

Resquicios para la trascendencia en el cine. Acerca de los “espectadores implicados” y las “segundas navegaciones” en las películas.

Prof. Juan José García-Noblejas

1. Introducción

André Malraux planteó hace años un interesante lugar común al decir que el cine es tanto el séptimo arte como la enésima industria. Éste no es el momento más adecuado para hablar de la enésima y poderosísima industria, aunque esa sea la perspectiva que domina la opinión pública. Hoy se tiende a aceptar que una película es buena cuando tiene grandes audiencias –y por tanto, grandes ingresos económicos- en el fin de semana de su estreno. Eso es interesante desde la perspectiva industrial, pero desde ahí cuesta cierto esfuerzo llegar a hablar de las virtualidades artísticas del cine, y por tanto de los resquicios trascendentes que tiene toda buena película.

Es posible que un planteamiento directo como éste, haga que no falten personas que piensen que interesarse por la trascendencia en el cine es algo tan sublime como utópico, algo así como buscar una aguja en un pajar, teniendo en cuenta los cánones vigentes en el panorama en la industria audiovisual. Espero mostrar que –a pesar de todo- este asunto es algo ordinario, sin demasiados ribetes de sublime utopía.

Para hacer justicia a esta cuestión, conviene establecer dos etapas en su elaboración, jalonadas por pasos sucesivos. La primera es la más larga, y supone dar razón de la existencia efectiva de esos resquicios trascendentes, adentrándonos en una pacífica revisión académica del ámbito de los llamados “pactos de lectura”, para ver qué acciones implica un encuentro personal con los textos cinematográficos. Al asomarnos a los mundos posibles que ofrecen las películas, unas veces comparecemos como simples personajes-espectadores y otras incorporamos también nuestra condición de personas. Estos encuentros son esforzados y de resultado incierto, aunque cuando se producen entre personas y películas de envergadura cultural y artística, de ordinario proporcionan gozos y horizontes vitales duraderos.

Dice David Mamet que casi todos podemos sentirnos como si fuésemos dueños y señores de la realidad, cuando participamos en el excitante entretenimiento que nos ofrece un telediario o un melodrama; aunque ni todos queremos ni todos sabemos enfrentarnos de ordinario con un drama auténtico y genuino¹. No siempre queremos arriesgarnos más allá de un “pacto” de mero entretenimiento, aunque haya una promesa de ennoblecernos con el gozo duradero conseguido ante un drama genuino. Este dato de experiencia es lo que aconseja revisar las dimensiones en que se mueven los pactos de lectura. Pactos que, o bien facilitan esos gozos, o bien evitan injustos desprecios y posibles malentendidos y violencias en esa delicada frontera entre las personas y los mundos posibles que ofrecen las películas. Pues bien, en esa frontera con las personas, las películas nos ofrecen un peculiar sentido para nuestra existencia, que de ordinario tiene distintos matices respecto del sentido de la vida que aportamos y ponemos en juego los espectadores. Y ambos sentidos son a su vez distintos de un tercero, el que los

¹ Cfr. David MAMET, “El arte como profesión de ayuda”, en *La ciudad de las patrañas*, Debate, Madrid, 1997, pp. 100-105.

espectadores finalmente lucramos, al término de tal encuentro, fruto del contraste y el diálogo que podemos establecer con las películas.

Este primer tramo del recorrido por el entorno de los pactos de lectura incluye por tanto tres pasos clarificadores, que consisten en: 1) delimitar el ámbito y la perspectiva en que vamos a observarlo; 2) considerar qué supone ser un “lector o espectador implicado” en el diálogo que negocia con el sentido que tienen los mundos posibles de las películas; y 3) ver las exigencias de trascendencia desde la perspectiva del mito poético, que lleva a lo que llamaremos “segundas navegaciones” de las películas, cuyo posible fruto supone cambios en el sentido vital de las personas.

El segundo tramo de esta Relación consistirá en revisar, de forma desgraciadamente muy somera tres películas concretas, con objeto de localizar y apreciar, desde una perspectiva temática, algunos resquicios que esos pactos de lectura ofrecen a la trascendencia (histórica y sobrenatural). Aunque lo que está en juego y se plantea concierne al cine y las películas en general, aquí aludiremos –con mayor brevedad de la aconsejable- a tres películas que tienen la envergadura y dignidad de ser hoy reconocidas como clásicos, y además incluyen sobradas alusiones explícitas a la trascendencia.

Entiendo que hablo a espectadores de envergadura y dignidad cultural, y que puedo dar por conocidas esas películas, para no alargar estas palabras más allá de lo razonable. Hablaré, en la segunda etapa de esta Relación, de “Andrei Rublev” de Andrei Tarkovski, de “El festín de Babette” de Gabriel Axel, y de “Blade Runner” de Ridley Scott. Son tres películas que permiten observar con cierta facilidad la naturaleza de su núcleo temático y algunos resquicios de apertura trascendente. Mencionaré –una vez más, por razones de economía - sólo la perspectiva que se aprecia desde el “*climax*” y la “*resolución*” de la trama dramática de cada una de ellas.

2. Ámbito y perspectiva de los pactos de lectura

Veamos pues el primer punto, relativo a los pactos de lectura. El ámbito de estos pactos es el constituido por una difusa zona fronteriza, poco definida y explorada, en la que se producen diversos acomodos para el encuentro del espectador con una película. La perspectiva inicial que tomamos aquí es la de las apreciaciones poéticas, retóricas y estéticas de Wayne Booth, Paul Ricoeur y George Steiner, acerca de la lectura de los mundos literarios de ficción. Añadiremos a éstas las consideraciones filosóficas de Robert Spaemann y Luigi Pareyson sobre la cuestión poética y estética del mito, que aquí resulta central. Quisiera advertir que aunque estos autores se refieren a “textos” y “lectores”, hablaré casi siempre de “películas” y “espectadores”. La fluidez en la dicción es –en este caso- tan importante como evitar tropelías académicas y explicaciones prolijas.

Recuerda Booth, y repite Ricoeur, que, “frente a toda estética pretendidamente neutra”, hay una visión social, estética y moral del mundo que nos llega con una película, y viene propuesta con un poderoso abanico de instrumentos expresivos y argumentativos. Y para que esta visión de la realidad no sea mera ideología utilitaria sofisticadamente impuesta al espectador, conviene estabilizarla, de modo que quepan distancias y

distingos en su apropiación. Para lograr hablar de “estabilizar el sentido” de una película hay que considerar, aunque parezca banal, la presencia de dos fuerzas en la enunciación cinematográfica. La primera es centrípeta, trabaja –por decirlo gráficamente- “hacia dentro” de la película, bajo la forma habitual de un narrador invisible pero digno de confianza, es decir, acorde –según Ricoeur- con las normas de la obra². La segunda es centrífuga y trabaja “hacia fuera” de la película, al presentar una actitud más o menos acogedora, de diálogo amistoso con el espectador³.

Estos dos aspectos del trabajo de “estabilización del sentido” de una película coinciden en muy buena medida con la noción estructural de “autor implícito”. Como ya he propuesto hace tiempo, sin graves rechazos por parte de los colegas académicos⁴, esta noción no está lejos de ser una propuesta antropomorfa para poder hablar con facilidad de algo mucho menos imaginativo, como es el “sentido de una película”. Siendo este “sentido” aquello que una película “dice”, o mejor, muestra o señala respecto de su referencia, de aquello de lo que “habla”. La noción antropomorfa de “autor implícito” ha tenido notable acogida, porque –entre otras cosas- evita aludir a las presuntas “intenciones del autor”, como si éstas fueran el sentido o información acerca de la realidad que una película encierra en sí misma, y queda a disposición del espectador.

Cuando Paul Ricoeur menciona al “implied author” de Wayne Booth, a veces lo hace como “auteur implicite”, y a veces también –y esto es un gran acierto- como “auteur implique”⁵. La distancia entre la neutra descripción de “algo implícito” y la actividad propia de “alguien implicado” tiene su equivalente asimétrico en la figura del mismo “sentido del texto”. Porque este “sentido”, esta “forma de ver y de nombrar la realidad” que emerge de una película, a veces se presenta como “algo” pasivamente implícito, y a veces lo hace como un “casi alguien” activamente implicado en interpelarnos. Actitudes que mucho tienen que ver con la promoción de un “espectador” pasivamente “implícito”, una especie de asimilador cosificado, por una parte; y por otra, la de uno activa y personalmente “implicado” en dialogar con el sentido que ofrece una película.

Haremos más justicia a la realidad si consideramos que en la frontera entre un espectador y una película hay más motivos y solicitudes para esta actitud de “implicación” personal y menos para la de mera acogida pasiva del sentido que pueda encontrarse “implícito” en una obra concreta. El sentido de una película no es de ordinario un “bien mostrenco” o una “res derelicta”, sin autoría o abandonada a nuestro arbitrio. Es algo que, en el mencionado paralelo asimétrico con el “autor implicado” de Booth y Ricoeur, podemos también asociar a lo que un lector o espectador lucra al implicarse con un texto.

George Steiner afirma al respecto que ante un texto, “el contexto es siempre dialéctico. Nuestra lectura modifica la presencia comunicativa de su objeto y es, a su vez,

² Cfr. Paul RICOEUR, *Temps et Récit III*, p.235. Como recuerda Vicente BALAGUER (en *La interpretación de la narración. La teoría de Paul Ricoeur*, Eunsa, 2002), conviene decir que en el mismo horizonte, aunque RICOEUR no se refiera a él, se encuentra L. DOLEZEL, "Truth and Autenticity in Narrative", en *Poetics Today I*, 3, 1980, p. 7-25.

³ Cfr. Paul RICOEUR, *Temps et Récit III*, p.237.

⁴ Cfr. Juan José GARCÍA-NOBLEJAS, *Poética del texto audiovisual*, Eunsa, Pamplona, 1982.

⁵ Cfr. Paul RICOEUR, *Temps et Récit III*, p.234. La cuestión, por lo demás, está muy bien explicada en G. GENETTE, *Nouveau Discours du récit*, cit., p. 97.

modificada por él”⁶. Y propone al lector una relación de amistad con los textos dignos de recibirla, planteando la necesidad de una actitud de cortesía en la lectura y la crítica. No con el autor del texto, que está siempre ausente, sino con las marcas sensibles e inteligibles del sentido en el texto. Porque esas huellas y marcas textuales son un terreno común de sentido, en el que ambos están asimétricamente implicados.

Ahora bien, esta relación de presuntos implicados en la lectura de un texto literario o cinematográfico ni es idéntica para estos dos tipos de textos, ni mucho menos es semejante a la que se produce en una conversación utilitaria. El contexto artístico, crítico y estético tiene sus propias exigencias, desde muy antiguo. Steiner toca sin duda un “punctum dolens” de la cultura contemporánea al plantear sin ambages –en este mismo contexto- que en toda genuina obra de arte hay una dimensión de trascendencia religiosa. Y cita a D. H. Lawrence en su afirmar que “hay que ser tremendamente religioso para ser artista”⁷. Cuando Steiner habla de presencias reales trascendentes y sobrenaturales en la creación artística, afirma algo que resulta tan central para su argumentación artística, como lo es para el propósito de estas páginas.

