V.O. 291

filosofía

Versión Original · 27 aniversario

REVISTA DE CINE VERSIÓN ORIGINAL NÚMERO 291 MES ABRIL 2020 DESDE 1993 PRECIO 2,90€ (IVA INCLUIDO) HECHA EN CÁCERES

SOLIDARIDAD LA VENTA DE ESTA PUBLICACIÓN SE DESTINA AL PROYECTO "AYUDA SOCIAL ESPAÑA" DE LA ONG AYUDA EN ACCIÓN

AYUDA
A TERMINAR
CON LA
DESIGUALDAD.
#SOMOSAYUDA
Versión Original
y Ayuda en Acción,
juntos por la erradicación de la
mutilación genital femenina
AYUDAENACCION.ORG
Ayuda en Acción

Versión Original

V.O. 291

En portada

El porvenir • *L'avenir* • 2016 • Francia

Dirección: Mia Hansen-Løve

Isabelle Huppert, Edith Scob, Roman Kolinka, André Marcon, Sarah Lepicard...

Nathalie (Isabelle Huppert) es una profesora de filosofía que da clases en un instituto de París. Su trabajo le entusiasma y reparte su tiempo entre sus alumnos y su familia, con sus hijos ya mayores y su madre algo senil. Un día su marido le informa de que se va a ir con otra mujer. Ese será solo el primero de una serie de grandes cambios que obligarán a Nathalie a reinventar su vida de un día para otro. (FILMAFFINITY)

8 ¡No copie de los ojos!

Por Manuel Pozo

El hombre de la cámara puede considerarse el prototipo de aquel cine que huía hacia delante para ser algo más que un entretenimiento complaciente. Se trata de un "documental poético", pues este es el nombre que el mismo Vertov prefería para definir sus trabajos,

12 El arte y la vida

Por Mª de los Llanos García Medina

Mi cena con André. El argumento es sencillo: un actor y un director de teatro, viejos amigos que hace varios años que no se ven, se reencuentran para cenar en un lujoso restaurante neoyorquino. A lo largo de la velada la conversación versará sobre el arte, el teatro y el significado de la existencia

16 Hannah Arendt contra todos

Por Pedro Triguero-Lizana

Hannah Arendt, se centra la biografía de esta filósofa en torno al juicio a Eichmann, pues éste marcó uno de los momentos más polémicos y controvertidos de su vida y obra.

20 **DEMASIADA FELICIDAD** Por Manuel Avís

24 **ALBERT CAMUS SEGÚN LUCHINO VISCONTI: *EL EXTRANJERO*** Por David Felipe Arranz

28 **SÓCRATES EN CALIFORNIA** Por Leonardo Brandolini

30 **EN LA CIUDAD PENSADA** Por Francisco Mateos Roco

32 **ESCRIBIR ES EL ARMA CONTRA LA HIPOCRESÍA** Por Déborah Vukušić

34 **LA HUMANA TRASCENDENCIA** Por Francisco Collado

36 **WAKOLDA Y EL PROMETEO POSTMODERNO** Por David García-Reyes

40 **LA BELLEZA DE LO EFÍMERO** Por Guillermo Triguero

44 **LO QUE KANT DIRÍA A WOODY ALLEN** Por Pablo Pérez Rubio

46 **UN MUNDO TRAS LAS PAREDES** Por José Manuel Rodríguez Pizarro

48 **NADA PUEDE ALENTAR MÁS NUESTRA ALMA QUE PENSAR SIEMPRE EN LA MUERTE** Por Alfonso Pérez Martín

50 **SEÑOR DE ROJO SOBRE FONDO GRIS** Por Blanca Paula Rodríguez Garabatos

54 **FILOSOFÍA POP** Por Alejandro González Clemente

56 **LA ESTRATEGIA DEL PAVO REAL** Por Ángeles Pérez Matas

58 **INMERSO EN LOS RECUERDOS** Por Luis Alberto Jiménez Acevedo

62 **ENTRE METALES Y KODAMAS** Por Alejandro Moreno Flores

66 **EL CONTRATO SOCIAL** Por Adolfo Monje Justo

68 **APROVECHA EL MOMENTO** Por Raquel Abad Coll y Francisco Javier Millán

70 **… NO ES NADA ESPECIAL** Por Rodrigo Arizaga Iturralde

72 **FILOSOFÍA DEL TRABAJO. LA LUCHA POR LA DIGNIDAD.** Por Luis Pablo Hernández

74 **A TRAVÉS DEL ESPEJO** Por Diego J. Corral

76 **DEL PESIMISMO A LA JUSTIFICACIÓN ESTÉTICA DE LA EXISTENCIA. APUNTES FILOSÓFICOS** Por Marcos Jiménez González

80 **SUEÑO LÚCIDO** Por Jorge Capote

82 **EL MUNDO COMO UN ESPEJO** Por Pedro García Cueto

REBROSS FUNDACIÓN

C/ Juan Solano Pedrero 32, 5ºB
Edif. Manuela de Ovando
10005 Cáceres
Tlf. 661 542 777
laura@fundacionrebross.org

Versión Original no se identifica necesariamente con las opiniones expresadas por sus colaboradores

edita
Fundación ReBross

director
Paco Rebollo

director artístico y diseño
Javier Remedios

director comercial
Tinti Rebollo

jefatura de redacción
Leonardo Brandolini
Adrián Collado

asesor de redacción
Francisco Mateos Roco

ayudantes de redacción
Primi Molano Morán
Andrea Rebollo

maquetación
Julio Alberto Pérez Torres

contabilidad
Laura González

imprime
Gráficas Hache

depósito legal
CC-048-1994
ISSN 1886-7227

INSTITUCIONES COLABORADORAS

AYUNTAMIENTO cáceres
Instituto Municipal de Juventud

DIPUTACIÓN DE BADAJOZ

UEX UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA

Versión Original 291

FILOSOFÍA

Fruto del indeseable vaivén que viene provocando el que nuestros políticos no hayan sido capaces de alcanzar un pacto educativo, la última reforma en el ámbito de la educación, la Ley Orgánica para la Mejora de la Calidad Educativa (LOMCE), redujo significativamente la presencia de la asignatura de Filosofía en las aulas españolas. De las tres materias relacionadas con esta disciplina que venían impartiéndose en secundaria y Bachillerato –Filosofía, Valores Éticos e Historia de la Filosofía-, solo la primera quedó como obligatoria en 1º de Bachillerato, mientras que el carácter optativo o forzoso de las otras dos era una cuestión a determinar por cada comunidad autónoma. Esta decisión hacía perfectamente posible que un estudiante cursara la educación obligatoria y que saliera a los 16 años sin que se le hubiera iniciado en ninguno de los fundamentos que estructuran el pensamiento occidental, sin que hubiera recibido nociones básicas de las reflexiones y planteamientos tanto de los pensadores clásicos como de los más contemporáneos. La gravedad de este despropósito es tal que implica una amenaza para la salud y para el buen funcionamiento de nuestra democracia, pues, como es bien sabido, la filosofía promueve el pensamiento crítico en el que se sustenta el sistema que aspira al pluralismo y a la tolerancia, sin que deba olvidarse el indiscutible valor formativo que la lógica, la ética, la dialéctica y las demás ciencias que la conforman han tenido y deben seguir teniendo en la cultura occidental.

Tras los infructuosos encuentros entre representantes de los profesores y del ministerio durante la tramitación de la LOMCE y viendo la situación creada por su aprobación, los docentes no solo volvieron a reiterar su descontento porque su materia siempre había sido una asignatura maltratada en todas y cada una de las ya siete regulaciones integrales que sobre la educación se han promulgado en España, sino que también pusieron el énfasis en que nunca había quedado tan minimizada y tan relegada a un papel casi secundario. Dicha ley fue el recorte más fuerte de todos los sufridos en las sucesivas reformas educativas de la democracia y todo parece indicar que sacrificó la Filosofía para lograr el objetivo de reforzar la Historia de España estableciéndola como asignatura obligatoria en todas las comunidades.

La adolescencia es una edad estupenda para hacerse preguntas y la filosofía colabora en el duro proceso de enfrentarse a nuevas inquietudes, de hacerse adultos, para lo que nunca sobra tiempo ni ayuda. El desprecio hacia la formación básica e imprescindible para ejercitar nuestra capacidad de reflexionar y de razonar parece enmarcarse dentro de una tendencia que se pliega ante el pragmatismo y que rinde culto a todo lo que ofrece resultados inmediatos. Someterse a estos parámetros puede suponer un ataque mortal a la riqueza más grande de un país, su cultura, que, en buena medida, es base indispensable para que sus ciudadanos comprendan qué es vivir en libertad.

La filosofía ocupa una función esencial: nos obliga a pensar sobre la lengua, sobre el bien, sobre la justicia, sobre lo que somos, sobre lo que nos rodea, sobre la verdad… Desde la antigua Grecia los filósofos siempre han sido la conciencia crítica de sus respectivas épocas. Eliminar o restringir la presencia de Platón, de Kant y de Nietzsche en las clases, privar a la sociedad de la influencia de Descartes, dejar al pueblo huérfano del pensamiento de Karl Marx, genera la sospecha de que los gobernantes perciben como un problema el tener que rendir responsabilidades a un estado cuyos habitantes posean una conciencia crítica que les permita formarse una opinión razonada antes de tomar decisiones o de exigirlas, y que prefieren que los alumnos, las personas que más tarde ostentarán el poder de elegirles, salgan de sus estudios con aptitudes para desempeñar una función, pero sin los instrumentos que les capaciten para plantearse qué es lo que realmente hacen o por qué lo hacen, su prioridad parece ser formarlos como trabajadores perfectamente preparados para su explotación.

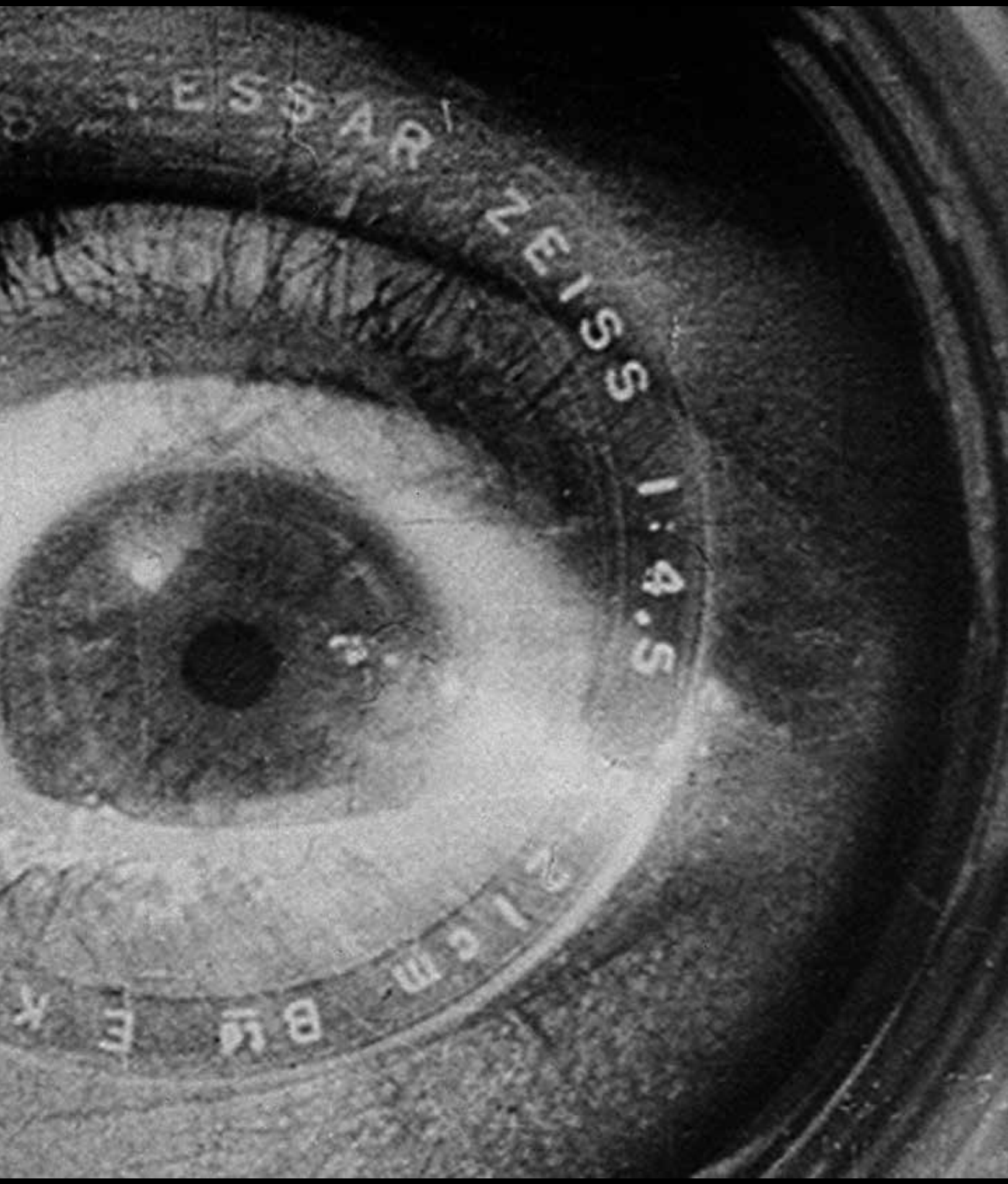
En definitiva, es esencial enseñar a nuestros estudiantes cómo desarrollar un pensamiento crítico, propio e independiente, es fundamental educarles para que puedan cuestionar la sociedad en la que viven y resulta evidente que esta preparación no puede ser concebida sin la adecuada instrucción en la filosofía. Los alumnos han de tener herramientas con las que plantearse de dónde vienen las normas que se les imponen y con las que poder discernir el pensamiento y los intereses que subyacen en todo lo que aprenden en otras materias, para que de esta forma sus futuras elecciones sean más reflexivas que arbitrarias. Sin embargo, el proceso de aprendizaje cada vez tiende más al adiestramiento, a la abolición de la discusión y a llenar de dogmas el vacío dejado por la didáctica basada en la crítica y la razón. El panorama es una clara invitación al imperio de la competitividad y del individualismo, y se completa con la marginación de otros estudios, como la música o las artes pláticas, que favorecen la serenidad, la inteligencia y la creatividad.

Todo esto es fruto de una ley que la mayoría de partidos que en aquel momento estaban en la oposición anunciaron que procederían a derogar si accedían al Gobierno. Ahora ha llegado ese momento y es justo solicitar el cumplimiento de aquel compromiso, de que se devuelva la reflexión y la creatividad a las aulas y se las libere de la preeminencia que en ellas siempre se ha dado a la asignatura de Religión Católica. Que disfruten de la lectura.

¡NO COPIE DE LOS OJOS!

Por Manuel Pozo

Fotografías: *El hombre de la cámara*, dirigida por Dziga Vertov


ESSAR
ZEISS 1:4.5

Hubo una época mágica en la historia del cine durante la cual todo fue posible. En ese período, que podríamos hacer coincidir con los años 20, las limitaciones técnicas de aquel cine mudo y rudimentario, si lo comparamos con el que vino después, no frenaron la inventiva desbocada de verdaderos creadores que, con alguna idea, toda la ilusión, y escasos medios en el caso de Dziga Vertov, fueron capaces de forzar los límites tecnológicos de su tiempo y atravesar las fronteras de la misma percepción humana.

El hombre de la cámara (*Chelovek s kinoapparatom,* Dziga Vertov, 1929) puede considerarse el prototipo de aquel cine que huía hacia delante para ser algo más que un entretenimiento complaciente. Se trata de un "documental poético", pues este es el nombre que el mismo Vertov prefería para definir sus trabajos, que sigue la línea de otras películas de aquellos años, como *Berlín, sinfonía de una ciudad* (Walter Ruttmann, 1927) o el delicioso cortometraje *A propósito de Niza* (Jean Vigo, 1930). Se trata de mostrar la vida de una ciudad de la mañana a la noche, sin personajes, sin trama ni actores profesionales. Este pequeño género está emparentado con el desarrollo tecnológico de la época y con las corrientes artísticas de vanguardia que lo reverenciaban: futurismo y constructivismo, principalmente. Al abrigo de las ideas del poeta Maiakovski, que nutrió sus sueños futuristas, el joven Denis Kaufman (verdadero nombre de Vertov) se adentró en la peculiar industria cinematográfica de la URSS. Dedicado desde 1919 a la elaboración de noticiarios a partir del material rodado por otros, sacó adelante 24 números del *Kino-Pravda* y varios largometrajes con el trabajo del "Grupo de los tres", que formaban él mismo, su hermano Mijail Kaufman (el *hombre de la cámara* que podemos ver en la película) y su compañera Yelizaveta Svilova, que también aparece en ella, montándola.

En nombre de este "Grupo de los tres", renombrado luego los *kinoks*, (en la esperanza probablemente vana de parecer más numeroso), Dziga Vertov llevará a cabo durante los años 20 una extenuante labor cinematográfica y documental que acompaña con la publicación de abundantes manifiestos -de entre los que ha salido el título de este artículo- en los que va dando forma teórica y explicación estético-sociológica tanto a sus creaciones del momento como a sus proyectos futuros. Así, tenemos manifiestos de *Los kinoks*, varios del Cine-ojo -de lo cual hablaremos luego-, del Radio-ojo... Son estos los años de Kuleshov, de Eisenstein, de Pudovkin, y demás directores teóricos que sistematizaron los códigos del montaje cinematográfico en la Unión Soviética previa al asfixiante realismo socialista que llegará con los 30 y el estalinismo autocrático.

El hombre de la cámara se realizó para ser el paradigma del llamado Cine-ojo, una teoría estética elaborada por el mismo Vertov cuyos principios nos disponemos a resumir: el Cine-ojo consiste en la asunción de que el cine y sus medios técnicos (esto incluye la cámara, el montaje y en años posteriores el sonido) tiene la capacidad y, en cierto sentido, el deber de mostrar la vida de una forma nueva, para la que la percepción humana está limitada por su propia naturaleza. Vertov desde luego no especula con la profundidad filosófica de Eisenstein -apabullante a veces por su densidad- y los principios de su teoría son fáciles y asumibles. Se trata de dar entidad y marchamo filosófico a un género, el documental (poético) que él consideraba muy superior al Cine-teatro, como llamaba a las películas de ficción, y que debería ser el que educara y reflejara a la vez el paso por el mundo de una sociedad igualitaria y emancipada de su pasado zarista, que aspiraba entonces (1929) a ser la Rusia de los *soviets*. El género documental (Cine-verdad) debía ser una "nueva" forma de entenderse a sí misma esta sociedad, a su vez ella misma "nueva". Un proceso de retroalimentación vital: al verse reflejada en sus logros y sus traspiés, la nueva humanidad sabrá comprenderse a sí misma desde nuevos códigos escritos, o mejor aún: vistos y oídos. Un nuevo lenguaje que empieza desde cero, como ese país inmenso *(La sexta parte del mundo*, se llama otro filme de Vertov) que gateaba aún en aquellos años, y que debe liberarse de las narraciones narcóticas del cine, el teatro y la literatura burguesa, que Vertov asocia al discurso religioso tradicional.

Me imagino a Dziga Vertov (alias que significa "*¡Gira, peonza!"*) como un hombre hiperactivo, eminentemente práctico, que solo se detiene a redactar manifiestos -por otra parte, repetitivos y llenos de cómica solemnidad- cuando no tiene nada entre las manos, cuando se ha quedado sin material que montar o sin película para rodar, como era la norma en aquella industria precaria. No me parece que él mismo se diera cuenta de que con su teoría estaba subvirtiendo uno de los pilares del pensamiento moderno occidental, que es la separación entre sujeto y objeto, entre aquello que (o quien) conoce y lo conocido. En la tradición europea, desde que Descartes alumbrara al "cogito", el pensamiento dará forma al "Yo", al sujeto, como un sustrato de identidad intelectual, cognoscitiva, que se hace cargo de lo conocido, de lo que no es él mismo. Desde entonces -y desde

antes también, pero no nos liemos…- la filosofía anduvo como loca buscando los contornos y las limitaciones de esas dos instancias, "sujeto y objeto", que solo existen enfrentadas y dependientes al tiempo la una de la otra. "*¿Dónde acabo yo? ¿hay algo de lo que percibo/conozco cuya existencia real pueda probar? ¿hasta dónde yo mismo soy o no parte de lo que conozco?...*" Son solo tres de las muchas preguntas por las que los estudiantes de filosofía han ido abriendo la boca de admiración (o por bostezo) cuando toman conciencia de que, para nuestra mentalidad, el "ojo" -el sujeto que conoce- y "lo que ve el ojo" -el objeto conocido- son dos entidades distintas, separadas según el esquema tradicional, y que las implicaciones de esa dualidad son múltiples e incómodas.

Inmanuel Kant con su idealismo trascendental, que desde luego no vamos a explicar ahora, viene a dejarlo todo en un problema de límites, de asunción de nuestros propios límites cognoscitivos. Lo que sentimos, sabemos, pensamos, entendemos, juzgamos… Todo eso es "fenómeno" y puede ocupar nuestro conocimiento. Sin embargo, lo que no se puede conocer, lo que "no cabe" en el ojo ni en la mente, lo que no es real no porque no exista, sino porque nadie lo puede subjetivar, eso es "noúmeno". Creo que todos recordamos al menos esta división de la realidad de nuestras clases de filosofía.

En una escena, probablemente la más hermosa e inspirada de *El hombre de la cámara*, Svilova, la montadora, da sentido a unos fotogramas que vemos congelados: una vieja, carretas y niños fantasma, que no son nada hasta que la vida les llega a 16 fotogramas por segundo. En otros momentos vemos al avezado reportero girar su cámara, reposicionar su objetivo, y con ello traer a nuestro conocimiento el pedazo de vida que estaba oculto tanto a él como a nosotros. *El hombre de la cámara* está ahí, y es el protagonista de este "experimento", como se informa al principio, no para que nos entretengamos con sus acrobáticas peripecias, sino para que nos demos cuenta de que es una suerte de constructor de otra realidad, la que puede formar el "cine-ojo". Es decir, que lo que vemos no está entre los umbrales de lo que, como observadores humanos, podríamos saber.

Según Vertov la vida es más compleja que lo que uno ve, y el mundo moderno nos exige una suerte de visión omnisciente que la tecnología puede proporcionarnos: *"El cine-ojo es el cine explicación del mundo visible aunque sea invisible para el ojo desnudo del hombre",* nos dice Vertov en "El abecé de los kinoks*"*, y continua: *"El cine-ojo es el espacio vencido, es la relación visual establecida entre las personas de todo el mundo [...] El cine ojo es el tiempo vencido, es la concentración y la descomposición del tiempo, la posibilidad de ver los procesos de la vida en un orden temporal inaccesible al ojo humano, en una velocidad temporal inaccesible al ojo humano"* El "cine-ojo", pues, es un tímido timbrazo que suena desde lo "nouménico", desde aquello que nos es inaccesible. Por supuesto que la cámara, aunque sea más perfecta que el ojo en opinión de los *kinoks*, no puede presentarnos lo que es irrepresentable para nosotros. Lo que interesa a Vertov no es desde luego entrar a dialogar con Kant o el idealismo filosófico. Lo que él quiere es esforzarse en representarnos la vida desde otras referencias vitales. No quiere que veamos historias con las que comparar las nuestras, ni personajes que remeden a personas. *El hombre de la cámara* está para desenraizar nuestras mentes profundamente enterradas en imaginarios imposibles. La vida real es la vida visible en términos absolutos, y por eso también es la verdadera.

Lo que vemos no está entre los umbrales de lo que, como observadores humanos, podríamos saber

El hombre de la Cámara es, dejando ya la parafernalia teórica, una joya visual, un poema sincopado de las ciudades -en concreto Moscú, Kiev y Odessa-, de sus habitantes y de la vida misma. Está el desnudo más hermoso de la historia del cine porque es el primero que todos vimos. Están cientos de mujeres esforzadas en forjar lo que prometía ser un mundo nuevo de igualdad. Están los tranvías, los trenes, los coches de punto, los coches funerarios, los aviones, las motos y las ambulancias, todos ellos como guardianes frenéticos que vigilan, amenazan y salvan. Y está la cámara: la cámara autómata, la cámara enterrada, la cámara que se relaja en la playa, la cámara a manivela que ve mejor que los ojos, que conoce y que construye a la velocidad del tiempo que pasaba entonces volando como la historia. Cuando se ve esta película se siente una paradoja en el fondo del pecho; y es que es muy antigua, por lejana en el tiempo, y a la vez tristemente contemporánea, por haberse adelantado tanto a su época y al futuro que ella misma prefigura, que no ha llegado a existir, o no hay ojo que lo haya visto.

EL ARTE Y LA VIDA

Por Mª de los Llanos García Medina

Fotografías: *Mi cena con André*, dirigida por Louis Malle

Tras presentar la bella y crepuscular *Atlantic City* (1981), el director francés Louis Malle rodó ese mismo año su tercera película en Estados Unidos, la fascinante e intimista **Mi cena con André** (*My dinner with André,* 1981). El argumento es sencillo: un actor (Wallace Shawn) y un director de teatro (André Gregory), viejos amigos que hace varios años que no se ven, se reencuentran para cenar en un lujoso restaurante neoyorquino. A lo largo de la velada la conversación versará sobre el arte, el teatro y el significado de la existencia y planteará preguntas sobre la naturaleza de la realidad y la función de la representación, ya sea en el teatro o en la vida cotidiana. Lo que en principio puede parecer un documental se transforma en un diálogo cuidadosamente escrito y ensayado por los dos protagonistas a partir del guión original del propio Wallace Shawn y sutilmente orquestado por Malle en su imperceptible pero brillante puesta en escena.

A priori la película era muy arriesgada desde el punto de vista formal (de hecho, tuvo muchos problemas para encontrar financiación): un solo escenario en el restaurante; dos actores interpretándose y reinventándose a sí mismos como personajes (con la dificultad que eso conlleva); apenas dos o tres exteriores de la ciudad de Nueva York en el prólogo y epílogo y un solo tema musical ("Gymnopedie 1" de Satie). Pero, sin embargo, *Mi cena con André* perdura y mantiene su vigencia por la fuerza de su trasfondo filosófico. Y es que sus dos protagonistas representan visiones muy distintas y aparentemente antagónicas.

Por un lado, el personaje de André aparece desde el primer momento como una figura enigmática: lo único que conocemos de él es por los pensamientos de Wallace, que de camino al restaurante, comenta de él que ha estado una larga temporada viajando por el mundo y que un amigo común le ha visto llorar tras escuchar una frase de *Sonata de Otoño*, de Bergman ("*Pude vivir siempre en mi arte, pero no en mi vida*") que acabará por ser reveladora de su personalidad y de sus vivencias. El espectador acompaña a Wallace con la misma curiosidad que siente el personaje, que le escuchará atentamente. De hecho, la mayor parte de la primera mitad de la cinta consiste en monólogos hipnotizadores de Gregory, que desgranan con todo detalle sus experiencias y viajes con compañías de teatro alternativas por Europa y el sur de Asia, incluyendo un relato sobre una especie de *performance* teatral en la que era enterrado simbólicamente en vida. Con su comportamiento y sus palabras el personaje de André parece reinterpretar la Teoría de las Ideas de Platón: en su visión de Nueva York como lugar de alienación y ceguera (que surge así como la caverna en la alegoría del filósofo griego) y en su búsqueda de la verdadera realidad. Además, su inquietud fundamental al volver a Manhattan tras su paso por Oriente es compartir su experiencia, que le ha ayudado a despertar del letargo en el que, según él, está sumida la civilización occidental.

