



**UCAM**

**UNIVERSIDAD CATÓLICA  
DE MURCIA**

**FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y DE LA  
COMUNICACIÓN**

**Departamento de Ciencias Humanas y Religiosas**

**“Non omnis moriar  
(No moriré del todo)  
Ser y Vida es Dios.”**

**Autor:**

**D. Miguel Ángel Millán Atenciano**

**Director:**

**Dra. Dña. Gloria María Tomás y Garrido**

**Murcia, 17de Abril de 2015**





# UCAM

UNIVERSIDAD CATÓLICA  
DE MURCIA

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y DE LA  
COMUNICACIÓN

Departamento de Ciencias Humanas y Religiosas

“Non omnis moriar  
(No moriré del todo)  
Ser y Vida es Dios.”

Autor:

D. Miguel Ángel Millán Atenciano

Director:

Dra. Dña. Gloria María Tomás y Garrido

Murcia, 17 de Abril de 2015





# UCAM

UNIVERSIDAD CATÓLICA  
DE MURCIA

**AUTORIZACIÓN DEL DIRECTOR DE LA TESIS  
PARA SU PRESENTACIÓN**

La Dra. D<sup>a</sup>. Gloria María Tomás y Garrido, como Directora de la Tesis Doctoral titulada “Non Omnis Moriar”, realizada por D. Miguel Ángel Millán Atenciano en el Departamento de Ciencias Humanas y Religiosas, **autoriza su presentación a trámite** dado que reúne las condiciones necesarias para su defensa.

Lo que firmo, para dar cumplimiento a los Reales Decretos 99/2011, 1393/2007, 56/2005 y 778/98, en Murcia a 8 de Enero de 2015.



## RESUMEN

### 1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación multidisciplinar titulado, “Non omnis moriar” (No moriré del todo) -citando la oda 3, 30 -6 del poeta latino Horacio<sup>1</sup>-, tiene como centro referencial la vida -el acontecer humano reflejado en la importancia del ser-, vinculada al pensamiento grecolatino, y completada bajo el influjo del pensamiento judío en su apertura a la alteridad -como ser relacional y dialógico- y su sentido creatural (que implica la visión desde Dios Creador ante los conceptos de tiempo y de eternidad).

Desde este punto de partida, se estudia y reflexiona acerca de la visualización iconográfica de una obra del pintor suizo Paul Klee (1879 -1940), *Muerte y fuego* (1940), por la riqueza de su simbología, y su contexto en un tiempo socio-histórico caracterizado por el auge de la modernidad. El hombre del cuadro que marcha al encuentro de la luz para toparse con la máscara mortuoria de la infertilidad, la soledad y el aislamiento -realidades que anulan al ser personal-, pero que, finalmente, le conducen a reencontrarse con ese haz de luz resplandeciente que, elevado por encima del macabro rostro, está llamado a convertirse en esperanza.

Inspirándose en el pronunciado simbolismo del lienzo de Paul Klee, nuestro trabajo está subdividido en dos grandes áreas, una primera parte dedicada al análisis filosófico antropológico que tiene al ser como objeto de su reflexión humana, y una segunda en la que, a través de la cinematografía, la capacidad de expresar en

---

<sup>1</sup> Quintus Horatius Flaccus (65-8 a.C.), conocido como Horacio, poeta latino, nacido en Venusia y muerto en Roma. Estudió en Roma y Atenas. Como poeta cultivó todos los géneros, pero destacó en las Odas, una obra compuesta de 4 tomos con un total de 104 odas. Otra de sus obras cumbres son las Epístolas. La tesis se subtitula “Ser y Vida es Dios” en consonancia con la aportación exegética que legó el Cardenal Martini (1927-2012), antiguo arzobispo de la diócesis de Milán en su carta titulada La vida humana participa de la vida de Dios, para presentar el significado de vida en su triple citación en el Nuevo Testamento, el término Bios que anuncia la vida biológica de cada ser, que completa con Psyché por el cual se habla de la dimensión mental humana, por último encontramos el término Zoé que es la vida humana que se comunica al hombre como verdad. Los dos primeros términos Bios y Psyché son dependientes del término Zoé, lo que nos ayuda a comprender que Vida y Ser son partícipes de la intervención de Dios.

imágenes trascendentes el conocimiento.

Las líneas argumentativas están determinadas por la presencia del ser dialógico que presenta el filósofo vienés Martin Buber (1878-1965). El valor de la fecundidad anunciado por Emmanuel Lévinas (1906 -1995) y la reflexión hermenéutica de Paul Ricoeur (1913-2005) que ayuda a comprender la mutua interacción entre Ciencia y Ética en su acción comunicativa hacia la belleza.

El recorrido cinematográfico presenta a tres directores de actualidad ligados a un cine de autor o independiente: Alexander Payne (1961), Aki Kaurismäki (1957) y los hermanos Dardenne, Jean Pierre (1951) y Luc (1954). En el recorrido filmográfico a través de tres de sus películas, *Citizen Ruth* (1996), *La chica de la fábrica de cerillas* (1990) y *El silencio de Lorna* (2008), tenemos la oportunidad de confrontar con personajes femeninos que no son ajenos a la realidad de nuestro tiempo ni a las dificultades de nuestros coetáneos, tres grandes conflictos como son la comunicación, la soledad y la angustia existencial pueden verse reflejados en la insistente lucha por la vida de las protagonistas. El drama del aborto aparece como argumento latente de sus relatos, pero su enorme persistencia les ayuda a responder de diversas maneras determinadas por las experiencias vitales que han padecido.

Las certezas o asertos de estos pensadores y cineastas reflejados en sus bibliografías y filmografías son parte de una respuesta frente a los grandes conflictos de nuestro tiempo actual, como son la tensión entre incomunicación–comunicación, soledad–fecundidad, desesperación–esperanza. La vivencia de la existencia como un don se anuncia como una respuesta válida para no caer en el mutismo silencioso que emponzoña a Iris o la distorsión comunicativa que ahoga a Ruth o sencillamente la fragilidad psicológica que trastorna a Lorna. Situaciones diversas, localizadas en contextos diferentes, que nos presentan la maternidad como un tiempo único y exclusivo para la realización humana. El recorrido junto a estos autores permite reconocer la ontología humana como un espacio de plenitud claramente ligado a lo eterno, no solo por las apreciaciones de este grupo de filósofos que han articulado su pensamiento con la centralidad de lo sagrado para la plena realización del hombre, sino desde la visión de los cineastas donde veladamente fluye la necesidad de lo misterioso sin la cual todo humano carecería de vivir la existencia como un bien natural donado.

En este recorrido no faltarán citas a literatos, poetas, dramaturgos, pintores, místicos, humanistas y artistas... En definitiva, aquellos que han procurado dia-



logar con las imágenes para trascenderlas de conocimiento, exponiendo en la vitalidad visiblemente reflejada en la natalidad la facultad de seguir creyendo que con la vida todo es posible.

## 2. OBJETIVOS

1. Presentar una relación entre la Antropología filosófica, la Ética, la Bioética y el Arte ante el significado y el sentido de la vida humana, realizando un estudio multidisciplinar que justifica dicha relación
2. Analizar el lienzo de Paul Klee *Muerte y Fuego* (1940) atendiendo al simbolismo del cuadro.
3. Comprender el significado de la máscara en el contexto sociohistórico y pensamiento de Martin Buber (1878-1965).
4. Presentar la fecundidad como lugar de trascendencia ética en Emmanuel Lévinas (1906-1995).
5. Manifestar en el hombre de Klee el valor central de la persona en Lévinas.
6. Interpretar el significado simbólico del fuego como fundamento de la esperanza en Paul Ricoeur (1913-2005).
7. Analizar el mensaje antropológico de la vida en la representación artística de Pablo Picasso (1881-1973), Artavazd Pelechian (1938) y Gustav Klimt (1862– 1918).
8. Descubrir la imagen trascendente del conocimiento humano en tres miradas: Alexander Payne, el conflicto de la comunicación, Aki Kaurismäki, la deshumanización materialista o el aislamiento moderno y Los hermanos Dardenne la bondad que habita al ser.
9. Justificar mediante el uso de la imagen y la profundidad del pensamiento una reflexión bioética que tenga como objeto central la vida en su relación biológica (fecundidad), comunicativa (relación) y comunicadora de una esperanza trascendente.
10. Analizar la Antropología en el hombre moderno, exponiendo algunos de los valores y contravalores que reflejan su ser en el mundo actual.

### 3. METODOLOGÍA

Aunque las aportaciones de las metodologías cuantitativas y cualitativas tienen su interés, para esta investigación, aprovechando también las experiencias de la investigación llevada a cabo en el trabajo fin de Máster de Bioética, consideramos que los objetivos de nuestra investigación superan esos instrumentos. Por lo tanto, pensamos que lo más apropiado para nuestro trabajo es desarrollar una metodología inductiva aplicando la Antropología subjetiva que vaya de lo particular a lo general. Este modo de proceder ha sido empleado por pensadores insignes (Karol Woytla, Julián Marías...)

Desde este planteamiento, presentamos a aquellos filósofos ligados al personalismo judío que sirven para iluminar la bioética personalista y, a su vez, a directores cinematográficos contemporáneos que han encontrado en el humanismo un pilar referencial para elaborar su filmografía. Para completar el diálogo entre Ciencia y Arte se incluye la simbología pictográfica, literaria, cinematográfica... de pintores, cineastas, literatos y poetas... que nos permitan habilitar nuevas posibilidades en el conocimiento de la persona y en su relación con la vida.

Las fuentes aplicadas como objeto de estudio han sido las lecturas de la bibliografía de nuestros autores, así como documentación añadida como monográficos, manuales, reseñas, artículos de revistas científicas, asistencia a bibliotecas especializadas y filmoteca nacional. Se ha utilizado una bibliografía amplia en castellano e inglés, y puntualmente contiene también citas en italiano y francés. De cada autor se ha realizado un estudio comparativo para tratar aquellos conceptos más apropiados a su bibliografía estudiada. Al mismo tiempo se ha visualizado la mayor parte de la filmografía de los cineastas. También se han realizado estancias en Italia y EEUU con la finalidad de tener una visión más universal del campo bioético que, en definitiva, es uno de los objetivos que desea iluminar esta tesis. La defensa de la vida humana y el valor impreso en la misma nos abren a nuevas posibilidades dentro del campo de estudio que favorezcan un diálogo intercultural que nos permita interrelacionar la ciencia, la cultura y el arte en sus manifestaciones vitales. No podemos obviar que, por otra parte, la presente tesis parte de una visión trascendente de la persona, incluyendo la formación espiritual como una parte ineludible de la realidad humana. Este estudio está realizado con el rigor intelectual apropiado a un trabajo de investigación de doctorado no exento de las dificultades propias de

aplicar una metodología innovadora que abra nuevas expectativas a la investigación para vertebrar el diálogo ciencia–fe y cultura.

## 4. CONCLUSIONES

### 4.1. CAPÍTULO KLEE

#### 4.1.1. Conclusiones

- Se muestra el descubrimiento en la ética de una actitud favorecedora de la vida que trasciende el ser y que se encuentra sostenida en la manifestación artística.

- El arte, en sus múltiples variantes, literatura, cinematografía, pintura... se presenta como un espacio de contemplación y diálogo ético en el contexto socio-histórico actual.

- La visualización del cuadro *Muerte y fuego* (1940) de Paul Klee aporta una rica y completa simbología para lograr esta actitud ética y este diálogo con el mundo actual.

### 4.2. CAPÍTULO BUBER

#### 4.2.1. Conclusiones

- La ontología que presenta Buber está determinada por la dialogía relacional que ofrece su obra, *Yo –Tú*. En ella se muestra el corazón de la realidad modernista de la Viena finesecular del siglo XIX.

- Una vez más se fundamenta que la ley natural, como la inclinación a la vida, a la sexualidad y el ejercicio de la razón son elementos constitutivos de todos los seres humanos y, a través de ellos, se puede establecer una relación comunicadora tendente al encuentro.

- La relación biológico–ontológica reflejada en la relación feto–madre establecida en la maternidad tiene como consecuencia una característica constituyente

del proceso dialógico del pensamiento de Martin Buber, que justifica la relación materno-filial como un elemento natural donde se establece el primer lazo social.

#### 4.3. CAPÍTULO LÉVINAS

##### 4.3.1. Conclusiones

- La fecundidad es el centro de difusión de una Ética del cuidado que tiene en la alteridad la máxima expresión de la bondad.
- El encuentro entre Ágape y Eros permite reconocer a la persona también por su valor, dignidad, deber y fin.
- La trascendencia en Lévinas está reflejada en el rostro anónimo que es difusor de trascendencia.
- El rostro en Lévinas es el lugar donde está depositada la mirada que conduce a la vida.
- La paternidad y fraternidad ayudan a comprender todo lo que de infinito hay en el hombre.

#### 4.4. CAPÍTULO RICOEUR

##### 4.1. Conclusiones

- La Ciencia, la Ética y lo Sagrado son el centro de la manifestación ontológica en Paul Ricoeur.
- El contenido simbólico de la manifestación artística hace partícipe la esperanza cristiana que se refleja en la credentidad (haciendo de la realidad una manifestación creíble) y la fiducialidad (experiencia de fe).
- La ética participa de la tradición y a la revelación manifestando en el imperativo "Ámame", la sobreabundancia que conduce a la vida.
- La lógica de la equivalencia que mediante el poder judicial y los códigos normativos anuncia la intencionalidad ética en defensa del débil para cumplir la máxima de Ricoeur: "La tendencia a la vida buena con y para el otro en instituciones justas".

- La Ciencia-mediante la creación y posterior evolución del hombre en su doble variante prospectiva y electiva-analiza científica, económica y socialmente la realidad futura humana.
- La existencia humana entregada como don se convierte en la consecuencia visible del Arte, la Religión y la Ética.

#### 4.5. CAPÍTULO CINEMATOGRAFÍA

##### 4.5.1. La cinematografía

- Los orígenes del Arte Cinematográfico a finales del XIX convierten la experiencia humana en una posibilidad narrativa a través de las imágenes.
- Nuestra investigación propone una reflexión crítica frente al pensamiento postmoderno actual que dote de su sentido original a la manifestación artística mediante la reflexión y belleza de la imagen.
- Las películas estudiadas, *Citizen Ruth* (1996), *La chica de la fábrica de cerillas* (1990) y *El silencio de Lorna* (2008), presentan la vitalidad como un fin que ayuda a comprender y reflexionar éticamente sobre el proyecto esperanzado de la vida y las decisiones que han de tomarse para alcanzarlo.

#### 4.6. CAPÍTULO ALEXANDER PAYNE

##### 4.6.1. Conclusiones

- Los temas narrativos del cine de Alexander Payne son el conflicto vital y la reflexión moral. Sus películas hablan de las raíces genealógicas, la marginación social, la presencia errante de unos protagonistas en busca del encuentro con su verdadero ser; un cine que participa de la multiculturalidad americana.
- El cine de Payne es humanista, convirtiendo a la persona en el objetivo de su análisis.
- La mayor parte de su filmografía presenta algunas carencias del hombre actual junto a una búsqueda permanente de la identidad humana.

- La película *Citizen Ruth* muestra las dificultades comunicativas de los grupos *Pro life* y *Pro choice* en el ámbito estadounidense por captar la atención de la gestante.
- Con *Citizen Ruth* se accede a la historia del aborto en Estados Unidos, clasificada en tres etapas distintas desde los años 70 hasta la actualidad.
- La importancia del debate público en la esfera norteamericana confronta con el binomio individuo-sociedad – conciencia individual frente a posicionamiento social. *Citizen Ruth* presenta un personaje amoral dentro de una película moral.
- El mensaje bíblico del libro de Ruth nos ayuda a confrontar al personaje bíblico con el cinematográfico (un personaje amoral dentro una película moral) en tres claves de lectura: persona, feminidad y maternidad.

#### 4.7. CAPÍTULO KAURISMÄKI

##### 4.7.1. Conclusiones

- El cine de Aki Kaurismäki se hace partícipe de la realidad finesa, donde el silencio y la soledad son rasgos primigenios en la vida de sus protagonistas, verdaderos centros de su discurso narrativo. Para ello, se sirve de las raíces clásicas del cine de los años 40–60 determinadas por el sentimiento nacional, la realidad social y la fascinación por la urbe.
- Los personajes de Kaurismäki son seres marcados por la angustia existencial, como se refleja en el personaje principal de Iris en *La chica de la fábrica de cerillas*, en consonancia con la situación del individuo moderno.
- La cinematografía de Kaurismäki busca la complicidad y la conmoción del espectador para ayudarlo a agitar su conciencia.
- El anuncio y la denuncia son características evocadoras de sus films. Se anuncia un lenguaje narrativo cinematográfico autóctono marcado por un incisivo cine de autor. La capacidad de enfatizar la denuncia, insatisfacción y nihilidad de nuestra realidad contextual presenta a unos personajes que no responden a ningún tipo de canon comercial.
- *La chica de la fábrica de cerillas* es una fábula sobre la feminidad agostada

de una joven que anhela amar, pero el encuentro con un gélido entorno sociocultural la conduce al aislamiento y, por ende, a la desesperación.

- La maternidad es vista por Kaurismäki como una posibilidad de realización para el aciago destino de la protagonista.
- El film incide en el perfil femenino de la gestante de la Europa occidental, presentándola como una mujer de menos de 30 años, soltera, con estudios de 2º grado, residente en zonas urbanas, ocupada en obligaciones laborales y sin hijos previos.
- La película analiza el llamado TEPT (Trastorno de estrés postraumático) en la protagonista, que responde con agresividad ante el permanente estado de hostilidad y abandono al que se encuentra sometida.
- Entre los recursos cinematográficos que emplea Kaurismäki sobresale el silencio para presentar un código distinto de narración fílmica que centre al espectador en los decorados, el color y en la pureza de la imagen.
- Una de las virtudes de Aki Kaurismäki es su capacidad ecléctica, que le permite emplear recursos técnicos de cineastas previos, tal es el caso de la poesía silenciosa que inspira Yasujiro Ozu en sus reconocidas tomas denominadas *Pillow-Shot*. Así como el magnético poder comunicador del encuadre heredado de Robert Bresson, cuya finalidad no es otra que participar, en complicidad con el espectador, el poder trascendente de la imagen priorizando aquello que puede resultar invisible.
- El recurso cinematográfico de la elipsis facilita al espectador establecer sus propias conclusiones depurando la imagen de aquello que pueda resultar banal o carente de valor.
- *La chica de la fábrica de cerillas* manifiesta la importante necesidad de la ética donde la alteridad tenga un lugar prioritario para la reconstrucción de la identidad humana.

#### 4.8. CAPÍTULO DARDENNE

##### 4.8.1. Conclusiones

- La filmografía de los hermanos Dardenne incide en la búsqueda del significado vital. Los vínculos humanos y las experiencias vitales son dos

rasgos internos que definen no solo la interioridad del personaje sino su proceso de búsqueda personal.

- Los relatos humanos de sus films están marcados por el realismo documentalista de los orígenes del cine belga.
- El perfil de sus personajes está determinado por su juventud y el lado más degradante de la realidad social. Sus protagonistas están expuestos al desencanto de su tiempo, conviviendo con la marginalidad, las mafias, la explotación. *El silencio de Lorna* presenta a una joven inmigrante albanesa expuesta al tráfico humano clandestino donde marginalidad, juventud y explotación son el centro narrativo de la película.
- La vitalidad ocupa un lugar central para la plena realización de sus protagonistas. La memoria y la identidad son elementos complementarios y constitutivos que generan la apertura al otro.
- La persona se convierte, mediante la identidad y la memoria, en el objeto de su cine humanista, que tiene en el otro o prójimo un valor irremplazable. Este modelo de pensamiento tiene sus orígenes en la influencia del pensamiento personalista del filósofo lituano Emmanuel Lévinas.
- La ubicación contextual de sus personajes son los entornos periféricos de la gran ciudad, con relaciones humanas distorsionadas por la explotación, el abandono y la exclusión social. El modelo de actuación está determinado por una acción ética personal ligada a una alteridad compasiva.
- El cuadro clínico-patológico llamado pseudociesis presenta paradójicamente el vitalismo humanista de la joven.
- La protección de los más débiles y olvidados de la sociedad es una llamada de atención de los cineastas valones para invitar al compromiso social.
- El discurso ético de sus imágenes sostiene una defensa de los derechos más fundamentales de la persona como son el derecho a la vida, libertad y seguridad.
- La tradición cultural judía es valiosa para comprender el significado de sus imágenes, como son la importancia del Dios único, el valor de la paternidad, la autoridad ética del *Pater Familias*, la necesidad de una historia de salvación...



- El ser humano es el centro del discurso narrativo de los Dardenne, lo que les permite incidir en el cuerpo, el rostro, la mirada como lugares básicos y técnicos de su filmación, inspirándose en el pensamiento de Lévinas.
  - La película *El silencio de Lorna* anuncia un mensaje redentor en la vitalidad frente a una cultura atenazada por la muerte.
  - *El silencio de Lorna*, como la filmografía de los Dardenne, está abierta a la metafísica al descubrir sus personajes la bondad compasiva que les impelle a presentar un modelo de actuación frente al otro.
  - El cine de los Dardenne es un cine de la espera, que descubre en el sufrimiento de los otros una posibilidad trascendente que salga al encuentro de la paternidad perdida o trate de recuperar la dignidad derogada de su ser.
  - La preocupación social y la reflexión moral son una posibilidad para ayudar a construir un nuevo modelo humano donde habite la esperanza.
- 

#### EN DEFINITIVA:

El presente trabajo ha tratado de establecer un diálogo multidisciplinar articulado entre diversas ciencias: Filosofía, Antropología, Bioética, Biología, y también Arte, principalmente a través de la Cinematografía. Y afirmamos que la interpelación de las imágenes tiene como centro neurálgico el esplendor de la vida. Ha sido preciso el estudio de visiones que son contrastadas frente al reduccionismo de la realidad humana expuestas en contravalores como la incomunicación, la soledad y el aislamiento.

Mas nuestro estudio conduce a descubrir con profundidad y apertura que hay una vitalidad que ahonda en el proceso constitutivo de la persona y su carácter relacional comunicativo presentado desde la fecundidad, que conlleva su ser dialógico como predisposición natural.

Por ello, el presente estudio ayuda a acceder a un campo de investigación en parte inédito que nos permite redescubrir el latente latido y significado de cada vida humana. La apertura a la esperanza y a la confianza es la consecuencia de cada persona, que esté dispuesta a descubrir la dimensión trascendente que la habita, completa y armoniza su ser.



## SUMMARY

### 1. INTRODUCTION

This multi-disciplined study entitled "Non omnis moriar" ('I will not entirely die')- quoting the Ode 3,30-6 of the Latin poet Horace <sup>1</sup>- has as its central reference, life- human events reflected in the importance of being-, related to greek-latin thinking, and supplemented with influences of Jewish thinking in its openness to the other- as a relational and dialogical being- in its relational sense ( this implies the vision from the point of view of God Creator before the concepts of time and eternity).

From this point, the iconic visualization of the work of art, *Death and fire* (1940) by the Swiss painter Paul Klee (1879-1940) is studied and reflected on, for its symbolic richness and its context in a social-historic time characterized by a boom in modernization. The man in the painting who went in search of the light stumbling with the death mask of infertility, loneliness and isolation- realities that invalidate the self- but finally leads him to reencounter that beam of light radiant, raised above the macabre face, the call to turn to hope.

Inspired in the pronounced symbolism of Paul Klee's canvas, our work is divided into two areas, the first part dedicated to the anthropological philosophical analysis that has being as the purpose of human reflection, and the second part, via cinema the capacity to express by images transcendental knowledge.

The points of argument are determined by the presence of the dialogical being

---

<sup>1</sup> Quintus Horatius Flaccus known as Horace, Latin poet, born in Venusia and died in Rome. Studied in Rome and Athens. As a poet worked with all genres of poetry but was most successful with Odes, comprising of 4 volumes with a total of 104 odes. Another of his most successful works are the Epistles. The thesis is subtitled "Being and Life is God" is in line with the exegetical contribution of Cardinal Martini, former archbishop of the diocese of Milan in his letter entitles, Human life partakes from God's life, to introduce the meaning of life in its triple meaning in the New Testament, the term Bios that announces the biological life of the individual, that is supplemented with psyche where human mentality is spoken about, and finally we find the term Zoe which is human life which communicates to man as truth. The two first terms Bios and Psyche are dependent on Zoe. They help us understand that Life and Being evolve from God's intervention.

presented by the Viennese philosopher Martin Buber (1878-1965). The importance of fertility presented by Emmanuel Levinas (1906-1995) and the hermeneutic thoughts of Paul Ricoeur (1913-2005) that help understand the mutual interaction between science and ethics in its communicative action towards beauty.

The cinematic review presents three present day directors linked to independent cinema : Alexander Payne (1961), Aki Kaurismaki and the Bros. Dardenne, Jean Pierre and Luc. In the film review of their three films, *Citizen Ruth*, *The match factory girl*, *Lorna's silence* we have the opportunity to confront feminist characters that are not far removed from present day reality, or from the difficulties of our daily lives, three big conflicts such as communication, loneliness and existential angst can be seen to be reflected in their characters' constant fight for life. The abortion storyline seems a latent argument in their stories but its enormous persistence helps them respond in different ways according to the experiences that they have had.

The assertions of these thinkers and filmmakers reflect in their biographies and films that they are part of a response to the big conflicts of our time, such as the non-communication- communication, loneliness- fertility desperation –hope. The existence of life as a gift is presented as a valid answer so as not to fall into mute silence that poisons Iris or the distorted communication that suffocates Ruth or the simple psychological frailty that upsets Lorna. Diverse situations, found in different contexts that introduces maternity as a unique time and exclusive for human accomplishment. The journey along with these authors allows the recognition of the human ontology as an existence clearly linked to the eternal, not only because of the assessments of this group of philosophers who have articulated their thoughts with the sacred at its centre for the full realization of man, but from the point of view of filmmakers where the necessity of the mysterious covertly flows without which all human kind would miss out living an existence like a donated natural good.

In this journey there is no lack of writers, poets, dramatists, painters, mystics, humanists and artists. Ultimately those that have sought dialogue with images in order to transcend knowledge displaying in vitality, visibly reflected in the birth rate, the ability to continue believing that with life everything is possible.

## 2. OBJECTIVES

1. Introduce a relationship between anthropological philosophy, ethics, bioethics and art with regard to the significance and sense of human life, carrying out a multidisciplinary study that justifies the relationship.
2. Analyse Paul Klee's canvas, *Death and fire* (1940), discussing the painting's symbolism.
3. Understand the significance of the mask in a socio-historic context and thoughts of Martin Buber (1878 -1965)
4. Introduce fertility as a place of transcendental ethics in Emmanuel Levinas (1906 -1995) work
5. Demonstrate in Klee's man the central importance of Levinas's person .
6. Interpret in the symbolic significance of fire as fundamental in Paul Ricoeur's (1913 -2005) hope.
7. Analyse the anthropological message of life in the artistic representation of Pablo Picasso (1881 -1973), Artavazd Peleshyan (1938) and Gustav Klimt (1862 -1918).
8. Discover the transcendental image of human knowledge in three aspects: Alexander Payne, the communication conflict, Aki Kaurismäki the materialistic dehumanisation or modern isolation and the Bros. Darddene the kindness that is in the individual.
9. Justify by means of image and the depth of thought a bioethics reflection which has as its main objective life in its biological relation (fertility), communicative relation and communicator of transcendental hope.
10. Analyse anthropology in modern man showing some of the values and contra-values that reflect it's being in the world now.

## 3. METHODOLOGY

Although the quantitative and qualitative methodological inputs are or interest, for this study and taking advantage of previous work carried out in a Masters

of Bioethics, I consider that the objectives of this investigation exceed those methods. Therefore, I consider that the development of an inductive method, applying subjective anthropology that goes from the particular to the general is the most appropriate for this study. This procedure is used by notable thinkers (Karol Wojtyła, Julián Marías...).

From this approach we introduce those philosophers connected to Jewish personalism that serve to enlighten the personalistic bioethics and at the same time modern day film directors who have found in humanism a strong reference to develop their films. To complete the dialogue between science and art symbolic pictorials, literature, cinema from painters, filmmakers, writers and poets, are included, that allow us to enable knowledge of the person in their relation to life.

The applied sources as the object of this study have been bibliographic readings of our authors, as well as added documentation such as monographs, manuals, reviews, science magazine articles, attendance to specialized libraries and the national film library. A wide bibliography has been used in Spanish and English and now and again quotes in Italian and French are included. A comparative study of each author has been carried out to deal with those concepts more suited to the studied bibliography. At the same time, a large part of the films by the mentioned filmmakers have been viewed.

I also spent time in Italy and the United States with the objective of having a more universal idea of the bioethics area which is one of objectives I wish to focus on in this thesis. The defence of human life and its value allows new possibilities in an area of study that favours intercultural dialogue that allows us to inter-relate science, culture and art in their vital manifestations.

We cannot ignore, that moreover, this thesis is part of a transcendental vision of the individual including spiritual development as part of the inescapable human reality. This study has been carried out with the intellectual rigour suitable to a doctorate investigation. Non-exempt of difficulties in applying an innovative method that will bring new expectations to the investigation to support scientific dialogue- faith and culture.

## 4. CONCLUSIONS

### 4.1. CHAPTER KLEE

#### 4.1.1. Conclusions

- The discovery of ethics is demonstrated in an attitude favourable to life that transcends the individual and that is found sustained in artistic manifestation.
- Art, in its multiple variations, literature, cinema, paintings...are introduced as contemplative areas and ethical dialogue in the context of present day social history.
- The visualisation of the painting *Death and fire* provides a rich a complete symbology to attain this ethical attitude and this dialogue with the present day world.

### 4.2. CHAPTER BUBER

#### 4.2.1. Conclusions

- The onthology introduced by Buber is determined by relational dialogue that is offered in his work, *You- I*. The heart of actual modernism of Vienna at the end of the 19<sup>th</sup> century is revealed.
- Once again, it is established, that natural law supported by life, by sexuality and in practising reason are elements established in human beings, and through them, one can establish a communicative relationship aimed at discovery.
- The biological-onthological relationship reflected in the foetus- mother relationship established in maternity results in a characteristic factor of the dialogical process of Martin Buber thinking that justifies the maternal filial relationship as a natural element where the first social tie is established.

#### 4.3. CHAPTER LEVINAS

##### 4.3.1. Conclusions

- Fertility is the central diffusion of a care ethic that has as its motive the maximum expression of goodness
- The meeting of Agape and Eros allows the recognition of the individual as well for his value, dignity, function and end.
- Levinas's transcendentalism is reflected in the anonymous face that diffuses transcendentalism.
- The face in Levinas is the place where the look is placed that leads to life paternity and fraternity help understand all that is eternal in man.

#### 4.4. CHAPTER RICOEUR

##### 4.1. Conclusions

- Science, ethics and the sacred is the centre of the anthological manifestation in Paul Ricoeur.
- The symbolic content of the artistic manifestation allows Christian hope reflect in the belief (allowing a believable manifestation in reality) and the faith (faith experience).
- Ethics is involved in the tradition and in the revelation manifested in the imperative "Love me", the overabundance that drives life.
- The equivalent logic by means of judicial power and regulatory codes announces the intentional ethics in defence of the weak in order to comply with the ultimate of Ricoeur: 'The tendency to the good life with and for others in just institutions.
- Science- through the creation and posterior evolution of man in his double variant prospective and elective- analyses scientifically, economically and socially humans future reality.
- Human existence given as a gift converts into the visible consequence of art, religion and ethic.



## 4.5. CHAPTER CINEMA

### 4.5.1. Cinema

- The origins of the art of cinema, at the end of the 19<sup>th</sup> century, converts human experience into a possible narrative by means of images.
- Our investigation proposes a critical reflection against a post- modern reality that ensures from its original meaning to the artistic manifestation by means of the reflection of the image's beauty.
- The films studies, *Citizen Ruth* (1996), *The match factory girl* (1990), and *The Lorna's silence* (2008). Introduces vitality as an end that helps understand and reflect ethically about the hopeful project of life and the decisions that one must make to reach it.

## 4.6. CHAPTER ALEXANDER PAYNE

### 4.6.1. Conclusions

- The narrative themes of Alexander Payne cinema are vital conflict and moral reflection. His films talk of genetic roots, social marginalisation, the wandering presence of one of his characters in the search of her true self; cinema that partakes in multicultural America.
- Payne's cinema is humanist converting the individual as the object of his analyses.
- The major part of his film introduces some shortcomings of present day man along with the permanent search of human identity.
- The film *Citizen Ruth*, shows the communication difficulties between the *pro life* and *pro choice* groups in the American environment in order to capture the attention of the pregnant young woman.
- With *Citizen Ruth*, we access the story of abortion in the United States classified in three different phases of the 1970's until now.
- The importance of public debate in the North American sphere confronting with the binomial individual – society-individual consciousness

against a social positioning. *Citizen Ruth* introduces an immoral person in a moral film.

- The biblical message in the book of Ruth helps us confront the biblical character with cinema (an amoral character in a moral film) with three points of reference of reading, person, femininity and maternity.

#### 4.7 CHAPTER KAURISMÄKI

##### 4.7.1. Conclusions

- Aki Kaurismäki films allows one to get involved in the Finnish reality where silence and loneliness are primeval traits in the characters' lives and true central points of their narrative. For this, classical cinema of the 40's through to the 60's serves as a basis for national sentiment, the social reality and fascination for the city.
- Kaurismäki's characters are marked by existential anguish as reflected in the main character, Iris, in the *Match factory girl*, in line with the modern individual situation.
- Kaurismäki's films look for the complicity and commotion of the viewer in order to shakeup his conscience.
- Announcing and reporting are evocative traits in his films. A cinematic narrative indigenous language is introduced by the incisive cinema of its author. The capacity to emphasis the reporting, dissatisfaction and nullity of our contextual reality, introduces characters that do not respond to any type of commercial dogma.
- *The match factory girl* is a fable about the withered femininity of a young girl who yearns to love, but discovers an icy sociocultural environment that leads to loneliness and therefore to desperation.
- Maternity is viewed by Kaurismäki as a possible accomplishment for the ill-fated destiny of the character.
- The film presents the profile of the pregnant female of western Europe introducing her as a woman under 30, single with second level studies, living in an urban area, and working and without previous children.