Afirma y sostiene Steiner, en concreto, la intuición de que, en un ámbito artístico “donde la presencia de Dios ya no es una suposición sostenida, donde Su ausencia ya no es un peso sentido y, de hecho, abrumador, ya no pueden alcanzarse ciertas dimensiones del pensamiento y la creatividad”⁸. Está en juego una “presencia real” genuina, es decir, efectiva, en la vida y la situación de las personas; no se trata de una hipotética “presencia ideal”. Y, puesto que no todos están dispuestos a asumir el sentido directo y evidente de estas exigencias que Steiner encuentra al enfrentarse con el misterio del lenguaje, sugiere que –en el caso literario- “debemos leer *como si*” así fueran las cosas. Es, por otra parte, lo que –con probabilidad- él mismo hace. Son conocidas sus dificultades de conciencia para aceptar a Jesucristo más allá de su parangón con Sócrates, quedándose con Él en el sepulcro, sin resucitar, bloqueado –quizá por esa misma falta de esperanza de resurrección- en el sinsentido inhumano del holocausto judío. Pero tiene la honradez intelectual de plantear los rasgos que permiten entender las formas exigibles de manifestación de la presencia real (una “suposición sostenida”) o la ausencia real (“un peso abrumador”) de Dios, para que las obras de arte estén en condiciones de soportar una mirada personal propiamente humana, que incluya la trascendencia sobrenatural.

Este es el ámbito y esta es la perspectiva para ver el cine como resquicio sobre la trascendencia. Los autores que han permitido plantearlo hablan de necesidad de cortesía en el diálogo entre espectadores y películas. Lo han dicho con valentía y respeto para el asunto tratado, hablando de una dimensión trascendente sin enredarse en disquisiciones evasivas acerca del sentido de lo que dicen.

⁶ Cfr. George STEINER, *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?*, Ensayos, Destino, Barcelona 1991. p. 181-182.

⁷ George STEINER, *Presencias reales*, cit., p.276: “Hay una afirmación de D.H. Lawrence que lo resume todo: 'Siempre siento como si estuviera desnudo, dispuesto a ser atravesado por el fuego de Dios todopoderoso; y es una sensación bastante horrible. Hay que ser terriblemente religioso para ser artista' (...) Bertrand Russell declaró con agudeza que Dios había dado al hombre demasiados pocos indicios de Su existencia para que la fe religiosa fuera plausible. Si embargo metafísicamente esta afirmación no tiene buen oído. Excluye toda la esfera de lo poético, ya sea metafísico o estético; excluye la música y las artes sin las cuales la vida del hombre podía no ser viable”.

⁸ George STEINER, *Presencias reales*, cit., p.278.

* * *

3. Hacia el “espectador implicado”.

Necesitamos ahora adentrarnos en este territorio poético y estético marcado con los pactos de lectura, la trascendencia, el sentido de una película, el de la mirada del espectador y el del sentido personal de la vida de éste. Para hacerlo, puede ser bueno insistir en las actitudes de cortesía y valentía apreciadas en los autores mencionados. Hay un refrán castellano que afirma que “lo cortés no quita lo valiente”. De ordinario significa que una persona atenta y comprensiva con otra, no por eso deja de ser exigente con ella. Sin estas actitudes es imposible dar razón adecuada de la consistencia artística de las películas, ni tampoco del alcance personal y trascendente de nuestra mirada.

En las relaciones personales, la comprensión de la cortesía se conjuga y articula sin excesivos problemas con la valentía en la exigencia. La cortesía, la amabilidad, la serenidad, las buenas y bellas maneras –cuando no son fachadas engañosas- acompañan a la entereza y la firmeza. Es cierto que “no siempre coinciden cortesía y valentía; a veces una de ellas va solitaria, reñida con la otra; pero eso no las aumenta, sino que las disminuye y las hace desmerecer”⁹.

En este contexto de relaciones interpersonales o sociales, el cine aparece como una institución cultural –no sólo una industria o un medio de entretenimiento- en la que estamos involucrados como personas, no sólo como ciudadanos o como consumidores. Y las películas concretas aparecen como obras que reclaman nuestra atención personal, en una comprometedor oferta de diálogo, más allá de una promesa neutra de confortable y distendida acogida dentro de mundos ficticios banales. El sentido de las películas tiende a inaugurar una relación cuasi-personal con nosotros, cuando sale con fuerza a nuestro encuentro.

3.1. El sentido propio de las películas.

Es obvio que las personas estamos naturalmente dotadas de una específica disponibilidad al encuentro de unas con otras. Como recuerda Robert Spaemann, el “cor corvatum in seipsum” (el corazón cerrado sobre sí mismo) del que habla San Agustín no es digno de la persona humana¹⁰, puesto que el corazón está hecho para amar. Y el amor es el aquietamiento en el absolutamente otro, según entiende Leonardo Polo, cuando dice que “descubrir el amor es vislumbrar a Dios”¹¹. La trascendencia de que estamos

⁹ Cfr. Julián MARÍAS, “Lo cortés y lo valiente”, *ABC*, 29 de enero de 1998.

¹⁰ Robert SPAEMANN, “L’unità del mito. Culto ed ethos come fondamento della cultura”, en *Il Nuovo Aeropago*, 3.4, 1991, 37-41. Para la cita, p. 37.

¹¹ Leonardo POLO, *Antropología Trascendental, Tomo II, La esencia de la persona humana*, Eunsa, Pamplona, 2003, p. 204. Este autor entiende la no-curvatura de la voluntad en un círculo reflexivo en la medida en que la búsqueda de aceptación significa no detenerse en sí mismo, y tiene rango de “destinación”, en cuanto significa más que “mirar al fin”. Aunque no se pueda entrar ahora en ello, se entiende que el amor requiere correspondencia para poder dirigirse hacia alguien suficientemente otro. Este es el contexto inmediato de la cita que figura en el cuerpo del texto: “Detrás del bien está el amor. Descubrir el amor es vislumbrar a Dios. El amor requiere correspondencia; sin ella, el otro no es suficientemente otro. Por tanto, el querer aumentar lo otro en el ser no consiste en el afán de identificarse con el ser, sino que es la manera como el amor tiene que ver con el ser” (*Ibid.*)

hablando, esta natural apertura humana, no se orienta hacia algún “otro” –con mayúscula o sin ella- más o menos abstracto o ideal, ni sólo hacia una “co-existencia”¹² con la realidad que nos distinga de los animales, sino que se dirige hacia personas concretas. Se dirige hacia seres libres, que no sólo son individuos singulares, como recuerda Tomás de Aquino: “*non solum aguntur, sicut alia, sed per se aguntur*” (*S. Th.*, I, 29, 2) no sólo actúan como las demás cosas, sino que obran por sí mismas, como traduce Spaemann, recordando que las personas –a diferencia de otros vivientes que necesariamente siguen su naturaleza- “pueden conducirse respecto de su naturaleza. Pueden apropiarse en libertad las leyes de su esencia o atentar contra ellas y ‘degenerar’”¹³. Y solo hay tres órdenes de seres pensantes y con dominio de sus propias acciones, que “existen en una naturaleza semejante”, respecto de los que naturalmente estamos abiertos: las demás personas humanas, las angélicas y también –en el misterio de su infinita distancia y proximidad respecto de nosotros- las tres personas divinas.

Afirma Spaemann que lo que configura las culturas y sociedades son aquellos contenidos específicos que plantean un sentido para la vida humana. Contenidos específicos que –entre otros medios- hoy nos llegan con historias que ofrecen las películas, en las que –con su ficción de asuntos humanos efectivos y posibles- lo que está en juego es una exploración del sentido de nuestra vida. El que tiene, o el que le damos o el que le podríamos dar. Y Spaemann insiste en que la estabilidad de las culturas y sociedades crece cuando sus contenidos vitales responden al principio de que “el centro de toda auténtica cultura consiste en la presencia de lo divino en la sociedad”. Una presencia –dice Spaemann- que se concentra en el “*sacrum commercium*” del intercambio ritual sacramental entre el mundo humano y el divino, del que obviamente aquí no nos ocuparemos. Pero sí que nos ocuparemos de una manifestación de esta trascendencia, porque para Spaemann el intercambio entre el mundo humano y el divino presenta el “mito” como forma teórica de la trascendencia humana¹⁴, y la “ética” como su forma práctica.

Con estas premisas, cabe dar por sentadas razones suficientes para aceptar que cuando se trata de hablar de una apertura trascendente, sucede que ésta opera tanto en su dimensión ética y socio-política, como en la dimensión sobrenatural del mito¹⁵ que –

¹² El “realismo metafísico” de que habla Robert SPAEMANN implica una relación con la realidad contrapuesta a la nietzscheana, visión ésta que “coincide con la disolución de la persona y la negación de su unidad”. Aquel realismo mantiene que “para el hombre no existen en absoluto puras relaciones sujeto-objeto. La relación con la realidad es simultáneamente una relación de “co-existencia”(…) No hay ningún límite “hacia abajo”, más allá del cual el ente tuviera para nosotros exclusivamente el modo de ser de la objetividad. El ‘realismo metafísico’ no prejuzga ninguna teoría del conocimiento. Lo que afirma es exclusivamente que sin trascender el fenómeno en dirección al ser, que simultáneamente se manifiesta y se oculta, no hay persona, pues las personas son asimismo seres que se manifiestan y ocultan. No son simplemente sujetos en la “relación sujeto-objeto”, pues lo esencial de ellas consiste, más bien, en ser simultáneamente sujeto y objeto”. R. SPAEMANN, “Trascendencia”, en *Personas. Acerca de la distinción entre ‘algo’ y ‘alguien’*. Eunsa, Pamplona, 2000, pp. 77-91. Para la cita, pp. 90-91.

¹³ Robert SPAEMANN, “Por qué llamamos ‘personas’ a las personas”, en *Personas. Acerca de la distinción ...*, cit. pp. 37-51. Para la cita, p. 51.

¹⁴ Cfr. Robert SPAEMANN, “L’unità del mito. Culto ed ethos come fondamento della cultura”, cit., p. 39.

¹⁵ Cfr. J.J. GARCIA-NOBLEJAS, “Pensar hoy un sentido trascendente para la *catarsis* aristotélica”, Comunicación presentada al Congreso “The Grandeur of Ordinary Life”. Roma, 11 de Enero de 2002 [en prensa]. En este escrito se plantea una actualización de las nociones aristotélicas de “mito” y de “*catarsis*” desde la doctrina de San Josemaría Escrivá, en el uso que hace de la expresión “ahogar el mal en abundancia de bien”, mostrando que su sentido alude de modo sistemático a relaciones interpersonales de corte ético-político, dando siempre como presupuesta la relación trascendente respecto de Dios. Respecto de ésta última encuentra razón final la libre decisión personal implicada en la acción ética.

cual forma teórica- constituye su genuina condición de posibilidad. No en vano insiste Luigi Pareyson en decir que el arte es “fundador de sociabilidad, ya que la obra, con su sola presencia, crea su propio público”¹⁶. Pero antes de ocuparnos del mito en su alcance espiritual y de las películas concretas, conviene observar dos órdenes de cosas. Uno: en qué medida las películas nos ofrecen sus mundos posibles y sus sentidos temáticos articulando una efectiva cortesía expresiva con una debida valentía y fortaleza temática. Y otro: considerar –ante la oferta de sentido que nos llega con el mundo posible de una película- cómo es la cortesía y valentía propias de nuestra condición y dignidad personal en ese juego fronterizo de sentidos vitales.