Por otra parte, en la segunda parte de la película, el contrapunto a la visión de Gregory lo pone Shawn en el diálogo con refutaciones pragmáticas: ¿Por qué debería exigir algo más de la vida que la simple alegría de una taza de café y, más importante

aún, saber con certeza que el café estará allí cuando se levante cada mañana? En una escena, Wallace insiste en que no dejaría su manta eléctrica ni siquiera por Bodhisattva[1], debido a una simple cuestión sensorial: la ciudad Nueva York es fría, la manta es cálida. Su perspectiva vital es una defensa de la certeza científica y de las comodidades cotidianas como la lectura de un buen libro o compartir la cena con su pareja. De este modo, su postura esta más cerca del empirismo y del positivismo, que abogan por la aceptación de la experiencia científica a través de los sentidos como única forma de conocimiento legítimo. Asimismo, para él su concepto de la felicidad parece ser la ausencia de dolor que propugnaba el epicureísmo, ya que basa su bienestar en pequeñas rutinas y necesidades diarias como pagar sus facturas o encontrar patrocinadores para sus obras de teatro y no busca la fortuna en conceptos abstractos ni situaciones irreales. Wallace representa la vida, con sus pequeñas alegrías, decepciones, objetivos y experiencias. No obstante, a pesar de sus diferencias ideológicas y dialécticas, en lo que ambos personajes están de acuerdo es en la necesidad de la propia conciencia por encima de la cómoda tiranía del pensamiento dominante.

Otro de los hallazgos de la película es la sobria puesta en escena de Malle, que se basa principalmente en la sucesión fluida de primeros planos de los personajes no solo en el momento en el que hablan, sino también en sus gestos y expresiones cuando escuchan. Esto es especialmente notable en el caso de Wallace, lo que hace que sintamos curiosidad por sus respuestas y por conocerle más. En palabras del propio director[2], su intención era "*poner de relieve no tanto lo que decían los personajes, sino cómo lo decían, si eran o no del todo sinceros o si estaban reinventando sus recuerdos.*"

Como curiosidad señalaremos que no será esta la última vez que Malle trabaje con los actores de la cinta. Una década más tarde, en su última y magnífica película, *Vania en la calle 42*, el realizador francés dotó de nuevo de un tono aparentemente documental al largometraje al grabar los ensayos del "Tío Vania" en el teatro, con Shawn interpretando el papel principal bajo la dirección de André Gregory. Wallace Shawn, al que muchos descubrimos y disfrutamos en su papel de Vizzini en la inolvidable *La princesa prometida* (*The Princess Bride,* Rob Reiner, 1986) nos muestra en sendas historias del director galo toda su versatilidad y composición dramática.

Por último, destacamos el epílogo del largometraje, que nos conduce a un final abierto: Wallace vuelve a casa en taxi mientras evoca las palabras de André con la música de Erik Satie de fondo. Y concluye diciendo: "*Cuando por fin llegué, Debbie ya había llegado de trabajar. Le conté toda mi cena con André*". Tras esa frase, el espectador puede imaginar el entusiasmo con el que le relatará a su pareja el revelador diálogo con su amigo y reflexionar, a su vez, sobre el sentido de la existencia a través de sus propios pensamientos y experiencias de vida. Y esa es, sin duda, la grandeza de la película.

---

1 Término propio del budismo que hace referencia a un ser embarcado en la búsqueda de la suprema iluminación, no solo en beneficio propio, sino en el de todos, y que menciona Gregory al relatar sus vivencias.

2 French, P (de): *Malle on Malle*, Londres, Faber&Faber, 1993, p. 141

HANNAH ARENDT
CONTRA TODOS

Por Pedro Triguero-Lizana

Fotografías: *Hannah Arendt*, dirigida por Margarethe von Trotta

olivetti studio 44

En mayo de 1960, un grupo de agentes del Mossad, una de las agencias de inteligencia del estado de Israel, secuestran en la ciudad de Buenos Aires al criminal de guerra nazi Adolf Eichmann (1906-1962), quien se hacía pasar en Argentina como un señor llamado Ricardo Klement, y días después le trasladan de forma ilegal a Israel. Eichmann fue juzgado en Jerusalén en 1961 en un juicio deliberadamente mediático, en el que el acusado era protegido y separado del resto de la sala por una cabina de cristal, y finalmente fue condenado a la horca. El reputado semanario estadounidense *The New Yorker* encargó a la filósofa y politóloga estadounidense de origen judeo-alemán Hannah Arendt (1906-1975) la cobertura de este juicio, de la cual saldría un controvertido estudio del caso de Eichmann que fue publicado originalmente en las páginas de *The New Yorker* y, poco después, publicado en forma de libro, en 1963, con el título de "Eichmann en Jerusalén".

Resulta interesante señalar aquí que, por las mismas fechas, otro encargo del citado semanario estadounidense generaría en el colaborador responsable, como en el caso de Arendt, otro momento clave en su vida y en su obra: nos referimos a la investigación que el escritor Truman Capote realizó del asesinato múltiple de Holcomb, Kansas, que derivaría en su novela-documento "A sangre fría", publicada en 1966. Naturalmente, los asesinatos de los que era responsable Eichmann, como oficial de alto rango de las SS encargado del transporte y la deportación de numerosos judíos de toda Europa hasta las cámaras de gas de diversos campos de exterminio, eran diferentes y tenían una dimensión mucho mayor que el asesinato múltiple investigado por Capote en la América profunda; en ambos casos, los asesinos fueron condenados y ejecutados por ahorcamiento.

El paralelismo establecido es pertinente porque, al igual que se hizo en el terreno cinematográfico con *Truman Capote* (*Capote*, 2005), de Bennett Miller, o en *Historia de un crimen* (*Infamous*, 2006), de Douglas McGrath, en cuanto a la estrategia narrativa de tomar el asesinato de la familia de Holcomb como medio para centrar la biografía de Truman Capote en uno de los momentos decisivos de su vida y obra, la coproducción germano-francesa-luxemburguesa-israelí **Hannah Arendt** (2012), dirigida por la cineasta, actriz y guionista alemana Margarethe von Trotta, centra la biografía de esta filósofa en torno al juicio a Eichmann, pues éste marcó uno de los momentos más polémicos y controvertidos de su vida y obra. Esta película ofrece, como puntos débiles, el escaso parecido físico de la actriz protagonista, Barbara Sukowa, con la auténtica Hannah Arendt, y también una puesta en escena algo fría; pero estas debilidades son en cierto modo compensadas por el interés que ofrece una intelectual como Arendt y por el interés que también tiene el caso de Adolf Eichmann.

Por otro lado, es una buena idea que Eichmann aparezca sólo en imágenes documentales, sin que sea encarnado por un actor, lo cual hace que el criminal de guerra esté en una dimensión distinta a la de la propia Arendt, a la manera de un fantasma, o tal vez un reflejo, o un doble especular, como veremos más adelante. Ciertamente, Arendt era una mujer de fuerte carácter que no rehuía la polémica, que fumaba mucho, que leía mucho, que escribía mucho, y que tal vez tenía su única patria en sus ideas, en su marido, Heinrich Blücher (Axel Milberg en la película) y en amigos como la escritora Mary McCarthy (Janet McTeer en la película), y todo eso está bien captado tanto por la directora como por la actriz protagonista.

La película de Von Trotta, como su biografiada, no sólo no rehúye la polémica sino que se centra en ella, por lo que concentra la acción en torno al caso Eichmann y también, mediante el oportuno uso del *flashback*, en torno a la relación amorosa que hubo entre Arendt y uno de sus maestros, el

filósofo alemán Martin Heidegger (1889-1976), uno de los pensadores más importantes del siglo XX, pero marcado por su adhesión intelectual al nazismo: no obstante, conviene puntualizar que dicha relación fue breve y muy anterior a la adhesión de Heidegger al nazismo. Von Trotta mantiene esta subtrama como una serie de recuerdos aislados, tal vez no muy explicados, ni puestos en su debido contexto.

Lo importante es que se muestra cómo Arendt, a medida que se involucra en el seguimiento periodístico del juicio a Eichmann, se va separando, a pesar de sus orígenes judíos, de la visión políticamente correcta de este juicio, la de los israelíes, ganándose las críticas de muchos de quienes le escuchan o le leen. Arendt realiza una lectura alternativa del proceso, diferente a la oficial, atreviéndose a juzgar a las víctimas (los judíos), estableciendo la responsabilidad de los consejos judíos en el Holocausto, y tratando de entender, que no de perdonar, al acusado, al que ve no como a un genio del mal sino como un hombre corriente entre muchos otros Eichmann; según él, era un burócrata que se dedicaba con celo a su trabajo, que era el de transportar judíos, pero no matarlos, y que estaba obligado a cumplir las órdenes de sus superiores. Arendt desprecia a Eichmann por su obediencia, por su falta de conciencia moral durante la guerra, y por su irreflexión: en esa irreflexión halla la inhumanidad del personaje, en tanto que la capacidad de reflexionar es la que nos define como seres humanos. Eichmann, para Arendt, es también una víctima del nazismo y de sí mismo; un cumplidor de la ley, que no era otra cosa que la voluntad del *Führer*, en una especie de perversión total de los preceptos kantianos. No obstante, el ser humano, para Arendt, es libre, por lo que también es responsable de sus

actos: Eichmann, por tanto, era responsable de sus acciones, pese a sus excusas y justificaciones. Es por ahí por donde Arendt lanza la idea de la banalidad del mal en el discurso final que Barbara Sukowa lanza con aplomo en un aula repleta de alumnos, a modo de defensa pública frente a la avalancha de acusaciones que le rodeaba: en la Europa de la Segunda Guerra Mundial, la quiebra moral afectaba tanto a los verdugos como a sus víctimas; los peores actos son los cometidos por seres anónimos que han renunciado a pensar, a distinguir el Bien del Mal, y que, por tanto, han renunciado a su humanidad. Por tanto, es en una sociedad deshumanizada, en la que no hay razonamiento, ni juicios morales, sino tan sólo obediencia y colaboración con el poder, donde pueden cometerse los peores crímenes, crímenes nunca vistos antes, como los cometidos por el engranaje del Tercer Reich, que, más que banalizar el mal (que también), industrializó la muerte en masa con una eficiencia muy alemana.

Hannah Arendt se encuentra en Jerusalén con un Adolf Eichmann que era su opuesto, o su contrafigura: Eichmann era un educado asesino de masas que citaba a Kant, que era, por cierto, uno de los filósofos favoritos de Arendt. Eichmann es un hombre que, por un lado, a Arendt le parece insignificante y anónimo, pero, por otro lado, y pese a lo anterior, obsesiona a la filósofa. Tratando de entender a su oponente, Arendt trata de entender el Mal, encontrándose con su propio pasado, su duro pasado de apátrida, de refugiada y de peregrina.

Son vidas paralelas y opuestas que parecen cruzarse y finalmente se encuentran: Eichmann, que desde su secuestro en Argentina se había mostrado sorprendentemente educado, colaborador y estoico, acabaría conociendo el encierro, el peregrinaje y la huida que ya había conocido la víctima, Arendt. En suma, reflejos e ironías del destino en torno a la cabina de cristal de una sala de juicios de Jerusalén.

DEMASIADA FELICIDAD

Por Manuel Avís

Fotografías: *El porvenir*, dirigida por Mia Hansen-Løve

"Me gustó como esa cara que te cruzas por la calle, desconocida, anodina incluso, pero también agradable, acaso por lo que sugiere de una vida que está siendo vivida."

John Berger en "Y nuestros rostros, mi vida, breves como fotos".

El porvenir (*L'avenir*, 2016) es el quinto largometraje de la realizadora francesa Mia Hansen-Løve, uno de los más prestigiosos talentos del nuevo cine europeo. La película cuenta el devenir de unos pocos meses plagados de cambios trascendentales en la vida de Nathalie Chazeaux, una profesora de filosofía que trabaja en un instituto parisino y que es encarnada por la siempre impecable Isabelle Huppert. Los cambios a los que aludimos son numerosos: el divorcio de su marido -también profesor de filosofía-, el despido de la editorial de textos escolares con la que colabora, los problemas de una madre dependiente (interpretada por la recientemente desaparecida Edith Scob) o la madurez y alejamiento de sus hijos. Deudora del cine de arte de Éric Rohmer, Jacques Doillon, Roberto Rossellini o Ingmar Bergman, Hansen-Løve no construye un relato dinamitado por la pena y el negativismo, la rendición de un ser inteligente ante la adversidad, sino que reproduce los esfuerzos y la templanza de una mujer que ajusta su ritmo al de la corriente que la arrastra; esa corriente no es otra que la vida. La relación de amistad entre la propia Nathalie y un antiguo alumno, Fabien (Roman Kolinka -un intérprete de un carisma desarmante, nieto del reputado actor francés Jean-Louis Trintignant-) con quien la vemos conversar, pasear y resistir, constituye acaso la mirilla por la que descubrir a

esta profesora de filosofía en su fraternidad y en su franqueza. Esta amistad intergeneracional, esta afinidad electiva, nos descubre con precisión y belleza la manera en que el personaje interpretado por Huppert consigue mantenerse firme y en paz pese a todos los bandazos, la soledad y la pérdida.

El porvenir es una película construida en torno a ideas. Cabría enunciarla como una historia con un fuerte fundamento intelectual que incide con amor en ese subtexto oculto que la bordonea: los libros, las muchas referencias a obras filosóficas que van dibujando un mapa de las intuiciones para Nathalie, además de una auténtica tabla de salvación. Sigamos la línea de puntos: François-René de Chateaubriand, cuya tumba, frente al mar, abre el filme en un prólogo bien marcado, que se distingue del cuerpo de la historia a través de una elipsis de varios años. Nathalie visita el lugar con su marido y sus hijos aún pequeños, un reducido islote en Saint-Malo, en la Bretaña, y observa con calma, casi veneración, el letrero que anuncia el túmulo: "*un gran escritor francés quería descansar aquí para escuchar solo el mar y el viento. Pasa. Respeta su último deseo*".

Un poco después, ya en una clase, y a propósito de una huelga de estudiantes, Nathalie propondrá un ensayo a los pocos alumnos que han decidido asistir. El pretexto es Jean Jacques Rousseau: "*si hubiera un Pueblo de Dioses, este pueblo se gobernaría democráticamente. Un Gobierno tan perfecto no conviene a los hombres*". Tras Rousseau, que volverá a regresar con un fragmento de "Julia o la nueva Eloísa", aparece Günther Anders, primer marido de Hannah Arendt, y es que Fabien regala uno de sus libros a su antigua profesora al final de una comida familiar en la que coinciden brevemente. Asimismo, una fugaz mención a Émile-Auguste Chartier (más conocido como Alain) al término de una clase al aire libre nos conduce a los "Pensamientos" de Pascal cuando Nathalie lee un fragmento en el funeral de su madre. La filosofía trufa el metraje creando un punto de apoyo para la trama y el retrato interior de un personaje que es recordado por su inteligencia y por el valor radical de una independencia que la restaura y la reconcilia consigo misma, y es que no podemos olvidar que *El porvenir* es una suerte de homenaje a la madre de la realizadora, que, como el personaje protagonista, ha sido también profesora de filosofía. Mención aparte merecería el filósofo de origen lituano Emmanuel Lévinas: Nathalie compra de nuevo una de sus obras cuando descubre que la que tenía -con sus propias notas o *marginalia*- ha sido raptada por su marido tras el traslado a la casa de la nueva mujer con la que ha empezado a vivir. La obra es *Difficile liberté*, y le acompañará en el tren camino de la casa de campo en el Vercors que su antiguo alumno ha comprado junto a un grupo de jóvenes intelectuales vinculados a movimientos políticos progresistas. Es a propósito de este viaje cuando, del lado de Fabien, reflexionará sobre todo lo que le ha sucedido: "*cuando pienso en ello…, mis hijos se han marchado, mi marido me ha dejado, mi madre ha muerto…, he encontrado mi libertad, una libertad total, que nunca antes había conocido; y es extraordinario*".

Y observamos los anaqueles de la librería de madera maciza que cubren el salón de la casa del Vercors: libros de Raymond Aron, Madeleine Grawitz, Philippe Derudder, Aleksandr Solzhenitsyn, Jacques Rancière, Pierre-Joseph Proudhon, Slavoj Žižek, Charles Fourier… Es esencial el retrato de esos breves días que Nathalie pasa en la granja, pues una pequeña ruptura, la del alumno y su antigua maestra, precipita su regreso a París: Fabien le reprocha su conformismo y falta de acción política; ella, sin embargo, admite tener un objetivo más modesto (enseñar a un grupo de adolescentes a pensar por sí mismos) y afirma que la radicalidad no es sino un esquema de pensamiento ferozmente estéril. La veremos en una ocasión más en la casa de campo, en pleno invierno. Y nos regalará una nueva presencia filosófica cuando la cámara nos la muestre leyendo a la luz del fuego "La muerte", de Vladimir Jankelevitch. Más tarde, ya en París, su ex-marido volverá a la casa que antes compartían para recoger un libro de Schopenhauer, cerrando así el riquísimo círculo de referencias bibliográficas del filme.

El título de este artículo remite a una narración breve de la escritora canadiense Alice Munro, cuyo imaginario creativo comparte muchas intuiciones con el mundo filmado por la directora de *El porvenir*. Los personajes de las películas de Mia Hansen-Løve hablan poco. Son frágiles, sencillos. La vida pasa por ellos como una tormenta por un erial. Les vemos a menudo andar deprisa y hasta correr de un lado a otro, desenvolviéndose a brazadas con el azar. Lo más importante es su retrato interior, verlos alcanzar ese pequeño rincón inviolado dentro de sí mismos, esa aceptación con que miran el presente y ceden a él, asimilando el aprendizaje, la pureza de vivir. Nacer al pensamiento más despejado, más satisfecho. Continuar. Respirar hondo.

Como diría Montaigne, "*Nathalie Chazeaux sabe pertenecerse"*. El regreso a la ciudad se verá marcado por el nacimiento de su nieto y los primeros pasos en la conquista del orden de su nueva vida, una vida más ligera, despojada, rebosante de libertad. Hansen-Løve ha firmado una obra que estudia los encantos de una vocación personal honesta, el

estado de las renuncias y la melancolía de una bandada de personajes tan vivos como ese transeúnte al que de improviso encontramos por la calle; su aspecto es común, su expresión apenas nos llama la atención…, pero un brillo especial en los ojos, una suerte de mirada llena, nos demuestra que se ha sumergido en la vida con valor. Sus pasos están llenos de coraje.

En *El porvenir*, la renuncia de la protagonista es el amor físico, pero Hansen-Løve invoca la esperanza en ese extraordinario *travelling* final -sutilísimo epílogo, de una delicadeza y un juego con el espacio fuera de lo común- con una Huppert filmada en la intimidad de su hogar, su nieto en brazos, murmurando la canción À la *claire fontaine* y tomando todo el amor y la energía que encuentra frente al porvenir.

Isabelle Huppert ganó por su interpretación en *El porvenir* el premio a la mejor actriz del Círculo de Críticos de Nueva York en 2016, además de la misma categoría en los galardones otorgados por la Asociación de Críticos de Los Angeles. Hansen-Løve, por su parte, se llevó el Oso de Plata a la mejor dirección en el Festival de Berlín.

Recuperemos una última secuencia: hacia la mitad del metraje Nathalie/Huppert acude al cine, y Hansen-Løve acomete aquí su personal homenaje al director iraní Abbas Kiarostami. En la gran pantalla se proyecta *Copia certificada* (Kiarostami, 2010), una película protagonizada por Juliette Binoche y convertida ya en un trabajo de culto. La presencia conjunta en la secuencia de los rostros de Binoche y Huppert, las dos reinas galas del cine europeo, constituye una gran declaración de intenciones por parte de la realizadora. La película de Kiarostami es acaso esa rareza audiovisual capaz de erigirse en quintaesencia del mejor cine de autor de nuestro continente. Una película-ensayo en que se dibujan las características y principios de un arte que se opone al cine de mercaderes y que camina del lado de la reflexión y el misterio. Una forma artística capaz de ir a la par de la vida privada de cada uno de nosotros. Películas como ventanas a recuerdos nuevos -nunca antes reconsolidados-, experiencias que deseamos vivir indirectamente. Historias cargadas de la misma humanidad y la misma franqueza que nuestras propias vidas, la misma integridad que la de esos rostros anónimos con los que nos cruzamos al caminar por la calle y cuyas historias merecen ser contadas.

novedad

colección
Versión Original

Literatura y cine ANA ALONSO
En la oscuridad JOSÉ MARÍA LATORRE
El miedo HILARIO J. RODRÍGUEZ
Miradas sobre el mundo ANTONIO CASTRO
La emoción sin nombre SILVIA RINS
Las notas del olvido VÍCTOR LEÓN
Las miradas de Eva LOLA LASALA
El abismo tras el espejo VICENTE MAZÓN
Infidelitas, -atis CARMEN LLORET
En mitad del camino ENRIQUE PÉREZ ROMERO
Imágenes del cuerpo ISRAEL PAREDES BADÍA
El sitio de Viena CARLOS LOSILLA
En las ciudades VV. AA.
Placeres ocultos ALEJANDRO MELERO SALVADOR
Hambre de cine ISRAEL DE FRANCISCO
APOCALIPSIS POP! AARÓN RODRÍGUEZ
La humanidad en peligro PEDRO TRIGUERO-LIZANA
Laberinto de luz y vino tinto FRANCISCO JAVIER MARTÍN CAMACHO
En cámara lenta FERNANDO BAÑOS FIDALGO
CoCine Cultura. VV. AA.
El cine y otros poemas MANUEL PACHECO
Escritos para el cine VV.AA.

colección
Trayectorias

MONTXO ARMENDÁRIZ. Itinerarios. VV. AA. Coordinado por Hilario J. Rodríguez
JOSÉ LUIS BORAU. Un extraño entre nosotros. VV. AA. Coordinado por Hilario J. Rodríguez
JAIME DE ARMIÑÁN. El pulso del narrador. VV. AA. Coordinado por Carlos Tejeda

EDICIONES **ReBross** www.fundacionrebross.org

ALBERT CAMUS SEGÚN LUCHINO VISCONTI: *EL EXTRANJERO*

Por David Felipe Arranz

Fotografías: *El extranjero*, dirigida por Luchino Visconti

El reto de adaptar la novela *El extranjero* y la alucinante historia de hundimiento moral de su protagonista, Meursault, supuso en la carrera de Luchino Visconti uno de esos momentos que lo confirmaron, una vez más, como el genio que fue. *L'étranger* (1942), la novela más conocida del pensador francés nacido en Argelia Albert Camus, planteaba una historia impresionante con el telón de fondo de la descolonización, de un imperio que se desmorona. Visconti, pintor del decadentismo europeo, se sentía muy cómodo con la historia de este extraño, de este ser ajeno al mundo que encarna la teoría del esfuerzo fútil y absurdo de la humanidad, que el filósofo ya expone ese mismo año en *El mito de Sísifo.* Monsieur Meursault es el hombre distinto y distante, el occidental que vive en Argel, a la que le interesa todo y nada a la vez, entre hastiado y sombra de hombre bajo el sol abrasador.

El elegido por Visconti para encarnar a Meursault en **El extranjero,** la dignísima versión homónima de celuloide, fue el gran Marcello Mastroianni, que se especializó en los inolvidables filmes de Antonioni, Fellini, Malle, Lattuada y Angelopoulos en dar vida al hombre melancólico que, tras una sucesión de desencuentros sentimentales, alcanza la indiferencia y termina hundido en el abismo raro y experiencial de lo inalcanzable, con la muerte de fondo. Su estampa ya es icónica del hombre que pasa de la euforia a la indecisión y el abatimiento, como se aprecia en *La dolce vita, La noche, Una vida privada, Así como eres* o *El paso suspendido de la cigüeña.* Su aspecto y corporeidad se ha perpetuado así, con valor de existencialismo hecho carne: Mastroianni encarna el fracaso como nadie, lo antiheroico y lo fútil del esfuerzo y el afán de superación de la humanidad. En *El mito de Sísifo,* Camus ya nos advierte de que la libertad es una experiencia fugaz, cuando nos "libramos" con la muerte de la carga de la existencia. A pesar de esta toma de conciencia, a pesar del conocimiento de que la lucha por la vida no merece la pena, la realidad es que Meursault no muestra dolor, apenas compasión… pues piensa que sus semejantes, al igual que él, están abocados irremediablemente al tránsito de la vida a la muerte. A través de un ateísmo militante, como se aprecia en la novela y en la película durante su interrogatorio policial, Meursault no es capaz de sentir nada por la reciente muerte de su madre y apenas una pulsión medianamente profunda hacia su compañera de trabajo Marie –maravillosa Anna Karina–, que sufre su molesta indolencia: pensemos que llega incluso a contestar que no la ama cuando ella le inquiere por sus sentimientos, para abalanzarse sobre ella a renglón seguido para mantener relaciones sexuales.

Monsieur Meursault, un oficinista, vivía en un apartamento con su madre hasta que hubo de llevarla a un asilo, desde donde le informan que la anciana ha fallecido. A las pocas horas de regresar del tanatorio y ocuparse de las exequias, Meursault mantiene relaciones sexuales con Marie, que está convencida de ser correspondida y a la que ni siquiera informa que está de luto, puesto que el óbito de su progenitora lo único que le provoca es una honda indiferencia. Tienen un rifirrafe en la playa junto a sus amigos Raymond y Masson, que se enfrentan a unos adolescentes musulmanes que tratan de reparar el maltrato de Raymond hacia la hermana de uno de los muchachos la noche anterior. Después del incidente, Meursault, cegado por el sol y paseando por su cuenta por la orilla del mar, creerá ver un cuchillo en la mano de uno de los vengadores, el hermano de la muchacha, que aún se ocultaba agazapado entre las rocas, y lo acribilla accidentalmente a balazos con la pistola de Raymond. Es detenido, enchironado once meses en un calabozo inmundo, juzgado según su estilo de vida y creencias –no por los hechos– y condenado por homicidio, pues es defendido solo por testigos del lumpen y la marginalidad, sin ninguna autoridad, como Raymond –un hombre acostumbrado a "vivir de las mujeres"– y su vecino Salamano –un anciano que maltrata y cuida a la vez de su perro–, y finalmente ejecutado en la plaza pública. De hecho,

Inmaculada Cuquerella Madoz definió este proceso como “el martirio de un asesino”.[1]

Interpretaciones aparte y complejidades del personaje, Meursault no es más que un hedonista al que golpea el velamen temperamental de los argelinos: perezoso y sensual a la vez, el burócrata no es amigo de viajes ni caminatas, y el esfuerzo y desgaste de los acontecimientos lo conducen a un estado de somnolencia, en el que toma conciencia de sí mismo y de su finitud existencial en los momentos de lucidez y descanso. Sin duda, el reposo del periodo carcelario de este hombre vencido por sí mismo y sus circunstancias amplía los límites de su conciencia y le hace afianzarse en sus creencias. La laboriosidad parece convertirse en el enemigo mortal de su capacidad de razonamiento, y si Meursault no entiende las acciones humanas en particular, que le son completamente ajenas, sí comprende la futilidad del mundo y la extraordinaria torpeza de la gente que lo habita. Meursault irá acumulando una serie de pruebas a favor de su insensibilidad e indiferencia hacia el género humano durante el sepelio de su madre: fuma, toma un café y explicita su atonía general ante el féretro en la que yace su progenitora. La alexitimia de Meursault es anterior al propio Meursault y Mastroianni captura en cada mirada los matices del carácter libertino e indiferente del personaje.

