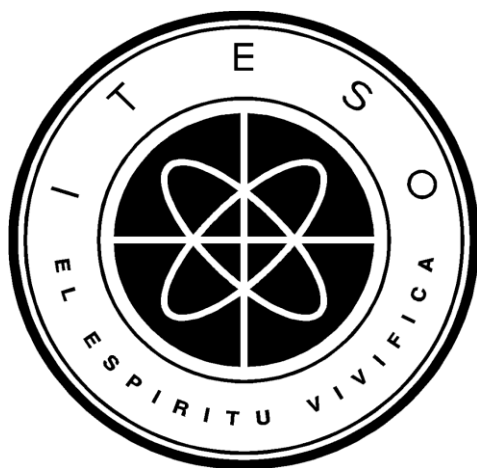


INSTITUTO TECNOLÓGICO DE ESTUDIOS SUPERIORES DE OCCIDENTE

RECONOCIMIENTO DE VALIDEZ OFICIAL, ACUERDO S.E.P. NO.
15018 PUBLICADO EN EL DIARIO OFICIAL DE LA FEDERACION
EL 29 DE NOVIEMBRE DE 1976.

=====



DEPARTAMENTO DE ESTUDIOS SOCIOCULTURALES
MAESTRÍA EN FILOSOFÍA SOCIAL

EL PODER TRANSFORMADOR DEL CINE:
LA POÉTICA DEL DESPERTAR.

Una aproximación filosófica a la experiencia cinematográfica como vivencia estética y
aventura semiótica.

=====

TESIS DE MAESTRÍA **PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN FILOSOFÍA SOCIAL**

PRESENTA:

ANDRÉS ALBERTO KROEPFLY AHUMADA

TLAQUEPAQUE, JALISCO, A FEBRERO DE 2008

Sumario

Introducción

I Marco Teórico

- 1 El cine como vivencia estética
- 2 El cine como aventura semiótica

II Análisis

- 1 El octavo día
- 2 El color del paraíso
- 3 Fresas salvajes

III Poética del despertar

IV La vida del símbolo

Conclusiones

Índice

Introducción	4
I Marco Teórico	12
1 El cine como vivencia estética	13
2 El cine como aventura semiótica	29
II Análisis	38
1 El octavo día	42
2 El color del paraíso	62
3 Fresas salvajes	82
III Poética del despertar	102
IV La vida del Símbolo	111
Conclusiones	120
Anexos	125
Anexo 1	125
Anexo 2	128
Anexo 3	135
Bibliografía	137

Introducción

El poder transformador del cine

El espectador se dispone desde la penumbra a emprender la gran aventura. En la oscuridad de la sala nace de súbito un haz luminoso irá tejiendo imágenes en movimiento que serán en el fondo el fiel reflejo del transcurrir humano. Apenas comienza a fluir el luminoso torrente del celuloide y ya hemos transgredido tiempo y espacio: da inicio entonces la magia del desdoblamiento en la que el espectador se convierte en parte indispensable de una historia y de unos personajes con los que se identifica y emociona; sufre ríe, duda, se interroga, descubre...se transforma.

La experiencia cinematográfica conduce a una doble transformación. Por un lado, nos hace vivir otras vidas, nos saca de nosotros mismos en nuestro inmediato cotidiano para ser en otros; por otro, los profundos cambios que se suscitan en los personajes son también los cambios propios, los internos cambios del espectador-protagonista. En ambas transformaciones media el goce que nos produce la experiencia estética.

El goce estético es transformador. La fruición profunda de la obra de arte es causante de verdaderas metamorfosis en el interior de quien la experimenta; es éste el conocimiento poético. La vivencia estética del arte es transformación, conocimiento, revelación. Tan intensa y difícil de nombrar, la experiencia estética ha sido blanco de muchos que la han tratado de bosquejar como: un acuerdo entre los sentidos y el espíritu, un momento de eternidad entre el asombro y la contemplación, un goce desinteresado, un raptó de plenitud liberadora, una fusión de intuición y sentimiento en la que el tiempo pasa sin sentir y hay un olvido de uno mismo...

Es este el misterio no sólo del cine, sino de toda manifestación artística. Es así que nos quedamos sin palabras ante el fluir de la Quinta Sinfonía de Beethoven, que rápidamente nos apresa y conduce hasta perdernos en ella; es así que de repente quedamos pasmados ante *El beso* de Rodin, y el corazón se sobrecoge ante el tiempo detenido; es así como los aparentemente inocuos versos de Hölderlin o de san Juan de la Cruz nos revelan de repente que algo muy profundo está teniendo lugar en nosotros mismos. El silencio es absoluto. Nos topamos ante lo que no puede ser nombrado con palabras porque fundamentalmente se saborea, se disfruta. Cualquier persona de espíritu sensible (o bien, sensible a su espíritu) sabe que las palabras son insuficientes en su intento de *explicar* este momento tan claro y a la vez tan nebuloso.

En el caso del cine, el milagro de la imagen en movimiento se da a partir del juego entre luz y sombras; ambas se compaginan para hacer posible el espacio de misterio en el que nos asalta el asombro: Ante la extraña evidencia de lo cotidiano, el rapto que de nosotros hace la fruición de la Belleza nos lleva a un estado de contemplación; el goce que se da en el instante poético nos transforma.

Es común que después de ver una película ya no seamos más los mismos. Lo curioso es que ese no-ser-yo nos conduce a que, en lo profundo, *seamos más* nosotros mismos. Ya en el momento de incorporarnos lentamente del asiento sabemos, sentimos, que la experiencia cinematográfica nos causó un profundo movimiento interno; algo que quizás se desacomodó; o bien, algo desacomodado que volvió a su lugar. ¿Cuántas veces no hemos salido de la sala cinematográfica con la clara sensación de que algo ha cambiado en nosotros?

Es así que surgió en mí la pregunta ¿Cómo es que el cine es capaz de provocar una experiencia tan intensa en los espectadores; una *vivencia* que más allá de hacer vibrar las fibras más profundas de la emoción, es misteriosamente capaz de suscitar profundos movimientos espirituales en el espectador?

Vivencia estética y aventura semiótica

El intento de una aproximación filosófica a la experiencia cinematográfica como vivencia estética transformadora nos coloca de inmediato en el campo filosófico de la Estética. Recordemos que el término *Estética* fue introducido por Alexander Baumgarten en 1739 como la ciencia del conocimiento de lo sensible (*scientia cognotionis sensitivae*), y en ella se plantea que la filosofía y el arte de componer una obra de arte, “tan repetidamente tenidos por antitéticos, están por el contrario, en la más estrecha unión”.¹

Es a partir de este exitoso intento integrador de Baumgarten que tenemos ahora la posibilidad de esbozar un estudio filosófico que desde el campo de la Estética nos ayude a indagar en torno a la relación de una obra de arte con el contemplador. En este sentido, el término *Estética* no se refiere, pues, a la belleza en sí, sino a un aspecto del hombre, del *vivir humano*. El arte es humano y *humanizante*.²

En este aspecto del *vivir humano*, la obra cinematográfica no se ofrece para el intérprete únicamente como un objeto sensible. “Sus propiedades plásticas y sonoras se orientan a la producción de una experiencia sensorial, pero no se agotan en ella. Al igual

¹ Baumgarten, Alejandro: *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*. Ed. Aguilar. Madrid, 1960, p.19

² Como lo mostraremos en nuestras conclusiones.

que todo objeto estético, la obra cinematográfica ofrece múltiples estímulos que se integran en un complejo de relaciones para la creación de un todo”³, que no ofrece sólo una impresión sensible, sino que está dotado de significados.

El proceso de recepción filmica, como todo proceso de interpretación estética, involucra una doble experiencia: estética y semiótica. De acuerdo con Mukarovsky, estética y semiótica constituyen un campo disciplinar común, y las herramientas conceptuales de la segunda requieren las reflexiones críticas de la primera, así como la especulación de la estética requiere de la sistematicidad de la semiótica.

La significación filmica (posible sólo gracias a sus cualidades sensibles) erige, al igual que toda obra de arte, una suerte de demarcación entre el mundo que conforma y el mundo en torno en el que se establece. En otros términos, lo que acontece al interior de la pantalla responde a dimensiones específicas no sometidas a las reglas del mundo que la circunda. Mientras vemos el filme ocupamos una banca en un teatro, al lado de otras personas que tienen una historia definida y que, como nosotros, pertenecen a un mundo social, económico y cultural específico. El espacio que ocupamos, el espacio de la sala cinematográfica es, digamos, un espacio *real*, o más precisamente, un *espacio recepcional*. En cambio, el espacio y los objetos que aparecen proyectados en la pantalla constituyen un *espacio poético* o *diegético*.⁴

El espectador participa de la *impresión de realidad* que le provoca la *diégesis*⁵ de un relato que se desenvuelve en el universo ficcional. Ese mundo poético en donde se teje un relato en el interior de la pantalla no se halla sometido a las reglas y leyes del mundo *exterior*, digámoslo así, que ocupamos; el espectador está ante un mundo construido por la creatividad artística.

³ Lizarazo Arias, Diego: *La fruición filmica Estética y Semiótica de la interpretación cinematográfica*. Ed. Universidad Autónoma Metropolitana. México. D.F., 2004, p. 258

⁴ Ibid, p. 269

⁵ “La *realidad afilmica*, es decir, la realidad <<que existe en el mundo cotidiano, independientemente de toda relación con el arte de la filmación>>, es más o menos verificable (según los conocimientos que el espectador posea sobre el universo espaciotemporal en el que vive), mientras que el mundo de la ficción es un mundo parcialmente mental, que posee sus propias leyes. De esta manera, lo que sucede en tal o cual relato fílmico nos parece verosímil”. Gaudreault, André y José François: *El relato cinematográfico*. Ed. Paidós. España, 1995. p. 42

En pocas palabras, el mundo representado en el interior de la pantalla cinematográfica es un discurso, un *mundo fictivo*. Pero referente a ese mundo tenemos un comportamiento particular, el comportamiento exigido por la relación estética en la que nos hayamos.⁶

Tenemos entonces que “mientras que la dimensión estética del cine se dispara mediante la *percepción de la realidad*, la otra vertiente concierne a la *impresión de realidad* provocada por la *diégesis*, esto es, el universo ficcional, por lo <<representado>>, característico de cada arte”.⁷ Es así que sobre los campos de la estética y la semiótica montaremos nuestra base en el intento por acercarnos filosóficamente a la experiencia cinematográfica como fenómeno transformador.

Sobre esta base surge la pregunta ¿cómo pretendemos llevar a cabo semejante tarea? Después de observar el problema con detenimiento concluyo que lo que necesitamos es la elaboración del análisis de un caso particular que nos permita ilustrar el fenómeno de la doble transformación, y para ello, lo que llevaremos a cabo será un estudio de poética.

⁶ Un aspecto de suma importancia es la anuencia del espectador como participante que se dispone a la colaboración *fictiva* en el relato que moviliza el texto cinematográfico. Esto es, el espectador sabe que se encuentra ante un relato que *tiene un principio y un final*, cosa que lo distingue del resto del mundo y a la vez lo opone al mundo <<real>>.

⁷ Metz, Christian: *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968). Volumen I. Ensayo en torno a La impresión de realidad en el cine*. Ed. Paidós. Madrid, España, 1995, p. 29

Poética del despertar

Desde la instauración del término por Aristóteles en el tratado que lleva este mismo nombre, el título de «Poética» ha sido utilizado para designar perspectivas de enfoque muy distintos que a lo largo de la historia y la crítica literaria van desde el proceso de elaboración de objetos literarios mediante una técnica especial, hasta el estudio de la invención y composición, el papel del azar, la reflexión, la cultura y el medio, que intervienen en la creación de la obra artística.

Después de poco más de veinte siglos de la concepción aristotélica de «Poética», el término reapareció dentro del concierto de las ciencias lingüísticas y literarias en 1958, cuando Roman Jakobson expuso su famosa comunicación "*Linguistics and Poetics*". Con esto se superó el largo destierro a que fue sometido el estudio de la creatividad literaria desde la perspectiva especial del lenguaje.⁸

Encontramos en la Poética el interés por el estudio específico de los problemas estructurales de un lenguaje -verbal o no verbal⁹-, en su función estética, más allá de una función meramente comunicativa.¹⁰ La función *comunicativa* del lenguaje aparece simultáneamente en el lenguaje cotidiano y en el emocional; mientras que la función *estética* confiere autonomía al lenguaje poético frente al ordinario.

⁸ Cfr. Carreter, Lázaro: *Estudios de poética*. Ed. Taurus. Madrid, 1976.

⁹“Jakobson, pese a considerar la Poética como parte de la Lingüística, tiene claro que muchos de los recursos que la Poética estudia no se limitan al arte verbal. Es así como encontramos también a la Poética en diversos rasgos estructurales que conforman expresiones artísticas como la música, el cine, la pintura (por citar algunas), ya que “muchos rasgos poéticos no pertenecen únicamente a la ciencia del lenguaje, sino a la teoría general de los signos, esto es, a la semiótica general. Esta afirmación vale tanto para el arte verbal como para todas las variedades del lenguaje, puesto que el lenguaje tiene muchas propiedades que son comunes a otros sistemas de signos o incluso a todos ellos.”, Ibid p. 349.

¹⁰ Ibid, p.63.

Ahora bien, cuando hablamos de *poética del despertar* nos referimos en este marco a la identificación de las estructuras relacionales de un relato cuya esencia revela un profundo cambio espiritual en al menos uno de los actantes¹¹ que forman parte de la narración. <<Despertar>>, así, como verbo, implica un cambio, ya sea el paso del sueño a la vigilia; la recuperación de la memoria de algo ya olvidado; o el hacer que uno vuelva en sí, reflexione, medite, recapitule. Cuando hablamos de <<Despertar>> nos referimos a una acción *transformadora*; el paso de un estado a otro.

Para nuestro análisis en pos de la elaboración de la poética del despertar, hemos elegido tres filmes muy diferentes en su forma, pero similares en su relato que nos muestra su estructura profunda. El análisis que dará forma a la *poética del despertar*, nos revelará que la *historia pura* de *El Octavio día* (Francia, Jaco van Dormael, 1996); *El color del paraíso* (Iran, Majad Majidi, 1999); y *Fresas Salvajes* (Suecia, Ingmar Bergman, 1957), es una misma. En todas encontraremos que, independientemente del tejido simbólico que dé trama a cada una de ellas, el despertar es uno mismo.

Será desde el campo del análisis estructural del relato que intentaremos identificar estructuras internas de estos tres filmes con el fin de descubrir que debajo del nivel literal de la historia que se cuenta subyace en todas una misma relación funcional que nos revela las profundas transformaciones que tienen lugar en el acto del despertar espiritual.¹²

¹¹ Para profundizar en el término, ver Anexo 2

¹² Ya veremos más adelante a profundidad a qué nos referimos cuando hablamos de <<despertar espiritual>>.

Una vez que hayamos bosquejado los elementos y figuras que conforman la profunda vivencia transformadora que nos planteará la *poética del despertar* estaremos en condiciones de observar con claridad la dimensión simbólica particular en el relato de la tríada de filmes que hemos analizado. La identificación de los símbolos nos permitirá, primero, observar cómo es que la situación en la que se da un profundo cambio interior de los personajes, y, segundo, cómo es que la identificación del espectador con el personaje le puede conducir a que las transformaciones que se gestan dentro de la pantalla hagan eco en las fibras más sutiles de ese observador activo.

Una vez que la elaboración de una *poética del despertar* nos haya dado la clave para poder observar las relaciones que se dan en la dimensión simbólica del relato, nos detendremos en el último capítulo a observar cómo es que el símbolo es el lugar de encuentro entre el hombre que está frente a la pantalla (ese imaginario espectador activo que puede ser cualquiera de nosotros) con su propia experiencia del despertar.

Es de esta manera que consideramos que el estudio del caso de una *poética del despertar* nos dará la clave para bosquejar una especulación filosófica acerca de cómo es que la vivencia estética de la experiencia cinematográfica puede causar profundos cambios espirituales en el espectador.

I Marco teórico

En vista de la intrínseca relación que encontramos entre estética y semiótica en el proceso de recepción fílmica creemos conveniente detenernos por un instante con el fin de observar con cuidado ambos campos. Ofrecemos a continuación un recorrido sucinto en torno, primero, al fenómeno del cine como vivencia estética, y, segundo, al cine como aventura semiótica. Con esto pondremos ante nuestro horizonte esta relación que existe entre la participación afectiva del film que se da en la dimensión estética y la participación del espectador como *constructor* del sentido mediante la interpretación del relato profundo del film.

Para el primer apartado tomaremos como base el maravilloso estudio realizado por Edgar Morin: *El cine o el hombre imaginario* en el que nos ofrece los resultados de su exploración de “esa parte sumergida, esa evidencia oscura, que se confunde con nuestra propia sustancia humana, que es también evidente y oscura, como el latido de nuestro corazón, las pasiones de nuestra alma”.¹³

En el segundo apartado realizaremos un recorrido histórico con el intento de recapitular el desarrollo que ha tenido la pregunta en torno a la significación del cine. Esto nos conducirá a explorar brevemente algunos aspectos fundamentales a propósito de la relación que existe en torno al cine y la semiótica, y finalmente mostraremos cómo es que la reconstrucción analítica de la diégesis encontró su mejor modelo en lo que se conoce como el *análisis estructural del relato*, que resultará fundamental para el planteamiento de la metodología de nuestro análisis.

¹³ Morin, Edgar: *El cine o el hombre imaginario*. Ed. Seix Barral. Barcelona, España, 1972. p. 9

1

El cine como vivencia estética

El encanto de la imagen

De acuerdo con los registros históricos, la fecha oficial del nacimiento del *cinematógrafo* es el 28 de diciembre de 1895, cuando los hermanos Lumière presentaron al mundo un extraño aparato que era capaz de reproducir imágenes, una tras otra, dando la sensación de movimiento. ¿Ciencia óptica?, ¿sombras mágicas? La técnica y el sueño están ligados en su nacimiento.

Los Lumière nos muestran el espectáculo de una máquina capaz de capturar y proyectar imágenes en movimiento ante la mirada atónita de los espectadores.

La inaudita admiración suscitada por las *tournées* Lumière no nació solamente del descubrimiento del mundo desconocido, sino de la visión del mundo conocido, no sólo del pintoresco, sino del cotidiano (...) Lumière tuvo la intuición genial del filmar y proyectar como espectáculo lo que no es espectáculo: la vida prosaica, los transeúntes dirigiéndose a sus ocupaciones. Había comprendido que una primera curiosidad se dirigía al reflejo de la realidad.¹⁴

A los pocos años de su nacimiento, el *cinematógrafo* sufre una radical metamorfosis. El trucaje y lo fantástico son las dos caras de la revolución que realiza George Méliès, el mago, el ilusionista, cuyos actos de prestidigitación y trucaje son determinantes para la transformación del *cinematógrafo* en cine. Tenemos así que “al realismo absoluto de los Lumière responde el irrealismo absoluto de Méliès.

¹⁴ Morin, Edgar, cita a Sadoul en: *El cine o el hombre imaginario*. Ed. Seix Barral. Barcelona, España, 1972, p. 21

Fue así que el cine, síntesis de realismo e irrealismo, fue anexionado por las vanguardias de la estética. Con la experimentación del expresionismo alemán con su *Kammerspiel*, y la aparición del *Acorazado Potemkin* (1925), estamos ante el inicio de una larga, compleja y rica historia de historias que se entretajan en el telar del arte cinematográfico.

Es curioso y fascinante que nosotros, los hombres del siglo XXI, hayamos sido testigos del surgimiento de una más de las Bellas Artes. Fue Ricciotto Canudo, uno de los primeros teóricos del cine, quien reconoció en éste las múltiples posibilidades de expresión artística de un nuevo lenguaje. De hecho, fue este escritor italiano el primero en hablar del cine como “el séptimo arte”:

El cine se añade a las artes tradicionales: arquitectura, música, pintura, escultura, poesía y danza. Es a la vez fusión de las artes plásticas y de las artes rítmicas, de la ciencia y del arte.¹⁵

No se trata solamente de estar ante la novedad añadir una más al sexteto de las bellas artes. Lo que señala Canudo es que esta séptima no sólo contiene en sí las posibilidades de todas las demás, sino que es capaz de ponerlas en juego; es decir, de complementar y combinar unas con otras. El secreto del cine está sin duda en la capacidad de proyección de imágenes en movimiento.

Es así que durante los años iniciales de la década de los 20s las primeras meditaciones en torno a la esencia del cine comienzan con la toma de conciencia de la inicial fascinación y asombro ante la experiencia cinematográfica, y le dan un nombre: *Fotogenia*.

¹⁵ Agel, Henri: *Estética del cine*. Ed. Universitaria de Buenos Aires. Argentina, 1962. p.8

Para Epstein, la fotogenia es “la propiedad cinematográfica de las cosas”. Esto es, la esencia del cine está en el encanto de la imagen, que nos seduce; que nos pone en asombro y contemplación. En su búsqueda por definir esta cualidad que no está en la vida, sino en la imagen de la vida, Delluc señala que la fotogenia es “este aspecto poético extremo de los seres y de las cosas susceptibles de ser reveladas exclusivamente por el cinematógrafo”.¹⁶

La cualidad fotogénica del cine nos explica por qué lo que atrajo a las primeras multitudes no fue la salida de una fábrica, ni un tren entrando en una estación (hubiera bastado con ir a la estación o a la fábrica), sino una imagen del tren, una imagen de la salida de una fábrica.¹⁷ Para Moussinac, “la fotogenia es la cualidad propia del cine porque la imagen cinematográfica “mantiene el contacto con lo real y lo transfigura en magia.”¹⁸

¿Magia? En esta búsqueda por encontrar algunas pistas en torno a la alquimia de la imagen que provoca una profunda impresión estética en el espectador, es necesario ampliar nuestros horizontes y enfocar nuestra atención no sólo en la imagen, sino en el hombre que la contempla. La riqueza de la imagen fotográfica o cinematográfica “reside no en lo que está en ella, sino en lo que nosotros fijamos o proyectamos sobre ella”.¹⁹ En esta relación entre espectador e imagen Edgar Morin no muestra que podemos encontrar dos polos y una zona sincrética.

¹⁶ Morin, Edgar. *op. cit.* p. 23

¹⁷ Loc. cit.

¹⁸ Citado por Morin p. 24

¹⁹ Ibid.. p. 31

Por un lado, está el polo del *doble mágico*, es decir, tanto las imágenes que emergen de la fotografía como del cine (o cualquier otra de creación humana) tienen una cualidad de doble, de la que carece el original. En el caso de la fotografía, la imagen es el reflejo de algo que ya no está, y sin embargo, tenemos una imagen mental. La magia radica en que la imagen es al mismo tiempo una presencia vívida y una ausencia real.

Esta imagen que nos muestra una presencia-ausencia, puede presentar todos los caracteres de la *vida real*, incluida la objetividad. Lo que tenemos entonces es el efecto de una “sobrevaloración subjetiva a partir de la simple representación objetiva”.²⁰ Reconocemos así un doble movimiento que valoriza la imagen y la impulsa al mismo tiempo hacia el *exterior* y tiende a darle cuerpo, relieve, autonomía. Esto es lo que Morin identifica como el aspecto particular de un proceso humano fundamental que es la *proyección o enajenación*.

La cualidad del doble se puede proyectar en todas las cosas. En otro sentido se proyecta no solamente en imágenes mentales espontáneamente alienadas (alucinaciones), sino también en y sobre imágenes o formas materiales. Es una de las primeras manifestaciones de humanidad la proyección, por medio de la mano artesana, de imágenes materiales, dibujos, grabados, pinturas, esculturas.²¹

El *doble mágico* es así la cualidad de la proyección de la individualidad humana en una imagen que se le ha hecho exterior.²²

²⁰ Ibid. p 32

²¹ Ibid p. 34

²² “El doble es efectivamente esta imagen fundamental del hombre, anterior a la conciencia íntima de sí mismo, reconocida en el reflejo o la sombra, proyectada en el sueño, en la alucinación y la representación pintada o esculpida, fetichizada y magnificada en las creencias, en la supervivencia, los cultos, las religiones.” Morin, p. 34

El otro polo es el de la *imagen-emoción*, que percibimos estéticamente como placer, curiosidad, sueño, esperanza, enojo, miedo...sentimiento vago. En la imagen-emoción encontramos la vivencia real de percepciones estéticas a partir de la proyección-identificación que se genera a partir de la imagen: Todo lo que es imagen tiende a hacerse afectivo.

Entre estos dos polos hay una zona sincrética “que se llama dominio del sentimiento, del alma o del corazón. La magia está interiorizada en el sentimiento. En esta zona intermedia, tan importante en nuestras civilizaciones evolucionadas, la antigua magia se reduce incesantemente en el sentimiento o la estética”.²³

Para finalizar con esta sección dedicada a la fotogenia como aspecto esencial del cine, ofrecemos dos definiciones que al respecto propone Morin:

- 1) *La fotogenia es esa cualidad compleja y única de sombra, de reflejo y de doble, que permite a las potencias afectivas propias de la imagen mental fijarse sobre la imagen salida de la reproducción fotográfica.*
- 2) *La fotogenia es lo que resulta a) del traslado sobre la imagen fotográfica de las cualidades propias de la imagen mental, b) de la implicación de las cualidades de sombra y de reflejo en la misma naturaleza del desdoblamiento fotográfico.*²⁴

²³ Ibid. p 40

²⁴ Ibid. p. 44

Realidad y ensueño

Pero la esencia del cine no descansa solamente en el encanto de la imagen, sino en la sucesión de imágenes en movimiento. La proyección del movimiento restituye a los seres y a las cosas su movilidad física y biológica. La imagen que nos proporciona la fotografía queda fija en un eterno instante. El cine es tiempo y espacio. El movimiento aportó al cine la dimensión del tiempo: el film se desarrolla, dura. Al mismo tiempo, las cosas en movimiento realizan el espacio que recorren y atraviesan, y sobre todo se realizan en el espacio.

Es el movimiento lo que da al cine una intensa *impresión de realidad*.