Este asunto es difícil de abarcar como lo es todo Jano bifronte. Por una parte, podríamos decir que una película nos interpela más o menos activamente con su sentido. Pero hay que reconocer que este sentido aparece en la medida en que, por una parte, somos interpelados acerca de nuestra propia vida. Y por otra, somos interpeladores de esa misma película, enarbolando –de modo consciente o habitual- el sentido que cada uno de nosotros tenemos para nuestra vida. De ordinario no somos muy “interpeladores”, porque nuestra tendencia general como espectadores es la de un muelle abandono ante los mundos posibles que nos llegan con las películas. Pero no está de más decir que en esa actitud hay un tanto de dejación de derechos y deberes personales. Cuando menos, a la hora de disponer de una medida estable, más allá de una opinión de circunstancias, para dar razón fundada de dignidades e indignidades en la imagen que nos llega sobre el sentido de la vida humana.

Ya sabemos que, en esta situación de interpelación, hay un sentido en las pantallas que está esperando que lo activemos. Pero conviene insistir en que se trata precisamente de “un sentido”, algo que de ninguna manera se puede identificar inocentemente con “la referencia”. Lo que alguien dice acerca de una realidad es distinto de esa misma realidad. Con Gottlob Frege podríamos decir –por ejemplo- que una cosa es lo que se dice acerca del habitar personal humano del mundo (el “sentido” de una película), y otra cosa es la “referencia”, aquello de lo que habla (el sentido propio de los hábitos personales, fruto e instrumento del habitar humano del mundo). La “referencia” es algo que podemos conocer y conocemos al margen de la concreta película que nos llega, con un sentido acerca de ella. Ya sabemos también que el sentido no agota la referencia, y menos en el caso de las personas. Siempre hay –al menos cuando nos referimos a las personas- un margen para el misterio, porque cuando nosotros estamos en juego, el conocimiento de todos los sentidos posibles acerca de nuestro ser, de la identidad (“mismidad” e “ipseidad”¹⁷) de cada uno de nosotros, no agota nuestra naturaleza tomada como referencia de la que se habla. Las personas no somos abarcables, objetivables. Hay siempre, en nosotros, un amplio margen de libertad para el misterio.

¹⁶ Luigi PAREYSON, *Conversaciones de estética*, Visor, Madrid, 1987, p.51. El pensamiento de Pareyson implica de inmediato que no se trata de que “el artista deba tener en cuenta al público; por el contrario, no debe pensar más que en hacer arte y, por eso mismo, creará su público. El valor de la obra no depende de que el artista haya elegido previendo las reacciones de los lectores: el artista no debe buscar el efecto de la obra sino solamente su existencia” (p. 52).

¹⁷ No se trata ahora de discutir con Paul RICOEUR los interesantes asuntos de dialéctica y unidad narrativa, de concatenación de la vida, que pone de relieve en cuanto están implicados en la identidad personal inmersa en el tiempo, entre *praxis* y *ethos*. Unos rasgos aparecen como inmutables según la “mismidad” en la identidad personal y otros –relacionados con la capacidad de promesa- no tanto, según la “ipseidad”. Cfr., por ejemplo, una brevísima síntesis, en P. RICOEUR, *La persona*, Morcelliana, Brescia, 2002, pp. 64-71.

Y si éste se olvida, aparecen los diversos tipos de cosificaciones reduccionistas que tan escasa justicia hacen a la realidad personal humana.

3.2. De la “intention lectoris” al “espectador implicado”.

Un modo injusto de responder ante esta presencia del misterio consiste –por ejemplo- en abandonarse a un nihilismo cognoscitivo banal como el propuesto por Richard Rorty, según el cual no vale la pena tomar nada en serio, dado que las películas –entre tantas otras cosas- carecen de sentido propio, fuera del uso que nosotros queramos darles. Un modo justo de empezar a responder ante ese misterio personal, en relación con el sentido de un texto, de una película, comienza cuando se habla de lo que con Umberto Eco podríamos llamar “intention operis”, un sentido propio y estable que de suyo está en cada película y emerge de ella ante cada espectador. Un sentido consistente, pero siempre imposible de aquilatar unívocamente en sí mismo. Entre otras cosas, porque sólo se actualiza al entrecruzarse con el sentido que podemos llamar “intention lectoris”, que no es lo planteado por Rorty¹⁸, ni tampoco lo propuesto por Eco¹⁹, sino que es lo que nosotros vemos o comprendemos en cada película. Dicho sin ulteriores matices, puede parecer atractivo el perspectivismo²⁰ fuerte de Rorty o el más mitigado de Eco, porque ambos conceden gran holgura y libertad al lector en su redescipción de textos. Pero lo que a fin de cuentas está en juego con esta volátil noción de “intention lectoris” es algo que de suyo está articulado con lo que nosotros sabemos acerca de nosotros

¹⁸ La visión pragmatista de RORTY, mantienen que no hay distinción entre *uso e interpretación* de un texto o de una película. Todo es uso y no hay nada que interpretar: “a los pragmatistas nos encanta desdibujar la distinción entre encontrar un objeto y hacerlo (...) Prefiero por tanto decir que la coherencia de un texto no es algo que este tiene antes de ser descrito (...) Me parece mas sencillo descartar la diferencia entre uso e interpretación, y solo distinguir entre distintos usos por parte de distintas gentes para distintos propósitos” (Cfr. R. RORTY, “The Pragmatist’s Progress”, en Stefan COLLINI (Ed.), *Interpretation and Overinterpretation*, Cambridge, 1996, pp. 97-106). Y añade: “El respeto de este criticismo por el autor o por el texto no tiene nada que ver con ninguna *intention* ni con ninguna estructura interna. Lo que es más, ‘respeto’ es una palabra equivocada: ‘odio’ o ‘amor’ está mejor (...) Los pragmatistas pensamos que nadie logrará nada parecido a un método de lectura o lo que Walter Hillis llama ‘ética de lectura’. Estamos empezando a sucumbir al viejo ruego de los ocultistas de dismantelar códigos que distinguen entre realidad y apariencia, que producen una distinción odiosa entre hacer algo correcto y producir algo útil” (*Ibid*, pp. 107-108). Sobre este particular, y el debate entre RORTY y ECO, Cfr. J.J. GARCÍA-NOBLEJAS, “Identidad e interpretación cinematográfica. Umbrales para una lectura humanista de ‘Brazil’”, *Comunicación y Sociedad*, XI-2, (1998), pp. 7-52.

¹⁹ Eco rechaza las posturas críticas que pretenden que la única existencia que tiene un texto es la que le proporciona la cadena de respuestas que provoca, o –por decirlo con la ironía de T. TODOROV- rechaza que un texto sea solo “una especie de picnic en el que el autor pone las palabras y los lectores ponen el sentido”. Pero no termina de separarse por ello de los mismos planteamientos de RORTY, a quien no duda refutar, pero básicamente por su versión extremadamente subjetivista y circunstancial. Cfr. U. ECO, “Interpretation and History”, en Stefan COLLINI (Ed.), *Interpretation and Overinterpretation*, cit., p. 24.

²⁰ Hay una distancia que conviene mantener entre la capacidad de “entender” y la de “apropiarse” o “redescribir” cuando lo que está en juego es el sentido de una comunicación dialógica o cuasi-dialógica, como es la que constituye la lectura de un texto. Lo dice con acierto E. GOODHEART: “RORTY entiende los riesgos de la redescipción y busca obviarlos confinando esta tarea dentro de su ámbito privado. Pero como pone de manifiesto su misma practica, la redescipción tiene implicaciones publicas que son potencialmente coercitivas. El problema de RORTY aumenta con su identificación de la redescipción con la vida intelectual. Y una conversación entre redesciptores puede ser como un dialogo de sordos, que no es ningún tipo de dialogo real. Como J. HABERMAS y otros pensadores de la Ilustración han puesto de manifiesto, los intelectuales también tienen capacidad para escucharse entre si, poner lo que otro dice en los propios términos e incluso cambiar de parecer. La vida intelectual es una tensión entre entendimiento y apropiación. En la postura de Rorty solo hay apropiación, es decir, redescipción” (Eugene GOODHEART, *The Reign of Ideology*, Columbia Un. Press, NY, 1997., p. 51.

mismos según esa referencia, en parte objetiva y en parte misteriosa, que somos las personas conviviendo en la realidad. Algo que los autores mencionados no parecen dispuestos a sostener.

Podríamos hablar de la “*intentio auctoris*”, aquello que el autor del mundo posible de una película pretendía hacer al hacerla. Pero no nos interesa ahora desarrollar ahora este aspecto crítico-biográfico del estudio de una película. Lo que está en juego es la apreciación de una apertura trascendente en las películas, con independencia de que allí hubieran querido ponerla o evitarla quienes las hicieron.

Volvamos por un momento a la “*intentio lectoris*”, considerándola como el sentido que apreciamos sólo al terminar de presenciar una película. Es decir, en cuanto cesa la inicial “*willful suspension of disbelief*” que desde Coleridge se ve como condición de posibilidad para el acceso al mundo ficticio que ofrece un texto o una película.

En cuanto los pactos de lectura permiten que abandonemos esa voluntaria suspensión de la incredulidad y que dejemos de identificarnos con el personaje protagonista o con el narrador, somos capaces de darnos cuenta que –de hecho- también nos hemos identificado con el antagonista y con todos los “*dramatis personae*”, sean antropomorfos o no. Y sabemos que todos esos elementos (incluyendo los descriptivos o el vestuario y la decoración, la música, la época histórica o la estación del año, el viento, la lluvia o el sol, todos “*actúan*” en la trama de la historia), todos esos elementos, gracias a la voluntaria suspensión de la incredulidad, permiten captar ese mundo posible ficticio como un todo unitario.

E incluso permiten plantearnos –como dice Ricoeur- la hipótesis de vivir provisionalmente dentro de ese mundo, y en último caso, identificarnos personalmente con el sentido que nos llega y nos atrae hacia él. Por muy alejado que cualquier mundo posible ficticio esté de nuestra situación histórica concreta, tendemos a asumirlo en su acción de apuntar hacia la felicidad como término y como suma vital final, algo que tiene razón de analogía con nuestra razón final en cuanto personas.

No es por tanto la “*intentio lectoris*” una asunción o recolección de algo mostrenco, que encontramos en la película en cuanto que “*está ahí*”. El sentido que vemos como “*espectadores implicados*” está necesariamente articulado, tanto con la voluntaria participación de su autor, que ya dejó su huella de sentido en cuanto “*autor implicado*” y con ocasión de su trabajo, como con el modo de ejercer nuestra voluntaria participación personal. Y cuando hablamos de la persona, hay que recordar entonces se incluye nuestra fe, nuestras creencias o nuestras supersticiones. Esto es lo que comparece una vez que eliminamos la provisional y voluntaria suspensión de la incredulidad que Coleridge recomienda para poder captar lo que nos ofrece el mundo ficticio de una película.