- The film analyses PTSS (post-traumatic stress syndrome) in the lead character who responds aggressively against the permanent state of hostility and abandonment in which she finds herself.
- Amongst some of the means used by Kaurismäki, silence excels to introduce a code different to film narration which allows the viewer to centre on the sets, colour and in the purity of the image.
- One of the virtues of Aki Kaurismäki is his electric capacity that allows technical resources from previous filmmakers to be used, as in the case, of the silent poetry that inspired Yasujiro Ozu in his well-known *Pillow Shot*. As well as the magnetic power communicator of framing inherited from Robert Bresson which end is no other than to participate in complicity with the viewer the transcendental power the prioritised image that could have been invisible.
- The cinematic resource of the eclipse allows the viewer to come up with their own conclusions purifying the image that could result bland or lacking value.
- *The match factory girl* shows the important necessity of ethics where otherness has a priority for the reconstruction of the human identity.

#### 4.8. CHAPTER DARDENNE

##### 4.8.1. Conclusions

- The films of the Bros. Dardenne influence in the search of the vital significance. Human bonds and vital experiences are two internal features that define not only the soul of the character but also their process of finding themselves.
- The human stories of their films are marked by documental realism originating from Belgium cinema.
- The character profiles are determined by their youth and the most degrading side of social reality. Their characters are exposed to the disenchantment of their time, living on the outside, mafias, exploitation. *Lorna's silence* shows a young Albanian immigrant exposed to secret human

trafficking where marginalisation, youth, exploitation are the main narrative of the film.

- Vitality occupies the central place for the full realization of their characters. Memory and identity are complimentary elements and constituents that generate openness to others.
- The individual converts, by means of identity and memory, into the object of their humanist cinema which has the other or nearest as an irreplaceable worth. This model of thinking has its origins in the influence of the personalistic thinking of Lithuanian philosopher Emmanuel Levinas.
- The contextual location of their characters is the outskirts of the big city with distorted human relationships as a result of exploitation, abandonment and social exclusion. The model of action is determined by a personal ethical action linked to a compassion.
- The clinical - pathological syndrome called pseudocyesis introduces paradoxically the human vitality of the young girl.
- The protection of the weakest and forgotten of society is a cry of attention by Belgian filmmakers to invite social commitment.
- The ethical speech of their images sustains the defence of the most fundamental rights of the individual as they are, the right to life, freedom and security.
- The traditional Jewish culture is valuable in understanding the significance of their images such as, the importance of one God, the value of paternity, the ethical authority of *Pater Familias*, the necessity of a story of salvation.
- The human being is the centre of Dardenne's narrative which allows demonstrate in the body, face, looks as basic places and techniques in their cinematography inspired by Levinas's thinking.
- The film, *Lorna's silence*, announces a redeeming message in vitality against a culture gripped with death.
- *Lorna's silence*, like Dardenne's cinema, is open to the metaphysical with its characters discovering compassionate kindness, which urges them to introduce an action model against the other.
- Dardenne's cinema is a cinema of hope, which discovers through the suf-

fering of others the transcendental possibility of the discovering of lost paternity or deals with the recuperation of debased dignity of oneself.

- Social concern and the moral reflection are a possibility for helping build a new human model where hope lives.

---

ULTIMATELY:

This study has tried to establish a multidisciplinary dialogue between various sciences such as: Philosophy, Anthropology, Bioethics, Biology and also Art, principally from a cinematic point of view. We can conclude that the interpolation of the images have as their neurological centre the splendour of life. It has been precise the study of contrasting visions against the reduction of human reality exposed to contra-values such as non-communication, loneliness and isolation.

Furthermore our study leads to a discovery with depth and openness that there is a vitality that deepens the essential process of the individual and his relational communicative character introduced from fertility, which carries his dialogical being as his natural disposition.

For that reason, this study helps access an area of investigation, in some areas inedited, that allows the rediscovery of the dormant heartbeat and significance of each human life. The opening up of hope and trust is the consequence of each person, who is disposed to discover the transcendental dimension that dwells, completes and harmonizes their being.



## **Dedicatoria**

A mis padres, fundamento básico de mi ser en el mundo.

A los no nacidos, aunque sus nombres no estén inscritos en un documento legal o no figuren en una partida de nacimiento que acredite su presencia en un lugar llamado mundo. Ellos/as también forman parte de la memoria destellante, moradora expectante del silencio. A ellos/as dedico estos versos libres.

## **Luceros**

No sé quién eres,

¿realmente importa?

No he contemplado tu rostro

pero no eres engendrado por una efervescente vacuidad.

No he sentido tu tacto

pero habitas en los minúsculos poros del deseo.

No tienes más morada que la entrañable entraña, entrañada  
que alumbra tu ser

hasta acogerlo como una parte de su yo.

Diminuta célula de extensión inabarcable

que irrumpes sutilmente como un sueño repentino

gestado en la armonía silenciosa de la noche,

entre arrullos de serenidad.

Naciente presencia, anhelante ser

brotando de la más honda mismidad

hasta convertirse en apacible razón de espera,

filamento esperanzado, resplandece

incandescente en la nocturnidad del tiempo

Brilla perpetuamente...

frente a la obnubilada razón

camuflada de una nebulosa angustia

oculta en las cavernas de la ambigüedad.

Brillante esperanza  
ajada en una noche oscura,  
¡tangido latido, pervive suavemente  
como flamígera llama viva  
hasta alcanzar el esplendor!

M.A.M.



## Agradecimientos

No es fácil manifestar desde la exclusividad de las palabras mi sentido reconocimiento a la generosa disposición, trabajo y dedicación de numerosos/as hombres y mujeres, en ocasiones sin un conocimiento expreso de mi persona; todos me han brindado la oportunidad y confianza de intercambiar información, correspondencia, apoyo, dedicación... en resumidas cuentas, experiencia de gratuidad.

Mi más sincero agradecimiento a la Congregación Religiosa de los Sacerdotes del Sagrado Corazón de Jesús por concederme la oportunidad de la realización de la tesis, correspondencia que hago extensible expresamente a la Provincia Española, con significativo afecto a la comunidad SCJ de Novelda. De la misma forma expreso mi más sincero cariño a la Provincia Estadounidense, en particular a la Comunidad Internacional de Chicago, que me acogió fraternalmente; igualmente, guardo en mi memoria a la Provincia Británico-Irlandesa durante la estancia en Dublín, así como a la Curia General y al Colegio Internacional de Roma en el recordado periplo romano.

Una gratitud que es igualmente visible en mis compañeros de claustro educativo de Novelda, mención expresa en aquellos que han propiciado con su aliento y desinteresado servicio ayudando a la consecución de esta tesis: Dr. D. Joaquín Juan Penalva, D<sup>a</sup>. Susanne O'Brien, D. Luis Mira Seller, Dra. D<sup>a</sup>. Lucía Navarro, P. Julián Sola scj, P. Pedro García Verdú scj y Hno. Dr. Javier López scj. El fruto de su buen hacer profesional y académico en diferentes aspectos técnicos, ortográficos, ilustrativos o lingüísticos son basa irremplazable de esta labor.

Al mismo tiempo, quiero expresar mi especial congratulación a las instituciones académicas que me acogieron en la estancia internacional, especialmente a la prelatura del Opus Dei en la Universidad de la Santa Croce de Roma, particularmente en la exquisita atención recibida por el departamento de Bioética junto a la cercanía y asesoramiento del P. Dr. Pablo Requena. Con la misma disposición fui acogido en Loyola University en la ciudad de Chicago, sirvan estas palabras para tributar mi profunda admiración y respeto a la labor educativa y formativa de la Compañía de Jesús. Agradezco la atención recibida por los Padres Jesuitas, que me permitieron acceder a una nutrida fuente de recursos materiales junto a una indispensable ayuda humana, con especial deferencia a los P. Ph. D. James Murphy sj, P. Brian Paulson sj, P. Glen Chun sj, P. Ph. D. Thomas Massaro sj y P. Alberto Ares sj.

Por último, deseo transmitir mi agradecimiento a mi directora de tesis, la Dra. D<sup>a</sup>. Gloria María Tomás, por la transmisión de su conocimiento y acompañamiento. A su vez, expreso mi profunda gratitud al ánimo y estímulo para la realización del estudio del Dr. D. José María Caparrós Lera.

Finalmente, hay otras personas que me gustaría considerar en estas breves líneas, pero la sobriedad de las mismas y el anhelado deseo de anonimato de sus protagonistas se conservan latentes en mi memoria.

“Tenemos lo que buscamos. No tenemos que correr tras ello. Estuvo allí desde siempre y si le damos tiempo se revelará a nosotros”

Thomas Merton

“...Si quieres saber quién soy, no me preguntes dónde vivo, o lo que me gusta comer, o cómo me peino, pregúntame más bien por lo que vivo detalladamente, y pregúntame si lo que pienso es dedicarme a vivir plenamente aquello para lo que quiero vivir”

Thomas Merton



“Non omnis moriar  
(No moriré del todo)  
Ser y Vida es Dios.”

## Índice

### PRIMERA PARTE. Antropología Filosófica

<b>Capítulo I</b>	
1. La relación interhumana un espacio para la contemplación	43
<b>Capítulo II</b>	
2. Situación existencial y experiencia humana: Una aproximación al pensamiento de Martin Buber	59
2.1. ¿Es la ley natural un acceso a la verdad?	63
2.2. Martín Buber: El hombre como ser dialógico	66
<b>Capítulo III</b>	
3. Ciencia y Mito: fundamento de la realidad humana	81
3.1. La fecundidad: ontogénesis de la experiencia humana	85
3.1.1. Una cosmovisión entre el ágape y el eros	87
3.2. La persona como sujeto – objeto de la ética	89
3.3. La persona referencia de la bioética personalista	92
3.3.1. El cuidado y protección de lo humano	93
3.3.2. La vida humana como valor primario	95
3.3.3. El ser humano es relacionalidad aprensible en los otros	95
3.3.4. La persona es “alguien” frente al “algo”	97
3.3.5. La mismidad humana reconoce a la persona	97
3.4. La ética del rostro	98
3.5. Artavazd Pelechian: Un poso de humanidad en un mundo deshumanizado	102
<b>Capítulo IV</b>	
4. Ciencia y Ética: acción comunicativa hacia la belleza	107
4.1. La pretensión conciliadora de la lógica	112
4.2. El deber ser como intencionalidad ética	116
4.2.1. La tendencia a la vida buena	118
4.2.2. Con y para el otro	119
4.2.3. En instituciones justas	120
4.3. Hacia una elección responsable	121
4.4. La expectante gestación de la esperanza	124
4.5. Gustav Klimt, la desbordante pasión por la esperanza	128

## SEGUNDA PARTE. Cinematografía

### Capítulo V

5. La cinematografía como experiencia artística	137
5.1. Tiempo de consumo en la era digital	141
5.2. Individualidad, tecnociencia y mercado	147

### Capítulo VI

6. ¿Quién es Alexander Payne?	155
6.1. Un hombre ligado a la tierra	155
6.2. La escuela de Cine independiente	159
6.3. El compromiso moral	165
6.3.1. Lo humano “objetivo indiscreto” de su análisis	165
6.3.2. Un conflicto dual: la enredadera comunicativa (proaborto – provida)	172
6.4. La esfera política	183
6.4.1. Un debate público	183
6.5. La persona	187
6.5.1. Citizen Ruth: Resonancias bíblicas de un enigmático título	187
6.5.1.1. Un relato sobre la misericordia y la lealtad	187
6.5.1.2. ¿El regreso o el fin como principio?	190
6.5.1.3. Gestar, sostén en la debilidad	193
6.5.2. ¿Es Ruth un personaje cinematográfico moral o amoral?	195

### Capítulo VII

7. Aki Kaurismäki, el cineasta diferente	199
7.1. La eclosión nórdica	199
7.2. Paisajista entre lo urbano y rural	206
7.3. ¿Una fría soledad o una soledad inspirante?	212
7.3.1. Un tributo a la ruina	212
7.3.2. La soledad silente	218
7.4. El silencio como transmisor de humanidad	221
7.4.1. Lirismo silencioso	221
7.4.2. El encuadre natural trascendente	226
7.4.3. El esplendor de la elipsis	230
7.5. Una fábula moral o el triunfo de la vida	234
7.5.1. El paradójico latido vital	234

<b>Capítulo VIII</b>	
8. La fraternidad luminosa	241
8.1. El tangido latido de lo humano	241
8.2. Sobre vínculos humanos	248
8.3. La protección del débil	256
8.4. La evocación del encuentro	261
8.4.1. Huellas vitales	261
8.4.2. La fascinación por el otro	264
8.5. El desencadenante moral: de la muerte a la vida	270
8.5.1. El conflicto dual	270
8.5.2. La presencia redentora	273
8.6. La acogida metafísica	277
8.6.1. Destellos de una nueva humanidad	277
8.6.2. El triunfo de la vida frente a la muerte	280
8.6.3. El misterio de la luz y la respuesta vital	282
9. Bibliografía	289
10. Anexo	309





PRIMERA PARTE

Antropología Filosófica



## 1. LA RELACIÓN INTERHUMANA, UN ESPACIO PARA LA CONTEMPLACIÓN

“Oh, llama de amor viva que tiernamente hieres de mi  
alma mi más profundo centro”

S. Juan de la Cruz

Contemplar... ¿no es acaso complacer el aura misteriosa de los sentidos? ¿Qué tiene la contemplación de especial que, al mismo tiempo, puede abordar dos categorías contrapuestas, la material (la razón científica) frente a la espiritual (expresada en la manifestación artístico-cultural)?

¿Qué poderosos argumentos pueden hacer de ella (la contemplación) un verdadero campo de acción humana? ¿Podemos situar a la bioética en el centro de la relación interhumana? ¿Hasta qué punto el arte, en sus múltiples representaciones, puede presentarse como un complemento de la razón científica?

No son preguntas fáciles de responder, pero nos sitúan en el epicentro de lo humano, como si una facultad expedita jugase a zozobrar los vestigios de la razón ilustrada. Lo profundamente humano se nos presenta como un temblor agudo que penetra hasta la capa tectónica más profunda de nuestro yo. El origen de la vida, tantas veces presentado en la antropología biológica o en el desarrollo unicelular, puede ser representado en un pensamiento visual que tiene como sacudida definitiva la presencia de la imagen. Nuestra intención no es otra que “hurgar” en lo humano, pero no con la intención de lacerar viejas heridas sino con la de presentar una imagen bioética que tiña de compasión las profundas cavidades de su reflexión ética, presentándonos el acto de vivir como una realidad única y maravillosa.

¿Podemos reconstruir la bioética a través de imágenes? Ese es nuestro reto. La imagen artística es la que queremos desmenuzar para presentar un mundo y una realidad necesitada de un orden ético donde construir y edificar a la persona humana, de manera que sea el resultado de un proceso evocador como la inspiración que sacude la conciencia del artista. El arte, la filosofía, la antropología y el cine en sus múltiples imágenes presentan ese flogonazo tan elemental de trascender el momento. En ellas queremos depositar nuestra mirada, una mirada contemplativa que transite por los abruptos caminos donde desembocan, al mismo tiempo, la degradación y la belleza de nuestra época.

Por lo tanto, nuestro recorrido va a comenzar a cimentarse sobre el poder irresistible de la memoria, la facultad humana que nos permite cincelar la historia sin permitir amputaciones temporales que adulteren el posible devenir de la misma. Para ello vamos a tomar como espacio de referencia el siglo que nos antecede. El pasado siglo XX no solo es el periodo más destructivo de la humanidad, donde el hombre ha dado conocer su rostro más horrendo con las guerras más devastadoras que se hayan conocido, sino también el siglo que ha puesto la razón y, por ende, la ciencia al servicio de los más innobles fines.

Más allá de esa certeza y la espiral de destrucción que envolvió este periodo, hacemos nuestro el interrogante que se formuló el antropólogo francés Claude Lévi-Strauss: “¿Crees que queda un lugar para la filosofía en el mundo de hoy?”<sup>1</sup>. El silencio perturbador ante la inminente respuesta hace aflorar, en consonancia con la espectral pregunta de Strauss, algunas apreciaciones científicas de enorme calado para nuestra especie humana, que resultarían fundamentales para transformar y cambiar considerablemente nuestra visión del mundo y, con ello, todo nuestro intelecto. Así pues, se abría la veda de un tiempo donde la ciencia y el hombre estaban llamados a caminar al unísono en aras de encontrar el mejor de los mundos posibles. Sin duda, ese particular duelo entre la ciencia y la filosofía del ser u ontología iba a iniciarse teniendo como bálsamo la emergente ciencia bioética de mitad de siglo, una ciencia llamada a canalizar el valor de la vida con el irrenunciable y transformador poder científico.

De este modo, el poder de la razón nos presenta, en pleno siglo XX, todo su dominio en su vasto campo de extensión. Las diferentes disciplinas científicas ya no forman un conglomerado dispar de ideas, sino que los grandes descubrimientos de la física, cosmología, química, geología o psicología se producen en los inicios de este periodo (el electrón, el gen, el quark, el inconsciente), con la particularidad de que muchas de estas ciencias comienzan a confluir en un mismo espacio, particularmente en la explicación del origen del universo, haciendo del evolucionismo novecentista un pilar básico donde articular su discurso racional. Pero, sin duda, una de las novedades en la que nosotros queremos centrarnos es en el surgimiento y avance de la psicología.

---

<sup>1</sup> Watson, P. *Historia intelectual del siglo XX*, Crítica, Barcelona, 2007, 14. Citado a su vez de Lévi-Strauss, Claude, y Eribon, Didier, *De Prés et de Loin*, traducido al inglés como *Conversations with Claude Lévi-Strauss* (trad. de Paula Wissig), Chicago University Press, Chicago, 1988, 119.

En primer lugar, porque, por primera vez, se va tratar de indagar en las profundidades del yo. Esto quiere decir que, frente a la masa, va a emerger un nuevo modelo de respuesta, la individualidad, una individualidad donde comienza a privatizarse el yo frente a la esfera pública. Esto va acuñar unas corrientes de pensamiento propias (expresionismo, vanguardias, cubismo, surrealismo, futurismo...) que se van a manifestar frente al avance de la ciencia en posiciones favorecedoras o reaccionarias. Más claramente, es el avance científico el que va suscitar la reflexión individual y, con ello, un posicionamiento introspectivo frente a los nuevos tiempos.

En esta parte más íntima del yo es donde deseamos reposar nuestra mirada para escrutar la conciencia del artista decimonónico a la hora de afrontar el acto creador de su obra. De esta manera queremos contemplar éticamente la textura cromática y simbólica de un lienzo de Paul Klee<sup>2</sup>. La obra en cuestión no es otra que *Muerte y fuego*, pintada en 1940. Fue una de las últimas obras del autor realizada en papel sobre óleo, que se puede visitar y contemplar en el Zentrum Paul Klee, en el cantón homónimo de la ciudad de Berna.

Si hablamos antes del preponderante valor del individualismo en los inicios del siglo XX, nos encontramos con el perfil del artista individualista, sin ataduras predefinidas o fijadas a sistemas o corrientes colectivas. Su arte parece bucear en el vasto océano pictográfico y artístico del pasado siglo. Parece que el pintor no quiere verse reducido a una corriente específica sino que, como alma libre, desea explorar los amplios campos de la imaginación. Sus cuadros, ya sean al óleo, en acuarela o grabados, no parecen mostrar semejanza, ni en la forma ni en el contenido<sup>3</sup>, con las diferentes corrientes estilísticas del momento.

Su autonomía estilística y su independencia creadora hacen de él un autor universalmente conocido para el arte. Pero tal vez lo más valioso que podamos extraer de su pintura es el permanente aire de misterio que la envuelve, como si una atracción magnética nos embrujara en la delectación de la obra. La profundidad metafísica de sus cuadros hace de este artista solitario un amante del color desde que realizase su viaje a Túnez en 1914 para explorar un mundo de relaciones pic-

---

<sup>2</sup> Paul Klee (1879-1940), pintor suizo que mezcla diversas corrientes que van desde el expresionismo al surrealismo hasta alcanzar la abstracción. Autor prolífico al que también se le reconocen sus aficiones musicales y poéticas, convirtiéndole en uno de los artistas más significativos del pasado siglo XX. Se puede afirmar que fue una de las personalidades más destacadas del arte moderno.

<sup>3</sup> Cf. Wolf, N. *Expresionismo*, Taschen, Madrid, 2008, 58.

tóricas puras, un mundo donde el color y él formaban uno, el pintor. Es a partir de este periodo cuando Klee comienza a conocer el éxito comercial y cuando su obra comienza a cumplir la máxima que él mismo argumentaba: "El arte no reproduce lo visible, sino que hace visible".

La visibilidad de la que habla Klee es la que queremos traslucir para comprender, sin objeto de dudas, el pensamiento de una época, la modernidad, que ha hecho que la misma ciencia altere la vida artística. Pero, antes, analicemos una de las últimas pinturas en vida de Klee, *Muerte y fuego* (1940).

El autor se encuentra exiliado en Berna, la irrupción del nacionalsocialismo alemán en 1933 le ha obligado a marchar, puesto que ha sido acusado de recibir protección por parte de los judíos comerciantes, que, a su vez, han hecho de su obra una especulación financiera<sup>4</sup>. Junto a la situación sociopolítica, la enfermedad hace mella en el artista. La aparición de la esclerodermia, una enfermedad degenerativa, en 1936 hará que sus últimas pinturas contengan un mensaje especialmente simbólico y dramático. Eso sí, no exento de una apreciación viva del color, como si contuviese motivos esperanzadores que le refrendasen para afirmar que "tal como se presenta en su aspecto actual, éste no es el único mundo que existe"<sup>5</sup>. Esta pintura próxima a su muerte no deja de ser una indagación de las entrañas del artista, una imagen profética que nos presenta el deterioro de una vida que se consume, donde ni la razón ni la resistencia física pueden burlar la máscara de la muerte.

¿Qué relación puede contener esta pintura con el fluir de la vida? ¿Acaso los protagonistas del lienzo no son el reflejo de una sociedad donde el sueño de la razón se ha presentado disfrazado de un macabra máscara de terror? ¿Qué significa el enigmático fuego que sobresale en la parte superior del cuadro? ¿Por qué en la superior y no en la inferior? ¿Por qué el hombre busca el fuego?

Obviamente, sería osado especular con el cargado simbolismo de la pintura. Dado que solo el pensamiento del autor puede explicar el enigmático cuadro, no podemos conocer la subjetividad completa del autor, pero sí podemos realizar una lectura crítica del mismo que nos ayude a comprender qué se gestaba en aquel tiempo donde la ciencia parecía designar los caminos del arte.

Es interesante indagar en la respuesta que el arte da al mundo finisecular decimonónico, donde las pinturas parecen recrearse en las grandes urbes modernas, en encuentros marcados por la fugacidad del momento, por una industria sombría

<sup>4</sup> Cf. Partsch, S. *Paul Klee*, Taschen, Colonia, 1991, 81.

<sup>5</sup> Sobre Paul Klee: [www.temakel.com/pklee.htm](http://www.temakel.com/pklee.htm) [Consulta: 3/9/2011].

que parece explotar y condenar irremediamente al hombre a una alienación del trabajo sin beneficios. Toda esta visión está conducida por el avance tecnológico, como bien podemos comprobar en sus distintas formas. Es el siglo de la mecánica cuántica, la teoría de la relatividad, la lógica simbólica, la energía atómica... todo ello combinado con una creciente libertad del individuo para decidir su propio destino y la irrupción del teléfono, posteriormente del móvil, la amplia y variadísima gama informática, la píldora anticonceptiva que ejerce como mediadora de la concepción. Seguramente algunas de estas características no nos resultan indiferentes ni distantes de nuestra propia realidad. ¿Qué perfil humano se ha ido gestando a lo largo del siglo pasado? ¿Toda esta necesaria y creciente tecnología no corre el riesgo de provocar un efecto de hastío y alienación en el hombre del siglo XXI?

Para comprender el perfil de hombre que irrumpe en la modernidad es necesario identificar qué es lo que la propia modernidad desea exponer. Si nos atenemos a definiciones clásicas sobre la modernidad nos encontramos con un movimiento artístico que parece emplazarse en la realidad finisecular de finales del XIX y principios del XX. Este movimiento parece caracterizarse por la independencia creadora de sus autores y, al mismo tiempo, por su originalidad creativa y exótica. Pero he aquí una primera afirmación que conviene precisar, que no es otra que tratar de responder a la pregunta “¿cuándo surge la modernidad?”.

El momento clave se dio ya en la ruptura histórica que se produce entre el Renacimiento y la Reforma (siglo XV). Es un momento especial, entre otras consideraciones porque, tras las guerras de religión que asolaron Europa, se comienza la configuración del estado moderno. Además, aparece el florecimiento de la ciencia, especialmente tras el conflicto ciencia-fe generado por el caso Galileo, donde el heliocentrismo es presentado frente al geocentrismo anunciado por Ptolomeo. La ciencia aparece frente al dogmatismo religioso del momento como un sistema de conocimiento separado de las creencias religiosas. Por otra parte, más sociológicamente hablando, por el surgimiento de la burguesía como clase media que precipita el crecimiento de las urbes frente a la tradición feudal medieval y el ruralismo agrario.

Estos principios resultan fundamentales para anclar el origen de la modernidad y la profunda sacudida que supondrá para el pensamiento posterior. No olvidemos que el objeto de reflexión de las características mencionadas anteriormente estriba en presentarnos el espacio de vida del hombre, la ciudad. Por otro lado, el

surgimiento de las clases sociales y, junto a ello, el conflicto religioso con la separación ciencia y fe.

En otro orden, y deteniéndonos en la originalidad artística del movimiento, su origen se da en Francia, teniendo como uno de los autores pioneros al poeta Charles Baudelaire. Las convecciones que lo rigen son<sup>6</sup>:

- El mundo moderno es una realidad positiva como cualquier otra época pasada.

- La importancia de la ciudad como espacio de residencia moderna.

- El modernismo defiende artísticamente la originalidad y el poder de la creatividad; parece exaltar el eslogan “la imaginación al poder”, lo que generó el surgimiento de los movimientos de vanguardia, donde los artistas se sentían separados del resto de la masa por su capacidad mental, que les hacía rechazarlas por considerarlas vulgares, pero, al mismo tiempo, sentían la necesidad de educarlas para guiarlas.

Por otra parte, y en otro orden, la modernidad también tuvo su contexto religioso como una doctrina cristiana que pretendió dialogar y poner orden entre la religión, la filosofía y la ciencia, favoreciendo la interpretación personal de algunos contenidos religiosos. Merece la pena señalar algunos de los objetivos del modernismo religioso, como son el presentar un diálogo frente a la teoría darwinista o comenzar la indagación e investigación del Jesús histórico iniciada por la escuela arqueológica alemana de Jerusalén. El fin de los jóvenes teólogos modernistas no era cuestionar la Iglesia, ni abandonarla, sino el de abrirse a la esperanza de situarla en un plano más elevado.

El modernismo fue, ante todo, un momento cumbre para el universo artístico en todas sus categorías, la pintura, la música, la literatura... que encontró su espacio de comunicación e intercambio en las ciudades. Si las corrientes mostraron cierto pesar frente al avance científico, pudo ser debido a la negatividad que la propia ciencia insufló, debilitando la realidad y, con ello, la moral del individuo. Ahora bien, ¿la belleza que ofrecía la modernidad estaba desembarazada del terror?

Dentro de la modernidad surgen las vanguardias como aquellos movimientos ideológicos avanzados en el plano artístico; con ellos hay distintos y diversos movimientos estéticos y pictóricos como son el simbolismo, futurismo, fauvismo, cubismo, expresionismo... en este último nos detendremos más particularmente,

<sup>6</sup> Cf. Watson, P. *Historia intelectual del siglo XX*, op. cit., 67.



ya que el movimiento expresionista va a ser el movimiento que acoja la pintura de Klee y, al mismo tiempo, nos ayude a comprender la idiosincrasia de dicho colectivo para releer con más propiedad el contenido de su pintura.

El expresionismo es un movimiento pictórico y literario que tuvo lugar en Alemania a comienzos del siglo XX. Hay quienes le ponen fecha de inicio y final (1905-1914)<sup>7</sup>, pero lo que es cierto es que, pasada la década de los años veinte, todavía se podían encontrar manifestaciones de la pintura expresionista. Se difundió a través de la revista *Der Sturm*, que significa en alemán *la tormenta*. La idea que sobresale de este movimiento es que resulta ser contrapuesto al realismo impresionista. La propuesta pictórica de los expresionistas radicaba en su subjetividad, ya que propugnaban romper las formas establecidas a favor de los sentimientos y las emociones; para ello, distorsionaban el color y los contornos en sus obras.

La preocupación de estos primeros pintores resultó ser la sociedad alemana, presentando una visión de cromatismo oscuro en sus pinturas, representando la angustia interior del hombre frente a la urbe, la pérdida de identidad, el miedo al mundo moderno e incluso una cierta tendencia al milenarismo, como si se presagiase irreversiblemente un fin del mundo próximo. Todo ello ambientado en obras donde la locura, el delirio, el amor y la naturaleza formaban parte de una argamasa completa de contenidos.

Este movimiento sufrió distintas etapas y evoluciones en su pintura, incluso modificando su emplazamiento físico de Dresde a Berlín, y de ahí a Munich, aglutinándose en torno a la figura del pintor ruso Vassily Kandinsky; con este grupo contactó en sucesivas ocasiones Paul Klee. Para este grupo, la idea fundamental de la manifestación artística reside en el sentimiento interior que se trasmite mediante el arte pictórico<sup>8</sup>. Esta era la emoción que ellos deseaban explorar. El objetivo del grupo no era otro que expresar el mundo interior en un ambiente clara y desbordantemente prebélico. Los temas de sus pinturas presentaban una gran preocupación por el hombre, por la realidad social en la que estaba inmerso y, sobre todo, expresar el miedo y la perversidad de lo humano.

Esto último es lo que va a ser sopesado como objeto de reflexión. ¿Es posible que la fascinación por la razón del pasado siglo se convierta en una fatal deshumanización? ¿Cómo puede invertirse este resultado y frenar la caída libre de los

<sup>7</sup> Cf. AA.VV. *Arte del siglo XX. De principios de siglo a la II Guerra Mundial*. Arga Ediciones, Madrid, 2009, 120.

<sup>8</sup> Cf. *Ibid.*, 125.

valores antropológicos? ¿Qué renovado perfil humano es necesario proyectar?

Si analizamos la obra *Muerte y fuego* de Klee más allá de lo meramente subjetivo en la situación interna y vital del autor, parece relucir entre la imagen una incertidumbre, una entropía estética que se manifiesta en el uso del color y la luz. El objeto de nuestra lectura es meramente ético y no tiene por qué coincidir con el significado de ambiente prebélico, ocultando una crítica soterrada al emergente nacionalsocialismo en la que fue realizada, ni por su acechante muerte, de la que él mismo era consciente. Lo que deseamos exponer es la visión ética de un cuadro profético que es capaz de representar un mundo metafísico donde se escenifica una misteriosa presencia de un hombre en camino. Nos apoyamos en la justificación de la armonía de las formas geométricas claramente delimitadas en el papel, siempre asentada en un vivo uso del color sobre superficies de tela (técnica empleada novedosamente)<sup>9</sup>.

La obra parece estar fragmentada en tres espacios o cortes. En primer lugar, encontramos al hombre situado en un extremo de la tela. Los rasgos que identifican al hombre parecen primitivos, como si se tratase de una pintura rupestre representando una acción humana. Esos marcados trazos nos exponen a un hombre en movimiento, con una pierna por delante de la otra en señal de avance. El segundo fragmento, ante una máscara espectral que sonríe macabramente, donde parece deslizarse la muerte o la tragedia con una fina ironía. Esa máscara ocupa el centro de la obra, como si ella fuese la encargada de iluminar la acción, de ser la protagonista principal de la representación, casi con un dibujo de trazo infantil, característica muy propia del autor a lo largo de su pictografía. Finalmente, la tercera imagen es la bola de color que se presenta elevada por encima de la máscara mortuoria. No sabemos distinguir con exactitud si se trata de una bola de color o de una bola de fuego. El título nos hace pensar que tenga alguna relación con el fuego, aunque también puede ser un haz de luz que ilumina la acción misteriosamente, frente a las rayas emergentes que sobresalen sobre la cabeza de la máscara, lo que nos hace pensar que pueda ser el resultado de unas llamaradas de fuego.

Parecen quedar claras dos características propias de su pintura: por una parte, el trazo infantil de su pincel, que parece manifestar una inquietud pueril; y, por otra, una de las sensaciones más comunes de su pintura, la del vuelo, en el que parece enclavarse el haz luminoso como si, por encima de todo, la libertad del individuo permaneciese flotando como un títere manejado por una misteriosa presencia.

<sup>9</sup> Cf. *Ibid.*, 139.

Finalmente, encontramos el triunfo del color superponiéndose a la oscuridad.

Tras esta visualización, el significado ético de esta obra se delimita hacia varios campos de acción; por una parte, la figura humana nos representa lo completamente humano o, mejor dicho, en lenguaje expresionista, el solitario héroe de una aventura cósmica, una figura marcada por el movimiento como si tuviese que trazar un sendero que obligatoriamente le condujese a la máscara del terror. Esta, a su vez, le espera pacientemente en la encrucijada del camino como aquel que desea cobrarse un tributo o peaje a todo aquel que llega a su territorio. Es como si el final del sueño humanista hace despertar al individuo en una pesadilla, quizás en este caso la ciencia cuando amenaza o hiere lo inextinguiblemente humano (la vida). Hasta aquí nos encontramos con una lectura humanista que nosotros conduciremos a una investigación centrada en la antropología filosófica, que procuraremos desembocar hacia una bioética personalista.