La conjunción de la *realidad* del movimiento y la *apariencia* de las formas conlleva la sensación de vida concreta y la percepción de la realidad objetiva. Las formas proporcionan su base objetiva al movimiento, y el movimiento da cuerpo a las formas.²⁵

Retomando el célebre análisis de A. Michotte van der Berck:

El movimiento confiere a los objetos una “corporalidad” y una autonomía que les estaba negada a sus efigies inmóviles, los arranca de la superficie plana donde estaban confinados, les permite destacar mejor como <<figuras>> sobre un <<fondo>>; liberado de su soporte, el objeto se <<sustancializa>>; el movimiento aporta el relieve, y el relieve la vida.²⁶

Más que la novela, más que la obra de teatro, más que el cuadro de un pintor figurativo, el cine nos produce la sensación de asistir directamente a un espectáculo casi real, como apuntó Albert Laffay.²⁷ Esto, como veremos a continuación, desencadena en el espectador un proceso perceptivo y a la vez de *participación*.

²⁵ Ibid p 138

²⁶ Le caractère de “réalité” des projections cinématographiques, en *Revue internationale de Filmologie*, tomo I., no 3-4-, octubre de 1948, págs. 249-261

²⁷ L’ evolution de monde au cinéma, en *Temps modernes*, 1964. Reeditado en *Logique du cinéma*, Masson, 1964, págs 15-30

Christian Metz nos señala que la impresión de realidad es siempre un fenómeno de dos caras: su explicación puede buscarse en el objeto percibido o en la percepción. Haciendo una comparación entre el cine y otras técnicas de representación existentes en nuestros días (fotografía, cine, teatro, pintura y escultura figurativas, dibujo realista, etc.,) Metz aporta lo siguiente:

Por un lado, la duplicación es más o menos <<parecida>>, más o menos próxima a su modelo, incluye un número más o menos elevado de *índices de realidad*; por otro lado, esta construcción activa que es siempre la percepción se apodera de ella de modo más o menos *realizante*.²⁸

Afirma Metz que hay una interacción constante entre ambos factores, y el resultado es una reproducción lo bastante convincente que suscita en el espectador fenómenos de *participación*, “una participación a la vez afectiva y perceptiva- que acaban de otorgar realidad a la copia.”²⁹

Esto coincide con lo que plantea Morin:

La sensación de la vida concreta y la percepción de la realidad objetiva despierta ciertas participaciones afectivas ligadas a la vida real: simpatías, temores etc. (lo que Michote llama <<emociones realmente sentidas>>), y estas participaciones consolidan, acrecientan a su vez la verdad objetiva.³⁰

²⁸ Metz, *op. cit.* p. 34

²⁹ Metz, *op. cit.* p.34

³⁰ Morin, Edgar, *op. cit.* p. 138

Es así que vemos claramente que los procesos de proyección-identificación que están en el corazón del cine, se hallan evidentemente en el corazón de la vida. En la medida en que identifiquemos las imágenes de la pantalla con la vida real, se ponen en movimiento nuestras proyecciones-identificaciones. Es este un momento clave en el proceso de fruición cinematográfico que conduce hacia una experiencia estética que, ante las escenas asombrosas de realismo, provoca que el espectador sea a la vez actor.³¹

La participación del espectador-actor, es participación psíquica y afectiva. La participación del espectador-actor no es motora sino interior, sentida. Señala Morin que “la cenestesia del espectáculo se sume en la cenestesia del espectador, es decir, en su subjetividad, y arrastra las proyecciones-identificaciones.”³²

Desde el enfoque que hemos estado planteando, el cine es exactamente esta simbiosis: “*un sistema que tiende a integrar al espectador en el flujo del film. Un sistema que tiende a integrar el flujo del film en el flujo psíquico del espectador.*”³³ Es así que estamos ante lo imaginario estético. De acuerdo con Morin, todo lo que se ha dicho aquí sobre la magia se inscribe en el marco general de la estética:

Lo imaginario estético, como todo lo imaginario, es el reino de las necesidades y aspiraciones del hombre, encarnadas, puestas en situación en el marco de una ficción. Se nutre en las fuentes más profundas e intensas de la participación afectiva. Por esto mismo, nutre las participaciones afectivas más intensas y profundas.³⁴

Llegamos finalmente al destino de nuestro desarrollo en torno a la vivencia estética que nos genera el cine.

³¹ Como prueba de la intensidad de los fenómenos cinematográficos de proyección-identificación, Morin cita el efecto Kulechov p. 111

³² Ibid p. 113

³³ Ibid p. 120

³⁴ Ibid. p. 121

La estética, veladora, <<decodifica>> (subjetiviza) la magia del cine y al mismo tiempo diferencia el cine tanto del sueño como de la visión primitiva. Soñadora, desvía fuera de la práctica la percepción de vigilia, hacia lo imaginario y las participaciones afectivas. Soñadora y veladora a la vez, la estética es lo que une sueño y realidad, lo que diferencia el cine tanto del sueño como de la realidad.³⁵

Tenemos en suma que la visión estética es la de una conciencia desdoblada, a la vez participante y ajena, que se define por la conjunción del saber racional y de la participación subjetiva.

Ante lo expuesto hasta el momento a propósito de la vivencia estética que se da durante la experiencia cinematográfica, creemos necesario antes de terminar este apartado, detenernos por un instante para enfocar nuestra atención a lo que hemos venido mencionando como vivencia estética. Es de esta manera que intentaremos exponer hasta donde nos sea posible el bosquejo de lo intangible, ya que cuando se habla de vivencia estética se habla de lo inefable. En este terreno, ¿quién mejor para hablar de ello que los poetas? Dejaremos que sean ellos los que nos conduzcan por el camino y nos muestren cómo es que la vivencia estética se da en el terreno que ellos llaman, *lo poético*. La vivencia estética es experiencia poética. La fruición de la belleza es la experiencia poética.

³⁵ Ibid. p. 182

Vivencia estética, experiencia poética

Todos los hombres, de alguna u otra manera, de diversas intensidades y en diferentes momentos de nuestra vida, hemos vivenciado el encuentro con lo poético. Un atardecer que nos arranca del cotidiano transcurrir, y nos deja sin palabras; el regreso a casa tras un largo viaje, sabiendo que hay quien nos espera; el abrazo entre padre e hijo como una entrega mutua de vida y agradecimiento; el sorpresivo anuncio de la propia finitud, cuando la vida se revela en su fragilidad y nos sabemos polvo enamorado.

Lo primero que nos hacen notar los poetas es que este momento de poesía se da como una *condensación del azar*, una “cristalización de poderes y circunstancias ajenos a la voluntad creadora del poeta”³⁶, como lo diría Octavio Paz, que nos pone de frente a lo Poético. La realidad es poética. “La poesía no es algo extraño, está acechando a la vuelta de la esquina”³⁷. Puede surgir ante nosotros en cualquier momento y presentarse en nosotros como un “especial estremecimiento”.³⁸

Tengo para mí que la belleza es una sensación física, algo que sentimos con todo el cuerpo. No es el resultado de un juicio, no llegamos a ella por medio de reglas; sentimos la belleza o no la sentimos.³⁹

La vivencia poética se da en el reino del misterio. “Pasa el tiempo sin sentir en un eterno instante de éxtasis”; “hay un olvido de sí mismo”, “una separación con el resto de los hombres”, suenan así los intentos de los poetas por describir este encuentro con lo poético en el momento de la vivencia estética que se presenta como una especie de

³⁶ Paz, Octavio: *El arco y la lira*. Ed. FCE, México, 1996, p. 14

³⁷ Borges, Jorge Luis: *Arte poética*. Ed. Crítica. Barcelona, España. 2001, p. 17

³⁸ Ibid. p. 35

³⁹ Borges, Jorge Luis: *Siete noches*. Ed. Alianza. Madrid, España, 200. p. 121

ensueño, o bien, que con una mayor intensidad, como una experiencia de extravío. Lo común en cualquiera de estas dos manifestaciones es el asombro que se da en un primer momento. En el misterio de lo poético tenemos primero el asombro, después la contemplación.

Pero, ¿cómo puede ocurrir que un transeúnte de repente quede sobrecogido por un ataque de ausencia y se produzca en él una mutación tan profunda? Es esta la pregunta que muy oportunamente nos plantea Paul Valéry si queremos indagar en torno al fenómeno de lo poético y su momento de misterio. Él mismo nos ofrece una posible respuesta:

Pasaba yo hace algún tiempo por el puente de Londres, y me detuve a contemplar un espectáculo que me encanta; el de un agua rica y pastosa, ornada de capas nacaradas, turbada por torbellinos de fango y cargada confusamente con cantidad de navíos; agua cuyos vapores blancuzcos, brazos móviles y extraños movimientos levantando al aire fardos y cajas animan las formas y dan vida a la visión.⁴⁰

Hasta aquí podemos ver cómo se desgarrar de repente el velo del tiempo y espacio cotidianos, en los que vivimos reducidos y se abre ante nosotros la plenitud de la realidad. La escena, y la vivencia de la escena, se convierten así en algo semejante a una visión.

Ese puerto humeante, esa agua sucia y espléndida, esos celajes pálidos y dorados, manchados, ricos y tristes, ejercían sobre mi vida un poder tal, una tal virtud de fascinación, que, perdido en medio de los tesoros de la mirada yo me convertía, rozado por todos aquellos hombres embargados por una finalidad, en un ser esencialmente diferente⁴¹.

⁴⁰ Plazaola, Juan: *Introducción a la Estética*. Universidad de Deusto, Bilbao, España, 1999. p 325-326

⁴¹ *Idem*.

En la experiencia de lo poético, la presencia física de la realidad se presenta ante nosotros a través de numerosos estímulos que captamos sensorialmente y exalta nuestros sentidos con tal intensidad que nos pone ante el asombro. Es este el momento de la fruición de la Belleza, y para ello, todos nuestros sentidos están enfocados en sentir, disfrutar el trascendental encuentro.

El *sentir visual* nos da la figura de la cosa, nos presenta directamente su realidad; en el *sentido auditivo* lo presente no es la cosa misma, sino el sonido que nos da noticia de ella; en el *sentir olfativo*, se recoge el rastro de la cosa, la huella que ésta va dejando; en el *sentir gustativo*, poseemos la cosa en su ser físico; en el *sentir táctil*, topamos con la cosa que nos resiste; nos pesa, intercambia calor con nuestro cuerpo o nos causa dolor; el *sentir de orientación*, nos sitúa en el espacio-tiempo inmediato; el *sentir de equilibrio* nos da referencia al campo de fuerzas que existe; en el *sentir cinestésico*, sentimos el entorno en forma dinámica, fluente <<hacia>>; en el *sentir muscular*, por las contracciones y extensiones de nuestros músculos nos damos cuenta de las fuerzas que actúan directamente sobre nuestro organismo; y en el *sentir cenestésico*, sentimos nuestro propio cuerpo en plenitud de presencia⁴².

La intensidad de la fruición es algo semejante a un estado de olvido de sí mismo.

La jornada pasó como un sueño; de la mañana a la tarde estuve tan absorto en aquella música melancólica, que me olvidé de comer y beber. Una raja de pan de campo y una taza de café, eso es todo lo que había tomado en la pequeña hospedería en que dibujé el torno. El día había pasado; de la aurora al crepúsculo, o más bien de una noche a otra, yo me había olvidado de mí mismo en esa sinfonía. Regresé a casa, y, cerca del fuego, caí en la cuenta de que tenía hambre, y me pareció que era un hambre enorme...⁴³

⁴² Cfr. Realitas. Enfoque de la estética desde la filosofía de Zubiri. Carlos Fernández Casado. p- 237

⁴³ *Carta a su hermano Theo*, desde Drehten, septiembre-noviembre 1883. Tomada de, Plazaola, Juan Op. cit. p. 324-325

Así trata de contar en una carta el pintor Vincent Van Gogh a su hermano Theo la experiencia de encuentro ante el misterio de lo poético que días antes vivenció ante un atardecer. Al escribir sus líneas, el pintor nos está trazando una más de sus intensas, eternas, imágenes:

Cuando el crepúsculo caía, imagínate el silencio, la paz de esa hora. Imagínate una pequeña avenida de grandes álamos con su follaje otoñal. Imagínate un ancho camino hecho de barro negro, teniendo a la derecha un brezal hasta el infinito; a la izquierda, otro brezal hasta el infinito, las oscuras siluetas triangulares de algunas chozas de hierba, la claridad rojiza del fogón en sus ventanas, charcos de agua de un amarillo sucio, en que el cielo se refleja y donde se pudren raíces.

Imagínate ese amasijo de barro en la tarde crepuscular; el cielo blancuzco por encima y todas esas cosas negras sobre ese fondo blanco. Y, sobre ese montón de barro, un personaje enteramente peludo, el pastor, masa oval en dos mitades, la una de lana, la otra de barro, chocando y penetrándose mutuamente. Y el rebaño, que le ves venir, que te rodea; luego das media vuelta y te pones a seguirlo. El rebaño indócil avanza sobre el camino de barro; avanza penosamente.

Pero a lo lejos aparece la granja, techos musgosos, montones de paja y de turba entre álamos. El redil ya no es más que una sombría silueta triangular. Su puerta es grande, está abierta; se diría la entrada de una guarida. Por las fisuras entre las planchas, el cielo transparece al fondo. La caravana de lana y de barro se hunde en el negro antro; el pastor y una mujeruca llevando una linterna cierran las puertas. Este regreso del rebaño en el crepúsculo era como el final de una sinfonía que ayer escuché.⁴⁴

En ese olvido de sí, los poetas identifican una especie de desdoblamiento. Un estado que nos hace ir <<más allá>>; algo así como el anegamiento de sí mismo que nos desborda. Esta vivencia de lo extático ante lo poético es vista desde Nietzsche como una fusión de las fuerzas de lo apolíneo y lo dionisiaco. La visión no queda solamente a manera de ensueño, como en un estado apolíneo, sino que tiene también mucho de la *embriaguez*, de lo dionisiaco. Este *agradable éxtasis*, en el que dejamos por un momento de ser uno mismo, nos encontramos así ante el olvido de sí mismo como parte de una entrega:

⁴⁴ Idem.

(...) al romperse el mismo *principi individuationis*, comenzamos a entender lo del *estado dionisiaco*, que comprenderemos mejor aún por la analogía de “la embriaguez”. Gracias al poder del brebaje narcótico que todos los hombres y todos los pueblos primitivos han cantado en sus himnos, o bien por la fuerza despótica y avasallante de los rebrotes primaverales, que penetran gozosamente la naturaleza entera, se despierta esta exaltación dionisiaca, que arrastra en su ímpetu a todo el individuo subjetivo hasta sumergirlo en un completo olvido de sí mismo.⁴⁵

Es de esta manera como Nietzsche intenta describir el arrebató que nos causa la vivencia estética.⁴⁶ Vemos así cómo el asombro no es sólo una especie de visión, sino que ésta visión es, desde el sentir, una gozosa vivencia que nos embriaga.

La embriaguez del estado dionisiaco, aboliendo los prejuicios y los límites ordinarios de la existencia, produce un momento *letárgico*, en el que se desvanece todo recuerdo personal del pasado. Entre el mundo de la realidad dionisiaca y el de la realidad diaria se abre esa zona abismal del olvido que los separa al uno del otro.⁴⁷

Hemos visto cómo el asombro es el primer instante de la vivencia de lo poético, que en sí se presenta como *ruptura y llamamiento*. El segundo momento del misterio, en el que se da la consumación de la experiencia ante lo poético, es el momento de la contemplación. “El asombro es ese cambio de actitud que se produce en mí convirtiéndome de hombre *práctico* en hombre *contemplativo*. Lo bello opera, pues, como una hipnosis, poniéndonos en un estado de indiferencia respecto a los alicientes de la vida cotidiana”.⁴⁸

⁴⁵ Nietzsche, Federico: *Origen de la Tragedia*. Obras Completas V. I. Ed. Teorema, España, 1985 p. 486

⁴⁶ “Este rapto estético implica, en fin, una *pérdida del yo*. De ella hablan Külpe y otros investigadores de la psicología estética. Contenidos sensoriales y representativos son objeto de una síntesis que produce un todo superior a la suma de sus elementos. Ese *olvido del yo* tiene sus grados. Sólo el <<estático>> llega al extremo de la <<alienatio mentis>>. Es un olvido del yo que se produce también en otros momentos de la vida: en la vida moral, en el éxtasis religioso, en el trabajo científico. No es, pues, una nota *exclusiva* del vivir estético”. Plazaola, Juan. Op. cit. p. 312

⁴⁷ Nietzsche, Op. cit. p. 512

⁴⁸ Plazaola, Op. cit. p. 310

Después de habernos <<asombrado>> se produce una “pausa milagrosa en el que el yo en plenitud se detiene sobre el objeto, ya no lo analiza, no lo estudia; ya no enumera ni relaciona, simplemente lo *contempla globalmente* y goza de su presencia sensible, abandonándose a mil impresiones confusas y deliciosas, cuyo vaivén rítmico permitiría llamar *activo* a un estado que en esa última fase comporta más bien un abandono pasivo al objeto.”⁴⁹

El *goce contemplativo* es un goce desinteresado. El goce es admirativo, no posesivo.

Cuando el gozo nos inunda al perdernos en los senderos del bosque, al tendernos en la sábana áspera del desierto escuchando su infinito silencio; cuando nos embarga la alegría oyendo el *Concierto para piano* de Schumann, contemplando un bodegón de Zubarán o leyendo un poema de Antonio Machado, sentimos que nuestro deleite es *puro*.⁵⁰

El contemplador se convierte en mirada. La mirada del contemplador es mirada de agradecimiento y reverencia. La contemplación no sólo es desde un plano estético sino que es también intelectual y volitiva. Es contemplación de lo bello que es bueno y verdadero.

Todos hemos sentido el haber sido llevados, mediante el mágico poder de la música, lejos de este mundo, hacia estados de emoción de irresistible poder y misterio, completamente desconectados de nuestra vida real, a veces temerosos, otras con una visión extática de la belleza, en una tierra de ensueño que jamás olvidaremos, en lugares de nuestra más profunda consciente comprensión, visión e inspiración...

Escribe el compositor Leopoldo Stokowski, en el intento por describir, desde el plano de su vivencia estética desde la música, el estado de asombro en que nos pone el encuentro con lo poético. Pero va más allá. La armonía meramente sonora se revela como armonía universal:

⁴⁹ Idem.

⁵⁰ Ibid, p. 304

Por medio de la música tenemos una visión y algo dentro de nosotros responde con un intenso anhelo: es la infinita sed de belleza del alma humana... En nuestros corazones sabemos que estamos en contacto con algunas de las más elevadas potencias de la vida, lo comprendemos tan sólo de una manera confusa, pero nuestra voz interior nos dice que con la más bella música vibramos al unísono de la belleza, que es eterna. Cuando alcanzamos su última esencia, la música es la voz del todo, la melodía divina, el ritmo cósmico, la armonía universal.⁵¹

Lo poético es momento de unidad con todo; al menos así lo han descrito anteriormente los que han intentado expresar éste sentir. Lo describen como una especie de unión profunda con lo sentido. Por esto la creación poética es también religiosa. Este *re-ligar* de lo poético es encuentro con la propia eternidad e infinitud, desde nuestro propio ser finito. El goce de la nos deja sin tiempo ni espacio, nos pierde y sólo sabemos que ya nada podemos decir. Toda ciencia trascendiendo, como bien dice san Juan de la Cruz. Sólo el asombro, y el gozo de la Belleza.

“Es poéticamente como el hombre habita en el mundo”, dice Hölderlin muy sabiamente. Cada hombre -se dé o no se dé cuenta de ello- se construye a sí mismo en lo poético. Nuestros propios momentos de misterio nos revelan algo de la propia eternidad. Nos re-conocemos en identidad con lo eterno. Armonía universal. Así es el momento de lo poético.

⁵¹ Ibid, p. 326

2

El cine como aventura semiótica

La pregunta en torno al sentido del cine

Una vez que el cine fue asimilado como una forma de creación artística, los creadores de la vanguardia y otros intelectuales interesados en el fenómeno comenzaron a escribir la teoría en torno al cine. La pregunta que al parecer subyace en todas las visiones de los teóricos del cine es: ¿Cómo *significa* el cine?

Las dos respuestas inmediatas a tal cuestión se generaron en las primeras dos décadas del siglo pasado. Dos son las respuestas principales: el cine *inventa* o el cine *expresa* el sentido. Identificamos estas dos posturas como construccionismo y realismo. Para los primeros, el sentido fílmico es una invención, una elaboración artificial; para los segundos, el sentido fílmico proviene de su capacidad de aprehender y expresar “la esencia del mundo: la humanidad, la historia, la subjetividad, la experiencia”.⁵²

Para el construccionismo, el sentido fílmico es propiamente una *construcción* del realizador que, al combinar las imágenes, logra transmitir un significado. En este sentido, el *montaje* es el factor de suma importancia, ya que éste es la “concepción y la práctica según la cual la significación cinematográfica se halla por la *articulación* entre los diversos planos o imágenes unitarias del registro fílmico”.⁵³

⁵² Lizarazo Arias, Diego: *La fruición fílmica. Estética y semiótica de la interpretación cinematográfica*. Ed. Universidad Autónoma Metropolitana. México, 2004. p. 67

⁵³ Ibid. p. 69

Entre los años de 1912 y 1925 el enfoque construccionista se desarrolló entre la vanguardia cinematográfica francesa y paralelamente se desarrolló en Alemania con el *expresionismo*. A partir de 1925 la reflexión construccionista más significativa del cine se desarrolla en el ámbito de la cinematografía soviética. Eisenstein, Kuleshov, Vertov, Pudovkin, Balázs y Arnheim, comparten un mismo ámbito de reflexión estética: el *formalismo ruso*.

Los formalistas intentaban un acercamiento a la interpretación de la obra literaria

El formalismo ruso enfatizó que la experiencia estética se producía gracias al trabajo artístico que permitía reorganizar ciertos materiales, para producir una obra, que gracias al esfuerzo técnico, redefinía la percepción y la sensibilidad en una experiencia *sui generis*.⁵⁴

De manera simultánea el enfoque realista del cine vio en el cine un arte que debía superar sus propias limitaciones “para representar el entorno natural y social del hombre”.⁵⁵ La búsqueda del movimiento realista estuvo en vinculación con una posición política y con el reconocimiento de la función social del arte.

Dentro del realismo son Kracauer y Bazin quienes lograron la reflexión más vinculada con el medio cinematográfico, y la formulación más clara de argumentaciones de alcance teórico. Para Kracauer el cine tiene como propósito general presentarnos de nueva cuenta el mundo. Por su parte, Bazin ve en el cine una “llave” que nos permite “descubrir universos desconocidos, se configura como un sentido nuevo en el que podemos confiar y gracias al cual accedemos a un conocimiento estético de la realidad sensible”⁵⁶. En una de

⁵⁴ Ibid. p. 74

⁵⁵ Castellanos Cerda, Vicente: *La experiencia estética en el cine*. Ed. UNAM. México, D.F. 2004, p. 7

⁵⁶ Lizarazo Arias, Diego. *op. cit* p. 115

sus metáforas más claras da al cine el lugar de un instrumento que nos permite explorar la penumbra para descubrir el grano de la realidad.

Una mirada integradora del fenómeno nos hace ver que construccionismo y realismo no son sino dos opuestos necesarios, la aparente ruptura. Ambos son caminos que parten de un mismo sitio y, por diferentes vías, exploran el mismo bosque. El punto de partida es un idéntico asombro:

Esta propiedad del filme de decir imagen sobre el tiempo le otorga una cualidad *sui generis* en el horizonte icónico, y genera, en la percepción teórica, la impresión de que el cine tiene un poder especial para representar el mundo, o para reinventarlo. El sentido del cine será para algunos (construccionismo) su capacidad para producir una experiencia estética y lúdica a partir del artificio, para otros figura una ruta para acceder al significado de la realidad, para explorar nuestra naturaleza.⁵⁷

De estos se desprende que en la búsqueda del sentido del cine, el construccionismo prevé la participación del intérprete en el trabajo de extraer el significado de las relaciones abstractas presentadas en el filme, mientras que los realizadores realistas abren el campo de la realidad para que el observador descubra sus sentidos.

⁵⁷ Ibid. p. 68

Cine y semiótica

Durante el segundo tercio del siglo pasado, las discusiones sobre el sentido del cine recorrerían otro camino. La razón principal de este derrotero es que se desplegarán a partir de los conceptos y las teorías de la semiótica.

Después de las vastas discusiones sobre el sentido y la esencia del cine, la reflexión se ordenó en una perspectiva más inmanente. Ya no se trataba de la construcción de axiologías sobre lo que debería ser el cine y la cultura que inauguraba, sino del desarrollo de proyectos de investigación sistemáticos que buscaban comprender tanto su lógica constitutiva, como los dispositivos que hacen posible su significación. Los referentes no son ya de orden filosófico, ni siquiera se proyectan en el terreno de la estética general; emergen más bien de la semiología.⁵⁸

Se abre así camino la semiología del cine, que intenta explicar las cosas en términos de lenguajes, códigos y textos. El acercamiento a la interpretación de las obras tenderá “a aceptar de principio las tesis formalistas e intentarán construir una descripción del cine desde la perspectiva de los procesos de significación”.⁵⁹ En este ámbito destacan los trabajos de Yuri Lotman y Christian Metz.

Para Lotman “todo lo que observamos durante la proyección del film, todo lo que nos emociona, lo que nos impresiona, tiene una significación”.⁶⁰ El cine es así portador de información. Es ahí donde radica su influencia en el espectador. Dicha *información* es entendida como un complejo de “estructuras intelectuales y emocionales que ejercen sobre el espectador una acción compleja, que va de la simple impresión de las células de su

⁵⁸ Ibid. p. 130

⁵⁹ Ibid. p. 129

⁶⁰ Lotman, Yuri: *Estética y semiótica del cine*. Ed. Gustavo Gill, Barcelona, España, 1979, p 59

memoria a la transformación de su personalidad”⁶¹. Destaca así que el estudio del mecanismo de esa *acción compleja* constituye la esencia semiótica del film.

Lotman distingue de esta forma entre dos tipos de cine: el primero enfatiza la estructuración del mundo, avanzando a saltos “de un nudo compositivo al siguiente”, el segundo tipo se dirige a la narración ininterrumpida “que imita el flujo natural de la vida”. En el primer caso el creador ofrece una *gramática de la realidad* y nos exhorta a buscar los textos de la vida que ilustren su modelo”. En el segundo nos da los modelos y nos ofrece la posibilidad de extraer su *estructura gramatical*.⁶²

Por otra parte, la respuesta de Christian Metz a la alternativa teórica entre construccionismo y realismo señalando que “el cine captura una realidad, pero dicha realidad es una simbolización, porque la realidad pura es inaprehensible, imperceptible”⁶³. Dicha realidad cultural es retrabajada por el cine, haciéndola *realidad cultural fílmica*⁶⁴.