Por tanto, cuando se habla de la “*intentio lectoris*”, hay que poner énfasis en “*nuestra operación de ver*”, junto a lo estrictamente “*visto*” en la película, si queremos razonar en términos de personas y no de “*intelectos separados*”, teóricos o técnicos. Sigue vigente el principio cognoscitivo según el cual lo que se recibe, se recibe según la forma del recipiente. Y esta forma nuestra, ante las películas, no es sólo ni sobre todo de tipo intelectual o técnico, sino que inicialmente es una forma de índole personal, que viene a ser lo que entendemos en lenguaje ordinario cuando hablamos de nosotros y “*nuestro*

corazón”. La relación que mantenemos con las películas tiene un cariz –dicho sea con palabras de Leonardo Polo²¹- más cercano a lo “morfo-télico” que a lo simplemente “morfo-mórfico”, y desde luego queda lejos de un mero planteamiento “hile-morfista”, porque las películas no son simple materia, ni nosotros somos simple forma. Las películas tienen sentido formal y terminal, y nosotros vivimos formalmente orientados y finalmente atraídos por la felicidad que nos exige nuestra naturaleza personal.

Quiere esto decir que el sentido que hay y que apreciamos en una película, es algo que se mide y dialoga con el sentido que tenemos de nuestra vida y de nuestra identidad, dignidad y finalidad como personas. El límite del alcance de nuestros pactos de lectura cinematográficos no queda establecido por el sentido intelectual y técnico de nuestra razón, ni por el noble sentido político de nuestra condición de ciudadanos, ni desde luego por el sentido crematístico y estadístico que acompaña nuestra condición de consumidores ocasionalmente necesitados de diversión.

“Poéticamente habita el hombre la tierra”, dice Hölderlin, porque el arte genuino pone la apariencia *como* apariencia, la representación *como* representación y, al hacerlo, muestra lo que las personas somos: seres que vivimos en “posición excéntrica” respecto del mundo, como Spaemann nos recuerda con palabras de Plessner. Y añade: “uno de los prejuicios, todavía no superados, del pensamiento moderno, es creer que algo es tanto más objetivo cuanto menos subjetivo es. El mundo subjetivo simbólico de las artes imaginativas tiene un significado que, simultáneamente, encubre y manifiesta la realidad. El arte nos enseña a ver, oír y entender lo que es. Nunca es la realidad para nosotros sencillamente lo que es. Es siempre más o menos (...) Lo característico de la trascendencia de la persona es que traspasa siempre los propios esquemas de interpretación del mundo y apunta a un más allá de ellos. Al hacerlo, reflexiona simultáneamente sobre los esquemas y los emancipa de la unión indisoluble con su función inmediata”²². De hecho, la historia nace precisamente en estos cambios libres sobre los esquemas de interpretación del mundo. Y en esta mediación simbólica en que reside la relación humana con el mundo (“vivimos en un mundo interpretado, y lo seguimos interpretando de continuo”), en este reflexionar sobre la interpretación *como* interpretación, concluye Spaemann, los hombres se manifiestan como personas. Porque “distinguen el mundo de los signos de lo designado, lo cual les permite disponer de

²¹ El mismo planteamiento, tomado de las lecciones de Leonardo Polo, lo he planteado ya con ocasión de un somero estudio del sentido que la Antígona escrita por Sófocles puede tener para nosotros, haciendo ver que en todo caso “se trata de la relación entre la “forma” (alma, en sentido amplio) vital del lector o espectador con la “forma” que cohesionada como sentido el *mundo posible* que conocemos como *Antígona*. Tal relación, por tanto, no es de tipo “hile-mórfico”: no se trata de la relación entre una materia inerte textual y una forma cognoscitiva. De todos modos, en último caso, la relación del lector o espectador ante una configuración concreta del mito poético, planteada como “morfo-mórfica”, enseguida se convierte en relación “morfo-télica” (L. Polo), en la medida en que entra en juego la finalidad vital del lector o espectador. Es decir, entra en juego el ver si la “forma” del *mundo posible* en cuestión obtura o facilita seguir personalmente adelante en términos de lograr el propio “fin final” vital, porque esa relación con *Antígona*, como concreción auténtica del mito poético, abre y despeja nuestro horizonte de expectativas reales, tras esa relación peculiar con tal mundo posible. Dicho aún con otras palabras, en la relación cognoscitiva con el carácter formal del citado mundo posible, hay coactualidad de la actividad de conocer y de lo conocido, y puesto que una persona tal que Antígona ni la ha habido ni la hay realmente, resulta que la entidad de *Antígona*, como mundo posible, es una forma que sólo tiene *esse* -acto de ser o existencia- *intencional*, pero no tiene existencia natural”. (Cfr. J.J. GARCÍA-NOBLEJAS, *Comunicación y mundos posibles*, Eunsá, Pamplona, 1996, p. ----).

²² Robert SPAEMANN, “Ficción”, en *Personas. Acerca de la distinción ...*, cit. pp. 93-101. Para la cita, p. 100.

ellos [de los signos] con más libertad de la que tienen para disponer de las cosas, las cuales son lo que son sin nosotros”²³.

Ahora bien, una cosa es que –como hemos visto hasta aquí– sepamos articular el entretenimiento, la diversión o como queramos llamar nuestra actitud prioritaria ante las películas, con nuestra condición personal trascendente, de la que no es honroso prescindir en ninguna circunstancia. Y cosa bien distinta, muy alejada de nuestros propósitos, es pretender violentar o forzar una película para pretender ver y apreciar en ella lo que no está incluido, promovido o facilitado en su peculiar sentido propio. O pretender que una película determinada ya es indudablemente artística porque en ella se alude o figura explícitamente algún aspecto trascendente, aunque el sentido del conjunto no responda en realidad a genuinos criterios poéticos, sino a simples –y dignas, tantas veces– razones ideológicas o apologéticas. Tampoco pretende lo dicho defender el sentido de una película en cuanto poético o artístico, cuando –habiendo razones de belleza formal, aquiescencia social o conveniencia política al respecto– sucede que al mismo tiempo atenta o no hace justicia a la dignidad de las personas. Por último, es injusta la actitud de pretender encontrar la dimensión trascendente de una película en donde no está, sólo porque esa película es –como se suele decir con indulgencia– “intrascendente”, en cuanto que no pone en situación de riesgo o de diálogo verdadero – cuando todo riesgo es de mejora y crecimiento– nuestras creencias y nuestras convicciones morales.

Como se ve, cortesía y valentía, no siempre son fáciles de conjugar. Muchas veces, las buenas maneras e intenciones expresivas pueden ser sofisticadas, en la medida en que no responden ni a una genuina entereza poética, retórica y estética, ni tampoco al compromiso de hacer justicia a las realidades personales que están en juego como referencia.

4. Exigencias cinematográficas del mito poético

²³ Robert SPAEMANN, “Ficción”, en *Personas. Acerca de la distinción ...*, cit., p. 98. Y añade, por si acaso se pensara en un sentido pragmatista: “Esto no quiere decir que los signos tengan vida propia que pueda manifestarse sin la dimensión semántica. Las palabras no son moldes que se ponen sobre una realidad amorfa (...) El uso metafórico de las palabras no es un uso adicional, secundario e impropio, sino que corresponde a la función primitiva del lenguaje (...) Hablar de que algo es ‘evidente’, de ‘claridad’ intelectual, de ‘esclarecimientos’ o de ‘entender’, no sería posible, ni sería comprensible desde el principio a cualquier niño, si la palabra ‘luz’ significara exclusivamente un fenómeno físico u óptico. Los llamados sentidos figurados no tienen nada que ver con el fenómeno físico, sino consideramos exclusivamente tal como lo describe la física. Pero si hay, no obstante, algo común, es porque las palabras, siempre y desde el principio, apuntan a ello. Sólo así es comprensible que en el libro del Génesis se pronuncien las palabras ‘Hágase la luz’ el primer día de la creación, aun cuando el sol, la luna y las estrellas fueron creados el tercer día (*Gen.* 1,3 y 1,14-18) El uso poético de las palabras es primario frente a aquel otro que, mediante definiciones, elimina los matices sugeridos, no expresados, para lograr la univocidad. ‘Poéticamente habita el hombre’ significa que la representación artística con palabras custodia la libertad de una relación con el mundo que es esencialmente histórica y no natural, y en la que la univocidad representa solamente un caso límite interesado en el dominio de la naturaleza” (*Ibid.*, pp.98-99). No es ocasión de detenernos ahora con Spaemann en considerar el cambio de perspectiva que supone la situación de nuestros días, en los que la “realidad virtual” ya no se ofrece en cuanto una ficción que se entiende como juego, sino que se convierte en realidad para nosotros, entendiendo al ser humano de modo objetivo, sin trascendencia, como animal que no vive abierto al mundo, centrado dentro de su medio y referido por entero a él.

Queda admitido que lo que sustancialmente está en juego como referencia del sentido de las películas es el mundo de las personas, incluyendo su dimensión trascendente. Ahora bien, ¿de qué realidad se habla cuando decimos que –para juzgar una película- es preciso considerar si “hace justicia a la realidad”? A esta pregunta se puede responder –de forma sumaria- diciendo que se hace justicia a la realidad sabiendo ver el rasgo mimético del mito presente en las historias y los dramas que presentan las películas, en un sentido más aristotélico que platónico. Es decir, cuando el mito o núcleo temático de una historia o un drama se entiende relacionado con la realidad personal bajo una razón más ontológica y metafísica que histórica y política²⁴. El mito –además de una primera identificación con la articulación de sucesos presentada por la trama- es una realidad que puede ser entendida respecto de las obras poéticas según el paralelo que establece la *Poética* aristotélica con lo que el alma es respecto de los seres vivos. Aquello que les hace vivir como vivientes y por tanto, ser. El mito, desde esta perspectiva artística, es el principio que unifica y da sentido a todos los elementos expresivos de una película, desde los personajes hasta las situaciones episódicas de la trama en que éstos se encuentran envueltos, sus diálogos o las músicas. El mito poético unifica todos elementos sensibles e inteligibles que se ofrecen a nuestra articulación personal de inteligencia, voluntad y sensibilidad.

El mito actúa así “hacia adentro” y en beneficio estricto del enunciado poético (sea tragedia griega o película de aventuras), actuando como actúa la praxis humana. Las acciones inmanentes no tienen sentido al margen del mismo auto-perfeccionamiento libremente ordenado respecto de la propia naturaleza del mismo ser personal y del mismo principio vital que actúa.

El mito también actúa “hacia fuera” del enunciado poético, produciendo su efecto propio, la *catarsis*, que –entre otros modos posibles- puede entenderse como un “ahogar el mal en abundancia de bien”²⁵. Es decir, como una oportunidad de apreciar los males propios y ajenos en cuanto que tales males, por medio de una representación que sea genuinamente poética, sin los efectos penosos que produce el contemplar esos males directamente en sí mismos. Apreciar el mal o la violencia a la libertad, o el actuar contra la propia naturaleza, si se acompaña con el placer genuinamente poético no es algo propio de enfermos o perversos sádicos o masoquistas. Es, más bien, la oportunidad de apreciarlo desde una perspectiva capaz de darle sentido: bien puramente cognoscitivo, y asociado y orientado así a la vida buena y feliz, según advierte Aristóteles. O también, además, asociado así a la oración y a la gracia divina como aspectos de un diálogo sobrenatural en pos de la santidad personal, cosa que desde luego Aristóteles no estaba en condiciones de considerar.