Más adelante, la máscara presenta su silenciosa sonrisa como si detrás de ella se reivindicase la condición de lo humano en un monstruo. El propio dibujo lo presenta como criatura singular, única e irrepetible, como si detrás de esa figura se ocultase un complejo enigma científico. La imagen de esta extraña criatura nos refleja el fondo del conflicto, que no es otro que la razón, una ciencia que alcanza en nuestro tiempo, el siglo XX, su mayor extensión e influencia para la humanidad. ¿Pero cuáles son los costos que desea cobrarse? ¿Qué mejor garante que reflejar la necesidad de lo humano en una máscara que nos presenta el retrato de un monstruo? ¿Se encarna detrás de esa imagen la condición de lo humano?

A principios del siglo XX florece el género de terror en las películas de estética expresionista como si presagiase que, con la llegada del suspense y el medio, se nos introdujese en el punto central de las grandes crisis sociales y económicas, el tiempo donde la inseguridad política es una evidencia visible y, con ello, el cuestionamiento de todo el universo de valores. El mejor momento para que emerjan los monstruos, las máscaras, los contrastes de luz, las sombras alargadas y se agudicen los conflictos internos que generan la locura, la rebelión contra la autoridad, produciéndose una realidad inquietante. Este es el variopinto clima anterior a la Primera Guerra Mundial; quizás no desmerezca mucho de nuestro tiempo. ¿Cuántas dudas nos embargan sobre la naturaleza del hombre? ¿Cuántas respuestas deja la ciencia sin dar a luz?

Parece que lo humano se ha teñido de claras reminiscencias cinematográficas

expresionistas, haciendo de los monstruos unos seres desengañosos que parecen poca cosa comparados con la monstruosidad “moral” de los humanos<sup>10</sup>, que tal vez sea la verdadera monstruosidad cuando la razón no responde a su verdadera naturaleza.

Parece que el destino de ese caminante es confrontarse con lo inesperado, como cualquier otro ser humano que acepta los trasiegos y sorpresas del camino, aunque esto implique encontrarse con vampiros, locos, espectros y tiranos... Recordemos que una de las características de la escuela expresionista es la manifestación del desequilibrio y malestar colectivo que se produjo después de la primera gran guerra.

Pero a nosotros nos preocupan las máscaras o monstruos que nos impiden ver la luz, el color o el fuego, este último tan empleado por los antiguos redactores de la antigua tradición veterotestamentaria como símbolo donde brota la teofanía (recordemos la zarza ardiente en el libro del Éxodo 3, 2-6). ¿Cuáles son esas máscaras que pueden estar rebajando o apagando nuestro horizonte moral? Todo aquello que cuestiona la vida o lo reduce a un valor donde se prescindir de la autonomía y libertad del individuo, cercenando toda posibilidad de una nueva búsqueda del comportamiento humano.

En el corazón de la razón surgen los monstruos o las máscaras que impiden ver el verdadero rostro humano, este es el caso del aborto, un aborto que, si se presenta en cifras, ni tan siquiera podemos pronunciar sus verdaderos datos, ya que carecemos hasta de estadísticas fiables. Afirman aquellos grupos que optan por su legalización “que se trata de un hecho social inevitable y que es conveniente ‘regular’ para evitar discriminaciones sociales o los riesgos del aborto clandestino”<sup>11</sup>; lo que se pretende no es otra cosa que una ampliación de las circunstancias que incluyan el periodo del desarrollo embrionario, argumentándolo como un derecho femenino que tendría que ser atendido por la sanidad pública. ¿Es posible que esto suceda en las naciones civilizadas incluso con mayor agravio que en aquellas que

---

<sup>10</sup> Cf. Szymborska, W. *Dos puntos*, Ediciones Igitur, Tarragona, 2011, 18. Wislawa Szymborska (1923-2012), poeta polaca, premio Nobel de literatura en 1996. Su obra se caracteriza por su independencia espiritual y su maestría técnica, que se sirve de la ironía iluminadora en el ámbito histórico de la realidad humana. Sus versos exploran la conciencia del ser y la vida cotidiana, asombrándose ante el mundo y, a su vez, promoviendo los interrogantes filosóficos más sencillos y profundos. Entre su bibliografía destacamos: *El gran número* (1976), *Fin y principio* (1993), *Instante* (2002), *Dos puntos* (2007), *Aquí* (2009). También merece la pena mencionar su obra en prosa *Lecturas no obligatorias* (1992).

<sup>11</sup> Gafo, J. *El aborto ante la conciencia y la ley*, PPC, Madrid, 1982, 16.

están en vías de desarrollo? Por lo tanto, ¿qué está produciendo nuestra razón?, una sonrisa reluciente que nos aborda con el rostro oculto bajo una máscara. ¿La cultura y la civilización no corren el riesgo de producir monstruos o situaciones surrealistas que deforman la realidad?

En la pintura de Klee hay lo que se denomina, en teoría general del arte moderno, un cromatismo de “libre configuración”. ¿Qué quiere significar esta idea? Que el arte tiene la peculiaridad de ser un arte cognoscitivo, esto es, que necesariamente necesita de la realidad, pero, al mismo tiempo, es el resultado de un proceso imaginativo subjetivo que no necesita de un modelo referencial externo<sup>12</sup>. Es este aspecto imaginativo el que requiere mayor atención, ya que nos presenta la situación individual de la conciencia del artista que se comunica con los demás por la mediación de la obra de arte, haciendo que la mencionada obra sea la expresión inmediata y única de esta conciencia<sup>13</sup>. En esta tela se mezcla, al mismo tiempo, el realismo y el idealismo, ya que el hombre se convierte en protagonista de la realidad pero, a su vez, es una realidad idealizada porque es producto del espíritu<sup>14</sup>.

Comprendiendo la mixtura entre realidad e idealismo abordaremos el último apartado de la tela, aquel que resulta más enigmático e inclasificable, aquel que, a la libre interpretación, puede significar todo o tal vez nada. Pero analizando a Klee, un autor tan simbólico y al mismo tiempo metafísico, nada puede estar trazado al azar. Esa circular bola de color resplandeciente no está situada en cualquier espacio, su espacio es elevado, por encima de la figura humana, como si contemplase desde la cima del valle los minúsculos movimientos humanos en la hondonada. Pero, si vemos ese esbozo de figura humana en movimiento de trazos delicadamente infantiles, nos presenta la ingenua imagen de quien se siente violentamente sorprendido por la enigmática máscara de la muerte. Entonces, ¿qué le ocurre a ese caminante para no alcanzar el fuego o la luz? ¿Por qué el hombre camina hacia el fuego? ¿Qué puede buscar en ese espacio? ¿Desea el hombre novecentista someterse a una catarsis interior frente a la crisis de la ciencia de principios del XX? O lo que es lo mismo: “¿Es necesaria la esperanza como respuesta a la conciencia en la falsedad del progreso y a la aptitud del hombre para la barbarie?”<sup>15</sup>. ¿Se oculta

<sup>12</sup> Cf. Liessmann, KP. *Filosofía del arte moderno*, Herder, Barcelona, 2006, 108.

<sup>13</sup> Cf. *Ibid.*, 109. Citado a su vez de la obra Fiedler, K. *Schriften zur Kunst*, 2 volúmenes, con introducción de Gottfried Boehm, Munich, 1991. En este caso Fiedler, vol. I., 36.

<sup>14</sup> Cf. *Ibid.*, 111. Citado a su vez de Fiedler, vol. II., 38.

<sup>15</sup> Szyborska, W. *Dos puntos, op. cit.*, 22. Pregunta que la poeta polaca entreteje subliminalmente a lo largo de su bella y valiosa obra poética.

tras el fuego una misteriosa teofanía? ¿Puede la intención de un absoluto servir como espacio de referencia para la humanidad? Si la respuesta es afirmativa, a esa mediación de la razón que nos conduce a lo absoluto la llamamos teología. Pero qué ocurre si la ciencia ha erosionado algunos elementos que han contribuido a la singularidad cristiana, ¿es posible o tiene cabida presentar un discurso moral confesional en un mundo secular?

Esta sería la gran cuestión que trataremos de inquirir para justificar aquello que consideramos profundamente humano, el origen de la vida en el recóndito germinar que conlleva nacer. Ese fuego expectante y difuso donde resulta complejo penetrar pero donde se encuentra la clave del enigma. Analizando la modernidad podemos observar que, con la explosión y divulgación científica que hunde sus raíces en el tiempo revolucionario francés de finales XVIII y la divulgación de los distintos saberes con la publicación de la *Enciclopedia*, en la que participaron una gran variedad de autores, entre ellos D'Alembert, Diderot y Voltaire, muchos defendían que la ciencia fuese la fuerza motriz de orden intelectual frente a la ortodoxia y lo que ellos consideraban el oscurantismo religioso. Este planteamiento permanecerá inmerso a lo largo del siglo XIX, un siglo que se va a caracterizar por la presencia de los humanismos ateos, donde convivirá entremezcladamente el auge de la ciencia junto a la crisis religiosa reflejada en la negación atea del marxismo, la nihilidad nietzscheana y el arquetipo jungiano de claras reminiscencias psicoanalíticas freudianas, aunque la obra de Carl Gustav Jung tendrá distintas y variadas etapas.

Lo que parece claro es que toda esta argamasa mezclada dio lugar a movimientos culturales que fueron denominados como precursores de la llamada "era del espíritu"<sup>16</sup>, que se desarrolló con posterioridad a 1914, donde se reivindicaba un renacimiento cristiano. Posiblemente Klee no fuese ajeno a lo que las propias corrientes artísticas demandaban frente a la espiral de destrucción que se enarbolaba como estandarte humano. No olvidemos que Klee sufrió la desaparición de muchos compañeros artistas en la conocida guerra de las trincheras; sin lugar a dudas, también este acontecimiento marcó etapas de su propia pintura.

Por lo tanto, la identidad religiosa novecentista parece surgir de la ruina sin que este hecho pueda acarrear la muerte del arte sino más bien el renacer del espíritu. El poder evocador de la ruina nos induce a extraer todo el significado introspectivo que ella contiene. Sirve al artista de expresión, dando a la imagen no solo el contenido real de su época sino que nos sitúa frente a la genialidad de su talento

<sup>16</sup> Stromber, R. *Historia intelectual europea desde 1789*, Ediciones Debate, Madrid, 1995, 307.

y, por lo tanto, edifica un contenido nuevo a su tiempo y a la posteridad. En ella permanece la contemplación nostálgica del ayer junto a la contemplación futura del mañana, como si permaneciese en ella la extensión inabarcable del tiempo. Por eso mismo podemos afirmar que es contemplación pero impregna toda esa manifestación artística de un hálito constante de autenticidad. Esta autenticidad es la que hace que el hombre de Klee salga al paso de la sarcástica muerte en un anhelo de redescubrirse a sí mismo en los flamígeros fuegos de la purificación. ¿Nos indica este hecho una sintomatología de cambio?

Es propio afirmar que el poder de las ruinas<sup>17</sup> o lo “arruinado” resulta ser sintomático de nuestra edad fragmentaria del siglo XXI. Este caminar hacia el fuego es perfectamente razonable con nuestro pensamiento moderno, que reconoce que el poder de la razón ha alcanzado sus cotas de finitud y que la “cultura sintética” no puede responder en su totalidad al fenómeno natural. ¿No será que el omnipresente poder de lo virtual (televisión, medios de comunicación social, redes sociales...) solo puede ser comprendido como mercancía, convirtiéndose en un falso suministrador de autenticidad? ¿Difiere mucho el caminar del hombre novecentista de la modernidad sólida con el hombre de la postmodernidad líquida<sup>18</sup>?

Lo que parece claro es que la circular bola de color que nos presenta Klee tiene una intensidad lumínica brillante que resplandece cromáticamente frente al resto de colores claros, como si esa parte del cuadro, en apariencia denostado al rincón más ínfimo del ojo, pudiese contener un significado preponderante para la misma obra. El simple hecho de su elevación le permite tener un control de todo aquello que acontece. ¿Por qué una bola de color y no una gran llamarada? ¿Acaso no tiene una relación con el discurrir cíclico del tiempo? Como si se repitiese permanentemente ese mismo conflicto que parece asomar en su luminosidad un atisbo de esperanza frente al espectro de la muerte. Fue la luz de Túnez la que abrió los ojos a una nueva dimensión artística en la obra de Klee. El uso del color se convirtió en un material indispensable para manifestar su particular mundo metafísico, cargado de un profundo simbolismo. La luz supuso para él revolucionar el color, el

<sup>17</sup> Cf. Chaparro, F. “Bellezas efímeras”. *Descubrir el Arte*, Año XII, n° 151, septiembre (2011), 31.

<sup>18</sup> *Postmodernidad líquida*, término acuñado por el filósofo, sociólogo y ensayista polaco Zygmunt Bauman (1925). La búsqueda de Bauman está centrada en la identidad del sujeto y la responsabilidad vital que esto conlleva en un mundo en permanente cambio, donde la identidad del individuo se encuentra en constante mutación. Sus obras más relevantes se realizaron a finales de los 80 y son *Legisladores e intérpretes* (1997), *Modernidad y Holocausto* (1998) y *Modernidad y ambivalencia* (1996).

color y él ya formaron una indisociable unión para su pictografía.

Es el mismo sentimiento el que transmite la poeta alemana Else Lasker-Schüler<sup>19</sup> cuando manifiesta sus emociones ante la experiencia del amor materno como un impacto liberador y transformador de la persona; podemos advertir en sus palabras un contenido paralelo, ensalzando la belleza de la gestación y la maternidad: "El fuego eterno del amor que une a la madre y al hijo, incluso antes del nacimiento e incluso más allá de la vida terrenal, es la mecha de luz viva que une a toda madre a su hijo, la une inconscientemente a la delicada forma del niño que va creciendo en los espacios internos más profundos de su cuerpo. Amor con amor produce: luz. Aquellos que aman, saben. Aquellos que aman quedan iluminados y ya no están a oscuras jamás"<sup>20</sup>.

La luz y la vida parecen caminar de la mano como si la sombra de la muerte no tuviese la última palabra, haciendo de ese itinerario antropológico una búsqueda definitiva que la misma ciencia no ha alcanzado a responder. Es en esta parte donde queremos presentar la presencia de la fenomenología religiosa como la ciencia que desea averiguar las relaciones con lo sagrado para extraer toda su esencia religiosa. La revelación que en este caso puede suponer al hombre ir al encuentro de la luz y por qué la claridad (o, ateniéndonos al fuego, la llama, que resulta más propio para la experiencia religiosa; recordemos a San Juan de la Cruz en su poema granadí "Llama de amor viva") sale al encuentro del hombre aunque esta permanezca en un misterioso e inescrutable silencio. No es este el más candoroso espacio para la contemplación, no es ese minúsculo círculo (en relaciones de tamaño frente al hombre y la muerte) un objeto expectante de adoración callada.

Queremos finalizar el prólogo con el mismo interrogante con que lo iniciamos Contemplar... ¿no es acaso complacer el aura misteriosa de los sentidos? ¿No es poner todas nuestras potencias cognitivas al servicio del espíritu? Así fue entendido por Walter Benjamin<sup>21</sup> en su obra titulada *La obra de arte en la época de su*

<sup>19</sup> Else Lasker-Schüler (1869-1945), poeta alemana cuya madurez creativa se produjo en los años del emergente expresionismo. Su obra fue epistolar, narrativa y lírica. La prosa o el verso contiene una permanente unión de signos y símbolos que hacen de su composición unas letras osadas para su tiempo, pero, al mismo tiempo, han hecho posible que su lírica sea reconocida en las letras germanas con gran estima. Autora que expone en su obra una profunda inquietud en la búsqueda de lo trascendente. Una de sus últimas obras es *Mi piano azul y otros poemas* (1943).

<sup>20</sup> Grunfeld, F. *Profetas malditos*, Planeta, Barcelona, 1987, 117.

<sup>21</sup> Walter Benjamin (1892-1940). Para algunos, fue un miembro destacado de la conocida escuela de pensamiento e investigación social perteneciente a la universidad de Frankfurt. Para otros, fue un estrecho colaborador que no estuvo asociado pero recibió



*reproductibilidad técnica*. Benjamin encontró en el París finisecular del XIX las más distintas y diversas formas de manifestación artística que hacían de la modernidad un fenómeno perceptible. Benjamin explora las nuevas innovaciones tecnológicas, especialmente la fotografía y el cine, preocupándole el efecto retroactivo que puede suscitar sobre la producción artística. La preocupación de Benjamin versa sobre la tecnología de reproducción, ya que la inmediatez de los nuevos medios puede acabar suprimiendo la esencia del arte y, con ello, la autenticidad inscrita a través de la tradición y el testimonio histórico que actúa como justificación invariable de sus orígenes<sup>22</sup>.

Benjamin utiliza un concepto religioso para probar o demostrar lo que considera que es el fruto de su desasosiego. Él parte de una premisa, que toda obra de arte nace de una singularidad, que él denomina aura. Toda obra artística se encuentra arraigada a una tradición cultural que es la que procura su singularidad. El valor singular de la obra de arte tiene su fundamento en la tradición religiosa, que fue el origen primario de la manifestación artística y, por lo tanto, ineluctablemente implicaba un espíritu o aura que la inspirase e hiciese de ella un objeto sagrado y, por ende, expuesto a un ritual mágico religioso.

El aura es la raíz motriz donde se inspira la obra. Su pérdida supone obviar la autenticidad de la misma y, con ello, la tradición cultural y su *status* religioso original. Esto igualmente significa que se posterga a la amnesia la irrepetibilidad de toda manifestación artística. Al mismo tiempo, se puede añadir el cambio en la productividad del arte, que va a repercutir en la función social que está llamada a realizar. La contingencia inminente que observaba Benjamin es que la pérdida de esa aura implicaría la caída del ritual religioso en detrimento de la función política.

Para nosotros, contemplar significa mantener el aura original donde se sustenta la tradición religiosa en el arte, que, a su vez, desempeña un diagnóstico social de nuestro tiempo, acontecimiento que la obra *Muerte y fuego* nos revela en distintas dimensiones. Por una parte, el hombre, su pensamiento y su acción; en un segundo instante, la ciencia, que no queremos presentarla bajo una enmascarada gala mortuoria, sino más bien como un complemento racional que contiene la bipolaridad

---

financiación de la misma. Benjamin, de tendencia marxista, sostuvo paradójicamente un profundo interés por el estudio de la mística judía, aunque no llegó a resolver sus diferencias completamente. Sus obras más importantes son *Tesis sobre la filosofía de la historia* (1940), junto con los ensayos *La obra de arte en la era de su reproducción técnica* (1936) y *Para una crítica de la violencia* (1921).

<sup>22</sup> Cf. Liessmann, KP. *Filosofía del arte moderno*, op. cit., 114-115.

del mayor bien humano junto a los fines más irracionales, lo que necesariamente la conduce a la moralidad. Finalmente queda como depositario misterioso el haz de luz que nos abre a la esperanza, una esperanza que bien puede ser la desembocadura de un largo camino para el peregrino (hombre o mujer) que en tierra extraña se enfrenta a las inclemencias o a las compasiones de origen natural, junto a aquellas que son fruto del sueño de la razón ilustrada. Sea como fuere, este camino es que el vamos a explorar y por el que queremos transitar en este estudio bioético que tiene a la imagen o imágenes, junto a las humanidades médicas, como protagonistas de su razón.

Pero sin olvidar lo que en un bello poema –“Salmos al Dios perdido”– nos presenta el poeta sirio Adonis<sup>23</sup>, que no es otro que el infatigable e inextinguible anhelo de búsqueda que el hombre posee, reflejado en ese caminante y en esa punzada de fuego que bien podemos relacionar con la pintura de Klee. Bien puede ser que esta búsqueda se quede en lo estrictamente científico, con el consiguiente riesgo de ser marineros en un barco a la zozobra que ignora a dónde se dirige. ¿No será más bello soñar con ir más allá de lo meramente técnico para acercarnos al universo metafísico de Klee o al Dios de Adonis hasta alcanzar esa brillante luz y habitar en ella?

Duerme. Punzada de fuego en mis entrañas,  
eres el símbolo de mi presencia en este mundo.  
Ah, entera vida mía, señal de mi existencia  
que la ausencia ahonda,  
Sol que la duda sofoca y alumbra.  
Ah, territorio desconocido.  
Duerme. Ya es hora de llegar,  
ya es hora de partir en busca del Dios perdido<sup>24</sup>.

Del poema “Salmos al Dios perdido”

---

<sup>23</sup> Adonis (1930), seudónimo por el que es conocido Ali Áhmed Saíd Ésber, uno de los autores más reconocidos de la literatura árabe contemporánea. Perteneciente al *movimiento de verso libre o también generación de los años 50*, grupo que se constituyó en Beirut a principios de 1957 y que agrupa a escritores, poetas, críticos y periodistas libaneses, sirios, palestinos e iraquíes. La extensa obra de Adonis ocupa 17 libros de poemas junto a 13 ensayos y estudios críticos de variados temas, que mantienen una estrecha relación con la poesía occidental contemporánea pero que, al mismo tiempo, nos aproximan a la literatura mística musulmana y a la herencia del sufismo.

<sup>24</sup> Adonis. *Árbol de Oriente. Antología poética 1957-2007*, Visor libros, Madrid, 2010, 80.

## 2. SITUACIÓN EXISTENCIAL Y EXPERIENCIA HUMANA: UNA APROXIMACIÓN AL PENSAMIENTO DE MARTIN BUBER

“He puesto delante de ti la vida, escoge pues la vida para que puedas vivir tú y tu descendencia” Deut. 30, 19

Hay hechos que son inexplicables por sí mismos, que parecen desgajarse de las misteriosas entrañas de la tierra como si todo el conocimiento de lo humano danzase en una extraña perijóresis<sup>1</sup> donde simultáneamente se entrelazasen la biología, filosofía y teología, entremezclando la variedad de sus distintos saberes. El saber científico en sus múltiples variantes, como son las ciencias anteriormente citadas, anuncia una verdad natural inscrita en lo más hondo de nuestro ser.

Con la ley natural<sup>2</sup> comienza a escribirse la historia humana, una exposición de los acontecimientos humanos que no es ajena al pensamiento de Martin Buber, una antropología moderna que difería de la vieja tradición sustancial para abrirse al pensamiento moderno que define al ser humano como relación, puesto que participa de una elaboración científica más compleja donde se entremezclan evolutivamente los conocimientos biológicos, filosóficos y teológicos en un proceso de interdependencia y relacionalidad<sup>3</sup>.

El desenlace coliga necesariamente con una unidad completa de las distintas ciencias, como si toda la trinidad iluminase y aplicase el misterio relacional al mundo científico, un misterio que, a su vez, se circunscribe en su alrededor trazando

<sup>1</sup> Concepto teológico que significa “danzar en torno a” en el cual se resume la ligazón trinitaria presentándola como una danza de la vida y el amor. Las palabras claves para comprender su significado es la inhabitación e interpenetración mutua entre las tres personas que forman el misterio de Dios. Este término se acuñó por primera vez en la Iglesia antigua de los padres capadocios (Basilio el grande, Gregorio Nacianceno, Gregorio de Niza y Juan Damasceno). Lo bello de este concepto es que nos presenta una comunicación frente al misterio en clara referencia de comunión y comunicación total, cada persona avanza hacia la otra, ocupando su lugar y habitando en ella. La danza nos conduce a un lenguaje interreligioso donde confluyen el principio del Tao y las danzas hindúes con el fin de manifestar el origen de todas las cosas. El punto originario es una experiencia gozosa del amor. <http://blogs.periodistadigital.com/xpikaza.php/2009/06/26/dios-es-una-danza-perijoresis-> [consulta:12/10/2011].

<sup>2</sup> Es interesante abordar el significado que el Papa Benedicto XVI otorga a la ley natural al definirla “como el mensaje ético contenido en el ser”. Trigo, T. *En busca de una ética universal: un nuevo modo de ver la ley natural*, EUNSA, Pamplona, 2010, 47. Citado a su vez del discurso del 12 febrero de 2007 al Congreso Internacional sobre la ley moral natural organizado por la Pontificia Universidad Lateranense, en AAS 99 (2007) 243.

<sup>3</sup> Gonzalez Faus, J. I. “Contemplativos en la relación”. *Cristianismo y Justicia* 174, (2011), 7.

una danza de la vida en la delimitada tierra baldía.

Pero en ese espacio inerte, donde la vacuidad desea plantar su morada, se hace presente una realidad intangible como una nebulosa, que se percibe por los sentidos pero que resulta indivisible para la visión, aquello que se resume en el lenguaje humano como lo totalmente otro<sup>4</sup>, otorgándole a la coreografía un significado pleno hasta completar el movimiento en una simetría perfecta, siempre con la vista en el horizonte cual vigía expectante que contempla el osado reto de conjugar las ciencias de la vida.

Hay una imagen que no pasaría inadvertida para identificar el pensamiento de Buber: la presencia de un hombre en camino tan real como el individuo de Klee en *Muerte y fuego* o una cómica caricatura que podamos trazar sobre el filósofo judío, como aquellas deslavadas caricaturas tan propias de este tiempo que degradaban a la amenazante raza sionita, convirtiendo a sus miembros en rancios usureros de la humanidad. Pero hablar del dolor sería poner calificativos a la Viena de los años 30, y eso significaría presentar el rostro amargo de la desafección, el que nos habla del rechazo.

Presentar al filósofo vienés supone indagar en lo enigmáticamente oculto en la humanidad, precisamente para él toda comunicación conduce a una necesaria relación. Por lo tanto, no nos tendría que resultar nada extraño encontrar a Buber en una de las envejecidas litografías de la Viena de los esplendorosos e iniciales años del siglo XX, donde pasean las celebridades y personalidades más reconocidas del momento a lo largo del Ringstrasse, el lugar donde pintores, músicos, actrices, sopranos, tenores, periodistas, industriales, arquitectos... deambulaban entre la multitud revelándose como una humanidad esplendorosa. Entre ella destacaría la figura de Martin Buber, sumergido en la reconcentrada lectura de una obra cuya representación emblemática nos indicaría que nos encontramos con un hombre entre hombres.

Hablar de Buber es dialogar sobre su tiempo, un tiempo que le vio nacer en la Viena finisecular del XIX, una Viena que contenía en sí misma el retrato bullicioso y triunfalista de una ciudad llamada a la inmortalidad, donde triunfaba la ópera imperial y la Filarmónica de Viena, que, a su vez, generaba en su corazón de metrópoli

<sup>4</sup> *Lo totalmente otro*, concepto que podemos aplicar a Dios en su realidad trinitaria, especialmente en el servicio de diaconía a través de la relación que establece con el hijo y, a su vez, con toda la humanidad. El valor de lo totalmente otro reside en el misterio relacional en el que está inscrito. En este caso el misterio del Dios invisible que se revela a los hombres visibles por la presencia del espíritu.

el poder seductor de la fascinación. Era la Viena acogedora, hospitalaria con el visitante y mecenas de los artistas, apegada al conformismo decoroso de la burguesía. Pero, como todas las civilizaciones, su tiempo de esplendor parecía estar contado, o lo que resulta más contradictorio o paradójico, su periodo histórico de mayor bonanza parece coincidir con el deterioro de su política exterior, una política exterior que se verá erosionada por los constantes fracasos militares y políticos, como si un velo quisiera ocultar bajo su protección la cultura de la urbe con valeses de Strauss, las sinfonías de Mahler, las teorías psicoanalíticas de Freud, las pinturas de Klimt o los renovados diseños arquitectónicos de claro corte neoclásico y neorrenacentista. La cultura y la intensa vida social de la urbe no parecían manifestar los enormes problemas exteriores que debía de afrontar el imperio. Parece que la Viena cultural era la mejor evasión para los conflictos, ya que justificaba la necesidad humana del escapismo.

¿Acaso puede haber mayor avocación en tiempos de bonanza que la huida, el espacio evasivo donde desaparecen “momentáneamente” (para la historia universal) la coexistencia de tendencias contradictorias? ¿Qué clase de temor aborda lo humano que a todo ser le impide confrontar su realidad y el hombre no es capaz de desprenderse del laberinto de sí mismo? Un laberinto que persigue al hombre de la modernidad hasta la modernidad líquida actual en el fluir de la inconsistencia que inunda todo aquello que tenga masa definida, recayendo todo el peso social del fracaso sobre los hombros del individuo, frente a las acciones justificadas con el pretexto de la colectividad. En unos bellos versos, la poeta polaca Wislawa Szymborska presenta el conflicto vital del individuo actual, que parece señalar el origen de su angustia en la matriz de la modernidad<sup>5</sup>:

En algún lugar debe haber una salida,  
eso es más que seguro.  
Mas no eres tú quien la busca,  
ella te busca a ti, es ella la que va  
tras de ti desde el principio,  
y este laberinto  
no es otra cosa que tú,  
sólo tú, mientras se pueda,  
sólo tú, mientras sea tuya,  
huida, huida.

Del poema “Laberinto”

---

<sup>5</sup> Szymborska, W. *Dos puntos*, Ediciones Igitur, Tarragona, 2011, 65-66.

La capital del imperio austrohúngaro se había convertido en un mercado de ideas. Las cafeterías vienesas<sup>6</sup> eran bulliciosos lugares de encuentro donde se confraternizaba sobre el pensamiento y la evolución de ciencias emergentes como la química o la arqueología clásica. El mundo de las ideas parecía haber encontrado en el aroma del café el bálsamo embriagador que proporciona una lucidez transitoria. En los decorados sobrecargados de las Wiener Kaffeehaus se exteriorizaba la realidad sociocultural del momento.

El estilo artificioso de la cafetería mezclado con el gusto refinado vienés hacían del espacio físico interior el lugar indispensable para la relación humana. La opulencia del momento ocultaba en los exóticos comentarios de los tertulianos la preocupación por la proliferación de una decadencia esnobista que vislumbra el final de la creatividad. Las charlas sensuales del café estaban prensadas de cosmovisiones individualistas que escenificaban al hombre como un átomo fugaz entre la marea humana.

En el café del tiempo agostado, el hombre se contempla a sí mismo en los inagotables espejos que lo rodean, pero el reflejo que se cierne sobre él es una mirada caleidoscópica, múltiple, cambiante, indefinida... determinada por la razón empírica, donde la verdad solo puede ser demostrada si está formulada en hipótesis que puedan ser probadas. Ese hombre individualista sentado entre mesas de mármol parece mantenerse alejado de toda razón universal. Se encuentra despojado de toda verdad que pueda aspirar a la eternidad y se siente exangüe frente a toda posible verdad externa a su mente. La ciencia parecía haber desprovisto al mundo de significado y el café no era nada más que un lugar donde elucubrar sobre el optimismo científico-técnico, un lugar donde era preciso desembarazarse de cualquier sentido espiritual ubicuo.

¿Podía hablarse de una verdadera relación humana en la vacuidad de un café? ¿Era la realidad vienesa un verdadero proceso interdependiente y relacional? ¿Lo humano se estaba constituyendo a imagen y semejanza de qué o quién? ¿Qué clase de atmósfera relacional embargaba lo humano? Solo alguien ahíto de humanidad podía vertebrar un diálogo relacional contrapuesto a la Viena finisecular del XIX. Pero antes, el individuo anónimo (Buber) del café vienés busca en el fondo de la taza del café los posos de la inspiración que no le hagan claudicar frente a la ensoñación de la huida: la búsqueda de una ética universal que actuase en el corazón de la misma realidad, pero no como la separación psicoanalítica freudiana, sino

<sup>6</sup> Cf. Watson, P. *Historia intelectual del siglo XX*, op. cit., 40.

más bien como la inagotable necesidad humana de abrirse al otro como totalidad.

### 2.1. ¿ES LA LEY NATURAL UN ACCESO A LA VERDAD?

“¿Qué es la verdad?” Jn 18, 38

Con semejante apotegma interrogaba un prefecto de Judea llamado Poncio Pilato a un reo condenado a muerte conocido como Jesús de Nazaret. Interrogarse por la certeza es una de las condiciones indispensables de lo humano, como si la filogénesis humana necesitase de la verdad para sobrevivir y garantizar con ello toda la supervivencia de la especie. Carecer de ella puede exponer al individuo a la ambigüedad del caos, como la incertidumbre que sacudía a Pilato ante la emisión de un veredicto de dudosa honestidad.

¿Necesitamos de una certeza? ¿Cómo corroborar la validez de esa certeza? ¿Podemos regular positivamente ese conocimiento sin temor a errar? Han pasado quince mil millones de años desde el origen del universo como consecuencia de una gran explosión llamada Bing Bang<sup>7</sup>. El origen del universo surge de una masa extremadamente densa y caliente. Hay un punto original que invita a la extensión o expansión hasta converger en una sola fuerza universal, justo en el preciso instante en el que han surgido el espacio y el tiempo.

¿No es esa fuerza universal generadora de galaxias, estrellas, planetas, plantas, animales... paradójicamente incluidas en una esfera diminuta, un misterio tan inexplicable como el también universal espíritu humano? Por lo tanto, la fuerza de la materia, compuesta de cuatro propiedades indispensables (la gravedad, la fuerza electromagnética, la fuerza nuclear fuerte y la fuerza nuclear de desintegración<sup>8</sup>) y el espíritu humano desembocan en un lazo en común: la universalidad. La universalidad señala al hombre como una parte del todo en el universo sin distinguir su origen, etnia, nacionalidad o espacio geográfico. Así pues, la universalidad nos conduce a una triple clasificación para distinguir lo natural:

- Cuando hablamos de universalidad afirmamos que afecta a todo lo que nos rodea, el hombre es uno de los objetos de la creación, por lo tanto, el concepto universal afecta al hombre como objeto de la misma creación.