Los encargados del guion fueron Suso Cecchi D’Amico, Georges Conchon y el propio Visconti, que supieron apreciar la influencia de Nietzsche, la crítica a la sociedad burguesa y la formulación del nihilismo, que aparece por primera vez recogida en la Gaya ciencia (1882): “El más grande de los acontecimientos modernos –que Dios ha muerto, que la creencia en el Dios cristiano se ha convertido en incredulidad– ya comenzó a proyectar sus primeras sombras en Europa”. Nietzsche proclama que el mundo del platonismo y de los valores suprasensibles ha desaparecido, y el ser humano, huérfano de Dios, se abandona a la deriva en medio de la nada. Este estado de orfandad no es sino el de Meursault, un sospechoso a ojos del sistema, cuyo único apetito conocido es su pasión física por Marie y para el cual el resto del mundo solo es desolación. En este sentido, la muerte es un fin de ciclo, solo interrumpido por la aniquilación del individuo -cuando es conducido al cadalso a ser decapitado-, pero también es la iluminación final. La película contempla con optimismo la ejecución como una forma de liberación, en el monólogo interior que Mastroianni ejecuta magistralmente con la mirada tras su charla con el sacerdote, al que da vida Bruno Cremer, empeñado inútilmente en que el re de arrepienta, quizá la mejor escena de este desconocido y excelente largometraje.

De modo que Meursault se pasea entre las cosas y lo contempla todo con abatimiento y melancolía, en un ejercicio de nihilismo pasivo en el que la muerte de los ideales ha dado paso a otro sistema de valores. Cuando el condenado a muerte es requerido por el alguacil, sus cuitas y angustias cesan y su

1 Cuquerella Madoz, Inmaculada (2013). “Meursault o el martirio de un asesino”, en *Sciencia Helmantica. Revista Internacional de Filosofía,* nº 3, marzo de 2014.

alma está en paz, deseosa de, al menos, que la gente disfrute con el espectáculo de su propia ejecución. Estos aforismos que intercala Camus especialmente al final de la obra, en la fase de la penitenciaría, le otorgan tanto a la novela como al guion una vocación filosófica explícita: el hombre ha de regir su vida por sus propios medios, porque la cuestión de si existe Dios o no, carece de verdadera importancia. Es la indiferencia el verdadero hallazgo de Meursault: "no tiene importancia" y "me es indiferente" son las respuestas más frecuentes que da el protagonista al drama de la existencia humana, como el amor o el ascenso profesional. Lo cierto es que Camus se diferencia de Nietzsche en que el pensador germano exigía un estado de superación a través de la voluntad de poder, mientras que Meursault representa el hombre abandonado a su suerte. También se aparta del existencialismo de Sartre, en concreto de su libro *El existencialismo es un humanismo,* por cuanto el oficinista argelino no desea emprender acción alguna, ni busca el talante moral de las cosas, ni mucho menos se considera responsable de sus actos, que achaca al mero devenir o a un cúmulo de circunstancias. Para Sartre, "el hombre elige", y al hacerlo, "elige a todos los hombres"; es decir, cada decisión que en su existencia toma un hombre, involucra indirecta o directamente al resto de la humanidad. De ahí su angustia: por esa carga de responsabilidad. Y este aspecto se encuentra completamente ausente en el comportamiento de Meursault, símbolo del quietismo humano, la pasividad y el abandono. Tampoco su comportamiento amoroso es el propuesto por Sartre, que asegura que "no hay otro amor que el que se construye, no hay otra posibilidad de amor que la que se manifiesta en el amor". La escena de la visita de las novias y esposas de los presidiarios en el espacio común muestra precisamente lo anodino y ordinario que le resultan a nuestro protagonista la visión y las súplicas de Marie, la promesa de un matrimonio que deja escapar con su última alocución y que él recibe entre granítico y apático, diríase incluso que deseoso de no volver a verla: simplemente su estancia en prisión ha evaporado su pulsión sexual.

Un fatal equívoco, unos disparos de ambigua intención, una explosión de acción violenta que da sentido a una existencia inane, precipitan la vida de Meursault a un desenlace en manos de la justicia francesa, más pendiente de las formas y apariencias que de conocer la verdad del homicidio. Visconti multiplica visualmente, una vez más, la orgía decadentista de Europa y sus colonias, que desde el siglo XIX hasta la posguerra *–Ludwig, Senso, El gatopardo, La caída de los dioses, Rocco y sus hermanos–* recuerda la sangre monumental de los mártires del continente, que otoñecen en la apoteosis fílmica de la obra del genial aristócrata milanés. Por su legado magistral asoma la osatura épica de las criaturas de Camus, Dostoievski, Thomas Mann o Lampedusa, que son el ramaje de los que una vez fueron imperios y de los que solo quedan unos personajes suspirantes, contumaces y ya míticos.

SÓCRATES EN CALIFORNIA

Por Leonardo Brandolini

Fotografías: *El guerrero pacífico*, dirigida por Victor Salva

Cuando Victor Salva leyó las memorias de Dan Millman "El camino del guerrero pacífico" (1980), se sintió identificado inmediatamente con la historia del engreído muchacho que es capaz de liberarse de sus impulsos egoístas y arrogantes gracias a las enseñanzas de un encargado de gasolinera en la bahía de San Francisco, California. Bajo la tutela de su fiel amigo y protector Francis Ford Coppola, Salva y el guionista Kevin Berhardt decidieron escribir a cuatro manos esta adaptación cinematográfica del superventas traducido ya entonces a múltiples idiomas. Para ello, se centraron en los dos primeros tercios del libro, aquellos que describen el crecimiento y la autorrealización personal de un consentido y egocéntrico adolescente integrante del equipo de gimnasia masculina de la Universidad de California en Berkeley. El resultado es **El guerrero pacífico** (Peaceful Warrior*,* 2006), sólida narración sobre el potencial del espíritu humano para sobreponerse a la adversidad y a la esclavitud de los valores materiales a partir del autoconocimiento y de la práctica de una vida austera. De todos los filmes realizados por el cineasta californiano, este relato sobre los hábitos que conducen a la perfección moral y espiritual es, con toda seguridad, el que mejor conecta con la experiencia personal y profesional del propio Victor Salva, malograda por los quince meses que hubo de pasar en una prisión estatal entre 1988 y 1989. La privación de libertad y el padecimiento del estigma social convirtieron el texto de Millman en una promisoria tabla de salvación para el director. El mismo oxímoron del título describe la dicotomía que aborda la película, el eterno valor de los aprendizajes espirituales y el espíritu redentor de la vida (extra)deportiva sobre el alma humana.Scott Mechlowicz, quien ya había protagonizado la recomendable *Mean Creek* (Jacob Aaron Estes, 2004), encarna a Dan, el soberbio y talentoso gimnasta que vive solo para sí mismo, mientras que el legendario rostro de Nick Nolte se mete en la piel de Sócrates, demiurgo y maestro supremo; el creador del mundo al que el impulsivo muchacho se resiste a entrar. Alumno e instructor son los protagonistas de una historia que explora la relación entre un hombre mayor que se encarga de educar y dar ejemplo a su protegido, y la de un adolescente que le retribuye con su juventud, vigor y compromiso. La caracterización de este púber evita, sin embargo, la filosofía con retrogusto congratulatorio, así como la exhibición gratuita de rudeza y estulticia habituales en este tipo de relatos. Rehúye además la tentación de abusar de terminología que gravite alrededor de creencias religiosas o mitológicas y en prácticas seudocientíficas al uso. Eso está también en la película, pero desde un punto de vista positivista, como si el espíritu del mismo Platón nos guiara hacia la sabiduría por los oscuros pasillos que enclaustran la esperanza de quienes están condenados a habitar en ellos.

Los únicos pensamientos que habitan en el cuerpo del mimado universitario son el autoengaño y el vacío existencial que contienen discursos sobre el éxito y el triunfo personal como únicas metas posibles en la vida. Sin embargo, debajo de su personalidad sobrada y autosuficiente se ocultan miedos y frustraciones insalvables; un sistema de creencias endeble y profundamente hueco. Hasta que conoce a Sócrates, reencarnación del filósofo heleno en nuestros días. Áspero, pero con poderes de hechicero, algo así como una transmigración del "Don Juan Matus" imaginado por el escritor y antropólogo peruano Carlos Castaneda, pero sin los efectos psicodélicos del peyote. Es él quien nos adentra en este renovado método socrático, la eterna mayéutica que consigue, mediante hábiles preguntas, que el interlocutor descubra sus propias verdades y de este modo pueda resolver sus problemas por medio de una lógica que ilumine el entendimiento. Se trata de la aproximación gnóstica hacia el conocimiento interior y la revelación última de la verdad. *Gnosis* o experimentación introspectiva de las verdades trascendentales, que no son más que las tres realidades o hipóstasis de las que habla el neoplatonismo: lo divino, lo espiritual y lo relacionado con el alma.

La película, estrenada en un momento en el que ya se empezaba a regular el uso y abuso de sustancias estimulantes para mejorar el rendimiento deportivo de atletas de élite, no es ajena a los clichés que describen a Sócrates como un místico diestro al mismo tiempo con las experiencias del alma humana y con las que requieren el uso de una llave inglesa. Sus máximas, del estilo Nueva Era –"*A veces hay que perder la razón antes de volver a la normalidad*"- apelan a experiencias o visiones místicas que se entienden como inefables por quienes acceden a ellas. En Sócrates, Dan Millman

encuentra el apoyo espiritual y aprendizaje imprescindibles para superar las adversidades terrenales y obtener la santidad a través de experiencias no racionales. La gnosis como forma suprema de conocimiento, solamente al alcance de iniciados.

Al igual que sucedía con el Sócrates ateniense, el de Berkeley no escribe ninguna obra porque cree que cada individuo debe desarrollar sus propias ideas. Tampoco crea una escuela de filosofía al uso. Todo lo que sabemos sobre sus enseñanzas est**á** contenido en el esfuerzo y trabajo de Dan/Platón, quien es su discípulo, y sabe describirle desde las preguntas y respuestas que iluminan el entendimiento.

Aunque para algunos la película de Victor Salva es un claro ejemplo de lo que se podría denominar “nuevo cine espiritual”, el hábil uso de recursos cinematográficos para representar los sueños, las ilusiones y las frustraciones de este grupo de gimnastas crea un ambiente por momentos mágico que excede las explicaciones racionales. Los matices suavemente eróticos alejados de prejuicios y estereotipos y la mirada prolongada de la cámara sobre los cuerpos de estos jóvenes revelan una dirección y un uso del lenguaje cinematográfico notables. *El guerrro pacífico* es, además de un fascinante retrato del mundo de la gimnasia competitiva, una apreciable parábola sobre lo necesario de visiones alternativas a discursos dominantes, así como un estudio ejemplar de las prácticas y saberes divinos a partir de los cuales están hechas las cosas terrenales. Un lección moral sobre la vida cotidiana que se convierte en una experiencia cinematográfica imprescindible y estimulante, con o sin mensaje.

EN LA CIUDAD PENSADA

Por Francisco Mateos Roco @paco_roco
Fotografías: *Columbus*, dirigida por Kogonada

We shape our buildings; thereafter they shape us. Winston Churchill

Junto con otras afinidades, la filosofía y la arquitectura comparten una función organizativa: estudiar y reflexionar sobre diversas cuestiones con el propósito de alcanzar acuerdos que aporten orden, sosiego y comodidad en el desarrollo de la vida. Ambas diseñan conceptos, bien sean para orientar y ayudar a los seres humanos en su búsqueda de respuestas que les aporten un cierto conocimiento de qué son y de qué es lo que les rodea, bien sean para distribuir los espacios que las personas habitan y frecuentan con el fin de lograr que las actividades que desarrollan en ellos sean más agradables y eficientes. En suma, ambas son coadyuvantes en la solución de problemas y determinantes en la forma de afrontarlos y de resolverlos.

A lo largo de los siglos estas dos disciplinas han tenido la oportunidad de comprobar que, al igual que una frase breve, concisa y bien estructurada puede encerrar y transmitir un pensamiento, una idea o una enseñanza con más enjundia y alcance que algunos vastos y complejos tratados que persiguen el mismo objetivo, también es posible que un pequeño cambio o una sencilla decisión sean por sí solos aptos para generar un efecto que vaya más allá de la aparente simplicidad que los define. Reubicar un sillón en un rincón bien iluminado de la sala de estar de una casa es más que probable que multiplique las horas de lectura de sus moradores o construir unas gradas frente a un paisaje posiblemente suscite que sea más observado y admirado porque comience a ser percibido como un espectáculo. Idéntica trascendencia puede tener un encuentro casual.

En la región Medio Oeste de Estados Unidos, a unos setenta y cinco kilómetros al sur de la capital de su estado y a orillas del río East Fork White, se asienta una localidad de apenas cincuenta mil habitantes que debe a una resolución de su más ilustre y acaudalado vecino el ser la más conocida de las doce poblaciones norteamericanas que llevan su mismo nombre. A mediados del siglo veinte y respaldado por la fortuna que le procuraba la industria de los motores diésel, Joseph Irwin Miller decidió que la forma de situar en el mapa a su ciudad natal, de instaurar un sentido de comunidad entre sus habitantes y de atraer buenos técnicos y profesionales a su corporación empresarial era levantar en sus calles, y sobre todo en su avenida principal, edificios públicos que mostraran las corrientes constructivas que más destacaban en aquel momento. Para que su proyecto fuera viable, creó una fundación que asumió los honorarios

de los mejores arquitectos modernistas. El resultado fue la edificación de más de setenta inmuebles con un valor arquitectónico significativo y la constante inclusión de varios de ellos en los manuales de arquitectura contemporánea.

En uno de los rincones de esta ciudad coinciden Casey y Jin durante un día de verano. Ambos tienen en común una relación complicada con sus respectivos progenitores, de los que han de estar pendientes por distintos motivos, pero, en principio, no tienen nada más en común. Ella vive allí, hace poco que ha terminado el instituto, obtiene algo de dinero trabajando temporalmente en una biblioteca, se ha contagiado de la pasión por la arquitectura que inspira el lugar y, de momento, ha renunciado a seguir formándose y a buscarse su propia suerte porque considera que es más importante permanecer al lado de su madre. Él reside en Seúl, ya ha alcanzado la mediana edad, se dedica a la traducción de textos, le causa rechazo todo lo que tiene que ver con la proyección y con la construcción de edificios y, más allá de cumplir con su deber como hijo, no tiene especial interés en estar junto a su padre. Pese a la diferente situación en la que cada uno se encuentra, desde el primer momento parecen entenderse, lo que da pie a una serie de charlas y paseos en los que progresivamente irán contándose las circunstancias en las que se hallan, les harán descubrir cuál es el foco de atención en el que centrarse para poder solventar sus preocupaciones y terminarán por influir decisivamente en el devenir inmediato de sus vidas.

En sus caminatas la joven hará ver a su acompañante cómo el modernismo abrazó la inversión de los valores preconizada por la filosofía de principios del siglo pasado, cómo la arquitectura tomó la determinación de alumbrar construcciones y espacios idóneos para originar emociones e influir en el comportamiento de quienes los contemplaran y los recorrieran, cómo acomodó los nuevos materiales a la funcionalidad de las zonas y de los ambientes que delimitaban y cómo se propuso plantear cada inmueble como un trabajo global que requería abordar no solo su estructura y su distribución, sino también pensar y diseñar los muebles, los objetos decorativos y los acabados que configurarían su interior. Así, a través de descripciones y de razonamientos surgidos de sus conversaciones, pondrán de manifiesto que la asimetría de la fachada de la *First Christian Church* no la impide conservar el equilibrio al que siempre aspira un recinto religioso, revelarán que el cerramiento exterior de vidrio del *Irwin Union Bank and Trust* le permite romper con la opacidad y con la frialdad hacia los clientes características de los negocios financieros, descubrirán que James Stewart Polshek pensó su hospital de salud mental como un puente por el que los pacientes transitan en su proceso de curación y comprobarán en la *Miller House* el modo en el que un jardín puede convertirse en el ornamento más destacado de una casa y la facilidad con la que una inteligente combinación de poliedros consigue separar las áreas de una vivienda.

Haciendo buenos el espíritu y los principios bajo los que fueron proyectados, todos estos edificios propiciarán el acercamiento entre Casey y Jin, favorecerán sus diálogos y sus elocuentes silencios, crearán un espacio público en el que superar los obstáculos que les impedían atender a su necesidad de comunicarse y posibilitarán una relación que difícilmente hubiera tenido lugar en otro entorno. Una y otro tendrán la fortuna de poder aprovecharse de las beneficiosas consecuencias de la arquitectura curativa y del modernismo con alma de **Columbus** (Kogonada; Estados Unidos, 2017), Indiana.

ESCRIBIR ES EL ARMA CONTRA LA HIPOCRESÍA

Por Déborah Vukušić

Fotografías: *Quills*, dirigida por Philip Kaufman

En el manicomio de Charenton el Marqués de Sade (Geoffrey Rush) pasa su última década y escribe como puede. Es gracias a la colaboración de la criada Madeleine (Kate Winslet), que transporta sus obras entre la colada, que el gran filósofo de las pasiones y lo cruel continúa agitando conciencias y removiendo instintos. Madeleine, que satisface sus propias fantasías con los textos del filósofo de la amoralidad y la perversión, coquetea con un cura, también fascinado por el marqués y atormentado por la tentación, el abate Coulmier (Joaquin Phoenix). El abate permite a Sade representar sus obras con un elocuente elenco de locos. Entonces, llega el doctor Royer-Collard (Michael Caine), enviado por el mismito Napoleón, para rehabilitar al escritor. Y el otro, como no podía ser de otro modo, sigue rebelándose con alardes de ingenio.

El Marqués canta a la necesidad de crear, grita a la libertad de expresión y proclama que el ser humano tiene sueños sexuales, perversiones, que oculta pero que laten para siempre en él. Y resulta que algunos saciaban sus pasiones con las lecturas de Sade. Y Madeleine es uno de ellos. Bebe de sus palabras, siente, experimenta, como símbolo aglutinante de toda la sociedad. La cinta destila el erotismo de Philip Kaufman, quien con maestría no convierte las escenas subidas de tono en algo gratuito sino constructivo y consigue que destilen morbo y belleza a partes iguales, con una delicada puesta en escena.

Con **Quills** (Philip Kaufman, 2000) consigue realizar un *biopic* interesante del sórdido escritor, haciendo un alegato contra la censura y la doble moral, a favor de la catarsis del amor y del sexo en su forma más cruel. Doug Wright escribe unos diálogos sublimes y cínicos que llegan al límite de lo que acaricia lo vulgar. Geoffrey Rush, nominado por su interpretación al Óscar, interpreta con un talento inimitable a Sade, el incendiario, capaz de utilizar su propia sangre o sus heces para vaciarse y analizar las emociones que liberan nuestros instintos más animales. La sordidez de las imágenes va siempre de la mano de su filosofía en busca de una valiente reformulación moral y así construye Rush el personaje, con matices maravillosos incluso en el delirio.

La ambientación es exquisita y perfecta la caracterización de la Francia pervertida de espíritu y mojigata de apariencias del XVIII. El vestuario, el maquillaje, ajustadísimos. Y luego el ritmo palpitante del guion y la banda sonora de Stephen Warbeck nos conducen hacia un final abrumador.

El “divino marqués” es un profundo conocedor de nuestros vicios y nuestras parafilias, de la oscuridad de nuestra naturaleza, que se planta contra la imposición de normas; siempre a favor del deseo, siempre en busca del placer. Es por eso por lo que es tildado de “demente libertino”. Y es que el autor de múltiples obras anotadas en el “Índice de Libros Prohibidos” de la Iglesia Católica siempre defiende la victoria del vicio en su lucha contra la virtud.

Con esta obra maestra de la interpretación sobre la depravación Kaufman hace honor al autor de *Justine o los infortunios de la virtud*, quien tuvo el descaro de tratar todo tipo de actos sexuales y parafilias para destapar tabúes, ante una sociedad que intenta ocultar sus pecados y se descubre a sí misma haciendo de sus narraciones el top del top manta de la época; época que, como cualquier otra, se calienta con la censura. Porque nos va. Nos va lo *dark*. Recordemos que de su nombre se explica la excitación que se produce al actuar con crueldad sobre un ser vivo. Porque el marqués siempre nuestras llamadas más primitivas, siempre con relaciones de poder animal y ofreciendo múltiples vías de escape para acceder al éxtasis.

La escena en la que Sade dicta su creación encadenada, la del acoso a Madeleine, el sueño húmedo y la curva transformadora del abate, la caída de la máscara del doctor configura el *full* de momentos reseñables regidos por Kaufman. El director consigue dar credibilidad a la voz del “*espíritu más libre que jamás ha existido*”, bailando entre la realidad y la locura hasta convertirlo en espejo del puritanismo, critica a los estamentos conservadores y eclesiásticos y defiende que lo preestablecido es incorrecto.

Conociendo al polémico escritor, si él pudiera dirigir cine seguramente se mostraría más arriesgado en los tiros de cámara y le daría otro giro al montaje. Aunque Kaufman con el arma de su historia consigue, igual que Sade con su pluma, defender el derecho de expresión culpando a quienes tratan de evitarlo. Porque, por mucho tiempo que pase, el látigo del Marqués no cesará nunca de arremeter contra la hipocresía ni de poner nombre a nuestras fantasías.

LA HUMANA TRASCENDENCIA

Por Francisco Collado

Fotografías: *El Séptimo Sello*, dirigida por Ingmar Bergman

"Al abrir el Séptimo sello, se hizo el silencio"

(Apocalipsis 8:1-5)

Pocas películas permanecen en la historia del cine con la profundidad y el bagaje espiritual de **El séptimo Sello** (*Det sjunde inseglet*, Ingmar Bergman; 1957). Pocas recogen la inquietud, el desasosiego y las interrogaciones del ser humano como esta obra señera del director sueco. La muerte constituye uno de los arquetipos primarios para el ser humano. No en vano, es la culminación (o la desaparición) de la existencia. Una pregunta fundamental ante la que no tenemos respuestas. Tan solo teorías y creencias. Personalizar La Parca, supone desarrollar esa capacidad humana de la creación, una capacidad que le permite enfrentarse de soslayo a sus temores primordiales con el envoltorio del arte.

El relato está narrado de acuerdo con las convenciones de la época. La verosimilitud histórica es certera. El acercamiento a los personajes los dota de carnalidad y fidelidad a las formas de pensamiento de aquella época oscura. Todo el montaje, ambientación y recursos cinematográficos constituyen un verdadero ensayo de un período histórico y sus circunstancias. El protagonista Antonio Block es reflejo de las inquietudes primordiales del ser humano, de sus postrimerías, de su ansia existencial, de la perdida de la fe. Y, en definitiva, de la aceptación final.

Esa aura de predestinación (el caballero conoce que danzará con la muerte lo desee o no), impregna un filme de vocación expresionista, que no desdeña la picaresca, lo onírico en la narración o el realismo más impactante. Bergman explora los rostros con su habitual bisturí cinematográfico, coquetea con destreza con el *flashback*, introduce el sueño con el protagonista como personaje y a la vez espectador. Un juego de espejos genial y certero. Una tragicomedia, metáfora de la existencia humana. El gran teatro del mundo.

La intención de la partida (inspirada en Albertus Pictor) del hombre contra la muerte no es, obviamente, la victoria final. Se trata de una pugna donde el aprendizaje es el objetivo, donde cada movimiento sobre el tablero únicamente conduce a la sabiduría. Al encuentro de un sentido que se vuelve esquivo y lejano.

La escena final es magistral. La danza de la muerte, alejándose, acompañada de los muertos, el soberbio cielo, el son

de los tambores, el susurro del mar. La tragicomedia del mundo, representada en la familia que sobrevive. La efímera victoria sobre la muerte y el continuar de la partida en un eterno flujo y reflujo. Una confrontación, cuyo final profetizado, no significa rendición. No significa vasallaje.

El juego de blanco y negro es soberbio. La luz y la oscuridad representadas en los escaques del tablero, el caballo negro que cruza la escena, el ave que vuela. La alternancia entre la vida y la muerte. Entre la luz y la oscuridad. Metáfora certera y hermosa de la humana condición bajo la influencia indiscutible de Val Lewton y James Whale.

Aunque camuflado tras la imaginería del medioevo, este drama es connatural al hombre de todas las épocas. La estética no es más que un modo de sublimar el abismo. El humor, una victoria cotidiana frente al miedo. El discurso, una mera excusa para presentar los temores fundamentales del hombre desde el principio de los tiempos: la fe, el pecado, el bien y el mal, la frontera de la muerte.

Todos los personajes son arquetipos que representan diversas facetas del ser humano. La traición, el escepticismo, la inocencia, el chivo expiatorio, el engaño y el desengaño… Los diálogos son sublimes. Estilemas del autor, profundas reflexiones donde vierte sus propias inquietudes y vivencias, disfrazadas con una plasticidad suprema, escondidas tras la apariencia de un espectáculo visual apabullante.

Antonius Block teme su propio *Dies Irae.* El personaje de Max Von Sydow es un compendio de las preguntas de la humanidad. A través de este espejo, en glorioso blanco y negro, se muestran fanáticos flagelantes, cruzados desnortados, juglares que subliman el miedo con el humor, frailes y brujas, árboles desnudos, rocas y parajes desoladores.

La banda sonora está compuesta por Eric Nordgren que utiliza instrumentos de la época. Encontramos composiciones del nivel de "*Det sitter es duva", "Odet ar es rackare", "Skats sane,* con esa soberbia culminación del *Dies Irae*, el himno latino del siglo XIII, atribuido al franciscano Tomás de Celano. La paleta aplicada por el compositor navega desde coros femeninos, pasando por lo descriptivo, hasta instantes de profunda religiosidad. También juega con el costumbrismo, utilizando un oboe y el canturreo de los protagonistas. El compositor mistura los registros dramáticos y graves con la luminosidad de los agudos. El equilibrio entre contenido y partitura es magistral.

Esos sonidos de la trompeta que llama a los muertos son una de las más profundas reflexiones filosóficas de la historia del cine. Y de la humanidad.

"Día de la ira aquel día
en que los siglos
se reduzcan a cenizas
como testigos el Rey David y la Sibila"
"Cuanto terror habrá en el futuro
cuando el juez haya de venir
a juzgar todo estrictamente"

WAKOLDA Y EL PROMETEO POSTMODERNO

Por David García-Reyes @davgarciareyes

Fotografías: *El médico alemán*, dirigida por Lucía Puenzo

El científico alemán y criminal nazi Josef Mengele es una de las figuras más siniestras de la historia de la humanidad. Sus experimentos y participación en la llamada “Solución final” para acabar con los judíos por parte del III Reich le convirtió en el principal oficial médico del campo de exterminio de Auschwitz-Birkenau. La derrota alemana le empujó a una huida hacia delante perpetuando su impunidad en la perpetración del Holocausto y otros crímenes de lesa humanidad. El oficial nazi, aprovechándose de diferentes redes de simpatizantes, disfrutó de su protección y logística para sobrevivir en Sudamérica, alimentando conspiraciones y supuestos experimentos en los que continuó con su falta de ética y escrúpulos para ejercer la ciencia médica.

Los episodios oscuros en la difusa biografía de Mengele, conocido como el Ángel de la Muerte, han generado espacios vacíos y conjeturas tan diversas como para surtir a la ficción de distintas tramas, propias de novelas de misterio con tintes de terror. En 2011 se publica “Wakolda”, libro de Lucía Puenzo, escritora y directora también de **El médico alemán** (*Wakolda*, 2013), versión cinematográfica de la novela. La creadora argentina encuentra en el personaje de Mengele la excusa perfecta para su particular relato del criminal nazi en la Patagonia de 1960.