El mito, así presente en las tragedias y epopeyas clásicas, y en los dramas y relatos modernos, responde también en nuestros días a lo planteado con Robert Spaemann como manifestación del núcleo unificador trascendente de una cultura. Dice Paul Ricoeur, al considerar el carácter simbólico y el alcance ontológico del mito, que con él alcanzamos una comprensión que “recoloca y estabiliza la experiencia humana en el seno de un todo significativamente orientado”. Ricoeur pone la culpa como centro del sentido de la experiencia humana, cuestión de la que ahora no trataremos. Conviene, sin

²⁴ Para una consideración más pormenorizada del sentido aristotélico que aquí se presenta, Cfr. J.J. GARCÍA-NOBLEJAS, “Pensar hoy un sentido trascendente para la *catarsis* aristotélica”, cit.

²⁵ Véase un desarrollo de este planteamiento en el citado texto, “Pensar hoy un sentido trascendente para la *catarsis* aristotélica”.

embargo, apreciar que Ricoeur insiste, al decir esto, en que el mito tiene una peculiar forma, autónoma e inmediata, de “revelar”, de poner de manifiesto su exploración ontológica, y coincide con Schelling en decir que el alcance del mito es intraducible en lenguaje filosófico ordinario²⁶.

4.1. Mito sin mitología.

Antes de que surjan equívocos, inevitables al tratar de estos asuntos poéticos sin un adecuado cortejo de matices técnicos, conviene establecer netas distancias entre la noción de “mito” y la de “mitología”. No se trata de entrar ahora en el detalle de las erudiciones que permiten separar las realidades implicadas con esas dos nociones tan cercanas en apariencia y tan lejanas en la realidad. Pero sí hay entre los estudiosos el suficiente consenso como para que pueda decirse algo tan aparentemente sencillo como que el “mito” tiene que ver con la realidad del fundamento trascendente y divino del mundo y del ser humano. No sólo desde una perspectiva platónica, que alude sobre todo a nuestros orígenes más antiguos, previos a la historia. También este fundamento puede ser visto desde una perspectiva aristotélica, que implica sobre todo su vigencia asistente actual a la realidad, manteniendo cada ser en el ser, en todo momento.

El mito, en estos dos contextos, está por tanto muy lejos de lo que ofrece la “mitología” cuando ésta se instala en sus habituales perspectivas antropocéntricas o –valga el tecnicismo- “evemerísticas”²⁷. Siendo el “evemerismo” el núcleo doctrinal expuesto originalmente por Evemero de Messina (s. IV a.C.), según el cual los “dioses” no son otra cosa que hombres divinizados por su valentía u otras virtudes.

El alcance del sentido cinematográfico, en la perspectiva en que aquí lo estamos observando, tiene lugar en torno al “mito”, y no desde luego en torno a la “mitología”, que niega precisamente la misma posibilidad de tal alcance, y que remite de ordinario – con el primer Wittgenstein- al alcance del lenguaje filosófico proposicional como límite del conocimiento racional de la realidad. Quedando entonces la ética y la religión más allá de tal límite.

Recuerda Luigi Pareyson, precisamente en este sentido –en torno al “mito” y lejos de la “mitología”- que le parece ridículo pretender una especie de “hermenéutica del mito” que consistiría en “un proceso de desmitificación que sustituyera el ‘logos’ al ‘mito’, o que ‘tradujera’ el contenido mítico en una ‘forma filosófica’. Tal cosa no es posible, porque tal transformación deformaría inmediatamente el mito”. Pareyson insiste en que “el Dios de la experiencia religiosa no es alcanzable por medio de los conceptos filosóficos de Dios”. Estos conceptos poco pueden ayudar, entre otras cosas, “cuando nos encontramos ante los símbolos poéticos y las figuras antropomorfas genuinas que aparecen en las teofanías sensibles del *Éxodo* y de los *Salmos*, en los relatos del *Génesis* y de los libros apocalípticos, o en las grandiosas visiones de los Profetas”²⁸.

²⁶ Cfr. Paul RICOEUR, *Finitudine e colpa*, Mulino, Bologna, 1970, pp. 249-50. Tomado de Leonardo LOTITO (ed.), *Il mito e la filosofia*, Mondadori, Milano, 2003, p. 120.

²⁷ Cfr. Leonardo LOTITO (ed.), *Il mito e la filosofia*, cit., p.112.

²⁸ Luigi PAREYSON, *Ontologia della libertà. Il male e la sofferenza*, Einaudi, Torino, 1995, pp.99-105. Tomado de Leonardo LOTITO (ed.), *Il mito e la filosofia*, cit., p.113.

En términos menos fuertes que los que proporciona una referencia directa a los textos revelados, al tratar del rasgo simbólico y el antropomorfismo de la literatura poética de autoría exclusivamente humana, nos encontramos con una situación semejante, porque “el lenguaje abstracto y conceptual –insiste Pareyson- está expuesto al peligro de la objetivación”, mientras que es competencia de la elasticidad del símbolo la capacidad de abrir perspectivas (aunque sean resquicios) en torno a la inseparabilidad de “presencia y trascendencia, ulterioridad y disponibilidad, ocultamiento y revelación”, es decir, en torno a lo inobjetivable como “aquello que se revela misteriosamente”²⁹. Y lo inobjetivable que de entrada tenemos más a mano para tratar de ello somos precisamente cada uno de nosotros y cada una de las demás personas, humanas, angélicas y divinas. Y con nosotros, las relaciones entre nosotros, las personas.

La fantasía humana, con la apertura de su antropomorfismo mítico genuino, urge y facilita un acercamiento a nuestra verdad trascendente inobjetivable, frente al antropomorfismo mitológico, filosófico, artificioso y mistificante, en el que la presunta pureza del concepto tiende a enmascarar esa misma verdad³⁰.

El símbolo es por definición unitivo, no se limita a representar objetos de modo alusivo o por reenvíos, sino que directamente ‘es’ (ante uno mismo y ante los demás) la realidad misma representada, en cuanto presente y viva. Cuando se besa o se quema una bandera, una estatua, un libro o una fotografía, no se está besando o quemando un trapo de colores, una piedra o unos papeles impresos. Aquello tiene que ver –como poco- con el reconocimiento y manifestación de la identidad de algunas o muchas personas o de pueblos, culturas o naciones, incluso con la identidad de la entera humanidad.

Esto es lo que –quizá de un modo más sutil y difícil de apreciar- sucede también con los dramas o las películas que están ‘míticamente’ (y no ‘mitológicamente’) configurados. Podríamos hablar desde Aristóteles de cómo estas obras son “mimesis praxeos”. Es decir, cómo estas obras ‘actúan o viven’ según el mismo modo en que actuamos y vivimos los seres humanos en nuestras acciones inmanentes en pos de la felicidad, de una vida plenamente digna, vista como totalidad. Es cierto que el Estagirita habla de la vida del espíritu en términos de hábitos cognoscitivos o que articulan inteligencia y voluntad. Pero no hay inconveniente en llegar a hablar de oración o de gracia divina –de interrelación personal entre el mundo humano y divino-, en cuanto que disponemos de esas noticias, y porque la obra de arte que sea genuinamente poética, al ‘actuar como’ lo hace la inmanencia personal, tiene incluida en su código genético –por así decirlo- toda proyección que permita saber más y mejor acerca del actuar libremente en vistas del cumplimiento del fin propio de la naturaleza humana.

O saber acerca de qué implica ir libremente en contra de ella: porque el decidirse del *corazón*³¹ humano “por el bien o por el mal, por la luz o por las tinieblas, no es

²⁹ Ibid., p. 114. Agradezco al Prof. Antonio MALO la traducción de la expresión de PAREYSON, “*geheimnisvoll offenbar*”, por “aquello que se revela misteriosamente”.

³⁰ Ibid., p. 115.

³¹ El planteamiento cristiano contradice el platónico. Éste dice que cuando los hombres no quieren lo bueno, el bien en sí mismo, es porque no lo conocen. Dice R. SPAEMANN : “¿Por qué no lo conocen? Aquí la filosofía antigua empieza a moverse en círculos. La respuesta del Nuevo Testamento será: los hombres no conocen el bien porque no lo quieren conocer, porque ‘amaron más las tinieblas que la luz’ (Ioh 3, 19). (...) Este modo de hablar es antisocrático. Pero, precisamente en él, se halla el origen del descubrimiento de la persona. Lo que se piensa en él es que no es asunto de un destino natural, ni es asunto de genes o de educación, el que la exigencia incondicional de lo bueno, en tanto que lo racional, se imponga en el

decidirse por una idea, sino por una persona, que es la revelación auténtica de la verdad, de suerte que Cristo, en el Evangelio de San Juan, considera que el único pecado es que ‘no creyeron en mí’, y en otro pasaje dice: ‘si no hubiera venido,... no tendrían pecado’ (*Joh.* 15, 22). El conocimiento de la verdad es pensado como un acto personal de ‘fe’. La verdad no se presenta como lo general supraindividual, sino como el rostro concreto de un otro individual³². La obra de arte que sea genuinamente poética, está provista o tiene prevista en su código genético esta dimensión del misterio, con todos los atributos de la naturaleza humana, y por tanto con alcances no solo suprasensibles, sino también sobrenaturales.

4.2. Hacia una “segunda navegación”

Antes de pasar a hablar brevemente de las películas, antes hay que recordar cuando menos dos cosas, aunque sea de modo muy simple:

1) que hoy sigue vigente la distinción clásica entre el trabajo de un ‘poietés’ y el de un ‘bánausos’. Ambos tienen a su disposición las mismas razones técnicas, pero –por una parte- el ‘bánausos’ viene a ser un industrial que trabaja de modo previsible y repetitivo, y su actividad no nace de ninguna inspiración, ni libertad, ni amor, ni es un hacer afectivamente ligado a lo que hace ni tiende a la felicidad con ello, sino al lucro, bien por razón de mera supervivencia, bien por razón de avaricia. Mientras que el ‘poietés’, siempre según las mismas fuentes griegas, no sólo actúa en un modo artístico, opuesto a los estrictos motivos lucrativos del ‘bánausos’. El ‘poietés’ es libre en su trabajo; le anima la inspiración (en cierto modo es un oráculo) y la ‘philia’, la amistad; es –en fin- creador de ‘agálmata’, porque sus ‘poiémata’, sus obras son como seres vivientes, como ‘dones que –dotados de pneuma vital- producen alegría’ y maravilla, según se colige de lo dicho en la antigüedad griega³³. Supongo que es patente que aquí estamos tratando más bien del ‘poietés’ que del ‘bánausos’.

2) Lo segundo que conviene dar por adquirido es lo siguiente: que la recepción de las películas implica –llamémoslo así, al estilo platónico- dos “navigaciones” de la historia y del mundo posible que esas películas nos ofrecen.

La primera navegación es relativamente sencilla, de carácter “lineal” y es la que todos sabemos hacer, más o menos asociados en nuestra visión del mundo al protagonista, o al narrador que nos guía como un “lazarillo” a un ciego, en un mundo no siempre reconocible, pero que una vez visto no solemos querer volver a visitar, porque pensamos que ya lo conocemos. Se trata de una navegación “analítica”, en la medida en que la etimología de esta palabra contiene el sentido literal de “seguir la trama”. Que es precisamente lo que con ella hacemos.

hombre, sino que la razón para que lo haga se halla, de nuevo, en el hombre. El Nuevo Testamento, y después el cristianismo, llaman a este fundamento ‘corazón’. A diferencia de lo que ocurre con la razón, que es *per definicionem* racional, aunque a veces no es suficientemente clara y es demasiado débil para dominar, el corazón gobierna siempre, y decide asimismo por quién quiere dejarse gobernar” (“Por qué llamamos ‘personas’ a las personas”, en *Personas. Acerca de la distinción ...*, cit., pp. 40-41).