---

<sup>7</sup> Cf. Jouve de la Barreda, N. *Biología, Vida y Sociedad*, Cátedra UNESCO de Educación Científica, Madrid, 2004, 13.

<sup>8</sup> Cf. *Ibid.*, 13.

- Esto se produce sin distinguir temporalidad histórica, por lo tanto, otro rasgo es que emerge con el surgimiento original de la vida.
- Si el tiempo no es motivo de clasificación o separación de la universalidad tampoco lo será el origen o lugar de procedencia, estado, nación, etnia, raza... desde tiempos ancestrales hasta nuestros días.

De tal manera que naturaleza y universalidad están ligados en una alianza inmutable de mutua interdependencia (ley natural). Uno de los grandes interrogantes por los cuales la naturaleza puede hacerse ley primigenia frente al positivismo de las leyes humanas es la consecución de que la ley natural se encuentra impresa en el espíritu humano<sup>9</sup> desde su creación, en el mismo grado que coexiste con la fuerza universal de la materia. Además, a esto se añade que la particularidad de esta ley es que puede ser vivida sin necesidad de pertenecer a un credo confesional específico o sin ser consciente de sus fundamentos teóricos<sup>10</sup>, simplemente por el hecho de ser hombre o mujer, lo que nos permite ponderar un primer juicio, que la ley natural participa de una serie de inclinaciones naturales<sup>11</sup> que, como tales, se han producido desde el nacimiento humano, que ya habían sido señaladas por los estoicos<sup>12</sup> como un concepto clave para hablar de una ética universalista. Estas inclinaciones son:

- La supervivencia de la especie o la inclinación a la vida.
- La perpetuación en otro semejante o la inclinación sexual.
- La peculiaridad de la razón o la búsqueda de la verdad.

Este hecho nos permite corroborar la importancia de esta primera ley para el diseño y regulación posterior de los distintos corpus jurídicos que tendrán plena

<sup>9</sup> Cf. Suárez, L. *La construcción de la cristiandad europea*, Homo Legens, Madrid, 2008, 139.

<sup>10</sup> Cf. *Ibid.*, 139.

<sup>11</sup> Marta González, A. "El fundamento de la ley natural". *En busca de una ética universal: un nuevo modo de ver la ley natural*, *op. cit.*, 155.

<sup>12</sup> Escuela filosófica griega y grecorromana que nos presenta un conjunto de doctrinas filosóficas, un modo de vida y una concepción del mundo. Los estoicos fueron los encargados de recapitular las ideas y conceptos fundamentales de la filosofía griega. La búsqueda de la salvación viviendo la vida de un sabio, el aprendizaje de la actitud frente a la muerte, el sostenerse y resistir las fatigas de la existencia hicieron de su pensamiento una religión filosófica centrada en el ejercicio permanente de la virtud. Los estoicos pretendían vivir conforme a la naturaleza y eso significaba seguir los parámetros de la razón, pues lo natural es racional. La felicidad es la aceptación del destino y luchar frente a las pasiones que generan intranquilidad. El estoicismo se divide en tres periodos: antiguo, medio y nuevo, siendo este último el más conocido por sus pensadores, entre los que destacan Séneca, Epicteto y Marco Aurelio.



validez en la defensa de la vida, libertad y propiedad como patrimonio indispensable que configura a la persona<sup>13</sup>.

“Más allá del revuelo y el tumulto de los sueños vencidos”, escribía el poeta irlandés William Butler Yeats<sup>14</sup> en uno de los versos que compone el poema “La rosa secreta”, como si la rosa permaneciese impoluta al paso del tiempo o como si el espíritu humano no cesase en su empeño perpetuo de responder a la verdad universal de donde procede, una verdad universal que ayuda a discernir lo que es justo de lo que no lo es abriéndose al espacio moral.

Esta certeza no es originaria de una verdad consensuada o determinada por un contrato social, como nos sugiere la historia política, sino que esta verdad viene determinada por la propia persona que, en la exigencia interna de su espíritu<sup>15</sup>, trata de recibirse a sí mismo, de tal manera que sea capaz de hacer prevalecer el bien sobre el mal.

Esto nos permitiría justificar que la naturaleza humana es portadora de un mensaje ético. Dicho mensaje ético sería para la persona en sí; si se tratase de un filósofo de la ciencia del XIX, esto sería completamente justificable porque es la consecuencia del uso de la razón. Para un filósofo humanista o un estudioso de las ciencias humanas y sociales, sería necesario continuar con la tradición metafísica aristotélica y las síntesis escolásticas por las cuales no solo la razón moderna explica la naturaleza del hombre sino que necesita un orden metafísico que justifique su comportamiento moral, que abarque al mismo tiempo al orden, al cosmos y a la persona<sup>16</sup>.

El mensaje natural está determinado por la búsqueda de un último sentido, lo que significa situar al individuo frente a sí mismo para trazar un plan donde las acciones humanas estén conformadas sobre un fin. Nuevamente, el uso universal de la facultad racional de la que está compuesto el hombre le ayuda a discernir la importancia de sus acciones y sus fines. El mero hecho de utilizar un código lin-

---

<sup>13</sup> Cf. Suárez, L. *La construcción de la cristiandad europea*, op. cit., 139.

<sup>14</sup> William Butler Yeats (1865–1939), poeta y escritor irlandés. Comenzó trabajando en la revista *Dublin University Review*. Posteriormente se trasladó a Londres, donde alcanzó una merecida reputación como poeta. Trabajó en la creación del teatro nacional de su país nativo. En 1923 recibió el premio Nobel de Literatura. Algunas de sus obras son *Las peregrinaciones de Oisín y otros poemas* (1889), *La tierra del deseo* (1894), *La escalera tortuosa y otros poemas* (1933).

<sup>15</sup> Trigo, T. *En busca de una ética universal: un nuevo modo de ver la ley natural*, op. cit., 52.

<sup>16</sup> Cf. Marta González, A. “El fundamento de la ley natural”, *En busca de una ética universal: un nuevo modo de ver la ley natural*, op. cit., 148 -151.

güístico lo suficientemente amplio para comunicarse con otros justifica el uso de la razón.

Esa justificación es suficientemente nítida para presentarnos la idea de que el hombre es capaz de hacerse cargo del sentido de los procesos naturales. Cuando un proceso natural deja de tener su sentido original puede ser a causa de la acción humana que sufre sus propios límites naturales<sup>17</sup>, que pueden trastocar cualquier actividad del comportamiento humano, ya que toda persona, al estar dotada de razón, es consciente en su fuero interno de la necesidad de establecer un límite moral para no excederse en el comportamiento humano, de tal manera que el verdadero uso de lo natural no quede desprovisto de su valor primigenio.

## 2.2. MARTIN BUBER: EL HOMBRE COMO SER DIALÓGICO

El hombre de Klee es el mismo ser racional que participa del café vienés, el mismo ser humano que se enfrenta a la metafísica de *Muerte y fuego*, el ser pensante que se encuentra sentado junto a una mesa de mármol decimonónica en el ruidoso ajeteo de la colectividad mientras escruta la presencia de los hombres.

Sin embargo, es la posibilidad metafísica y la universalidad de la presencia de lo humano la que genera en Martin Buber<sup>18</sup> una profunda fascinación que consigue cautivarle el pensamiento. Estos dos conceptos resultan imprescindibles para comprender lo inexplicable en la realidad humana que prefigura Buber. El pensamiento del filósofo vienés pretende corroborar la profunda preocupación que ejerce sobre él el boyante pensamiento finisecular de la filosofía liberal.

La filosofía liberal es una filosofía individualista donde la persona ha quedado encasillada en el parámetro o calificativo de individuo. La sociedad, a su vez, no es un conjunto de personas que comparten un espacio físico y aportan lo mejor de cada cual a la construcción de un entramado social, sino la suma de individuos donde cada cual está llamado a satisfacer sus propias necesidades. En el deseo de regular este conflicto de intereses se formula una máxima donde la libertad del individuo es total mientras no exceda los límites de la prohibición. El pensamiento

<sup>17</sup> Cf. *Ibid.*, 163.

<sup>18</sup> Martin Buber (1878–1965), pensador y humanista hebreo. Estudió en Viena, Leipzig y Berlín. Fue considerado el padre de las filosofías del diálogo. Conocido por su vasta cultura y una sensibilidad especial para reconocer los signos de su tiempo, fue profesor de religiones comparadas en la Universidad de Francfort y profesor de filosofía social en la Universidad Hebrea de Jerusalén. Sus obras más conocidas son *Yo y Tú* (1923), *¿Qué es el hombre?* (1938) y *Eclipse de Dios* (1970).

liberal de la modernidad confunde la independencia individual con la libertad. La independencia individual busca medios para instrumentalizar y alcanzar con ello fines, pero su voluntad no es libre, lo que provoca es que el yo se vacíe de la realidad. Esto nos ayuda a comprender que el individuo moderno se ha despojado de su *yo* para convertirse en un *eso*, reduciendo su mundo relacional a un mero intercambio de *sujeto-objeto*, lo que facilita que el ser humano quede clasificado en el calificativo de individuo<sup>19</sup>.

La filosofía liberal se torna aprehensible en la raíz originaria de sí misma. Al ser una filosofía de eminente corte individualista presenta una idea del ser o una cosmovisión ontológica del hombre en el mundo determinada por la preponderancia de que la hondura y el sentido de la vida parten de la subjetividad<sup>20</sup>, lo que nos indica que el centro de todo es nuestro propio ser. Sin embargo, este es el detonante del desarraigo existencial en la medida en la que obviamos la finalidad de los vínculos, en la que nos despojamos del otro y nos asomamos al abismo de nuestro yo. Si hablamos de la ley natural como la capacidad anunciadora de un precepto moral o ético que afirme la prevalencia del bien frente al mal, encontraremos en la obra de Buber la máxima o mandamiento universal que justifica su principio de acción, que es la necesidad del otro como mandamiento, ya que el acceso a la bondad es necesariamente una opción dialógica que completa la relación *yo-tú*.

Si analizamos tomando como referencia el campo biológico encontramos indicadores que ayudan a comprender en su naturaleza originaria que el ser humano puede definirse como un proceso constitutivo<sup>21</sup>, es decir, participa de unas características que le distinguen de otras especies donde la relacionalidad y los vínculos de apego se producen desde el mismo instante de la concepción. Este hecho será un compañero de camino a lo largo del proceso consecutivo<sup>22</sup> humano, por el cual el ser humano participa de sus etapas evolutivas: origen, crecimiento, maduración y envejecimiento hasta finalizar en la muerte. Todas estas etapas no pueden ser vividas sin la reciprocidad de un vínculo mutuamente constituyente.

Para Martin Buber hay tres grandes esferas que circunvalan la vida humana,

---

<sup>19</sup> Cf. Buber, Martin. *Imágenes del bien y del mal*, Lilmod, Buenos Aires, 2006, 245.

<sup>20</sup> Cf. *Ibid.*, 246.

<sup>21</sup> Cf. López Moratalla, N., Santiago, E., Herranz Rodríguez, G. "Inicio de la vida de cada ser humano ¿Qué hace humano el cuerpo del hombre?", *Cuadernos de Bioética* XXII, (2011) 2<sup>a</sup>, 287.

<sup>22</sup> Cf. *Ibid.*, 287.

estableciendo un vínculo de relación único<sup>23</sup>:

- La primera es la relación que establece el hombre con la naturaleza, es decir, cuando se confronta lo humano frente a los seres vivos. El valor de la vida surge como la acción silenciosa donde emergen los principios.
- La segunda es la relación que se establece en la vida de los propios hombres y que está mediatizada por la facultad del lenguaje, el grado de comunicación más alto y responsable (la sexualidad) nos permite soñar con la perpetuación de la especie.
- La tercera relación es la que se procura mediante la comunicación creando formas, pensando, actuando. Esta última peculiaridad nos sitúa frente al razonamiento abstracto humano, que permite explorar la verdad, ayudando a conocer y conocerse al mismo hombre junto a la fuerza de la materia que engloba el universo.

Para el antropólogo vienés, estas tres esferas están envueltas en la misteriosa danza de la gracia y conducen al inefable sentido del tú eterno.

La belleza de los principios reside en que la fecundación es una elección original por la cual elegir o ser elegido conlleva una activación mutua de los gametos paterno y materno, es decir, nos permite específicamente reconocernos como especie, otorgándonos una identidad biológica y, por ende, una identidad personal<sup>24</sup>.

A partir de esta elección se ha establecido una relación vital que resultará permanente e inalterable a lo largo de todo el proceso constitutivo desde el paso de embrión a feto, dando origen a la llamada estría primitiva, hasta alcanzar la condición de *naceratus* con sus sucesivas etapas evolutivas.

La primera relación dialógica se produce desde el primer día, en el cual el embrión y la madre efectúan un diálogo molecular que se inicia a petición del embrión. La belleza de este proceso natural reside en que modifica el modelo de pensamiento materno, puesto que la madre, como receptora, se abre a una acogida completa de un nuevo ser, lo que permite configurar una nueva estructura en su modelo de pensamiento que salte de lo individual a lo social, generando en las entrañas de sí misma un vínculo de apego afectivo-emocional que facilitará el surgimiento del llamado cerebro social de la madre<sup>25</sup>.

<sup>23</sup> Cf. Buber, Martin. *Yo-Tú*, Nueva Misión, Buenos Aires, 1984, 9-10.

<sup>24</sup> López Moratalla, N., Santiago, E., Herranz Rodríguez, G. "Inicio de la vida de cada ser humano ¿Qué hace humano el cuerpo del hombre?", *Cuadernos de Bioética*, op. cit., 296.

<sup>25</sup> Cf. *Ibid.*, 299.

La relación yo-tú parte de un estado de pura vinculación natural. Buber considera que "la vida prenatal del niño es un estado de pura vinculación natural, de interacción corporal y de flujos recíprocos. Su horizonte vital, desde que llega a ser, parece estar inscripto enteramente en el interior del ser que lo lleva"<sup>26</sup>. La misma biología nos explica el esfuerzo por tratar de satisfacer la necesidad de relación, una relación yo-tú cuyo fundamento último no es otro que dotar de acción y de vida. El yo frente al tú ofrece, desde su naturaleza y origen biológico, una apertura tan total, directa y completa que incluso la intolerancia inmunológica de la madre se inutiliza frente a lo extraño, sin advertir en su presencia la señal de un peligro inminente, sino convirtiendo ese espacio en un lugar de autonomía para el embrión, donde, en mutua reciprocidad silenciosa, intercambian armónicamente un diálogo molecular que posibilita la gestación, abriéndose así a una morada convivencial de dos vidas en una<sup>27</sup>, lo que necesariamente nos conduce a la misma entraña del planteamiento filosófico de Buber, en el que el yo exige al tú y el tú exige un yo. El yo y el tú se interpelan mutuamente. El vientre femenino se convierte en una primera morada de vivencia en el otro y para el otro.

La belleza del planteamiento de Buber es su visión del "otro" enmarcándolo como la presencia de alguien que está en mí, sin el cual no sería yo. Este hecho es especialmente significativo en la antropología filosófica que plantea Buber, donde la influencia materna se antoja (dada su vasta formación en la cultura judía, religión que profesaba como creyente, y su formación jasídica o hasídica<sup>28</sup>, aunque una vez pasada la celebración de la mayoría de edad, conocida como *bar mitzwah*, abandonaría para siempre la práctica formal y los preceptos de la tradición, si bien se consideraba enteramente religioso<sup>29</sup>) elemental para comprender dos rasgos propios de su pensamiento, la sociabilidad y la comunicación. Para él, la capacidad humana de aprender a decir tú se experimenta desde el mismo seno materno, donde

---

<sup>26</sup> Buber, Martin. *Yo-Tú*, *op. cit.*, 23.

<sup>27</sup> Cf. López Moratalla, N., Santiago, E., Herranz Rodríguez, G. "Inicio de la vida de cada ser humano ¿Qué hace humano el cuerpo del hombre?", *Cuadernos de Bioética*, *op. cit.*, 299.

<sup>28</sup> Jasidismo o Hasidismo, movimiento pietista y místico fundado en el siglo XVIII por el rabino Israel ben Eliezer.

<sup>29</sup> Sionismo religioso, pensamiento sionista donde se funden ideas del socialismo utópico con deseos espirituales fundamentados en la búsqueda del diálogo entre los individuos y los pueblos. Pensamiento en el que Buber fue uno de los mayores representantes y defensores, ya que afirma que la creación del estado de Israel no se puede justificar exclusivamente por razones políticas, sino también por razones espirituales y religiosas, con la finalidad de unir el sentimiento nacional con la práctica de la religión judía.

la biología por sí misma determina los primeros rasgos de la especificidad humana, centrándose en la comunicabilidad y la sociabilidad. Este hecho, que se produce desde la misma embriogénesis, nos permite afirmar que lo humano se encuentra constituido como un ser en relación.

Para Buber, el otro se ha convertido en un mandamiento, en la necesidad humana de afirmar la idea del bien reflejada en el otro. Nada puede resultar más pleno que comprometerse con la vida de diálogo que se produce desde el mismo instante de la gestación. Las sencillas palabras de Buber señalan la raíz motriz de lo humano: “El amor está entre el Yo y el Tú. El amor es la responsabilidad de un Yo por un Tú. Quien no sepa esto y no lo sepa con todo su ser, no conoce el amor”<sup>30</sup>.

El segundo grado de relación surge de la relación del hombre con el mundo. La realidad, para Buber, significa la continuidad del despertar humano. Como hemos visto, el primer encuentro relacional nos ha situado frente al mundo afectivo, que posibilita el surgimiento del cerebro social de la madre, lo que provoca que una determinada área cerebral se active y otras se silencien cuando una madre oye o ve a su hijo<sup>31</sup>.

Sin embargo, no es posible permanecer en el nicho de la madre. La criatura tiene que confrontar la experiencia humana que significa participar de la vida en la tierra y en el universo. El fruto de esa experiencia humana no es otro que el despertar de uno mismo a la situación existencial y todo lo humano necesita proyectarse en relación.

La evolución biológica no quedaría completa en su desarrollo cerebral y en su vertiente psicoafectiva si no estuviese mediatizada por las relaciones interpersonales que se producen sucesivamente, no solo en la conducta de apego madre-feto, sino a lo largo de todo el proceso evolutivo vital. Es el hombre o la mujer la que está llamada a conducir, lo que la propia biología no deja resuelto, su ser frente al mundo.

La vida humana es encuentro, el mundo es el espacio donde se produce el encuentro con los otros más allá del nicho materno y, con ello, la experiencia humana que genera la situación existencial. El fruto dialógico de la relación madre-feto predispone a lo que es despertar a su propia realidad personal y, posteriormente, a

---

<sup>30</sup> Buber, Martin. *Yo-Tú*, *op. cit.*, 16.

<sup>31</sup> Cf. Suerio Villafranca, E. y López Moratalla, N. *La comunicación materno-filial en el embarazo*, Eunsa, Pamplona, 2011, 77.

una vida en relación con su mundo y con los otros<sup>32</sup>.

Este hecho de *estar con* es lo que fascina a Buber, que ve la posibilidad de que el yo salga de sí y se encuentre con el otro. Para el filósofo austriaco, esto es una certeza que facilita la apertura a lo más íntimamente humano, que brota en el encuentro. Lo importante o especialmente significativo es el *entre*, ya que en el diálogo cada individuo está abierto a la presencia del otro. La realidad mundana, que parece distinguirse con el calificativo de *ello*, adquiere en la obra de Buber la dimensión de espacio donde se produce la comunicación, que cuenta con la dimensión facilitadora del lenguaje, factor determinante para que se produzca el encuentro. La relación del mundo del *ello* con el hombre se formaliza en la experiencia, ya que la experiencia facilita, conserva y nutre la vida humana<sup>33</sup>.

¿Qué puede caracterizar evolutivamente al hombre como humano? La construcción y, por lo tanto, el proceso posterior de maduración de un cerebro no concluye en el seno materno, sino en las relaciones interpersonales que con posterioridad el ser humano establecerá tras el parto, donde localizaremos la etapa materno-familiar. Este entorno será de vital importancia para el desarrollo de la corteza cerebral y, por ende, del mundo psicofísico que necesariamente se produce al procesar las emociones mediante el sistema límbico<sup>34</sup>. El desarrollo natural requiere de la relacionalidad para adquirir su completa potencialidad.

Por lo tanto, los comportamientos automáticos y específicos no responden a un proceso de respuesta humano sino a la respuesta establecida de los animales en su nicho ecológico específico y mediatizado por la instintividad de su propia carga genética<sup>35</sup>. Por el contrario, lo humano no responde a esa carga material, sino que trata de responder desde un diálogo relacional, donde lo humano se predispone a establecer su fin natural. Lo humano no queda circunscrito a una temporalidad transitoria o a un determinismo biologicista preestablecido, sino al carácter personal que, en su profunda dimensión de encuentro, envuelve al misterio de la vida, lo que implica que la paternidad/maternidad hunde su origen en la necesidad de gestar proyectos personales en donde la temporalidad humana nos indica, en su orden natural o evolutivo, el momento adecuado para la fertilidad. La sexualidad como proyecto humano no tiene por qué estar ligada o mediatizada por la cultura

<sup>32</sup> Cf. López Moratalla, N. *El primer viaje de la vida*, Palabra, Madrid, 2007, 70.

<sup>33</sup> Buber, Martin. *Yo-Tú*, op. cit., 32.

<sup>34</sup> López Moratalla, N., Santiago, E., Herranz Rodríguez, G. "Inicio de la vida de cada ser humano ¿Qué hace humano el cuerpo del hombre?", *Cuadernos de Bioética*, art. cit., 301.

<sup>35</sup> Cf. *Ibid.*, 302.

en exclusividad, enfocándose desde unos determinados patrones, ya que la perpetuación de la especie participa de la universalidad desde los tiempos más remotos.

Donde concurren Buber y el carácter personal del cuerpo humano es en que el hombre se hace cargo de su realidad, pero no solo de su espacio físico o hábitat, sino en la medida en la que los demás forman parte de su ser en el mundo. Esto no viene dado por una reacción automática, sino conducida por su propia libertad, que es la misma que actúa en el momento de elaborar un proyecto personal. Por lo tanto, la naturaleza biológica y la libertad personal desembocan en un mismo modo, lo humano<sup>36</sup>.

El estudio biológico necesariamente desenlaza en el ser relacional que Buber presenta como patrimonio intrínseco de la persona, donde la personalidad humana se constituye en la medida que aprende a desarrollarse junto a otros seres. No estamos hablando de un ser en proyección sino de un ser que, desde su gestación, queda desprotegido de su automatismo biológico para convertirse en un ser relacional, con una identidad humana definida en una mutua reciprocidad, habitada de un yo en un tú y un tú en un yo.

Lo extraordinariamente sorprendente es que, para habitar en el mundo, el hombre va a apoyarse en diversos lenguajes. Un primer lenguaje es el conocimiento justificado en la verbalización, que permite al hombre descubrirse frente al otro, presentándose como un ser propio, convirtiéndole en su máxima expresión en una realidad activa y viviente entre hombres. Por otra parte, encontramos la mediación del lenguaje artístico, llamado a explorar la verdad de la relación estando por encima de lo inteligible o el puro conocimiento, la acción que abre al artista a explorar el mundo de los sentidos o las puertas de la percepción. Por último, encontramos el lenguaje de la acción, que es el más elevado de los tres lenguajes, puesto que al hombre le permite ser enseñado frente al tú y el hombre percibe que toda su vida es un comienzo<sup>37</sup> indeleble, un comienzo que siempre camina hacia el tú. La acción forma parte del espíritu y el espíritu es la cualidad esencial de la palabra. Es el hombre quien posee al lenguaje y se manifiesta desde el seno del lenguaje. En definitiva, como la perijóresis envolvía en su danza al misterio trinitario, del mismo modo el espíritu envuelve al lenguaje en sus tres manifestaciones, la del conocimiento, la artística y la de la acción, afirmando que el hombre vive en el espíritu cuando entra

---

<sup>36</sup> Cf. *Ibid.*, 307.

<sup>37</sup> Cf. Buber, Martin. *Imágenes del bien y del mal*, op. cit., 18.



en relación frente al tú con todo su ser<sup>38</sup>.

Lo que realmente preocupaba a Buber de la situación existencial de su tiempo (la cultura liberal decimonónica no difiere de la actual) era que la propia realidad humana deseaba arrebatarse al hombre su verdadero yo. La llamada cultura de la masificación o de masas ha provocado falsos conceptos de libertad que, en definitiva, son medios de opresión. La realidad humana no es contemplada y, por ende, trascendida, sino limitada a la mera observación, y el hombre finalmente se siente utilizado y no acogido dentro de la propia experiencia humana cuando se ve reducido a un número para el estado y a alguien insignificante para la masa social.

A Buber le inquieta hondamente la desintegración de la vida colectiva que se ha visto mediatizada por la economía y la política, que han renegado de su espíritu original hasta desintegrarlo, dejándose conducir por principios utilitaristas<sup>39</sup> y la voluntad de dominio que ejerce la política, lo que corrobora que el peso de instituciones como el estado y la economía hayan bloqueado su proceso relacional con el mundo y consigo mismas, afectando a la vida personal del hombre, que se incorpora al proceso colectivo. El estado ha ahogado los vestigios del espíritu mediatizando la libertad bajo su propio interés y subordinando la equidad a sus necesidades reales, lo que justifica que ambas instituciones cometan la imprudencia de partir de ellas mismas sin abrirse al anhelado espíritu relacional que invoca con vehemencia la importancia de reconocer al individuo social como un tú.

El pensamiento biologicista e historicista del mundo liberal decimonónico ha terminado, junto al creciente valor de la ciencia, de envolverlo en una cápsula de fatalidad donde el hombre queda condenado a los entresijos de la ley, donde la *ley vital* parece dictaminar, el darwinismo sociológico, el hombre está condenado a luchar por sobrevivir o desaparecer, una *ley del alma* reducida a unas boyantes tesis psíquicas que hablan de hábitos instintivos, una *ley social* donde la voluntad y la conciencia son meros epifenómenos y, finalmente, una *ley cultural* que impide todo desarrollo histórico abocando al hombre a un devenir irresoluble donde se le despojará de toda vana resistencia<sup>40</sup>.

<sup>38</sup> Cf. *Ibid.*, 33.

<sup>39</sup> Utilitarismo, movimiento intelectual de orden económico que consiguió una enorme proyección en los años 20 del siglo XIX, extendiéndose por Francia e Inglaterra, cuyo precursor fue Jeremy Bentham. Partiendo de un hedonismo ilustrado, defendieron la propiedad privada basándose en el egoísmo de los individuos libres. Los defensores del utilitarismo querían librar a la política y al derecho del contaminado pensamiento metafísico. Defiende el lema "la mayor felicidad para la mayor cantidad".

<sup>40</sup> Cf. Buber, Martin. *Yo-Tú*, *op. cit.*, 46.

Frente a esto, Buber considera que el individuo tiene dos posibilidades en las que proyectarse y que se encuentran en mutua relación interdependiente. La libertad que cada individuo posee para elegir su propio destino, lo que significa que libertad y destino ayudan a encontrar al hombre su verdadero espacio vital. Una libertad que parte de un principio fundante, el misterio, el mismo misterio que origina la fuerza de la creación o la balbuciente presencia de la razón abstracta en el origen de lo humano conducida por el espíritu. El misterio emerge en el anhelo de libertad del individuo, que le conduce hacia el destino bajo el manto inexplicable de la gracia.

La tercera relación de Buber circunvala el pensamiento o razonamiento abstracto como un interrogante que escruta o indaga sobre los designios de la verdad. Pero, en esta ocasión, los lazos de su relación parecen reposar más allá de los encantos naturales de la vida, alejados del ruidoso entorno humano para posarse delicadamente en la envolvente nebulosa de lo inabarcable. Decididamente, Buber se detiene frente al tú eterno.

Para Buber, la fe es un camino donde el hombre transita en la realidad más puramente humana. Por lo tanto, es un camino dialógico con la realidad, donde no hay verdades objetivas ni subjetivas, ya que las verdades subjetivas roban a Dios la esencia de su espíritu y las objetivas pueden ofrecernos falsas seguridades humanas. Esa búsqueda de la verdad necesita expandirse en la indagación de la imagen de Dios, una imagen que tiene como objeto de su averiguación la fe, que es la búsqueda de la manifestación de Dios.

Buber distingue entre dos modelos de creencia, un primer modelo estaría determinado por la afirmación *creer que*, donde el hombre se apropia en un acto individual de los conocimientos de una creencia que lo trascienden. Esta exploración es racional y académica, y lo sitúa frente a la elaborada fe de los filósofos y teólogos. Esta relación es objetiva y, por tanto, es la que fundamenta la plegaria donde creencia y culto comparten un mismo espacio proyectado bajo el dogma hacia Dios. Este *creer que* nos sitúa frente a la fenomenología religiosa en el estudio del hecho religioso, en la exploración por la verdad bajo la constatación empírica.

El segundo modelo de creencia viene determinado bajo la premisa *tener fe en*, el tener fe significa vivir bajo el amparo de la relación, o lo que es lo mismo, vivir la presencia y el encuentro como experiencia religiosa. Esos encuentros son trascendidos porque permiten al hombre relacionarse con o para. Por lo tanto, esta

no es propiamente una religión de las plegarias sino de la emoción, una religión del sentimiento, puesto que penetra con larga e indefinida duración en nuestro ser.

Definitivamente, lo que Buber realmente anhela es la posibilidad de acceder a esa verdad sin necesidad de una verdad objetiva ni un emergente sentimiento subjetivo; ambos pueden ser válidos si trascienden la propia subjetividad<sup>41</sup>, lo que significa depositar nuestra confianza subjetiva en el otro como ser objetivo de la realidad. El creyente es aquel que tiene como destinatario el otro y el otro es el objeto de su encuentro.

Para Buber, el mandamiento que resume perfectamente su pensamiento es la elección de la vida como primer resorte natural humano, porque el que cree en la vida confía en el progreso<sup>42</sup>. La confianza que deposita el tú eterno en lo humano es la piedra angular de la relación dialógica que se sucede en el proceso de creación, por la cual el tú eterno proporciona libertad al hombre en su descendimiento diario junto a lo humano. El hombre, desde su yo, responde al tú eterno en lo que hacen o dejan de hacer en la misma realidad humana, lo que significa que la fe es una relación dialógica con una llamada del tú eterno al yo humano y su consecuente respuesta del yo al tú.

Es el hombre el que es verdaderamente libre en su elección tanto para rechazar como para acoger el misterio de lo existente. Por lo tanto, el ateísmo o la negación de Dios es justificada como la negación del otro, lo que significa que el vínculo que posibilita el entre y el acceso al otro quede disminuido y, por ende, que rota la relacionalidad, lo que supondría romper la base primordial que sostiene el sentido del mundo.

Este hecho puede generar violencia, haciendo que el corazón del hombre encubra su diálogo con el rostro divino, alimentando de esta forma la desfigurada máscara que nos presenta al hombre como el monstruo que ponemos fuera de nosotros<sup>43</sup>.

Lo que realmente apremia a Buber a manifestarse es la afirmación "el verda-

---

<sup>41</sup> Cf. Buber, Martin. *Imágenes del bien y del mal*, op. cit., 236.

<sup>42</sup> Es interesante ahondar en la importancia del tiempo para la cultura judía. Para el judaísmo, el tiempo es el proceso de la creación y las cosas son el resultado de la creación. En la creación es donde se encuentran los seres, por lo tanto, la fuente del tiempo viene dada por la eternidad. Al mismo tiempo podemos trasladar esta idea a la gestación como el espacio de tiempo que permite la creación de la vida humana y que, al residir en el tiempo, viene entregado por el misterio de lo eterno.

<sup>43</sup> Cf. *Ibid.*, 254.

dero amor a Dios comienza con el amor al hombre”<sup>44</sup>. Si esto es así, ¿por qué agostar las posibilidades reales que ofrece la vida? ¿Por qué huir de lo que realmente nos permite nuestra primera entraña de comunicación y sociabilidad en el vientre materno? Por consiguiente, la elección de la vida o la inclinación hacia la misma bajo la perpetuación de la especie es la obra cumbre del encuentro humano proyectado hacia la búsqueda absoluta de la verdad, desde donde dimana el diálogo del tú eterno con los hombres.

En la elección por la vida lo humano se hace presente en el tiempo y en el espacio, su participación del mundo material o físico se torna visible. A su vez, ese mundo material nos liga frente a nuestro ser en el mundo, lo que significa que participamos de la vida “psíquica” del mundo, de tal manera que lo psíquico es la manifestación de la sensibilidad humana en nuestro espacio de relacionalidad y encuentro. Finalmente, la búsqueda de la verdad nos sitúa frente a la noética<sup>45</sup>, al mundo de los valores inmersos en la exploración de la verdad que nos sitúa frente a la incertidumbre de lo auténtico. El hombre, cualificándose con la mediación de los valores, no busca la verdad en un ser o en el puro conocimiento, sino en su actitud favorable hacia el encuentro, empleando el diálogo como mediación hacia el otro, con la posibilidad de rectificar su actitud, gestando en sí, al mismo tiempo, la posibilidad redentora que nos complementa para caminar junto al misterio del tú eterno.

Finalmente, trataremos de exponer en una imagen toda la belleza que compone este diálogo para responder desde la elección de la vida junto a la sensibilidad humana y el valor de lo incognoscible, ese último sedimento sensible que penetra por los poros de nuestro ser hasta posibilitar el encuentro.

¿Puede haber mayor belleza que la comunicación filio-maternal en su fase de lactancia? ¿Puede existir un tú tan dependiente de un yo y un yo tan inexplicablemente unido a un tú? ¿O acaso la fuerza irracional de la maternidad no trasmite el candor elocuente del sentimiento?