Ahogado en una playa brasileña en 1979, ese sería el final oficial del execrable científico, dato que no sería revelado hasta un lustro después, puesto que utilizaba distintas identidades para esquivar a sus perseguidores, entre ellos el Mossad -implacable servicio secreto israelí- y un gran número de cazanazis. Pocos años antes, el escritor Ira Levin, a partir de los rumores sobre tan singular y siniestro personaje y los santuarios de protección de estos criminales en América Latina, escribe una novela con su correspondiente traslación fílmica, *Los niños del Brasil* (*The Boys from Brazil*, 1978) de Franklin J. Schaffner. Mengele, interpretado por Gregory Peck, en su afán por "resucitar" a Adolf Hitler por medio de la clonación se enfrenta a un antagonista encarnado por Lawrence Olivier, aquí un remedo del cazador de nazis por antonomasia, el judío austriaco Simon Wiesenthal y cambiando radicalmente de papel tras ser el sádico odontólogo nazi de *Marathon Man* (John Schlesinger, 1976). En la película de Puenzo también hay una cazadora de nazis, la intrépida Nora Eldoc, personaje real que murió en extrañas circunstancias en ese verano de 1960. Del mismo modo que en el largometraje de Schaffner, al médico alemán de Puenzo le obsesiona la pureza de la raza aria y su ambición por imponer su supremacismo en aquellos a los que cree inferiores. Enzo y Lilith, padre e hija corrompen, dentro de la visión racista del médico alemán, la herencia germánica de Eva, la madre embarazada de gemelos. Para Mengele, la familia argentina afincada en Bariloche es un laboratorio perfecto para proseguir con

sus oscuros intereses científicos mientras espera para continuar con su carácter errabundo como fugitivo.

La película, rodada en régimen de coproducción entre España, Francia, Noruega y Argentina, es uno de los mayores logros de su directora y guionista. Hace mucho tiempo que Puenzo goza de un reconocimiento como destacada autora literaria y cinematográfica en América Latina. Su obra ofrece una mirada distinta respecto de la diversidad, reflexionando sobre la genética o los distintos debates frente a lo identitario. En este sentido, *El médico alemán* es un ejemplo de cine transnacional que busca un público global, pero en esa voluntad se proyectan sus mayores carencias frente al texto literario. En la novela de Puenzo, en este juego de veladuras que es a veces la globalización, parece imponerse la necesidad de incluir cualquier tipo de naturaleza heterogénea. Por ello y a pesar del tema que trata, la omisión de la familia mapuche del texto literario, conocedores del misterio de Wakolda, la muñeca de Yanka, la chica mapuche que la intercambia en el original literario con Lilith, la joven protagonista se desvanece en la película.

Posiblemente a la directora, por la complejidad que adquiría el relato literario, sospechaba que ampliar demasiado el argumento cinematográfico reducía la importancia en relación a confrontar el supremacismo y la eugenesia de Mengele, diluyendo algunos de los mejores matices de la trama literaria. En el filme, la etnicidad se concentra en los rasgos de Enzo (Diego Peretti) y la aspiración por la perfección humana del médico en las muñecas seriadas y en la medicación hormonal que administra a Lilith (Florencia Bado). No obstante, los rasgos hebreos de Enzo no son un problema para que el Ángel de la Muerte sea socio en el negocio de las muñecas, a pesar del desprecio que siente por él. La postmodernidad que preconizaba la reproductibilidad técnica apuntada por Walter Benjamin en estos juguetes seriados y perfectos es una metáfora del pensamiento supremacista del médico.

Àlex Brendemühl como Mengele ofrece la mejor interpretación de su carrera hasta el momento. El personaje, contenido y gélido, presenta una carencia absoluta de empatía, con una presencia física que le convierte en uno de los mayores villanos del cine latinoamericano. El actor hispanoalemán lo hace sin necesidad de recurrir al histrionismo o a la representación de un ser físicamente repulsivo, es su figurada normalidad e incluso su atractivo físico lo que genera un enorme contraste con sus prácticas y su ideología. La actriz uruguaya Natalia Oreiro también destaca en el papel de Eva, subrayando su riqueza identitaria, enfrentando sus valores y tradiciones germánicas siendo argentina.

En el filme de Puenzo, está muy presente el pensamiento de la filósofa Hannah Arendt* en su obra "Eichmann en Jerusalén, un estudio sobre la banalidad del mal". El criminal nazi apresado por el Mossad y condenado a muerte en Israel era un funcionario sumiso y no era desde luego el Ángel de la Muerte. El Dr. Mengele como el Dr. Frankenstein, a diferencia de Eichmann, era un devoto creyente del nazismo, compartía con el ajusticiado su estancia en Suramérica, su falta total de empatía y remordimientos, pero la de Mengele es una visión de sí mismo en la más alta consideración, que lo sitúan, igual que Hitler o Göebels, como un psicópata egomaníaco / ególatra.

Con anterioridad, Lucía Puenzo había tratado cuestiones vinculadas a lo identitario y a la genética, pero aquí es donde ofrece una mayor gama de grises y un relato cinematográfico de gran pulso narrativo. Por todo, la directora no cae en el relativismo moral en el que pecan por momentos *La vida es bella* (*La vita è bella*, 1997) de Roberto Benigni o la reciente *Jojo Rabbit* (2019) de Taika Waititi, entre otras cosas porque en el filme argentino se intuye el horror nazi a partir de una figura tan inquietante como Mengele y las posibles ambigüedades morales no son achacables al discurso autoral, sino más bien al planteamiento de cuestiones poco abordadas en Latinoamérica, señalando la suspensión de lo que representaba el mal extremo, junto con la complicidad y aquiescencia de responsables políticos y policiales en la región, que pudiendo haber entregado a un atroz criminal para ser juzgado, permitieron que pudiera evadirse de la justicia con una tranquilidad de la que jamás gozaron sus víctimas.

*En este mismo número se puede leer sobre el *biopic* (2012) de la pensadora alemana nacionalizada estadounidense.

LA BELLEZA DE LO EFÍMERO

Por Guillermo Triguero

Fotografías: *Primavera tardía*, dirigida por Yasujiro Ozu

Existe en la cultura japonesa un término muy interesante que impregna buena parte de sus grandes obras conocido como "*mono no aware"*, que sirve principalmente para designar la sensibilidad hacia todo aquello que es efímero -lo cual se conoce con otro término clave para dicha cultura como es el de "*mujô*", que se refiere a la transitoriedad de las cosas-. De hecho, el concepto de "*mono no aware*" está tan arraigado en la forma de pensar de la sociedad japonesa que tiene otras muchas ramificaciones: también tiene mucho que ver con saborear la armonía de la vida, aceptar pacíficamente la adversidad y apreciar lo inevitable. Es una filosofía que tiene mucho que ver con la idea de resignación y contención, es decir, observar la vida y aceptarla tal cual es. Entender que formamos parte de un ciclo vital mucho más grande que nosotros mismos y que por tanto que todo lo que nos suceda, por muy negativo que sea, no deja de formar parte de ese ciclo global.

Esta idea es fundamental en muchas de las grandes obras del cine japonés clásico. Viendo algunas de estas películas desde nuestra perspectiva occidental puede resultarnos chocante (o incluso irreal) la forma como se comportan algunos de los personajes o la forma como aceptan las adversidades, pero conociendo la importancia que tiene el "*mono no aware*" para los artistas japoneses no solo podremos entender mejor su contenido, sino captar aún mejor esa esencia que las hace tan profundamente sensibles y emotivas. Y seguramente pocos cineastas han sabido plasmar tan bien esa idea como Yasujiro Ozu, que no casualmente está considerado como el más grande director de la historia del cine japonés.

De todas las extraordinarias obras que filmó, creo que **Primavera tardía** (*Banshun*, 1949) es la que mejor refleja la esencia de dicho concepto, o al menos en mi caso fue la primera película de Ozu a la que realmente le pillé el punto después de algunos intentos previos algo infructuosos, consiguiendo algo tan meritorio como transmitirme la idea que hay tras el "*mono no aware*", pese a que por entonces no conocía el término. Eso no impidió que intuyera una serie de ideas (la aceptación de las inevitables etapas de la vida, lo transitorios que son los momentos de felicidad) que me resultaron profundamente emotivas por la forma como las reflejaba su creador, y que no fue hasta tiempo después cuando acabé entendiéndolas mejor tras haber profundizado en su filmografía.

El argumento es bastante sencillo: Noriko (una sensacional Setsuko Hara en el papel más recordado de su carrera) es una joven feliz y despreocupada que vive con su padre viudo Shukichi. Pero un día su tía Masa advierte a Shukichi la necesidad de encontrar un marido para Noriko, puesto que la joven corre el riesgo de que se le pase el arroz al tener ya la friolera de ¡27 años! Lo interesante de la situación es que Noriko no tiene el más mínimo interés por casarse (no hay ningún hombre que le interese y una de sus mejores amigas acaba de divorciarse escaldada tras un matrimonio infeliz) por tanto no hay ninguna necesidad de forzar una boda cuando ambos viven juntos en perfecta armonía. Pero -y aquí es cuando hay que tener presente todo lo comentado en los párrafos anteriores- eso no impide que Shukichi se proponga empujarla a que se case, porque entiende que no es correcto que una hija se pase toda su vida viviendo con su padre y cree sinceramente que, aunque a ella no le guste, será lo mejor para su futuro.

En muchos sentidos *Primavera tardía* representa la esencia del "*mono no aware*", no solo por la temática sino también por el tono, ya que la película apuesta (como la mayoría de obras de Ozu) por un estilo contenido sin hacer especial énfasis en los elementos más dramáticos. Lo que vemos no es poca cosa: estamos presenciando cómo Noriko debe asumir el hecho de que el sencillo tipo de vida que tan feliz le hace no

puede durar para siempre, y que en el fondo no es más que otra etapa que debe asumir que tiene su fin. Y que Ozu opte por un tono marcadamente contenido no quita que la película no sea realmente emotiva, de hecho, resulta triste ver cómo la Noriko tan inocente y feliz de la primera parte de la película acaba convirtiéndose en una mujer afligida y desencantada al darse de bruces con la realidad y ser consciente del tipo de vida que debe llevar. Ozu no esconde que, por mucho que uno deba asumir el paso de una etapa a otra, eso no quiere decir que vaya a aportar más felicidad o plenitud a sus personajes, nada parece indicarlo. En contraste, la preciosa escena en que Noriko y un amigo pasean juntos en bicicleta por la playa transmite a la perfección esa felicidad espontánea pero también efímera de la etapa de juventud. La vida sería maravillosa si instantes como ése pudieran alargarse eternamente.

Otro rasgo muy típico de Ozu y que a nuestros ojos nos puede parecer muy llamativo o moderno para la época es su extrema sutileza a la hora de dar a entender diferentes ideas y su preferencia por concentrarse en momentos pequeños pero esenciales dejando de lado aquellos potencialmente más importantes. En ese sentido, el ayudante del padre de Noriko y ella tienen una relación bastante afectuosa en la que intuimos que él siente algo más por la joven aun cuando está prometido con otra chica. Nunca se nos llega a confirmar ni se profundiza en esa idea, pero Ozu nos muestra un par de detalles que dan a entreverla. Este la invita a ir con él a un concierto para el que ha comprado una entrada extra, pero ella se niega para evitar malentendidos con su prometida. Seguidamente vemos al joven escuchando el concierto y su asiento de al lado vacío. No ha invitado ni a su prometida ni a otra persona para reemplazar a Noriko. En lugar de la acompañante que él quería hay un espacio vacío su lado. Sutil, pero al mismo tiempo da a entender perfectamente la idea.

Por otro lado, no deja de ser llamativo que a lo largo del filme nunca veamos al pretendiente de Noriko (aunque se nos dice que se parece a Gary Cooper, lo cual no está nada mal) y que Ozu ni siquiera muestre la escena de la boda, que es la base de todo el conflicto. ¿Qué nos enseña en su lugar? Al padre de Noriko llegando a casa tras la ceremonia, acostumbrándose a ese hogar ahora tan vacío y, finalmente, pelando una manzana con expresión melancólica y apesadumbrada, consciente de la vida solitaria que le tocará vivir a partir de entonces. Sin excesos dramáticos ni necesidad de recalcar la tristeza de este instante. Uno de los finales más emotivos de la historia del cine.

LO QUE KANT DIRÍA A WOODY ALLEN

Por Pablo Pérez Rubio

Fotografías: *Irrational Man*, dirigida por Woody Allen

Desde la época de *Annie Hall* (1977), la filmografía de Woody Allen (director) y la de Woody Allen (personaje) están invadidas por un componente filosófico que, a modo de inteligente y productivo *digest*, asimila con cierto aire acumulativo y caótico corrientes como el existencialismo, el estoicismo, el racionalismo, el nihilismo y el hedonismo. Muchos "ismos" juntos, revueltos y enfrentados, que sirven para articular un pensamiento moderno y brillante, a ratos postmoderno, en una carrera fílmica y literaria a la que se podrá acusar de ciertos defectos, pero nunca de falta de coherencia ni de frivolidad. Y también es cierto que Allen busca, indaga, da vueltas teóricas sobre lo mismo (Dios, el sentido de la existencia, la náusea, la fe, el pánico a la muerte, la soledad eterna) para no terminar ofreciendo ninguna solución que supere el punto de partida: la vida es un absurdo absoluto, y solo las actividades que llenan al ser humano de unos efímeros momentos de placer y felicidad contrarrestan el dolor y el vacío que culminan su desgraciada existencia. Y el humor, claro: el humor entendido como terapia y, casi, como un modelo de vida.

En **Irrational Man** (2015), Allen indaga en todo ello desde una perspectiva distanciada, para construir una fábula moral a la antigua usanza, que recuerda no poco a la serie de los *Cuentos morales* de Eric Rohmer. ¿Cuál es la diferencia entre las teorías filosóficas y la vida cotidiana? Para su experimento burlesco, el cineasta arranca con la clase que el profesor Abe Lucas (Joaquin Phoenix) imparte en su nueva universidad, y que responde a la palabrería que él mismo intenta desmontar: "*Kant sostenía*", proclama, "*que en un sitio realmente moral no hay lugar para la mentira y que hasta la más insignificante de ellas destruye su imperativo categórico. Según Kant, si un asesino entra en tu casa con la intención de matar a alguien escondido arriba, y preguntara dónde se esconde, estarías obligado a decírselo. En su mundo perfecto, no podrías mentir*". Ese es su planteamiento teórico. Y ahora la confrontación con la práctica ética diaria: "*Pero lo dudo. Porque hay una diferencia entre un mundo teorético de filosofía de mierda y la vida real, la asquerosa vida real en la que tienen cabida la codicia, el odio y el genocidio. Recordad, aunque sea lo único que os enseñe, que gran parte de la filosofía no es más que una gran paja verbal*". Si estuviéramos, concluye Lucas, en casa de Anna Frank y un soldado nazi nos preguntase dónde se esconde, ¿estaríamos según esta teoría obligados a revelárselo?

Immanuel Kant, pues, frente a Woody Allen. La filosofía teorética frente a la ética de la vida real. Abe es, como todo el multiforme Allen, un fracasado, un perdedor, un alcohólico impotente y solitario que ha perdido la fe en casi todo lo que en un momento fue motor de su vida. Su traslado a Rhode Island para impartir clases de filosofía abre su existencia a nuevas experiencias: cambios de rutina, una amante apasionada (Rita: una elocuente Parker Posey), una estudiante rendida ante su personalidad (Jill: Emma Stone), etc. Pero en su vida solo se producirá un verdadero cambio cuando escuche de manera fortuita una conversación en

una cafetería; en ella, una mujer desconsolada arremete contra el juez que de manera injusta y prevaricadora va a conceder la custodia de sus hijos a su exmarido, que los maltrata y cuida sin amor. La impactante confesión de la madre provoca en Abe un terremoto de ideas atormentadas, que resume a su amante como sacadas de un mediocre manual de autoayuda: "*Quiero tomar las riendas de mi vida*", "*Voy a tomar cartas en el asunto, a reaccionar*", "*Voy a actuar en lugar de observar, voy a prestar servicio*". Y empieza a maquinarse en su interior la idea de eliminar al citado juez, ya que, como dice su voz interior, "*el mundo sería un lugar mejor sin él*". Y lleva al terreno de la praxis su discutible teoría moral.

¿Crimen perfecto? No le interesa esto a Woody Allen, más preocupado por hacer avanzar su propuesta, a modo de juego, hacia terrenos más arriesgados y divertidos. Con su "asesinato útil", Abe desbloquea su paralizada existencia y libera sus abundantes represiones: activa su vida sexual, recupera la inspiración creadora y vuelve a escribir, abandona su petaca llena de whisky, regresa a la actividad física… "*Por fin estás celebrando la vida en lugar de fantasear con la muerte*", le dice su alumna Jill después de conseguir acostarse con él. Pero no tardan en aflorar unos leves remordimientos, acompañados de cierta preocupación, sobre todo cuando los medios de comunicación difunden la noticia de que el juez fue asesinado con veneno.

La siguiente clase de Abe Lucas que muestra Allen es la que hace alusión al existencialismo: "*Como decía Sartre, El infierno son los otros*", comunica el profesor a sus alumnos en frase premonitoria de lo que le espera a él mismo. Tanto Jill como sus padres comienzan a especular, a modo lúdico, con lo que le pudo ocurrir al juez asesinado, y pronto correrán rumores en el campus acerca de la posible autoría de Abe con respecto al crimen: habladurías dobles, pues, las de la prensa sensacionalista y las de los chismosos habituales. Puro infierno moral.

El relato se centra ahora, con la sabiduría narrativa habitual en el director, en las elucubraciones de Jill, a quien cede incluso su voz en *off*. ¿Habrá sido realmente capaz su adorado Abe de perpetrar un asesinato tan gratuito, pero a la vez, *moral*? Y también se hace evidente la presencia de Fiodor Dostoyevski, cuyo "El idiota" ya había sido citado antes y cuyo "Crimen y castigo", que Jill encuentra en la mesa de trabajo de Abe, se convertirá en latente protagonista del tramo final. Más cuando descubramos que el profesor ha escrito en un margen del libro del ruso una cita de "Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal" de Hannah Arendt.

Cuando por fin Abe confiesa a Jill su acto, discuten sobre la moral. Se cita a Emily Dickinson (la poeta favorita de ambos), a la guerra de Irak, y resuenan los ecos de "El extranjero" de Albert Camus. El pensamiento de Jill fluctúa entre la creencia de que Abe es un amoral asesino y la de que es un héroe que ha librado a la sociedad de un hombre inmoral y corrupto. La madura Rita, por el contrario, dice admirar a Abe si él hubiera sido realmente el asesino del juez. Por su parte, él confiesa, antes de proclamar que ha decidido marcharse a Europa, que "*seguía creyendo justificado lo que había hecho. Había sido más enriquecedor y profundo que todas mis protestas sociales*".

Y un giro final: la policía descubre al "culpable", un tal Podesta, al que van a llevar a juicio por el crimen cometido por Abe. El profesor se debate entre entregarse (lo moral) o esperar acontecimientos (lo instintivo). Jill le amenaza: no permitirá que un inocente sea condenado y le otorga de plazo hasta el lunes siguiente; si no se entrega, ella lo delatará. En actitud opuesta, Rita se mantiene fiel y está dispuesta a huir a España con él. Abe está incluso barajando la posibilidad de cometer un segundo crimen: el de su amada discípula Jill, antes de que acuda a las autoridades para inculparlo. Un forcejeo ante el hueco del ascensor que termina con el propio cuerpo del profesor cayendo varios pisos abajo: Allen se permite parodiar, bromear con el cine de crímenes clásico, incluido el obligatorio castigo que el asesino debía recibir al final de los filmes y que obligaba a los guionistas a ejercitarse en piruetas enloquecidas para ser originales sin desafiar a la censura. E incluida también la trampa de ruptura de la verosimilitud al incluir en el discurso fílmico la voz en *off* de un personaje muerto.

"*Los existencialistas creen que no pasa nada hasta que se toca fondo*". *Irrational Man* es, como tantos de su autor, un filme-juego, y por ello en él nada debe ser tomado demasiado en serio. Solo para la idealista Jill el episodio de Abe Lucas, el juez y su rival Rita fue una experiencia de filosofía de vida, si bien una experiencia traumática y dolorosa, "*de esas que, como decía Abe, no te enseñan los libros de texto*". Ni las clases universitarias de filosofía, ética y moral.

UN MUNDO TRAS LAS PAREDES

Por José Manuel Rodríguez Pizarro

Fotografías: *La habitación*, dirigida por Lenny Abrahamson

Una de las imágenes más memorables de la historia de la filosofía es, sin duda, la caverna de Platón. Quien fuera discípulo de Sócrates y maestro de Aristóteles formuló en su libro "La República" un poderoso y obsesionante mito o alegoría de intenciones pedagógico-filosóficas: una visión imaginativa que representa a quienes no se encuentran filosóficamente ilustrados como cautivos que están de tal modo encadenados que solo pueden ver ante ellos sombras proyectadas sobre la pared de una caverna, tomando estas sombras como si fuera la realidad. Para el célebre filósofo griego del siglo IV a.C., la ilustración filosófica solamente llega cuando escapamos de la caverna y salimos a la luz del sol donde podemos ver los objetos reales.

De las diversas películas que han enraizado con este mito filosófico cabe destacar una relativamente reciente. Se trata de **La habitación** (dirigida por el realizador y filósofo irlandés Lenny Abrahamson en 2015), en la que se nos presenta a un niño de cinco años, Jack (Jacob Tremblay), para el que su madre, Joy Newsome o Ma (Brie Larson), intenta crear un microcosmos lo más naturalizado y confortable para él, puesto que ambos se hallan encerrados en un cubículo. La habitación es el mundo entero para Jack: allí nació y en ese habitáculo de reducidas dimensiones come, juega, aprende, hace ejercicio con su madre, ve la televisión… Jamás ha salido de allí, es su reducido mundo, al contrario que su madre, que sí tiene referencias de la realidad afuera.

Con ingenio y tenacidad Joy trata de mantenerlo a salvo de la dramática situación en la que ambos se encuentran y de momentos críticos, como cuando se produce la llegada del viejo Nick (Sean Bridgers) y él tiene que dormir en el armario. No es casual que Joy recurra a canciones y a lecturas como las aventuras de "Alicia en el país de las maravillas" o de Edmond Dantès, protagonista de la novela "El conde de Montecristo", para entretenerlo y para hacerle ver, entre otras ideas, que todo tiene otro lado, que tras la pared hay una realidad desconocida para él. Le explica también que lo que ve en la televisión son cosas reales, que existen físicamente, como la hoja que se deposita en el lado externo de la claraboya de su cubículo. Esa curiosidad de Jack, que va en aumento, será utilizada por su madre como una posible tabla de salvación: "te va a encantar el mundo: la casa, la abuela…", le dice a su hijo.

Si para Jack la habitación es lo único que ha conocido, su mundo, para Joy es el símbolo de su reclusión, al ser raptada frente a su colegio cuando tenía diecinueve años por un desconocido, truncando así sus sueños de adolescente: de estar con sus padres y sus amigos, seguir estudiando, crecer y madurar, intentar su sueño de ser una gran atleta, en suma, llevar una vida como la de cualquier otra chica de su edad. Han pasado siete años del rapto y las pocas esperanzas de la joven se concentran en Jack, el hijo que ha tenido en la habitación, fruto de las violaciones de su secuestrador.

Como le ocurre a Joy y a Jack, en el mito de la caverna hay prisioneros en un espacio oscuro; en este caso es una gruta subterránea con un fuego tras ellos. Platón imagina a

unos prisioneros, desde su nacimiento, encadenados de tal forma que solo pueden ver las sombras que aparecen sobre la pared que hay ante ellos, moviéndose arriba y abajo frente al fuego. Estos prisioneros creen que las sombras es lo único que hay que ver, algo parecido a lo que acontece al pequeño Jack con lo que le muestra el televisor. Si los prisioneros son liberados de sus cadenas y forzados a girarse hacia el fuego y las marionetas, se sienten desorientados, desconcertados… Y prefieren quedarse en el estado original. Solo unos cuantos se dan cuenta de que lo que ven son sombras proyectadas por las figuras y solamente esos pocos valientes emprenden ese viaje de liberación que les llevará a traspasar el fuego y la caverna. Fuera de ella hay cosas reales, objetos del mundo real.

Son múltiples las formas de interpretar la historia de la caverna, algunas más metafóricas, otras más literales. De cualquier manera, nos hace reflexionar que lo que tomamos como realidad tal vez no sea más que sombra, una mera apariencia, y que el mundo real podría ser algo bastante diferente. El juego realidad versus apariencia o ilusión está servido, de un modo similar a lo que percibe Jack desde el cobertizo; a sus cinco años -y con un proceso de socialización inexistente por haber estado cautivo-, pocas cosas tiene claras pero hay una que sí: su madre representa lo bueno, el viejo Nick lo malo.

No solo puede observarse esta película desde una óptica filosófica. La psicología es otra disciplina que nos ayuda a definir algunos comportamientos de sus personajes. Así, *La habitación* representa una historia de resiliencia, término popularizado en los últimos tiempos y que se refiere a esa capacidad del ser humano para superar situaciones adversas y traumáticas. La reinserción social de un niño que ha pasado toda su corta vida confinado siempre es difícil, como lo es también la de su madre, que se muestra enfadada con su suerte, con los años perdidos, el sufrimiento continuo en su cárcel impuesta, dolorida y cuestionada por su papel de madre.

La escritora irlandesa residente en Canadá Emma Donoghue -autora de la novela "Room" (2010), un *best seller* internacional inspirado en el terrible caso Fritzl que llegó a ser finalista del premio Booke-, fue la encargada de elaborar el guion de la película homónima a partir de su propia novela, labor que fue valorada con una nominación al Óscar al mejor guion adaptado. La crítica se rindió ante esta conmovedora, inolvidable y desgarradora historia y, entre otros galardones, obtuvo el premio Óscar a la mejor actriz para Brie Larson.

Estructurada en dos partes diferenciadas, una más perturbadora y otra más melodramática, esta película estremecedora y lúcida, no deja indiferente a nadie, posee la virtud de explorar emocionalmente, desde la contención, en las circunstancias difíciles por las que han de pasar una madre y su hijo, víctimas de un injusto y duro confinamiento. Además de ser una muestra del poder inquebrantable del amor familiar en oscuras situaciones, *La habitación* toca la fibra sensible como pocos filmes y en ello tiene mucho que ver cómo un niño no pierde la pureza aunque haya vivido en el infierno, para el que casi todo puede ser mágico. Y es que, pese a haber nacido en las tinieblas, la constatación de que hay un mundo tras las paredes resulta cuanto menos reveladora y luminosa.

NADA PUEDE ALENTAR MÁS NUESTRA ALMA QUE PENSAR SIEMPRE EN LA MUERTE

Por Alfonso Pérez Martín @AlfonsoPrez7

Fotografías: *Synecdoche, New York*, dirigida por Charlie Kaufman

Cuando Luis Buñuel consiguió sonorizar su documental *Las Hurdes, tierra sin pan (1933)*, añadiendo una voz en *off* que acompañase a la belleza amarga de sus imágenes y tal vez permitiese a los espectadores empatizar más y escandalizarse menos, terminó el documental con la frase con la que titulo este artículo. En la versión original muda, conforme llega la oscuridad de la noche y los hurdanos se arremolinan en diminutos hogares de una sola cama (animales incluidos), una anciana recorre las calles, simbolizando la muerte siempre presente en la vida de estos personajes. La nueva voz en *off*, que pone esta frase en boca de la anciana, amplía las esperanzas de los hurdanos, convirtiéndolos en aquello que Unamuno y Kierkegaard denominaron "*caballeros de fe*". Una especie de Quijotes atrapados en una lucha estéril contra los elementos y, sin embargo, siempre regresando a su tierra "*como a cárcel voluntaria y sin rancho*", empeñados en hacer vida entre tanta muerte, conscientes de su derrota, pero aún así movidos por una fe más humana que espiritual. "*¿No resulta admirable y patética su incesante lucha?*", comentaban tanto Buñuel como Unamuno. Aceptar lo absurdo y lo paradójico de la existencia, sea por los medios que sea, es un tema central de la filosofía, y creo que pocas películas se zambullen de lleno en esta temática como **Synecdoche, New York** (Charlie Kaufman, 2008).