³² Robert SPAEMANN, “Por qué llamamos ‘personas’ a las personas”, en *Personas. Acerca de la distinción ...*, cit., p. 41.

³³ Cfr. Nicoletta SALOMON, *La zattera di mimesis. I Greci, la creazione, l’arte*, Saggi Marsilio, Venecia, 2001. Para lo mencionado en el texto, ver pp. 91-93.

La segunda navegación, la que emprendemos desde el término de la historia, y el final de la película, es más difícil y menos practicada. No hay otro “lazarillo” distinto de nuestra propia conciencia personal, en la medida en que esta navegación es “no-lineal”, más bien “holística” y “sintética”, casi instantánea, aunque de ordinario –siendo ella misma reflexión y revisión- pide ulteriores revisiones, al ser solicitada nuestra condición personal y situación histórica. Con esta segunda navegación juzgamos acerca de nuestra conveniencia (como personas libremente proyectadas según una razón final) con “el todo” de ese mundo posible, que está efectivamente terminado, pero quizá aún no finalizado con claridad. Quizá aún no sabemos qué sentido final darle (siguiendo o alterando el que surge de la primera navegación), y si se lo damos, no sabemos si será acorde con el que –en principio y hasta ese momento- regía en nuestra vida. Es una navegación semejante a la que, por ejemplo, hacía decir a Flaubert “Madame Bovary c’est moi!”, siendo Mme. Bovary la obra completa, no ya el personaje protagonista de la novela.

La primera navegación se acepta o no por parte del espectador según hayan funcionado los “pactos de lectura” iniciales. Los planteados hasta el final del primer acto, o en los primeros veinte minutos de película, hasta que el protagonista da un paso que hace irreversible el desarrollo de la historia. En esta introducción se muestran de ordinario, y más o menos discretamente, todos los elementos que serán relevantes para el conjunto de la trama principal, y desde luego los precisos para que se produzca aquella “suspensión voluntaria de la incredulidad”, necesaria para dejarse guiar en la primera singladura del mundo del relato cinematográfico.

La noticia o atisbo de la presencia inicial de la segunda de estas dos navegaciones se suele producir, con excepciones, hacia el final de las películas. Un momento en el que caemos en la cuenta de que enseguida vamos a tener que retirar “voluntariamente” (o no) aquella “suspensión de la incredulidad” que nos permitió llegar hasta ahí mismo. Se trata de un momento situado en torno al conjunto de acciones que concurren en lo que se suele llamar “*clímax*” y las de la posterior “*resolución*” o cierre del mundo posible.

El primero es un momento más o menos dilatado, dentro del tercer o último acto, donde se entrelazan la trama principal y las secundarias y encuentran sentido todos sus cabos sueltos, también los de caracterización del protagonista y los demás personajes. La “*resolución*” es el habitual breve tiempo de respiro que suele encontrar el espectador tras la tensión del *clímax*, antes de cerrar el pacto de lectura y la voluntaria suspensión de la incredulidad, y volver así al mundo de su vida ordinaria. Es un breve tiempo de respiro y quizá una añoranza anticipada, en el que –por así decirlo- una vez terminadas las acciones que nos han contado la tramas, se reajustan las principales piezas de ese mundo posible, antes de que desaparezca de nuestra vista.

Es decir, antes de que llegue el ocaso de una navegación “analítica” en la que no hemos pilotado nuestra nave, se anuncia un posible amanecer para un tiempo de segunda navegación, en la que nosotros tomamos el timón de nuestra nave para visitar libre y “sintéticamente”, para revisar qué hay de realidad personal en aquella ficción. Nuestro mundo personal, nosotros mismos y nuestra conciencia somos ahora el referente, sin duda afectado “por” –pero ya sin compromiso “en”- la fantasía de un “pseudo-mundo” histórico, que quizá recuerda e hipotiza –pero que no es- el mundo real en que vivimos.

Se trata de una posible segunda navegación que –de aceptar el reto implícito en este último pacto de lectura, que se oculta hasta resultar aparentemente inexistente- exige comparecer con todos los atributos personales, desde las raíces de nuestra libertad y trascendencia sobrenaturales.

Digo que se trata de un pacto sólo aparentemente inexistente, porque en el primer requerimiento de aquella inicial “voluntaria suspensión de la incredulidad”, quizá sólo hemos querido ver que –prescindiendo primero de poner en juego nuestra libertad y dignidad- luego resulta que esa libertad y trascendencia personal se recupera automáticamente. Tal cosa sucedería al eliminar esa voluntaria suspensión de la incredulidad en lo que de increíble o inaceptable tiene la “primera navegación” analítica de la trama principal de toda ficción. Pero lo que todos sabemos es que realmente casi nada se recupera automáticamente tras un diálogo. En un diálogo personal –lo queramos o no, lo sepamos o no- se pone en juego y “nos jugamos” el conjunto o la sustancia de lo que funda el asunto tratado en tal diálogo. Si no es así, no se puede hablar con propiedad de diálogo.

Si hemos aceptado el pacto de lectura inicial con una ficción, no podemos olvidar ni lo que está en juego, ni por tanto tampoco la apertura de esta “segunda navegación”, que –ahora sí, automáticamente- se inaugura como último pacto de lectura. Un pacto que libremente reclama poner en juego nuestras razones finales, abierto por tanto a la trascendencia sobrenatural, cuando se diría que lo único que en apariencia acontece es la simple disolución por evaporación del primer pacto de entrada y de visita guiada en el mundo posible.

5. Algunas referencias para una ‘segunda navegación’ de “Andrei Rublev”, “El festín de Babette” y “Blade Runner”.

André Bazin³⁴ consideraba que “*Il cielo sulla palude*” (1949), de Augusto Genina, era la mejor película de contenido religioso que había jamás visto. Porque al tratar de santa María Goretti, resultaba que no era una nueva variación sobre el estilo de películas “bíblicas”, o de religiosos y eclesiásticos, ni tampoco era un hagiografía. Trataba esa película –dicho en palabras de Bazin- de ser una “fenomenología de la santidad”. No tenía el carácter apologético de las hagiografías, que conceden a su protagonista la santidad “a priori”, de modo que el relato de su historia viene falseado, puesto que un santo no existe como tal santo durante su vida, cuando precisamente “se está haciendo santo”.

Por eso André Bazin dice que la santidad y la gracia divina no se muestran necesariamente bien en el cine por medio de cosas extraordinarias, sino que aparecen mejor por medio de signos ordinarios y ambiguos que incluso pueden explicarse con razones bastante naturales. Bazin afirma que Genina nos plantea algo así con su película: “Esta es María Goretti. Observen como vive y como muere. *Además*, ustedes ya saben que es una santa”. Esta observación y este ‘*además*’ lo destaca Bazin en esta película, sin pretender hacer de la excepción una norma. Pero es una excepción que a nuestros efectos resulta muy interesante.

³⁴ Cfr. André BAZIN, “Cinema and Theology: The Case of *Heaven Over the Marshes*”, *Journal of Religion and Film*, Vol. 6, No. 2 October 2002 (Translated by Bert Cardullo). Todas las citas referidas a este artículo provienen de esta misma fuente (en <http://www.unomaha.edu>).

Con lo dicho hasta ahora acerca de los pactos de lectura, vemos que “*Il cielo sulla palude*” deja abierto el camino y provoca una “segunda navegación”, incluso mientras discurre la primera, y desde fuera de la misma película, tomando pie en la circunstancia de la cercanía temporal de la exhibición de la película con la noticia de la santidad de María Goretti. Es ésta una excepción, pero precisamente por serlo de modo tan extremo, también nos obliga a ver que son dos las navegaciones, son dos las operaciones en juego: la primera (“observen cómo vive y cómo muere esta chica”) depende del sentido, narrativo, estético, de la propia película; la segunda (“*además*” sabemos que es una santa”) depende de la respuesta del espectador, capaz de definir el pacto de lectura a partir de las premisas explícitas que le ofrece el sentido de lo que está viendo, tanto como de lo que “*además*” sabe acerca de ello.

No me detendré en desarrollar –a propósito de este interesante caso mencionado con Bazin- la complejidad de los implícitos de este “*además*”, que sobre todo hablan de la cualidad propia del ser humano de “añadir”, de complementar y suplementar. De entrada en términos personales del sentido de la vida (por ejemplo, en torno al papel de la oración humana y de la gracia divina respecto de la santidad como finalidad asociada a la naturaleza de la praxis del corazón humano). Y desde luego a partir del pie forzado, que es el que ofrece –en primer lugar- el sentido del texto. Pero también cabe considerar los sentidos que aporta el mismo contexto: como acabamos de ver, desde lo manifestado por el autor de una película sobre lo hecho o lo que pretendía lograr, hasta la historia o la crítica y la propaganda en torno a esa misma película.

Como se ve, la lectura de Bazin aporta consigo sus propios planteamientos, y se atiene a lo que la película le pone delante como sentido propio. Algo que no coincide ni tiene por qué coincidir con otros modos de ver el cine y de vivir la propia vida. Es patente la pluralidad de métodos para el análisis y la crítica artística, también cinematográficos, pero no el relativismo como absoluto rortiano. El pluralismo necesita respetar la atención al sentido de lo que se tiene entre manos, tanto en cuanto obra que responde a las fuertes exigencias propias del arte que quiere reconocerse genuinamente poética, como cuanto obra singular.

Debo decir que las tres películas seleccionadas para hablar de estos resquicios de trascendencia sobrenatural lo han sido por motivos diferentes. Las dos primeras, *Andrei Rublev* y *El Festín de Babette*, porque –además de ser clásicos- facilitan en esta ocasión la tarea al contener explícitas menciones de asuntos sobrenaturales en su misma trama. Y la tercera, *Blade Runner* -también un clásico- porque precisamente no las tiene, cuando sí que existían esas alusiones y menciones en la novela original en que se basa. Pensaba que esto facilitaría las cosas al haber poco tiempo para hablar de películas concretas, aunque lo dicho sirva –en principio- para el cine y las películas en general. Luego, al trabajar con estas tres películas, he caído en la cuenta de que –además- tienen un rasgo común, asociado a la cuestión que nos interesa, y que reside en el protagonismo del trabajo o la profesión de los protagonistas en el desarrollo de cada una de estas películas. Y que el modo más patente de apreciar el resquicio trascendente viene asociado al modo de considerar ese trabajo profesional en el seno de la historia que cada película nos cuenta.