Si al hecho subjetivo del sentimiento le añadimos el componente objetivo del academicismo, encontramos en esta agradable mixtura la eclosión artística. El *creer que* y el *tener fe en* se entrelazan mutuamente para materializar lo humano en una

---

<sup>44</sup> Cf. Buber, Martin, *Hasidim and Modern Man*, Nueva York, Humanities Press International, 1985, 109-209. Cita tomada, a su vez, de Buber, Martin. *Imágenes del bien y del mal*, *op. cit.*, 242.

<sup>45</sup> Cf. Buber, Martin. *Yo-Tú*, *op. cit.*, 79.

expresión única que nos habla de vida como la expresión sostenida de la naturaleza humana en permanente regeneración. La imagen de una mujer lactante puede ser trascendida subjetivamente para alcanzar su máxima plenitud a orillas del misterio, tan irracional como el devoto escorzo con el que una madre se postra para entregar su poso más íntimo de humanidad al tú de sus entrañas.

La belleza artística de Pablo Picasso<sup>46</sup> nos conforta la retina con una imagen de vida en el retrato que realiza en *Maternidad*<sup>47</sup>, donde una madre ase a su hijo de manera delicada para nutrirle de sí misma, otorgándole el valor sublime de la maternidad, como si en ella se reflejase el poder omnipotente de una deidad helénica, protegiendo con la medida de sus manos las delicadas formas que sobresalen de su diminuto cuerpo, un tú surgido de su propia carne. No importa si la belleza juvenil de su cuerpo se ha visto erosionada o ajada por el desgaste lacerante de la irreversibilidad con tal de que la diminuta vida extraída de su yo no carezca de lo básico para crecer como un tú.

Pero en la suavidad de los colores claros del periodo inicial<sup>48</sup> del pintor malagueño parece crecer la vida por sí misma, donde sobreabunda la pureza de un pensamiento artístico y donde el ser en el mundo no se ha visto consumido lentamente

<sup>46</sup> Pablo Picasso (1881-1973), pintor y escultor malagueño considerado como uno de los artistas más prestigiosos del siglo XX. Se le considera el representante principal del movimiento cubista. Fue un artista prolífico y destacó como revolucionario de las formas y por las múltiples diversidades con las que presentó el lenguaje pictórico. Se mostró especialmente preocupado por la sociedad de su tiempo y los conflictos de la época.

<sup>47</sup> *Maternidad* (1903). En las numerosas webs visitadas y documentación enciclopédica analizada se citan diversas maternidades realizadas por Pablo Picasso, principalmente en su primeras etapas, entre el llamado periodo azul y rosa del autor. La presente maternidad que presentamos con la intención de expresar la relación comunicativa entre madre e hijo aparece citada en diversas web, tal como señala la firma del lienzo, en 1903, aunque en otros espacios se le atribuye la fecha de 1905. No exento de confusión con otros títulos homólogos, pero de diferente cromatismo, como el azul frente al rosa que engalana la escena. Merece la pena reseñar que, analizando los fondos de archivo de la obra de Picasso en el Harvard Art Museums del estado de Massachusetts, en EEUU, aparece un boceto a lápiz de la mencionada pintura que se conserva en el citado lugar con el título de *Una madre y niño y cuatro estudios de su mano derecha*, con fecha de 1903. <http://www.harvardartmuseums.org/search-results?q=Maternity> [consulta: 1/12/2014].

<sup>48</sup> El conocido como *primer periodo o expresionismo social*, donde confluyen su época azul y rosa, que corresponde a los años 1900-1906. Esta etapa tuvo lugar en París, donde contacta con los impresionistas y postimpresionistas, manifestando una honda preocupación social por los personajes desheredados: mendigos, niños desprotegidos, prostitutas, mujeres maltratadas y artistas de circo. Fue un tiempo donde el clima social del momento influyó en el pintor, construyendo una visión pesimista del mundo. Pero, al mismo tiempo, descubre que la misión del pintor es expresar, no imitar, y que para poder expresar es necesario emplear el color.

por el peso del escepticismo. Más bien la delicada pureza moral de sus facciones parece sostener en el vacío atemporal el candor de la imagen, como si el lienzo quisiese absorber el instante para conservarlo en el interior de la memoria y, con ello, concederle una privilegiada eternidad.

Es la belleza efímera de esa brevísima porción de tiempo la que parece supurar las heridas de lo humano, como si ese ser en el mundo fuese capaz de redimir las inclemencias de una humanidad mortalmente herida, y en el diálogo materno, aquel que nos presenta el encuentro de un yo herido con un tú tiernamente, frágil se revelase el hálito misterioso del espíritu para envolver de gracia una escena que invita a claudicar frente al resentimiento en aras de una redención apacible.

Los colores rosa y azul engalanan la escena, no sabemos si influidos por el expresionismo social que presentó la primera etapa del pintor o si el cromatismo de los colores emanaba la dulzura delicada de la docilidad. Como la rosa que corona el grácil gesto de su cabeza, recaída para contemplar serenamente el dulce fluir de la vida entre sus manos.

No importa si sus hombros no están cubiertos o asoma en ellos una inequívoca plasmación de erotismo, pero esa desnudez está marcada de feminidad, una feminidad esperanzada en el otro, en los proyectos humanos que la vertebrarán y que harán posible soñar con una humanidad redimida, donde la ternura de la maternidad nos trasporte más allá de cínicas inmoralidades y egoísmos poderosos hasta el calor humano. El mismo calor que acoge la fragilidad temblorosa del bebé que, ajeno a los conflictos humanos, proclama, junto a su madre, la certeza insoslayable de la vida.



Pablo Picasso (1881-1973)  
Maternidad, 1903





### 3. CIENCIA Y MITO: FUNDAMENTO DE LA REALIDAD HUMANA

“Sed fecundos y multiplicaos, llenad la tierra...” Gn. 1, 28

*Muerte y fuego* nos presenta el enigma de la máscara, un enigma que, como todos los sentidos artificiosos, conviene desglosar su significado para buscar la verdad objetiva que sucintamente se nos revela en la alargada y compendiosa sonrisa que parece rellenar el lienzo, una sonrisa que estriba entre la macabra fealdad de la muerte y la serenidad taimada de la repulsión silenciosa. Una careta que se nos presenta bajo el tamizado barniz del encubrimiento, donde manifestarse bajo el arte de la pantomima es el fiel reflejo de quien está llamado a teatralizar la vida desde la farsa. ¿Es posible adivinar la verdad objetiva que en ella hay impresa? ¿Nos encontramos ante un objeto decorativo de las artes escénicas sin otro porte que la superficialidad o, por el contrario, con el mejor soporte para no ser reconocido y obrar bajo los efectos del disimulo o la apariencia?

En la búsqueda de la verdad objetiva es donde la ciencia y la máscara parecen gestar sus lazos de unión, con la finalidad de explorar la mencionada verdad objetiva a la que está llamado a descubrir todo investigador mediante el conocimiento, sin caer o esquivando la titubeante certeza de la apreciación subjetiva. Desde esa perspectiva, es aquí donde la verdad objetiva ocupa un lugar en la ética, desde donde reclama para sí la atención meticulosa de la creencia para desprenderse del antifaz del cientificismo y afirmar que la exploración de la verdad objetiva conlleva la búsqueda de un valor ético del que la ciencia no puede carecer y, al mismo tiempo, la máscara no puede ocultar por más tiempo<sup>1</sup>.

Así lo justifica el filósofo de la ciencia Karl Popper, que ve en la evocación mitológica una explicación sobre la identidad humana y la formación del mundo. Por una parte, el mito<sup>2</sup> está dotado de un rigor poético de clara raigambre religiosa bajo el deseo ardoroso de dar a conocer una explicación sobrenatural al surgimien-

---

<sup>1</sup> Popper, K. *En busca de un mundo mejor*, Paidós, Barcelona, 1994, 21.

<sup>2</sup> El *mito* es un intento de explorar los orígenes de la humanidad, el destino, las estructuras que articulan la existencia humana, el mundo, la realidad y los poderes trascendentes y transhumanos. Se fundamenta, para justificar sus enunciados, en relatos imaginativos y fantásticos, basándose en las vicisitudes de dioses y héroes que nos presentan, a su vez, una concepción del mundo caótica y arbitraria, puesto que no está sometida a ninguna ley fija.

to de las teogonías<sup>3</sup> y etiologías<sup>4</sup>; junto a ello, la aparición de unos dioses dotados de condiciones antropomórficas para explicar el origen de la realidad.

El origen de la ciencia anhela responder con qué clase de fuerzas mantiene el mundo su unidad. A la disparidad profesional del artista y científico les une la búsqueda de la verdad por sí misma y el origen de la crítica del conocimiento surge o lo encontramos en el mito. ¿Pueden dos ciencias cognitivas antagónicamente separadas brotar de una misma raíz?

Si la ciencia mana del mito es por la crítica racional que le proporcionan las variadas explicaciones cosmológicas<sup>5</sup> que nos narran las epopeyas mitológicas. En ambos casos, la poesía y la ciencia, o lo que es lo mismo, la fantasía y la crítica, parecen entroncarse en la idea de verdad, bajo la fascinación de buscarla con la esperanza de alcanzarla<sup>6</sup>.

Lo que mueve a Popper a buscar la verdad es la creencia (en los casos éticos), ya que participa de la idea sacra de la que proviene el mito para justificar la fundamentación de la humanidad. En el mito se sucinta la imperiosa necesidad de la ética o, lo que es lo mismo, se construye desde la base de la razón crítica, que es la que posibilita un verdadero interés en la consecución de la búsqueda de la verdad objetiva.

Para Popper, la crítica puede subdividirse en dos grandes paradigmas: por una parte, un paradigma artístico fundamentado en lo estético y literario; y por otra parte, un paradigma fundamentado en lo racional. Lo estético y literario nos sitúa frente al mito, la indagación racional nos conduce a lo científico. Por lo tanto, estamos ante un mundo científico –por todo lo que de racional contiene– llamado a explorar las imágenes de la ciencia natural, que parte de la realidad como interrogante y, al mismo tiempo, trata de conexionar la explicación artística con todo su contenido dramático y su canto lírico para explicarnos el origen y el destino del mundo<sup>7</sup>.

Por lo tanto, apoyados en la indagación del filósofo vienés, vamos a situarnos

---

<sup>3</sup> Por teogonía entendemos la generación u origen de los dioses paganos explicados mediante la ficción o el relato literario.

<sup>4</sup> Por etiología se entiende el estudio sobre la causa de las cosas, la aparición de un nuevo ser o de parte de la realidad.

<sup>5</sup> Por cosmogonía entendemos la descripción del origen del universo presentado en relatos mitológicos.

<sup>6</sup> Popper, K. En busca de un mundo mejor, op. cit., 287.

<sup>7</sup> Ibid., 288.

frente al mito, el mito que da origen a la poesía y a la ciencia, un mito que toma la forma de máscara, lo que nos señala que, para comprender el simbolismo del lienzo de Klee que preside nuestro estudio, tenemos que releerlo en una clave crítica, más específicamente la máscara que es la que cubre e impide ver el verdadero rostro, la enigmática máscara de Klee que sonrío frente al espectador, una máscara que es signo y símbolo. Si analizamos el sentido del mito encontramos que una de las funciones que se le manifiestan en sus orígenes es la acción creadora que permite la irrupción de la interpretación sagrada y, con ello, de la fundamentación del mundo<sup>8</sup>.

¿La máscara de Klee nos presenta el rostro verdadero que fundamenta al ser humano o, en su defecto, nos anuncia los peligros acechantes que velan la diáfana mirada humana? La idea de comprender la máscara como mito se vertebra en la misma dimensión que Popper la anuncia, como punto original del arte y la ciencia, ya que parte de una verdad objetiva, la interpretación de la realidad. A partir de esta interpretación de la realidad, la que prueba el origen del mundo o la explicación de la muerte, la que prueba la manifestación del mito dando a conocer la finitud humana... y, con ello, su misterioso destino.

Por lo tanto, este hecho ayuda a comprender el significado de la máscara, puesto que participa de la actividad humana y su valor simbólico está dotado de signos que permiten la asociación de ideas con la intención de producir emociones conscientes, lo que significa que el símbolo como actividad humana es significativo. El significado nos ayuda a conocer algo con precisión.

Precisamente, el mito de la máscara de la Gorgona<sup>9</sup> nos sitúa frente a un enigma con significado (contenido) y significante (el hombre y su realidad humana) que trataremos de analizar en su dimensión antropológica y ética. El primer detalle que nos sobreviene del mito de la Gorgona es el hecho de la condición mortal de Medusa, que, a su vez, no participa de la inmortalidad que parece circunscribir al

---

<sup>8</sup> Eliade, M. Aspectos del mito, Paidós, Barcelona, 2000, 17.

<sup>9</sup> AA.VV. Diccionario de la mitología clásica, Alianza editorial, Madrid, 1994, 275. Hesíodo presenta a las Gorgonas como tres hermanas, Esteno, Euríale y Medusa. Esta última es la que recibe en general el nombre de Gorgona. Pertenecen a la generación de los monstruos marinos. Esteno y Euríale eran inmortales, y Medusa era mortal. De acuerdo con las descripciones y representaciones plásticas, Gorgona era un monstruo alado de garras afiladas, cuya espantosa cabeza tenía serpientes en lugar de cabellos, una lengua larga, unos dientes puntiagudos y, sobre todo, una mirada penetrante que convertía a los hombres en piedra. Por otra parte, la sangre del monstruo, recogida también por Atenea y entregada después al dios médico Asclepio, tenía el poder de resucitar a los muertos.

áureo mundo mitológico, ya que su ser participa de los llamados *monstruos marinos*, lo que nos sitúa frente a la simple apariencia física.

La presencia exterior de la que dimana la primera impresión nos presenta una perversa presentación, como si la mera presencia conllevara los epítetos de fealdad y desagrado inscritos en la impronta de su ser inanimado. Esa mera apariencia literaria nos presenta a un ser de ficción al que precisamente debe caracterizarle su falta de alma, puesto que a todo hombre que mira lo reduce a la condición de piedra o, lo que es igual, a un trozo de piedra de talla humana, que es lo mismo que convertir en estéril aquello que nos hace humanos.

Por lo tanto, la máscara que cubre a Medusa es la que oculta las veladas intenciones de los monstruos, cuya intención no es otra que paralizar al hombre hasta comprimir y detener su ser impidiéndole alcanzar las metas soñadas. Pero hay algo más en Medusa, la que confiere al mito una peculiaridad propia que no es otra que su condición de mortal, es decir, que su temporalidad es finita y su poder de muerte parece estar condenado en su misma sangre a hacer resucitar a todos aquellos que ha malogrado su mirada. Su poder de destrucción es, al mismo tiempo, redentor. ¿No ocurrirá lo mismo con los supuestos “monstruos” de la razón científica cuando se revuelven frente al orden natural de la naturaleza? ¿No será que la razón humana puede paralizar al hombre en mero granito pétreo cuando cercena su fecundidad? ¿Qué se desvanece: el sueño del hombre agostado o la mirada infecunda del “monstruo” que debilita lo humano hasta consumirlo?

El mito se hace real en el mismo instante en que aprensamos estas preguntas y las situamos en nuestro contexto social, haciendo que la realidad participe de una ponderación crítica que vuelva el cuerpo granítico y el marmóreo rostro en una rediviva humanidad. Pero, para que toda la corporalidad somática se vea influida por el fluir de la consanguinidad, es necesario contemplar el rostro, para sustraer de él toda la belleza que contiene, la delicada bondad con la que nos embriaga la mirada como fiel reflejo de lo que habita en el interior. No es ese delicado magma que brilla como naturaleza ígnea lo que reluce en el iris humano como espejo de nuestro cansancio o con el alborozo de quien vive introspectivamente una enorme ebullición que desea dar a luz para compartir su regocijo.

El rostro, el lugar donde habita la mirada, es el vínculo en el que proyectamos nuestro primer espacio de comunicación; no podemos obviar que hay miradas que hablan e incluso expresan la ternura de una última vez. Pero una mirada no está

obligada a detener al hombre. Si esto es así, hay algo que impide al ser formalizar su condición de persona, debilitándole hasta paralizarle. Si el rostro se atemoriza y se aja hasta impedir al cuerpo continuar el pausado ritmo de los días, la consecuencia natural es la paralización de nuestras extremidades inferiores y superiores, convirtiéndose en una gran masa determinada por la inmovilidad, una inmovilidad que ahoga nuestra fecundidad hasta convertirla en una pétrea infertilidad.

Por lo tanto, todo rostro oculta tras sí un modelo humano. Todo modelo está fundamentado en una antropología que, en este caso, se ampara frente a la paralización inerte de lo humano en el respeto a la andadura del caminante vital (el hombre o mujer), es decir, la vulnerabilidad a la que está expuesta toda vida humana puede estar ontológicamente restituida en la protección de la vida física. Junto a ello, la legitimación terapéutica asentada en un uso responsable de la libertad y consecuentemente reglada en los principios de justicia y solidaridad. Así pues, lo humano es destinatario de un mensaje no solo experimental sino teleológico, que dignifique al mismo tiempo al cuerpo y a la persona<sup>10</sup>.

El peligro de Medusa es paralizar la vida y, con ello, toda posibilidad ética, que es lo que Popper pretende entroncar en su punto de unión entre creación artística y origen humano, reconduciendo hacia la necesidad ética y habilitando a la creencia. Por lo tanto, es la vida el espejo creativo donde el rostro dimana su reflejo y la mirada se convierte en la expresión silenciosa donde confluye la cautivadora belleza que engalana, con su incesante parpadeo, la presencia del otro.

Si la ciencia es progreso, el hombre no puede quedar reducido a la complaciente representación de una estatua. Si el hombre anhela metas, no puede quedar estancado en el pedregoso camino vital inmortalizándose en una masa caliza de mármol. La eticidad hace que el acto humano se predisponga a la bondad, una bondad donde la belleza se presenta desenmascarada, fundamentándose en el valor esencial del rostro como primera persona, lo que nos conduce a reconocer el inexplicable valor de la verdad objetiva que es vivir.

### 3.1. LA FECUNDIDAD: ONTOGÉNESIS DE LA EXPERIENCIA HUMANA

La variada riqueza que nos proporciona el libro del Génesis nos anuncia una reflexión acerca del universo y del hombre, un libro que, para nuestro trabajo, tiene la peculiaridad de segmentarse para presentarnos tres puntos de preciso valor:

<sup>10</sup> Tomás Garrido, G. *Cuestiones actuales de Bioética*, EUNSA, Pamplona, 2011, 24.

- El primer apartado nos anuncia los orígenes de la humanidad, su ordenamiento y, posteriormente, desentraña en las explicaciones cosmogónicas la huella de las antiguas tradiciones religiosas que se manifestaban en los antiguos mitos de la tierra cananea, mesopotámica o egipcia.
- El Génesis busca la raíz genealógica humana reflejada en el pueblo de Israel.
- La atracción hacia el centro de la historia del pueblo de Israel<sup>11</sup>.

Ahora bien, la pregunta se antoja inevitable: ¿qué relación puede tener el libro del Génesis con la inquietud bioética? Puede afirmarse que nos sitúa en la huella central de la relación mito-ciencia<sup>12</sup>, reflejada en una aclaración mitológica sobre el origen de la realidad y en una explicación sobre sus orígenes mediatizada por las creencias religiosas y la participación en la creación del mundo y en la búsqueda de la identidad humana. Además, pensamos que toda razón científica tiene la realidad como interrogante y el estudio de lo real es objeto de su investigación. En tercer lugar, y en consecuencia con lo anteriormente establecido, lo humano es objeto de su análisis porque es a él a quien se encamina todo fenómeno ético. Esto nos dirige hacia el primer paso que configura la realidad humana, la fecundidad.

La cita de Génesis 1, 28 no puede ser más evocadora; guiada por las antiguas tradiciones babilónicas, la palabra fecunda de los dioses se hace carne, las primeras palabras del Dios de la vida son para exhortar a la transmisión humana de generación en generación, convirtiéndose lo humano en el centro de la creación y, al mismo tiempo, encomendándole el cuidado de su entorno y de los moradores que alberga<sup>13</sup>. Con ello, hay una invitación a una atención primaria de la vida encomendada y, de este modo, la responsabilidad sobre lo que rodea el desarrollo de la misma. Estamos hablando de una primera responsabilidad ética.

La belleza de los dos primeros capítulos del Génesis es recordar a los hombres y mujeres que son el centro de la creación y que la procreación es el garante en el que se sostiene la imagen que los dioses han querido poner de sí mismos en la vida humana. Lo bello de la vida humana es poner rostro a cada hombre, dotán-

<sup>11</sup> Cf. García Recio, J. "Génesis 1, 11 y Mesopotamia". *Reseña Bíblica* 9, (1996), 5-9.

<sup>12</sup> Cuando hablamos de la relación mito-ciencia estamos tratando de desentrañar la comprensión de las cosmogonías, en un intento de aproximación a la explicación del origen del universo y la realidad humana. Es importante advertir la presencia de lo literario junto a la visión crítica que nos permite acceder a la búsqueda de la verdad objetiva que exige todo conocimiento y nos permite formular la ciencia.

<sup>13</sup> Cf. *Ibid.*, 8 -9.

dolo de singularidad y de presencia, haciendo que cada rostro sea distinto pero, al mismo tiempo, se fundamente en la hondura de lo inabarcable. La fecundidad se convierte en el hilo conductor intergeneracional de lo humano, posibilitando alcanzar las más altas cotas de humanidad en el destello luminoso de un nuevo rostro.

### 3.1.1. Una cosmovisión entre el ágape y el eros

Emmanuel Lévinas<sup>14</sup> vino a nacer en la *Belle Époque*<sup>15</sup> de una Europa dominada por el vértigo aunque él estuviese kilométricamente alejado del esplendor benefactor de la ciencia y el progreso. En la otra orilla del Danubio, más allá, en las vastas tierras donde las fronteras están trazadas por los dilatados caudales fluviales y las lindes ideológicas de los totalitarismos emergentes comenzaban a despuntar el sordo cántico de la desesperación, como si previniese anticipadamente la aparición súbita de un estallido social en ciernes.

Allí, en el noreste de Europa, el lugar donde la meseta se convierte en una interminable estepa que desaparece en la infinitud del horizonte, el paraje más parecido al corazón de un académico que explora contenidos ignotos con la única compañía de la certeza de la razón y la confianza en el saber o el remoto espacio donde las almas solitarias parecen haber encontrado un reposo momentáneo para su agitado tormento interior. Pero la ética no entiende de tormentos y sí de la posible bondad intrínseca de las acciones, acciones que, a su vez, no hundan sus posos en la desesperación infecunda de nuestro tiempo sino en la necesidad amorosa del encuentro.

Para Lévinas, la fecundidad es el poder sobre lo posible que se nos descubre en nuestro yo más profundo y, al mismo tiempo, le donamos la vida en un descendiente de tu propio linaje. En palabras del filósofo de Kaunas, “en la fecundidad,

<sup>14</sup> Emmanuel Lévinas (1905-1995), filósofo lituano nacido en Kaunas. Ejerció su labor docente en las universidades francesas de Poitiers, París-Nanterre y Sorbona. Su pensamiento ha estado dedicado a la reconstrucción de la ética, preocupándose esencialmente por la exploración ontológica, que, a su vez, sitúa en tres niveles: del Ser al ente, la apertura ante el Ser, más allá del Ser. Lo que significa en esta última etapa que el ser es un *ser para el otro*, centrándose en un puro humanismo.

<sup>15</sup> *Belle Époque*, periodo de la historia que comprende desde la última década del siglo XIX hasta el inicio de la Primera Guerra Mundial, casi los tres primeros lustros del siglo XX. Este periodo se caracterizó por la confianza en el progreso, la tecnología y la ciencia como los grandes valedores de la humanidad. El expansionismo europeo, el emergente capitalismo y una fecunda realidad cultural hicieron de este tiempo un momento nostálgico para los años venideros que asolarían a Europa.

el yo trasciende el mundo de la luz, no para disolverse en el anonimato del hay, sino para ir más lejos que la luz, para ir a otra parte”<sup>16</sup>. En estas palabras aparece la idea trascendente de la fecundidad situándose más allá del ser, erigiéndose en la expresión más tiernamente humana que desea articular el filósofo lituano en su ética, *ser para el otro*.

Por tanto, la fecundidad se convierte en la manifestación trascendente de la bondad engendrada. El amor humano presentado en el *eros* griego hace que la presencia del otro se convierta en anhelada y anhelante, en la necesidad de relacionarse con el otro, “en el seno de una relación con el rostro”<sup>17</sup>, lo que nos indica que se produce una transustanciación entre dos sustancias que anhelan ir “más allá de las sustancias”<sup>18</sup> hasta alcanzar la paternidad. Solo así sería explicable la trascendencia de la fecundidad en Lévinas.

Las ideas de Lévinas sobre la fecundidad quedan asentadas en el planteamiento que aborda Benedicto XVI en su encíclica *Deus Caritas est*. La disertación del pontífice busca renovar el concepto de *eros* desenmascarando y dejando desnudo el verdadero rostro del erotismo para que este mismo alcance su verdadera grandeza. El *eros* posee un rostro velado que es el instrumentalizado como mercancía, convirtiéndose en una parte material del ser. Ese rostro está deshumanizado porque carece o ha prescindido de la “expresión viva de la totalidad de nuestro ser”<sup>19</sup> para convertirse en determinismo biologicista.

En su explicación, el pontífice distingue entre tres modelos de amor que surgen de la antigüedad helena; *philia* (amor de amistad), que se manifiesta en la relación entre Jesús y sus discípulos; el *eros* como la expresión del amor en su intimidad material; y *ágape* como expresión bíblica neotestamentaria que nos ayuda a descubrir al otro hasta desvivirse por él<sup>20</sup>. El amor ascendente o *eros* y el amor descendente u oblativo, llamado *ágape*, convergen en un punto entre la posesión y

<sup>16</sup> Lévinas, E. *Totalidad e Infinito*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 2002, 278.

<sup>17</sup> *Ibid.*, 280.

<sup>18</sup> *Ibid.*, 281.

<sup>19</sup> *Deus Caritas est*: [http://www.vatican.va/holy\\_father/benedict\\_xvi/encyclicals/documents/hf\\_ben-xvi\\_enc\\_20051225\\_deus-caritas-est\\_sp.html](http://www.vatican.va/holy_father/benedict_xvi/encyclicals/documents/hf_ben-xvi_enc_20051225_deus-caritas-est_sp.html) [Consulta:22/5/2012].

<sup>20</sup> *Ibid.*, *Deus Caritas est*, primera encíclica de Joseph Ratzinger en su servicio a la Iglesia como Sumo Pontífice, publicada el 25 de diciembre de 2005, el día de la Natividad del Señor, en el año I de su pontificado. La encíclica, que goza de un inigualable valor, nos sitúa en el corazón de la experiencia cristiana para releer, en clave de esperanza, la experiencia amorosa humana, en una primera parte desde una reflexión teológico-religiosa y en una segunda parte desde una perspectiva eclesiológica, como asamblea convocada al ejercicio de la caridad en comunión.



la donación. Esa mediación intermedia donde el *eros* y el *ágape* se entrelazan está situada en la misma dimensión en la que Lévinas nos propone la trascendencia de la fecundidad como un ser para el otro. El *eros* y el *ágape* no pueden sostenerse por sí mismos, necesitan ser fecundos, la entrega oblativa y el deseo del *eros* se convierten en un ser para el otro, la belleza de la fecundidad alcanza una dimensión de bondad engendrada erigiéndose en categoría ontológica.

Pero la fecundidad será incompleta para Lévinas si, a su vez, no se traduce en una lectura de filiación. Para el filósofo, la fecundidad implica la inauguración de una relación bipolar: por una parte, es el inicio de la vida del otro, que es independiente a la mía, pero que, al mismo tiempo, forma parte de mi yo. La fecundidad se predispone de esta manera a la relación Yo-Otro, convirtiéndose en trascendencia misma. La filiación es la causa originaria de transportarnos a una nueva categoría, la fraternidad, ya que toda ipseidad o mismidad es elegida en la medida que participa de la vida de los otros, cuando alguien es elegido o llamado por su nombre es reconocido en sí mismo por los otros. En el lenguaje de Lévinas, la fraternidad es la relación misma con el rostro del otro, donde se nos presenta la elección y la igualdad. Porque la elección del yo implica el reconocimiento del mismo y el yo humano encuentra su lugar entre iguales, lo que significa que el orden social se establece en la relación con los otros y sus rostros en una mutua solidaridad<sup>21</sup>.

Nuestros estudios sobre el mensaje filosófico de Lévinas conducen a correlacionar la fecundidad-filiación y fraternidad<sup>22</sup>, puesto que nos abre al otro, el hijo, situándonos más allá de nosotros mismos. Esto hace que el hombre abandone sus tendencias narcisistas a favor del descubrimiento del otro, propiciando en esa apertura la llegada de la fecundidad y, por ende, la consecución de la fraternidad. La presencia del otro es una invitación a la responsabilidad humana, que, en la ética de Lévinas, es determinante para comprender la responsabilidad de cumplir en las relaciones uno para el otro.

### 3.2. LA PERSONA COMO SUJETO--OBJETO DE LA ÉTICA

En este epígrafe vamos a articular una reflexión sostenida en el ser; para ello vamos a complementarnos de las apreciaciones de Paul Ricoeur y Emmanuel Lé-

<sup>21</sup> Cf. Lévinas, E. *Totalidad e Infinito*, op. cit., 286-287.

<sup>22</sup> Ya que nos está situando en una escala de alteridad y ampliando la mirada al rostro ajeno. Por eso, la fecundidad es una ruptura en el tiempo histórico y en la relación hombre-mujer.

vinas, que nos presentan a la persona como objeto central de su reflexión filosófica. La unión toma múltiples significados y configura variadas dimensiones en las bellas palabras que Paul Ricoeur dedica a la sexualidad humana: “Cuando dos seres se abrazan, no saben lo que hacen; no saben lo que quieren; no saben lo que buscan, no saben lo que encuentran”<sup>23</sup>. El fruto de la intimidad donada es la persona. La donación recíproca por la cual dos amantes se entregan a la calidez de la acogida y a la inclinación del encuentro nos sitúa ante lo que Paul Ricoeur<sup>24</sup> denomina “sumergirse en el río de la vida”<sup>25</sup>. En ocasiones, desde la ignorancia humana de no reconocer plenamente el significado de un abrazo, en otras, desde la incompreensión de nuestros propios deseos o pulsiones, pero la fecundidad nos aproxima a la búsqueda del otro, una búsqueda que se gesta en la unión.

De tal manera que la textura humana de ese encuentro nos posibilita ser y, al mismo tiempo, la apertura al ser<sup>26</sup>. La belleza suprema de esta expresión está orientada a la responsabilidad y a la máxima ética de Lévinas, *ser para el otro*. Por lo tanto, la base originaria de toda persona se encuentra en el ser, que surge de la fecunda creación de los amantes, o lo que es lo mismo, en la mutua donación donde se entrega el ser<sup>27</sup>.

*Partiendo del rasgo elemental del ser, lo que explica la necesidad de un espacio fi-*

<sup>23</sup> El misterio de la sexualidad humana: <http://www.acogerycompartir.org/Archivo/antes2003/Cuestiones/CM3.htm> [Consulta 27/06/2012]. Citado, a su vez, de Ricoeur, P. *Admiración, erotismo y enigma*, en Nelson, J. B., Longfellow, S. P. *La sexualidad y lo Sagrado*, Desclée de Brouwer, Bilbao, 1996, 137-142.

<sup>24</sup> Paul Ricoeur (1913-2005), filósofo francés nacido en Valence. Ha ejercido la docencia en varios liceos (Colmar, Nancy, Rennes) y en las universidades de Estrasburgo y París IV (Sorbona); de esta última ha sido rector. Es un autor que parte de la filosofía fenomenológica de Husserl y, al mismo tiempo, se relaciona con otros autores de corte existencialista como Martin Heidegger y Jean Paul Sartre, y con el grupo de autores personalistas de la revista *Esprit*, dirigida por Emmanuel Mounier. La actitud de Ricoeur frente al hombre es de corte positivista frente a la negatividad antropológica del existencialismo. Él pretende reconciliar al hombre con el mundo y esto la realiza a través de la trascendencia, que es reconocimiento del misterio. Ricoeur se ha mostrado especialmente preocupado por la voluntad y el problema del mal.

<sup>25</sup> El misterio de la sexualidad humana: <http://www.acogerycompartir.org/Archivo/antes2003/Cuestiones/CM3.htm> [Consulta 27/06/2012].

<sup>26</sup> El estudio realizado por Spaemann, R. *Personas. Acerca de la distinción entre “algo” y “alguien”*, EUNSA, Pamplona, 2000. Profesor emérito de filosofía de la Universidad de Munich y Honorar-Profesor de la Universidad de Salzburgo. Nos sitúa en su reflexión sobre la persona en la importancia del ser como rasgo constitutivo de lo humano y como verdadero *locus* desde donde dimana la comunicación.

<sup>27</sup> Cf. López Moratalla, N. *Repensar la Ciencia*, Ediciones Internacionales Universitarias, Pamplona, 2006, 179.

sico-temporal donde desarrollar la acción humana. Hay otros rasgos que hacen que la experiencia del ser adquiera la especificidad humana, entre otras cuestiones, por el ser intelectual que desarrolla la capacidad lingüística favoreciendo la codificación del lenguaje. Pero, al mismo tiempo, lo que hace ser al hombre son los valores, ya que, dependiendo del valor, se impregna su contexto hacia la "humanidad" o "in-humanidad" de sus actos<sup>28</sup>, dotándolos de esta manera hacia una tendenciosidad racional elaborada, o lo que es igual, hacia una teleología específica dependiendo de la situación en la que se encuentre. Pero esto último se retomará posteriormente como el sentido del deber o ético, el que convoca a la persona a ser alguien.