Bajo el supuesto de que el cine es una sucesión de imágenes que nos cuenta historias⁶⁵ Metz afirma que los procesos fílmicos que generan esta *realidad cultural fílmica*, son en realidad fílmico-narrativos. De esta manera, la prioridad que debe tener el trabajo del filmo- semiólogo es el film narrativo.

El <<lenguaje cinematográfico>> es, de entrada, la literalidad de una intriga; los efectos artísticos, aun siendo sustancialmente inseparables del acto sémico por el cual el filme nos ofrece la historia, no dejan de ser un estrato más de significación, un estrato que desde el punto de vista metodológico viene <<después>>.⁶⁶

⁶¹ Loc. cit.

⁶² Lizarazu Arias, Diego, *op. cit.* p. 138

⁶³ Ibid, p. 147

⁶⁴ Esta articulación fílmica no es lingüística, sino fílmica.

⁶⁵ Lo hace porque encadena imágenes, las pone entonces sobre el tiempo, y esta presencia del tiempo significado, del tiempo hecho símbolo, es irreductiblemente una fuerza narrativa.

⁶⁶ Metz, *op. cit.* p. 122

Con Metz, el estudio de la semiótica del film se enfoca en el relato. En este sentido, la noción de *diégesis* es de suma importancia para la filmo-semiología. El término, se refiere al relato de un narrador, así como el conjunto de acontecimientos narrados en un relato⁶⁷, pero Metz va más allá, ya que considera que la *diégesis* comprende no sólo el relato en sí, sino “también el tiempo y el espacio ficcionales implicados dentro y a través de ese relato, y con ello los personajes, los paisajes, los acontecimientos y otros elementos narrativos, en la medida en que se les considera en su estado denotado”.

Vemos con Metz que *el encuentro entre el cine y la narratividad* sitúa el arte del filme en el mismo plano semiológico que el arte literario. “El estudio del cine como arte –el estudio de la expresividad cinematográfica – puede conducirse, por lo tanto, según métodos inspirados en la lingüística”.⁶⁸

Análisis estructural del relato

Es así que la reconstrucción analítica de la diégesis del filme halló su mejor modelo en lo que se conoce como el *análisis estructural del relato*, donde se construye un diagrama lógico de los componentes y relaciones que configuran la historia. En este campo, las aportaciones de A.J. Greimas, Roland Barthes, Humberto Eco, Tzvetan Todorov, Julia Krtisteva y Claude Bremond, por citar sólo algunos, nos resultan de gran valía para el análisis científico de textos literarios y fílmicos.

⁶⁷ Cfr. Mota Oreja, Ignacio: *Diccionario de comunicación audiovisual*. Ed. Trillas. México, 1988.

⁶⁸ Metz, *op. cit.* p. 120

Cada uno de ellos se lanzó por un camino diferente a la exploración semiótica, pero todos comparten un mismo enfoque que pretende detectar los elementos en el objeto de estudio (sea cual sea el objeto cultural) y con ello las relaciones entre sí; esto es, la identificación de las relaciones dinámicas de los elementos que conforman la estructura del texto.

En este terreno, el punto de partida es la obra, o mejor dicho, el lenguaje de la obra, y los elementos para su análisis se encuentran en la estructura de la obra, que no se entiende como “una mera yuxtaposición externa de diversos elementos”, sino “como la organización de todos éstos elementos por la unidad que establece su mutua relación interna”.⁶⁹

Sólo el todo descubrirá el sentido del texto. Un todo que sólo será percibido en la estructura de la obra misma ya que, a través del lenguaje, el crítico literario –y el simple lector- debe descubrir la unidad y la coherencia de la obra.⁷⁰

Este acercamiento en busca del sentido del texto resulta de la confluencia de dos antecedentes de suma importancia para el desarrollo de la narratología estructural: por un lado, la obra de Vladimir Propp, y por otro, la antropología estructural de Claude Lévi-Strauss.

Vladimir Propp emerge del formalismo que en la segunda década del siglo pasado surgió en Rusia como una corriente que define la obra de arte como “la suma de los procedimientos empleados para crearla”⁷¹. Con la publicación en 1928 de su estudio *Morfología del cuento*, Propp ofrece valiosos aportes, como lo es la unidad estructural que subyace oculta en los cuentos folclóricos rusos.

⁶⁹ Cfr. Mora, Raúl: *Tras el símbolo literario*. Ed. ITESO, Guadalajara, México, 2002, p. 22

⁷⁰ Duvrovsky citado por Mora, Raúl, *op. cit.* p. 16

⁷¹ Vevia Romero, Fernando Carlos: *Introducción a la semiótica*. Universidad de Guadalajara, 2000. p. 21

Además de hacer una descripción del cuento “según sus partes constitutivas y según las relaciones de esas partes entre sí y con el conjunto”⁷² Propp demuestra en su estudio que los nombres de los protagonistas (y sus atributos) pueden variar, pero sus acciones no varían. Ello le permite estudiar los cuentos según las *funciones de los personajes*, de las que identifica 31 diferentes, cuyas acciones no pueden ser definidas fuera de su lugar en el desarrollo del relato. Establece así la diferencia entre personajes y *actantes*, figura que más tarde Greimas retomará y radicalizará.

Por otra parte tenemos los aportes que desde la antropología nos ofrece Lévi-Strauss, quien ve en el mito un hecho narrativo, tal como el cuento o la novela e intenta construir un sistema capaz de explicar los hechos del relato mítico de un modo autónomo sin tener que recurrir a los aspectos exteriores a él.

El aporte de Lévi-Strauss radica en el paso “del estudio lineal (o sintagmático) de un relato, como lo había hecho Propp siguiendo el orden de los sucesos, al estudio paradigmático, relacionando entre sí haces de oposiciones, independientemente del orden cronológico” (Robledo 16). Esto lo hace mediante la descomposición de todo mito “en una serie de unidades o *mitemas* –unidades gruesas de significación-, para estudiar, luego, las relaciones de estos *mitemas* en el discurso del mito y de éste con todos los demás que componen esa parcela genérica llamada mitología”.⁷³

⁷² Propp, Vladimir: *Morfología del cuento*. Ed. Colofón. México. 1999, p. 27

⁷³ Talens, Jenaro, et. ot.: *Elementos para una semiótica del texto artístico. (Poesía, narrativa, teatro, cine)*. Ed. Cátedra, Madrid, España, 1983, p. 116

De la síntesis de Propp y Lévi-Strauss, los aportes de Greimas han resultado definitivos para el análisis del texto cinematográfico. Si desde el cauce estructuralista, el análisis del texto fílmico ha pretendido acceder a la significación subyacente del filme en busca del sentido que se articula en las entrañas del relato, a la “estructura profunda” que ahí actúa independiente, el cuadro actancial de Greimas se nos ofrece como modelo ideal para el estudio de la narratividad del filme en pos de encontrar en el relato *puro*, la diégesis, el Todo que mencionábamos anteriormente, donde la articulación de los elementos de la estructura nos muestra el sentido del texto. Es sobre esta base que partimos hacia nuestro análisis en la búsqueda de una *Poética del despertar*.

II Análisis

La vida del hombre transcurre entre continuos despertares. El paso del sueño a la vigilia es una experiencia cotidiana, inmediata del hombre. Cada mañana, al abrir los ojos, comienza de nuevo la vida: ha vuelto la luz, es momento de levantarse y echar a andar. Al correr las cortinas nos damos cuenta de que hemos pasado una vez más de un estado a otro, y la pregunta que nos asalta es ¿seguimos siendo los mismos?

Vemos que la fascinación que causa la acción transformadora del despertar permea en los niveles más profundos del hombre y sus misterios. Ya sea desde el mito o la mística; desde la filosofía o el arte, la figura del despertar ha estado presente a lo largo de nuestra historia como testimonio esta particular *acción* en la que el hombre se hace consciente de sí mismo; toma conciencia y se apropia de sí.

En el caso que analizaremos, la figura del despertar espiritual nos muestra el paso de un estado de *adormecimiento* -una especie de desvanecimiento de uno mismo, un estado de distracción de las propias acciones-, a un estado de encuentro íntimo del hombre consigo mismo, es el estado en que hay una relación “intrínseca al hombre ‘interior’ o ‘espiritual’, por la cual se puede *conocer* de modo inmediato y privilegiado y, por lo tanto, se puede *juzgar a sí mismo* de manera segura e infalible”.⁷⁴

⁷⁴ Ver: Conciencia en Abbagnano, Niccola: *Diccionario de filosofía*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México, 1996.

En el terreno literario la figura del despertar se ha mantenido presente en la memoria del hombre a través de numerosas narraciones cuyo relato profundo es la representación de toda la dinámica que se da en el proceso del despertar. Recordemos que más allá de las diferencias de forma que encontramos en las diversas historias, hay un nivel más profundo en el que descansa el relato puro.

Partiremos en la búsqueda de una *poética del despertar*, inspirados en el análisis que nos brinda Vladimir Propp en su maravilloso libro *Morfología del cuento*, en el que demuestra que los nombres de los protagonistas (y sus atributos) pueden variar, pero sus acciones no varían. Esto le permitió estudiar los cuentos según las funciones de los personajes, de las que identificó 31 diferentes, cuyas acciones no pueden ser definidas fuera de su lugar en el desarrollo del relato.

Sobre esta base intentaremos identificar en nuestro caso de estudio las estructuras relacionales que intervienen en el relato del despertar. Identificaremos los actantes y su situación así como los diversos elementos, figuras y símbolos que forman parte de la dinámica del despertar.

Los filmes que analizaremos han sido elegidos bajo un criterio: el gusto personal. Esto no significa que el espíritu del análisis obedezca a un mero capricho que atente contra el rigor y la credibilidad de nuestro trabajo. La razón es que encontramos que el relato del despertar está presente en innumerables filmes. En los anexos de este trabajo he adjuntado una lista sucinta de varias películas que llevan en sí el relato del despertar⁷⁵. Cualquiera de

⁷⁵ Ver Anexo 3

estos filmes hubiera sido ideal para nuestro análisis, ya que todos comparten las diversas figuras que forman parte de la dinámica del despertar.

Las películas que conforman el *corpus* de nuestro análisis son aparentemente diferentes: En la primera, *El octavo día* encontraremos la historia del encuentro que se da en algún lugar de Francia entre un joven con síndrome Down y un ejecutivo; en la segunda, *El color del paraíso*, conoceremos a un niño iraní que por ser ciego es rechazado por su padre; en la tercera acompañaremos en su viaje a un médico que recibirá un título *honoris causa* que le otorga una universidad de su natal Suecia.

Será desde el campo de análisis estructural del relato que intentaremos identificar las estructuras internas de estos tres filmes con el fin de descubrir que debajo del nivel literal, meramente anecdótico de la historia que se cuenta, subyace en todas una misma relación funcional que nos revela las profundas transformaciones que tienen lugar en el acto del despertar espiritual.

Para el abordaje del análisis particular de cada una de nuestras películas haremos uso de las herramientas metodológicas que nos brinda A. J. Geimas con el fin de conocer cada uno de estos textos fílmicos en su estructura profunda, el relato puro.⁷⁶

El análisis particular de cada uno de los filmes se lleva a cabo de igual manera. Primero se ofrece una síntesis del film, luego se analiza el nivel superficial del texto

⁷⁶ Ofrecemos en Anexo 1, el cuadro semiótico de cada uno de los filmes; y en Anexo 2, los detalles de nuestra Metodología.

mediante la elaboración del cuadro actancial, y finalmente llegamos al nivel profundo del texto a través de las relaciones que se establecen a partir del cuadrado semiótico.

Una vez realizado el análisis de cada uno de los filmes en lo particular será el momento de elaborar el análisis comparativo en el que podremos identificar finalmente las figuras que conforman la dinámica que se da en el proceso del despertar espiritual, y con ello, sus atributos y valores. El resultado de este análisis comparativo será nuestra *poética del despertar*.

El análisis comparativo, la *poética del despertar*, nos ofrecerá el bosquejo de las principales figuras que intervienen en el acto del despertar espiritual, y en ante tal panorama estaremos en condiciones de observar claramente cuáles son los símbolos principales en los que se concentra el poder transformador de la obra estética.

En vista de que encontramos en el símbolo el punto de encuentro y principio de transformación entre la obra estética y el hombre, dedicaremos el último capítulo a examinar cómo es que el símbolo es un tipo de conocimiento y aproximación a la realidad invisible que se gesta en lo inefable. Veremos así que el símbolo forma parte del reino de la sugerencia, la evocación, la metáfora y que la realidad que éste evoca no se agota nunca. Sólo así puede darse la transformación. Es el símbolo capaz de unir lo roto y fracturado, es el puente que se tiende entre el hombre y los atisbos del Misterio.

1

El Octavo Día

Título original: Le huitieme jour

Dirección: Jaco Van Dormael

País: Francia

Año: 1996

Duración: 113 min.

Guión: Jaco Van Dormael

Interpretación: Daniel Auteuil, Pascal Duquenne, Miou-Miou, Sabrina
Leurquin, Isabelle Sadoyan, Henry Garcin, Michèle Maes, Laszlo Martin

Música: Pierre Van Dormael

Fotografía: Walter Vanden Ende

Síntesis

Emulando las tinieblas precedentes a la creación, observamos los puntos negros, grises y blancos de una pantalla de televisión, mientras la voz *en off* de Georges dice “Al principio no había nada. Sólo había música” y vemos a la versión francesa del mariachi, Luis Mariano, entonando una canción dedicada a México...”bajo tu sol que canta, el tiempo es demasiado corto para disfrutar la felicidad de cada día”.

La película comienza con una peculiar versión del Génesis relatada por Georges: Uno a uno se enumeran los siete días de la creación, pero en este caso, el primero obedece a la creación del sol y la tierra; el segundo, el mar y el viento; el tercero, los discos; el cuarto, la televisión; el quinto, el pasto; el sexto a los hombres “los hay de todos colores” (vemos a sus compañeros) y presenta también a Natalie, con quien, dice, se casará algún día. Finalmente, el séptimo día, día de descanso para el creador.

En este transcurso de esta presentación llena de color nos damos cuenta de que Georges es un joven con síndrome Down, quien en su descripción hace la presentación de sí mismo, su relación con mundo, y el entorno cotidiano en una institución para personas con retraso mental.

Al final de la presentación vemos a Georges observando una catarina que llega a la punta de una hoja de pasto y después emprende el vuelo hasta las nubes, donde aparece el título de la película. Así, entre nubes, vemos pasar un avión en cuyo interior encontramos, entre los pasajeros, a Harry, un hombre de negocios que viaja con los ojos cubiertos por un antifaz negro.

Harry es un ejecutivo, capacitador de vendedores, a quienes recita las cuatro reglas elementales para relacionarse con el *cliente*: 1.- mirar a los clientes a los ojos; 2.-sonreír; 3.- Dar la impresión de éxito; 4.- ser entusiastas. A bordo de su *Mercedes Benz* (curiosamente, color gris), Harry es un hombre exitoso, pero al llegar a su casa se encuentra solo. Su mujer lo abandonó llevándose a sus dos hijas. Harry entra al cuarto de los niños y los ve en una foto. En el guardarropa, los ganchos cuelgan vacíos. En el ambiente sombrío de la habitación, toma una pistola de juguete y se dispara en la sien.

Al pie de los altos edificios de la ciudad su auto se confunde con los cientos de autos que siguen la misma rutina. Atrapado entre el ruidoso tráfico matutino, vemos a Harry, desde el celular, organizando su apretada agenda para el día. Le pide a la secretaria que informe a su ex esposa que mande a sus hijas por tren porque no tiene tiempo de ir a buscarlas.

Harry es informado que la convención de la empresa se fijó para el día 14, la misma fecha que el cumpleaños de su hija, y que la esposa del director, pero “no se puede hacer nada”. En ese momento recuerda que debía haber recogido a sus hijas en la estación de trenes. Cuando entra al andén, el tren acaba de partir. De regreso en su casa su mujer le informa por teléfono que sus hijas no quieren saber de él.

En su recámara, Georges pone un disco de Luis Mariano, quien interpreta una canción dedicada a la madre. Vemos cómo la madre de Georges lo visita le dice que está orgullosa de él. Georges le dice que se quiere ir con ella, a casa. La imagen de la madre se desvanece.

Una vez que los personajes han sido presentados en su particular situación, conocemos el detonador que en cada quien lo motiva a emprender una búsqueda; esto es el objeto que persiguen sus acciones. En el caso de Harry, el deseo de recuperar a sus hijas; en el caso de Georges, volver con su madre.

Ambos emprenden el camino. Es viernes, y en la institución donde vive Georges los familiares de los internos pasan por ellos para llevarlos a casa el fin de semana. Georges dice que su madre irá a buscarlo, pero su espera es en vano. Decide tomar su maleta y salir a la carretera para regresar a su casa. Un perro labrador le acompaña.

Mientras tanto Harry, víctima de su rutinario transcurrir, comienza a plantearse preguntas sobre la vida. Su jefe le pregunta si está enfermo. Él dice que sólo necesita un momento. El estrés es tan alto que no puede seguir en la oficina. Lo deja todo, compra un oso de peluche como regalo de cumpleaños para su hija y emprende el rumbo hacia la ciudad donde viven sus hijas. A una distancia prudente de la casa de su ex mujer, mira desde el retrovisor del auto a sus hijas jugando en la calle. Se retira.

*

Harry maneja de regreso a su casa. Es de noche y está lloviendo. Cierra los ojos y quita las manos del volante. Ha atropellado al labrador que acompañaba a Georges. Ahora, bajo la tormenta se siente comprometido a llevarlo a su casa. Durante los primeros momentos parece que la comunicación entre ambos es muy difícil.

Después de un intento fallido por deshacerse de Georges en una jefatura de policía, Harry opta por llevarlo a su casa. Entierran el perro en el jardín y Georges se va a acostar en la cama de las hijas. Dormitando, Georges toma la mano de Harry, quien se suelta asustado por el contacto.

A la mañana siguiente Harry descubre que en su cocina yace Georges en el suelo, intoxicado por haber comido chocolates, a los que es alérgico. El médico vecino le dice que “cuide a su amigo”, a lo que Harry se apresura a contestar “no es mi amigo”. Comienza así para Harry una nueva mañana. Georges platica con la gente en la calle, Está feliz porque lo llevarán a casa de su mamá.

En medio del tráfico Georges se baja del coche y entra a una zapatería. Se enamora de la dependienta y le pide matrimonio. Desde afuera, Harry observa cómo la gente rechaza a Georges por ser diferente, y encara al vendedor argumentando que no es sincero.

Harry pasa a su oficina antes de llevar a Georges a casa de su mamá. Desde la azotea del edificio donde preparan fuegos artificiales para la convención, Harry ve que Georges sale del coche y va hacia una tienda de chocolates. Harry lo engaña para que regrese al auto. Hay una pequeña riña y acaban riendo. Georges lo abraza y lo llama su amigo. Por primera vez vemos reír a Harry.

En el camino, Georges insulta a un camionero. Llegando a la casa de la mamá de Georges, Harry se da cuenta de que ella murió cuatro años atrás. El nuevo dueño de la casa le da la dirección de la hermana de Georges, quien a su vez está triste porque “olvidó” que su mamá había ya muerto.

De regreso en la carretera Georges vuelve a insultar al mismo camionero quien se baja y le pone una golpiza a Harry; mientras tanto, Georges escucha la radio y gana una trivia cuya respuesta era Luis Mariano.

Harry está muy enojado, decide deshacerse de él. A punto de caer una tormenta Harry lo abandona en una encrucijada de caminos. “Búscate a otro”, le dice. Harry se va, se desanuda la corbata. Comienza a llover.

*

Algo pasa dentro de Harry que lo hace volver. Georges está eufórico de felicidad. Grita: “Me quieres”. Se abrazan. Georges repite que Harry es su amigo. Harry, tras vacilar un breve instante, cede al abrazo. Harry sonríe.

En el camino hacia casa de la hermana de Georges ya salió el sol. Georges ve a Luis Mariano sentado en el cofre del auto en movimiento cantando una canción cuya letra habla del amor y la felicidad. En el asiento trasero del auto viaja también la mamá de Georges.

Georges baja del auto con un regalo entre las manos; envuelto en un papel amarillo está la bufanda amarilla que ha estado tejiendo. La hermana y el marido de Georges no se alegran de verlo. Los niños se ponen felices. Ella no quiere encargarse de él. Le dice que “quiere vivir su vida”. Georges tiene una crisis de dolor por el rechazo que siente. Harry lo acompaña, lo abraza, se compadece.

Georges le dice a Harry que quiere conocer el mar. Harry lo lleva al pueblo costero donde viven sus hijas. En el camino paran a comer en un restaurante de carretera. Georges, ojos cubiertos por gafas oscuras, crea empatía con una niña; se enamora de la mesera y le regala la bufanda amarilla. Ella agradece, pero cuando Georges se quita las gafas ella descubre que es diferente. Se asusta y sale huyendo. Una vez más Georges tiene una crisis por sentir el rechazo y Harry, cariñosamente, lo asiste.

Llegan de noche a ver el mar. Georges camina a oscuras por el embarcadero. Casi a punto de caer escucha la voz de su madre que le dice: “Regresa”. Ambos duermen en el auto. A la mañana siguiente Harry va a visitar a sus hijas. Le niegan la entrada y accede por una ventana. Las hijas no están en casa. La ex esposa lo corre. Pelean. Entretanto, las dos hijas llegan a la casa y se topan con Georges, quien espera en el auto. Las niñas no se asustan al ver a Georges. La niña mayor le pinta con un plumón a Georges la cifra 14 que es el día de su cumpleaños. Ve el oso de peluche en el asiento trasero del auto. La niña comprende que su padre no estará para su cumpleaños. Entran todos a la casa. Georges calma a Harry, quien peleaba con la ex esposa. La niña le dice a su padre que se vaya, cierra la puerta.

Ahora es Harry tiene una crisis; llora desconsolado. Georges lo abraza, lo asiste cariñosamente. El dolor de Harry es profundo. Georges lo lleva a los columpios de una feria abandonada. Juegan; ríen por fin.

*

Ambos están en un jardín. Georges recarga a Harry contra el tronco de un árbol. Algo sucede, se eleva. Recostados plácidamente en la hierba. Es hora de irse. Georges pide un minuto. Vemos un minuto exacto escuchando las aves, sintiendo el viento, disfrutando el aroma de la hierba fresca, reposando, viviendo el presente. Un bello minuto.

Durante la noche en el hotel, Georges es despertado por Luis Mariano, quien viene de incógnito disfrazado de ratón. Georges sale de la cama volando. Se sienta frente a su madre, quien aparece de nuevo, acompañada del perro labrador que fue atropellado. Georges dice a su madre que ha encontrado un amigo y que vivirá con él. Ella le hace ver que Harry no está preparado. “Tienes que encarar la realidad”. Le dice también que él es un ángel, que es diferente. Se esfuman.

Ha terminado el fin de semana. Harry lleva a Georges al internado. Le pide perdón; le dice cariñosamente que no está preparado para hacerse cargo de él.

Inicia Harry de nuevo su vida en la rutina, pero ahora todo es diferente. En una junta de negocios Harry no puede poner atención. Es el único que ve y se asombra con la presencia de una catarina roja que está sobre la mesa. Mientras tanto, en el internado, Georges ve cómo los padres de Natalie se la llevan. Ambos están tristes, y en la soledad, extrañan la amistad del otro.

*

Es el día de la convención cumbre para *Future Bank*. Georges ve en su mano el número catorce y recuerda que es el cumpleaños de la hija de Harry. Llevan a los internos de la institución de Georges al museo. Georges organiza a sus compañeros y se escapan. Se hacen de una camioneta. Su objetivo es llevar a Harry al cumpleaños de su hija, y recoger a Nathalie.

En la convención Harry hace uso de la palabra. Olvida su discurso (las cuatro reglas elementales del vendedor que tanto había repetido anteriormente). En medio de incómodos silencios entra la tropa de Georges, llenando de color el gris salón. Georges grita y saluda a su amigo desde lejos: “Mi amigo Harry”. Harry se levanta y saluda a su amigo Georges. Suben todos a la azotea y toman los fuegos artificiales para llevarlos consigo.

En el camino pasan por Nathalie, a quien, desde la visión de Georges, rescatan como a una princesa mongola. Llegan de noche y ponen en marcha la feria abandonada. Todos están felices. Georges y Natalie hacen el amor. Harry y Georges hacen un gran espectáculo con los fuegos artificiales frente a la ventana de su hija. Todo termina cuando llega la policía.

Georges, al ver que los padres de Natalie se la llevan tiene una nueva crisis. Corre al pueblo y se mete a un bar. Harry lo acompaña. En el antro, Georges intenta bailar con una chica que estaba sola. Ella lo rechaza. Es demasiado para Georges, quien de nueva cuenta padece una crisis. Harry lo asiste.

Ambos llegan a la banca de un parque para dormir. En la noche Georges se levanta y abrazando aun árbol tiene de nuevo la visión de su madre, a quien dice de nuevo que quiere ir con ella. Ella le dice que está en le cielo. Georges despierta de la visión. Ahora sabe lo que tiene que hacer.

Por la mañana Harry se despierta y descubre que Georges se ha ido. En la mano le ha dejado la fotografía de sus hijas. Harry va a casa de sus hijas y ambas están felices por los fuegos artificiales, incluso la ex esposa. Desde lo lejos Georges observa la escena.

Georges vuelve a la gris y turbulenta ciudad. Compra chocolates y sube a la azotea del edificio donde Harry laboraba. Se escucha de nuevo la canción de Luis Mariano, cuyo tema es la madre. Se avienta desde la azotea. Su rostro es de felicidad, como si volara. Cae en un macetero, sobre la hierba. Una catarina se eleva desde la punta de una hoja de pasto hasta el cielo.

En ese momento todos los personajes que hemos visto en la película se detienen por un instante y se unan a la canción. Parece que observaran a Georges.

*

De nuevo el tráfico en la ciudad, pero ahora Harry está fuera de esta rutina, incluso se une a los recogedores de basura con quienes antes se peleaba. Luego viene de nuevo la presentación del Génesis, ahora desde la perspectiva de Harry.