5.1. Andrei Rublev

En la “primera navegación” de *Andrei Rublev*, enseguida se aprecia que no estamos ante una biografía histórica de ese monje del siglo XV, genial pintor de iconos. Aunque esa sea la excusa para el trabajo del cineasta. En manos de Tarkovski, Rublev casi resulta un personaje secundario, que a veces casi desaparece en los ocho episodios, que con el prólogo y el epílogo, ofrecen un bellissimo y amplio fresco de desgarros que el artista presencia entre los Príncipes de Rusia, la Iglesia Ortodoxa, los Tártaros y la gente corriente, en una época situada entre 1400 y 1423. Rublev no encuentra la paz exterior ni tiene paz interior en ese mundo turbulento, inhóspito y despiadado. Si aceptamos con Florenskij³⁵ que los rasgos propios de oración y santidad personal son dimensiones personales exigibles en los pintores de iconos, que nos entregan “no ya su maestría artística, sino la realísima vida de sus mismas miradas”³⁶, podemos entender por qué Rublev sufre tal desgarro interior, por qué su situación y su pecado personal le hace renunciar a la pintura. No está en juego un mero arte de representación, sino la propia conciencia. Ante el icono, “como a través de una ventana veo la Madre de Dios en persona, y –cara a cara- a Ella misma rezo, no a una representación. Está en mi conciencia y no es una representación; es una tabla con colores y es la misma Madre del Señor”³⁷. Lo malo de la “navegación” –primera y sobre todo segunda- de esta película empieza para el espectador si no ha leído a Florenskij o no sabe qué supone ser un pintor de iconos en la Rusia del siglo XV.

Las dificultades del espectador están en todo caso asociadas al empeño de Tarkovski de que su película no sea tampoco una mera representación. Es cierto que Tarkovski dice que la función (metafísica) del arte implica enfrentarse con las cuestiones cruciales de la existencia humana³⁸. Pero también es cierto que sus películas –ésta, en concreto, ahora- son como ventanas sobre la existencia real humana, y no sobre una representación suya. Rublev, el protagonista pintor de iconos, con su sensibilidad humana a flor de piel, hace precisamente eso. Es un monje errante, buscando la presencia divina y celeste que implica su calidad de pintor de iconos, viviendo entre turbulencias y bajos intereses, propios y ajenos. ¿Puede el arte redimir la realidad?, parece que se pregunta el mismo esfuerzo narrativo y estético de la película, durante nuestra “primera navegación” a lo largo del prólogo del vuelo en globo, y luego de los episodios del juglar (1400), de Teófanos el Griego (1405-06), del ritual pagano de la fertilidad (1408), del último juicio (1408), de la razzia de los Tártaros (1408), de la caridad (1412) y de la construcción de la campana (1423-1424), más el epílogo documental con el rico colorido de los iconos de Rublev y la coda final de los caballos bajo la lluvia.

La cuestión intelectual de la redención artística de la realidad es un tema muy relevante e interesante. Pero no hace plena justicia al sentido de *Andrei Rublev*. Entre otras cosas, porque –por mucho que encuentre fundamento esporádico en la trama de la película- tal cuestión no forma parte ni está presente en el núcleo temático de la película. Lo que está en juego de representación temática responde a un rasgo ontológico del ser del artista³⁹.

³⁵ Cfr. Pavel FLORENSKIJ, *Le Porte Regali*, Aldelphi, Milano, 2002.

³⁶ Pavel FLORENSKIJ, *Le Porte Regali*, cit., p.65.

³⁷ Ibid.

³⁸ Cfr. Andrei TARKOVSKI, *Sculpting in Time*, Faber & Faber, London, 1989, p. 36.

³⁹ Cfr., por ejemplo, F. FARAGO, “La réalité plénière du spirituel – Andreï Roublev”, en *Études Cinématographiques*, 135-138, Lettres Modernes, Paris, 1986, pp. 25-50. “Andreï Roublev, dans un monde gangrené par l’inflation de l’image, exprime une philosophie de l’art, celle même qui anima et féconda le monde chrétien: l’art n’est grand que soumis au projet qui traverse la Création. Lorsque le sacré meurt, l’art agonise” (p. 27).

Se trata de ver si el artista –que es con propiedad un siervo o un administrador que debe hacer rendir el don que milagrosamente ha recibido- está dispuesto o no a hacer el sacrificio que implica su condición humana, según la parábola de los talentos: “devolver más de lo que ha recibido”⁴⁰.

La “segunda navegación” de *Andrei Rublev* es anunciada poco después de iniciada la segunda mitad de su larga extensión. Rublev, el protagonista –tras el raid tártaro y haber matado a un hombre- decide dejar de pintar y hace a Dios voto de silencio, porque “no tiene nada que decir a los demás”, porque no quiere el engaño, la mistificación de glorificar al príncipe e inquietar a la gente pintando infiernos, en vez de glorificar a Dios y pacificar a los hombres. Mantiene entonces una sustanciosa conversación con el espíritu o el fantasma de Teófanos el Griego, ya muerto, acerca de si realmente vale la pena dedicarse a la pintura de iconos. Y Teófanos le dice: “estás viviendo en gravísimo pecado si no pintas: la parábola de los talentos nos dice que hay que devolver más de lo que hemos recibido. Es un pecado rechazar la inspiración divina”.

Este es un modo de enunciar el tema y el sentido de esta película. Por eso lo recuerda explícitamente de nuevo Kyrill el que fuera monje envidioso, mientras asiste al milagro de la construcción de la campana por Boris, el adolescente que –una vez lograda una magnífica campana- confiesa a Rublev entre sollozos que realmente él no sabía hacer campanas. Y Rublev le consuela diciendo: “¡Qué fiesta para todos. Vámonos. Tu harás campanas y yo pintaré iconos!” E inmediatamente Tarkovski nos sumerge en una melodía de imágenes en color de los iconos realmente pintados por Rublev. Por último, volvemos al blanco y negro, a los caballos bajo la lluvia, junto al río. El arte, el trabajo del artista redime de entrada al artista ante Dios, y puede hacer algo además respecto de las otras personas. Y quizá así logramos que el mundo natural siga su curso impasible de glorificación divina. Pero todo esto se da si el artista entiende su talento como lo presenta la parábola de los talentos, y lo hace fructificar. En el trabajo coinciden inmanencia natural y trascendencia sobrenatural. Tanto en el mundo de *Andrei Rublev*, como en nuestro mundo real de todos los días.

5.2. El Festín de Babette

No deja de ser interesante que el personaje de Babette sea también visto en la “primera navegación” de la película, como una cocinera que trabaja en el servicio de una casa luterana, en la que viven y envejecen las hermanas Martina y Philippa, hijas del fundador de la secta, mientras cuidan regularmente al pequeño grupo de fieles, que no vive su religiosidad con especial fervor. Luego sabemos, al iniciar la “segunda navegación” con el inicio del festín que da nombre a la historia, que no es que Babette “además, sepa cocinar”, como dice de ella Achille Papin, en su carta de recomendación a Philippa, sino que ha sido el chef del Café Anglais de París, el mejor lugar del mundo para comer. Y que decide gastar toda una gran fortuna, ganada por azar, para dar una cena a las hermanas que la han acogido y a la comunidad que se reúne en la casa en que sirve.

⁴⁰ Cfr., por ejemplo, A. DE BAECQUE, *Andrei Tarkovski*, Ed. de l’Etoile / Cahiers du Cinéma, Paris, 1989. “Transposée dans l’univers filmique, la parabole se transforme en éloge de la création: le talent, d’unité de monnaie, devient unité de création. Roublev qui s’est lui-même condamné au silence et à la sécheresse artistique, qui a enterré son talent, doit donc le retrouver et produire pour son Seigneur” (p. 99).

La película de Axel y el relato corto de Karen Blixen en que se basa han recibido muchas lecturas y análisis⁴¹ que –siguiendo siempre una “segunda navegación”- hablan de la mentalidad cristiana luterana, aunque casi ninguna mencione su radical distancia respecto al sentido católico del sacramento de la Eucaristía. Otros han hablado mucho de Kierkegaard, y otros aún han desarrollado los aspectos pictóricos del Romanticismo nórdico, de Vermeer o del Simbolismo, y también del carácter irónico y sardónico de daneses y noruegos, o del paralelo con el banquete de los Hermanos Karamazov, de Dostoyevsky. Todo ello para advertir cómo las técnicas minimalistas –también en esta película- permiten evocar los grandes temas cósmicos por medios de detalles infinitesimales. Muchos han hablado de su exploración del mito y evento fundacional cristiano de la muerte y resurrección de Jesucristo. Y casi todos hablan del banquete como representación o al menos alusión simbólica a la Eucaristía y la Última Cena. También es lugar común hablar de la presencia de la gracia a través del don gratuito de Babette con su festín, sólo apreciado por el general Lowenhielm, aún enamorado de Martina, e ignorante de que los demás comensales –marginando por una vez sus rencores mutuos- se han conjurado para no hacerlo. Dirá Lowenhielm a Martina, quizá como despedida de amante de un amor imposible, y desde luego como efecto del “shock” de haber gustado tan inesperado y excepcional banquete en aquel lugar perdido de la mano de Dios, que esa noche ha aprendido que nada en este mundo es imposible. En efecto, luego de su marcha, al salir los demás fuera de la casa, evaporados esos rencores con la maravilla culinaria, y habiendo pasado del frío al calor, entendidos en muy variados sentidos emocionales y personales, bailen juntos en un hermoso corro silencioso bajo la luna llena y las constelaciones, recreando el movimiento circular dantesco del “amor que mueve el sol y las estrellas”.

Podríamos mencionar aquí cómo con el banquete central de esta película se cumplen las doce condiciones que Josef Pieper entiende que hacen aparecer una fiesta grande en medio de los quehaceres propios de la vida ordinaria. No hay tiempo para hacerlo aquí, pero con esto puedo traer a colación el trabajo de Babette, que no sólo “puede cocinar”, cosa que hace de ordinario durante muchos años, sino que es un auténtico genio de la cocina, como vemos en la ocasión única del exceso y la extravagancia del banquete. Exceso y excentricidad de sacrificio y de amor.

Y tampoco nos detendremos aquí, sino precisamente en el comienzo de la “*resolución*” de la película, tras el “*clímax*” del banquete, o –si se prefiere- del discurso del general Lowenhielm o del baile a la luz de la luna. Cuando al fin se comienza a recuperar la vida corriente, y se produce esa inevitable “vuelta a lo finito” que Kierkegaard describe al contarnos la historia de Abraham bajando con Isaac del monte Moriah, tras los grandes sucesos allí vividos, o cuando –como dice Walker Percy- se produce la “reentrada” después del aterrizaje tras un paseo por la órbita de la trascendencia. ¿Qué nos pasa entonces, cuando volvemos a lo ordinario después de haber vivido lo “extraordinario”? Entonces comienza la “segunda navegación”.

⁴¹ Cfr., entre otros, Clive MARSH, “Did You Say “Grace”?: Eating in Community in *Babettes’s Feast*”, in, Clive MARSH and Gaye ORTIZ, *Explorations in Theology and Film*, Blackwell, Oxford, 197, pp. 207-218; Wendy M. WRIGHT, “*Babette’s Feast*: A Religious Film” y Jean SCHULER, “Kierkegaard at *Babette’s Feast*: The Return to the Finite”, en *Journal of Religion and Film*, Vol. 1, No. 2, October 1997 (<http://www.unomaha.edu/~wwwjrf/kierkega.html>); Jakob LOTHE, *Narrative in Fiction and Films*, Oxford Un. Press, 2000, pp. 91-101; Mary E. PODLES, “*Babette’s Feast*: Feasting with Lutherans”, en *Antioch Review*, Summer 92, pp. 551-576.