Otro enunciado que se correlaciona al ser y al valor es la dignidad. La dignidad no tiene por qué sustentarse en el reconocimiento de la libertad<sup>29</sup>, pues esta no es más que una consecuencia natural, que se puede obviar, como bien señala Rodrigo Guerra: "El valor de la persona es poseído por ella aun cuando la libertad no se ejercite"<sup>30</sup>. La exaltación de la dignidad se restablece en su máxima proporción en la infravaloración ética cuando se trata a un individuo como algo sin valor alguno. Cuando una persona ha sido vulnerada, silenciada, excluida... es entonces cuando emerge la mismidad del sujeto y, por tanto, la dignidad intrínseca a su condición. En esta misma línea se expresa Spaemann cuando afirma: "Los hombres son más o menos semejantes como hombres. Como personas no son semejantes, sino iguales, y lo son en el sentido de que cada una es única y su dignidad es inconmensurable"<sup>31</sup>.

Este hecho nos conduce hacia el deber ser, que, a su vez, nos sitúa en el centro neurálgico kantiano, otorgando a las personas el valor de fines: "La dignidad humana es un valor moral y jurídicamente relevante que poseen las personas gracias a su condición de fines"<sup>32</sup>. La verdadera presencia del deber ser no solo es un acto

<sup>28</sup> Cf. Spaemann, R. *Personas. Acerca de la distinción entre "algo" y "alguien"*, op. cit., 29-31.

<sup>29</sup> Sería cuestionable interrogar a nuestro tiempo actual, el siglo XXI, con la siguiente pregunta: ¿Es la libertad un principio o una consecuencia natural de la persona? Reflexionando sobre nuestras sociedades occidentales desarrolladas que se han gestado desde la Ilustración bajo el parámetro de la libertad para una nueva Europa.

<sup>30</sup> Guerra López, R, en Tomás, G. "La bioética: un compromiso existencial y científico". *Bioética y norma personalista en la acción*, UCAM, Murcia, 2005, 107. A este respecto, el artículo de Rodrigo Guerra nos presenta varios conceptos de inestimable utilidad para comprender la articulación del concepto persona como son: ser, valor, dignidad, responsabilidad, deber, fin. Bajo un mismo prisma, Spaemann se manifiesta en la obra anteriormente citada en relación con la distinción entre algo y alguien en el concepto persona.

<sup>31</sup> Spaemann, R. *Personas. Acerca de la distinción entre "algo" y "alguien"*, op. cit., 181.

<sup>32</sup> Guerra López, R. "La bioética: un compromiso existencial y científico". *Bioética y norma personalista en la acción*, op. cit., 111.

legítimo hacia mi mismidad sino una invitación hacia el deber ser que engloba a todas las personas dotándolas de una dignidad y valor, haciendo del encuentro humano un fin en sí mismo, lo que nos conduce hacia la responsabilidad para el otro al mismo tiempo que nos preocupamos por la nuestra propia. Todo esto nos sitúa en el compromiso ético que Lévinas nos señala, que no es otro que la invitación a la responsabilidad ética humana.

La importancia del deber ser es de gran valor, ya que en su origen se fundamenta en el reconocimiento del otro como sujeto-objeto de nuestra misma dignidad, lo que nos presenta que el deber necesariamente se concreta mediante los valores. El deber profundiza su raíz en la entraña misma de la persona ante el valor del sujeto, que, a su vez, se ve impelido a salvaguardar la dignidad de lo humano. Este hecho explica que el desarrollo de los códigos normativos o la jurisprudencia estén inspirados en el valor o los valores<sup>33</sup>.

Ser, valor, dignidad, deber y fin no pretenden ser conceptos categóricos que se afirman o niegan desde la normatividad taxativa, sino meras basas donde edificar un proyecto que tenga al hombre o mujer como sujeto-objeto de la creación para completar todo lo que su oculta belleza esconde, extrayendo de la entraña humana aquellos rasgos que le hacen ser único en su especie, bajo el distintivo exclusivo que la inteligencia humana da mediante el deber, a favor de la alteridad, la protección del débil, al cuidado del incapaz... Esta acción humana completa al ser, otorgándole dignidad, valor, deber y finalidad, siendo el retrato vivo o las cualidades humanas las que hacen que la persona responda a su verdadera naturaleza y, en consecuencia, al fruto del amor fecundo.

### 3.3. LA PERSONA, REFERENCIA DE LA BIOÉTICA PERSONALISTA

Los bienes anteriormente citados son de indispensable aptitud para constituir el sustentante de la bioética personalista. Vamos a tomar en consideración estas virtudes, que nos van a impulsar a reconocer los soportes y armazón en los que la bioética personalista va a erigir su fundamentación antropológica. Esta estaría constituida por cinco características o cualidades<sup>34</sup> que focalizan el interés en el cuidado de la persona como agente principal de la reflexión bioética, así como sus

<sup>33</sup> Cf. *Ibid.*, 118-119.

<sup>34</sup> Cf. Guerra López, R. "La persona es fin y no medio. El fundamento normativo de la bioética personalista". *Bioética personalista: ciencia y controversias*. Ediciones Internacionales Universitarias, Pamplona, 2007, 40-69.

distintas proyecciones:

1. La bioética personalista tiene en el *cuidado y protección de la persona* su principal responsabilidad ética, e igualmente siente *especial consideración hacia el vulnerable o desprotegido*.
2. Este modelo bioético parte de la *interdisciplinariedad de las ciencias* para construir una reflexión humana *abierta a lo trascendente* y al valor de la *vida humana en primera persona*.
3. El ser humano es reconocido en su *ámbito de comunión* con los otros, salvaguardando su ser individual pero aceptando y favoreciendo la relación de la que todo hombre o mujer participan como seres sociales.
4. La bioética personalista parte de la *distinción entre "algo" y "alguien"*, entre cosa y persona, presentando la especificidad de lo humano.
5. La normatividad de la bioética personalista *reconoce a la persona desde su mismidad*, que surge desde la dignidad intrínseca de su ser.

### 3.3.1. El cuidado y protección de lo humano

La delicadeza en lo humano y con los humanos parte de unos principios de responsabilidad y totalidad, lo que significa que la importancia que la responsabilidad ejerce e implica de protección y cuidado de la vida se convierte (en lo que anteriormente mencionábamos, ¿ser libre es fundamento o consecuencia?) en la prevalencia del derecho a la vida frente a libertad; solo es libre el que previamente está vivo<sup>35</sup>. Este principio de responsabilidad no puede ser entendido si, con anterioridad, no queda claro que la vida es un derecho universal por el cual todos los seres humanos, sea cual sea su condición, raza, etnia, cultural, realidad humana o situación psíquica, son iguales frente a este derecho y forman parte de un orden social, al que solicitan que les ampare y proteja para constituirse no solo como ciudadanos sino como personas. Por lo tanto, la totalidad es entendida dentro del orden social en el que participan en igualdad de condiciones un enajenado mental, un anciano y un bebé junto a aquellas otras que disponen del uso de la conciencia y la razón.

Pero hay razones que pueden preocuparnos en el ámbito del cuidado y

<sup>35</sup> Cf. Serrano Ruiz-Calderón, J. M. "Los principios de la bioética". Esta idea está extraída de la conferencia pronunciada en el *Seminario de formación sobre Bioética* celebrado en Murcia el 27 de febrero de 1993.

protección de la vida, que vienen presentadas en la envoltura prefabricada de la máscara y que nos interrogan sobre nuestra responsabilidad vital. El descenso del crecimiento demográfico en los países desarrollados (particularmente en Europa), motivado por el declive de la fecundidad<sup>36</sup>, nos sitúa correlativamente frente al problema del incremento de la infertilidad y, derivadamente, frente al aumento de la fecundación artificial, que, a su vez, puede tener consecuencias para la salud de los hijos.

Uno de los grandes fenómenos sociológicos del pasado siglo XX fue la emancipación de la mujer, que ha implicado su incorporación al mundo laboral, facilitando el desarrollo profesional deseado por el mundo femenino, lo que ha supuesto un retraso en la edad de la maternidad. Pero este hecho provoca un desajuste en el ritmo biológico femenino, ya que la capacidad reproductiva no es la misma a los 25 que a los 35 años<sup>37</sup>.

Para reconstituir la infertilidad en fecundidad<sup>38</sup> no podemos añorar modelos clásicos pasados sino reconocer la trayectoria familiar como el primer espacio para

<sup>36</sup> El futuro demográfico de Europa: [http://europa.eu/legislation\\_summaries/employment\\_and\\_social\\_policy/situation\\_in\\_europe/c10160\\_es.htm](http://europa.eu/legislation_summaries/employment_and_social_policy/situation_in_europe/c10160_es.htm) [Consulta: 28/6/2012]. El reemplazo generacional que supone que nazcan 2,1 niños por mujer en cada país se situó en 1,5 en el año 2006 en Europa. La propia UE prevé que sea de 1,6 para el 2030.

<sup>37</sup> Cf. López Moratalla, N., Ortega Palacios, S., Lago Fernández, M., Beunza, M. "Retraso de la edad de procreación e infertilidad. El recurso a la reproducción asistida y selección de embriones. El problema intergeneracional". *Cuadernos de Bioética* XXII, (2011/2ª), 325-328.

<sup>38</sup> Aunque las causas de la infertilidad son variadas (afecta a un 15% de las parejas), no faltan razones fisiológicas como el envejecimiento progresivo de los gametos, lo que provoca el cambio en la regulación de los genes, que no se expresan del mismo modo en mujeres menores de 35 años que en las de edades superiores. A esto se añade el daño en las trompas de Falopio de la mujer, en muchas ocasiones afectadas a consecuencia de enfermedades de transmisión sexual que pueden desembocar en esterilidad. El varón no queda excluido de la infertilidad derivada, en algunos casos, de la calidad de su esperma, expuesto a la disminución con el paso del tiempo. Pero también modifican la fertilidad otros factores como el tabaquismo, el sobrepeso, sedentarismo, el estrés diario y enfermedades crónicas como la diabetes. En conclusión, las consecuencias derivadas de estos múltiples elementos nos han presentado la máscara de la esterilidad e incluso nos anuncian que la solución al reemplazo generacional puede venir dada, en términos de eficiencia y productividad, en las llamadas técnicas de reproducción artificial. Tal es el caso del estado alemán, dispuesto a financiar a las familias para el empleo (FIV) en mujeres que bordeen el límite de la edad biológica de concepción, efectuándose con ello un cambio en los patrones de conducta humana, suprimiendo el encuentro humano de los amantes por el de la fertilidad de laboratorio y sus posibles riesgos para la prole. Estudio extraído de Cf. López Moratalla, N., Palacios Ortega, S. "Retraso de la edad de procreación e infertilidad. El recurso a la reproducción asistida. Consecuencias en la salud de los hijos". *Cuadernos de Bioética* XXII, (2011/2ª), 268.

la vida en su garante de pionera, protectora y cuidadora de un derecho inalienable. Su papel protagónico resulta indispensable para generar referentes y roles válidos para sus descendientes, favoreciendo la comunicación intergeneracional, y para proyectar en la interacción paterno-maternidad una renovada lectura de la dimensión familiar.

### 3.3.2. La vida humana como valor primario

El valor de la vida humana es un valor único que, en ocasiones, se ha visto zaherido cuando la influencia cultural ha distorsionado su proyección extrapoliándola fuera de su desarrollo natural. Es a través de la vida donde lo humano puede desencadenar valores consecuenciales tales como la libertad, sociabilidad y la apertura al tiempo venidero, lo que hace que el derecho a la vida anteceda al de la salud, como puede ser el caso del aborto terapéutico y el eugenésico<sup>39</sup>. Si la vida es un fin no puede estar expuesta al sacrificio del inocente para responder a un bien social<sup>40</sup> o individual. Nuevamente, Benedicto XVI, en su carta encíclica *La caridad en la verdad*, insiste en la defensa de la vida como plataforma de desarrollo interhumano. El pontífice, en primer lugar, denuncia la extorsión de la vida que se produce cuando los estados justifican la contracepción y promueven el aborto o la esterilización, e incluso algunas ayudas al desarrollo son invertidas en políticas sanitarias que restringen la natalidad en países en vías de desarrollo. Finalmente, invita a una remodelada visión de la vida en perspectiva solidaria y de acogida que justifique su valor fundamental para el desarrollo entre los hombres y los pueblos; de lo contrario, se pueden producir carencias que marchiten otras posibilidades de crecimiento en nuestra vida social<sup>41</sup>.

### 3.3.3. El ser humano es relacionalidad aprensible en los otros

Los principios de socialización y subsidiariedad inspiradores de este estudio

<sup>39</sup> *Aborto terapéutico*, este modelo de aborto se produce cuando entra en colisión la vida de la madre y la del hijo. Esta acepción se puede extender a cualquier dolencia que la madre sufra y que pueda suponer daños para su salud; puede realizarse en cualquier momento del embarazo.

*Aborto eugenésico*, se produce cuando hay malformaciones del feto y tiene como fecha tope las primeras veintidós semanas de gestación, hasta los 5 meses y medio de la vida del hijo.

<sup>40</sup> Cf. Serrano Ruiz-Calderón, J. M. "Los principios de la bioética", *op. cit.*

<sup>41</sup> Ratzinger, J. Carta encíclica, *La caridad en la verdad*, EDICEP, Valencia, 2009, 40-41.

obligan a la persona a realizarse por sí misma, introduciendo en ella la sociabilidad que le haga participar de una relacionalidad viva realizándose en comunión. En el caso de la salud, la vida no solo es un bien personal sino un bien social que alcanza su máxima expresión cuando se favorece el bien de cada uno en mutua interdependencia con la vida de los otros, respetando la autonomía y libertad de los grupos sociales y favoreciendo de esta forma el principio de subsidiariedad<sup>42</sup>. Las ideas latentes en las que se fundamentan estos principios nos presentan la realidad del yo individual en un mundo global. Para poder completar al yo individual, surge la apertura que favorezca la relación interhumana, fomentando la presencia del otro en mi vida para constituir, en la mayor plenitud posible, la identidad humana y, al mismo tiempo, la importante novedad de “ser alguien en el otro”<sup>43</sup>.

No solo son principios filosóficos u ontológicos los que nos permiten reconocer en el corpus teórico la realidad aprensible en los otros, también incide la fisiología humana desde la embriogénesis. La comunicación y la relacionalidad tienen su inicio en el seno materno, tanto en su dimensión de comunicación intercelular y molecular como la unión materno-filial entre embrión y madre, propiciando la anidación<sup>44</sup>. La importancia de la comunicación desde el mismo origen de la vida nos sitúa frente a la sociabilidad de la que el hombre está naturalmente constituido. No se trata de evaluar las ya de por sí carencias de esa comunicación inicial, que serían objeto de un ponderado análisis por sus secuelas (malformaciones congénitas graves, aumento de secuelas neurológicas, como es el retraso mental, graves defectos de visión y riesgo de un nacimiento prematuro)<sup>45</sup>, sino de lo que hace al hombre ser en relación en busca de una sociabilidad de comunión en la que proyectar sus vivencias. Es el otro y hacia el otro donde podemos descubrir el verdadero valor

<sup>42</sup> Cf. Serrano Ruiz-Calderón, J. M. “Los principios de la bioética”, *op.cit.*

<sup>43</sup> Cf. Guerra López, R. “La persona es fin y no medio. El fundamento normativo de la bioética personalista”. *Bioética personalista: ciencia y controversias, op. cit.*, 47.

<sup>44</sup> Cf. López Moratalla, N., Palacios Ortega, S. “Retraso de la edad de procreación e infertilidad. El recurso a la reproducción asistida. Consecuencias en la salud de los hijos”, *op. cit.*, 259-272. En esta misma línea se publicó anteriormente el artículo de Sánchez Abad, P. J., López Moratalla, N. “Carencias de la comunicación biológica en las técnicas de reproducción asistida”. *Cuadernos de Bioética XX*, (2009/3<sup>a</sup>), 339-355.

<sup>45</sup> Cf. Sánchez Abad, P. J., López Moratalla, N. “Carencias de la comunicación biológica en las técnicas de reproducción asistida”. *Cuadernos de Bioética XX*, (2009/3<sup>a</sup>), 341. Citado, a su vez, de Verlaenen, H., Cammu, H., Derde, M. P. “MRC Working Party on Children Conceived by in Vitro Fertilisation”. *J. Obstet. Ginecol.* 86, 906-910. En la misma línea se pronuncian otras publicaciones como Basametur, E., Sutcliffe, A. “Follow-up of children born after ART”. *Placenta* (2008/29), 135-140.



de nuestro yo.

### 3.3.4. La persona es “alguien” frente al “algo”

Al afirmar la importancia de *ser alguien en el otro*, ¿qué puede significar esta afirmación? ¿Qué relación conlleva con el ámbito bioético? Respondiendo a la primera pregunta, nos sitúa ante el dilema del reconocimiento, lo que significa que el hombre ha puesto en funcionamiento sus potencias cognitivas; el entendimiento, la voluntad, el pensamiento y, con ello, la capacidad de conocer, lo que significa reconocerse cuando toma conciencia de lo que él es. Esta acción es fundamental para reconocer el valor del otro para mí, de tal manera que la interacción nos sitúe en la plenitud de “alguien”. La segunda respuesta se nos presenta con otra pregunta aclaratoria, donde se hace tangible la reflexión bioética “¿cómo hacer para que el hombre continúe siendo ‘sujeto’, es decir, para que no se vuelva objeto?”<sup>46</sup>. La respuesta está centrada en la finalidad de su ser, o lo que es lo mismo, el hombre es el destinatario de la acción humana, lo que prueba su ser<sup>47</sup>. Finalmente, justificamos un principio de totalidad que considere a la persona como unidad orgánica completa que tiene su máxima expresión en una existencia única y personal.

### 3.3.5. La mismidad humana reconoce a la persona

Cuando hablamos de la mismidad no debemos tender sobre ella la opacidad de un alargado telón, ni la podemos circunscribir a un espacio menguante que la reduce a la facultad de un solipsista que solo puede reconocer aquello que le es íntimamente propio. Si hablamos de mismidad podemos compararla, tal como hace Julián Marías, al delicado espacio de un patio andaluz que, en palabras del filósofo, está “dentro pero abierto”<sup>48</sup>. Acceder a nuestro “patio interior” significa comprender la importancia de nuestro ser y el enorme valor de la procreación como nuestra intimidad donada. El patio andaluz no solo rebosa belleza por el exótico aroma del jazmín al atardecer o el azulejo sevillano que lo engalana, ni tan siquiera por los rojizos claveles que colorean sus muros o el esmerado cuidado de las petunias

<sup>46</sup> Pardo Sanz, J. M. *Bioética práctica*, Rialp, Madrid, 2004, 20.

<sup>47</sup> En esta misma postura se pronuncian los pensadores Julián Marías y Robert Spaemann, respondiendo a una fundamentación antropológica ante el aborto. La obra de Marías, J. *Sobre el cristianismo*, Planeta, Barcelona, 1997, 100-108. En la mencionada obra de Spaemann, R. *Acerca de la distinción entre “algo” y “alguien”*, *op. cit.*, 228.

<sup>48</sup> Marías, J. *Persona*, Alianza Editorial, Madrid, 1996, 24.

y los dompedros, estos no son más que meandros externos que nos conducen a la hondura del mar. La belleza de la mismidad nos sitúa frente al reconocimiento de nuestro ser, que, consecuentemente, nos conduce a identificar en nuestro “patio interior” la libertad. Una libertad que nace de dentro, pero que se encuentra abierta a múltiples fines, siendo la persona la que decide encaminar sus acciones hacia unos fines específicos, lo que nos presenta, en palabras de Rodrigo Guerra, “la autoteología del ser humano revela a la persona como fin en sí misma”<sup>49</sup>.

Este hecho hace que nuestra mirada se proyecte de una manera distinta, centrada en la naturaleza de nuestra libertad y, en consecuencia, dada su liberalidad, hacia un sentido del deber ser que se fecunda en nuestra responsabilidad frente al otro. Lo que hace que el poder de nuestra mirada sea el primer acto responsable en presencia del otro es el garante de la relacionalidad, el espejo comunicador, el guía hacia lo imponderable. Esa mirada brota de la apertura interior hacia el exterior para proyectarse en el otro como sujeto-objeto de mi mismidad, lo que Lévinas líricamente presenta como “la epifanía del rostro es ética”<sup>50</sup>.

#### 3.4. LA ÉTICA DEL ROSTRO

La tradición judía<sup>51</sup> y la tradición fenomenológica<sup>52</sup> son las fuentes que inspiran a Lévinas para establecer el rostro como categoría central de su pensamiento. Visionar un rostro conocido o anónimo significa escudriñar el sentido ético que lo configura. El sentido no es otra cuestión que la razón de ser y, para Lévinas, lo que realmente predispone al hombre es la fundamentación de un ser para los otros, lo que clarifica la función preponderante de la fecundidad como experiencia de sen-

<sup>49</sup> Guerra López, R. “La persona es fin y no medio. El fundamento normativo de la bioética personalista”. *Bioética personalista: ciencia y controversias*, op. cit., 65.

<sup>50</sup> Lévinas, E. *Totalidad e Infinito*, op. cit., 213.

<sup>51</sup> *Tradición judía*, en la cual el respeto a la vida se convierte en uno de los máximos preceptos del judaísmo, hasta el punto de que todas las prescripciones pueden trasgredirse para salvar una vida humana. La mentalidad natalista del judaísmo puede observarse en el consejo de que tanto el hombre como la mujer tienen obligación de casarse. No hay una valoración positiva del celibato, incluso los rabinos deben estar casados para formar una familia judía y practicar debidamente los preceptos y prescripciones de su religión, ya que muchos se realizan dentro del ámbito doméstico.

<sup>52</sup> *Tradición fenomenológica*, entendida desde su origen como la distinción entre la verdad y la apariencia que desea responder a la pregunta “¿existen fantasmas que, fascinando los ojos de la inteligencia, le impidan percibir la verdad?”. Así la definía el filósofo ilustrado de origen francés Johann Heinrich Lambert, aunque la influencia de Edmund Husserl es notoria en la obra de Lévinas en tanto que es entendida como la máxima apertura de la conciencia y de una conciencia intencional.

tido humano.

Para Lévinas, el otro es infinito; al afrontar la individualidad del rostro hay algo indefiniblemente personal que interpela a los interlocutores a entablar una mutua relación, el hecho de salir y de acoger es el punto central donde brota la ética, de tal manera que el otro se vuelve infinitud porque la presencia de su rostro y la objetivación que pueda realizar de él resulta inabarcable<sup>53</sup>. Es el cara a cara el que facilita que la razón práctica y teórica converjan en la comunicación.

El rostro no entiende de caretas, no participa de máscaras o antifaces que atenúen su visión. El rostro está desnudo como la voluptuosidad encarnada de los amantes, conmueve o incomoda, pero principalmente permite al hombre abandonar su subjetividad para hablar de epifanía, para significarse como manifestación para el otro aunque esta sea tan frágil como la vulnerabilidad desnuda. Esa posibilidad entre conmover o incomodar, fortaleza o debilidad, hace que en el rostro del hombre se proyecte la ética.

Para Lévinas, el encuentro ético emerge de la profundidad interior humana, como las sensaciones de una madre gestante que es capaz de reconocer las señales internas de su otro yo, que la interpelan a un imperativo crucial frente a la vida, la advocación sostenida de no matarás. No ve el rostro pero escucha y se enterece con y en el fondo de una misma. Esa vida gestante apela, señala, solicita la atención para sí y en sí. Lévinas afirma: "Este infinito, más fuerte que el homicidio, ya nos resiste en su rostro, y su rostro, es la expresión original, es la primera palabra; 'no matarás'"<sup>54</sup>. Al ser Lévinas un judío que sufrió en primera persona la devastación humana que supuso la *Shoah* en Europa durante el primer lustro de los años 40, emplear el sexto mandamiento del decálogo (Ex, 20, 13) como soporte original de su disertación sobre el rostro supone una apuesta ética comprendida como epifanía humana o como manifestación que se impone más allá de la forma, predispuesta, no a la negatividad de los otros, sino abierta para el otro en "apertura absoluta de lo trascendente"<sup>55</sup>.

La violencia que se ejerce contra el otro no quiere responder a la pregunta central del imperativo no matarás: ¿Quién tiene derecho a dirigir el destino o quitar la vida de una persona?<sup>56</sup>. Se ve sustituida por el imperativo categórico de Lévinas,

<sup>53</sup> Cf. Altuna, B. *Una historia moral del rostro*, Pre-textos, Valencia, 2010, 253.

<sup>54</sup> Lévinas, E. *Totalidad e Infinito*, op. cit., 212.

<sup>55</sup> *Ibid.*, 212.

<sup>56</sup> Resulta interesante contrastar la importancia que el director de cine Krystof Kieslowski (1941-1996) otorga a este interrogante como idea latente de su película *No matarás*, per-

la importancia del rostro, el valor del otro. En el otro nos preocupamos responsablemente de su atención, expandiendo de esta forma el universo de valores donde se predispone en una categoría superior la bondad<sup>57</sup>, sin que reduzca la libertad humana; contrariamente, nos sitúa frente a la proximidad de los otros, por los que responsable y libremente optamos. La acción de la proximidad recíproca facilita que el mundo de la intercomunicación humana se produzca mediante relaciones asimétricas, lo que produce un deber hacia el semejante.

Es aquí donde Lévinas, contemplando el rostro de su semejante, no desea identificarlo, no busca su identidad, sino el anonimato de su identidad con la intención de contemplar un rostro anónimo donde sea indivisible la humanidad entera. Es la presencia de totalidad la que nos permite reparar en una nueva idea de Lévinas, el otro hace que mi conciencia se conmueva, suscitando en el hombre la justicia conducida por la bondad humana<sup>58</sup>. Citamos a Lévinas: “Yo no vivo en un mundo en donde solo hay un ‘cualquier hombre’; en el mundo siempre hay un tercero: también él es mi otro, mi prójimo. Así pues, me preocupa saber cuál de los dos precede al otro. Entonces asistimos al nacimiento teórico, de la preocupación por la justicia, que es el fundamento de lo teórico. Pero la justicia aparece siempre a partir del rostro, a partir de la responsabilidad respecto de los demás, e implica juicio y comparación, comparación de lo que en principio es incomparable, pues cada ser es único... En cierto momento, es necesaria una balanza, una comparación, un pensamiento y la filosofía sería, en ese sentido, la aparición de una sabiduría que procede del fondo de esa caridad inicial; sería la sabiduría de esa caridad, la sabiduría del amor”<sup>59</sup>.

---

teneciente a la serie *Decálogo*, rodada para la televisión polaca a finales de los ochenta, que plantea la influencia de los mandamientos judeocristianos y su interpretación con problemas morales de nuestro tiempo a través de sus protagonistas. Esta serie se emitió a principios de los noventa por la televisión pública española. La película constituye un alegato contra la pena de muerte, planteado desde la incomprensible violencia humana (un joven sumido en un vacío existencial) hasta la violencia del estado como reproductor de la misma, finalizando con la aprobación de la pena capital. Por consiguiente, la justicia no cumple una de sus principales funciones, la protección de la vida. La película fue premiada con el premio del Jurado en Cannes y el premio al mejor film por la Academia del Cine Europeo en 1988.

<sup>57</sup> Cf. Lévinas, E. *Totalidad e Infinito*, *op. cit.*, 214.

<sup>58</sup> Cf. Altuna, B. *Una historia moral del rostro*, *op. cit.*, 259-260. La presente obra de la profesora Belén Altuna, profesora de Ética y Filosofía de la Cultura en la Universidad del País Vasco, es un relato inspirante para conocer y aprender a leer el significado del rostro en la obra de Lévinas. Merece especial atención el apartado que aborda el sentido de la ética en Lévinas, en las páginas 261-271.

<sup>59</sup> Lévinas, E. *Entre nosotros. Ensayo para pensar en otro*. Pre-textos, Valencia, 1991, 130.

Una ética del rostro no puede ampararse en multiplicidad de caretas que hagan de nuestra identidad un abanico de personalidades dispares a semejanza de un actor que interpreta variados personajes para manifestar su capacidad interpretativa. Esa sería una función moderna, la del hombre actual en busca de un rol indeterminado, un yo cambiante dependiente de los contextos, que ha aprendido, a su vez, a recitar un papel hegemónico. El peligro de la modernidad es vaciar el rostro humano de interioridad, menoscabando el ser y la esencia en detrimento de la apariencia y el fingimiento<sup>60</sup>.

Para Lévinas, el otro es fraternidad, donde la sincronización de las caras produce la unión, no son rostros individualizados sino rostros cohesionados bajo la protección de la simultaneidad. Esa simultaneidad unificada le permite dirigirse tras las huellas de Dios<sup>61</sup>.

Su judaísmo se encuentra indisolublemente unido a dos de las prescripciones judías más arraigadas que determinarán las vivencias del mundo semita. Por una parte, la idea de un *Dios creador del universo*, que en Lévinas sostiene bajo el principio de bondad que canaliza la contemplación del otro y, al mismo tiempo, como sucede ahora, el Dios protector indisolublemente unido a la simultaneidad del rostro. El hecho de la creación, en el mundo judío, no es contemplado como una situación histórica sino como un proceso de renovación permanente del universo. Por otra parte, sin entrar en más vicisitudes, la prescripción de *pueblo elegido*<sup>62</sup>.

Por lo tanto, el rostro de la violencia física o psíquica que enmaraña en varias ocasiones nuestro contexto social permite la cohibición de la fertilidad y otorga el estatuto de legitimidad a una cultura endémica de "muerte" (aborto, eutanasia, suicidio...), convirtiéndose en la mascarada de nuestro tiempo, e impide contemplar el rostro desnudo del individuo, que anuncia su singularidad. El rostro humano nos ha acercado a la dimensión de la corporalidad, una corporalidad que se hace fecundidad hasta germinar a la persona y dotarla de la característica esencial del rostro. El rostro humano inspira a la ética porque en él se trazan los rasgos morales, el dolor, la alegría, el entusiasmo, el sufrimiento, la esperanza... junto a sus rasgos físicos, como son la mirada o la sonrisa, que nos transportan teleológicamente a la comunicación intersubjetiva gestual. La ética del rostro no es especular con la

---

Citado, a su vez, de Altuna, B. *Una historia moral del rostro*, op. cit., 260.

<sup>60</sup> Cf. Altuna, B. *Una historia moral del rostro*, op. cit., 39.

<sup>61</sup> *Ibid.*, 264.

<sup>62</sup> Cf. Mas, P., De la Puente, C. *Judaísmo e Islam*. Editorial Crítica, Barcelona, 2007, 73-74.

disposición humana o advertir en ella la indeterminación, la duda o la fealdad. Hablar de rostro y ética es situarse más allá, en una mirada penetrante que traspasa el iris hasta adherirse e impregnarse del tuétano de humanidad que la posee. En esa intersubjetividad intensa podemos concebir que no es posible realizar una vida sin otros.

### 3.5. ARTAVAZD PELECHIAN: UN POSO DE HUMANIDAD EN UN MUNDO DESHUMANIZADO

Cuando la quietud emerge repentinamente entre el tráfago humano, cuando el ruido ensordece en el sereno reposo de un camastro, cuando el latir del corazón se convierte en una hechizante melodía que marca el compás de la vida... justo en ese mismo instante en que la cámara disecciona el rostro femenino en un primerísimo plano, extrayendo de cada fragmento del rostro una porción de vida, solo entonces es posible empezar a razonar la apoteosis fílmica con la que Artavazd Pelechian sacude al espectador.

Pelechian<sup>63</sup> no nació en un país de renombre, si por celebridad o fama puede concebirse un país perdido en las estribaciones del Cáucaso meridional. Tal vez hayamos escuchado quebradizos rumores en los elencos de la historia y resuene en nuestros oídos el exterminio genocida de armenios (1915-1923)<sup>64</sup> por la denodada denuncia de un Papa<sup>65</sup> profundamente preocupado por la irracionalidad humana.

<sup>63</sup> Artavazd Pelechian (1938), director cinematográfico armenio considerado un cineasta experimental próximo al vanguardismo ruso, dada la carga lírica de sus films, junto a su lenguaje cinematográfico, empleando lo natural como un saber revelado al mundo. Fue compañero de estudios de Andrei Tarkovski y de Andrei Mijalkov Konchalovski en el Instituto Cinematográfico de Moscú. Reconocido tardíamente fuera de la URSS y principalmente en Francia gracias a la intercesión de Jean Luc Godard. La presentación de la naturaleza es una constante en su filmografía, ya que es la facultad que une a todos los seres. El estudio de la conciencia humana se presenta en una de sus notables virtudes como cinematógrafo, el montaje a distancia del que fue precursor, donde la asociación de dos binominos, imagen-sonido, hombre-naturaleza, se antojan de valor fundamental para la comprensión de su obra. Su filmografía está compuesta por algunos títulos indispensables: *Las estaciones* (1975), *Fin* (1992), *Nosotros* (1960), *Vida* (1993). La duración total de su filmografía no alcanza las cuatro horas de metraje.

<sup>64</sup> Genocidio armenio (1915-1923), el exterminio de 1,5 millones de cristianos armenios puede considerarse como el primer genocidio del siglo XX.

<sup>65</sup> Benedicto XV, cuyo nombre de bautismo respondía a Jacobo Della Chiesa (3/IX/1914 - 22/1/1922). El papado de Benedicto XV estuvo marcado por la Primera Guerra Mundial (1914-1918). Fue un infatigable luchador por denunciar las horribles consecuencias de los conflictos bélicos, calificando la Gran Guerra como "suicidio de la Europa civilizada" y "la tragedia más oscura del odio humano y de la demencia humana". Su labor no

Pero incluso en la lejanía más remota, el arte, la ciencia y la filosofía tienen cabida como manifestación de la hondura humana, recapitulándose en seis minutos de metraje.