Volvemos a ver una versión del Génesis, pero ahora en voz de Harry. Al principio no había nada. Sólo se oía música; el primer día, el sol; el segundo, el agua y el viento. - Vemos llegar a sus hijas-, el tercer día hizo el pasto. Si tocas un árbol te conviertes en árbol. (y vemos a Georges arriba); el cuarto día, las vacas; el quinto, el avión; el sexto, la gente; el séptimo día, para descansar, hizo las nubes. Vemos la catarina que se eleva desde la punta de una hoja de pasto. El octavo día se preguntó si no faltaba nada. El octavo día hizo a Georges, y vio que era bueno.

Nivel superficial. Cuadro actancial

Una vez que los personajes han sido presentados en su particular situación, tenemos como nuestros sujetos a Georges y Harry, de quienes conocemos enseguida el detonador que en cada quien lo motiva a emprender una búsqueda; esto es el objeto que persiguen sus acciones.

En el caso de Harry, el deseo de recuperar a sus hijas; en el caso de Georges, volver con su madre. En este punto hay dos símbolos que destacan en este segmento de la narración: la bufanda amarilla que teje Georges, y el oso de peluche que Harry compra para regalar a su hija. Ambos actantes tienen algo que dar y en ninguno de los casos hay quien lo reciba. Después de varios intentos de Georges por hacer este regalo (su hermana, la mesera del restaurant) la bufanda es finalmente destejida. En tanto, el oso de peluche no es bien recibido por la hija de Harry, ya que significa que éste no podrá estar con ella el día de su cumpleaños. Observamos más tarde que son los respectivos oponentes que participan en el relato los que se encargan de frustrar la entrega.

Pasamos así a localizar los oponentes de cada sujeto. En el caso de Harry la consecución de su objeto tiene como oponente la falta de tiempo a la que lo somete su vida como ejecutivo y particularmente la fecha de la convención, que le ha sido impuesta en su agenda y que resulta ser la misma fecha que el cumpleaños de su hija. El oponente principal de Georges es el rechazo de la sociedad, el miedo de la confrontación con lo “diferente”, lo que le impide encontrar alguien a quien dar su amor.

En tanto, como ayudantes tenemos que tanto para Harry como para Georges es la amistad mutua, la aceptación, la compasión, el compartirse. El momento crucial de este aspecto lo tenemos en la escena del encuentro que se genera en la encrucijada de caminos, donde tiempo antes Harry había dejado a Georges a su suerte. Cuando Harry resuelve volver, la respuesta de Georges es explícita: “Mi amigo Harry...me quiere...mi amigo Harry”. A partir de este momento el dolor y la alegría serán compartidas. La relación amistosa se va fraguando cada vez más y más sólida a lo largo del relato. Esto resulta trascendental si tomamos en cuenta que es por amistad que Georges no olvida la fecha de cumpleaños de la hija de Harry y es él el autor de la escapada en el museo y el apoderamiento de la camioneta que, dice, “es para llevar a un amigo al cumpleaños de su hija”, y también para recoger a Nathalie. Hay en este punto un símbolo interesante que aparece primero en el campo de los oponentes y lo vemos pasar al bando de los ayudantes. Los fuegos artificiales que en un inicio serían destinados para la celebración de la convención de *Future Bank*, terminan siendo utilizados para celebrar en grande no sólo el cumpleaños de la hija de Harry, cuya acción se traducirá en la recuperación de sus hijas.

Con respecto a la relación destinador/destinatario, vemos que para Harry el destinador es Georges, de quien aprende una lección de vida que se ilustra claramente en la vivencia del “bello minuto”, y el destinatario es en primera instancia las hijas de Harry, pero más allá son todos los seres humanos.

Nivel profundo. Cuadro semiótico

La oscuridad de Harry

¿Cómo imaginar un octavo día en la semana laboral de siete días? Una pregunta difícil cuando se está en los zapatos de Harry al inicio del film. La semana laboral de siete días lo mantiene con los ojos oscuros y detrás del antifaz. Bajo el yugo de la rutina se ha convertido en una sombra gris que se repite a sí mismo; una sombra que sale cada día a su trabajo para cumplir con el rol que le ha sido designado, sin tiempo para sí mismo.

La referencia temporal con que inicia la película: “el tiempo es demasiado corto para disfrutar la felicidad del día” contrasta con la temporalidad a la que está sujeta la vida de Harry, que transcurre como una sucesión de días iguales, regidos por las exigencias que le impone la empresa para la cual trabaja, *Future Bank*, la promesa de un futuro que nunca llega.

Con la puntualidad del despertador a las 7:30 Harry se levanta cada día y prepara su máscara de hombre de éxito para salir al día como todos los otros, a perderse en el tráfico matutino. La vida cotidiana en esta semana laboral de siete días transcurre en un ambiente anodino y gris. Los hombres de la ciudad se ven grisáceos y mínimos al pie de los altos edificios de espejos y verticales filos metálicos. Harry se pierde entre tantos como él; sigue la banda eléctrica que los conduce bajo las flechas rojas, es uno más de los hombres llenos de contradicción entre lo que dicen y hacen.

La semana laboral de siete días es también un tiempo de lo <<cerrado>>. Los hombres grises de la ciudad son seres extremadamente individualistas, incapaces siquiera de voltear a ver quién toca la ventana de su cápsula protectora. Para Harry la relación con otros no es con personas sino con clientes a quienes hay que parecerse con el fin de facilitar el logro de su objetivo que es vender.

Esta falta de apertura es la que va dejando solo a Harry, quien se ve abandonado no sólo por su familia sino que se descubre abandonado de sí mismo. Encontramos claramente la descripción de la situación en la que Harry se encuentra en el diálogo imaginario con su esposa, que es en realidad el diálogo consigo mismo:

- No me falta nada. No es mi culpa. No digo que sea tu culpa. Hice lo que se esperaba de mí. Aprieto los dientes. No podías irte sin decirme nada. Tenías que decirme por qué.
- Yo no sé por qué.
- ¡Julie!
- Si supiera qué anda mal, te lo diría, pero no sé.
- No es culpa tuya, soy yo. Tengo miedo de que mi vida sea sólo eso.
- ¿"Eso"?
- Eso. Necesito saber quién soy. Yo.
- Tú, eres tú. Puedes creer en ti.
- No apliques tu sistema conmigo, Harry. No es un sistema de venta. Te convertiste en tu sistema. Tanto trataste de parecerle que te convertiste en él.
- Julie
- No me toques. No me toques por favor. Es como si me quemaras...

Harry se descubre a sí mismo como víctima de su sistema. Ese vacío que le provoca el ser consciente de su situación, lo lleva a preguntarse ¿Cuál es el sentido de la vida?... ¿Cuál es el sentido de *mi* vida?....¿Quién soy?

Georges y el instante

La vida de Georges transcurre en otra temporalidad, la del instante, la del color y la apertura.

Mientras que Harry ha apostado su vida a un futuro por venir, Georges habita el aquí y ahora. Harry es regido por un tiempo, digámoslo así, <<externo> a él -su despertador le despierta cada día a la misma hora-; el tiempo en Georges es un tiempo, pongámoslo así, <<interno>>, es decir, no como una regulación cronológica de movimientos, sino como percepción de sí mismo y el mundo en un tiempo sin tiempo. El tiempo es así la posibilidad del instante detenido. No un pasado o futuro, sino un presente en el que se descubre la novedad absoluta a cada instante; un presente en el que la profunda vivencia y la fruición de la realidad nos hace presentes.

Cada semana el mundo es creado de nuevo. El color y la fiesta son lo primero que se hace presente con el *génesis*. Los sentidos se abren al mundo, se *conectan* con la naturaleza llena de vida y de color y, arriba, la luz del sol pica los ojos; abajo, en la tierra, Georges se columpia bajo la lluvia, abre la mano y siente el agua; el viento hace cosquillas en el cabello...

Parece que el tiempo no transcurre cuando Georges contempla con mirada de asombro la belleza de Nathalie, danzante, graciosa y eterna. El tiempo de Georges está en la frescura de la lluvia en sus manos; en el aroma y la caricia del pasto que hay que consolar recién cortado; el tiempo de Georges es misterioso momento de magia al convertirse en hormiga o tocar un árbol y transformarse en él.

El tiempo de Georges es también tiempo de <<apertura>>, que se contrapone al tiempo <<cerrado>> en el que transcurre la vida de Harry. Dos escenas nos hablan de este contraste. La primera, Harry en su auto en una esquina. Las ventanas cerradas, el hombre se acerca y golpea con los nudillos el cristal, Harry ni siquiera voltea y arranca tan pronto la luz verde se lo permite. Más tarde, quizás en la misma esquina, Georges, con la ventana abajo, entabla una conversación con el transeúnte que espera cruzar la acera. La apertura de Georges nos resulta extraña en un ambiente cerrado.

Otros que comparten esta forma de temporalidad de lo abierto son los niños, quienes son los únicos que pueden ver a Georges y no asustarse, mucho menos rechazarlo, ya que todavía no han sido “volteados al revés de sí mismos” por el tiempo rutinario. Tanto los sobrinos de Georges, como la niña del restaurante que lo imita (y a la que el papá da un zape), así como las hijas de Harry, ven a Georges como una persona cariñosa y están abiertos a él.

El encuentro, la apertura

En este juego de oposiciones: gris-color, cerrado-abierto, ausencia en el presente-presencia en el presente, creación del mundo-rutina, encontramos que a Harry se le abren dos vías complementarias en el momento en que por “accidente” choca con Georges. Por una parte, la imposibilidad del contacto; por otra, la posibilidad de apertura.

Subsumido en el tiempo de la semana laboral de siete días y bajo la recién desatada crisis de sentido de su vida, la llegada de Georges a la vida de Harry representa en una primera instancia la presencia de un estorbo, un peso, que le obliga a desacelerar el ritmo de su vida. Harry se quiere deshacer de Georges y termina llevándolo a su casa por compromiso, afirmando ante el médico, su vecino, que Georges no es amigo suyo. Sin embargo, más adelante nos encontramos con una escena que comienza a generar fracturas en la armadura en el corazón de Harry. Es en la escena de la zapatería cuando Harry ve, desde fuera, tras el aparador como una ventana, cómo la gente de la ciudad le tiene miedo a Georges, sólo por ser diferente. Presencia por primera vez cómo el muchacho es víctima del rechazo social. Esta tendencia se acentúa al presenciar la escena de rechazo de parte de la hermana de Georges. Harry se identifica con el padecimiento de Georges, ya que su ex-esposa, Julie, es igual que la hermana de Georges en cuanto a la imposibilidad de contacto con el otro.⁷⁷ Harry se da cuenta que tanto él como Georges padecen una misma situación marcadas por el rechazo y la marginación.

Sin embargo, de este cuadrante de oscuridad se puede pasar también a la posibilidad de la apertura. El momento crítico de la película en que esto sucede está en la escena en que Harry regresa por Georges, a quien había abandonado bajo la tormenta. Es justamente en el centro de la encrucijada el sitio del abrazo sincero en el que se termina de romper la costra de piedra que aprisionaba el corazón de Harry. A partir de ese momento el ejecutivo de ventas no volvería a ser el mismo, Harry se va recuperando poco a poco a sí mismo con la ayuda de su amigo Georges.

⁷⁷ En dos ocasiones, una en el diálogo imaginario de Harry, otra en la propia casa, escuchamos a Julie decirle a Harry: “No me toques, es como si me quemaras”.

En lo continuo, su aventura transcurre mediante la mutua ayuda en las crisis subsecuentes, la compasión la consolación, el dolor y la alegría compartidos. Es en este estado de apertura que Harry aprende la importancia de un “bello minuto”, así como la posibilidad de abrazar un árbol y convertirse en él. Ahora Harry, es capaz de asombrarse con el milagro del color rojo de una catarina que nadie más observa en la oficina de juntas donde se reúnen los hombres de gris que habitan la semana laboral de siete días.

La recuperación del tiempo perdido

Tenemos así que lo que las relaciones que encontramos entre los extremos de nuestro cuadro de relación están a) trascender el egoísmo, b) darse al otro. Es en este proceso radical en que es posible el cambio fundamental de la vida de Harry, quien no volverá a ser el mismo después de haber conocido a Georges. Harry fue capaz de verse a sí mismo sólo una vez que ha podido reconocer con el corazón que el sufrimiento de otros es tan importante como el propio.

Del entrecruzamiento tenemos como resultado la amistad, vínculo espiritual en que fluye la compasión, el sacrificio, la entrega. Trascenderse a sí mismo y donarse al otro nos conducen a la unión espiritual humana de la amistad, que no se da sólo entre diferentes personas en estado de apertura hacia el otro, sino también es necesaria en el plano personal, esto es, amistarse primero consigo mismo.

Es este el secreto que Harry necesitaba saber y que le es revelado en el film. La respuesta a la pregunta planteada inicialmente en este análisis. “¿Cómo imaginar un octavo día en la semana laboral de siete días?” nos muestra que el octavo día sí cabe en la semana de siete días pero sólo como una forma diferente de temporalidad, la del corazón abierto, el contacto con la vida y el amor, que nos lleva a sentir profundamente el instante y a no padecer el tiempo sino a ser en el tiempo y a hacernos presentes en él. Finalmente, Harry pudo ver claramente que el tiempo es demasiado corto para disfrutar la felicidad del día, y que, como lo ha demostrado el buen Proust, la recuperación del tiempo perdido es también la recuperación de sí mismo.

2

El color del paraíso

Título original: Rang-e Khoda

Dirección: Majid Majidi

País: Irán

Año: 1999

Duración: 90 min.

Guión: Majid Majidi

Interpretación: Mohsen Ramezani, Hossein Mahjub, Elham Sharim, Farahnaz Safari, Mohammad Rahmaney, Zahra Mizani, Kamal Mirkarimi, Morteza Fatemi, Masoomeh Zainati, Ahmad Aminian, Behzad Rafeiey, Johnali Khorami.

Música: Alireza Kohandairi.

Fotografía: Mohammad Davoodi.

Síntesis

Epígrafe:

En el nombre de Dios. Tú eres a la vez visto y no visto. Solamente a ti te quiero. Solamente es tu nombre al que llamo.

Se escuchan voces mientras la pantalla está en negro. Luego vemos que son diferentes cassetts de los niños ciegos que habitan en un internado. El último de los cassetts es la voz de la abuela cantando.

Se ven los cassetts y la grabadora. Es su abuelita. Los niños con el maestro. Anuncian que en dos días vendrán sus papás a recogerlos. Se ven los niños en su recámara, saliendo en fila al patio.

La maestra les dicta. Los vemos escribir hábilmente en braile “El sol ilumina la tierra en todo su esplendor....” Se observa cómo leen con las manos.

Los niños empacan sus cosas. Mohammad envuelve y lleva consigo los regalos que hará a la abuela y sus hermanas.

Los niños salen en fila. Sus padres los recogen con alegría. Observamos a un niño que se queda solo. Es Mohammad. Su padre no ha llegado. Solamente quedan el maestro Rahmani (quien lo trata cariñosamente) y el niño. La escuela esta vacía. Mohammad espera. Le da una grabadora mientras espera. El niño escucha el cántico religioso en voz de la abuela, quien, desde el principio está presente en la cinta.

*

De nuevo está el niño sentado en el patio vacío. Pasa un ave. Se escuchan aves. El niño se levanta y escucha con atención el piar. Algo sucede. Todo le hace indicar que un polluelo ha caído se del nido y hay un gato cerca. El niño aleja al gato, entra al jardín guiado por el piar del ave. Se agacha y comienza a buscar con las manos tocando sobre la alfombra de hojas. El gato se acerca, el niño lo sabe. Toma una piedra y la lanza. El gato huye. Las manos del niño buscan y buscan hasta que encuentran al polluelo. Sonríe. Lo toma delicadamente en sus manos, lo acaricia, lo siente. Lo pone en la bolsa de su camisa e intenta, no sin dificultad, subir al árbol. Busca pacientemente el nido tanteando hasta que lo encuentra. Deposita al ave, en su rostro se dibuja una gran sonrisa.

*

Ahora viene la presentación del papá, el señor Ramezani. Vemos al niño que continua en espera en el pasillo de la escuela. Vemos el rostro de un hombre. El gesto es duro. La mirada, al suelo. Mira al niño de lejos y, sin avisarle de su llegada, va a hablar con el director de la escuela para pedirle que se queden con el niño, argumento que él no puede cuidarlo. Dice que desde que murió su mamá ha sido difícil criarlo. El director de la escuela se niega rotundamente.

El maestro lleva a Ramezani con su hijo. El encuentro es muy frío. El papá apenas extiende la mano, insensible. El niño la busca, la toca sin respuesta. El niño llora. “Creí que nunca ibas a venir”. El papá también sufre.

Vemos la ciudad de Teherán. El papá entra a una tienda. Lleva algunos tapetes para vender. Mientras tanto, el niño se concentra en el sonido de un ave cercana. Sonríe.

Ambos tan cerca y tan lejos. El papá termina la transacción y abandonan el lugar. Ahora van a una joyería. El señor se ve reflejado en la vitrina. Entra, compra una pulsera. Salen en camión de la ciudad, van al campo. El niño, con las manos fuera de la ventana, quiere atrapar el viento. El padre ignora al niño.

Al llegar a la campiña el niño se suelta de la mano del papá y corre, libre. Caminan hasta llegar a una ranhería donde el padre va a conseguir un caballo. Mientras el niño espera escucha atentamente el sonido que hace un pájaro carpintero cercano. Siguen su camino.

Paran a descansar junto a un río. El padre fuma un cigarro, el niño mete las manos al río. Siente el agua, acaricia las piedras, lee lo que le dicen. “A. A. B. A. N. A....C.” El padre lo mira, no entiende lo que el niño hace. El niño escucha de nuevo el cantar de las aves.

*

Suben una ladera. Llegan a su pueblo. Tan pronto el niño se da cuenta de que han llegado comienza a gritar a su abuelita paterna anunciando su llegada. Sus dos hermanas lo ven y sonríen. Van a avisarle a la abuela, quien está trabajando la tierra. AL entrar al pueblo, el padre siente vergüenza de mostrar a su hijo ciego; prefiere rodear para que la demás gente no lo vea con el niño.

El padre se va. Mohammad intenta reconocer a sus hermanas sintiéndolas con las manos. Las hermanas lo llevan de la mano al campo, corren entre las flores avisando a la abuela la llegada de Mohammad, quien intenta esconderse detrás de un árbol. Él la llama

Hermosa Abuelita. La abuela corre sonriente al encuentro de su nieto. Se tocan las manos. Ella besa las manos de él. El toca su rostro.

Mohammad le da a la abuela un regalo. Es un broche (prendedor). También trae regalos para las hermanas, Bahareh, Haineh, una postal para cada una, un collar de corcholatas y una peineta. Todos van juntos a recoger alfalfa, que la abuela ha plantado. El niño camina entre los plantíos de alfalfa, siente las espigas de trigo, las plantas de maíz. “A. B. P....”

El padre, por su parte, va a ver a la familia de la novia. Se detiene un río para rasurarse. Se mira a un espejo de mano, de pronto escucha un ruido sordo que le llena de miedo, se corta el cuello y sangra. El espejo ha caído y se rompió. Parece que no soporta ver la imagen rasgada, su rostro. Lo tira al río.

Llega a casa de los padres de la novia. Lleva regalos para la familia. Obsequios que trajo de Teherán donde “tiene negocios”. Toman té. El padre de la novia le pregunta cuándo será la boda, dice que entre más pronto mejor, ya que ellos no están dispuestos a esperar mucho, su hija ha sufrido mucho, murió su anterior novio antes de casarse. “La gente habla mucho”, quieren evitar rumores. Ramezani dice que está listo para casarse, pero antes tiene que resolver algunos pendientes. Dice a los padres de la novia que sus dos hijas y su madre están a su entera disposición. No dice nada de su hijo ciego.

*

Vemos a Ramezani de noche sacando agua del pozo. Llega la madre. Ramezani le dice que algo hay que hacer con el niño. Ella se sorprende al escuchar que Ramezani quiere llevar a Mohammad con un carpintero ciego y dejarlo ahí para que lo entrene con el fin de que llegue a ser independiente. “Estoy preocupado por su futuro”. A la madre no le parece la idea, lo confronta “¿Estás preocupado por su futuro o por el tuyo?” él baja la mirada y se va.

La abuela lleva a Mohammad a visitar el santuario. Encienden veladoras, toman agua fresca del manantial y se lavan, oran con devoción. De regreso tenemos el siguiente diálogo:

- Abuela por qué tienes las manos tan blancas
- ¿Quién te dijo eso, hijo?
- Yo mismo lo veo, tus manos son blancas.
- He trabajado en la granja; son negras y callosas.
- No, son suaves y hermosas.

De repente el niño se detiene de súbito al escuchar de nuevo al pájaro carpintero. Le pregunta a la abuela si es que ella sabe lo que las aves dicen. La abuela responde que están haciendo su nido y buscando comida. El niño afirma que los pájaros están hablando. Siguiendo el ritmo de los golpeteos, el niño comienza a interpretar el sonido del toqueteo del ave contra el tronco de un árbol.

La abuela, las hermanas y el niño van a recoger flores para hacer un tapete en ofrenda a Dios. El niño camina entre flores, violetas, amarillas, rojas, las siente, las lee. Cuando están hirviendo las flores para hacer el color, la abuela le dice al niño que pida un deseo, que Dios se lo concederá.

La abuela le dice al niño que podrá hacer con su futuro lo que él deseé, estudiar, obtener un título. El padre anda cerca, arreglando la casa donde vivirá con si futura esposa, no le parece en absoluto lo que su madre le dice al niño. Más tarde, vemos que el padre va a visitar al carpintero ciego. Se ve de lejos que hacen un arreglo.

*

El niño quiere ir a la escuela con sus hermanas. La abuela no quiere. Finalmente lo llevan y el niño está como invitado en el salón de clases, donde dos grupos de diferente grado toman clase juntos. La lección del día es leer un texto en voz alta. Un niño lee y lo hace muy mal. Mohammad tiene con la misma lección en su libro en braile. Mohammad corrige al niño que lee. Después el maestro lo deja leer, esto causa gran curiosidad en el grupo. Todos se levantan para ver cómo le hace. Las hermanas están orgullosas de él. Los niños salen felices del salón. A lo lejos, el padre de Mohammad pasa en un caballo. Mira que el niño ha ido a la escuela, se va de ahí visiblemente molesto.

Llega a su casa a reclamarle a su madre. Le dice que si la gente acepta a Mohammad, entonces se quedará. Está muy enojado. La culpa de lo sucedido, se pone en el papel de víctima. “¿Lo haces par lastimarme?”. En ese momento llega el niño, feliz por haber estado en la escuela. El padre amenaza con llevárselo. La abuela se queda muy triste.

Mohammad juega con sus hermanas en tanto la madre va de compras al pueblo. El padre espía oculto detrás de una pared. Cuando llega se entera de que su hijo Ramezani se ha llevado al niño. La abuela se queda muy triste.

El padre lleva primero al niño a ver el mar. Le pone un cerco con una cuerda a la orilla para que no pase de ahí, mientras él se va a trabajar. El niño comienza a tocar y leer la arena. “A. A. A. A. A...” En ese momento pasan gaviotas emitiendo el mismo sonido: “A. A. A. A. A.”. El niño se une al sonido de las aves y comienza a imitar el cántico. El mar moja sus pies y escuchamos que el tronar de una ola en creciente volumen.

El padre trabaja, mientras el niño está sentado en el tronco de un árbol. El niño escucha el canto de un pájaro. Mientras tanto, el mismo sonido es para el padre un ruido sordo que le espanta. El niño se aleja para buscar el sonido, y le padre lo ve alejarse pero no hace nada. Una persona que pasa por ahí detiene al niño, quien esta a punto de caer a una barranca.

*

El padre termina de trabajar y toma de la mano al niño. En el camino, el padre vuelve a escuchar el ruido sordo que le llena de miedo. El niño pregunta si no van a ir en caballo, ya que el camino es largo. Esto le hace inferir que no lo llevarán de regreso a casa. El niño intenta huir pero no puede llegar muy lejos.

Llegan a casa del carpintero ciego, Ali Fateni. El padre le desea un buen día al niño y se marcha. El carpintero le muestra el lugar al niño. En el jardín, junto a un estanque, donde el carpintero tenía el depósito de madera, el niño se sienta sobre un tronco y comienza a llorar. Ante la pregunta del carpintero por la razón de su llanto el niño estalla en una crisis.

- Es que nadie me quiere. Ni siquiera mi abuelita. Todos huyen de mí porque soy ciego. Si yo pudiera ver...iría a la escuela local con los demás niños. Pero tengo que ir a la escuela de ciegos al otro lado del mundo. El maestro dice que Dios ama más a los ciegos porque no pueden ver. Pero yo le dije que si era cierto ¿por qué nos hizo ciegos para no verlo? Él contestó que Dios es invisible, que estaba en todas partes, que podía sentirlo. Que podía verlo a través de mis dedos. Y ahora extendiendo mis manos en todas partes en busca de Dios hasta que llegue el día que pueda tocarlo y pueda decirle todo, hasta los secretos de mi corazón.

El carpintero ciego lo ha escuchado atentamente. Se limita a decir “Tu maestro tiene razón” y se marcha. Se escucha de nuevo el sonido del pájaro carpintero. Suenan el viento y el canto de un ave.

*

Bajo una tormenta, Ramezani llega a su casa y descubre que su madre está abandonando el sitio. Ramezani le reclama. Ella contesta que sólo le queda ese camino. Ramezani tiene también una crisis.

- ¡Quieres lastimarme verdad! ¡Lo hice por su propio bien! ...¿Qué debo hacer ahora? ¿Qué fue lo que hice mal para tener que cuidar a un niño ciego por toda mi vida? ¿Quién cuidará de mí cuando esté débil y viejo? ¿Por qué no me ayuda el gran Dios? ¿Por qué debería estarle agradecido? ¿Por las cosas que no tengo? ¿Por mi miseria? ¿Por un niño ciego? ¿Por la esposa que perdí? Lo he soportado durante cinco largos años. ¿Qué crees que has hecho por mí? ¡Eso es lo que soy, un hombre pobre y miserable! ¡Perdí a mi padre tan pequeño que casi ni lo recuerdo! ¿Quién me ayuda? ¿A quién le importo?¡Vete! ¡Vete a donde tú quieras!

Ella, después de escucharlo atentamente, emprende el camino.