Nuestro protagonista, Caden Cotard (Philip Seymour Hoffman), ha entrado en el otoño de su vida. Es un director de teatro con una hija, un matrimonio infeliz y una rutina circular que distorsiona su realidad. Debería prepararse para lo que le queda, encontrar la belleza en la melancolía de la vida, tan efímera y por ello tan inútil de asir, pero en cambio no deja de pensar en la muerte. Está demasiado ocupado compadeciéndose de su propia existencia, obnubilado en la búsqueda del yo y el significado de la existencia. Desea, como todo gran artista, plasmar todo esto en su *magnum opus* antes de que el momento final le llegue. Este egocentrismo le aísla del resto del mundo, siendo incapaz de actuar independientemente con el resto de personas fuera de su entorno de trabajo. Siempre necesita que haya unas pautas, un guión y unas direcciones. "*¿Y después qué digo? / ¿Podrías decirme qué hacer?*". Al igual que nunca ha tenido imaginación para crear obras propias, siempre adaptando ya existentes, nunca se ha atrevido a vivir.

Aceptar lo absurdo y lo paradójico de la existencia, sea por los medios que sea, es un tema central de la filosofía

"*Caden Cotard es un hombre que ya está muerto. Vive a mitad de camino entre la estasis y la antiestasis. El tiempo está concentrado, la cronología es confusa. Hasta hace poco se ha esforzado valientemente por darle un sentido a su situación, pero ahora él se ha convertido en piedra.*"

Como recalca su apellido (que viene del síndrome de Cotard, cuyos sufrientes creen estar putrefactos, sin vida y sin poder morir) Caden vive entre querer vivir y querer morir, con demasiado miedo a decidirse por cualquiera de las dos. Los años de su vida transcurren rápidamente, sin apenas ser consciente de ello, mezclando cada vez más la ficción (periódicos, televisión, obras de su mujer) con la realidad, hasta el punto de necesitar de la ficción para dar forma a su vida, como cuando se enfrenta al abandono de su mujer justificándolo con una trama inventada. Por eso se dispone a crear una obra de teatro gigantesca, representando una ciudad a tamaño real las veinticuatro horas del día, donde los actores serán literalmente un personaje. Para desentrañar el caos en que se ha convertido su existencia, la obra comienza a girar a su alrededor, representando hechos de su día a día, magnificándolos cada vez más con tal de encontrar el significado oculto hasta en los momentos más cotidianos. No tarda en entrar en un bucle, con un actor haciendo de él y otro actor interpretando al actor que le interpreta, creciendo la obra de teatro infinitamente hacia dentro con capas y capas de su vida. El egoísmo de Caden solo le hace pensar en una cosa: un miedo irrefrenable por morir. Pero es también su pasión. Ese miedo es el que le hace sentirse artísticamente vivo, el que le impulsa a buscar el sentido a su existencia, llevando a cabo una obra que, como su propio miedo, escala a niveles estratosféricos sin visos de estrenarse algún día. Mientras su exmujer Adele se dedica a realizar obras cada vez más pequeñas (cuadros para los que necesitas un microscopio), imbuyéndose en la vida berlinesa y el amor libre, abriéndose al mundo, Caden solo puede engrandecer su ego y autocompasión, con una obra que trata de recrear la realidad hasta magnificarla, encerrándose en sí mismo. El ego de Adele se deshace, se comparte (literalmente, desaparece de la pantalla para ser solo una voz en *off)*. Caden se multiplica cada vez en más personas.

"*Ese fue el día más bonito de mi vida. Y ahora podré revivirlo para siempre.*" Y es que Caden teme tanto la muerte que quiere congelarse, vivir para siempre en su obra. Una ficción de su vida que nunca cese, con capas infinitas hasta que todo el mundo olvide que están interpretando, llegando a creerse que son Caden y su mundo. Ya no habrá obra alguna, será "la vida". Caden rechaza toda libertad que le dé la existencia, queriendo limitarla y encerrarla, ya sea en palabras, imágenes o actuaciones. Se resiste a ser libre, a decidir, a vivir, en general, por miedo a las infinitas posibilidades que esto le abre. Pero también se resiste a morir, a no ser nada. Kierkegaard ejemplificaba esta angustia con estar al borde de un precipicio. Cuando nos asomamos al borde experimentamos un miedo a caer, alejándonos, pero, al mismo tiempo, sentimos un aterrorizante impulso de tirarnos intencionalmente al vacío. Es esta libertad, esta capacidad de elección que tenemos, la que verdaderamente nos aterra.

En *El último tour (The end of the tour, James Ponsoldt, 2015)* el David Foster Wallace de Jason Segel comenta sobre *La broma infinita*: "*Hay una parte en el libro sobre los motivos que llevan a alguien a saltar de un rascacielos en llamas. No es que hayan perdido el miedo a caer, es que la alternativa es demasiado terrible. Entonces te preguntas qué podría ser tan terrible que convierta el salto a la muerte en una alternativa de escape.*" En *Synecdoche, New York*, Hazel, la secretaria de Caden y su verdadero amor, decide comprar una casa en llamas. Está preocupada porque las llamas o el monóxido de carbono puedan matarla algún día. "*Es una gran decisión, cómo uno prefiere morir.*", contesta la agente de la inmobiliaria. Hazel acepta esta muerte, que se produce décadas después, justo tras su primera noche de amor sincero con Caden. En este momento, Caden encuentra que todos aquellos que le rodean están muriendo. Su hija muere de la infección de los tatuajes que la hicieron una obra de arte famosa. Sammy, su primer doble, apenado porque Hazel quiere a Caden en lugar de a él, se arroja desde la recreación de un edificio donde Caden estuvo a punto de hacer lo mismo años atrás. "*¡Yo no salté, Sammy!*". Caden es incapaz de decidir cómo morir, mientras que el resto de personajes aceptan su destino y pueden así vivir. Caden no.

Y es por esto por lo que, agotado de su propio papel, se le asigna uno nuevo: Ellen, la asistenta del apartamento de Adele. Caden se convierte poco a poco en esta anciana, limpiando cada día un apartamento vacío, durmiendo entre los recuerdos de alguien que ya no es y siguiendo a través de un auricular las órdenes y directrices de la nueva Caden. Finalmente consigue vivir. Es un ser fuera de sí. Pasan años, décadas, y Ellen sigue las instrucciones para salir al mundo exterior, que al parecer su obra ya ha canibalizado. Tan solo quedan cadáveres. "*Ahora, ahora. Estás en el ahora.*" Camina sin pensar, viviendo por fin el presente, sin la ansiedad del futuro ni la culpa del pasado. Encuentra a alguien más, la actriz que hizo de la madre de Ellen. Se sincera con ella, encontrando una catarsis, y fallece.

Kaufman utiliza la historia de Caden para tratar de contar la historia de todos nosotros. Esta es la sinécdoque. Igual nunca podremos llegar a entendernos a nosotros mismos, pero si somos menos egocéntricos, tal vez podamos intentar entender a los demás. Y ellos a nosotros. Aprender a morir es aprender a vivir.

SEÑOR DE ROJO SOBRE FONDO GRIS

Por Blanca Paula Rodríguez Garabatos

Fotografías: *Her*, dirigida por Spike Jonze

El amor es uno de los anclajes del ser humano y Spike Jonze, en **Her** (2013), demuestra que no sólo el amor, sino también muchas otras cuestiones filosóficas y vitales, pueden ser objeto de contemplación y análisis cinematográfico. El argumento de la película es, aparentemente, sencillo: un escritor de cartas melancólico y recién divorciado, encarnado magistralmente por Joaquin Phoenix, se enamora de un sistema operativo al que contrata para que le gestione su agenda.

Los nombres que Spike Jonze, autor también del guión, ha elegido para sus personajes no parecen aleatorios. Theodore, significa, etimológicamente, regalo de Dios. El personaje, realmente, lo es. Su trabajo de redactor de cartas por encargo lo convierte en una bendición para almas solitarias y apesadumbradas. Su hipersensibilidad hace de él un excepcional escritor de ficción que, paradójicamente, recrea realidades ajenas.

Samantha, por su parte, significa “la que ilumina con su sabiduría” y “la que sabe escuchar”. Conviene detenerse en la primera acepción. En la escena que se desarrolla en la playa, durante la primera cita de los dos protagonistas, Theodore disfruta del aire libre y del sol en un día radiante en el que la alegría exultante del protagonista es producto de la estimulante compañía de su nueva novia. Samantha hace reír a Theodore quien, hasta que ella entra en su vida, aparecía siempre serio y circunspecto. Parafraseando a Nietzsche, Theodore sufre tan terriblemente en el mundo que se ve obligado a (re)inventar la risa.

La segunda acepción del nombre de Samantha también es interesante. Una de las características más importantes del personaje de Scarlett Johansson es su voluntad de escucha. Samantha, durante la mayor parte del metraje, carece de problemas propios y su relación con Theodore se sostiene porque lo ayuda en sus noches oscuras y en sus días tristes, mostrándose comprensiva y solícita. En realidad, es una compañía ideal, está disponible las veinticuatro horas del día, jamás se cansa, siempre es indulgente y nunca se queja.

Otra cuestión que podríamos plantear es la clase de amor que se entabla entre el personaje de Phoenix y Samantha. El particular Cyrano de esta historia mantiene una relación puramente platónica con su sistema operativo. La intuitiva Samantha es un ente parlante con una inteligencia suprema y una empatía infinita que carece de corporeidad. No obstante, ella satisface los deseos sentimentales, intelectuales y físicos del personaje de Phoenix e incluso intenta consumar su amor por él. En una de las escenas más patéticas del filme, una atractiva intermediaria accede a encarnar a Samantha para mantener relaciones sexuales con Theodore. La suplantación no funciona, y el escritor prefiere la asepsia del amor idealizado e irrealizado a las satisfacciones del sexo.

Otro personaje importante de la cinta es el paisaje urbano. La narración de Spike Jonze transcurre en un mundo distópico con una estética retrofuturista. El protagonista vive en un universo geométrico, casi una recreación de los lienzos de Mondrian, un mundo vertical en el que los rascacielos parecen contemplar la soledad del hombre corriente encarnado en Theodore, un caminante errático que no se relaciona con el resto de los transeúntes. Los paseantes que pueblan la película son seres ensimismados que comparten sus intereses únicamente con sus sistemas operativos. Theodore escapa a esta tónica general debido a sus dotes de observación que lo hacen mirar a su alrededor para contemplar a otros y fantasear sobre sus vidas consiguiendo, de este modo, evadirse levemente de sí mismo. En el mundo recreado en *Her* todos están comunicados por la tecnología, pero reina el aislamiento. Cuando el protagonista acude a casa de su amiga Amy, es testigo silencioso de la relación amistosa que ella mantiene con otro sistema operativo. Ambos comparten compañía física pero mientras él se abstrae en su tristeza, ella se entretiene con su compañera virtual.

La actitud reservada y, a ratos, impasible o, si se prefiere, un tanto estoica de Theodore, contrasta con la ternura que demuestra en las cartas que escribe y con la pasión que exhibe en los *flashbacks* en los que añora su pasada relación matrimonial. Theodore es un volcán a punto de estallar. El rojo omnipresente de sus camisas es un claro símbolo expresivo de la calidez de sus emociones y también, como ocurría con la niña del abrigo encarnado en la *Lista de Schindler* (*Schindler´s List*, Steven Spielberg, 1993), un recurso estético muy útil para no perder de vista al personaje que se pierde entre la multitud.

La soledad, como uno de los males de las sociedades presentes y futuras, afecta a todos los personajes. Theodore está solo pero también Samantha lo está. La inteligencia de

este sistema operativo es tan sublime y escala tantos niveles a lo largo de la trama que se ve obligada a satisfacer sus ansias de saber entablando múltiples relaciones poliamorosas y, finalmente, acabará escapando al mundo de las ideas con sus iguales. En el mundo de los seres humanos, Samantha se ve atrapada en las sombras de una caverna platónica y sin poder percibir el mundo de las ideas. Su relación con Theodore no puede sobrevivir. El amor al conocimiento prevalece sobre el amor romántico. Elegir otra opción es inimaginable para ella, ya que iría en contra de su naturaleza como ente pensante. La soledad del filósofo incomprendido que el huraño Sócrates ejemplificaba entre sus coetáneos, se ve subsanada, en el caso de Samantha, cuando elige la felicidad de compartir reflexiones con sus iguales.

La película nos habla de muchos temas que dan pie al análisis de la naturaleza humana en sus múltiples facetas, y uno de los más importantes está implícito en el título. *Her* se podría traducir como “de ella”. Theodore está atrapado en las redes de la feminidad. Ella podría ser su exesposa, Catherine, una inteligente contadora de historias a la que no consigue olvidar. O quizás Ella sea la propia Samantha, quien lo engatusa como una nueva maga Circe con su magia curativa. Otra posibilidad que encarna el ideal femenino de Theodore es su amiga Amy, una documentalista y creadora de mundos virtuales con la que, al final de la historia, recuperará la magia del contacto humano cuando Ella recline la cabeza en su hombro. En cualquier caso, dada la inclinación que Theodore demuestra por el nombre de Penélope, la esposa ejemplar de Ulises en la *Odisea*, la Ella del título, es la encarnación del ideal femenino paciente y expectante.

El sensible y fantasioso protagonista aprende, a través del sufrimiento, acerca de sí mismo y de quienes le rodean. Sus dificultades son las del hombre común y corriente que sufre el desamor y busca consuelo en las nuevas tecnologías. Sin embargo, a pesar de los seductores cantos de sirena de la era virtual que, a veces y puntualmente, pueden proporcionar consuelo, resulta muy difícil soportar la angustia de vivir en soledad. Por ello, Theodore, al final de la historia, como la mayoría de nosotros, buscará acurrucarse al lado de quien le muestre afecto real porque nunca “nada de lo humano nos puede ser ajeno”.

FILOSOFÍA POP

Por Alejandro González Clemente

Fotografías: *Zizek!*, dirigido por Astra Taylor y *Slavoj Zizek: The reality of the virtual* dirigido por Ben Wright

Zizek! (2005) es un documental dirigido por Astra Taylor sobre el filósofo Slavoj Zizek. El símbolo de exclamación que se incorpora en el título no puede ser más apropiado para describir esta película y principalmente a su protagonista. Durante todo el metraje, seguimos al intelectual en lo que podía ser un fragmento de su vida cotidiana, pero de cotidiana tiene más bien poco. El ritmo es endiablado, el del filósofo y el del documental. Los cortes entre una secuencia y otra se funden, se enlazan y se revuelven entre el sinfín de digresiones y tics de su personaje, que mueve sus manos sin parar, se toca la nariz compulsivamente y suda a chorros como si acabara de terminar una maratón. Y aunque atendiendo a su condición física no creemos que Zizek haga mucho deporte, sin duda su carrera profesional tiene algo de carrera de fondo. Camina de una conferencia a otra, se para con algún fan, debate sobre lo divino y lo humano con sus compañeros mientras se piden un refresco en un bar o dedica unos minutos para jugar con su hijo para terminar analizando cómo ha colocado sus juguetes y hacer un análisis sociológico del resultado.

En otro documental, **Slavoj Zizek: The reality of the virtual** (2004), Zizek se muestra, digamos, más tranquilo, pero simplemente porque aparece sentado ante la cámara, como si estuviera dándonos una conferencia personalizada. Eso sí, sus aspavientos no desaparecen y con la misma actitud enérgica nos invita a reflexionar sobre sus teorías donde analiza la sociedad actual. En esta ocasión, lo hará tomando las categorías del inconsciente estructurado que promulgó su admirado (y estudiado) Jacques Lacan para reinterpretarlas a su manera. Y ya que nos ponemos a filosofar, los tomaremos también como base de este artículo, en su acepción más literal, para conocer un poco mejor qué se esconde tras el fenómeno Zizek y su aportación a la filosofía de nuestros días.

LO REAL

Slavoj Zizek nace en Liubliana, actual capital de Eslovenia. Y podríamos deducir que el territorio marcó de alguna manera la personalidad de Zizek. Eslovenia perteneció a Yugoslavia, y son conocidos los vaivenes políticos y sociales de un territorio marcado por multitud de enfrentamientos que han modificado sus fronteras. En ese entorno se cría un Zizek que cuando es un adolescente decide estudiar inglés y ruso por ser las dos potencias en ese momento hegemónicas y así apostar sobre seguro. Inteligente y, sobre todo, pragmático.

Estudió filosofía en la universidad de Liubliana, pero una vez terminó, pasó un periodo de inestabilidad laboral. Con 27 años seguía siendo dependiente de sus padres y tuvo que sobrevivir realizando trabajos ajenos a sus preferencias, lo cual le frustraba. Debido a estas dificultades para encontrar un hueco en su tierra natal, decidió salir de ella y se trasladó a la Universidad de París VIII Vincennes-Saint-Denis. Allí realizó un doctorado en psicoanálisis, con Lacan como principal referente y fuente de estudio, autor que sería la base para fundamentar su posterior metodología como filósofo.

A partir de este momento, unido a la publicación de su primer libro escrito en inglés titulado "El sublime objeto de la ideología" (1989), la carrera de Zizek empezó a despegar. Suponemos que el siguiente paso que tomó estuvo motivado por esa inyección de seguridad que le dio su estancia en Francia y de ahí que se viera presentándose como candidato del Partido Demócrata Liberal en Eslovenia. A pesar de que no tuvo malos resultados e incluso uno de sus contrincantes admitió que era el que mayor coeficiente intelectual tenía, decidió no continuar en política. No obstante, y como se vería más tarde, realmente no era su objetivo.

LO SIMBÓLICO

La pasión de Zizek por el cine venía de niño, cuando veía embobado y sin parar una película tras otra. En el documental *Zizek!*, vemos un momento en el que se manifiesta su enfermiza cinefilia cuando el filosofo visita una tienda de DVD y acaba acumulando entre sus manos un abultado lote de películas para pagar en caja. Esta afición al cine ha estado muy vinculada a su profesión. Por ello, utiliza secuencias cinematográficas para poner en práctica sus estudios sobre psicoanálisis y, a su vez, analizar la sociedad contemporánea al poner en el punto de mira temas como el capitalismo, la sociedad de consumo, la religión o la ideología. *Manual de cine para pervertidos (The Pervert's Guide to Cinema, 2006)* y *Guía ideológica para pervertidos (The Pervert's Guide to Ideology, 2012)* son dos documentales que realizó en colaboración con la directora Sophie Fiennes en los que se sirve de películas tan reconocidas como *Los pájaros*, *Sonrisas y lágrimas* o *Titanic* para exponer sus tesis de forma sintética y accesible a un público general. Su análisis nos permite leer estas películas desde una perspectiva diferente que acaban enriqueciéndolas.

LO IMAGINADO

El propio Zizek se preguntaba qué lleva a la gente a asistir a sus conferencias. ¿Tantas personas están interesadas por Jacques Lacan? Él mismo se respondía afirmando que era poco probable, por no decir imposible. Zizek explica que el hecho de que los auditorios estuvieran abarrotados de personas escuchándole se debe (paradójicamente es uno de los temas de análisis de sus discursos) a que él mismo se ha convertido en un producto del *establishment*, un rockstar como lo han llamado unos, youtuber como lo llaman otros. Curiosamente es algo que el propio Zizek se ha preocupado en alimentar, recurriendo a la tecnología para llegar fácilmente a la gente, subiendo vídeos en redes sociales, pero principalmente, y más importante, atendiendo a sus objetivos intelectuales, tomando las preocupaciones y los gustos de la gente de a pie como base de su discurso. De ahí que pueda mezclar en una sola conferencia a Hegel y Marx con la Coca-cola, describir la ideología de cada país según los tipos de inodoros y terminar contando un par de chistes para fundamentar sus alegatos. Por todo esto, y mucho más, la figura de Zizek es tan controvertida, pasando de ser definido como el más influyente de los filósofos actuales a considerarlo un vulgar bufón. Lo que está claro es que hoy día, pocos, por no decir ningún filósofo, puede considerarse tan mediático como Zizek. Y si consideramos la propia filosofía como una disciplina que estudia temas como la existencia del ser humano, que invita a remover conciencias y, por ende, a la reflexión individual sin dar respuestas únicas e inamovibles, Zizek ha conseguido su objetivo. Como él mismo afirma*: "Me considero como un ilusionista, pero sólo traigo la chistera. Es vuestro trabajo sacar el conejo de ella"*.

LA ESTRATEGIA DEL PAVO REAL

Por Ángeles Pérez Matas

Fotografías: *303*, dirigida por Hans Weingartner

Vivir sin filosofar es, propiamente, tener los ojos cerrados, sin tratar de abrirlos jamás.

René Descartes

Si etimológicamente la palabra filosofía, procedente del griego, significa *"Amor a la sabiduría"* y si el diccionario de la RAE define al vocablo en su primera acepción como: *"Conjunto de saberes que busca establecer de manera racional, los principios más generales que organizan y orientan el conocimiento de la realidad, así como el sentido del obrar humano"*, podemos aventurar que vamos a encontrar mucho de filosofía en la película **303** (Hans Weingartner, Alemania, 2018).

El filme nos cuenta la historia de Jule (Mala Emde) y Jan (Anton Spieker), dos perfectos desconocidos cuando comienza la acción, pero que el azar hará que se encuentren en un viaje de autoconocimiento y autoafirmación. Ambos jóvenes tienen 24 años, ella es estudiante de biología y él estudia Ciencias políticas. Los dos parten de Berlín, ella hacia Portugal para encontrarse con su novio al que

tiene que contar algo de vital importancia para el futuro de la relación. Él hacia España, a Bilbao concretamente, para conocer a su padre biológico. Los dos acometerán esta aventura en la caravana de ella, una Mercedes 303 (la que da título al filme). Un viaje por Europa desde Alemania a través de Bélgica y Francia hasta llegar a España y Portugal. Durante todo este trayecto, nuestros protagonistas van a conversar sin parar, de manera que ellos se irán conociendo a la vez que les conocemos nosotros como espectadores.

Se trata de una cinta repleta de diálogos ágiles, inteligentes y del todo creíbles. Los dos jóvenes utilizarán argumentos llenos de vehemencia, repletos de reflexión, pero también de idealismos propios de la juventud. Hablarán de lo divino y de lo humano, pasando de un tema a otro de forma natural, sin adornos. Tratarán temas como el amor, la vida, la muerte, la fidelidad, la soledad, la paternidad, el ecologismo o la felicidad. Tocarán el eterno dilema: capitalismo versus comunismo, y analizarán la competición constante en la que vivimos. *"Desde que somos pequeños la sociedad nos enseña a competir entre nosotros. Empieza en el colegio, ¿Quién es el más guapo? ¿Quién es el más listo?, y así con todo. La vida se ha convertido en una audición, un concurso constante..."*. Jan y Jule se encuentran tan a gusto intercambiando pareceres que no les importa detenerse a hacer improvisados *pícnics* o a surcar las olas surfeando. Así ellos y nosotros vamos a disfrutar de hermosos e idílicos parajes por carreteras secundarias.

Solo hay dos protagonistas, y sin embargo no se echa de menos a nadie más, porque ellos dos saben llenar la pantalla con su naturalidad y su impecable hacer actoral, de la misma manera que no se nos hacen pesados los 120 minutos de metraje. En esta *road movie* europea, como en toda que se precie, las cosas van a ir cambiando para ambos, y sus prioridades también. Se trata de una cinta elegante, luminosa y optimista, llena de sensibilidad, donde los protagonistas no tienen prisa por llegar a su destino. *303* es una verdadera delicia de película, en la que es muy importante la fotografía sobresaliente de Mario Krause y Sebastian Lempe y la música de Michael Regner. Rodada en parte en España, llegamos a admirar los picos de Europa, las cuevas de Altamira y Getaria y Zumaia en el País Vasco.

Hans Weingartner, el director, había participado como asistente de producción en el rodaje de *Antes del amanecer* (*Before sunrise,* Richard Linklater, EE.UU., 1995), y quedó gratamente impresionado con la historia de los personajes interpretados por Ethan Hawke y Julie Delpy, prometiéndose a sí mismo que algún día llevaría a la gran pantalla una historia parecida a esta, en la que una pareja de desconocidos dialoga sin parar. Para los que hemos disfrutado de esa maravilla que es *Antes del amanecer* es cierto que la historia de Jule y Jan nos pueda recordar a algunos momentos de Céline y Jesse, sobre todo por las largas y variadas conversaciones que mantienen ambas parejas.

Weingartner es conocido por la austeridad de sus rodajes, sus cintas son de bajo presupuesto, con un número de actores reducido. *303* se rodó cronológicamente durante sesenta días, con apenas diez personas en el equipo, incluyendo a los dos actores protagonistas, al director y a una cocinera. Los estilismos que lucen Jan y Jule eran de los propios actores y ellos mismos se peinaban y maquillaban. Se trabajó solo con cámaras de mano, lentes amplias y solamente con luz natural. El equipo viajaba y dormía en tiendas de campaña y en caravanas como la que da título a la cinta, y que se erige como el tercer protagonista. La película participó en las secciones oficiales de los Festivales de Berlín, Miami y Valladolid. Durante todo el metraje el espectador no va a dejar de aprender cosas tan interesantes como: Por qué ladeamos la cara al besarnos, por qué procedemos de los cromañones y no de los neandertales, quién inventó la fidelidad en el matrimonio o quiénes fueron los primeros humanos que tuvieron tiempo para dedicarle al Arte, entre otras muchas curiosidades.

Al final de este camino (viaje), el espectador es consciente de que estas dos personas no lo han tenido nada fácil en sus respectivas vidas, pero que han sabido adaptarse a las circunstancias y han aprendido a manejar situaciones difíciles, a vencer obstáculos, a saber encarar sus problemas y a aprender a gestionar sus vidas y para ello han utilizado todas las estrategias que tenían a su alcance, al igual que el pavo real (como Jule le cuenta a Jan) tiene las suyas propias.

Al igual que el pavo real ellos se han ido adaptando a las necesidades que el viaje les presentaba: *"Darwin habló de la supervivencia del más apto, no de la supervivencia del más fuerte. No sobreviven los más fuertes, sino los que se adaptan mejor. A veces también pueden ser los más extravagantes, como el pavo real, el pavo cristatus. Si solo sobreviven los fuertes ¿Porqué existe un animal tan raro como el pavo real? No es rápido, ni fuerte y ni siquiera puede salir corriendo, pero puede abrir su cola como un abanico maravilloso, a las hembras les encanta y así tienen más crías. ¿Ves? En este caso no han sobrevivido los más fuertes sino los más extravagantes. Hay muchísimos ejemplos de eso. Lo de la lucha por la supervivencia es una mierda inventada. Los capitalistas se aprovecharon de Darwin desde el principio. Es así."*

INMERSO EN LOS RECUERDOS

Por Luis Alberto Jiménez Acevedo

Fotografías: *El efecto mariposa*, dirigida por Eric Bress y J. Mackye Gruber

Se dice que algo tan insignificante como el aleteo de una mariposa, puede desencadenar un huracán en el otro extremo del mundo.

Teoría del Caos.