El cine de Pelechian enfatiza tres grandes coordenadas, el espacio, el tiempo y el movimiento, resaltando la validez y fundamentos de los mismos para catalogarlo como la única dimensión artística capaz de combinar simultáneamente estos tres grandes vectores, lo que nos confirma que es el único arte capaz de argüir la esencia de la ciencia con la manifestación del sentimiento. El director armenio se sitúa en las mismas premisas con las que un físico analiza el espacio, justificando la razón científica en el lugar donde se ubica la masa, de tal manera que hablar de tiempo es fijar una toma en el espacio mientras se contrasta la radiografía de la moral que secuencia la realidad. Es precisamente la secuencia de la realidad la que provoca el movimiento y sus proyecciones hablan de humanos anónimos fascinados por la belleza original de lo intrínsecamente humano, hasta formalizarlo en una imagen, lo que, en palabras de Pelechian, supondría “descubrir el secreto de la materia”<sup>66</sup>.

Para el cineasta armenio, hablar de cine significa entremezclar filosofía, ciencia y arte en una única sustancia, lo que hace que la exploración de sus personajes y la belleza de sus documentales tengan como centro la identidad humana en su entorno natural. Como buen investigador de la textura humana, le preocupa la composición del documental para que todo confluya en unidad orgánica. El cine del director armenio busca la imagen para generar, conjuntamente con el sonido, un impacto emocional. El lenguaje gestual es lo que diviniza a la persona hasta convertir el rostro en el eje principal de sus secuencias.

Sus imágenes están orientadas a la expresividad teleológica, confluyendo en el mismo devenir forma y contenido. Para Pelechian, un plano confrontado con otro plano genera en su yuxtaposición un acercamiento al sentido. ¿Pero es acaso

se limitó a la denuncia teórica sino al compromiso activo con las víctimas, solicitando altos el fuego, especialmente significativo fue el de la Navidad de 1915 para solventar el conflicto. Puso especial énfasis en la atención a los heridos de guerra, intercambio de prisioneros, creando una red de información para las familias y ayudando con asistencia humana y médica a los soldados en el frente, ayudas para damnificados de ambos bandos, también condenando y mostrando su preocupación con cartas al sultán turco para finalizar el genocidio armenio (tan olvidado para nuestra historia reciente). Su lucha por la paz y estabilidad mundial no ha sido considerada lo suficiente por la historia. Este fue el bello y olvidado recuerdo que nos dejó Jacobo Della Chiesa; fue su gloria, pero también, vistas las consecuencias que no pudo frenar por la barbarie humana, su fracaso.

<sup>66</sup> Artavazd Pelechian: <http://misteriosoobjetoalmediodia.wordpress.com/2009/06/04/artavazd-pelechian-1938/> [Consulta: 6/7/2012].

un sentido felizmente completado? ¿O está abierto a un tercer elemento? El tercer elemento es un catalizador que nos presenta una expresión propia, modificando el contenido del film, llamado por su propio autor contrapunto.

Sorprendentemente, la última película de Pelechian se titula *Vida*, fue grabada en 1993 en una maternidad armenia y tan solo tiene 6 minutos de duración. La paradójica afirmación de conmoción viene motivada por el hecho de que la misma obra que cierra una vida cinematográfica (esperamos que encuentre financiación para más realizaciones) sea una película sobre el nacimiento. La originalidad de Pelechian es situarse en una temática impensable y dejar hablar al lenguaje del silencio. Este hecho hace que el espectador sea el protagonista del visionado y el único que pueda emitir palabras sobre lo que ve. El cine de Pelechian es semejante a un enigma donde resulta imprevisible descifrar cuál es su última secuencia.

Aparte de los binomios imagen-sonido y hombre-naturaleza, sorprende su documental sobre la vida, resaltando la importancia de los ciclos naturales, el presentar la maternidad como un acto cotidiano, entrañablemente femenino, dejando que del rostro brote el lenguaje de la imagen. Es así como la fecundidad es acunada por el espectador que, impasible, desea saber cuál es el destino del protagonista, la expectación que genera la música del *Requiem* de Verdi marcando acentuadamente el pausado ritmo del tiempo, mientras rostros anónimos que no deseaban ser grabados<sup>67</sup> experimentan el conspicuo dolor de la felicidad. El director armenio afirma que es una película por la que siente un afecto especial porque no nace de nada concreto, lo que otorga un mayor valor al ciclo natural.

Sin duda, el hecho de que el espacio sea una maternidad y el tiempo se presente bajo los designios esféricos de la reproducción humana (nacer-vivir-morir-nacer) hacen que el movimiento se dimensione en la persona, como el sujeto-objeto de culto que hay que dignificar. Llama la atención cómo consigue en su montaje no centrar la atención en el destino individual del protagonista. Este queda al discernimiento del espectador, más bien se presenta una situación en un tiempo real, como si confluyesen el espacio y el tiempo, el cuerpo y la mente en la retrospectiva de una imagen que reverberará inextinguiblemente.

*Vida* es un documental que engloba fecundidad, persona y rostro, otorgando a la expresión facial el don de la palabra, buscando explorar el silencio para captar la atención detenida del espectador, utilizando la música como lenitivo frente al

<sup>67</sup> Muguero, C. "Los tres silencios de Pelechian". *Caimán Cuadernos de Cine*, nº5 (56), (2012), 82-83.



aguijón del impacto al que están expuestos sus protagonistas. Es un cine sin actores donde se articula la evocación lírica de la imagen para dejar que la persona presente su sufrimiento y dolor físico, alcanzando la benevolencia acogedora de la vida. Mientras tanto, la apoteosis musical se ve aderezada por el sonido rítmico de las constantes vitales en plena ebullición, expectantes frente a lo humano, que se revela junto a la diáfana agua que le bendice con su pureza original.

No es una farsa interpretativa sino el ritmo vital el que reclama su tiempo biológico para hablar sin palabras sobre las leyes elípticas del tiempo, la conjugación final donde madre e hijo juntan sus rostros en paralelo frente al objetivo inescrutable de la cámara. No tratan de reseñar la idoneidad humana, sino más bien la recreación entrañable dibujada en los rostros de ambos, divisando la felicidad absoluta de una unión indisoluble que ha hecho del sobrecogedor desgarro de la parturienta un motivo de apertura a la esperanza.

No hay dolor en la mirada, no importa si el esfuerzo realizado ha llegado a los límites de la extenuación, la expresión máxima de humanidad se ha delineado en la composición del rostro, cuando la alteridad se ha adueñado de nuestra mismidad hasta convertirse en filiación rediviva, provocando, a su vez, que las virtudes naturales y sobrenaturales cohesionen en el mismo espacio y tiempo donde se erige la persona. Es entonces cuando el culmen de la obra de Pelechian alcanza el sentido máximo de su filmografía, su dilogía, titulada *Fin y Vida*, tiene como consonancia final dos palabras distintas unidas por un mismo significado, esperanza.



#### 4. CIENCIA Y ÉTICA: ACCIÓN COMUNICATIVA HACIA LA BELLEZA

“Tú eres mi esperanza” Sal. 71, 5

Puede parecer una cita simple, fruto de la inspiración transitoria de un mero aficionado a la poesía o quizás la delectación lírica de un poeta de renombre. Alguien más osado puede ver en el verso la cálida sensatez de un diálogo intenso donde ha germinado la emoción y se ha participado de la belleza del instante con un lenguaje inexplicable y, al mismo tiempo, revelador. Lo que parece contundente es la totalidad del verso, que nos predispone a un diálogo hondo donde los resortes interiores de dos interlocutores anónimos conectan y vibran con vehemencia para no dejar en el olvido la fragilidad de las palabras.

Pero, ¿qué ocurriría si a la ciencia y a la ética les dibujamos un rostro y las predisponemos para una interacción conjunta? ¿Sería posible que la interlocución entre ambas ciencias estuviese teñida de confianza e impaciencia por la superación? La simbiosis global de ambos elementos, el científico y el filosófico, hacen de su acción comunicativa un canto de alabanza, semejante a la comunicación intensa del salmista que proclama su fidelidad a lo sagrado desde el gozo relumbrante que le inhabita.

Esta plenitud que alumbra al salmista nos circunda frente a la enigmática bola de fuego o haz de luz de Klee. El universo imaginativo en el que parece estar tangido el simbólico lienzo de Klee nos transmuta al corazón de la modernidad. Es precisamente en la modernidad donde converge la irresistible fe en la ciencia con los nobles ideales de la ilustración en detrimento de la reflexión metafísica y de la conciencia religiosa. Este hecho provoca que el universo simbólico agite la conciencia europea, tan teñida del pensamiento pesimista alemán (Schopenhauer, Nietzsche...), situando la voluntad humana en la ceguera de la irracionalidad. Pero la inspiración simbólica se nutre no solo de una ensoñación evocadora de esperanza sino que parece participar de los remedos bíblicos que la conmueven.

Precisamente, vislumbrar el significado del haz de luz en clave bioética es la idea de nuestro análisis, situando al arte como la aptitud que nos revela el alma del mundo, lo que nos introduce, a su vez, en la profundidad de la metafísica, y esto permite al espectador artístico iniciarse en el conocimiento objetivo-materialista del

lienzo que, ineludiblemente, ante el poder iconográfico de la imagen, suscitará en él la inquietud racional por el conocimiento y por el saber metafísico. El espectador se interroga sobre qué puede significar el símbolo o qué pretende inquirir el autor.

Para comprender el sentido del símbolo vamos a retrotraernos al periodo histórico que nos convoca desde el inicio de nuestro estudio, la modernidad. Es el momento de analizar el enigmático significado de la luz. Para ello, exploraremos paralelamente el significado que le otorga el dramaturgo flamenco Maurice Maeterlinck<sup>1</sup> en su obra *El pájaro azul*<sup>2</sup>, lo que nos sitúa en la dimensión literaria, bajo el enfoque del teatro simbólico, cuya corriente artístico-literaria responderá al nombre de simbolismo, una de cuyas características es resaltar el misterio como la superficie que nunca resulta del todo cognoscible.

Lo que suscita nuestro estudio hacia la ética y la estética es la importancia del

<sup>1</sup> Maurice Maeterlinck (1862–1949), dramaturgo flamenco que se centra en su vasta producción literaria en el género teatral y ensayístico, aunque también publicó narraciones y poemas. Su obra se subdivide en cuatro grandes etapas. 1ª etapa (1886–1894): son los primeros contactos con el simbolismo; destacan en este tiempo algunas de sus obras del llamado teatro estático, como son *La intrusa* (1890), *Los ciegos* (1890), *Las siete princesas* (1891) y *Pelleas y Melisande* (1892). La 2ª etapa (1895–1901) corresponderá a una etapa de transición donde destaca su obra *La vida de las abejas* (1901). La 3ª etapa (1902–1918) corresponde al periodo de consagración en Francia y Europa. Surge el Théâtre d'Art, es la etapa donde estrena *El pájaro azul* (1906), *La inteligencia de las flores* (1907), *La muerte* (1913), *Los restos de la guerra* (1916). En este tiempo recibe el premio Nobel de literatura, concretamente en 1911. Su 4ª etapa (1919–1949) estuvo dedicada a escritos dramáticos como *La desdicha pasa* (1925), *Ante Dios* (1937), *El otro mundo o el cuadrante estelar* (1942). Un año antes de su fallecimiento publicó su autobiografía: *Burbujas azules. Recuerdos felices* (1948).

<sup>2</sup> *El pájaro azul*, obra de teatro realizada en 1906, dividida en seis actos y doce cuadros, su autor fue precursor en los últimos años del siglo XIX del teatro simbolista. Esta obra podemos calificarla como particular, ya que es el primer eslabón que se separa de la temática simbolista. Los elementos que nos interesa resaltar de la mencionada obra son la ética y estética que aleja del teatro simbolista para abarcar un mensaje más próximo al movimiento modernista, lo que nos presenta una obra que abandona el pesimismo y angustia de lo dramático para salir al encuentro de la esperanza. *El pájaro azul* es un cuento de hadas o comedia feérica que tiene como protagonistas la inocencia infantil en busca del pájaro azul, el personaje que encarna el valor de las cosas sencillas frente a la satisfacción material. Una iniciación metafísico-existencial de dos hermanos, Tytyl y Mytyl, de una familia de leñadores, que conocerán el secreto de la felicidad y el alma de todas las cosas. Las aventuras de los niños nos introducen a una moral ligada al sentimiento religioso o la reconstitución de lo sagrado. Maeterlinck se fundamenta en el cuento homónimo de Félix Rubén García Sarmiento (1867–1916), más conocido como Rubén Darío. El poeta nicaragüense, al igual que realizase Maeterlinck en una obra con similitudes pero con desembocaduras diferentes, anhela la posesión del pájaro porque en él reside la felicidad, aunque para el poeta latinoamericano el final es trágico, para el dramaturgo flamenco es el inicio de la superación y la búsqueda.

ignoto significado del haz de luz, que conmociona el alma artístico-literaria de Klee y Maeterlinck. Compruébese mediante el espacio elevado que ocupa en el lienzo y la importancia que otorga en la obra de teatro la luz como compañera de camino en busca del pájaro azul o la felicidad. Lo que une a ambos artistas es lo emotividad del instante, que es, a su vez, una de las características en las que se desenvuelve la modernidad.

En efecto, el modernismo fue un movimiento finisecular de finales del XIX y principios del XX, caracterizado por la ambigüedad de la bipolaridad, festejaba el refinado entusiasmo moderno de la eficacia, orden y satisfacción que implicaba la racionalidad; confrontándolo, al mismo tiempo, con el desencanto urbanita de la individualidad, que condicionaba lo humano a un estado de postración, constriñéndolo al positivismo científico y a la sequedad racional. El bullicio del crecimiento industrial y la gestión burocrática enmascaran la degradación y pobreza de lo humano.

Estas condiciones afectan a la Europa del estrenado siglo XX, inspirando al artista a anunciar su desencanto frente al progreso mediante la manifestación artística. La originalidad del arte se convierte en el "arma" disuasoria frente a la deshumanización creciente, que, a su vez, se ve socavada por la dualidad; el mundo o la realidad no parecen responder al verdadero progreso, el crecimiento debilita, la metafísica se ausenta y, con ella, toda posibilidad a lo espiritual, que parece quedar agostada al ámbito de la subjetividad o privacidad. En este preciso instante es el arte el que toma la palabra para convertirse en una acción comunicativa que solivianta el estado de las cosas, para analizar, evaluar e inspirar a una redención sosegada del ciudadano. Para el artista, la ciencia, en su ansia evolutiva, había cercenado la posibilidad de la moral y, con ello, había debilitado la estabilidad de la misma realidad<sup>3</sup>.

La producción, las leyes, la administración pública se convirtieron en el soporte básico de la sociedad, que, junto a la floreciente economía, producían nuevos modelos de relación humana que satisfacían al empresario pero generaban, a su vez, un desequilibrio de desigualdad entre los obreros y los dueños de la producción. En las últimas décadas del XIX, el estudio de las ciencias sociales giraba sobre

<sup>3</sup> Cf. Watson, P. *Ideas. Historia intelectual de la Humanidad*, Crítica, Barcelona, 2009, 1159-1162. Por otra parte, es interesante, para contextualizar el tiempo socio-histórico, la lectura de dos capítulos de esta voluminosa, el capítulo 32, "Nuevas ideas acerca del orden humano: los orígenes de las ciencias sociales y la estadística" (1029-1048), y el capítulo 36, "El modernismo y el descubrimiento del inconsciente" (1143-1169).

el proceso de industrialización y su relación con las condiciones sociales. Una de las cuestiones que más sacudía la conciencia artística era que la ciencia desbordaba en sus conocimientos de por sí valiosos, pero parecía no poder responder cómo se debía vivir, lo que nos sitúa frente a la necesidad de dar una respuesta ética en una realidad que ha visto desaparecer la organización social premoderna constituida en comunidad por las sociedades modernas edificadas sobre asociaciones, lo que permite destartalar en un proceso fugaz el tradicional sistema de valores, favoreciendo la preponderancia de la objetividad que se enmascara en lo estadístico, medible y normativo que implica toda exterioridad cuantificable. Paralelamente, da lugar a una reducción de la inspiración artística, constriñéndola a una mera emotividad evanescente, presentándonos la figura del artista como un antihéroe que se aísla a sí mismo.

La conciencia, el carácter, la identidad son el alma del artista que, en el caso de Klee y Maeterlinck, no quieren refugiarse bajo la coraza mitigante de la tragedia del antihéroe, que ha hecho del aislamiento una guarida para su ocaso prematuro. La ciencia no puede responder desde su racionalidad pura a los fundamentos de la fe. Ante los misterios de la vida solo puede responder el arte, que, en su necesidad de belleza, decide explorar lo invisible.

¿Qué puede inspirar a Maeterlinck para que la luz se convierta en la guía de los niños hacia el pájaro azul o la felicidad o a Klee en la visión final de su hombre en camino? Frente a la tragedia del aislamiento y la irrelevancia de lo humano no queda otra salvación que otorgar una oportunidad a la esperanza. Por ello, consideramos que la propuesta que se nos formula, nunca más acertadamente, “inconscientemente”<sup>4</sup>, nos dirige hacia una existencia esperanzada que tenga en la ética una reformulación de cómo vivir hacia la plenitud del sentido. Esto supondrá traspasar la propia estética para que garantice un renovado discurso sobre la belleza.

Para los artistas modernistas, era de gran importancia explotar las posibilidades líricas del misterio, es por ello que la importancia del símbolo adquiere una dimensión elevada, como una aspiración humana de irresoluble contenido. El hecho de la fatalidad, que parece retomar reminiscencias grecolatinas, donde

---

<sup>4</sup> El concepto *inconsciente*, acuñado por Sigmund Freud (1856-1939) para la corriente psicoanalítica independientemente de la identidad del estado mental, surgió precisamente en este tiempo en los renovados estudios sobre la histeria que se efectuaron en el periodo moderno, cuando la psiquiatría fue una de las ciencias que más puntualmente se situó en el objeto de debate de las tertulias de salón. Por lo tanto, el inconsciente fue un concepto de uso en el mundo psiquiátrico que Freud acuñó para su propia teoría.

los personajes parecían imponderablemente condenados a asumir la fatalidad de su destino, debilitando en una espiral de destrucción toda posibilidad al espíritu, sintiéndose así víctimas de poderes superiores a ellos.

Esta visión conduce lo humano hacia el abismo y, contemplando esa insondable cavidad, el hombre, cual Narciso<sup>5</sup> que descubre la belleza reflejada en el magma de la sima, se detiene frente a la masa ígnea que le paraliza, atisba el *mysterium tremendum et fascinans*, o lo que es lo mismo, la posibilidad de aspirar al sentimiento de lo sagrado, lo que Rudolph Otto<sup>6</sup> califica como el paso del terror a lo sagrado, del espanto inicial que conduce a la contemplación y a la vivencia estética<sup>7</sup>.

Por lo tanto, nos encontramos ante unos artistas que, situados en la ruina de su tiempo, sienten el impulso de alcanzar el misterio centrando su intelecto en la esperanza y el sentido, aceptando la futuridad que les ofrece el mundo moderno, tratando de sincretizar la razón y el alma, sugiriéndonos una mutua fusión entre la ciencia y el mundo artístico-literario.

La *poiesis*-hierofánica que presentan ambos autores les lleva a obtener de la obra artística una apertura e interconexión hacia lo sagrado. La utilización de la alegoría en el arte nos anuncia una revolución estética donde las ideas abstractas pasan a formularse mediante imágenes concretas. A esto se añade que la realidad empírica se transforma en un mundo abstracto de ideas<sup>8</sup>.

El porvenir, una de las preocupaciones más inquietantes de la modernidad, que permite aspirar a una realidad mejor, no puede consolidarse separadamente a

<sup>5</sup> El mito de Narciso, con algunas variantes según las fuentes, nos presenta la figura de un joven que se enamoró de sí mismo al contemplar su imagen reflejada en las aguas y, desesperado al no poder alcanzar el objeto de su amor ni satisfacer su pasión, permaneció junto al arroyo hasta consumirse. Se decía que el cuerpo de Narciso había sido transformado en el río que llevaba su nombre, y también que había dado lugar al nacimiento de la flor así llamada.

<sup>6</sup> Rudolph Otto (1869-1937), teólogo y filósofo alemán. Impartió clases en las Universidades de Marburgo, Breslau y Gotinga. La filosofía de la religión y la fenomenología influyeron en su obra, lo que le llevó a acuñar el término lo numinoso. Su obra es un estudio de los elementos psicológicos en la fascinación por el sentimiento y la emoción religiosa. En su bibliografía destacan *La concepción naturalista del mundo y la religiosa, Lo racional y lo irracional en la idea de Dios, Mística occidental y oriental*.

<sup>7</sup> Cf. Otto, R. *Ensayos sobre lo numinoso*, Trotta, Madrid, 2009, 85-90. Este breve capítulo de Rudolph Otto nos ayuda a comprender la delgada línea que se establece entre el espanto y la vivencia estética. La presencia de lo *tremendum*, junto a lo *fascinans*, que señala en su obra *Lo santo* tomando como referencia los pasajes 5 y 6 del libro II de *Noche oscura del alma* de San Juan de la Cruz.

<sup>8</sup> Cf. Dubatti, J. "Maurice Maeterlinck y el drama simbolista", CCC 5/6. Enero/Agosto (2009), 1-19. <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/100/> [Consulta 10/8/2012].

la presencia de la luz, lo que sitúa a nuestros artistas entre el positivismo y la creencia entre el avance técnico y la metafísica, que aborda los sentidos, haciendo de la ética la vanguardia que complete el verdadero discurrir del hombre<sup>9</sup>.

A nuestro entender, esta disponibilidad hacia la belleza es la que parece vislumbrarse en el haz de luz. No es la luz la que induce al caminante hacia la huida, sino que, en consonancia con el pájaro azul de Maeterlinck, se convierte en el guía sabio y regulador que acompaña a la ética hacia la pausada serenidad de la reflexión. La sensibilidad sensorial que el arte transmite nos procura, con la emanación lumínica, la posibilidad de aspirar a la belleza, una belleza que posibilita el hacer visible lo invisible, atrayendo a la verdad y olvidando la distorsionada máscara mortuoria que encubiertamente nos susurra la infertilidad como pseudobelleza.

Precisamente el hecho de que el arte posea la variabilidad o polivalencia semántica de manifestarse en múltiples significados nos permite acceder al enunciado metafísico para desclasificar la perspectiva objetivo-materialista de la mera percepción natural por la capacidad intelectual de contemplar receptivamente los conocimientos del mundo metafísico determinados por la subjetividad abstracta. De tal manera que la certeza de la fiabilidad y validez científica no ignore la esencia del misterio como un condicionante que participa de la acción del hombre, lo que fraguará una mutua interacción comunicativa entre ciencia y ética que, ajustándose a la autonomía de cada disciplina, caminará paralelamente en busca de la felicidad humana hasta alcanzar la anhelada utopía de cohabitar con la verdad.

#### 4.1. LA PRETENSIÓN CONCILIADORA DE LA LÓGICA

Una pregunta parece ondear en este iniciático itinerario hacia la belleza: ¿hay un lugar para la ética en una sociedad postmetafísica<sup>10</sup>? La respuesta a esta pre-

<sup>9</sup> Cf. Sánchez, J. P. "Ética y estética en *El pájaro azul* de Maeterlinck". *Espéculo. Revista de estudios literarios*. UCM. (2003), 1-7: [http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/p\\_azul.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/p_azul.html) [Consulta: 10/8/2012].

<sup>10</sup> Conviene plantearse el problema que ha supuesto a la metafísica si es considerada o no como ciencia a lo largo de su historia. El autor que repensó la metafísica fue Emmanuel Kant, planteándose si la metafísica es posible como ciencia y cuál es el tema que desea responder. Lo que Kant pretendía era fundar, sometiendo a la razón de la crítica, la propia metafísica. La metafísica tiene una doble acepción en su origen clásico: se dedica al estudio del ser, sus determinaciones y principios, lo que nos acerca a la ontología, o las razones del motor primero, la llamada filosofía teológica. El pensamiento postmetafísico actual tiene como valedor a Jürgen Habermas (1929), filósofo y sociólogo alemán perteneciente a la segunda generación de la escuela de Frankfurt y uno de los exponentes de



gunta es la que vamos a sondear con la ayuda del pensador francés Paul Ricoeur<sup>11</sup>, que, ayudado por la apertura trascendente de su obra, nos permite inferir, bajo los destellos refulgentes de la luz científica, la realidad humana bajo la predisposición intelectual de la responsabilidad.

La filosofía de Ricoeur parte del estudio filosófico de la experiencia humana, avalada por la posibilidad de lo trascendente, sin que quede derogada a una arbitraria irracionalidad. El fruto de su reflexión es el símbolo. La alegoría del símbolo encubre el concepto y el concepto se redescubre a sí mismo en la metáfora. Por lo tanto, para comprender a Ricoeur es necesario sostenerse en dos ideas referenciales, la tradición<sup>12</sup> y la revelación. Ambos conceptos están amparados por la exégesis bíblica, de indispensable valor para enlazar con su pensamiento hermenéutico<sup>13</sup>.

Todo el valor simbólico choca con la mentalidad moderna, reacia a estimar la contemplación, reduciendo la materia pura a una mera estimación cuantitativa. La alternativa que nos ofrece Ricoeur es situarse ante la belleza cautivadora de la sobreabundancia presentada en un lenguaje lírico que evoca al amor. La sutil distinción que nos presenta Ricoeur en el mensaje amoroso bíblico bajo el mandamiento “amarás al prójimo como a ti mismo” (Mc.12, 28 -34), que nos anuncia una determinación ética con una intencionalidad concreta manifestada en la teleología clásica de herencia aristotélica. Por otra parte, nos encontramos el imperativo “ámame”<sup>14</sup> (con el que se dirige el amante al amado en el *Cantar de los Cantares*), que, a su vez,

---

la *teoría crítica*, que justifica el empleo de las ciencias sociales en el marco de la investigación, liberándose de los límites marcados por las prácticas empiristas. Entre sus aportaciones se da la construcción de una democracia deliberativa y la acción comunicativa. El pensamiento postmetafísico de Habermas está centrado en extraer los elementos éticos que aportan las religiones al crecimiento comunicativo y social.

<sup>11</sup> Paul Ricoeur (1913-2005), filósofo francés nacido en Valence, ha ejercido docencia en varios liceos (Colmar, Nancy, Rennes) y en las universidades de Estrasburgo y París IV (Sorbona). De esta última ha sido rector.

<sup>12</sup> *Tradicición* es uno de los conceptos en los que, con insistencia, Ricoeur profundiza, determinado por la idea de un contenido cultural transmitido por una autoridad específica, en este caso el pasado. Para el filósofo francés, la tradición se sostiene por la cultura, que la formaliza, lo que Hegel llamó *la sustancia ética*.

<sup>13</sup> Por ciencia hermenéutica entendemos una interpretación basada en un previo conocimiento de los datos (históricos, filosóficos, etc.) de la realidad que se trata de comprender. Se basa en la conciencia histórica, la única que puede llegar al fondo de la vida. Pasa de los signos a las vivencias originarias que le dieron nacimiento.

<sup>14</sup> Ricoeur, P. *Sí mismo como otro*, Siglo XXI, Madrid, 1996, 202. Este imperativo está a su vez extraído de la obra del filósofo y teólogo alemán Franz Rosenzweig, *La estrella de la redención*. Citado, a su vez, de Rosenzweig, F. *Der Stern der Erlösung*, La Haya, Martinus Nijhoff, 1976, 210.

nos corrobora el imperativo categórico o normativo de la deontología que anuncia-se Kant<sup>15</sup>. Como hemos podido comprobar, el pensamiento personalista judío nos ha permitido familiarizarnos con la importancia antropológica del ser en relación, mientras que el pensamiento grecorromano nos ha presentado el valor nuclear del ser, ayudándonos a significar la importancia del ser en sí mismo.

Todo esto nos conduce a que el ser surge de una experiencia de gratuidad vivida como don o, en otras palabras: "La existencia humana no subsiste en sí: su esencia descansa en el hecho de que ha sido donada"<sup>16</sup>. Este hecho tan real explicaría el conflicto del hombre moderno cuando pretende elaborar una ética sometida a los designios institucionales que regulan la función de la justicia pero que no son igualmente responsables en la dimensión de ponderar la importancia del ser, lo que explica que la verdadera ética nace de la importancia del otro, de la responsabilidad frente a él, anunciarnos que la verdadera "institución" sea el ser.

Para hablar de amor, Ricoeur emplea la alabanza, dado que del propio concepto se erigen tres grandes significados: la alegría, la contemplación y ensalzamiento. Esta alabanza conduce al mandamiento, amar, para germinar el vínculo entre el concepto y su reconocimiento en la metáfora, que, al mismo tiempo, nos apremia a designar diferentes estados; placer-sufrimiento, felicidad-melancolía, alegría-angustia, en los que se manifiesta el sentimiento de amar. Esta desemboadura explicaría la fusión del *eros* y el *ágape* en un mismo orden, donde afectos y metáfora son un mismo fenómeno conducente a unificar la experiencia amorosa erótica y la experiencia amorosa espiritual. Esto significa que el amor fluye hacia el mismo espacio en el que Lévinas presentaba la trascendencia de la fecundidad o Benedicto XVI ensamblaba su discurso entre posesión y donación en *Deus Caritas est* para constituirse en ser<sup>17</sup>.

Sin embargo, el filósofo francés ve en la lógica de la equivalencia la posibilidad de la justicia, que, a su vez, sí ampara al dominio ético, lo que significa que, aunque el amor y la justicia oscilen en categorías diferentes, es posible entretejer entre ambas categorías un espacio para que cohesionen en el momento de emitir un juicio moral, lo que nos permite acceder al discurso ético entremezclando el verso con la normativa prosa del dictamen.

---

<sup>15</sup> Cf. *Ibid.*, 173-212.

<sup>16</sup> Sánchez de la Cruz, C. "Don y gratuidad en el pensamiento de Joseph Ratzinger". *Razón y Fe*, nº 1373, (2013), 218.

<sup>17</sup> Cf. Ricoeur, P. *Amor y Justicia*, Trotta, Madrid, 2011, 33-41.

La justicia es una acción impositiva. Tiene su ética, donde el castigo sanciona aunque el acusado no acepte, lo que nos presenta que la justicia no solo es cuestión de argumentos sino de toma de decisiones, y esto conduce a la figura judicial a la imposición de la fuerza<sup>18</sup>. La justicia desea abordar dos categorías que son los pilares de la justicia, la distribución y la igualdad. La distribución tiene un vínculo más próximo a la moralidad, ya que permite regular los conflictos. Por otra parte, la igualdad nos confronta hacia la idea de la igualdad de oportunidades y, de esta manera, genera mayor cohesión social<sup>19</sup>.

Precisamente es la cohesión lo que procurará generar una propuesta ética, que se abastezca de la normatividad jurídica bajo la tutela de la propuesta poética expresada en el valor o economía del don que es el amor. La afirmación amar a los enemigos es una propuesta que califica Ricoeur de supraética, donde necesariamente tiene que abastecerse del imperativo ético “ámame”. Por lo tanto, nos encontramos con dos grandes categorías, la supraética, perteneciente a lo que Ricoeur llama economía del don, que tiene su origen en el valor simbólico de la creación, como “el sentido fundamental de donación originaria de la existencia”<sup>20</sup>. Esta reflexión –asombro natural– es similar a la que desde la ciencia biológica expresa la doctora Natalia López Moratalla: “La fuerza de la realidad inerte y de la realidad viva, la coherencia de la unidad del Universo, la lógica de cada viviente y la novedad impredecible de cada ser humano que viene al mundo ha sido el punto de partida. El foco de atención permanente es el intento de comprender cómo se constituye esa unidad de elementos materiales que permiten al ser vivo más simple tener un proyecto intrínseco: vivir y transmitir la vida”<sup>21</sup>. La creación va más allá de un mero hecho, ya que está incluyendo la conservación en el ser. Así lo expuso Moratalla: “La creación no es sólo una idea religiosa, objeto exclusivo de una creencia. Se trata también de una noción metafísica, estrictamente racional, que incluye un modo de realización en el tiempo: la evolución”<sup>22</sup>.

<sup>18</sup> A este respecto es interesante analizar el personaje del juez interpretado por Jean Louis Trintignant en la película *Rojo* (1996) de Krystof Kieslowski, que finaliza su trilogía *Tres colores*. Allí articula una explicación del valor del poder judicial para dictaminar y dirigir las vidas de las personas empleando para ello el uso de la fuerza legal para pseudorredimir su angustia y fracaso existencial, por una acción determinante que acaeció sobre su persona en tiempos pasados (la ética queda dirimida por la ausencia de amor).

<sup>19</sup> Cf. *Ibid.*, 42-46.

<sup>20</sup> *Ibid.*, 47.

<sup>21</sup> López Moratalla, N. *Repensar la Ciencia*, Ediciones Internacionales Universitarias, Madrid, 2006, 134.

<sup>22</sup> *Ibid.*, 136.

De acuerdo con estos supuestos, el concepto *economía del don*<sup>23</sup> acuñado por Ricoeur nos permite tender un puente entre la supraética amorosa y la ética jurídica, de tal manera que a la pregunta sobre en qué condiciones el amor puede actuar como norma sin contradecirse a su propia finalidad, la respuesta nos viene dada de la propia creación, que sitúa la experiencia amorosa en la gratuidad de lo que nos ha sido dado. El lustre de la creación nos confronta con el medio natural y lo profundamente humano, solo articulando esta gratuidad es posible pasar de la supraética a la ética, que invita a actuar conforme al imperativo ético del amor.

Tras la inagotable categoría amorosa afrontamos la categoría de la justicia, claramente establecida en un ámbito ético aunque que conviene subrogar, ya que el propio Ricoeur establece matizaciones entre ética y moral, superponiendo en ambos conceptos algunas diferencias. La ética, para Ricoeur, está determinada por la intencionalidad, mientras que la moral participa de un cuerpo normativo dado su carácter de universalidad y, al mismo tiempo, de restricción. La ética tiene primacía sobre la moral aunque la ética tenga que sustentarse en la norma<sup>24</sup>.