La lluvia ha cesado. Un pez se revuelca en un charco. La anciana se detiene, se agacha y lo toma con cuidado. Lo deposita en el cauce. En ese momento el prendedor que el niño le había regalado –que tenía colgado a la altura del corazón- cae al agua. Lo busca, pero no puede encontrarlo. Llega Ramezani mientras ella desfallece. Le pide que por favor regrese. Ella se resiste, pero está muy débil. Él la lleva a casa porque no quiere “perder su dignidad”.

Ya en casa, la anciana está muy enferma. Ella no le habla a su hijo, quien le da medicina. Ella sólo reza. Mientras tanto, en el taller del carpintero, el maestro le enseña al niño a cortar la madera.

Ramezani le pregunta a su madre si quiere que traiga de regreso a Mohammad. Ella responde con un profundo silencio y mirada triste y perdida en algún punto del infinito. Ramezani insiste. Finalmente, la anciana responde: “Estoy preocupada por ti, no por él”. Ramezani se queda pensativo con mirada turbia.

Ramezani continúa los arreglos de lo que será su futura casa con su nueva esposa. Mientras tanto, en el taller Mohammad aprende a modelar una paloma en madera. Una hermana de Mohammad cuida a la abuela, le da sus medicinas. Ella reza. Más allá de la ventana parece que ella puede ver a Mohammad frente al estanque, alimentando a los patos.

Ramezani visita a la casa de los que serán sus suegros. Lleva regalos y mucho dinero. De regreso a casa le dice a su madre que quiere fijar la fecha de la boda para dentro de dos días. Ella no responde; sólo saca un puñado de joyas y se las da a Ramezani. Él, pensando que es un regalo de bodas, le dice que no lo necesita, que quiere sólo su bendición. La anciana se limita a responder: “Las vas a necesitar”.

*

El paisaje está nublado y el viento silba. Es la hora del crepúsculo del amanecer. Se escucha el sonido del pájaro carpintero. Se ve que el niño despierta y mira hacia la ventana. Escucha el cantar del ave que algo le anuncia. Comienza a clarear. Vemos a la abuela recostada ante la ventana. Su rostro es iluminado por un haz de claridad y paz. Sus ojos brillan y su sonrisa es de gozo. Se escucha el sonido del ave. La luz se más intensa. Una nube cubre la pantalla. Vemos la figura del niño frente al estanque. Está llorando.

Cánticos de duelo. Es el entierro de la abuela. Todos están tristes. En la lápida hay un espejo en el que vemos reflejado el rostro de la prometida de Ramezani. Vemos al niño parado frente al estanque.

Llega un mensajero al trabajo de Hashem Ramezani. Entran a un cuarto. Ramezani es informado que el matrimonio es de mal agüero para la familia del señor Safari. No habrá boda. Le regresan todos los regalos. Ramezani se queda solo, cae al suelo y llora.

*

Llega Ramezani a casa del carpintero ciego. Duda entre seguir o retirarse. Finalmente decide seguir. Recoge al niño y lo lleva consigo. Ha llovido y todo está húmedo. Emprenden el camino. Pasan por un bosque nublado. Ramezani vuelve a escuchar el sonido sordo que le llena de miedo. Al borde del camino hay una tortuga volteada que él no puede ver.

Observamos un caudaloso río y un puente. Ramezani va al frente y detrás Mohammad montado en un caballo. El puente se rompe a la mitad con el peso del caballo. Mohammad y el caballo caen al agua. Vemos a Ramezani inmovilizado y, a pesar del rugir del torrente, él es anegado por un profundo silencio. Vemos el cuerpecito del niño es arrastrado río abajo por la furiosa corriente.

Ramezani por fin reacciona y grita el nombre de su hijo. Se arma de valor y se avienta al río. Ahogándose, sigue la corriente. Logra agarrarse de un tronco. Puede salvarse él. Ve un zapato de Mohammad atorado en unas varas. Sabe que no puede dejarlo ir. Ahora, con toda voluntad, vuelve a sumergirse en el cauce, ya no se resiste, se deja llevar.

*

El río ha llegado al mar. Ya no hay corriente furiosa, sino un sereno oleaje. Ramezani despierta y lo primero que escucha es el cántico de las gaviotas en vuelo. Ve a lo lejos un bulto, es su hijo. Se levanta trabajosamente y va en su búsqueda. Toma entre sus brazos el cuerpo inerte de su hijo. Lo acoge amorosamente en un llanto. Lo acaricia, lo besa. Lloro amargamente. Una parvada pasa por el cielo.

Se escucha el cantar del ave. Vemos en acercamiento la mano inmóvil de Mohammad. La luz cambia, se hace más intensa. Los dedos del niño comienzan a moverse, la muñeca gira, se abre el cuenco de la mano, como leyendo la presencia de Dios en el mundo.

Nivel superficial. Cuadro Actancial

Después de conocer la situación en la que está Mohammad en el mundo, así como la situación de su atormentado padre, el señor Ramezani, podemos comprender la profundidad desde donde llevan a cabo su búsqueda. Ramezani es un hombre que ha sufrido mucho, que sufre ahora, y lo que busca es consuelo. Mohammad es un niño invidente que también tiene una búsqueda, y ésta es encontrar a Dios; verlo, tocarlo, saberlo.

En esta doble búsqueda que se va desarrollando a lo largo del film, encontramos una interesante oposición: Ramezani puede ver con los ojos del cuerpo, pero en su búsqueda de consuelo va por un camino de oscuridad por su condición egoísta; mientras que Mohammad está impedido para ver con los ojos del cuerpo, pero ve y percibe la Luz con el corazón, la lee desde sus manos, ve con los ojos del espíritu. Es así que el actante Ramezani en la búsqueda de su objeto tiene como principal oponente a la oscuridad en que habita poseído por su propio egoísmo; Ramezani es un hombre que ha sucumbido al dolor, al desconsuelo, está, literalmente, cegado por el miedo. El principal oponente de Mohammad es fundamentalmente el rechazo de su padre hacia él.

Entre la búsqueda que tenía Ramezani de consuelo, y la búsqueda de Mohammad de ver, presenciar a Dios, encontramos la figura actancial de la abuela, que como el Amor espiritual, el sacrificio, la sabiduría de la fe, está presente en el centro del cuadro de relaciones actanciales, tanto de Ramezani como de Mohammad. En ambas, la figura de esta mujer es ayudante y destinador. La abuela es así una doble fuente dadora de luz.

Centrándonos en la profunda relación entre la abuela y Mohammad, descubrimos que es el niño el destinatario en ambas secuencias actanciales. Por una parte, a través de la confrontación ante la que ella sitúa a su hijo, Ramezani, vemos que los beneficios de esta acción no recaen sólo en la recuperación de Ramezani de sí mismo, sino además la recuperación de su hijo, y en ello, el destinatario final es Mohammad. Por otra parte, tenemos que al cultivar el corazón de Mohammad y ayudarlo a madurar su fe, la Abuela le da al niño las claves para seguir el camino de la Luz, y, con ello, la gran recompensa. Es este un regalo que la abuela le da al niño. El legado de un secreto que le da directamente.

Nivel profundo. Cuadro semiótico

La mirada de Mohammad

El color del paraíso es sin duda un film lleno de luz; un film que nos conduce por el profundo e íntimo viaje humano hacia la Fe, el legendario viaje del ser humano en busca de refugio, seguridad, certeza. La luz de la Fe es en este film el punto de llegada; el otro extremo, el punto de partida, es el desconsuelo.

Ya vimos en el análisis actancial que tanto Mohammad como su padre, Ramezani, van en busca de su objeto. El niño ciego, en busca de la luz, de tocar, de leer a Dios con las yemas de sus dedos; el hombre, el padre Ramezani es un hombre en busca de consuelo, pero dada la condición egoísta en que lleva a cabo su búsqueda, es también un hombre perdido en las tinieblas.

Sin embargo, la diferencia entre ambas formas de ceguera es mucho más profunda. Para Mohammad la ceguera no parece representar un obstáculo. Él mira el mundo con los ojos del corazón. En su búsqueda, el niño por Dios está abierto, dispuesto, con la entera voluntad de darse, de entregarse. Ello lo demuestra la fascinante escena inicial en que rescata al polluelo y lo regresa a su nido, ahí lo vemos en relación con el mundo, de frente a la vida. Con sus manos deseosas de tacto va buscando a Dios a cada momento; en el viento, en las flores, en el agua, en el canto de las aves...

El rechazo de Ramezani a su hijo hace que la situación de Mohammad se torne muy difícil para la consecución de su objetivo. Una vez que es abandonado por su padre en el taller del carpintero ciego, Mohammad nos revela la situación desesperada que habita en su corazón:

- Es que nadie me quiere. Ni siquiera mi abuelita. Todos huyen de mí porque soy ciego. (...) El maestro dice que Dios ama más a los ciegos porque no pueden ver. Pero yo le dije que si era cierto ¿por qué nos hizo ciegos para no verlo? Él contestó que Dios es invisible, que estaba en todas partes, que podía sentirlo. Que podía verlo a través de mis dedos. Y ahora extendiendo mis manos en todas partes en busca de Dios hasta que llegue el día que pueda tocarlo y pueda decirle todo, hasta los secretos de mi corazón.

Nada más dulce para ilustrarnos los momentos difíciles de la búsqueda; pero por fuerte que es en anhelo, es también fuerte el corazón para soportarlo.

Desconsuelo de Ramezani

En el otro extremo tenemos que para Ramezani, el desconsuelo está impregnado de miedo. Va por el mundo con temor, sin certeza, sin seguridad personal. Los cantos del ave que para Mohammad son armonía, mensaje, color, para Ramezani se escuchan como sordos aullidos que lo llenan de miedo. Ramezani va desde la ausencia absoluta de fe hacia el desconsuelo, en donde se instala como víctima.

Así se muestra ante nuestra mirada expectante, estamos ante la sombra de un hombre casi ahogado, casi náufrago en el mar de su noche oscura. Su pequeña barca, el egoísmo, no es el medio que lo llevará a tierra firme. El desconcierto y el dolor son absolutos. Lo vemos, bajo la propia tormenta espiritual, gritar sus reclamos a Dios:

- , Qué fue lo que hice mal para tener que cuidar a un niño ciego por toda mi vida? ¿Quién cuidará de mí cuando esté débil y viejo? ¿Por qué no me ayuda el gran Dios? ¿Por qué debería estarle agradecido? ¿Por las cosas que no tengo? ¿Por mi miseria? ¿Por un niño ciego? ¿Por la esposa que perdí? Lo he soportado durante cinco largos años (...) ¡Eso es lo que soy, un hombre pobre y miserable! ¡Perdí a mi padre tan pequeño que casi ni lo recuerdo! ¿Quién me ayuda? ¿A quién le importo...?

Un hombre que se siente rechazado por su padre. La ruptura de un lazo así de poderoso nos pone a la deriva. Ramezani es un hombre cegado por el dolor que busca refugio. Es ésta la oscuridad de un hombre encerrado en sí mismo, con el corazón aprisionado y la voluntad que ha sido cedida al miedo.

Seres en *pausa*

Tenemos también en cada uno de ellos, su contraparte que se mantiene en una especie de *pausa* entre el camino que conduce del desconsuelo a la Fe. En ambas no encontramos que el factor de la relación es el Amor, sino la conveniencia y el conformismo.

El caso de Mohammad, tenemos la presencia del carpintero, ciego como él, que se limita a decirle al niño que su maestro tiene razón. Dios es invisible, está de acuerdo, pero se retira con la resignación de quien no lo ha encontrado, pero que tampoco lo busca. No es desconsuelo, pero sí ausencia de Fe.

En el caso de la familia de la prometida de Ramezani no es tanto el conformismo, sino la conveniencia en donde encontramos la falta de Fe, que se traduce en miedo, en mal augurio tras la muerte de la madre de Ramezani. La muerte los espanta y los llena de temor, y es por esto que deciden abruptamente disolver el compromiso y rechazar al prospecto de yerno.

Aziz., la Abuela.

Figura capital dentro del relato es sin duda la de la Abuela. Mujer, madre, tiempo vivido, corazón abierto plenamente a la luz del Amor. La abuela no busca porque ya ha encontrado. La fe es sólida piedra de toque que da fortaleza a su corazón. La abuela es mujer sabia, y como sabedora es también el puente que une el camino que conduce al fracturado y oscuro corazón, al encuentro con la Luz.

La abuela se nos presenta en el campo, cultivando la tierra, y es también su tierra de cultivo el corazón de Mohammad. Ella lo acompaña en su búsqueda, le conduce, lo acerca a encontrar lo que busca. Sabe ella que la fe no se puede explicar, la fe es experiencia de Certeza. “La fe es un don, pero hemos de madurar en ella, cada vez que confiamos en el amor divino.”⁷⁸

Con la abuela, el niño visita el santuario. Ella sabe que con la oración, con la plegaria nos apoyamos en el poder misericordioso de Dios que nos ayuda a sanar las heridas. La presencia del Amor en la figura de la abuela como ayudante de su hijo y su nieto, es también donadora, ya que ambos reciben, mediante su sacrificio, el regalo que los llevará a encontrar la luz que buscan.

Para su hijo, el regalo es en forma de confrontación. Ramezani tiene que abrir lo ojos, salir de sí mismo y ver a su hijo, a quien quiere –pero sabe que no puede- mantener oculto. La muerte de su madre es un amoroso acto de entrega para hacerle ver su propia situación en la que vive encerrado en tinieblas.

⁷⁸ Oliva, Max: *Libre para orar. Libre para amar*. Ed. Ave María Press. Estados Unidos. p. 38.

Para Mohammad, el regalo es en forma de sacrificio, que es entrega por amor. El vínculo entre ambos está presente desde el inicio del film con los cantos religiosos de la abuela que acompañan al niño. El vínculo se hace cada vez más fuerte, tanto en el momento de su muerte pareciera que ambos están frente a frente. El la bruma de la fresca mañana una nube en la que sus imágenes se hacen presentes. En el momento de la muerte de su abuela, Mohammad puede ver con los ojos del corazón la sonrisa de gozo de la anciana cuando los rayos crepusculares del amanecer iluminan su rostro.

La recuperación de la vista

El momento de la verdad comienza cuando Ramezani recoge a su hijo del taller de carpintería. Pareciera ser que no está muy convencido de hacerlo. Sin embargo, ya vemos que la capa exterior de su dura coraza comienza a resquebrajarse. Él ha sido rechazado por la familia de su ex prometida. Sabe ahora lo que se siente.

Aunque con débiles atisbos de luz, al entrar al bosque, nos damos cuenta de que todavía está cegado. El sonido que le asusta lo persigue todavía. Al pasar por la vereda, la tortuga (víctima de su caparazón, como él) lo mantiene paralizado. Todavía no puede verlo.

Es a partir de la escena del puente en que inicia la conversión. Hasta ese punto de la película, Ramezani había deseado deshacerse de su hijo y en el momento en que éste cayó al río, el silencio estalló en él y el desconcierto lo hizo actuar. El instante radical en que ve cómo se aleja su hijo arrastrado por la corriente le hace abrir los ojos y verlo como hijo. Es este el momento de la ruptura definitiva de su coraza de miedo y arrogancia que lo cegaba a la verdad de su dependencia para vivir y ser sostenidos por alguien mayor que él mismo.

La decisión de *aventarse* al río nos muestra la voluntad de entrega, no sólo a Dios, sino entrega al propio fondo trascendente personal.

Esta entrega sucede en dos pasos. La primera vez que se *avienta* al caudal furioso del río lo hace por un *no-sé-que* producto del instante. Pareciera que confió plenamente y después se tiró. Más adelante se detiene como preguntándose ¿qué pasó? Pero es al ver el zapatito del niño varado frente a él que ahora sí con una profunda convicción, se deja correr a sí mismo en el torrente que lo conduciría hasta su hijo.

Todo río desemboca en la inmensidad del mar. Es en la serenidad del punto de llegada en que Ramezani despierta, nace de nuevo. Observa el vuelo de las aves y por primera vez escucha con claridad su belleza. Este punto de llegada tras el momento de entrega es, justamente, la claridad. Ahora podía ver a su hijo; correr hacia él; abrazarlo y besarlo. Ahora todo para él estaba muy claro. La venda había caído de sus ojos; la coraza, de su corazón.

La claridad también se instaló en el corazón de Mohammad. Sus dedos comenzaron a leer en la luz. Ahora que lo *sabe*, la cuenca de su mano se abre entera para recibir, anhelante por llenarse y desbordar de Luz. Entre los brazos de su padre, Mohammad encontró finalmente lo que buscaba. Ambos recuperaron la vista; ambos abrieron los ojos y el corazón para ver lo que es visto y no visto a la vez.

3

Fresas Salvajes

Título original: Smultronstället

Dirección: Ingmar Bergman

País: Suecia

Año: 1957

Duración: 87 min.

Guión: Ingmar Bergman.

Interpretación: Victor Sjöström, Ingrid Thulin, Bibi Andersson, Gunnar Björnstrand, Jullan Kindahl, Folke Sundquist, Björn Bjelfvenstam

Música: Erik Nordgren

Fotografía: Gunnar Fischer

Síntesis

Tras el restallar de una campana, vemos a un hombre en su biblioteca, sentado ante una mesa, de espaldas al espectador. Escuchamos la presentación del personaje protagonista hecha por él mismo. Eberhard Isak Borg es un médico sueco de 78 años, que en su vejez se ha convertido en un hombre solitario. Su madre vive todavía y está llena de energía; él es viudo desde hace mucho años y padre de un hijo casado en un matrimonio sin hijos. En unas cuantas horas será nombrado doctor *honoris causa* en la ciudad de Lund, por sus 50 años de ejercicio profesional.

Vemos entrar al ama de llaves, quien le anuncia que la cena está servida. Antes de salir de la habitación, Isak agrega: “Quizá deba añadir que soy un pedante confirmado. Algo que en ocasiones ha sido difícil tanto para mí como para los que se han visto obligados a vivir a mi lado”.

Tras la presentación de los créditos iniciales de la película, vemos a Isak Borg en su cama, presa de un angustioso sueño. La voz narrativa, que sigue siendo él mismo, nos dice que la noche del sábado 1 de junio tuvo un sueño extraño y muy desagradable.

Nos trasladamos al sueño. Su voz nos narra: Soñé que durante mi caminata matutina me extraviaba por una parte desconocida de un pueblo...” Lo vemos caminar entre calles desiertas y casas abandonadas. Se detiene bajo un reloj sin manecillas y unos ojos en su base. Se extraña. Saca su reloj de bolsillo. Tampoco tiene manecillas. Se quita el sombrero. Comienza a sentirse mareado. Se coloca bajo la sombra del reloj. Camina por la banqueta, las calles están vacías. De pronto descubre a lo lejos la figura de un hombre, inmóvil, parado de espaldas hacia él, vestido de negro y con una maleta.

Camina hacia él, y al tomarlo de los hombros para girarlo descubre el rostro de un hombre con los ojos y boca cerrados, el rostro entero está contraído. Ante su sorpresa, el cuerpo del hombre se desmorona ante él; lo ve desangrarse en el suelo. Suenan las campanas. Observa que una carroza fúnebre arrastrada por caballos dobla la esquina y ahora se dirige hacia él. La carreta choca contra un poste y una llanta se desprende y casi le golpea. La carreta se aleja con un paso rechinante y sin una llanta. Cae un ataúd, que queda abierto en el suelo. Isak se acerca. Ve una mano que sale. La mano se mueve, lo toma de la mano; el cadáver intenta salir. Lo ve, Es él mismo, es su rostro que emerge de la muerte. Isak está anegado por el pánico...

*

Borg despierta. Se levanta y abre la ventana. Contrariado, toma su bata y sale en busca del ama de llaves para informarle que ha decidido ir a Lund en auto y no en avión. Ella no irá en auto, opta por el avión. Riñen como si tuvieran muchos años de casados. Ambos agradecen que no lo están. Ella se queja para sí misma de que Isak es un viejo testarudo que sólo piensa en sí mismo “y no en quien le ha servido fielmente por 40 años”. Finalmente, ella le ayuda a empacar.

Mientras Isak desayuna vemos aparecer a su nuera Marianne, quien despierta tras la discusión entre Isak y el ama de llaves. La nuera le pide ir con él a Lund, ya que ahí estará su marido, Evald, hijo de Isak.

Salen en auto de Estocolmo hacia Lund. En el auto, Marianne enciende un cigarrillo e Isak le pide que lo apague. Ella dice que es un día precioso. Él presiente una tormenta. Marianne no puede fingir que le desagrada el viejo. Él lo sabe. Conversan en torno a un préstamo que Isak le había hecho a su hijo y que no había sido pagado. Isak señala que es cuestión de honor. Ella le confiesa que su hijo le odia. Él se ha quedado callado.

Más adelante continúan el diálogo:

- ¿Qué tienes en mi contra? – pregunta Isak
- ¿Quieres una respuesta honesta?
- Te estoy preguntando.
- Eres un egoísta empedernido. Eres absolutamente insensible. Nunca escuchas a nadie excepto a ti mismo. Todo esto lo enmascaras muy bien bajo tu sutileza de viejo. Y tu amabilidad. Pero eres un egoísta inflexible. El mundo tal vez te vea como un gran filántropo. Pero los que te vemos de cerca lo sabemos. No puedes engañarnos.

Él permanece en silencio. Ella reclama que hace poco le pidió ayuda y él respondió: “No intentes inmiscuirme en sus calamidades matrimoniales. No me importan. Que cada quien cuide de sí mismo”. Él no recuerda haber dicho eso. Se extraña por haber olvidado esa respuesta. Marianne lo acusa de dogmático, le dice “no me gustaría depender de ti”.

Finalmente él le dice que lamenta que lo deteste. Ella contesta: “No te detesto, te compadezco”. Él ríe y enseguida le dice que le contará el sueño que recién tuvo. Marianne contesta que los sueños no le interesan.

Salen de la carretera. Isak ha decidido pasar a visitar un lugar, es la casa de campo donde Isak solía pasar las vacaciones de verano con su familia durante los primeros 20 años de su vida.

Hay un lago cerca. Marianne va a darse un chapuzón. Él se queda, mira las fresas silvestres. Siente melancolía, se recuesta en el sitio. Escuchamos la voz de Isak como narrador: “No sé cómo sucedió, pero la claridad del presente se desvaneció entre una claridad aún mayor de imágenes del pasado que aparecieron ante mis ojos con la fuerza de un evento actual...”

Volvemos de nuevo al reino del sueño. Es un verano en ese sitio. Isak (viejo) ve a su prima Sara recogiendo fresas silvestres que dará como regalo al tío Aron en su cumpleaños. Se acerca el hermano de Isak, Sigfrid, quien la intenta seducir. La besa. Ella se siente culpable porque era, en secreto, novia de Isak. Lllaman a desayunar. Isak, en su edad actual, presencia todo como protagonista-testigo del sueño. Durante el desayuno, las gemelas, que son unas chismosas, dicen a toda la familia que han visto juntos a Sara y Sigfrid. Sara se altera y se retira corriendo a refugiarse en su recámara. Ahí, confiesa a su hermana que, pese a que Isak es un joven bueno y sensible, ella se siente atraída por Sigfrid.

Abrumado por una sensación de duelo y vacío, Isak despierta de su ensueño por una joven que apareció de repente por el lugar. Curiosamente ella se llama Sara. Ella, junto con otros dos jóvenes, va de aventón a Italia. La joven le pide aventón y él acepta. Al llegar al auto vemos a los acompañantes de Sara: Anders y Víctor.

En el camino, Sara explica que Anders y Víctor son hermanos. Ella es novia de Anders pero como Víctor es una especie de chaperón “quizá tenga que seducirlo para quitarlo de en medio”. Isak dice que tuvo una novia que se llamaba Sara, pero que finalmente se casó con su hermano Sigfrid.

*

Un auto se dirige hacia ellos de frente. Casi chocan. El auto que amenazó con la colisión sale de la carretera y vuelca. Todos en el auto de Isak bajan para ver cómo están los tripulantes. Descubren a una pareja, un matrimonio, que están peleando. El chofer dice que la culpa es de su esposa, ella venía manejando. Él se llama Alman y su esposa, Berit. Ella se disculpa. Explica: “iba a golpear a mi esposo cuando apareció esa curva”.

Todos, excepto Berit, intentan poner de nuevo el auto con las ruedas sobre el pavimento, en tanto la mujer critica a su marido. Él explica que ella siempre intenta avergonzarlo en público.

El auto de la pareja quedó inservible. Ahora todos van en el auto de Isak. Durante el trayecto, la pareja discute y se humillan el uno al otro constantemente. Él dice que su

esposa es histérica: “Así es como la soporto. Yo la ridiculizo y ella a mí. Ella tiene su histeria y yo mi religión. Dependemos el uno del otro. Sólo el egoísmo impide que nos matemos”. Todos están sorprendidos e incómodos. Berit golpea en la cara a su marido. Él ríe. El auto se detiene. Marianne, quien va manejando, les pide que bajen. Ella, antes de descender, pide perdón.

*

Isak siente emociones encontradas a retornar al sitio donde ejerció por primera vez; el pueblo donde actualmente vive su madre. Al pasar a la estación de gasolina todos lo reconocen. Le tratan con respeto, le dicen doctor. El dueño le llena el tanque y no le quiere cobrar. “Hay cosas que uno nunca olvida”, le dice a Isak, Henrik, el dueño del expendio de combustible. Marianne lo mira desde dentro del coche. Él dice “Debí quedarme aquí”.

Durante la comida Isak se muestra muy animado; cuenta a los jóvenes comensales historias divertidas de sus años como médico rural. El joven Anders, acompañado de su guitarra, dice un poema referente a la belleza de la fuente de la vida y la naturaleza. Sara dice que Anders será vicario y Víctor será médico. Víctor, profundamente racionalista, desaprueba la fe que predica Anders. Discuten. Para Víctor, el hombre moderno enfrenta su inutilidad y cree en sí mismo y en la muerte. La muerte es como un opiáceo. Para Anders, en cambio, el hombre moderno es un invento; el hombre aborrece la muerte y no soporta la inutilidad. Piden su opinión a Isak, quien prefiere guardar silencio.

Un ataque de lirismo invade a Isak, quien comienza a declamar un poema:

¿Dónde está ese amigo al que busco en todas partes?
Al clarear el día mi anhelo es más intenso.
Cae la noche oscura.....

Borg olvida el complemento del verso y Marianne complementa:

Cae la noche oscura y aún no hay rastro de él
¡Aunque arda mi corazón!
Pero ahí están las señales ...