Es interesante observar que entonces, cuando las hermanas a las que sirve Babette temen que ésta se vaya, descubren que ha gastado toda su fortuna en la cena de ese día. Y cuando Filippa le dice no hubiera debido gastar todo lo que tenía por ellos, Babette responde: “¿Por ustedes? No, lo he hecho por mí”... “Yo soy una gran artista”... Y Martina, la otra hermana, dice: “¡Pero entonces ahora serás pobre el resto de tu vida!” Y contesta Babette, sonriendo: “¿Pobre? Un gran artista nunca es pobre”. Y recuerda que del corazón de un artista sale un único grito, que resuena por todo el mundo: “permitidme hacer lo mejor que pueda”... Esa es la trascendencia que pone Babette en su trabajo, sin explicitar el carácter sobrenatural. Pero añade Filippa: “¡En el paraíso serás la gran artista que Dios ha querido que seas... Oh, cómo encantarás a los ángeles!”. Este el carácter sobrenatural, que está postergado, reenviado a la otra vida: como si el trabajo de Babette no encantara ya mismo, en el mismo instante de ser llevado a cabo, a los ángeles y a Dios. Este es el sentido que se encuentra en la película, y no hay que extrañarse que sea una visión luterana de la vida.

Pero hay en la misma película indicios suficientes para considerar que Babette también ha cocinado el festín para agasajar a unas personas que la recibieron cuando estaba necesitada de ayuda. A mi modo de ver, es un genuino acto de la “pietas” clásica, de reverencia orientada explícitamente hacia quienes le han dado sentido de la dignidad a su vida de fugitiva. Y en último caso –puesto que tan explícito parece a tantos el sentido eucarístico católico del festín y la caracterización cristológica de Babette, una católica entre puritanos-, no es incongruente añadir por nuestra parte que su trabajo de entrega y sacrificio tiene también un sentido suplementario, además del de reconciliar a los comensales entre sí y vivir su arte con plenitud una última vez. Hablo del sentido que ese trabajo profesional tiene como un acto de culto privado a Dios, por parte de Babette. No está explícitamente ahí, pero no es incongruente plantearlo. Al menos, en tal cosa consiste la condición de posibilidad que crea la necesidad poética de reconciliar a los demás cenando, por una parte; y por otra, la misma necesidad poética de satisfacer su vocación profesional, cocinando como realmente sabe hacerlo. Babette –esto sí que lo vemos en todo su esplendor de detalles mínimos- está por encima de los comensales y por encima de la comida, pero no está precisamente ensimismada con su arte, sino más bien, podríamos decir –si bien en un modo de manifestación poco habitual- que, en su orgullo de cocinera, Babette está endiosada. Y esto está muy bien como culminación del sentido poético de esta película, y quizá por eso, el director nos muestra como último plano el apagarse de un cabo de vela, aunque poca gente haya hablado aún de ello.

5.3. Blade Runner

Finalmente, queda hablar de *Blade Runner*. Podemos hacerlo indistintamente de la versión comercial de 1982, con su voz en off y la huída final de Deckard, el cazador de replicantes, con Rachael, una replicante de último modelo, a la que se han implantado recuerdos de la sobrina del diseñador, de la que parece que Deckard se ha enamorado. Según el narrador *en off*, Rachael se distingue de los modelos anteriores, en que no está definida su fecha de caducidad, mientras que los otros duran solo cuatro años. O podemos hablar de la versión de 1991 con el “corte final” del director, Ridley Scott, en la que descubrimos al final con el protagonista Deckard, que él mismo es también un androide o replicante, no sabemos bien de qué modelo y duración. De todos modos, en ambas versiones el parecido entre humanos y replicantes o replicantes es muy grande en la pantalla. Es más, los replicantes tienen grandes y mejores recursos físicos y mentales que los seres humanos, pero carecen de sentimientos.

Podemos hablar casi indistintamente de las dos versiones cinematográficas, porque – entre otras cosas- ambas difieren sensiblemente del planteamiento de la novela original de Philip K. Dick, “¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?”. La historia que encontramos en la “primera navegación” de la película tiene mucho de híbrido autoconsciente y postmoderno de technoficción, al tiempo futurista y retro, y de novela negra: géneros marginales o menores, oscuros y de ambiente opresivo, pero dotados de rasgos paradójicos de gran fuerza y atractivo emocional y visual. Y si la versión comercial se presenta en un modo más estándar y tradicional de relato con estructura clásica y final cerrado –la “architrama” mencionada por Robert McKee-, la versión del “corte final” de Scott tiende más hacia la “minitrama”, con un protagonista de identidad menos fuerte y un final más abierto⁴².

En la “primera navegación” vemos que Deckard, el mejor cazador, “retirador” o desactivador por destrucción de replicantes, a fin de cuentas no lo es tanto, pues es salvado dos veces de la muerte, precisamente por dos replicantes. Uno de ellos es Rachael, de quien parece enamorarse –según los códigos propios de los géneros cinematográficos utilizados-, y el otro es Roy, el líder del grupo. Roy –después de haber asesinado, entre otros, a su padre-diseñador, incapaz de prolongarle la vida, en una escena más bien freudiana con pretensiones trascendentes- termina por salvar la vida de su maltrecho cazador Deckard, en un “clímax” con presuntas y paradójicas alusiones cristológicas. Roy se clava un clavo en la mano, como si fuera una crucifixión, pero es sólo para “sentirse vivo” (no tiene a nadie a quien redimir) y lleva en la otra mano una paloma que –cuando se “extingue”- echa a volar hacia el cielo, que por primera vemos azul en la película. De esto, y de la presunta “humanización” de los replicantes han hablado casi todos los que han visto las dos versiones de la película.

También han hablado de que en la segunda versión Deckard es un replicante más, tanto porque su policía supervisor que hace “origami” o figuras con papel de estaño, le deja una con un unicornio, que es el contenido de un sueño presuntamente sólo conocido por él, y que así se convierte a sus ojos y a los nuestros, en confirmación de que se trata de un pseudo-recuerdo, implantado en él como en otros replicantes.

Queda claro que la conclusión de la película es que esta vida (la única que hay) no merece ser vivida. Cuando Deckard descubre el “origami”, recuerda y nosotros oímos la voz de su supervisor, que tiempo atrás le gritó “Lástima que ella no pueda vivir. Pero ¿quién vive?”. Y ahí se acaba todo, con el cierre de la puerta de un ascensor que desciende.

Bien, todas estas y otras consideraciones acerca de *Blade Runner* parecen merodear al margen del núcleo de su sentido. No es una presunta humanización de los replicantes lo que está en juego. Lo que en *Blade Runner* está realmente en juego, y nos fascina al rozar con suave cuidado nuestra conciencia es lo contrario, precisamente: la conversión del protagonista, cazador de replicantes, en uno de ellos. Lo dice Philip K. Dick: “el tema de mi libro es que Deckard se ha deshumanizado al perseguir androides”⁴³. Y

⁴² Cfr. Gianni SIBILLA, “La machina narrativa di *Blade Runner*: dal romanzo al *Director’s Cut*”, en Paolo BERTETTI y Carlos SCOLARI, *Lo sguardo degli angeli. Intorno e oltre Blade Runner*, Testo & Immagine, Torino 2002. pp. 68-80.

⁴³ Cfr. Entrevista con Philip K. DICK, de Paul SAMMON, en “The making of *Blade Runner*”, *Cinefantastique*, 12:5/12:6 (july-August, 1982), p. 27. Citado por Gregg RICKMAN “Philip K. Dick on

también la desaparición de todo horizonte trascendente, que al menos en la novela de Dick aparecía con Mercer, un falso predicador cuyo credo era “No hay salvación”⁴⁴.

O dicho de otro modo, en las versiones cinematográficas late el sentido genuino de la novela original, y lo tenemos explícitamente ante nuestros ojos, aunque no lo veamos bien: que “el amor por las propias prótesis mediales, el ‘narciso como narcosis’ de que ya hablaba MacLuhan en 1964 (enamorzarse de las propias extensiones tecnológicas sin reconocerlas como tales) es aquí el amor lo inanimado, el amor *con* lo inanimado es (...) el emblema de una completa y literal degeneración” de los seres humanos. Y las grandes capacidades empáticas de que se enorgullecen los humanos, y que los distinguen de los replicantes, no dejan de ser una “enésima falsificación de los auténticos sentimientos”⁴⁵. Precisamente porque no desempeñan su función propia: la de informar al sujeto de cómo le va el crecimiento de la vida de su espíritu.

En *Blade Runner* nos encontramos con un mundo y unos personajes estrictamente cerrados a la trascendencia. Es la perfecta imagen de aquel agustiniano “cor corvatum in seipsum” (corazón cerrado sobre sí mismos) tan indigno de la condición humana. Y con todo, fascina y ocupa la imaginación y la memoria de un creciente número de personas que lo consideran un hito en la historia del cine. ¿Tiene esto sentido, o es que también nosotros nos hemos degradado como cultura? Entiendo –y con esto termino- que sí tiene sentido cultural apreciar una obra artística tan peculiar como *Blade Runner*. Y al menos hay una razón para hacerlo: porque es evidente que en ella –como decía con Steiner al comienzo- “la presencia de Dios ya no es una suposición sostenida”. Sin embargo, en este caso, sucede que “Su ausencia sí que es un peso sentido y, de hecho, abrumador”. Algo que la hace acreedora cuando menos de apreciarla “como si” su propio sentido fuera un resquicio hacia la trascendencia. Porque somos nosotros quienes lo hemos de poner desde nuestra visión de la trascendencia sobrenatural, fuertemente requeridos por nuestro diálogo con el sentido de la película, al apreciar el peso abrumador de su explícita ausencia, para suplir las decepcionantes, falsas y superficiales alusiones sobrenaturales que aparecen en el “*climax*” dramático de la historia.

Habrán personas fascinadas que no quieran o puedan apreciar la abrumadora inmanencia de *Blade Runner*, su abrumadora cerrazón a Dios. Habrán personas que no sepan o no tengan fuerzas para dialogar con su sentido. Pero también cabe plantear las condiciones en que cabe dialogar y convivir con *Blade Runner* aceptando el reto de tratar una película “como si” fuera una persona, abierta a la trascendencia. Como si fuera capaz de responder como lo hacen las personas, según la mística comprensión de san Juan de la Cruz, cuando nos recuerda que “*hay que poner amor, donde no hay amor, para sacar amor*”. Hasta aquí entiendo que pueden llegar algunos pactos de lectura, cuando algunas películas pretenden ser tomadas en serio. Y por tanto, como un resquicio sobre la trascendencia.

Blade Runner: “They Did Sight Stimulation On My Brain”, en “Retrofitting Blade Runner”, Ed. by J.B. KERMAN, Bowling Green, 1991, pp.103-109.

⁴⁴ Cfr. Gabriele FRASCA, epílogo de Philip K. DICK, *Ma gli andoidi sognano pecore elettiche?*, Fanucci Editore, Roma, 2001, pag. 280.

⁴⁵ Cfr. Gabriele FRASCA, epílogo de Philip K. DICK, *Ma gli andoidi ...*, cit., pp. 282-285.

Pontificia Università della Santa Croce
Convegno Internazionale “Poetica e Cristianesimo”
Roma, 28-29 aprile, 2003

Roma, 28 de abril 2003