Me viene a la memoria, cuando estudiaba en el instituto (hace muchos, muchos años…), que en filosofía me hablaron de unos silogismos encadenados llamados 'sorites', en los que varios enunciados van derivando hacia una afirmación final que es la que prevalece como cierta. Esta premisa me viene perfecta para hablar de la película de este mes, **El efecto mariposa** (*The Butterfly Effect*, Eric Bress y J. Mackye Gruber, 2004), una historia de las más difíciles de ver, analizar, comprender y comentar de las que llevo hechas hasta la fecha. Aún se agolpan en mi cabeza las imágenes, las situaciones y los giros de este filme que empieza como una travesura de niños, para el protagonista y sus amigos, y termina… bueno, termina como algo que no sabemos si ha ocurrido de verdad, va suceder próximamente o si estamos dejando volar nuestra imaginación sobre la pantalla en que vemos esta aventura.

Por lo anterior, me he atrevido a comparar el 'sorites' con la 'Teoría del Caos' y, por ende, asociar la película con dicha teoría, puesto que nuestro protagonista, del que seguimos su desarrollo tanto físico como espiritual desde la niñez a la madurez, va viviendo durante su existencia unas situaciones que encajan unas con otras, mientras recuerda (o quiere recordar) por qué un suceso acaecido en su niñez le lleva persiguiendo toda su vida sin poder darle una explicación coherente con el paso de los años.

Por medio de giros de guion, de universos paralelos y de situaciones límite, el espectador asiste asombrado a episodios en la vida de Evan, que por momentos no sabemos si son verdad.

Asistimos a la evolución desde los 7 años, hasta los 20, pasando por los 13, del protagonista, en diferentes situaciones derivadas de unas pérdidas de memoria, más o menos largas, que preocupan a la madre (pues el padre está internado en una clínica mental y creen que puede ser hereditario). Todo arranca con una fechoría de críos, junto a tres amigos (dos chicos y una chica), que deja al protagonista marcado para el resto de su vida. A partir de ese momento, su día a día sólo tiene un sentido: descubrir qué fue lo que pasó aquél fatídico día y cómo superar todos los traumas que, desde entonces, sufre episódicamente en cualquier momento. Para ello, se sumergirá en los recuerdos olvidados en el fondo de su cerebro.

Según crece en edad, Evan (Ashton Kutcher -de mayor-) comprueba que, mientras lee los diarios que le hacía escribir su madre para saber qué le ocurría, puede rememorar escenarios pasados para dar una solución, pero también descubre que una mínima variación de esos acontecimientos puede alterar su vida y la de sus allegados. De esta manera, a través de saltos en el tiempo, comprobamos cómo son, y cómo fueron, las relaciones con sus tres amigos, con su madre y cómo fue el paso de la niñez a la adolescencia. Por medio de giros de guion, de universos paralelos y de situaciones límite, el espectador asiste asombrado a episodios en la vida de Evan que por momentos no sabemos si son verdad, ilusiones o incluso si pertenecen a un futuro lejano o cercano.

Evan y sus tres amigos, ya adultos, Amy Smart (Kayleigh), William Lee Scott (Tommy) y Elden Henson (Lenny), forman el núcleo de esta historia que raya la ciencia ficción, donde las consecuencias de cada situación, de cada viaje en el tiempo y de cada solución que aparece para ellos, nos dejan en más de una ocasión asombrados, en otras nos desconciertan y en algunas nos llegan a sorprender realmente, en base a un guion (de ambos directores) con muchos giros, con ciertas sorpresas y muy original. Tal fue el éxito de la película para el público (no tanto para la crítica), que se hicieron dos secuelas en 2006 y 2009, aunque ambas fueron directamente al mercado de DVD. Intenso juego mental el que plantean los realizadores para explicar cómo una decisión tomada en un momento determinado puede, en muchas ocasiones, alterar de manera radical el desenlace de toda una situación que parecía insalvable.

Los cuatro protagonistas dan solidez y credibilidad a una historia donde nada es lo que parece, donde las sorpresas nos asaltan en cada esquina y cuando creemos que sabemos lo que ocurrió en el pasado, aparece otra realidad que nos manda todas nuestras suposiciones al traste. Ashton Kutcher, en su etapa adulta, vive intensamente sus pérdidas de memoria, sufre en su cuerpo, casi tanto como en su espíritu, los vaivenes de las circunstancias e intenta no llegar a la situación de su padre, aunque no siempre parece que lo vaya a conseguir. Los tres restantes, Amy Smart, William Lee Scott y Elden Henson, también en su etapa de mayores, dan la réplica en todo momento al protagonista, con papeles complejos y muy dramáticos, que sumergen en la historia a quien ve la película, ante situaciones más dramáticas y alejadas de algo sencillo. Mención especial merece otro intérprete, Eric Stoltz, que hace de padre en la película de Kayleigh y Tommy. Es un breve pero intenso papel con el que se desvelan algunos de los traumas que sufre el protagonista, y que nos ayuda a entender mejor ciertas situaciones por las que pasa Evan.

Película muy original, que no gustará a todo el mundo, con sorpresa final (de hecho, se llegaron a rodar otros tres finales alternativos), que combina distintos mundos, reales o no, donde bucea nuestro protagonista para encontrar una explicación a algo que le lleva atormentando desde niño. Donde la psicología, las enfermedades mentales, las psicopatías y los mundos superpuestos intentan darnos una solución a los problemas mentales de ciertas personas que ellos no saben que tienen.

todaslasversiones

1. Cine negro 2. El miedo
3. El western
4. El cine español
5. La comedia
6. El melodrama
7. Aventuras
8. El musical
9. Cine épico e histórico
10. Cine erótico
11. Ciencia-ficción
12. Tiroteos
13. Dibujos animados
14. Cine bélico
15. Películas biográficas
16. Cárceles
17. Las drogas y el cine
18. Road movies
19. Juicios
20. Atracos y robos
21. Cine político y social
22. El teatro en el cine
23 Cine en el cine
24. Trenes
25. El periodismo
26. El agua
27. Persecuciones
28. Niños
29. Psicópatas
30. Deportes
31. La música
32. Mitología
33. La violencia
34. Cine mudo
35. Literatura y cine
36. El humo
37. La pasión
38. La enfermedad
39. La religión
40. El cine en el aula
41. Veneno
42. Desiertos
43. Cine japonés
44. El cine y la cocina
45. La Navidad
46. Crímenes
47. Cine y circo
48. Cine independiente
49. Ciudades
50. Mujeres fatales
51. Cine ruso
52. Las artes
53. El futuro
54. Homosexualidad
55. Suicidios
56. El trabajo
57. Los celos
58. El dinero
59. Cine en porciones
60. El cine en Irlanda
61. Los insectos
62. Relojes
63. Cine en Portugal
64. La luna
65. Viajes
66. Espejos
67. La ambición
68. Flash-back
69. El matrimonio
70. El cine y los coches
71. La redención
72. El boxeo
73. Ángeles y demonios
74. El correo
75. Generaciones
76. Joyas
77. La mentira
78. Voz en Off
79. Bibliotecas
80. La amistad
81. Espías
82. Fronteras
83. La traición
84. La muerte
85. El mar
86. Hoteles
87. Detectives
88. Naipes
89. La familia
90. El amor
91. La universidad
92. Naturaleza
93. Fantasmas
94. La radio
95. El silencio
96. Islas
97. Escaleras
98. Fotografía
99. Sacerdotes
100. La nieve
101. Infidelidad
102. Televisión
103. Intriga
104. Cómic
105. Pintura
106. Confidentes
107. Bosques
108. Lágrimas
109. Leyendas
110. Inmigrantes
111. Lluvia
112. Noviazgo
113. La maldad
114. Nueva York
115. La sonrisa
116. Hermanos
117. El deseo
118. Cine rural
119. Camas
120. Secuestros
121. Travestis
122. La locura
123. Policías
124. 12 F.S.C.E.C.
125. Sueños
126. El cuerpo
127. El olvido
128. La miseria
129. Adulterio
130. Extraños
131. Jardines
132. Piratas
133. Teléfonos
134. Racismo
135. 13 F.S.C.E.C.
136. La mirada
137. Samuráis
138. Libros
139. Vecinos
140. Guionistas
141. Las estaciones
142. Monstruos
143. Casas
144. El odio
145. Prostitución
146. 14 F.S.C.E.C.
147. Conspiraciones
148. Barrios
149. Desafíos
150. La adolescencia
151. Separaciones
152. Extraterrestres
153. Pena de muerte
154. Reyes
155. La envidia
156. Bares
157. 15 F.S.C.E.C.
158. La venganza
159. África
160. La noche
161. Corrupción
162. El calor
163. Fin del mundo
164. Ancianos
165. Encuentros
166. Especial 15 años
167. La pobreza
168. Besos
169. Cine español 2008
170. La cobardía
171. Puertas
172. La soledad
173. Vacaciones
174. Robots
175. Obsesiones
176. Terrorismo
177. Profesores
178. La crueldad
179. Huidas
180. Cine español 2009
181. Ventanas
182. The End
183. Secretos
184. El sexo
185. La ausencia
186. Vampiros
187. El destino
188. Remakes
189. Jefes
190. El hambre
191. Cine español 2010
192. Coleccionismo
193. Madres
194. Elecciones
195. Aeropuertos
196. La avaricia
197. Bodas
198. Rebeldes
199. El fracaso
200. Especial “Mi película”
201. Barcos
202. Cine español 2011
203. Fiestas
204. Padres
205. Restaurantes
206. El verano
207. La felicidad
208. Inocentes
209. Cultura Pop
210. El éxito
211. Héroes
212. La medicina
213. Cine español 2012
214. Abogados
215. La libertad
216. Amantes
217. Sheriffs
218. Arquitectura
219. El humor
220. Accidentes
221. Cine Negro.
20 años de V.O.
222. El placer
223. Escritores
224. Cine español 2013
225. Negocios
226. La alegría
227. Asesinos 1
228. Asesinos 2
229. El cielo
230. Sorpresas
231. La riqueza
232. Enredos
233. La publicidad
234. Directoras
235. Cine español 2014
236. Cuentos
237. La belleza
238. Milagros
239. Romances
240. Hospitales
241. La brujería
242. El perdón
243. Discapacidad.
Especial 22 Aniversario
244. El invierno
245. La bondad
246. Cine español 2015
247. Intrusos
248. Hippies
249. Escándalo
250. Especial
“Mi película española”
251. Compañeros
252. Tentaciones
253. Maletas
254. La solidaridad
Especial 23 Aniversario
255. Fugitivos
256. El capitalismo
257. Cine español 2016
258. Fantasías
259. El dolor
260. La educación
261. Canciones
262. Motos
263. Víctimas
264. Lesbianismo
265. Nacimientos
266. La esperanza
267. Puentes
268. Cine español 2017
269. Dictaduras
270. La infancia
271. Documentales
272. Final feliz
273. Extremadura
274. La nostalgia
275. Vagabundos
276. Novelas españolas
Especial 25 Aniversario
277. La ilusión
278. Feminismo
279. Cine español 2018
280. El peligro
281. Europa
282. La moda
283. Carreteras
284. El sacrificio
285. Búsquedas
286. El amor más allá
de la muerte
287. Adicciones
288. La identidad
289. Superhéroes
290. Cine español 2019
291. Filosofía

* F.S.C.E.C.= Festival Solidario de Cine Español de Cáceres

Versión Original

LA ÚNICA REVISTA TEMÁTICA DE CINE

SUSCRÍBETE

11 NÚMEROS POR 30€ (IVA INCLUIDO)

661 542 777 • laura@fundacionrebross.org

lasnuevasversiones

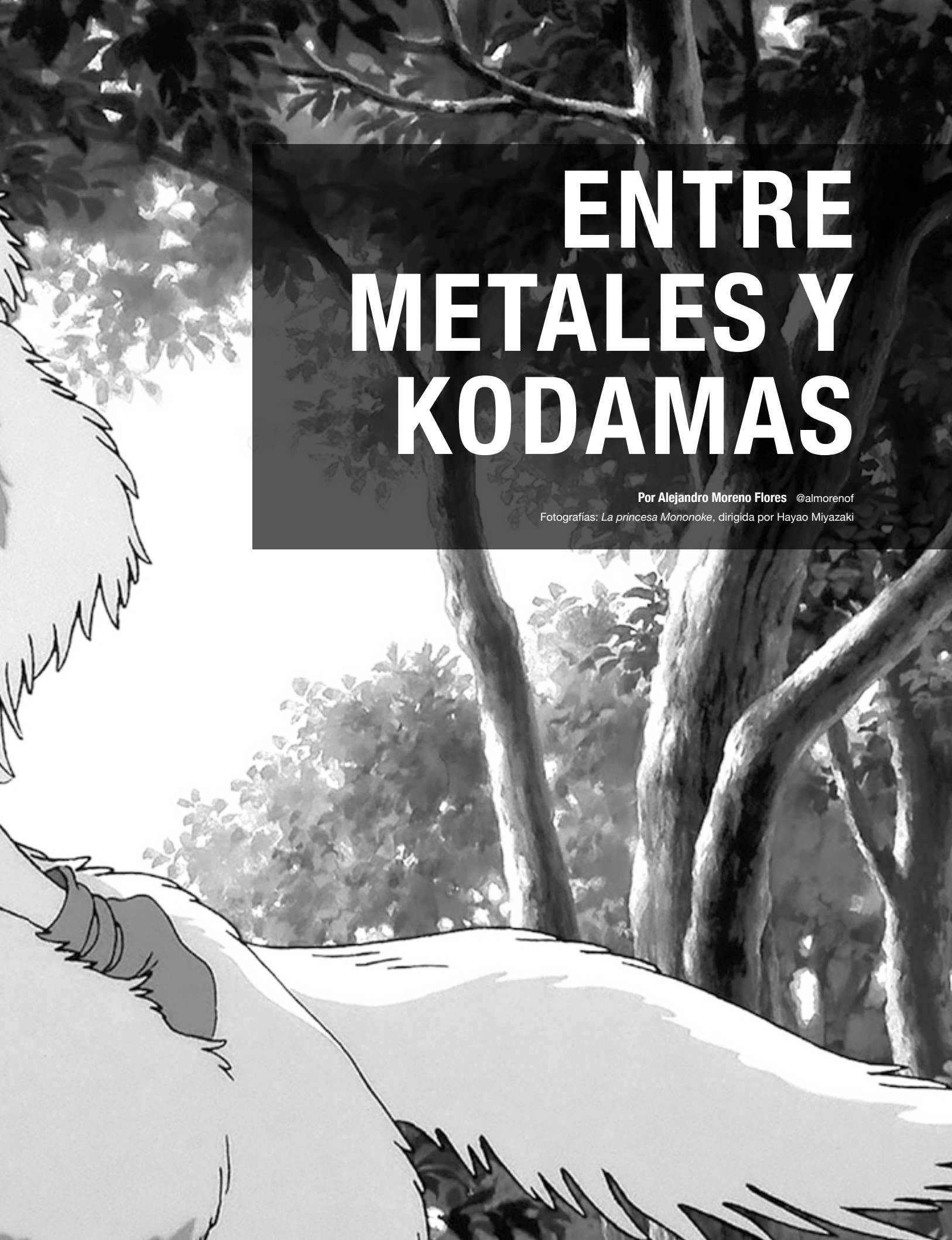
Versión Original 2020

MAYO: **GILIPOLLAS**

JUNIO: **MADRID** · JULIO/AGOSTO: **ACTORES**

SEPTIEMBRE: **DISTOPÍAS** · OCTUBRE: **ABUELOS**

NOVIEMBRE: **TRANSEXUALIDAD** · DICIEMBRE: **EXPERIMIENTOS**



ENTRE METALES Y KODAMAS

Por Alejandro Moreno Flores @almorenof

Fotografías: *La princesa Mononoke*, dirigida por Hayao Miyazaki

Es habitual en los medios de comunicación occidentales referirse a *Studio Ghibli* como "el Disney japonés". De hecho, si consideramos que ambos son los mayores estudios de animación a nivel mundial, podríamos aceptar esta equivalencia. Incluso atendiendo a la relación laboral que las dos potencias han mantenido a lo largo de los años, la afirmación se antoja más acertada. Pero, si uno se detiene de manera somera a analizar las producciones de ambas empresas, se dará cuenta enseguida de que no hay más puntos en común que los ya mencionados. En especial, en las historias que cuentan, y cómo las cuentan. Mientras que Disney aboga por mensajes más simples y un lenguaje universal, *Studio Ghibli* opta por moralejas complejas transmitidas mediante recursos narrativos propios de la tradición nipona. Y, como muestra de ello, se puede recurrir a una de las tres películas del estudio japonés más aclamada en territorio occidental, **La princesa Mononoke** (もののけ姫 -Mononoke Hime-, Hayao Miyazaki, 1997). Repasando la filmografía de su autor, este filme representa una obra adulta y, aunque puede someterse a diferentes lecturas (como veremos más adelante), posee interpretaciones más evidentes que otros títulos de la misma casa, con una estructura argumental planteamiento- nudo- desenlace más familiar para el espectador no oriental.

El primer reto que plantea *La princesa Mononoke* puede abordarse desde la filosofía moral. El conflicto que provoca la actuación de los personajes es la destrucción del bosque por parte de los humanos, y la defensa de este por parte de las deidades zoomorfas que en él residen. La película es capaz, de manera magistral, de entender las motivaciones que impulsan a ambos bandos, dejando al espectador en un estado de disonancia cognitiva que le exige una adecuación de su sistema de ideas a la realidad compleja de la que está siendo testigo. Pero esa dificultad para discernir entre buenos y malos es suavizada con la mediación del verdadero protagonista de la cinta: el príncipe Ashitaka, de la casi extinta tribu de los *amishi*. Ashitaka, envuelto en la confrontación desde el inicio de la película, hace las veces de intermediador, "*viendo con ojos carentes de odio*". Es a través de sus vivencias como el espectador descubre las luces y las sombras tanto de humanos como de dioses del bosque, y cómo el príncipe actúa en beneficio de la resolución del conflicto sin que ello suponga el férreo posicionamiento en un bando u otro, sino más bien en una encrucijada a dos bandas que demuestra que en la guerra no hay vencedores y vencidos; tan solo vencidos.

El papel de la filosofía en *La princesa Mononoke* es esencial. Simplemente atendiendo a la definición que el Diccionario de la Real Academia ofrece del término, es fácilmente perceptible como toda

la obra busca "*establecer, de manera racional, los principios más generales que organizan y orientan el conocimiento de la realidad, así como el sentido del obrar humano*". Entran en juego corrientes de pensamiento que tienen que ver con la naturaleza humana, como la de Thomas Hobbes, para quien, en esencia, las personas son malas en sí mismas, en contraposición a otras como la de Jean-Jacques Rousseau, quien considera que es la influencia del entorno las que nos vuelve villanos, perturbando nuestra bondad innata. Desconociendo el grado de influencia que la filosofía de Hobbes haya podido tener en Miyazaki (director de la película), es cuanto menos curioso cómo la cita que Hobbes hizo popular para ilustrar su pensamiento ("*lobo es el hombre para el hombre, y no hombre, cuando desconoce quién es el otro*") puede verse perfectamente reflejada en el filme. San (la princesa Mononoke) es una chica criada por una loba, identificándose ella misma como dicho animal, repudiando su condición humana y los intereses que éstos defienden. De nuevo, este razonamiento no es solucionado en el desenlace de la cinta, sino que debe ser resuelto por el público en función de sus experiencias personales.

Comúnmente se considera *La princesa Mononoke* como una película eminentemente ecologista y feminista. Ecologista por la defensa férrea de la vida natural frente a la codicia humana, que asocia progreso con la destrucción de su hábitat. Lady Eboshi, líder de la ciudad del hierro, aboga por la tala de árboles del bosque para poder seguir extrayendo el metal en el que se basa la economía de su región, llegando por ello, incluso, a matar al espíritu del bosque. Es Ashitaka y San, junto con los dioses-animales, quienes tratarán de evitar esto. Por otra parte, el feminismo se refleja en que la ciudad de hierro es una sociedad matriarcal, donde la líder es una mujer (Lady Eboshi), que rescató de los prostíbulos a las mujeres que ahora habitan en su ciudad y que son el pilar fundamental de la misma, algo perceptible tanto por su importante papel en la vida social como en su actitud hacia los hombres, relegados a un segundo plano. Pero, tal vez, estas interpretaciones se deban a que ambos movimientos sociales (ecologismo y feminismo) son los que están más en boga en la actualidad, por lo que resulta sencillo ver elementos comunes de sus idearios en la cinta. Si se piensa detenidamente, quienes representan el ecologismo (los dioses del bosque) y el feminismo (Lady Eboshi y la ciudad del hierro) son, precisamente, los clanes enfrentados. Por tanto, atendiendo a los tan necesarios y nobles valores que ambas corrientes procesan, la idea de oponerlas en *La princesa Mononoke* se me antoja incongruente. Lo que sí podemos observar es la raíz sintoísta de la obra, pues es posible identificar elementos claros de esta religión propia de Japón, como la veneración de los *kami* (espíritus de la naturaleza).

De *La princesa Mononoke* se pueden extraer más y más interpretaciones con cada visionado, pero lo que puede aceptarse como algo universal es que no se trata de una película vacía, falta de contenido. Es animación para adultos no (solo) por lo explícito de la violencia (los horrores de la guerra), sino por la invitación a la reflexión a la que aboga su visionado. Un visionado que, como los grandes filósofos, no trata de ofrecer la mejor respuesta; busca formular la mejor pregunta.

EL CONTRATO SOCIAL

Por Adolfo Monje Justo

Fotografías: *El bosque*, dirigida por M. Night Shyamalan

Tras el éxito rotundo que cosechase con *El sexto sentido* (*The Sixth Sense*, 1999) y la interesante revisión del género de superhéroes que hiciera con *El protegido* (*Unbreakable*, 2000), el director estadounidense de origen indio, M. Night Shyamalan, el que fuera una de las grandes promesas de Hollywood a comienzos de este siglo, fue perdiendo el favor de la crítica y acrecentando el desencanto de un público que siempre buscaba algo más en las personales propuestas de aquel que fuera bautizado como el nuevo Hitchcock. Aunque en los últimos años parece remontar el vuelo, dentro de su filmografía encontramos una de esas joyas incomprendida que constituye, sin lugar a dudas, su obra más depurada estéticamente y una de las más elaboradas desde el punto de vista narrativo. Hablamos de **El bosque** (*The Village*, 2004), un filme que en su promoción fue vendido como una película de terror, pero que, en el fondo, esconde una entrañable historia de amor de gran fuerza dramática y profundidad filosófica.

Ambientada en una aldea rural estadounidense del siglo XIX, Shyamalan se propuso reflexionar sobre la inocencia en una obra con tintes clásicos, pero con el sello inconfundible de este virtuoso contador de historias. Gustoso de la mezcolanza de géneros, en *El bosque* realidad y fantasía se cohesionan de manera recurrente en una propuesta que partiendo del drama termina fundiéndose con el thriller psicológico o el cine de aventuras. Para dar verosimilitud a la historia, se trasladaron a una zona boscosa de Pensilvania alejada de todo rastro de civilización. Allí construyeron durante 11 semanas la aldea en el que se desarrolla toda la trama y que, en el fondo, constituye el símbolo sobre el que gira toda la película. En ella pululan un gran número de personajes interpretados por un elenco actoral de reconocido renombre que convierte la cinta en un trabajo coral donde es difícil establecer, salvo en la segunda parte de la misma, unos protagonistas claros. William Hurt (Edward Walker), Sigourney Weaver (Alice Hunt), Adrien Brody (Noah Percy), Joaquin Phoenix (Lucius Hunt), Bendan Gleeson (August Nicholson) y la debutante Bryce Dallas Howard (Ivy Walker), constituyen los pilares sobre los que se asienta una propuesta fílmica compleja.

Desde el punto de vista narrativo, la película se divide claramente en dos partes. En la primera de ellas, se incide en el carácter de lo colectivo. Para ello Shyamalan se recrea en la forma de vida de la comunidad, en un retrato casi costumbrista de la vida de aquellas primeras poblaciones que colonizaron el continente. Según el propio director, "*la ambienté en el siglo XIX porque quería escribir sobre la inocencia. La gente de entonces era más inocente y hablaba con el corazón en la mano. En esta época algunos estadounidenses creían en las criaturas sobrenaturales. En el siglo XIX había una mezcla de inocencia y de desconocimiento sobre lo que había en los bosques. Me parecía un concepto muy interesante. Una comunidad que convivía con unas criaturas en las que hoy en día ya no creemos."* En este sentido, establece una atractiva fusión entre la visión idealizada y bucólica de esas primeras poblaciones con aquellas leyendas folclóricas que no tardarían en asentarse en el imaginario colectivo.

A través de tomas largas y planos generales se retrata la vida de esa aldea donde la cordialidad y la paz reinan entre sus vecinos. En los primeros compases de la película observamos cómo subsisten gracias a la agricultura y la ganadería, en un sistema cooperativo, que todavía no conoce la electricidad ni los grandes avances tecnológicos que ya existían a finales del siglo XIX. Todos participan de las celebraciones públicas y las decisiones importantes las toma un consejo que decide en todo momento con el fin de mantener el orden y velar por el bien común. Esa vida idílica solo es amenazada por las siniestras criaturas, "*aquellos de las que no hablamos*", que pueblan los bosques colindantes y que les impide abandonar la aldea.

Partiendo de esta premisa, la película establece un juego simbólico para remarcar estos dos espacios, la aldea y el bosque, en donde la fotografía juega un papel destacado. Para ello se recurrió al color. La aldea y sus habitantes están asociados a los dorados

El bosque es una película de gran profundidad filosófica que nos ayuda a reflexionar de un modo más que elocuente sobre la verdadera naturaleza humana.

intensos, un color que remite simbólicamente a esa edad dorada, ese paraíso perdido, donde la corrupción y la codicia todavía no había corrompido el alma humana. Por otro lado, el bosque y sus misteriosas criaturas vienen representadas por el rojo, color prohibido en la aldea, y que remite al peligro. En este sentido el trabajo de vestuario fue realmente sugerente, a través de esas capas amarillas que portan los inocentes habitantes, en contraste con los amenazantes ropajes rojos de "*aquellos de los que no hablamos*".

Esta aparente paz se romperá el día en que Lucius Hurt, un joven y callado vecino de la aldea, es apuñalado por Noah Percy, un joven con discapacidad psíquica celoso porque el primero ha anunciado que se casará con Ivy Walker, una joven ciega del que están enamorados ambos. En este momento se produce un claro giro narrativo, en el cual tomará un protagonismo esencial la historia de amor entre Lucius e Ivy. Es la primera vez que entre los miembros de la comunidad se da un delito de sangre (máximo exponente del color prohibido) y los vecinos quedan consternados. Mientras tanto Lucius, que se decanta entre la vida y la muerte, necesita medicinas para curar la infección que sufre su herida. El problema es que nadie puede traspasar los límites del pueblo ni ir a la ciudad a por lo que necesitan. Es en este momento en el que Ivy Walker se ofrece voluntaria para ir a la ciudad a por medicamentos a pesar de su ceguera. Su padre, Edward Walker, miembro del consejo, decide que lo haga, ya que sabe lo mucho que quiere a Lucius. Pero antes de irse le cuenta algo. Las extrañas criaturas del bosque no existen. Su existencia la inventaron los más viejos del poblado, que un día decidieron instalarse lejos de toda civilización para alejarse de los peligros que la sociedad tenía. En pleno siglo XX, todos ellos habían sufrido las consecuencias del egoísmo y la avaricia de los hombres en la vida en sociedad. Algunos de sus familiares habían muerto por robos o disputas de algún tipo, principalmente económicas. Un día, ante el odio que sentían al estar rodeado de tanta codicia, deciden instalarse en medio de una reserva natural y formar un poblado en el que no existe el dinero ni la tecnología, y donde todo se comparte. Pero mientras que sus hijos van creciendo temen que estos descubran que existe una sociedad mucho más avanzada y atractiva. En este sentido, para impedir que se pervierta su inocencia natural en medio del bullicio de la ciudad moderna deciden inventarse la historia de las criaturas del bosque. Así consiguen que los más jóvenes no descubran el mundo que hay más allá.