Le pregunta Víctor a Borg si es creyente...él continúa recitando el poema:

Ahí están las señales.
Dondequiera que una fuerza surja, donde exista el perfume de una flor
en los campos por donde el viento sople

Marianne continúa:

En el suspiro que exhalo, en el aire que respiro
su caridad está presente.
Escucho su voz en el susurro de la brisa de verano...

*

Isak va a visitar a su madre. Lo acompaña Marianne. La tormenta se aproxima. Vemos a una vieja rencorosa. Critica a Marianne porque no tiene hijos. Ella tuvo diez. Abren una caja de juguetes, ella intenta recordar de quién era cada objeto. Todos están muertos, menos Isak. Veinte nietos, quince bisnietos, nadie la visita, excepto Eval., una vez al año. Dice que sólo la visitan para pedirle dinero.

En la caja de recuerdos aparece una foto de Isak y Sigfrid. Isak se la pide a su madre. Antes de que se retiren, la madre de Isak le muestra a su hijo un reloj sin manecillas. Isak recuerda de golpe su sueño. Mientras, la madre de Isak recuerda que Sigfrid se casó con Sara. Vemos a Isak con gesto de nostalgia. Isak y Marianne se retiran.

En el auto Sara espera en solitario. Víctor y Anders han entrado al bosque para *arreglarse* a golpes a propósito de sus diferencias en torno al tema de la existencia de Dios. En tanto Marianne va por ellos, Sara confiesa a Isak que ambos le gustan y le es difícil decidir.

Estando todos en el auto, retoman la carretera. Marianne va al volante. Bajo la lluvia y entre el silencio de los tripulantes, Isak se queda dormido, pero su descanso, dice, es alterado por sueños e imágenes “absolutamente tangibles y humillantes”. Reconoce que había algo en sus sueños que taladraba su mente con un propósito casi intolerable.

Vemos una parvada sobre un árbol. Debajo, la figura juvenil de Sara, la prima de Isak, y el viejo Isak. Ella le dice que le enseñará cómo se ve, y le muestra un espejo en el que confronta con su rostro.

- Eres un viejo ansioso que pronto estará muerto-, le dice Sara.
Tengo toda mi vida frente a mí. Te he herido.
- No, no estoy herido.
- Sí, estás herido, porque no puedes soportar la verdad.

Ella le dice que ese dolor que él siente le ha hecho ser un hombre cruel. Le coloca el espejo de frente una vez más. Él intenta evitarlo. Ella le dice que se casará con su hermano Sigfrid. Frente al espejo ella le dice a Isak que mire su cara sonriendo. Él lo intenta, pero viene hasta él un gesto de dolor. Él no sabe por qué duele tanto. Ella se va; debe ir a cuidar al hijo de Sigbritt, hermana de Isak. Corre por el bosque hasta una cuna. Toma al lloroso niño entre sus brazos. Lo consuela. Corre a la casa de campo con el niño en brazos. Isak camina hasta la cuna vacía. Camina lentamente hasta la casa de campo en la que mira desde la ventana hacia el interior. Ve a Sara tocando el piano y a Sigfrid con ella. Se besan, se sientan a la mesa.

La luna se esconde detrás de las nubes. Isak está desamparado. Toca la puerta. Hiere su mano con un clavo. Abre Alman y le dice por su nombre que pase. Cruzan un estrecho pasillo. Entran a un cuarto en el que hay una especie de jurado. Isak será examinado. Lo hacen pasar varias pruebas. Primero, identificar la bacteria de un microscopio; él no ve nada. Lo ponen a leer un texto ilegible. Isak lo lee pero no sabe lo que significa. Resulta que lo escrito es el deber principal de un médico. ¿Sabe cuál es?, le preguntan. Él lo ha olvidado. El jurado lo mira duramente.

El juez le dice que es culpable, pero él alega que no entiende los cargos. Isak dice que es un hombre viejo, que debe ser tratado con indulgencia. El examen continúa. Le piden el diagnóstico de una mujer. Él dice que está muerta. Ella despierta riéndose a carcajadas. El juez apunta su conclusión: Isak es un incompetente; está acusado de ofensas graves como insensibilidad, egoísmo y crueldad, cargos hechos por su esposa, a quien en seguida confrontará.

Salen del aula-juzgado y caminan por el bosque. Detrás de un árbol ve a lo lejos a una pareja. Es la esposa de Isak con un amante. Se besan. Ella ríe, se mira a un espejo. A lo lejos, Isak es testigo. La pareja pelea, forcejea. Ella cae al suelo riendo. La escena es del 1 de mayo de 1917, cuando Isak fue testigo de lo sucedido, la infidelidad de su esposa, quien tras confesar a Isak los hechos, él le contestó: “Pobre niña, siento lástima por ti”. Ella le reprochará su frialdad. Frente a su examinador, Isak está perturbado. Pregunta ¿cuál será su castigo? La respuesta: la soledad. Él pregunta ¿no hay misericordia?

*

Isak despierta perturbado y se encuentra dentro del auto con Marianne. Los jóvenes han ido a cortar flores. Confiesa a Marianne que últimamente ha tenido sueños muy extraños. “Es como si me dijeran a mí mismo algo que no quiero oír cuando estoy despierto (...) que estoy muerto a pesar de que estoy vivo”. Ella lo observa con mirada fuerte y responde: “Tú y Evald son muy parecidos”, ya que su esposo, a sus 38 años, ha dicho exactamente lo mismo.

Ella procede entonces a contarle su pena, el conflicto que vive con Evald. Hace unos meses se dio cuenta de que estaba embarazada y le dijo a su marido. Ella sabía de antemano que él no deseaba tener hijos. Él le dijo que tendría que escoger entre él y el niño. Ella estaba decidida a tenerlo. Él reclama: “La vida es absurda sin tener que crear nuevos seres desgraciados e imaginar que serán felices”. Agrega: “Yo fui un hijo no deseado de un matrimonio infernal”. Marianne lo acusa de cobarde. Él lo acepta: “Sí, lo soy. Odio esta vida al punto de la náusea. No quiero lazos que me obliguen a vivir un día más de lo que yo decida”. Finalmente, Evald arguye que la única necesidad es estar muerto.

Volvemos al auto donde están Marianne e Isak. Llegan Sara, Anders y Víctor con ramos de flores para Isak. Continúan el camino.

*

Llegan todos a Lund. Ahí están Evald y Agda, el ama de llaves. Apenas hay tiempo para arreglarse con el fin de ir a la ceremonia. Evald no esperaba ver a su esposa. La ceremonia es solemne. Hay un gran desfile. Dentro de la capilla Isak recibe los honores.

Durante el acto escuchamos el siguiente monólogo en la voz de Isak como narrador: “Me encontré en la ceremonia repasando mentalmente los eventos del día. Fue entonces que decidí que recordaría y escribiría todo lo que había acontecido. En esta cadena de eventos ligados al azar pensé que podría vislumbrar una casualidad sorprendente”.

Una vez pasada la ceremonia ya todos están de regreso en casa. Isak se disculpa con Agda por su actitud grosera de esa mañana. Ella le dice que se ve nervioso. Él contesta “¿Mi arrepentimiento es inusual?”. Antes de que ella se retire, Isak le propone a Agda que se hablen de tú. Ella contesta que definitivamente no. No quiere tratos íntimos. Sin embargo, antes de retirarse dice que dejará abierta la puerta de su recámara. Ya apagada la luz Isak escucha voces. Es una serenata. Los jóvenes a quienes dieron aventón en su camino a Italia le cantan. Se despiden. Antes de irse, Sara se queda sola con él y le dice: “Adiós padre Isak, ¡Quiero decirte que es a ti a quien amo! Hoy, mañana y siempre”. Él dice: “Lo recordaré”. Se van.

Ya entrada la noche, Isak escucha que Evald pasa por ahí. Lo invita a entrar a su recámara a sentarse un momento. Le dice que arregle sus problemas con Marianne. Acerca de la deuda...Evald interrumpe, le dice a su padre que no se preocupe, tendrá su dinero. Isak trata de explicar que no se refería a eso, en realidad le quiere perdonar el adeudo, pero el hijo no lo permite. En eso, entra Marianne. Se quedan solos. Ambos se agradecen y se confiesan amistad y cariño. Ella se retira y él vuelve a conciliar el sueño, ahora con un gesto de paz.

“Si durante el día me siento triste o preocupado tengo la costumbre de recordar las escenas de la infancia para calmarme. Así me siento esta noche”. Vemos que regresa a sus veinte años, en la casa de verano. Sara llega hasta él. Isak, viejo, le dice que ha buscado a mamá y a papá, pero no puede encontrarlos. Sara dice que le ayudará. Lo lleva de la mano. Cruzan el bosque y los ve ante él. El padre pescando, la madre a su lado, en reposo. Ambos le saludan desde la ladera opuesta. Isak duerme en paz.

Nivel superficial. Cuadro actancial

El sujeto: Isak Borg. Eso queda claro desde el principio. Basta con la luminosa –y oscura a la vez- descripción que Borg hace de sí mismo para darnos cuenta de su situación. Un hombre viejo y solitario que se ha replegado tanto en sí mismo que ha perdido el contacto, con su madre, con su hijo, con él mismo en su yo profundo. Lo que busca este hombre –pero, curioso, al inicio del film ni siquiera él lo sabe- es liberarse de un suceso particular de su vida que, por doloroso, no ha querido confrontar. Su objeto es perdonarse a sí mismo, reconciliarse con él y con los demás, con el mundo.

Es interesante señalar que en este caso de Borg vemos a un hombre que ha construido a su alrededor una muralla que se muestra impenetrable de cualquier intento desde el exterior. No es así causalidad que el principal ayudante del sujeto sea el mismo Isak, desde una más profunda conciencia que le conduce a la luz, que le pide, le exige sanar las heridas del pasado. Es a través del sueño como este subconsciente de Isak le manda mensajes que por perturbadores le reclaman atender lo que en el fono le sucede: su corazón no está en paz.

Es curioso, al inicio de la película el Isak –digámoslo así- *despierto* de la vigilia, no sabía con claridad qué es lo que tendría que buscar, o más bien, qué es lo que ya lo había encontrado. Antes tendría que pasar la prueba, la confrontación con el pasado, el viaje interior en busca del sitio donde quedó clavada una espina, que desde ese instante hasta el momento no le ha dejado de doler.

El destinador es así él mismo, a través del sueño, este *otro espacio de la vida*, que desde los orígenes de la experiencia humana ha estado relacionado con la magia, la revelación de sabiduría y la videncia. El sueño nos revela nuestros más profundos temores y anhelos; también nos aclara no sólo dilemas u oportunidades a los que podemos estar enfrentándonos en el presente, sino el camino que nuestra alma visualiza para solucionar ciertas situaciones. Es así que Isak es a la vez destinador y destinatario. Él recibe claridad de sí mismo para arreglar sus asuntos con el pasado. Con ello, los destinatarios son al tiempo aquellos que le rodean: su hijo, Marianne, Agda...

En la búsqueda de Isak por su objeto tenemos así que el principal oponente de Isak es su <<pérdida de memoria>> ante sí mismo. Cuando lo que esperaba era la confrontación del dolor, es fácil intentar escudarse, se intenta soslayar lo que se avecina, y recurso de ello, es olvidar. Sin embargo, parece que le ha llegado a Isak el momento en que resulta imposible evadir. Es el momento de la confrontación, y hay alrededor de Isak una red de ayudantes que lo llevarán a la consecución de su objeto.

La secuencia en que se presentan los sueños van internando a Isak, cada vez más, a su propio abismo. Primero, verse solitario ante su propia muerte; después la escena central, el volver al momento del dolor. Luego el juicio, en el que resulta culpable. Finalmente la conclusión, el momento de claridad: “Estoy muerto en vida”.

Pero Isak no está solo en su travesía. Mientras este profundo viaje a las grutas de sí mismo se lleva a cabo desde la dimensión de sus sueños; en su estado de vigilia cuenta con un angelical ayudante: Marianne, quien le conduce y acompaña en su trayecto. Pareciera ser que entre Marianne y el sueño había una complicidad. Ambos confrontan. Lo primero

que ella dice: “Eres un egoísta”, palabras que más tarde tendrían profundos sentido para Isak. La figura de Marianne representa esos brazos abiertos que nos reciben cuando nacemos.

Observamos que entre los ayudantes se encuentran además todos aquellos personajes que le acompañan a Isak con las que tiene pendiente una confrontación, que en el fondo es consigo mismo. Sara –que claramente representa a Sara- y los dos jóvenes, Andreas y Víctor, quienes representan a los jóvenes Isak y Sigfrid; el matrimonio joven: Alman y Berit. Todos forman parte en el escenario que da vida en el presente al pasado enterrado de Isak.

El film nos presenta a Isak ante un momento inevitable de su vida. Es el momento de la confrontación de esa experiencia que tanto le ha hecho sufrir. El momento en el sueño en que Sara, su prima, le coloca el espejo de frente, es cuando brota también el dolor. Isak no lo había querido ver por miedo. Sin embargo, el contacto con su propio dolor, con la fuente de su sufrimiento, lo ayudó a reconciliarse consigo mismo.

La muerte y la vida están presentes en todo momento en la película. Entre la imagen de sí mismo en el ataúd que le quiere arrastrar a la tumba, hasta el niño que se gestaba en el vientre de Marianne. Gana finalmente la vida. Sólo basta mirar la conversión de Isak, el rostro de paz con el que finalmente se entrega al sueño, en el que, conducido por Sara, se reencuentra con sus padres.

Nivel profundo. Cuadro semiótico

La hora de Isak

Lo primero que escuchamos es el tañido de la campana. Esto nos anuncia que ha llegado la hora. Ha llegado la oportunidad para Isak de, a sus 78 años de edad, recuperar su propia vida. El comienzo del film no es sino el punto de partida de un viaje que, como Ulises en La Odisea, es el intento por volver al hogar. En su odisea personal, Isak tendrá que salvar los obstáculos que le presenta el trayecto al profundo abismo, para después poder elevarse, ligero y luminoso hacia el paraíso, así como Dante en la Divina Comedia.

Hay en todo momento a lo largo del film la contraposición de símbolos que nos indican el desplazamiento que Isak lleva a cabo: de la muerte a la vida; de la oscuridad a la luz; de la culpa al arrepentimiento; del olvido al recuerdo. Entre estos pares encontramos que de acuerdo a la situación particular que vive nuestro sujeto, Isak, quien hace un viaje al pasado para encarar la fuente de su dolor, la íntima ruta que siguen sus pasos va del sufrimiento a la redención.

La muerte revelada

El estado inicial en estas isotopías se encuentra en una situación de negación. Lo primero que vemos al comienzo del film es un hombre que se ha declarado un solitario y está de espaldas. Isak no sólo está de espaldas al espectador, sino también, en su dimensión interior, se da la espalda a sí mismo. Ni siquiera puede ver su dolor, no se da cuenta, al menos durante la vigilia, del sufrimiento en el que transcurre su vida. La vida de Isak transcurre en una especie de <<limbo de la negación>>, un estado de pérdida de la memoria.

La impresión que le causa la confrontación con su propia muerte revelada en el primer sueño coloca a Isak en el inicio de lo que será su íntima travesía hacia la redención. La posibilidad de la redención ya se hace presente en el segundo sueño, con la imagen de su prima Sara; y es esta misma, transfigurada en el presente de la conciencia de Isak que, también con el nombre de Sara, aparece ante él y le acompaña.

Viaje al pasado

Para redimirse Isak necesita ser llevado hacia el pasado. Se trata de viajar al pasado para poder salir de él, es decir, liberarse de su aislamiento. Para emprender este primer momento de la travesía, lo primero que experimenta Isak es la confrontación consigo mismo mediante la progresiva recuperación de la memoria. El proceso se va dando poco a poco, en la medida en que se van tejiendo las revelaciones de sus sueños con los sucesos que se van presentando durante el viaje, los personajes que se incorporan y van representando facetas específicas de la vida de Isak. La lucha será difícil, pero no está solo, La figura de Marianne le acompaña en todo momento.

Poco a poco va Isak recobrando la memoria, y con ello, se va internando cada vez más en los asuntos del pasado que han quedado irresueltos. Poco a poco se va dando cuenta de que ha sido un hombre egoísta, indiferente, frío. El momento culminante de esta progresiva confrontación se da en el instante en que Sara coloca a Isak en el momento de su pasado en que se generó la herida que no ha podido sanar, y le obliga a confrontar su dolor, al mirar su rostro en el espejo.

En este sueño vemos que Sara que, tras haberle anunciado a Isak que se casará con su hermano Sigfrid, levanta el espejo ante Isak y le dice “Mira tu cara. Trata de sonreír”. Es el instante en que Isak se derrumba sobre sí mismo y trasciende la propia negación del dolor. Ahora reconoce que le duele, el dolor lo revive y le hace tomar conciencia de su sufrimiento. Este momento de la película nos transporta a otro momento del viaje, en el que Isak es por primera vez conciente del estado de sufrimiento en el que ha vivido, o mejor dicho, en el que no vive, ya que la frase que mejor nos revela su repentina iluminación es: “Estoy muerto en vida”.

La donación de sí mismo

Al ser consciente de su propio sufrimiento, Isak se da cuenta de que aquel suceso de su juventud lo llevó al aislamiento, a la frialdad e insensibilidad con respecto al sufrimiento de los demás, los otros, todos aquellos a quienes había renunciado. Tras el juicio al que le somete su último sueño, se da cuenta de que es culpable, que su actitud de encierro le llevó a ser relegado por los otros; que en su encierro no se pudo dar cuenta de las necesidades, de los padecimientos de los demás. Es en este hacerse plenamente consciente donde encontramos ya abiertamente la posibilidad de la redención, que implica un rescate espiritual, liberación de sí mismo.

La liberación de dolor y culpa le ayudó a salir del encierro en que vivía. Al final del día, Isak habría tenido un renacimiento. Su cambio de actitud con Agda, el ama de llaves; la amorosa despedida de Sara “Es a ti a quien amo”, el acercamiento a su hijo, Eval., la abierta complicidad con Marianne.

Este vínculo que hay entre el sufrimiento y la redención, le ofrece a Isak la posibilidad de perdonar, de perdonarse, donarse de nuevo a sí mismo. Esa misma noche Isak va a cama con el rostro lleno de paz. Es Sara, su prima, quien le conduce hacia el reencuentro con sus padres. La última imagen que tenemos de Isak es la del hombre que se reconcilia consigo mismo y con la vida.

III Poética del despertar Análisis comparativo

Una vez realizado el análisis particular de cada film observamos que al final del día ninguno de nuestros protagonistas - ni Harry, ni Georges, ni Mohammad, ni Ramezani, ni el célebre doctor Borg- siguen siendo más los mismos. Vemos así que, al término de su viaje, la íntima transformación que se ha llevado a cabo en ellos los ha conducido finalmente a buen puerto.

Ahora estamos en condiciones de realizar el análisis comparativo entre la terna que hemos elegido. Sólo de manera comparativa podremos darnos cuenta de que, más allá de las ricas diferencias particulares que dotan a cada film de su propia forma, sabor y color, hay un aspecto en común que subyace en su estructura y nos dice finalmente que lo que acabamos de ver es una misma historia; una historia que no es sino reflejo de nuestra propia historia, la misma, pero diferente. Podemos comenzar a enhebrar así los rasgos comunes que conforman la *Poética del despertar*.

Comenzamos haciendo patente que las diferencias de forma en cada uno de los filmes se sustentan sobre una misma base. Y como muestra de ello, podemos notar que pese a que los nombres de los protagonistas (y sus atributos) varían en cada una de las películas presentadas, sus acciones, o funciones, no varían: Al igual que Ramezani, Isak Borg se enfrentó al propio dolor para liberarse a sí mismo -y en ambos el espejo fue determinante-; entre Harry y Mohammad, la mirada se llenó de color; entre Georges y Mohammad, la claridad de la presencia divina.

Sabemos que las *coincidencias* entre las funciones de los personajes están ahí, y éstas representan las partes fundamentales del film. Pero ¿Cómo definir las? Propp nos recomienda partir de dos puntos de vista. Primero: en ningún caso la definición debe tener en cuenta el personaje que cumple la función. Con frecuencia la definición se presentará bajo la forma de un sustantivo que expresará la acción. Segundo: la acción no puede ser definida fuera de su lugar en el desarrollo del relato.

Tomando en cuenta ambas recomendaciones, en el caso de nuestro análisis podemos identificar dos figuras fundamentales que, por sus acciones, son el corazón del desarrollo en cada uno de los films, que nombraremos como *Despertador* y *Despertado*. Entre ellas media la *acción* del *despertar*, que se nos presenta como corazón del instante de la catarsis que promueve la transformación. Analicemos a continuación estas figuras que conforman la dinámica del despertar.

Despertado

Antes del despertar ¿qué hay? Hay alguien que duerme. Es así que la figura del despertado se nos ofrece en un inicio como un ser dormido; como una persona que transcurre en un letargo, de espaldas a sí mismo y a los demás, una persona encerrada en sí mismo a tal grado que ya no puede ver a los demás. Es fácil identificar al despertado en su estado de sueño. Hemos visto que alrededor de esta figura hay símbolos comunes que describen ese estado inicial de *letargo* previo al despertar.

Desde la primera escena del *Octavo día* vemos que Harry tiene los ojos tapados; detrás de un antifaz, la imagen de su vida es rutinaria y gris (destaca el color gris). Cada mañana lo vemos esconderse detrás de una máscara. Lo vemos abandonado por su familia. Lo vemos quedándose solo, en la penumbra, con una pistola de juguete apuntando la sien.

El caso de *El color del paraíso* es más complejo, ya que encontramos a dos seres que están por despertar, pero en condiciones (o niveles) diferentes.

Por un lado tenemos a Ramezani, cuyo estar dormido es similar al de Harry, pero con matices distintos. Vemos en el padre de Mohammad una mirada dura, adolorida. En Ramezani vemos a un hombre ciego. No tiene los ojos tapados, pero no puede ver a su hijo, ni a su madre. Con los ojos cerrados, Ramezani se conduce por la vida acosado por el miedo, de frente a las tinieblas, de espaldas a la vida. Un símbolo muy interesante que nos habla del estado de Ramezani se encuentra en el antefinal del film, en el que, en su paso por ese bosque neblinoso no ha podido ver a la tortuga que, sobre su caparazón, espera la muerte. En tanto que, en momentos anteriores, Mohammad devolvió el polluelo a su nido, y la abuela el pez al agua.

Por otro lado, tenemos la presencia de Mohammad, para quien la oscuridad no representa un obstáculo. El niño está de frente a la vida, de frente a la luz. El corazón de Mohammad está abierto y esto hace que la índole de su despertar sea distinto al de su padre. Lo que Mohammad busca es ver, tocar, sentir a Dios. El encuentro con la luz de lo divino, ese será su despertar.

A su vez, el personaje de Isak Borg, comparte lo señalado anteriormente. De inicio hay una interesante paradoja. El hombre que está en vigilia es el que está dormido, y será en sueños que se conduzca hacia el despertar. Al igual que Harry y Mohammad, Borg está encerrado en sí mismo; está, tal como lo vemos al inicio del film, de espaldas a sí mismo. Es de su propia voz que escuchamos su situación: un hombre solitario, automarginado; un hombre que los demás tienen por rabioso y amargado; un hombre que, al igual que Ramezani, está ciego, oscuro del corazón.

Despertador

En todos los casos anteriores parece que su condición en la que están dormidos se encuentran limitados para despertar por sí mismos. Hace falta que una fuerza *exterior* llegue hacia ellos y les ayude a concretar la *transformación*. En relación de oposición con los símbolos que acompañan al *despertado* en su estado de sueño, los símbolos que conviven con la figura del despertador son también comunes entre los tres filmes. Es así que se nos presenta como fuente de sabiduría que enseña, acompaña, que se dona a sí mismo y otorga al ser que está dormido la pieza faltante del rompecabezas.

En caso de Georges, el corazón del despertador está abierto a la naturaleza, a la belleza, a la amistad. La presencia de Georges tiene tintes de angelical. Así lo vemos le llama su madre, así lo vemos al final emprender el vuelo y transformarse en catarina que despegue furtiva desde una punta de hierba hacia al cielo; de regreso a casa una vez cumplida su misión. Pero no todo es felicidad en el despertador. También hay profundo sufrimiento. En este caso, vemos reiterativamente el rechazo constante hacia Georges por

ser diferente. Una y otra vez el despertador se acerca a los otros para dar lo que tiene que dar, pero, lejos de poder recibir, ni si quiera pueden verle a lo ojos.

Del lado del despertador está la magia y la esperanza. Así lo vemos con la figura de la Abuela de Mohammad, quien se nos descubre como una presencia profundamente luminosa. Sobre el fundamento de la fe, desde la profunda convicción de la madre, la abuela es capaz de despertar a su desconsolado hijo y a su devoto nieto. Al primero lo confronta con su propio egoísmo, al segundo lo pone en la senda que lo conduce al encuentro de la luz que busca. Además de ser luz, la abuela es también claridad y fortaleza.

El caso de Isak Borg es también interesante por la forma en que se presenta. En este caso, despertador y despertado conviven en una misma persona, pero desde diferentes, digámoslo así, estados de conciencia. Esto tiene mucho de paradójico, ya que es desde el sueño que se da el despertar. El sueño es despertador, y el que está en vigilia es en realidad durmiente. Al igual que en los casos anteriores de despertador, el sueño se presenta aquí como despertador como algo luminoso y doloroso a la vez. El viaje de Isak a Lund es en realidad un viaje hacia su interior. Su oscuridad se va iluminando poco a poco por la claridad que le va revelando, poco a poco, la secuencia de sueños, que, en escenas particularmente luminosas, le presentan a Isak la gravedad de su situación. El sueño lo va llevando, le brinda poco a poco los símbolos que le van revelando algo de sí mismo; le muestra algo que no ha podido ver; lo confronta.

La figura del despertador tiene en sí esa fuerza secreta, esa magia que se necesita para que el que vive muerto vuelva a la vida. El despertador llega a la vida del despertado y le pone enfrente lo que necesita para recuperarse a sí mismo. Una vez que ha cumplido su función, se esfuma, se integra con lo más alto y puro, dejando tras de sí gozoso rastro de una presencia amorosa.

Despertar

La relación que se establece entre la figura del despertador y el despertado nos lleva al corazón del relato: el momento de la transfiguración. Entre despertador y despertado, el despertar. El despertar, así, como verbo, nos habla de una acción, movimiento, cambio. El despertar del que está dormido marca el momento de la transformación profunda que se da en el seno de cada uno de los filmes presentados.

En el *Octavo día*, es intenso el momento del encuentro. Es precisamente en el centro de la encrucijada donde se da el momento del encuentro. En el abrazo vemos la apertura de Harry al otro, a sí mismo. En ese instante Harry deja caer el peto de plomo, su pecho oprimido se desgarrar y finalmente y abre. Una maravillosa escena de entrega. Georges gana a un amigo; Harry, gana un amigo; se gana también a sí mismo. Con el momento del despertar a la mitad del film, vemos que de ahí en adelante la vida de Harry se va llenando poco a poco de color, de risa, el aire es de nuevo respirable. Georges le regala a Harry la posibilidad de recuperarse a sí mismo. Juntos se detienen a disfrutar el paso del *belle minute*. En el tiempo sin tiempo, el transcurso de la vida.

En *El color del paraíso*, encontramos que el momento del despertar es el intenso final que se reserva el film. Ya desde que Ramezani va a recoger a Mohammad a casa del carpintero, vemos que se dirige hacia su propia transformación.

Tiene miedo, pero ese es su camino. Lo vemos cruzar el bosque neblinoso, adentrándose a su caverna. Escucha de nuevo el sonido sordo que le llena de miedo. La tortuga que deja a su paso nos muestra que su corazón todavía está encerrado. Luego la escena del rompimiento, el desgarre. La caída de Mohammad a la mitad del puente. Ramezani queda cegado por el silencio. Corre al río, salta. Este momento cumbre es particularmente hermoso. La metáfora de la entrega. El momento de la fe, la confianza de la entrega a ese otro superior en el que uno reposa. Vemos que de momento Ramezani se detiene, se prende a un tronco y logra salir del cauce. Pero es al ver el zapatito de su hijo que, ahora sí, con toda voluntad se deja llevar hasta donde el río le conduzca. El río conduce al mar. Es ahí donde Ramezani despierta. Ahora puede escuchar el canto de las aves. Ahora puede mirar a su hijo, correr hacia él y abrazarlo, acogerlo en su corazón. Ahora Ramezani está abierto; ha trascendido las tinieblas del egoísmo. Es así como el desconsuelo de Ramezani se convirtió en fe. La luz que llenó el corazón del padre fue también la iluminó el corazón de Mohammad.

En *Fresas salvajes*, el momento del despertar de Isak Borg tiene lugar en el espacio del sueño en el desgarrante momento de confrontación ante el espejo. Es Sara la que pone a Isak frente a sí mismo. El momento de doloroso. Isak confronta su propio sufrimiento; regresa al momento de dolor para librarse de él. Sólo así podrá perdonar a Sara, a su hermano Sigfrid, a sí mismo. Tras este momento de intensidad, y la confesión que le hace

su nuera, Isak tiene un buen momento para reflexionar en torno a su situación. La ceremonia de reconocimiento a su labor profesional es también momento solemne en el que se reconoce a sí mismo. Luego, al volver a la cama esa noche, ya lo vemos transformado. Su actitud es otra con Agda, su ama de llaves, quien, con una risilla, se despide diciendo que su puerta estará abierta. Luego la despedida de la joven Sara que ya se va para Italia. Le dice “No lo olvides, es a ti a quien amo”. Luego el acercamiento con su hijo; finalmente el agradecimiento a su nuera. Ahora sí, despierto del corazón, Isak vuelve de nuevo a sus sueños, ahora pacíficos. Su memoria, su corazón, se remontan de nuevo al tiempo dorado de la juventud. Es conducido de la mano por Sara hasta sus padres, quienes, desde la otra ladera le saludan, le esperan.

Tras la identificación y análisis de las figuras que conforman la dinámica del despertar espiritual en el relato profundo de los filmes presentados, podemos ver que no se trata de diferentes tipos de *despertar*. En el fondo todos son un mismo despertar, sólo que cada uno pone énfasis en algunos de los numerosos aspectos que, como veremos en las conclusiones, entran en juego en este proceso de transformación.

Ya sea mediante la apropiación del propio tiempo, la confirmación de la fe o el perdón de sí mismo, el *despertar* es ese cambio que nos conduce de un estado de oscuridad, parálisis, sufrimiento, desconsuelo en que se halla el corazón, a la luz, la apertura, el perdón, la compasión, la entrega. *Despertar* implica en esencia la apertura del corazón al Amor. Es así donde radica la índole de la transformación que tanto hemos estado haciendo referencia. Lo curioso es que lo que vemos en la pantalla no es sino el reflejo de nuestra

propia experiencia humana. Y en el centro de esta experiencia encontramos al símbolo vivo como la llave que la puerta que une ambos reinos.

IV La vida del Símbolo

El análisis comparativo realizado en el apartado anterior nos ilustra cómo es que la *poética del despertar* es en lo profundo un acto de *transformación espiritual*, en el que en el acto de despertar intervienen un despertador y un despertado. Es a partir de estas figuras que se pone en acción el juego simbólico que no sólo le da al relato su riqueza esencial y su intensidad, sino que es desde el símbolo que es posible que se dé esta verdadera transformación en el espectador que participa no sólo del relato, sino de lo que ahí se ha puesto en juego. El símbolo es el lugar de encuentro entre el hombre y su propia experiencia del despertar. Es sólo así, a partir de una experiencia estética muy intensa, que podremos comprender cómo es que el símbolo no sólo da qué pensar, sino que da qué vivir.

Es aquí donde se tocan una vez más las esferas del arte y la religión, de nuevo el poeta y el místico nos muestran la relación que profundamente los une. El arte y la religión comparten su pertenencia al reino del símbolo. Ambos exigen un espacio para el juego simbólico; ambos <<teatralizan>> de alguna manera un *encuentro* del hombre con otra realidad, lo sagrado, el Misterio, que se representa en un escenario donde reinan las pautas simbólicas.

Pasemos así de la interpretación del símbolo estético a la relación del hombre con el símbolo religioso. Sólo así podremos intentar plasmar una imagen completa en torno al poder referencial que tiene el símbolo en la experiencia personal del espectador. Es así que encontramos necesario detenernos por un momento para explorar en torno al poder religador que tiene el símbolo con el fin de ampliar nuestro horizonte en la búsqueda de conocer cómo es que el espectador de una película vive y se transforma con la vida que palpita en el símbolo.

El animal simbólico

A diferencia de los animales, que se encuentran “pegados” a su entorno ya que sólo responden a estímulos, guiados por sus instintos, la situación del hombre en el mundo es otra. El hombre no encaja, como los animales, en su medio. La debilitación instintual del hombre se compensa con la apertura y libertad de movimientos, así como la posibilidad de adaptación. El hombre tiene que hacerse cargo de sí mismo y de su situación en el mundo.

Comparado con los demás animales el hombre no sólo vive en una realidad más amplia sino, por decirlo así, en una nueva dimensión de la realidad. El hombre ha descubierto un nuevo método para adaptarse a su ambiente. “Entre el sistema receptor y el efector, que se encuentran en todas las especies animales, hallamos en él como eslabón intermedio algo que podemos señalar como sistema “simbólico”. Esta nueva adquisición transforma la totalidad de la vida humana”.⁷⁹

⁷⁹ Cassirer, Ernst: *Antropología filosófica*, Fondo de Cultura Económica. México, D.F., 1945, p. 47.

Al encontrarse a sí mismo en el mundo, no cabe más remedio al hombre que adoptar las condiciones de su propia vida; ya no vive solamente en un puro universo físico sino en un *universo simbólico*. El lenguaje, el mito, el arte y la religión constituyen partes de este universo, forman los diversos hilos que tejen la red simbólica, la urdimbre complicada de la experiencia humana.

Es así que definir al hombre como animal racional es insuficiente. La razón no abarca las formas de vida cultural humana en toda su riqueza y diversidad. Sin embargo, encontramos que todas estas formas son simbólicas. Es innegable que el pensamiento simbólico y la conducta simbólica se hallan entre los rasgos más característicos de la vida humana y que todo el progreso y la cultura se basan en estas condiciones. “El principio del simbolismo, con su universalidad, su validez y su aplicabilidad general, constituye la palabra mágica que da acceso al mundo específicamente humano, al mundo de la cultura. Una vez que el hombre se haya en posesión de esta clave mágica está asegurado el progreso ulterior”.⁸⁰ El hombre, por necesidad imperiosa de su condición, es *homo symbolicus*.

El hombre se encuentra a sí mismo como un ser que ha sido “arrancado” del entorno y se descubre ante la experiencia de un *desgarramiento* que le provoca el desajuste; nos encontramos así ante la extrañeza del hombre de ser uno mismo y esta honda herida que le separa del mundo al que ha sido arrojado, la *fatalidad*, como diría Ortega y Gasset. Al descubrirse en primera instancia como un ser finito y abandonado a su suerte, el hombre siente angustia. Este sentimiento de abandono lleva al hombre a preguntarse por el sentido profundo de su vida, de la pertenencia y la identidad.

⁸⁰ Ibid, p.62

Es de de esta primera impresión de orfandad desde donde nacen en el hombre las preguntas fundamentales que se plantea al momento de dar el primer paso con pretensiones de aventurero hasta el límite de sus posibilidades. Los medios de exploración pueden ser desde lo mítico, filosófico, científico, ético hasta el estético y el religioso.

El ser humano se caracteriza por una insaciable sed de preguntar; es conducido por ese <<imperativo de interrogación>>, que denota una conciencia de exceso y desproporción interior. La razón, para estar a la altura de este ser empujado por el <<imperativo de interrogación>>, “tiene que superar los estrechos límites de la razón raciocinante y argumentadora”.⁸¹

En la búsqueda de su identidad más pura, el hombre tiene que forzar la frontera de la razón discursiva y aventurarse por otro tipo de pensamiento y conocimiento. Es entonces cuando se abre el camino del símbolo. El hombre está al borde del abismo, como lo diría Nietzsche, y ante la urgencia de ir *más allá* de lo que puede explicarse con palabras, encuentra en el poder evocador del símbolo la llave de lo inefable, que da acceso a la profundidad del mundo.

⁸¹ Mardones, José María: *La vida del símbolo. La dimensión simbólica de la religión*. Editorial Sal Terrae, Santander, España, 2003, p. 70

El poder religador del símbolo

El hombre busca su identidad profunda en el Misterio, y para ello requiere *algo más* que el lenguaje en su función meramente funcional o utilitaria y objetiva. El símbolo es vía de acceso a la dimensión profunda de la realidad. “El símbolo no es, por tanto, un mero reflejo de la realidad que yace ahí delante de nuestra percepción, sino que revela algo de la profundidad y la riqueza inagotable de la realidad, es decir, de su Misterio”.⁸²

El símbolo, por llevar hacia el contacto y la implicación con las raíces de la realidad y la vida, es un conocimiento no plenamente consciente ni expresable de forma clara. Se resiste a la conciencia y deambula por los pasadizos subterráneos del inconsciente, de lo onírico y no verbalizable. El símbolo es conocimiento que se dirige no sólo a la conciencia despierta, sino a la totalidad de la vida psíquica.

Es así que el símbolo está presente por el mundo del arte y de la estética, de la psicología profunda y de la religión, y que se muestra a los ojos de la razón lógica y argumentadora, como nebuloso y ambiguo. “El sentido simbólico que suele adoptar frecuentemente la forma narrativa, expresa la intuición de una dimensión o profundidad de lo real que ni la percepción sensible, ni el principio de no contradicción ni el razonamiento argumentativo o de causalidad llegan a medir ni a explicar.”⁸³

⁸² Ibid, p. 17

⁸³ Idem,

Por esta razón, el conocimiento simbólico se sitúa en el ámbito del conocimiento de lo indirecto, aunque su aprehensión sea inmediata, directa. Trata con el mundo de lo no físico ni sensible; la imaginación simbólica se la ve con lo que es imposible de presentar y sólo puede remitirse a un sentido. De ahí que el símbolo se mueva por los aledaños del subconsciente, de lo metafísico, de lo sobrenatural. El símbolo evoca, llama a lo ausente. La palabra simbólica crea presencia. Digo pan, y el pan aparece sobre la mesa, como nos recuerda Octavio Paz.

El símbolo es lugar de encuentro del hombre con aquello que le trasciende y de lo que participa. Es mediante el poder evocador del símbolo que se logra unir lo que se encontraba roto, fracturado. El símbolo es el puente que se tiende “sobre lo separado y situado en dos ámbitos diversos; por esta razón, es expresión de encuentros y desencuentros.”⁸⁴

El símbolo es medio de acceso a esa experiencia de la realidad que posee fuerza de reconciliación del hombre consigo mismo mediante el encuentro con lo sagrado. El hombre de todos los tiempos ha procurado enfrentarse a lo sagrado como respuesta a “una búsqueda de algo anterior a las cosas, como una irradiación de la vida que emana de un fondo de misterio”⁸⁵; la búsqueda de una realidad oculta. Es este el poder religador del símbolo en el que el hombre “ve surgir la armonía por encima de las disonancias y encuentra el sentido más allá de la caducidad, la angustia, la soledad y la muerte”.⁸⁶ Nada más y nada menos que el acto del despertar espiritual en sus diferentes matices que ya hemos descrito.

⁸⁴ Idem 17

⁸⁵ Zambrano, María: *El hombre y lo divino*. Fondo de Cultura Económica. México, D.F., 1993, p. 33

⁸⁶ Mardones, José María: *Op. Cit.* p. 56

El símbolo da qué vivir

La conciencia del hombre de ser uno mismo en relación con su entorno hace que *ese darnos cuenta* de nuestra situación deba ser interpretado a través del sentido que le damos a la vida, cómo es que de una maraña de sucesos obtenemos un ovillo ordenado y estructurado. “Nos encontramos con una identidad en la vida, es decir, con la posibilidad de reconocer un sujeto. Pero éste no aparece ya dado desde un principio, sino que tiene que construirse. Tenemos que encontrarnos a nosotros mismos mediante un *sí mismo* que halle coherencia en lo vivido. La vida individual aparece así como una historia que deba ser narrada”.⁸⁷.

Nos vamos construyendo así nosotros mismos en la manera que tenemos de interpretar nuestra vida. Todos tenemos la tarea, para comprender la vida y para comprendernos, de narrar nuestra propia historia. La identidad personal es así una identidad narrativa. La vida es así, una actividad y una pasión en búsqueda de relato. Y el relato es la Odisea de la vida, ese regreso al hogar, igual que Ulises.

En el relato de esa búsqueda que el hombre hace de su yo profundo en el terreno de lo trascendental es que el conocimiento del símbolo aporta una perspectiva que abre un acceso al centro de la realidad, desde donde las cosas se aprehenden como articuladas dentro de una red de orden mayor. El símbolo es así “un rayo iluminador que abre o despierta un sentido y desvela un significado profundo del mundo, de la vida y de la existencia. Es un conocer que revela; un descubrir un acceso al corazón palpitante de la realidad; un despertarnos e iluminar la existencia”.⁸⁸

⁸⁷ Ibid, p. 94

⁸⁸ Ibid, p. 96

Es así que el símbolo no sólo <<da que pensar>> sino que también <<da que vivir>>. Da que pensar porque da que vivir. Es un pensamiento que alimenta una vida: descubre la riqueza inagotable de la vida y nos devuelve a la tarea de vivirla en sus inmensas posibilidades. “Vivir de los símbolos significa vivir explorando continuamente la significatividad y el sentido”.⁸⁹

La apertura de horizontes que supone el símbolo tiene que ver con la vida entera. Es un descubrimiento de la realidad, no para enriquecer sólo la visión del mundo, sino para *vivir* de otro modo la relación con el mundo y la vida. El símbolo tiene un carácter implicativo. La razón simbólica es una razón implicativa e implicada, razón cómplice del humano devenir. “El símbolo toca lo que constituye el manantial profundo del que surge toda capacidad de acción y relación, de libertad y amor. Este contacto con el poder de lo real, en definitiva, cambia al sujeto: le lleva hacia la respuesta. El carácter interpelador, responsivo, que posee el símbolo tiene que ver con su dimensión relacional y, especialmente en el mundo de la experiencia religiosa, con este contacto con lo divino. El lenguaje simbólico verdadero se abre a esa raíz de la vida plena; libera oclusiones y no oprime; expande las perspectivas e impide las reducciones; amplifica los espíritus y no simplifica”.⁹⁰

⁸⁹ Ibid, p. 85

⁹⁰ Ibid, p.102

Los símbolos, por tanto, enseñan a vivir, especialmente los símbolos dotados del aura numinosa que nos eleva por encima de lo Santo, símbolos que llevan hacia las fuentes profundas de la vida. Al desvelar la Vida confrontan y comprometen directamente a la existencia humana. El símbolo es transformador. No se puede estar cerca de la fuente de la vida, descubrir sus estructuras y religación profunda, y seguir igual: <<ver>> esas dimensiones significa, al mismo tiempo, ser regalado con un nuevo significado de la existencia. “Por esta razón, los símbolos tienden a la realidad última coimplican una toma de postura que supone una mediación más verdadera, más razonable y más libre para aquellos que la experimentan”.⁹¹

⁹¹ Ibid, p.103

Conclusiones

El proceso de transformación

Pensemos en cualquier persona, una persona de tantas que decide ir una tarde al cine a pasar un buen rato viendo una película, o quizá solamente por pasar el rato. Qué sorpresa resulta ver que en la pantalla encuentra su propia historia. Es curioso, vamos al cine para *ser* otros, pero en ese ser otro soy más yo mismo⁹².

Examinemos el caso del *despertar espiritual*, que hemos planteado y desarrollado. Nuestro espectador imaginario llega una tarde al cine y conforme pasa la película algo en él le revela poco a poco los obstáculos que hay en su propia experiencia de vida para acercarse al amor. El film lo coloca en la situación de Harry, de Mohammad, Ramezani, Borg..

Nuestro espectador imaginario se encuentra en la sala de cine, y siente en sí, reconoce, se da cuenta de que hay personas tan preocupadas por una abultada opinión de sí mismas que se ciegan a la verdad de su dependencia para vivir y ser sostenidos por alguien mayor que ellos mismos. Tendemos a identificarnos con aquello que solamente nos describe. “soy el director de una empresa, tengo un salario de tanto; traigo un Mercedes Benz *del año*” y así por el estilo. Nos damos cuenta entonces de que cada una de estas cosas podrán ser verdaderas, pero no dejan de ser meras descripciones, porque nada de eso soy yo, *mi* yo.

⁹² Es necesario mencionar que nuestro espectador imaginario va al cine en estado de soledad; es un observador solitario. En este punto conviene distinguir entre soledad y aislamiento. El aislamiento es algo negativo, porque indica la falta de una relación que se percibe como necesaria para el bienestar. La soledad es fundamentalmente positiva: por supuesto que significa una ausencia, pero se trata de la ausencia de intrusión, de avasallamiento, de invasión; y además permite que haya un espacio de libertad para crecer, para ser uno mismo, para llegar a los demás.

La experiencia de film se va tornando así en una experiencia de liberación. La experiencia estética liberadora que genera el film nos ayuda a clarificar la pregunta ¿quién soy frente a mí mismo, más allá del papel que desempeño, más allá de todo aquello que únicamente me describe? En el mismo cauce en que navegan los personajes, también nosotros nos preguntamos ¿Quién soy yo, en una dimensión de mismidad más profunda?

La liberación ha de comenzar por las estructuras más opresivas, que son las del propio egoísmo. Al abrirse de par en par a toda la fuerza de Dios, se experimenta una tremenda sensación de liberación, de despertar a una nueva vida, más real y preñada de posibilidades que la vida que hasta entonces había llevado. Como ya lo vimos en los filmes presentados, en ocasiones, un traumatismo, una crisis o algún sufrimiento, así como Ramezani, nos llevan a cuestionar el amor de Dios hacia nosotros. Puede ser duramente probada nuestra fe, la muerte de alguna persona muy allegada, pérdida del trabajo, una quiebra financiera, un accidente que nos debilita. Es el momento en el que sentimos cómo el miedo nos mantiene paralizados ante el riesgo que conlleva esa aventura acercarse al otro como otro. Se trata de introducirse en el otro, un salto a lo desconocido, a lo que aún está por descubrir.

Es así que la vivencia estética del despertar nos permite re-conocer el bien que hacemos, los talentos que hemos recibido y la belleza que existe en mi propia identidad. A partir de ella podemos también ver nuestros errores, nuestras mentiras y temores, todo aquello que nos mantiene en la oscuridad. Es por eso que otro aspecto importante que esta vivencia revela es la capacidad de perdonarnos a nosotros mismos por errores pasados. Sólo así podrá comenzar a sanar la dureza de corazón que usamos contra nosotros mismos.

Todo padecimiento de los personajes es padecimiento propio, así también, toda transformación de los personajes será también transformación propia. Despierta así en nosotros la certeza de que el amor es la base de nuestra vida, sobre lo que está fincado lo último de nuestra identidad, nuestra esperanza.

Es así como la identificación con los personajes y su situación nos conduce a reconocer las propias motivaciones a partir de la experiencia cinematográfica. Nos preguntamos entonces ¿cuál es la brújula de mi propia vida?

Desde la pantalla vemos – y sentimos en nosotros- cuál es el espíritu que guía a los personajes; reconocemos así las profundas motivaciones que le dan sentido a su vida y con ello tenemos la confrontación con las propias formas de situarse y orientarse uno mismo estando ante la misma situación. Nos reconocemos a nosotros mismos a partir de los propios actos. Surge entonces la pregunta ¿Qué es aquello que me mueve interiormente y orienta mi propia vida?

La experiencia cinematográfica nos pone vivamente en contacto con el espíritu de otros seres humanos y nos permite entrar a ser parte de éstos. La espiritualidad o visión de la vida que aparece en las películas, entra en diálogo con mi propia espiritualidad o visión de la vida como espectador y como ser humano. La película saca de mi interior mis propias convicciones y creencias, las confronta con otras, me interroga, me renueva, me confirma, me abre a otras posibilidades de la vida.

A partir de la realidad en forma ficta que nos presenta la experiencia cinematográfica encontramos que la espiritualidad está expresada, transmitida, testimoniada, en historias de vida. Estas historias de vida no tienen una temporalidad determinada, ni son absolutamente particulares sólo de esos personajes y situación; sino que lo que tenemos en el fondo es la representación de situaciones que muy probablemente el espectador ya haya vivenciado.

El lenguaje aquí es el de las experiencias vividas, de la narración, del testimonio, de la comunicación del corazón y del interior, de las intuiciones más hondas y vivas, de la creación y la poesía. La experiencia lleva a un diálogo vivo del espectador con la película, consigo mismo y con otros espectadores.

Encontramos de esta manera que la espiritualidad está expresada en hechos cruciales de la vida, en hechos que por significativos nos acercan al sentido de la vida de unos personajes determinados. Esto se nos revela a través de sus acciones, en lo que hacen cuando son puestos ante una elección importante, cuando pasan por una crisis, cuando la vida toma giros imprevistos o cambios importantes; cuando hay que enfrentar obstáculos. Ahí se nos transmite, casi sin palabras, el espíritu que mueve a estos hombres y mujeres.

Lo verdaderamente determinante de la experiencia estética del despertar es que da lugar a una absoluta transformación. Así, mediante una progresiva concienciación de que algo está aconteciendo a un nivel más profundo que el de los pensamientos o el de las sensaciones, en una zona de su ser cuya misma existencia constituye una revelación sorprendente, ahí en lo profundo, donde el espectador es más auténticamente él mismo y más íntimamente cercano a Dios.

Es por todo lo anterior que consideramos que el arte es humano y *humanizante*. El hombre tiene la necesidad de crear objetos que intenten re-crear una experiencia de misterio en el que *poéticamente* se descubre en relación con el mundo, los otros, consigo mismo. El conocimiento poético es conocimiento inefable, se manifiesta sólo como experiencia sensible. El hombre está ante una relación *estética* con el mundo, que nace de la necesidad que tiene el hombre de la Belleza. El arte es memoria, tradición, sabiduría, testimonio, herencia. El arte nace de una profunda necesidad humana por saber quiénes somos, de dónde venimos, a dónde vamos. El arte es manifestación que nos conduce hasta el puente donde se da el encuentro del hombre consigo mismo, con el otro, con el universo.

El arte es manifestación de presencia, es el espejo del hombre a través del cual se observa a sí mismo. La experiencia que se tiene del otro como otro habla también de mi propia experiencia. Es así que la vivencia estética es tan importante en nuestro proceso de humanización como la vivencia religiosa y filosófica. En realidad, todas forman parte de una misma configuración. Las tres son vías distintas del hombre hacia la verdad, la belleza y la bondad. Sus caminos se van entreverando a lo largo de la jornada.

Insuficiente, las palabras intentan en vano describir el deleite que nos causa la vivencia estética, que sin darnos cuenta nos arranca del cotidiano y nos traslada hasta el sitio posible en donde se registra un cambio muy profundo en nosotros, una especie de purificación por el encuentro con la Belleza. Lo único que uno puede hacer en ese momento es agradecer, agradecer humildemente el contacto del espíritu con ese juego de luz y sombras que irradia vida, esperanza, Amor.