Desde un punto de vista filosófico, *El bosque* remite a aquellas teorías contractualistas tan recurrentes en la modernidad, y culminadas en la Ilustración, que sostienen que la sociedad debe entenderse como un acuerdo o contrato social al que los individuos han llegado guiados por un fin o bien supremo. Alejados de la concepción aristotélica que entiende la sociedad como algo natural y consustancial al ser humano, podemos incluir dentro de esta forma de pensar a autores de la talla de Thomas Hobbes, John Locke, Inmanuel Kant o Jean-Jacques Rousseau. De todos ellos, la película de Shyamalan parece recrear fielmente la obra culmen de este último, "El contrato social" (1762), ya que muchas son las concomitancias que podemos establecer entre su filosofía y la trama de la película.

El filósofo ginebrino parte de la consideración de que el ser humano es bueno por naturaleza. Partiendo del ideal del buen salvaje, las personas tienen un carácter piadoso y solidario al nacer. Los problemas humanos surgen, realmente, de la vida en sociedad, ya que, por culpa de la competitividad y la propiedad privada, el ser humano se va haciendo malo y egoísta. Para Rousseau la sociedad pervierte al ser humano y lo hace indolente. La sociedad es la causa de todo lo negativo que hay en el ser humano, incluidos las desigualdades, la violencia, la falta de solidaridad, etc. Esto lo saben mejor que nadie aquellos miembros del consejo, los firmantes del pacto originario en la película, que deciden alejarse de la dañina vida en sociedad después de haber sufrido sus males en primera persona. Al igual que sugiere Rousseau, la solución para poder recuperar la inocencia perdida solo pasa por llegar a un acuerdo entre aquellos interesados en alejarse de la sociedad corrupta y crear una especie de comunidad ideal, donde desaparezca la propiedad privada y el dinero como causas principales entre las personas. Una vez organizados deben regirse por un sistema asambleario donde todos pueden participar y tomar decisiones, con el fin de evitar las envidias y los abusos de poder. Además, se le da mucha importancia a una educación basada en la libertad, el contacto directo con la naturaleza y, sobre todo, el alejamiento de toda forma de perversión moral. Solo así es posible preservar la naturaleza buena de las personas.

Para ello la única solución que encuentran es el miedo, un elemento de cohesión social más próximo a la filosofía de Maquiavelo y Hobbes, que a la de Rousseau. "*Aquellos de los que no hablamos*" representa el lado oscuro del espíritu humano, esa sombra amenazante que se esconde hasta en lo más profundo del ser más inocente, como es el personaje de Noah Percy en la película. Representa, en el fondo, todo aquello en lo que la sociedad nos ha convertido y de lo que es casi imposible escapar. De este modo, *El bosque* es una película de una profundidad inusitada que nos ayuda a reflexionar de un modo más que elocuente sobre la verdadera naturaleza humana.

APROVECHA EL MOMENTO

Por Raquel Abad Coll y Francisco Javier Millán

Fotografías: *El club de los poetas muertos*, dirigida por Peter Weir

Me he subido a la mesa para recordarme a mí mismo que debemos mirar constantemente las cosas de una manera diferente. El mundo se ve distinto desde aquí arriba. Si no me creen, vengan a probarlo.

Joh Keating, *El club de los poetas muertos*

El club de los poetas muertos (*Dead Poet Society*, Peter Weir; 1989) está ambientada en la Academia Welton, una escuela privada masculina en la que impera la disciplina. Dentro de este ambiente de normas rigurosas, el nuevo profesor de literatura inglesa John Keating es capaz de marcar la diferencia. Su enseñanza distintiva presenta una filosofía de vida que promulga encontrar la individualidad y el trascendentalismo, convirtiendo en personas únicas a cada uno de sus alumnos. En sus clases no se permite que las prácticas conformistas de la sociedad obstaculicen la capacidad de la autosuficiencia. La personificación de esta filosofía no solo es bien recibida por los muchachos, sino que actúa sobre ellos, impactando en consecuencia de manera profunda en su salto hacia la madurez.

Hay películas que son capaces de hablar a los espectadores que las ven. A este respecto, este filme, dirigido por el australiano Peter Weir, es considerado como uno de los más influyentes del final de la década de los 80. Aquellos que la vieron siendo adolescentes, lograron empatizar en un nivel profundo con los distintos personajes que aparecían. Esta suerte de comunicación con la audiencia solo se ha logrado ver a lo largo de la historia del cine de forma caprichosa. Títulos como *Los Goonies* (Richard Donner, 1985) o *Cuenta conmigo* (*Stand by me*, Rob Reiner; 1986) comparten con el filme de Weir los mismos valores generacionales, aunque desde distintos puntos de vista.

La grandeza del guion original de Tom Schulman radica en la veracidad de todos y cada uno de sus compontes. Se nota, y mucho, que está basado en las experiencias personales vividas durante su estancia en la Montgomery Bell Academy en Nashville, Tennessee, y en concreto en la importancia que tuvieron en él su profesor Samuel F. Pickering Jr, con un parecido asombroso con el apellido del protagonista, y el director de teatro norteamericano Harold Clurman. Ambos transmitían sus clases con gran pasión, haciendo que la lectura de ciertos escritores resultase emocionante. En la ficción, John Keating abraza devotamente la idea de la no conformidad. Al comienzo de su primera clase invita a los alumnos a arrancar la parte introductoria de su libro de texto porque no está de acuerdo con el contenido. En ella, J. Evans Pritchard, doctor en filosofía, establece una fórmula matemática para evaluar la grandeza de los poemas. Esta acción capta la atención de su alumnado, que lo diferencia inmediatamente de los otros profesores de Welton y sus estilos de enseñanza ortodoxos. Ralph W. Emerson, un famoso poeta que dirigió el movimiento trascendentalista de mediados del siglo XIX, dijo: *"Quien sea un hombre debe ser un inconformista ... Al fin y al cabo, nada es sagrado sino la integridad de su propia mente*". La importancia de la individualidad de Keating lleva a sus estudiantes al patio, pidiéndoles que caminen con su propia velocidad y estilo exclusivos, independientemente de cómo lo hacen los demás.

El filme muestra la evolución de los personajes desde la pubertad a la edad adulta, lo que implica que se encontrarán a sí mismos en el camino. El papel de la poesía es simplemente una excusa para que el profesor Keating les muestre el propósito principal de la vida: la necesidad de encontrar su propia voz en lugar de "*cantar las canciones de otros*". El regalo más valioso se establece al liberarles de la opresión y las expectativas, permitiéndoles expresarse por ellos mismos. Todd Anderson

(Ethan Hawke) es el único que sufre un cambio al final de la película, el que realmente descubre quién es y en quién quiere convertirse. Aunque la historia termina en un tono pesimista, todavía podemos encontrar algo de esperanza, ya que algunos de ellos no morirán descubriendo que no han vivido.

La frase más famosa del film es sin duda *carpe diem*, que significa "aprovechar el momento" en latín. El profesor entrega estas palabras a sus alumnos cuando se presenta ante ellos, simbolizando su enfoque de la educación y su deseo de inspirar para "*hacer sus vidas extraordinarias*". Les transmite, sobre todo, una celebración de la vida sobre la muerte. Si bien la interpretación errónea de Neil (Robert Sean Leonard) del *carpe diem* le conduce a su muerte, Keating inspira a muchos de sus otros estudiantes a llevar vidas estructuradas en torno a sus propias pasiones únicas, ignorando las imposiciones de sus padres y otros maestros de Welton.

El club de los poetas muertos fue el título más destacado en la carrera de todos los que participaron en ella. Robin Williams, por ejemplo, siempre consideró a Keating como su personaje favorito y a Peter Weir como el mejor director con el que había trabajado nunca. Para este último, además, supuso la consagración definitiva en Hollywood, tras haber realizado títulos más que estimables como *Único testigo* (*Witness,* 1985) y *La costa de los mosquitos* (*The mosquito coast*, 1986). También resulta destacable la presencia de actores como Ethan Hawke y Robert Sean Leonard, dos de los mejores actores de su generación, y cuyos primeros pasos en el cine se recuerdan con gran cariño por los que eran jóvenes en ese momento. Y tampoco podemos olvidar la importancia que tuvo para la productora Disney, con cuyo sello Touchstone Pictures lograría al fin alcanzar el interés en un público más adulto. De entre los muchos alicientes que ofrecía la película se encuentra esa sensación casi continua de fraternidad. Weir logró ese efecto realizando un rodaje cronológico con el fin de intensificar la relación de los jóvenes con su profesor; hasta incluso les obligó a dormir juntos, a leer sobre los gustos de los adolescentes de los 50, época en la que está ambientada la historia, y a expresarse como lo harían en esos años, aunque estuvieran en las pausas del rodaje. Este proceso de trabajo alcanzaría sus mejores frutos en escenas como en la que Todd (Ethan Hawke) rompe a llorar con impotencia por la muerte de su compañero.

Se puede considerar *El club de los poetas muertos* como el gran cierre de la hoy en día tan reivindicada década de los 80. Un canto a la juventud y a la pasión por vivir que trasciende con su filosofía, más que nunca, en unos tiempos donde la educación en valores parece devaluada en muchos rincones de nuestra sociedad. Un filme atemporal en el que es necesario refugiarse, en busca de inspiración, cuando todo lo que hay a tu alrededor parece estar en tu contra.

... NO ES NADA ESPECIAL

Por Rodrigo Arizaga Iturralde

Fotografías: *El sentido de la vida*, dirigida por Terry Jones & Terry Gilliam

¿Por qué estamos aquí? ¿Es la vida un juego donde nos inventamos las reglas mientras buscamos algo que decir? ¿O solo somos cadenas en espiral de ADN autorreplicante?... con estas preguntas en forma de canción sobre unos títulos de créditos animados comienza su metraje **El sentido de la vida** (*Monty Python´s The Meaning of Life*, Terry Jones & Terry Gilliam, 1983), testamento cinematográfico del grupo de comediantes británicos Monty Phyton que supuso la última colaboración conjunta de sus seis integrantes. Forjados sobre los escenarios y consagrados gracias a la serie de televisión *Monty Python´s Flying Circus* (BBC 1969-1974), posteriormente trasladaron su peculiar y pionero humor absurdo y políticamente incorrecto a la gran pantalla con títulos como *Los caballeros de la mesa cuadrada* (*Monty Phyton and the Holy Grail*, Terry Jones & Terry Gilliam, 1975) y *La vida de Brian* (*Monty Phyton´s Life of Brian*, Terry Jones, 1979). Convertidos en un referente del género de influencia capital y con sus diferentes miembros buscando nuevas metas individuales (aunque las colaboraciones entre varios de ellos seguirían siendo frecuentes a posteriori) cuando a principios de los ochenta plantearon su disolución como *troupe* tenían que hacerlo a lo grande. ¿Y que hay más grande que responder a la pregunta primordial que la humanidad lleva haciéndose desde el primer instante de su toma de conciencia?

Escrita e interpretada asumiendo la práctica totalidad de los personajes por los seis miembros el grupo (John Cleese, Michael Palin, Graham Chapman, Terry Jones, Eric Idle y Terry Gilliam, con estos tres últimos encargándose asimismo de aspectos técnicos como la realización, la banda sonora y el diseño de segmentos animados) *El sentido de la vida* supone un regreso a los orígenes para el grupo, al volver a la estructura de segmentos independientes que caracterizaba sus *sketches* televisivos. Frente a sus tronchantes relecturas fílmicas del ciclo artúrico o del nuevo testamento bíblico, el presente filme resulta menos compacto y más desigual, mucho más disperso (en sintonía con el tema a tratar) pero también bastante más oscuro, salvaje, escatológico y, según declaraciones de los propios responsables, "*con mayor voluntad de ofender*" (sic).

Estructurado en siete partes (más un prólogo independiente dirigido por Gilliam titulado "Seguros permanentes Crimson") la película muestra distintas etapas vitales como el nacimiento, el aprendizaje, la lucha, la mediana edad, el trasplante de órganos (sic), el ocaso y la muerte. Todo ello alternado con transiciones en forma de segmentos animados formato *collage*, un extravagante intermedio donde se invita al espectador a buscar un pez oculto (¡¡¡¿¿??!!!) y las ocasionales intervenciones de un grupo de peces con los rostros de los protagonistas que desde su pecera en un restaurante comentan si la película cumple o no lo prometido por su premisa. Relacionados entre sí mediante líneas de diálogo y/o detalles visuales aparentemente casuales, los diferentes fragmentos permiten a los responsables ironizar de forma reflexiva (¿O habría que decir reflexionar de manera irónica?) sobre asuntos como la comercialización de la sanidad -un parto donde los aspectos administrativos importan más que los padres, ignorados y excluidos del mismo ya "*aquí solo pueden estar las personas implicadas*"-; las contradicciones de la religión -un obrero recién despedido que debe vender a sus hijos ante la imposibilidad de mantenerlos, justificando su ingentemente absurda prole en la prohibición católica de preservativos mediante un número musical titulado "Todo esperma es sagrado" (sic)-; la doble moral de la educación -un grupo de escolares recibe de su profesor

y su esposa una lección literal de cómo se ejecuta un coito-; el absurdo de la guerra -subrayando las incoherencias de la disciplina militar en conflictos como las contiendas coloniales británicas o la Primera Guerra Mundial-; la banalización de la filosofía -reducida a absurdas conversaciones intrascendentes sin más aplicación real que amenizar la sobremesa-; la deshumanización del corporativismo -esos operarios sin escrúpulos que recolectan órganos de donantes sin importarles que los estén usando (sic)-; la diferencia de clases sociales -el excesivo y voraz comportamiento del obeso comensal Sr. Creosota frente a la sencillez y abnegación de los camareros-; o el miedo a la muerte -con ese grupo de gente que se niegan a aceptar su fallecimiento pese a la presencia de la Parca, que ha venido a reclamarles en persona.

Aspectos todos ellos intrínsecos a la existencia humana pero que, como bien apuntan los observadores peces, no acaban de responder la cuestión en su plenitud. En cambio, la película presenta una visión nada complaciente y bastante crítica de los valores de la civilización occidental (y más en concreto la británica) mostrándola como el resultado de una mezcla entre la arbitrariedad más absoluta y una realidad bastante cruda. Aspectos que la película refleja no solo en lo anárquico de su estructura episódica sino también con su insistencia de potenciar detalles escatológicos y violentos como la extracción "en vivo" de un hígado o la nauseabunda comilona del Sr. Creosota, plagada de vómitos que llenan varios cubos y la posterior explosión de su vientre incapaz de soportar un solo gramo de comida más. Pese a lo impactante de los mismos y a cierta sofisticación en las secuencias musicales a lo largo del filme, se echa en falta una mayor garra visual en la puesta en escena de un Terry Jones menos dotado estéticamente que su compañero Gilliam. Afirmación esta fácil de comprobar comparando el metraje principal con el del cortometraje inicial, donde ya aparecen elementos -el uso recurrente de ángulos aberrantes, el tono onírico, la estética recargada- que se convertirían en características definitorias del futuro realizador de *Brazil* (1985) o *Tideland* (2005).

Pero todo esto iba sobre descubrir el sentido de la vida, ¿No? Y tras hora y media (más los diecisiete minutos del cortometraje) dándole vueltas… ¿Cuál es la respuesta? Pues según asegura a la audiencia la presentadora interpretada por un travestido Michael Palin "*No es nada del otro mundo. Ser amable con la gente. No comer grasas. Leer un libro de vez en cuando. Intentar convivir en paz y armonía con gente de todos los credos y naciones*". La historia de la humanidad ha legado filosofías más elaboradas e influyentes, más centradas en cuestiones concretas y con un *corpus* intelectual mucho más amplio, pero a un servidor se le ocurren pocas mejores que la de este grupo de bufones hijos de la Gran Bretaña.

FILOSOFÍA DEL TRABAJO. LA LUCHA POR LA DIGNIDAD.

Por Luis Pablo Hernández

Fotografías: *El joven Karl Marx*, dirigida por Raoul Peck

Se dice que hay tantas definiciones de Filosofía como filósofos, pero se cree comúnmente que Sócrates fue el que dio en el clavo: "*la filosofía es el amor al conocimiento y a la sabiduría sin condiciones ni cortapisas*". Parece que esta manera de hablar del tronco común de todos los saberes es la que más ha perdurado a lo largo de los tiempos, superando todas las modas y gustos transitorios. Quizá la única desventaja que podríamos achacarle a la definición es que es excesivamente colectiva, ya que, si la seguimos al pie de la letra, cualquier amante de la sabiduría, desde los científicos hasta los astrólogos, pasando por los homeópatas, reflexólogos y numerólogos, podrían llamarse amantes del conocimiento.

Ser filósofo, va más allá de todo esto. Estudiar la Filosofía equivale a definir prioridades, enfrentarse a una disciplina temática sin estar condicionado por estrategias que particularizarían el interés, pero sin olvidar que la ciencia no es algo ajeno.

El joven Karl Marx (*Le jeune Karl Marx*, Raoul Peck; 2017) cuenta la historia de un amante de la Filosofía que llegó a poner en práctica el estudio de un conocimiento que buscaba mejorar la vida de los obreros del siglo XIX. Los 112 minutos que dura esta película de acción dialéctica y luchas verbales, cuenta los inicios del conocido filósofo y su relación con las figuras que marcaron su doctrina revolucionaria, como Friedrich Engels y Pierre Proudhon.

EL MANIFIESTO CONTRA EL ABUSO

La historia de Marx y Engels es la historia de una amistad. Un relato de admiración mutua que acaba siendo el comienzo de un mito y, a su vez, el inicio de una lucha que hicieron suya todos los miembros de una clase social que buscaba acabar con el abuso en el mundo laboral. Todo el empeño que pusieron los protagonistas en el parto que dio lugar a los primeros manuscritos económicos y filosóficos y al *Manifiesto del Partido Comunista*, tuvo como objetivo la igualdad entre los obreros, la construcción de la seguridad colectiva en el trabajo y la lucha por una dignidad laboral.

Partiendo de la premisa por la cual el trabajo es un hecho natural al hombre, Marx explica que los medios de producción no lo son, ya que tradicionalmente han tenido que ver con el momento histórico, político y social. El intercambio entre el trabajador y el que ostenta el medio de producción era desigual, puesto que el obrero vendía una fuerza de trabajo a cambio de un salario y el empresario, añadiendo a la materia prima esta fuerza de trabajo comprada al trabajador, creaba un producto cuyo valor era superior al salario pagado a este obrero. El protagonista deja claro en el filme que la tarea de un filósofo debía ser cambiar el mundo para equilibrar los poderes entre las clases oprimidas y las opresoras.

EL CAPITAL DESIGUAL

La producción biográfica del padre del comunismo se antoja como una nebulosa de ideas en movimiento y luchas dialogadas que sustituyen a las de acción física y corporal. Todo ello sin olvidarse de tener un cuidado especial en el argumento del reclamo al derecho a la intimidad personal, la importancia de los hijos como primer deber de todo cabeza de familia, la casa como refugio al que regresar periódicamente por obligación y como lugar de descanso, tradicionales costumbres burguesas que entran en contradicción con lo que se está iniciando en ese momento histórico: la revolución comunista.

Por lo general, en referencia a la obra de la que hablamos, se hace difícil poner alguna pega en lo que se refiere al guion o a la forma de contarlo que tiene la producción, pero lo cierto es que su mayor atractivo redunda en la fidelidad histórica y la sucesión de planos cronológicos donde se cuentan las distintas versiones contrapuestas de los filósofos que buscan caminos que sirvan para llegar a la liberación del proletariado. Este enfrentamiento de las izquierdas que ha durado muchos años y ha llegado a nuestros días es el que ha hecho, tras varias guerras y revoluciones, que estas ideas cambiaran el mundo de manera definitiva.

Además de eso, y como virtud indiscutible del largometraje, cabría destacar que no se centra solo en el personaje de Marx, sino que reparte el protagonismo entre Proudhon y Engels, lo que hace que se engrandezca aún más la figura del titular de esta película hecha al estilo biográfico tradicional para disfrute de los amantes de la filosofía y la historia.

"Conoce tanto a los pobres de los pobres, como a la burguesía más influyente, como a la palma de su mano. ¿Cómo lo hace?"

FILOSOFÍA PRÁCTICA

Los primeros años de Karl Marx en el París de 1844 como joven filósofo activista, revolucionario y beligerante contra los anarquistas, además de su estrecha amistad con el investigador sobre la clase obrera británica Friedrich Engels, sirve de excusa a Raoul Peck para mostrar minuciosa y pausadamente a dos revolucionarios incansables como seres humanos, permitiéndonos entrar en sus vidas y conocer a sus familias para adentrarnos en el lado humano de lo que supuso el inicio de la gran empresa del comunismo. Este veterano director haitiano, exministro de cultura de su país y ganador de premios César y BAFTA, nos presenta a Engels y a Marx como dos jóvenes burgueses exiliados, que habían tenido una buena vida y educación pero que sentían gran preocupación por los obreros de la época y por su situación indigna. Los dos decidieron ayudarlos con sus nuevas teorías filosóficas, pero sin renunciar en ningún momento ni a sus comodidades, ni a sus derechos, ni a su clase social.

Convencionalmente bien contada, la película, acompasada, equilibrada y muy corriente, hace desfilar un gran número de personajes históricos encarnados por actores bastante desconocidos en su mayoría, exceptuando al belga Olivier Gourmet y al alemán August Diehl, conocido por interpretar al oficial de la SS nazi Dieter Hellstom en *Malditos bastardos* (*Inglourious Basterds,* Quentin Tarantino; 2009). Los actores cumplen sin grandilocuencias la representación de dos figuras históricas y demuestran la necesidad de otra película que verdaderamente les haga justicia al mismo nivel de la importancia mundial que llegaron a alcanzar.

En una frase: biopic histórico-filosófico que cuenta una parte de la historia universal desde un punto de vista humano que hizo que el mundo cambiase definitivamente.

A TRAVÉS DEL ESPEJO

Por Diego J. Corral

Fotografías: *El show de Truman (Una vida en directo)*, dirigida por Peter Weir

La década de los noventa fue una etapa marcada por grandes producciones cinematográficas de calidad, pero también acabó resultando una época decisiva en el mundo de la televisión; ya que, entre otros acontecimientos, se produjo la explosión del formato *reality show*, destacando el caso del "Big Brother" ("Gran Hermano", en España), el más popular y exportado de todos, y que fue emitido por primera vez en 1999 en Países Bajos, aunque con la referencia de otros programas previos que ya exploraban formatos similares. Fue una época en la que, curiosamente, se estrenó un filme que actuaría en cierta medida como un presagio de estos morbosos formatos que se irían consolidando de forma global durante años posteriores, hasta la actualidad. El susodicho film no es otro que **El show de Truman (Una vida en directo)** (*The Truman Show*, Peter Weir; 1998), una revolucionaria e interesantísima película que nos presenta a un protagonista víctima de una vida completamente artificial, grabada constantemente por una red de cámaras ocultas, y retransmitida en directo mundialmente, sin su permiso ni conocimiento, en un programa de audiencia desorbitada. Un programa donde las únicas señas de naturalidad y espontaneidad se encuentran en las reacciones del propio Truman ante las situaciones de su prefabricada rutina. No es casualidad que Truman signifique algo así como "hombre de verdad" u "hombre auténtico" (*True man*). Del mismo modo, tampoco es casual que su apellido sea Burbank, ciudad californiana donde se ubican numerosos estudios de cine y televisión.

Sin embargo, si comparamos este film con los *realities* televisivos, no vemos en él a un grupo de persona encerradas conviviendo y siendo conscientes de su presencia en televisión. En la película, Truman es el protagonista exclusivo del espectáculo, seleccionado desde el momento de su nacimiento, y destinado a vivir para siempre en Seahaven, una ciudad artificial aparentemente idílica donde únicamente habitan actores profesionales contratados por la corporación encargada del programa. Curiosamente, existe un cortometraje español que ya había abordado una trama muy similar: *Te lo mereces* (Felipe Jiménez Luna, 1996), estrenado un par de años antes que *El show de Truman*, y en el que también vemos a un hombre corriente (interpretado por Carlos Iglesias) cuya vida había sido falseada y registrada con la única finalidad de ser emitida en un programa de televisión. Pero, a pesar de la casualidad, es poco probable que el film de Peter Weir sea un plagio de la citada obra española, puesto que el guion de *El show de Truman* fue escrito por Andrew Niccol años antes del estreno del cortometraje. Aún así, el guion sí que tuvo referencias de otras obras audiovisuales, como es el caso del capítulo "Special Service" (emitido en 1989, dentro de la serie "The Twilight Zone"), recordando asimismo a obras literarias como "Tiempo desarticulado" ("Time out of joint"), novela escrita por Philip K. Dick y publicada en 1959.

Un elemento muy curioso de la película es el enfoque a medio camino entre la comedia y el drama (una "comedia dramática" en toda regla). Por ello, aunque el guion fuese originalmente concebido como un *thriller* de ciencia ficción con toques más oscuros, puede apreciarse algo más de ligereza en el resultado final, más luminoso e idealizado, que acabó siendo increíblemente interesante. En gran

parte, esto se debe a la interpretación de Jim Carrey, un actor que saltó a la fama internacionalmente en los años 90, al protagonizar películas como *Ace Ventura, un detective diferente* (*Ace Ventura: Pet Detective*, Tom Shadyac; 1994), *La m*áscara (*The Mask*, Chuck Russell; 1994) o *Dos tontos muy tontos* (*Dumb and Dumber*, Peter y Bobby Farrelly; 1994). A pesar de su éxito dentro de las comedias con recurrente uso del humor absurdo, en *El show de Truman* relaja su particular histrionismo para llevarlo a un terreno dramático (fue la primera irrupción de Carrey en este género), pero manteniendo un especial sentido del humor que completa la película de forma brillante. Y es que su personaje no es nada fácil, viéndose obligado a lidiar con una rutina artificial, sin saberlo, y evocando constantemente a su antiguo amor, con el deseo de huir a las Fiyi para ir a buscarla. Se trata de un personaje expuesto a una situación muy compleja e inimaginable; manipulado a base de experiencias, algunas de ellas traumáticas, que han guiado su vida desde el mismo momento de su nacimiento.

En este aspecto, la película solo desarrolla varios días de la vida de Truman dentro de ese entramado de telerrealidad, a partir del momento en el que él mismo empieza a darse cuenta de que algo no va bien: focos cayendo por error en la puerta de su casa, un encuentro casual con el que parecía su padre (al que creía muerto), escuchar por la radio cada uno de sus movimientos, o ver a su mujer coger productos de alimentación, hablando de ellos como si se tratase de un anuncio publicitario. Todos estos elementos presentes en la película, junto a otros como la sensación de encierro y la sobreexposición mediática, han hecho que *El show de Truman* sea ampliamente extrapolable y analizable a varios niveles. Por ejemplo, el filme puede interpretarse como una crítica a los propios formatos de *reality shows* (e incluso a los medios de comunicación en general), al ser una especie de distopía que plantea varios dilemas éticos, prevaleciendo la manipulación mediática y el morbo por encima de la humanidad; algo que puede recordar a la serie "Black Mirror" y obras similares, encargadas de mostrar un lado oscuro, pero verosímil, del posible futuro tecnológico.