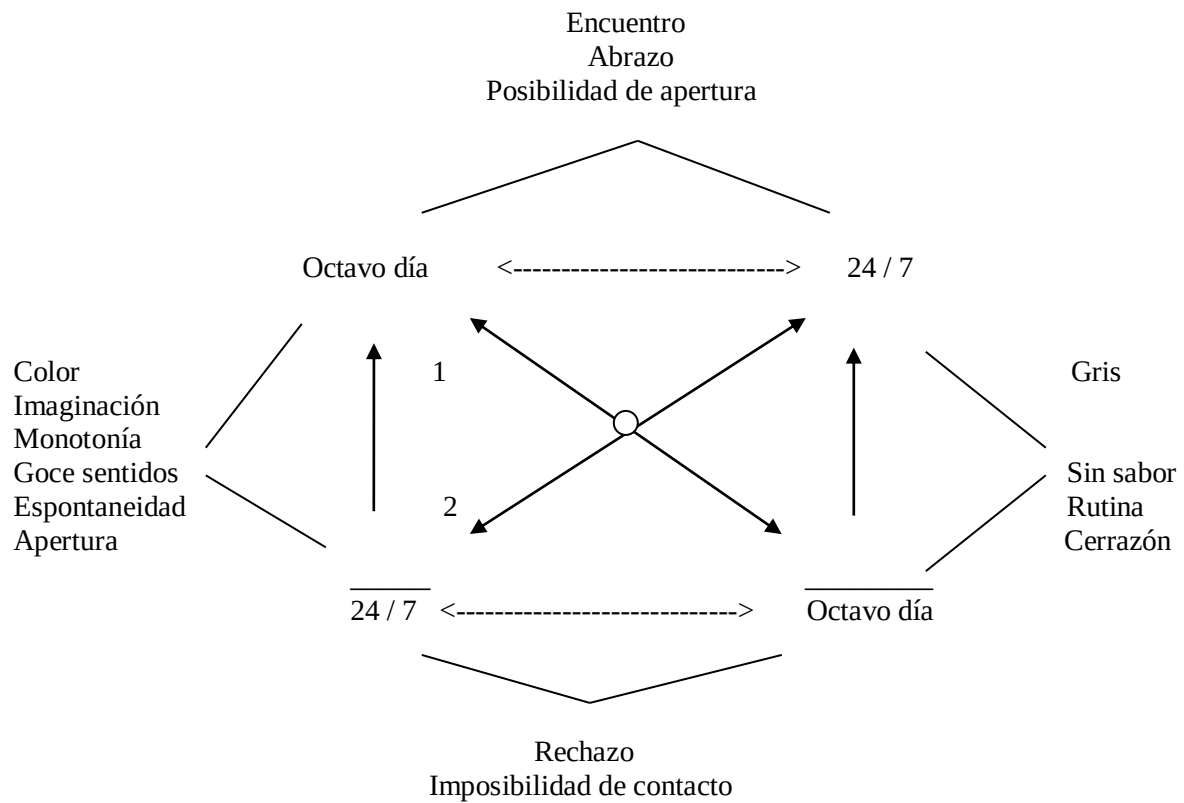
Anexos

Anexo 1

Cuadros semióticos

A

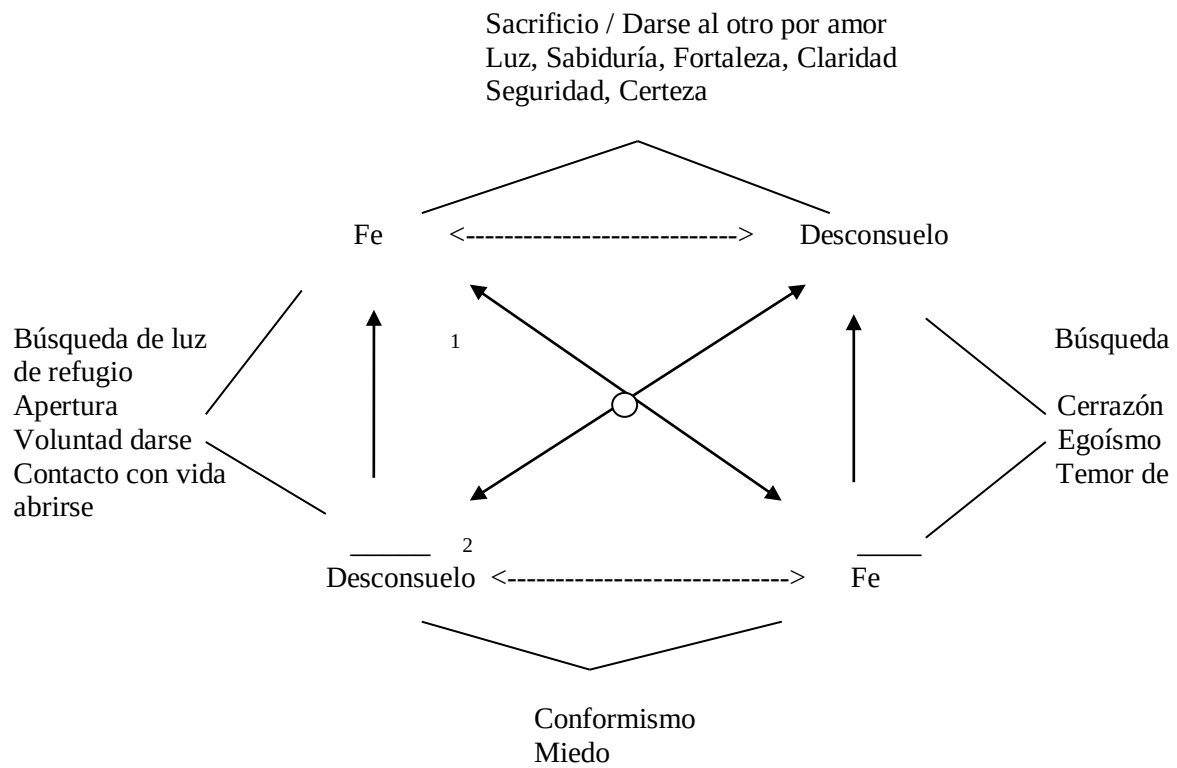
El Octavo día



- 1.- Darse al otro
 - 2.- Trascender el egoísmo
 - 0.- Amistad con uno mismo y con el otro
- Recuperación del tiempo perdido

B

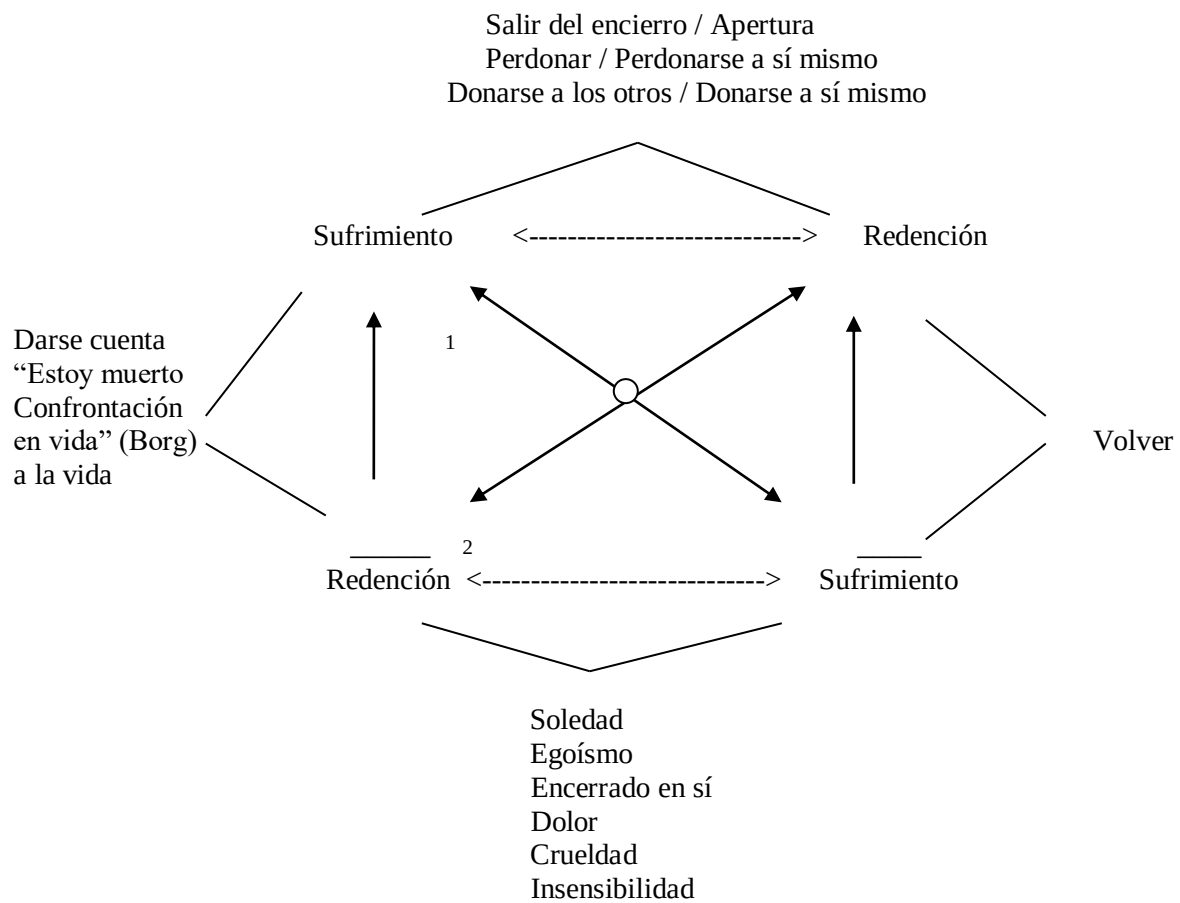
El color del paraíso



- 1.- Apertura a luz
- 2.- Entrega / Donación
- 0.- Recuperación de la vista
Apertura de corazón

C

Fresas Salvajes



- 1.- Culpa
- 2.- Arrepentimiento
- 0.- Reconciliación con uno mismo y con el mundo

METODOLOGÍA

Presentamos a continuación los elementos para el análisis de los niveles superficial y profundo de un texto mediante el uso del cuadro actancial y el cuadro semiótico.

1 Nivel superficial

Identificación de los actantes

El término de *actante* fue introducido por Lucien Tesnière quien lo definió como “los seres y cosas que toman parte en el proceso”.⁹³ Más tarde, Propp lo retomó y profundizó en él, al abandonar definitivamente la noción de personaje puesto que no los define por su psicología o su condición social, sino por el haz de funciones que ponen en juego en una historia, es decir, por su campo de acciones.

El resultado que tenemos es que en ambas visiones el acento está puesto sobre la *acción*, y no en la noción psicológica de una persona. “Un *actante* no es el que posee una esencia, sino el que *actúa* en el relato”.⁹⁴

⁹³ Talens, Jenaro, et. ot.: *Elementos para una semiótica del texto artístico. (Poesía, narrativa, teatro, cine)*. Ed. Cátedra, Madrid, España, 1983. p. 133.

⁹⁴ Lizarazo Arias, Diego: *La fruición fílmica. Estética y semiótica de la interpretación cinematográfica*. Ed. Universidad Autónoma Metropolitana. México, 2004, p. 161

Greimas distingue entre *actor* y *actante*. Mientras que al actor se le reconoce porque goza de una identidad es afirmada explícitamente y manifestada por su nombre, su situación social, familiar, con ciertas particularidades físicas, etc.; al *actante* se le reconoce por su funcionalidad dentro del relato.

El concepto de personaje remite exclusivamente a figuraciones de conciencias humanas, en cambio, la noción de *actante* puede carecer del sello antropomórfico, “un actante puede ser la representación de un animal, una fuerza de la naturaleza o una circunstancia específica. Su tesitura radica en su lugar como operador accional (en constituir un elemento que *gesta diégesis*) y su valor discursivo: un actante es una entidad puramente simbólica, sólo un efecto del discurso”⁹⁵. Los actantes no se definen no por lo que son, sino por lo que hacen.

Tipos de actantes

Greimas distingue tres categorías de actantes: una, primera, que corresponde al *sujeto* y al *objeto* que se dan en todo discurso normal; otra, segunda, constituida por el *remite* y el *destinatario*; y otra, final, constituida por los *circunstantes* y que indica las circunstancias bajo las que se desarrolla el proceso del relato, y que corresponde al *auxiliar* y al *oponente*. Estos seis tipos de actantes (tres pares) expresan “con exhaustividad todas las posibilidades narratológicas”.⁹⁶ Cualquier relato podrá ser explicado por estos términos actanciales. No todo relato los incluye todos, pero ningún relato los excluye todos.

⁹⁵ Loc. cit.

⁹⁶ Ibid. 163

Entre estas tres categorías actanciales se pueden establecer tres *predicados base*:

- a. *Sujeto-objeto*: vinculados por una relación de deseo (querer)
- b. *Remitente-destinatario*, la relación corresponde a la modalidad del *saber*, cuya realización más característica es la *comunicación* (la confidencia)
- c. *Auxiliar-oponente*, la relación es la de poder (participación)⁹⁷

Programa narrativo

El actante de más importancia es el sujeto en continua búsqueda de su objeto. Todo relato, dice Greimas, “es una serie de vaivenes entre el sujeto que no tiene un objeto y está separado de él (o disyunto), pero lo desea conseguir; o entre el sujeto que tiene un objeto y está unido a él (conjunto) y lo quiere conservar. Cada consecución de un objeto o cada pérdida de él constituye un programa narrativo. Si el sujeto no es competente para conseguir su objeto, necesita un sujeto operador distinto de él para llegar al fin”⁹⁸.

El Programa Narrativo (PN) es la unidad elemental de la sintaxis narrativa y el análisis del mismo consiste en describir su organización y despliegue. En general, dentro de la narración, explica Greimas, hay un *Programa narrativo principal*, llamado *programa narrativo de base*, que se compone de otros programas narrativos relacionados entre sí, dando lugar a un *programa narrativo complejo*. Estos PN complejos están sostenidos sobre PN que cumplen realizaciones parciales, que al final, dan como resultado la realización del PN principal.

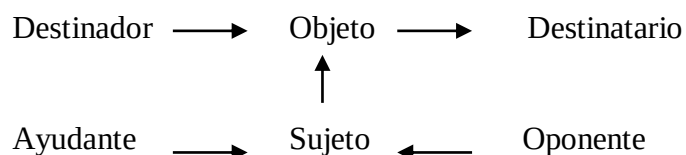
⁹⁷ Talens, Jenaro. *op. cit.* p. 134

⁹⁸ Gómez Robledo, Xavier: *Los caminos de la semiótica (ortodoxos y liberales)*. Ed. ITESO. Guadalajara, México, 1990, p. 19-20

Esquema actancial

Localizados los programas narrativos, se puede dividir el relato en secuencias para facilitar el estudio. La visualización del programa narrativo se tiene en el esquema actancial, en el que, dice Greimas, “se puede descubrir la ideología del personaje en la búsqueda constante del objeto por parte del sujeto”⁹⁹.

Sobre la base de las acciones y relaciones de los actantes que se identifican en el Programa Narrativo principal, el esquema actancial se puede ver gráficamente en el siguiente esquema:



En síntesis, el primer momento del análisis semiótico *actancial* en su nivel superficial tratará de examinar minuciosamente tanto las acciones como los actores-actantes que las ejecutan. “Cada actor (personaje) será definido por su relación con las *funciones* virtuales o explícitas en las que interviene, por su modo de integración en las clases de personajes-tipos o *actantes* , por su modo de relación con otros *actantes*, por sus <<valores>> o *predicados base*, así como por su distribución en el desarrollo del discurso narrativo”¹⁰⁰.

⁹⁹ Loc. cit.

¹⁰⁰ Talens, Jenaro, *op. cit.* p. 138

2 Nivel Profundo

Cuadro semiótico

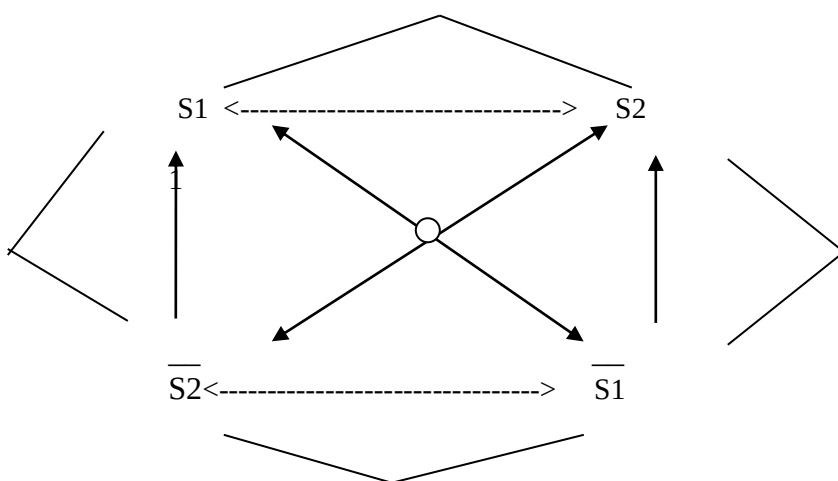
Tras el estudio de la superficie del texto, Greimas intentó profundizar en los elementos semánticos en el nivel profundo del texto. Para esto ideó su célebre cuadrado semiótico, que no es sino la representación visual de la estructura elemental de la significación.

El cuadrado semiótico de Greimas hace descubrir con claridad, a nivel semántico, los choques fuertes de oposiciones binarias, que luchan en el fondo de todo relato y también en lo más profundo del corazón humano, como el amor y el odio, la autenticidad y la inautenticidad, el orgullo y la humildad, la vida y la muerte...¹⁰¹

Básicamente, el cuadro semiótico es un esquema lógico de cuatro posiciones, en el que las líneas horizontales representan las relaciones entre contrarios, las diagonales del cuadrado representan dos ejes de términos contradictorios y las líneas verticales representan dos implicaciones.

La representación queda así:

Cuadro 1 Representación visual de las relaciones



¹⁰¹ Gómez Robledo, Xavier, *op. cit.* p. 23

Donde:

S1 y S2 : Dos símbolos dados	S1 ----- S2	Eje de contrarios
$\bar{S}1$ y $\bar{S}2$: Sus respectivas contradicciones	$\bar{S}1$ ----- $\bar{S}2$	Eje de subcontrarios
$\longleftrightarrow$: Relación de contradicción	S1 $\longleftrightarrow$ $\bar{S}1$	Esquema positivo
	S2 $\longleftrightarrow$ $\bar{S}2$	Esquema negativo
..... : Relación de contrariedad	S1 $\longleftarrow$ $\bar{S}2$	<i>Deixis</i> , implicación positiva
	S2 $\longleftarrow$ $\bar{S}1$	<i>Deixis</i> , implicación negativa
$\uparrow$: Relación de complementariedad o implicación de símbolos		

Si atribuimos el significado de blanco a S1 y negro a S2, las relaciones quedan de la siguiente manera:

Blanco-negro son contrarios que se oponen, pero uno no contradice al otro.
Blanco- no blanco son contradictorios entre sí, en el mismo sentido que el anterior.
Negro implica *no blanco*, pero no al revés: *no blanco* no implica *negro*, pues puede ser de otro color.
No blanco-no negro son subcontrarios, que pueden estar articulados por un tercero, gris, rojo, etcétera.¹⁰²

A esto, la audacia de Raúl Mora nos lleva completar el cuadro en la “búsqueda de sentido de cada símbolo y del conjunto de símbolos interrelacionados”.¹⁰³ Esto es, mediante la identificación de qué símbolo está en cada eje de contradicción; así como el símbolo que surge en el cruce de esos dos ejes –axes-; como el gozne sobre el que gira dicho conjunto.

¹⁰² Mora , Raúl H.:Tras el símbolo literario. Escuelas y técnicas de interpretación. ITESO, 2002. p. 71

¹⁰³ Ibid.

Sintetizando, el cuadro semiótico de Greimas sirve para expresar visualmente la lógica (de oposición o acercamiento) que se da entre los componentes semánticos de un determinado relato (un mito, una novela, un cuento, un film). Esos componentes se pueden traducir en valores, creencias, o propiedades de los objetos semióticos. Las relaciones de oposición que se suceden en un relato son múltiples y constantes; pero todas ellas están englobadas en una relación que es la que le da un sentido general, global, a todo relato. Así, Greimas observa que cualquier relato pondrá en relación componentes vinculados dentro de un mismo eje semántico: vida-muerte, libertad-esclavitud, luminosidad-oscuridad, placer-dolor, riqueza-pobreza, etc. Cualquiera de ellas sirve para elaborar cualquier proyecto narrativo que imaginemos. Tenemos así que el sentido se construye a partir de las relaciones de oposición.¹⁰⁴

Isotopías

Son los términos del cuadrado que constituyen el camino para armar las relaciones. Greimas la define como “un conjunto de categorías semánticas redundantes que permiten la lectura uniforme de una historia”.¹⁰⁵

Greimas señala que existe un determinado tipo de coherencia que otorga sentido a los elementos que integran un texto dado. Pueden darse diferentes niveles de coherencia, pero el de mayor capacidad de englobar los demás es el que da sentido a la totalidad. A este tipo de coherencia se refiere como *isotopías*.

Aunque a simple vista pareciera que las isotopías no son fáciles de precisar, en la práctica del análisis semiótico no son difíciles de descubrir, ya que “van apareciendo en las imágenes y en las expresiones de los personajes que se van repitiendo en el relato”.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Zecchetto Victorino et al.: *Seis semiólogos en busca del lector*. Ed. Ciccus. Argentina, 2002, p. 139

¹⁰⁵ Gómez Robledo, Xavier, *op. cit.* p. 26

¹⁰⁶ *Ibid* p. 27

Algunos de los numerosos filmes que comparten en su relato profundo las figuras que conforman la dinámica del *Despertar espiritual*.

Las noches de Cabiria

Federico Fellini (Italia, 1957, 110 min.)

Cinema Paradiso

Guisepe Tornatore (Italia, 1989, 123 min.)

Despertares (Awakenings)

Penny Marshall (EUA, 1990, 120 min.)

El pescador de Ilusiones (The fisher king)

Terry Gilliam (EUA, 1991, 137 min.)

El jardín secreto (The secret garden)

Agnieszka Holland (GB, 1993, 100 min.)

La llave mágica (The Indian in the Cupboard)

Frank Oz (EUA, 1995, 96 min.)

El cartero (Il Postino)

Michael Radford (Italia, 1995, 116 min.)

El Arpa Mágica (The Grass Harp)

Charles Matthau (EUA, 1995, 107 min.)

La Strada

Federico Fellini (Italia, 1954, 94 min.)

Dersu Uzala

Akira Kurosawa (Japón-URSS, 1974, 140 min.)

Tierra de Sombras (Shadowlands)

Richard Attenborough (EUA-GB, 1993, 130 min.)

Kolya

Jan Sverák (Rep. Checa, 1996, 114 min.)

Estación Central

Walter Salles (Brasil, 1998, 110 min.)

Zorba el Griego (Zorba the Greek)

Michael Cacoyannis (EUA, 1964, 146 min.)

Despertando a la vida (Waking Life)

Richard Linklater (EUA, 2001, 97 min.)

THX 1138

Georges Lucas (EUA, 1971, 88 min.)

El club de la pelea (Fight Club)

David Fincher (EUA, 1999, 139 min.)

Bibliografía

Cine

Agel, Henri: *Estética del cine*. Ed. Universitaria de Buenos Aires. Argentina, 1962.

Bordwell, David y Thompson, Kristin: *El arte cinematográfico*. Ed. Paidós. Barcelona, España, 2002.

García Escudero, José María: *Vamos a hablar de cine*. Ed. Salvat. Navarra, España, 1970.

Metz, Christian: *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968) V. 1*. Ed. Paidós. Barcelona, España, 2002.

Metz, Christian: *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972) V. 2*. Ed. Paidós. Barcelona, España, 2002.

Morin, Edgar: *El cine o el hombre imaginario*. Ed. Seix Barral. Barcelona, España, 1972.

Romaguera i Ramió Joaquim, y Alsina Thevenet Homero (Eds.): *Textos y manifiestos del cine*. Ed. Fontamara, Barcelona, España, 1985.

Velleggia, Susana: *Cine, entre el espectáculo y la realidad*. Ed. Claves latinoamericanas. México 1986.

Cine y semiótica

Bordwell, David: *El significado del cine*. Ed. Paidós. Barcelona, España, 1982

Gaudrealt, André y José Francois: *El relato cinematográfico*. Ed. Paidós. España, 1995.

Gil Olivo, Ramón: *Cine y lenguaje*. Ed. El Colegio de Michoacán-CONACYT. México 1985.

Guerín, María Anne: *El relato cinematográfico*. Ed. Paidós, España, 2004

Lizarazo Arias, Diego: *La fruición fílmica. Estética y semiótica de la interpretación cinematográfica*. Ed. Universidad Autónoma Metropolitana. México, 2004.

Lotman M., Yuri: *Estética y semiótica del cine*. Ed. Gustavo Pili. Barcelona, España, 1979.

Talens, Jenaro, et. ot.: *Elementos para una semiótica del texto artístico. (Poesía, narrativa, teatro, cine)*. Ed. Cátedra, Madrid, España, 1983.

Zeccetto Victorino et ot.: *Seis semiólogos en busca del lector*. Ed. Ciccus. Argentina, 2002.

Semiótica

Vevia Romero, Fernando Carlos: *Introducción a la semiótica*. Universidad de Guadalajara, 2000.

Barthes, Greimas et ot.: *Análisis estructural del relato*. Ed- Coyoacán. México D.F. 2004

Gómez Robledo, Xavier: *Los caminos de la semiótica (ortodoxos y liberales)*. Ed. ITESO. Guadalajara, México, 1990.

Mora, Raúl H.: *Tras el símbolo literario. Escuelas y técnicas de interpretación*. ITESO, 2002.

Propp, Vladimir: *Morfología del cuento*. Ed. Colofón. México. 1999

Mardones, José María: *La vida del símbolo. La dimensión simbólica de la religión*. Ed. Sal Terrae. Santander, España, 2003.

Estética y poética

Aristóteles: *El Arte Poética*. Ed. Espasa-Calpe. México, D.F., 1994

Baumgarten, Alexander: *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*. Argentina, 1960

Borges, Jorge Luis: *Arte poética*. Ed. Crítica. Barcelona, España, 2001.

Borges, Jorge Luis: *Siete Noches*. Ed. Alianza, Madrid, España, 2000.

Nietzsche, Federico: *El origen de la tragedia*. Obras completas V I. Ed. Teorema, España, 1985

Paz, Octavio: *El arco y la lira*. FCE, México, 1996.

Plazaola, Juan: *Introducción a la Estética*. Ed. Universidad de Deusto. Bilbao, España. 1999.

Valdivia, Benjamín: *Indagación de lo poético*. Fondo Editorial Tierra Adentro. México, 1993.

Antropología filosófica

Cassirer, Ernst: *Antropología filosófica*. Fondo de Cultura Económica. México, 1945.

Fernández Font, Fernando, S.J.: *Persona y Realidad*. Universidad Iberoamericana/ITESO, México, 2004.

Espiritualidad

Divarkar, Parmananda: *La senda del conocimiento interno. Reflexiones sobre los Ejercicios Espirituales de San Ignacio de Loyola*. Ed. Sal Terrae, España, 1982.

Oliva, Max: *Libre para orar. Libre para amar*. Ed. Ave María. Estados Unidos (sin fecha de edición)

El hombre y Dios

Zambrano, María: *El hombre y lo divino*. Fondo de Cultura Económica, México, 1993.

Otto, Rudolf: *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Alianza. Madrid, 1998.