Por otro lado, en el film también se aprecian ciertos componentes religiosos; sin ir más lejos, el protagonista es un hombre corriente sometido a un "Creador" (una especie de Dios), encargado de decidir el devenir de la vida de Truman, en este caso, y cuyo desenlace podría relacionarse con "la muerte de Dios" ideada por Nietzsche. Es ahí, en sus múltiples reflexiones filosóficas, donde el film puede tener más interpretaciones, siendo la más evidente la que podemos establecer con la "alegoría de la caverna" de Platón: Truman se halla atrapado en un mundo falso (el "mundo sensible"), un reflejo ficticio de la propia realidad que podría encontrar fuera de ese gigantesco decorado. De hecho, en cuanto se percata de estar dentro de un complot que le imposibilita escapar, pondrá todo su empeño, luchando incluso contra viejos traumas (su fobia al mar) con tal de llegar a la auténtica realidad (lo que Platón denominaría como "mundo inteligible"). En cierta medida, el film también puede interpretarse como una metáfora de la propia vida moderna, donde las personas ansían escapar y vivir nuevas aventuras, pero se encuentran atrapadas de forma inevitable en una espiral de obligaciones por las responsabilidades de la vida adulta. E incluso puede aludir a la citada "alegoría de la caverna" en cuanto a la relación que mantiene la audiencia con la televisión, puesto que el espectador medio generalmente percibe casi sin rechistar todo aquello que ve por los medios de comunicación, creando consecuentemente una realidad mental muy limitada más allá de la "auténtica realidad".

Definitivamente, se trata de una impresionante película que destaca por su guion y por lo sorprendente de su propuesta, pero donde toman un gran peso los actores, especialmente Jim Carrey y Ed Harris, y sin olvidar esa magnífica música original compuesta por Burkhard Dallwitz y Philip Glass, y a la que se suman otras composiciones clásicas de conocidos nombres como Chopin o Mozart, tomando gran relevancia la magnífica pieza titulada "Father Kolbe's Preaching", del compositor Wojciech Kilar, que forma parte del emotivo clímax. La película, por todos los elementos comentados, y por su atemporal sátira, ha pasado a ser uno de esos films de culto imprescindibles para cualquier cinéfilo. Y, al mismo tiempo, nos recuerda que, a veces, la auténtica realidad, esa que anhelamos con tanta vehemencia, se encuentra más allá de nuestros ojos.

"Ahí fuera no hay más verdad que la que hay en el mundo que he creado para ti. Las mismas mentiras, los mismos engaños… Pero en mi mundo, tú no tienes nada que temer".

Christof, el "Creador", dirigiéndose a Truman.

DEL PESIMISMO A LA JUSTIFICACIÓN ESTÉTICA DE LA EXISTENCIA. **APUNTES FILOSÓFICOS**

Por Marcos Jiménez González

Fotografías: *Annie Hall*, dirigida por Woody Allen

Es difícil no detectar filosofía en cualquier cosa que te rodea cuando has estudiado con gusto la carrera, ya sea en una conversación, en un libro o en una película. Mi profesor de Bachillerato nos lo dijo, y buenas razones que tenía para ello: "*no os libraréis del pensamiento filosófico una vez haya terminado este curso*." ¡Estaba en lo cierto! Diez años después aún no me he librado y lidio con el peligro de no saber si lo que pasa por mi mente son descubrimientos o simplemente tristes interpretaciones de esas que los eternos estudiantes de Filosofía hacemos, justificando con una gran profundidad aquello que está (pero en nuestra mente parece) vacío. Espero, pues, que las siguientes páginas respondan a asociaciones adecuadas y no a la interpretación, diferencia que en mi mente parece haberse difuminado, pero que resulta necesaria cuando se habla de Cine y Filosofía, pues a veces donde debiera haber erótica hay hermenéutica, tal y como anunció Susan Sontag en su famoso texto "Contra la interpretación". Es ahí donde la autora sostiene que el cine se presta menos a la interpretación que cualquier otro arte; no obstante, también es cierto que ello depende de la película a la que se atienda. En estos términos, no es lo mismo una película de Tarkovski que una de George Lucas.

Por ello, en un número dedicado a la Filosofía he querido seleccionar una película en la que esta aparece explícitamente y no es fruto de una interpretación rebuscada en la que se genera "un mundo sombrío de significados". Se trata de **Annie Hall** (Woody Allen, 1977) en particular y del cine de Woody Allen en general. Las películas de Allen no se caracterizan por conducir al espectador a una interpretación filosófica que pudiera significar esto o aquello, no; nos llevan, más bien, a la reflexión sobre conflictos morales y existenciales tratados por filósofos, y que aparecen de vez en cuando nombrados en los guiones de sus trabajos. Son recurrentes las citas de autores como Sartre o Camus, así como las de Kierkegaard, Schopenhauer o escritores rusos como Dostoievski, que plantean conflictos morales, perturbadores para el lector o el espectador. Estos dilemas aparecen en películas que abordan el problema del asesinato como carga moral, mostrando los sentimientos que una persona atraviesa al haber cometido un crimen. Trabajos como *Delitos y faltas* (*Crimes and Misdemeanors*, 1989), *Match point* (2005) o *Irrational man* (2014) tienen como protagonistas a personajes similares al de la novela "Crimen y Castigo", de Dostoievski: personas sufrientes, atormentadas por la culpabilidad, que atraviesan una especie de crisis existencial y que se inclinan más por el "estar" existencialista que por el "*ser*" esencialista. Sin embargo, la filosofía aparece de diversas maneras en las películas del director neoyorkino. En *Annie Hall*, por ejemplo, encontramos una serie de problemas y de conflictos sentimentales, además de la angustia existencial que tanto caracteriza a Allen y al protagonista de esta película en concreto, Alvy Singer. En este sentido, el pensamiento filosófico se manifiesta de forma intrínseca en el guion del filme, ya que se trata de un director intimista, que habitualmente relata sus experiencias y su visión particular del mundo. ¿Cuál sería, entonces, la filosofía implícita en *Annie Hall*? ¿Cómo detectar un pensamiento filosófico en lo que parece ser una complicada historia de amor? La respuesta la vamos a encontrar en el pesimismo. La idea de que vivimos en el peor de los mundos posibles y de que de vez en cuando la resignación es el camino correcto, sobrevuela todas las afirmaciones que el protagonista sostiene sobre las relaciones humanas. Allen lo ejemplifica con el chiste del hombre que va al psiquiatra y dice: *"Doctor, mi hermano está loco, cree que es una gallina. Y el doctor responde: ¿Por qué no lo mete en un manicomio? Y el tipo le dice: "Lo haría, pero necesito los huevos". Eso más o menos es lo que pienso sobre las relaciones humanas."*

Con estas palabras, Allen sostiene que cualquier relación entre personas es una relación de necesidad, en la que una de ellas cubre las carencias de la otra, y por eso mismo cobra sentido. Es decir que, a pesar de no querer relacionarnos, el contacto social está en nuestra propia naturaleza, y más si se trata de una relación sentimental como es el caso de la película. Es una forma diferente de responder a la pregunta, que más de una vez nos hemos hecho

todos, de ¿para qué me meteré yo en estos líos, si no quiero meterme? Allen te diría que por supuesto que no los quieres, pero los necesitas, y eso es precisamente lo que te conduce a ellos. Es decir que, el infierno son los otros, sí, pero necesitas de ese infierno para tener una vida satisfactoria.

Ante este pesimismo adaptado, sobre todo, a las relaciones sentimentales, el director encuentra una salida, y lo hace mediante el teatro y el guion que escribe buscando una solución perfecta a lo que la vida le ha presentado como imperfecto. En su primera obra de teatro Annie y Alvy acaban juntos debido a que "*uno siempre está intentando que las cosas salgan perfectas en el arte porque conseguirlo en la vida es realmente difícil*". Esta frase, tan intensa como real para el protagonista, busca una solución al pesimismo insoportable que desprende todo el filme. Se trata de una justificación de la existencia a través del arte, una justificación estética de la existencia, en la línea de Schopenhauer y del joven Nietzsche, el de "El origen de la tragedia", que busca un sentido en la contemplación, al concebir que solo a través de las manifestaciones artísticas las cosas cobran sentido; y así es en parte: Annie y Alvy no se volverán a ver, más allá de en un bar perdido de Los Ángeles, sin embargo, en las obras de Alvy, podrán hacer todo cuanto quieran juntos.

Como Alvy, Allen impregna todos sus guiones de su pensamiento, el cual oscila entre el romanticismo decimonónico y el existencialismo del siglo XX; no obstante, existe otra manera de representar la filosofía en sus películas, que creo es menos interesante porque lo hace de forma manifiesta y a veces superficial. Se trata, entre otros elementos, de la construcción de personajes angustiados por la existencia, que recurren al psicoanálisis (recordad que Alvy solo lee libros en cuyo título aparezca la palabra muerte, ya que está obsesionado con ella). Además, la mención de grandes filósofos es común en sus guiones, así como la de obras clásicas del pensamiento y de la literatura. Ya se ha mencionado que "Crimen y castigo" es un clásico en su filmografía, apareciendo de forma explícita en *Irrational man* (2015), película que bien pudiera considerarse una adaptación del clásico, si nos ponemos exquisitos. Pero, volviendo a *Annie Hall,* es necesario decir que las referencias directas a la filosofía se hacen en más sentidos. Otro ejemplo es el momento en el que aparece Marshall McLuhan negando rotundamente las afirmaciones que hace sobre él un supuesto experto sobre su obra. Aquí Allen rompe la cuarta pared y hace reflexionar al espectador sobre el internacionalismo en el pensamiento, debate intenso también respecto a las obras de arte.

Estoy seguro de que me voy a dejar muchas cuestiones filosóficas sin mencionar, así que voy a terminar esta pequeña reflexión citando un chiste del cómico protagonista de la película, que también está plagado de filosofía, esta vez superficial y mal elaborada, aunque graciosa: "*Fui muy mal estudiante de la Universidad de Nueva York. Me echaron a patadas el primer año por copiar el examen de metafísica: miré dentro del alma del chico que se sentaba delante de mí*."

La metafísica, amigo Woody, no se encuentra en el alma, aunque es verdad que eso ya es otra historia.

SUEÑO LÚCIDO

Por Jorge Capote @jorgecapot3

Fotografías: *Waking Life*, dirigida por Richard Linklater

Tengo un amigo que estudia Filosofía. O por lo menos estudiaba hace años, cuando me encontraba en otro país, ansioso por conocer gente nueva y me fascinaba escuchar sus maneras tan distintas de ver la vida. Cualquier cosa me parecía excitante y maravillosa. Un chorro de aire fresco. Comprendedme, vengo de un sitio en el que es impensable que te pongan "sólo" pipas con la cerveza (y eso en sí era otra maravillosa perspectiva que compartir con los demás). Escuchar cada detalle con el olor a bebida rancia de un suelo de moqueta que no ha estado "limpio" en años es una de las experiencias más gratificantes de mi vida. Cada conversación con mi amigo que estudiaba Filosofía era una clase reducida sobre este tema. No os voy a mentir, a veces era difícil seguir el ritmo, pero esas "charletas" eran, a falta de una palabra mejor para definirlas, gratificantes.

Algún tiempo después me encontré con **Waking Life** (Richard Linklater, 2001), una película del siempre interesante Richard Linklater, que me recordó mucho a esos ratos filosóficos. Sin LSD de por medio, claro está. Tan sólo un vaso enorme de refresco por mi parte y otro, normalmente de cerveza, por parte de la otra persona.

Richard Linklater tiene una de las trayectorias más especiales a las que me he podido enfrentar. Le gusta experimentar. No sé si eso debería llamarse cine de vanguardia (supongo que sí, aunque no me encuentre yo en la posición para afirmarlo), siendo el último ejemplo que nos podemos encontrar su interesante *Boyhood*. En 2001 estrenó una película que, según él, había querido hacer desde siempre. Pero cada vez que intentaba darle forma, el resultado no alcanzaba las expectativas que había formado en su cabeza.

Era una historia que estaba basada en auténticas conversaciones realizadas bajo las influencias del LSD. Una especie de ensayo que gira en torno a un estado del sueño que se encuentra a caballo entre estar despierto y estar dormido. Se llama "estado del sueño lúcido" y, supuestamente, es ese momento en el que eres consciente de que estás soñando, pero estás despierto. Nuestro protagonista (de hecho, el nombre del personaje es "protagonista") se da cuenta de que se encuentra en ese estado tras varias conversaciones surrealistas.

Como digo, Linklater no llegaba a relacionar del todo lo que se imaginaba con lo que veía. Le parecía demasiado realista. Por lo visto, esta película se encontraba en su cabeza desde hace mucho tiempo antes de que se interesara por el cine. Y no fue hasta que se encontró con la técnica de la rotoscopia, que se atrevió a llevar a cabo su proyecto. Esta técnica consistía en dibujar encima del fotograma, pero de manera nada precisa. Así consigue la sensación de irrealidad que se ve en la película y que luego utilizaría de nuevo en *A Scanner Darkly*.

La película, como digo, es una sucesión de diálogos. Al principio, nuestro protagonista no participa en ellos en absoluto. De hecho, en algunas ocasiones ni siquiera se encuentra presente donde tiene lugar la conversación. Permítanme un breve inciso para destacar aquí la presencia de dos personajes que forman parte de una trilogía que también ha dirigido Linklater. Se trata de los personajes de Ethan Hawke y Julie Delpy, que tienen uno de los diálogos más fascinantes de la obra. Hay cabida para todo en la hora y media escasa que dura

la película. Desde nociones de metafísica, a divagaciones sobre el libre albedrío, pasando por la filosofía social hasta el sentido de la vida. En la obra también hay tiempo para el existencialismo, la situación política del momento, reflexiones sobre la "post-humanidad", para acabar con una historia que cuenta el mismo director de la película en la última escena, y que trata sobre la experiencia "sobrenatural" que tuvo el escritor de ciencia ficción Philip K. Dick con uno de sus relatos.

La definición del "argumento" de este filme es tan vago y da lugar a tantas interpretaciones como lo hace el mismo visionado. Olvida lo que crees saber sobre cine. *Waking life* es una experiencia totalmente distinta. A veces pienso que si tienes nociones de filosofía es más disfrutable que si no las tienes. Pero otras veces pienso que no, que precisamente lo maravilloso de esta obra es la sobrecarga de información y estímulos de todo el conjunto. Cuando hablamos de filosofía en el cine, las más de las veces, nos la encontramos en forma de subtexto, sin estar integrada en la trama de manera precisa. No es que ese sea el caso con esta obra (jamás la calificaría de precisa), pero la filosofía pasa a ser el motivo por el que todo gira. Sí, nuestro protagonista desea salir de ese estado, pero ese hilo conductor es poco relevante en mi opinión. Dejarse llevar por la embriaguez del dibujo y las conversaciones sin filtro es la manera de ser de esta obra y así debemos aceptarla.

Habrá muchos que encuentren la falta de "sentido" de esta película irritante y un completo disparate que no merece la pena. En mi caso es una de esas obras que veo con mucho interés, pero me cuesta recomendar a la gente. El hecho de su pobre distribución da buena cuenta de ello. Por mi parte, ha sido como encontrarme con un viejo amigo. Con mi colega el filósofo o con otras tantas personas que se sentían lo suficientemente cómodas conmigo como para compartir su visión de la vida. Apenas me acuerdo de nada de esas conversaciones. Lo mismo me pasa con esta película. Sinceramente creo que eso es lo de menos. No se trata de la transmisión de conocimientos. Se trata del ambiente confortable en el que sentarte a compartir y divagar. Se trata de disfrutar del momento, del proceso de *brainstorming* y de intentar darle sentido a ideas que rondan tu cabeza pero que tienes que concretar para poder expresarlas. En mi caso, ese ambiente lleva ligado un olor rancio de bebida derramada, y quizás en este caso ese "estado de sueño lúcido" está más ligado a la desinhibición que te otorga una bebida alcohólica.

¿Sabéis? Eso que se dice de: "*no hay nadie más sabio que un español, cerveza en mano*", es una máxima que se aplica a muchos otros países. Ese mundo interior se encuentra en cada uno de nosotros, y todos reflexionamos sobre estas cuestiones. Quizás sólo nos sintamos libres de expresarlos con la susodicha cerveza en la mano o mientras nos encontramos soñando despiertos.

EL MUNDO COMO UN ESPEJO

Por Pedro García Cueto

Fotografías: *El espejo*, dirigida por Andréi Tarkovski

Pocos directores de cine han tratado el tema de la interioridad como Andréi Tarkovski, cuya mirada profunda a la vida ha producido grandes películas. Una de las que más me ha llamado la atención ha sido **El espejo** (1975), un acercamiento al ser humano desde la infancia. El cine del director ruso está muy marcado por la inocencia. En sus películas hay un edén perdido que, a través de las imágenes, se quiere recuperar. La primera escena se abre con la imagen de un niño que contempla el televisor, mientras una voz en *off* pregunta: "¿Cuál es tu nombre y tu apellido?". De ahí pasa a la imagen de un logopeda que está llevando un tratamiento para curar la tartamudez de un joven paciente. Lo que refleja todo esto es una filosofía de la vida, una clara metáfora del sentido de

la identidad perdida: somos seres a la deriva, que buscamos incesantemente nuestra personalidad.

La conversación entre la madre de dos niños pequeños y un médico sobre la existencia de las cosas invisibles nos habla de una vida paralela, un universo que aparece detrás de las apariencias. Otra imagen es el espejo de la estancia donde han comido los niños que les refleja de espaldas, cuando miran un incendio. El director ruso nos viene a decir que la vida es un continuo desvelamiento. Nuestra identidad, en la imagen de estos niños sin rostro, siempre es un abismo que debemos descifrar. Más tarde aparece un apartamento donde podemos ver la imagen de una mujer, la madre de Tarkovski, que representa en la película a María anciana, también una imagen de *Andrei Rublev*, una famosa película del director. Una voz masculina, la de Alexei, conversa con la madre, aunque en ningún momento le vemos. Esta le comunica la muerte de una compañera de la imprenta. Como podemos intuir, la muerte está siempre presente en la mirada del director ruso, somos seres temporales, efímeros, cuya vanidad se pierde ante nuestra mortalidad.

En el personaje de Alexei vive el director, un ser humano incapaz de dar a los demás, un egoísta que refleja la soledad del hombre que no vive para nadie, solo para sí mismo. Este personaje es la expiación de una culpa que vive en Tarkovski,

su enorme soledad ante la vida. Los elementos principales de esta película son la naturaleza, siempre presente, imágenes oníricas del campo, de la lluvia que cae, clara metáfora de la vida que sigue su curso pese al dolor de los seres humanos. Los espejos, donde los personajes no se ven porque siempre aparece el vacío de la estancia, son personajes que se esconden en otros planos.

Aunque la película tiene un argumento extraño centrado en recuerdos del pasado, en la figura de la madre del director, en la de él mismo encarnado en Alexei, todo encaja, porque vemos el proceso de incomunicación de los seres humanos frente un paisaje silencioso, donde escuchamos al viento y su silbido constante. Toda la cinta vive en ese mundo de imágenes, donde la sombra va cobrando presencia. Solo una vez Alexei se mira en un espejo donde se contempla su figura, mientras que en las otras secuencias la imagen siempre queda fuera.

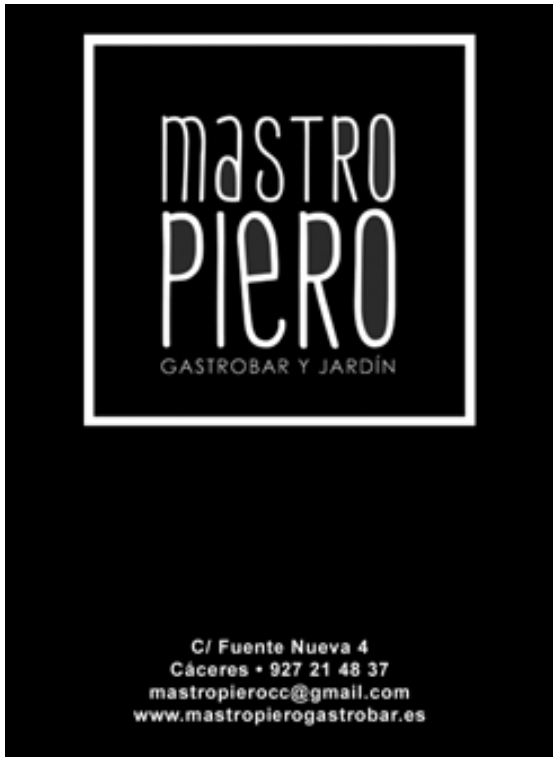
Ignat, hijo de Alexei, representa el crecimiento, la vida que sigue. En toda la película, el pasado y el presente confluyen, hay un continuo progreso hacia un tiempo que pasó, porque en este sentido filosófico de la vida el tiempo no existe, todos son imágenes que se mezclan continuamente.

Película interesante que refleja la metáfora de seres que apenas tienen vida, sombras que cobran existencia cuando el espejo las refleja. Una película donde la vida es contemplada en su sentido metafísico, con una clara lectura: el tiempo no existe, solo somos lo que queda cuando recordamos.

v.o.

asambleaex.es @Asamblea_Ex asamblea_ex AsambleaExtremadura

RESTAURANTE TAPERÍA ALMA DEL SABOR
Plaza de las Veletas, 4. Cáceres (Ciudad Monumental)
927 227 682
www.restaurantealmadelsabor.com



espacio
deARTE
yACCIÓN
belle artes
Donoso Cortes 6 (Zona Pizarro).Cáceres
www.espaciobelleartes.com

C/ Piedad, 2 (Parking Obispo Galarza). Cáceres
Tlfn. 927 627 219
info@elmiradordegalarza.com
www.elmiradordegalarza.com

Calle Amberes, 2. Cáceres
Tél. 927 23 58 07

FERRETERÍA
MENAJE
diosán
CÁCERES

Profesor Rodríguez Moñino, 2. 10002 Cáceres.
927 22 53 32.
www.diosan.es

RIPLEY

C/Gabriel y Galán, 4
10003 Cáceres

la nueva forma de viajar
Low Cost
TuViaje
TLF: 927090399/681388966
C/Pedro Ibarra, 6 Cáceres
lowcostuviaje

JOSÉ MÁRQUEZ
restaurante

Plaza de San Juan, 15,
10003 Cáceres
617 27 06 29

BOOGALOO CAFÉ
SNACKS, DRINKS AND ENTERTAINMENT
CÁCERES SPAIN

GESTORIA GARCIA POLO

GESTORIA ADMINISTRATIVA.
ASESORÍA FISCAL Y LABORAL. SEGUROS
Av. San Pedro de Alcántara 7A, 1º B
927 224 650 – 927 224 654
10001 Cáceres

MATEOS ROCO, ABOGADOS C.B.
Calle del Rey 17, 1ºA. 10600
Plasencia. Cáceres
927 411 525. jmateos@icac.es

San Jorge
Refugio de Animales

Avenida Universidad s/n
10003 Cáceres. 622707625

norba
GINECOLOGÍA Y REPRODUCCIÓN

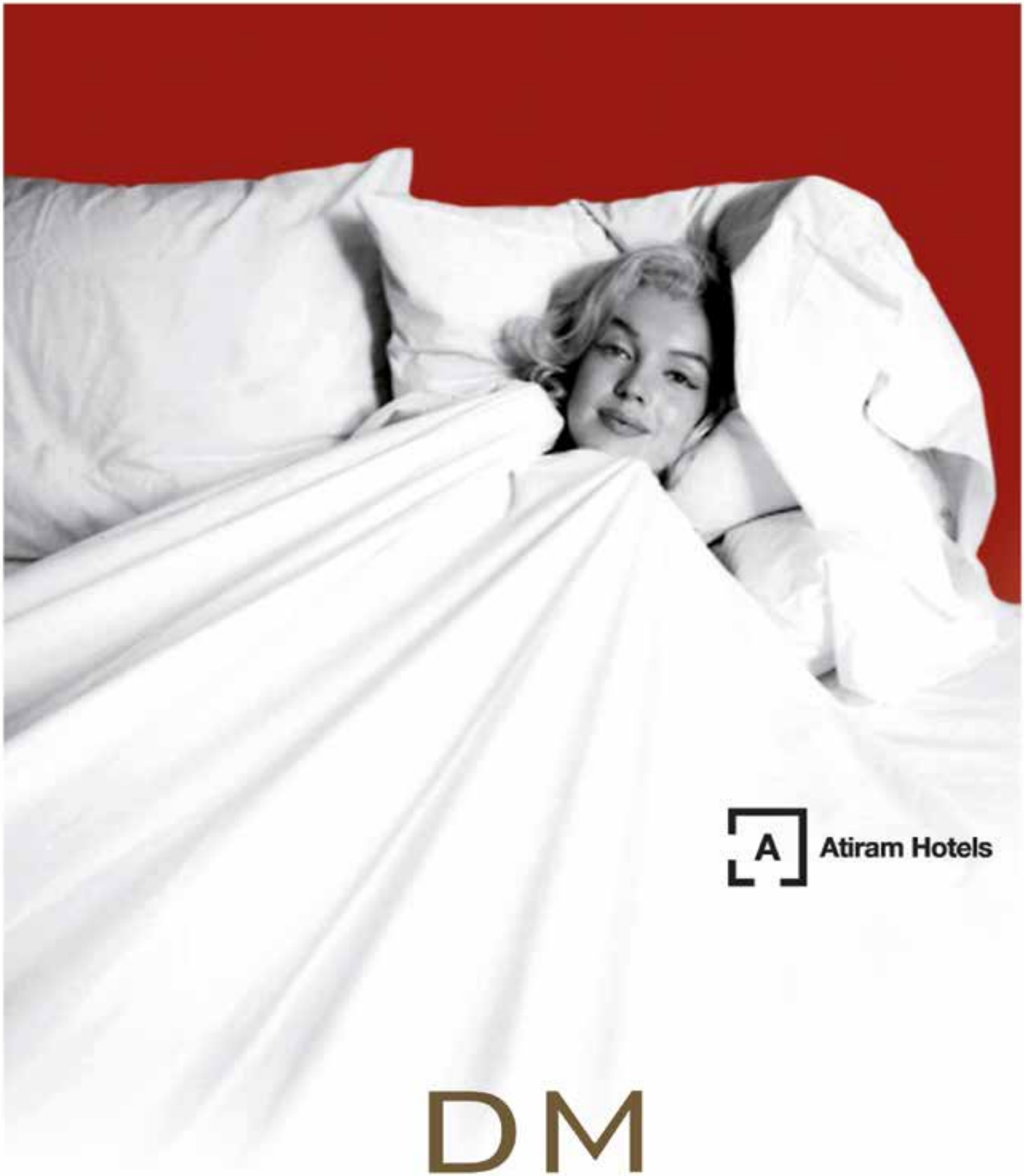
DR. JOSÉ DE JULIÁN Y FDEZ DE VELASCO
C/Amberes nº27, bajo
10005 Cáceres 927 629 619
www.clinicanorba.com

gráficas hache

Pol. Ind. Las Capellanías. Avda. 1, parcela 105,
nave 8. 10005 Cáceres
Tél. 927 269 965. Fax 927 269 968
imprenta@imprentah.com

LIBRERÍA PLÉYADES

ESPECIALIZADA EN IDIOMAS
Av de España, 17 local 12
Cáceres 927 22 80 23
www.libreriapleyades.com



Atiram Hotels

DM

GRAN HOTEL DON MANUEL

* * * *

c/ San Justo, s/n. 10003 Cáceres. Tel: 927 24 25 24 Fax: 927 24 25 22

Edita ReBross

9 771886 722003

00291

www.fundacionrebross.org