Por lo tanto, la lógica de la equivalencia o de la justicia ejerce como protectora de la lógica de la sobreabundancia, su carácter normativo favorece que la praxis ética no pueda verse condicionada bajo falsos pretextos donde se configuren acciones no morales o donde se justifique la ausencia de límites en nombre del amor. En palabras del propio Ricoeur: "La justicia es el medio necesario del amor; precisamente porque el amor es supramoral solo entra en la esfera práctica y ética bajo la égida de la justicia"<sup>25</sup>.

#### 4.2. EL DEBER SER COMO INTENCIONALIDAD ÉTICA

La lógica de la sobreabundancia sostenida en la equivalencia jurídica nos conduce a la experiencia ética. Un acto ético se fundamenta en descubrir el significado de la intencionalidad como el resorte en el que se constituye la acción humana; esto nos conduce a una primera definición, el significado de la intencionalidad. Por lo tanto, estamos hablando de los actos referidos a un objeto y, a su vez, cómo los objetos son partícipes de la referencia o, lo que es lo mismo, "la apertura del sujeto al

---

<sup>23</sup> Cf. Patiño González, S. "Amor y justicia. El afán conciliador de la filosofía moral", *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey* 18, (2005), 283-291.

<sup>24</sup> Cf. Ricoeur, P. *Sí mismo como otro*, op. cit., 174-175.

<sup>25</sup> Ricoeur, P. *Amor y Justicia*, op. cit., 53.

objeto hasta formar parte de una sola unidad”<sup>26</sup>. Esta acción está redirigida por la conciencia, con la particularidad de que la conciencia es el conocimiento reflexivo que el sujeto tiene para sí de sus actos. Aunque bien es cierto que esto nos puede hacer partícipes de la escuela fenomenológica<sup>27</sup> de Edmund Husserl<sup>28</sup>, cuando nos apropiamos de la razón como conciencia cuya característica precisamente es la intencionalidad. Ahora bien, lo que a nosotros nos interroga es la acción que afecta a los procesos autorreflexivos, cuando lo humano toma conciencia de sí. Esto nos permite introducirnos en el centro del discurso de Ricoeur, que nos presenta que el centro de la reflexión no es la ipseidad del sujeto emisor sino la necesidad de un sujeto receptor que permita que la acción, el hecho y el valor se predispongan en la misma medida sobre mí.

Por otra parte, la lógica de la justicia en Ricoeur podemos presentarla como la facultad de elección, donde mora la responsabilidad que nos conduce al destino. Así manifestamos que la capacidad de designación libre de un individuo pueda verse inferida por medios y fines (poder judicial y códigos normativos o penales), lo que nuestro autor denominará, en su lenguaje propio, prospectiva<sup>29</sup> y elección. Pero, antes, reformulemos algunas cuestiones de interés del contenido de la sobrea-bundancia o amor.

Para Paul Ricoeur, la función preponderante de la intencionalidad ética es

---

<sup>26</sup> Pose, C. *Bioética de la responsabilidad. De Diego Gracia a Xavier Zubiri*, Triacastela, Madrid, 2012, 95.

<sup>27</sup> La fenomenología pretende mostrar que las leyes lógicas son leyes lógicas puras y no empíricas o trascendentales procedentes de un supuesto mundo inteligible de carácter metafísico. Trata de demostrar que ciertos actos como la abstracción, el juicio, la inferencia, no son actos empíricos sino actos de naturaleza intencional, que tienen sus correlatos en “términos” de conciencia intencional.

<sup>28</sup> Edmund Husserl (1859–1938), oriundo de Moravia (Rep. Checa), estudiante de la Universidad de Viena, donde asistió a las clases de Brentano, que influyeron en él no solo en una formación filosófica sino en la idea general de la filosofía que surge con él, la fenomenología. Fue profesor titular en la Universidad de Friburgo.

<sup>29</sup> Término que Paul Ricoeur acuña, a su vez, del filósofo Gaston Berger (1896-1960), filósofo francés que contribuyó en buena medida a la introducción de la fenomenología en Francia. Berger propuso una teoría del conocimiento calificada como “teorética pura”, por la cual el sentido de las cosas no reside en ellas mismas, sino que provienen de un yo trascendental, condición de todo posible significado. En cuanto al conocimiento de lo empírico, lo importante no es preguntarse sobre su naturaleza, sino sobre su significación sobre el sujeto. Del mismo modo se presenta en el mundo ético: el sujeto afirma la intencionalidad mediante el compromiso personal, que no es una simple voluntad subjetiva sino como relación al yo trascendental, identificado con Dios. Entre sus obras destacan *El cogito en la filosofía de Husserl* (1941), *Fenomenología del tiempo y perspectiva* (publicación póstuma, 1964).

la que procura en el sujeto una opción por la responsabilidad que garantice, a su vez, la justificación apropiada de la normatividad. Para probar esta afirmación, el filósofo francés define intencionalidad ética en la siguiente proposición: “a la intencionalidad de la vida buena con y para otro en instituciones justas”<sup>30</sup>. Para aclarar el significado de la misma, la fragmenta en tres afirmaciones, que serán el objeto de nuestro análisis para argumentar el sentido de la intencionalidad ética.

#### 4.2.1. La tendencia a la vida buena...

Según Ricoeur, lo primero que debemos advertir es el calificativo de bueno al sustantivo vida; para ello servirá de referencia el orden clásico conducido por la tradición aristotélica y la fundamentación que nos propone en su obra la *Ética a Nicómaco*, justificando que toda acción es tendente a un fin. Pero, en lo que parece incidir con más detenimiento el filósofo de Valence es en la acción proyectiva humana, donde la palabra vida no queda delimitada a la situación exclusivamente biológica sino que, a su vez, forma parte de un significado polisémico que se encuentra nutrido de un variado número de significados: placer, política, contemplación. Este hecho nos sitúa en el plan de vida de lo humano y su destino ideal, lo que el sujeto considera que puede satisfacer su ilusión. Esto engarza con el ámbito de autoconocimiento que mencionábamos previamente y que menciona Ricoeur: “El término de vida que figura tres veces en las expresiones ‘plan de vida’, ‘unidad narrativa de una vida’, ‘vida buena’, que designa a la vez el arraigo biológico de la vida y la unidad de todo el hombre, en cuanto pone sobre sí mismo la mirada de la apreciación”<sup>31</sup>.

De esta manera, el individuo toma conciencia de sí mediante la finalidad de su obrar humano. De la interpretación de este obrar propio buscará la adecuación entre aquello que es mejor para su vida con sus elecciones preferenciales, lo que nos proyecta no solo a la estima que el individuo tenga de sí, sino del significado que este tenga para alguien, de tal manera que el pensamiento de Lévinas se convierte en deudor para Ricoeur, ya que para alcanzar un fin bueno es necesario sentirse responsable del otro. El salto es categórico, puesto que no se trata de sentirse responsable “ante” sino “del” prójimo, pero antes es necesario interpretarse *en sí* para significarse *en*; este sería el aval necesario para vivir bien.

<sup>30</sup> Ricoeur, P. *Sí mismo como otro*, op. cit., 176.

<sup>31</sup> *Ibid.*, 184.

#### 4.2.2. Con y para el otro...

El repliegue de la primera parte de la preposición, que esboza reflexividad, anuncia en un segundo momento un renovado discurso, donde cumple una función representativa, la solicitud, lo que nos permite insinuar tenuemente el cuidado o la delicadeza con la relación dialogal frente a mi mismidad y a mis posibilidades humanas, indicándonos que la búsqueda no puede quedar decretada en la subjetividad individual sino difundida entre otros seres humanos. Lo que la solicitud procura es reconocer el valor del otro, hasta que ese alguien resulte irremplazable en nuestra inclinación y aprecio. En palabras de Ricoeur, resulta más plausible su contenido: “Los agentes y los pacientes de una acción son tomados en relaciones de intercambio que, como el lenguaje, conjugan reversibilidad de las funciones e insustituibilidad de las personas. Lo que la solicitud añade es la dimensión de valor que hace que cada persona sea irremplazable en nuestro afecto y en nuestra estima”<sup>32</sup>.

Para Ricoeur, la irremplazabilidad procura al mismo tiempo que el hombre tenga estima de sí y solicitud por el otro, del tal manera que la intencionalidad evangélica “amarás al otro como a ti mismo” se presenta como una propuesta ética insustituible; el “como a mí mismo” significa para Ricoeur “tú también eres capaz de comenzar algo en el mundo”<sup>33</sup>, lo que nos conduce al centro neurálgico de nuestra exposición, anunciar la vida como un proyecto de futuro que hace irremplazable el valor de la persona. De la misma manera, asimilaremos el valor matriarcal en la equivalencia que permite comprender la nueva realidad que inhabita a la madre gestante, la estima del *otro como sí mismo* y la estima de *sí mismo como otro*<sup>34</sup>.

La proyección futura es la que solicita Ricoeur para el otro, pues el sufrimiento, para nuestro autor, es entendido como la incapacidad de poder-hacer y nos conmina a resolver la desigualdad frente al débil o, dicho de otro modo, cómo restituir la justicia. Sus palabras son elocuentes al respecto: “El otro es ahora ese ser sufriente cuyo espacio vacío hemos señalado continuamente en nuestra filosofía de la acción, al designar al hombre como actuante y como sufriente. El sufrimiento no se define únicamente por el dolor físico, ni siquiera por el dolor mental, sino por la disminución, incluso la destrucción de la capacidad de obrar, de poder hacer,

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, 201.

<sup>33</sup> *Ibid.*, 202.

<sup>34</sup> Cf. *Ibid.*, 202.

sentidas como un ataque a la integridad del sí<sup>35</sup>. Frente a esto surge la relación de compasión que permite, en su origen etimológico, padecer junto a... Así es posible responder a la solicitud sufriente en un grado de igualdad recíproca.

#### 4.2.3. En instituciones justas...

El párrafo anterior nos ayuda a introducirnos en un nuevo ámbito, el destinado a la convivencia. Puesto que en todo entramado humano siempre hay una predisposición y petición para la igualdad, si previamente hemos analizado la importancia de la toma de conciencia personal y, posteriormente, el descubrimiento de la interrelación, finalmente desembocamos en la confluencia humana, sin que concurra para ello la colisión, sino más bien la estructura en la que participamos de una vivencia conjunta que sea garantía de igualdad bajo el tamiz de la equidad que garantiza la corresponsabilidad ética.

La idea de institución parte de la raíz léxica de donde proviene la *moralia* latina o la *mos* griega, lo que significa que las costumbres son un distintivo de identidad donde se vertebra la organización, al que se le añade la fortaleza del poder-común, que, como bien matiza Ricoeur, no es nunca una propiedad individual sino que surge de una forma concertada<sup>36</sup>.

En este punto, Ricoeur toma como referencia a Hannah Arendt<sup>37</sup>, planteando el valor de la pluralidad como uno de los garantes de la armonía pacífica de las sociedades. Esta idea de pluralidad es el objeto más detenido de nuestra reflexión, por el cual no solo incorporamos la intersubjetividad de dos interlocutores intercambiando información, sino que otorgamos a la presencia anónima del ausente o

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, 198. Es digno de interés reformular esta afirmación en clave de bioética personalista, cuando el conflicto del sujeto paciente, embrión, feto, enfermo... se ve impelido a obrar y no puede ser partícipe de su acción futura o se ha visto menoscabado por la enfermedad y, por ende, lo que devenga es puesto en entredicho.

<sup>36</sup> Cf. *Ibid.*, 203.

<sup>37</sup> Hannah Arendt (1906-1975). La pensadora alemana oriunda de Hannover realiza en su obra una profunda reflexión sobre la democracia y el totalitarismo. La pregunta central que rodea su obra es "¿cómo hacer posible que el ser humano no sea superfluo?". Para contestarla, justifica la importancia de la posibilidad de la acción humana en libertad, que es lo que nos puede salvar del totalitarismo. Para Arendt, la causa del totalitarismo es la soledad, es decir, el ser humano actual ha pensado que podía construir su identidad sin contar con el mundo y con los otros. Por eso la autora defiende la importancia de la pluralidad, otorgando posibilidad a todos para la acción humana en libertad y evitar las consecuencias del totalitarismo. Entre sus obras destacan *Los orígenes del totalitarismo* (1951), *La condición humana* (1958) y *Acerca de la violencia* (1970).



al valor del tercero la pluralidad constitutiva del poder por la cual incluso aquellos no nacidos son partícipes del poder hacer y, a su vez, ser garantes de la libertad de elegir su propio destino<sup>38</sup>. A esto se añade el valor edificante de la institucionalidad en la medida en que manifiesta su “poder común” y lo hace visible bajo la legitimidad de su autoridad en defensa del pluralismo<sup>39</sup>.

En relación con lo justo, Ricoeur se desdobra en dos aprehensiones, la de lo bueno, que significa la participación de las relaciones interpersonales en el marco institucional, y, por otra parte, el amparo legal del sistema judicial que dé coherencia y restricción. Ricoeur se centra en el análisis ético de la bondad justa, tomando como referencia *La teoría de la justicia* de John Rawls<sup>40</sup>, en la que Ricoeur considera la posibilidad de una imbricación por la cual la intencionalidad teleológica, favorecida por la virtud y la deontología moral, se puede superponer mutuamente. Finalmente, la idea de justicia no puede deslindarse del rasgo distributivo del que todas las instituciones toman parte en la organización y reparto de tareas entre los miembros de la sociedad. En este apartado, Ricoeur establece claves éticas para releer la distribución más allá de una mera transacción o el cooperativismo institucional de Rawls, situándolo como algo más que un simple agregado de miembros en el que los individuos son capaces de “tomar parte” activa de su sociedad e incluso pueden articular la denuncia si la situación es injusta, convirtiéndose en un objetivo ético<sup>41</sup>.

#### 4.3. HACIA UNA ELECCIÓN RESPONSABLE

Con anterioridad comentábamos que la propiedad de la elección es la de situar la responsabilidad de nuestra decisión en proyección hacia nuestro destino (una de las finalidades de la ética es responder al futuro). Pero tomar conciencia de nuestro poder de decisión nos confronta con los medios y los fines que van a amparar nuestra determinación. Por lo tanto, el análisis en que quiere inferir Ri-

---

<sup>38</sup> Resulta sugerente la reflexión que nos propone Ricoeur en clave de bioderecho, justificar el uso de la justicia en defensa del débil (no nacido) legitimando la pluralidad como medio de acción para atender las necesidades de los terceros anónimos. En el mismo orden, la defensa de la denuncia para responder a una verdadera justicia distributiva y tomar parte activa cuando no se responda a la intencionalidad ética que se deseaba.

<sup>39</sup> Cf. *Ibid.*, 203-205.

<sup>40</sup> John Rawls (1921-2002), filósofo estadounidense. Fue profesor de filosofía política en la Universidad de Harvard. Es considerado uno de los filósofos políticos más importantes del siglo XX. Entre sus obras merece la pena destacar *Teoría de la justicia* (1971), *Liberalismo político* (1993) y *The Law of Peoples* (1999).

<sup>41</sup> Cf. *Ibid.*, 206-212.

coeur es el análisis prospectivo, es decir, es el conjunto de estudios versados sobre las condiciones técnicas, científicas, económicas y sociales que nos van a presentar la realidad futura<sup>42</sup>. Ricoeur, tomando en consideración un análisis prospectivo del presente en el que la racionalidad técnica y el individualismo han fagocitado, bajo el justificante de la libertad, el poder de elección, formula el siguiente planteamiento: ¿Es posible reinvertir el orden de valores para participar activamente de una elección colectiva? Para Ricoeur, las sociedades liberales han favorecido la libertad de elección para su propio sostenimiento económico y con la pretensión de un mayor bienestar. Pero esto ampara la privacidad, lo estrictamente personal, ¿qué ocurre con la situación de injusticia, el desorden o el sufrimiento de un colectivo? Nuestra moralidad tiende a escindirse en dos mitades, la que repercute sobre mi privacidad y aquella que afecta a la comunidad<sup>43</sup>.

Estos dos conceptos, prospectiva y elección colectiva, van a resultar determinantes para Ricoeur, ya que el primero será el sucedáneo acertado para la previsión, mientras tanto, la elección colectiva es determinante para incorporar el pluralismo que mencionábamos en el epígrafe anterior, donde incluíamos el valor del tercero, bajo el matiz del rostro del anónimo o la fragilidad del débil, para otorgarle la posibilidad de participar en su proyecto vital. La prospectiva permite reemplazar al azar configurando un nuevo modelo de libertad y elección; el pluralismo, a su vez, incita al hombre a una mayor responsabilidad sin que se obtenga por ello una mayor competitividad o pugna social, sino la conducción privilegiada al ejercicio electivo de la libertad.

Es importante advertir algunas de las dificultades que pueden interponerse en el propio mundo de la prospectiva, lo que Ricoeur denomina “la perspectiva de la prospectiva” y cataloga en cuatro perjuicios que han condicionado al hombre moderno: la autonomía, el deseo, el poder y el absurdo.

Sobre la autonomía, Ricoeur reconoce la soberanía del hombre y el dominio imponderable que le ha otorgado la sociedad científico-técnica sobre sí mismo. Incluso llega a afirmar que le ha podido ayudar a liberarse de la falsa religión. Pero la pregunta que parece suscitarle una mayor atención es la siguiente: “¿Cuál es el sentido de este prometeísmo, de este ateísmo práctico, implícito en la autonomía de la sociedad técnica?”<sup>44</sup>. ¿Ha dejado al hombre ufano de toda respuesta? El he-

---

<sup>42</sup> Significado de la segunda acepción de la palabra prospectiva de la RAE.

<sup>43</sup> Cf. Ricoeur, P. *Ética y Cultura*, Prometeo, Buenos Aires, 2009, 147-150.

<sup>44</sup> *Ibid.*, 154.

gemónico valor de la autonomía ha predisposto al hombre hacia la avaricia, el yo central en el que gira toda acción autónoma que no ha satisfecho su necesidad de deseo. Y la pregunta ética que lanza Ricoeur es: “¿Qué idea de felicidad incorporamos a esta búsqueda del bienestar?”<sup>45</sup>.

La verdadera intencionalidad del deseo la descubrimos cuando se hace dueño de nuestras elecciones y dictamina nuestra manera ética de proceder. Pero la autonomía y el deseo buscan satisfacer su necesidad de poder. La idea de dominio busca extenderse en el uso de la naturaleza, en el monopolio de lo humano y soñamos con prolongarnos en el tiempo hasta límites insospechados, lo que finalmente nos conduce a una catarata de absurdo donde el progreso de la racionalidad ha generado, inversamente, un retroceso del sentido<sup>46</sup>.

La desembocadura de este malestar nos lleva a la prospectiva-preventiva y a la elección comunitaria, que ayudan a recolocar el valor de lo humano bajo la premisa de la experiencia comunitaria y el encuentro personalista, entendiendo la ética en un ejercicio de responsabilidad donde toda posibilidad es ponderada por la razón hasta alcanzar la decisión. Para argumentar a favor de esta ética responsable, Ricoeur justifica una ética de la cultura donde el lenguaje se nutra de un concepto relegado por el hombre moderno, la memoria. El afán de progreso ha procurado olvidar con sistematicidad, como si recordar fuese un mecanismo ancestral que nos recoloca anacrónicamente en el tiempo. Por eso, el concepto tradición, en el que insiste Ricoeur por la facultad que otorga proyectar el presente renovando el futuro con la certeza del pasado, no puede incluirse dentro de un lenguaje secular, ya que sería habilitar a la autoridad y esta ejerce, a su vez, una “extraña” y “sospechosa” violencia con el pensamiento, al que parece limitar su independencia creadora. En palabras del propio Ricoeur, “un ser humano descubre su finitud en el hecho de encontrarse ante todo con una tradición o con tradiciones. Por el hecho de que la historia me precede a mí y a mi reflexión, por el hecho de que pertenezco a la historia antes de pertenecerme a mí mismo”.

El modelo cultural que contempla este filósofo necesita de la cultura para dignificar la experiencia humana, para interpelar a la reflexión pausada donde se priorice el deseo de conocimiento sobre el deseo de dominio, para conducirse en una moral de la responsabilidad que es la respuesta prospectiva y electiva que le permite al hombre ser singular en la totalidad, habilitándonos hacia una moral

<sup>45</sup> *Ibid.*, 155.

<sup>46</sup> Cf. *Ibid.*, 153-157.

social donde la elección personal tenga en cuenta el devenir comunitario, el anhelo más íntimo que Ricoeur desea alcanzar, “reencontrarnos en la dependencia profunda de toda actividad creadora”<sup>47</sup>.

#### 4.4. LA EXPECTANTE GESTACIÓN DE LA ESPERANZA

Sensación... impresión fugaz que sacude nuestros sentidos permitiéndonos reconocer la presencia material. La realidad, el espacio físico en el que nos desenvolvemos es conocido por la interacción sensible entre órganos materiales y la actividad cognoscitiva humana apoyada en los sentidos<sup>48</sup>. Este hecho nos permite, mediante el vínculo de la sensación, establecer una acción recíproca conjunta lo suficientemente cautivadora para interactuar en una doble dimensión exterior-interior, donde el sentimiento consiga dotar de sentido la materia externa junto al inexplicable interior que la sustenta.

Precisamente la brizna ínfima de un destello de luz propiciará que el arte sostenido en la estética y desencadenante de la belleza se torne reflejo del orden cósmico, o que la religión se predisponga para el encuentro definitivo que el hombre moderno ha pospuesto indefinidamente frente a la cohibición desconcertante que le anuncia sentido<sup>49</sup>. A su vez, el modelo ético que nos ha situado Ricoeur con su lógica conciliadora de la jurisprudencia y el amor como categoría teleológica que inspira el devenir humano ha favorecido un *Fiat Lux*. El interrogante se invierte y hacemos nuestras las palabras de Le Clezio<sup>50</sup>, “sin la luz, ¿sería posible la vida?”<sup>51</sup>, o lo que es lo mismo, ¿puede la materia exterior sobrevivir sin lo interior?

El concepto itinerante de esperanza que anuncia el teólogo alemán Jürgen Moltmann<sup>52</sup> toma sus raíces antropológicas en la religión de los nómadas, que cita,

<sup>47</sup> *Ibid.*, 161.

<sup>48</sup> Cf. Carreira, M. *Metafísica de la materia*, *op. cit.*, 21.

<sup>49</sup> Cf. Ruiz de la Peña, J. L. *El último sentido*, Marova, Madrid, 1979, 25-31.

<sup>50</sup> Jean Marie Gustave Le Clezio (1940), escritor francés nacido en Niza. Ha recibido multitud de premios, entre los que destacan el premio Renaudot, Paul Morand y el Nobel de Literatura en 2008. Su obra podemos clasificarla en dos grandes periodos. El primer periodo, entre 1963 y 1975, se centra en novelas y ensayos que presentan núcleos temáticos como la locura, la escritura y el lenguaje. Posteriormente a 1975, su escritura se vuelve más íntima y serena, y destacan sus relatos de infancia y viajes. Algunas de sus obras más importantes son *Desierto* (1980), *El africano* (2004) y *La música del hambre* (2008).

<sup>51</sup> Le Clezio, J. *El éxtasis material*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2010, 40.

<sup>52</sup> Jürgen Moltmann (1926), profesor emérito de teología sistemática por la universidad protestante de Tubinga, es uno de los teólogos más importantes de la segunda mitad del siglo XX. Su pensamiento teológico ha estado determinado por la importancia que ha

a su vez, a V. Maag. La religión de un nómada está fundamentada en la promesa, frente a la religión de los pueblos agrarios. Los pueblos agrarios trabajan para un espacio, una tierra propia frente al valor de un pueblo nómada que encuentra su promesa en el camino<sup>53</sup>. El caminante de Klee atisba en el horizonte un filamento de luz que la máscara no consigue cubrir. Cuando consiga esquivar o evitar a la máscara, el haz de luz se convertirá en sentido, el binomio exterior-interior tendrá finalmente un sentido completo.

Pero, antes de retomar la idea de la itinerancia y promesa, que nos conducirán a los rasgos más propios de la escatología, como son la credentidad y la fiducialidad<sup>54</sup>, retornemos al intrínseco valor que nos proporcionan el arte, la religión y la ética como difusoras de una supuesta *prospectiva* de Ricoeur en su ambular humanístico por la futura realidad humana.

En el inicio de nuestro capítulo resaltábamos el valor de la belleza, colocando el arte como la vanguardia expositora que presenta una cosmovisión genuina de la realidad, donde los ecos de la metafísica son destellos de luz que anuncian, desde los garabatos artísticos, los fundamentos básicos del grabado, el don de la palabra o la delicada finura de un escrito, el inmenso resplandor de lo inefable. El arte se convierte en un camino de liberación que permite al ser humano adentrarse en una inmersión interior hacia el desconocido pozo de la mismidad, donde mana el lenguaje esencial de lo humano, que, frente a la cultura telemática, la innovación tecnológica y la ideología cientificista, nos presenta irrenunciables categorías de la condición humana, “la capacidad de sentir, sufrir, amar”<sup>55</sup>.

La actitud lírica ante lo real nos permite acceder a la experiencia estética que, sin duda, es hacernos partícipes de la belleza, fundamentándose en la originalidad de la creación que inhabita al artista, lo que nos permite comprender un rasgo ontológico fundamental, el arte necesariamente surge y se retroalimenta de “la estruc-

---

otorgado a la escatología en sus escritos. Entre sus obras destacan *The Theology of Hope* (1964), *The Crucified God* (1972) y *The coming of God: Christian Eschatology* (1995).

<sup>53</sup> Cf. Botey, J. “Construir la esperanza”. *Cuadernos CJ* 154, (2008), 23.

<sup>54</sup> Cf. Ruiz de la Peña, J. L. *El último sentido*, op. cit., 25.

<sup>55</sup> Henry, M. *Ver lo invisible. Acerca de Kandinsky*, Siruela, Madrid, 2008, 91. Michel Henry (1922-2002), profesor de filosofía en la Universidad Paul Valéry de Montpellier, que, a su vez, impartió clase en otros centros universitarios franceses o del extranjero. Formó parte de la vanguardia fenomenológica. El estudio centrado en el origen de la abstracción y en su máximo precursor, Wassily Kandinsky, insiste en la importancia para nuestro tiempo de reconsiderar el valor del arte, la religión y la ética como elementos indispensables de la cultura humana, ya que la carencia de ellos supondría conducir el conocimiento humano hacia la barbarie.

tura misma del ser”<sup>56</sup>.

El arte nos predispone a comprender la realidad interior de una manera visible, es lo que llamamos exterioridad, de tal manera que es la generadora de actividad artística y es la fiel expositora de un modo de estar en el mundo. La manifestación artística es una “revelación” que nos proporciona la certidumbre sobre algo, más específicamente el alma del artista, desde donde brotan, mediante la sensación, los trazos exteriores que arguyen su intimidad. Wassily Kandinsky<sup>57</sup> así lo expresa en su obra *De lo espiritual en el arte*, fragmentando en tres partes el visionado que conduce a la mirada interior para comprender el principio de la pintura abstracta. En primer lugar, porque evoca la inspiración del artista; en segundo lugar, por la corriente artística que determina los postulados estéticos; y, en tercer lugar, por la esencia misma del arte, que es la vida en su esencia eterna, o lo que es lo mismo, la “necesidad mística”<sup>58</sup> connatural al ser humano. Kandinsky lo expresa en las siguientes palabras: “Elemento de arte puro y eterno que se encuentra en todos los seres humanos, en todos los pueblos y en todos los tiempos, que aparece en la obra de todos los artistas, de todas las naciones y de todas las épocas, y que no obedece, en tanto que elemento esencial del arte, a ninguna ley del espacio ni del tiempo”<sup>59</sup>.

En esta misma línea se expresa Joseph Ratzinger<sup>60</sup>, permitiéndonos clarificar la “necesidad mística” que expone el fenomenólogo francés Michel Henry. Joseph Ratzinger nos inspira a la *via pulchritudinis* con las siguientes palabras: “Una obra de arte es fruto de la capacidad creativa del ser humano, que se interroga ante la realidad visible, que intenta descubrir el sentido profundo y comunicarlo a través

<sup>56</sup> *Ibid.*, 12.

<sup>57</sup> Wassily Kandinsky (1866-1944), pintor ruso nacido en Moscú, autor conocido por los esfuerzos que realizó por encontrar nuevas formas de expresión dentro de la pintura. Teórico del arte que buscó una predisposición o necesidad interior que le permitiese recrear sus experiencias más personales, encontrando en la creación pictórica su máxima expresión. Coetáneo de Paul Klee, con el que mantuvo contacto y amistad. Kandinsky, como iniciado en el mundo de la ciencia, derecho y economía, la cual abandonó para trasladarse a Munich para estudiar arte, definió al hombre moderno como oprimido por la angustia material y el camino de la ciencia como una ilusión vacía. Fue el gran precursor del arte abstracto.

<sup>58</sup> *Ibid.*, 147.

<sup>59</sup> *Ibid.*, 147. Citado, a su vez, de Kandinsky, W. *De lo espiritual en el arte*, Paidós Ibérica, Barcelona, 1998, 157-158.

<sup>60</sup> La vía de la belleza o *via pulchritudinis*: <http://www.zenit.org/article-40230?l=spanish> [Consulta 20/8/2012]. La información que nos proporciona la agencia Zenit en relación con la Audiencia General en Castel Gandolfo correspondiente al miércoles 31 de agosto de 2011. También podemos encontrarla mencionada en el siguiente artículo: Rodríguez Parnizo, P. “Breve apología de la belleza”. *Sal Terrae*, Febrero (2012), 115.

del lenguaje de las formas, de los colores, de los sonidos. El arte es capaz de expresar y hacer visible la necesidad del hombre de ir más allá de lo que se ve, manifiesta la sed y la búsqueda de lo infinito”.

La sed de infinito es la “necesidad mística” que sacude lo humano y que encuentra en el arte la visibilidad manifiesta desde donde se proyecta la esencia eterna de la vida. Esta secuencia interior-exterior es la que nos permite indagar en la bola de fuego de Klee como quien se expone frente a una célula del universo dejándose interpelar por el poder de la creación, para darse cuenta de lo que la propia abstracción, en su manifestación artística, nos anuncia: “la vida invisible que somos”<sup>61</sup>.

Precisamente la comunicación invisible de la vida es la que nos permite conciliar, el nexo o matriz original que percute en el arte, la religión y la ética, que están fundamentadas en las experiencias humanas. Dichas experiencias son el almacén de la experiencia ontológica o, como mencionábamos anteriormente, la estructura del ser desde donde emana la experiencia religiosa que, a su vez, sosteniéndose en el mismo espacio donde Ricoeur reivindica el ser singular en la totalidad, nos presenta el valor refulgente de la cultura y la importancia de la tradición como garante que solicita nuestra atención hacia el misterio mediante la actividad creadora, un misterio que habita en lo humano y que sacude el alma del artista para presentarnos visiblemente la recóndita belleza que nos predispone al asombro y a la espera.

Con otras palabras, el profesor García Baró lo expresa nítidamente: “La experiencia religiosa nace de la experiencia ontológica o matriz, porque consiste inicialmente en nombrar con un nombre tradicional, presente la cultura en la que hemos nacido, a la causa del enigma de la vida; pero mucho más importante que esta identificación es la apropiación de cuanto ella significa, que es cosa que no se lleva a cabo simplemente escuchando la herencia de una fe, sino, paralelamente y sobre todo, atendiendo con atención perfecta al misterio (a la misteriosa palabra callada) que habita en nosotros y mueve desde su centro inmóvil toda nuestra existencia y toda la realidad en torno. La metafísica no es sino el esfuerzo por volcar en conceptos aquello que ilumina esta presencia inobjetiva, esta misteriofanía”<sup>62</sup>.

La espera no es un último escollo al que sujeto tiene que sobreponerse, ni una impertinente excusa para fustigar el templado ánimo que nos invade frente a la

---

<sup>61</sup> Henry, M. *Ver lo invisible. Acerca de Kandinsky, op. cit.*, 23.

<sup>62</sup> García Baró, M. *De estética y mística*, Sígueme, Salamanca, 2007, 33.

incertidumbre. Esperar exige credentidad<sup>63</sup> y, al mismo tiempo, el dar crédito nos permite acceder a la fiducialidad, aptitud indispensable para predisponerse en la consecución de la esperanza. Las sensaciones de lo real (la experiencia existencial) pueden ser optimizadas en los rasgos que envuelven a la creencia y a la espera, situándonos en la asimilación humana de la esperanza<sup>64</sup>.

Esta esperanza está envuelta en promesa, la misma promesa que se nos ofrece en una vida gestante, que no se satisface con la respuesta rápida de lo inmediato, que ha apostatado de la fe en el progreso cuando languidece azorado por los tiempos remotos, tal como los anuncian los modelos tecnocráticos de nuestro tiempo<sup>65</sup>. La esperanza se recrea en la concepción judía de la historia, que menciona, al igual que Ricoeur, el valor de la tradición y, con ello, la memoria, el recuerdo... reformulando de esta forma el pasado en esperanza<sup>66</sup>. El espacio gestante que habita a la madre no la habilita para renegar de su historia anterior por aquel que viene, sino que se predispone a una perspectiva de promesa, un acontecimiento humano en camino que participa, al igual que Abraham, del sacrificio del fruto de una promesa, lo que nos permite acceder a la sobreabundancia de la gracia engalanada en los conceptos fundamentales en los que ahonda Ricoeur, revelación y tradición. Esta gracia es la que nos permite disponer anticipadamente de la acogida de la existencia como don<sup>67</sup>.

#### 4.5. GUSTAV KLIMT, LA DESBORDANTE PASIÓN POR LA ESPERANZA

Un hálito de fascinación envuelve la pintura de Gustav Klimt<sup>68</sup>, donde la cordura ha cedido su lugar a la imaginación y fantasía, convirtiendo la mansedumbre que sosiega al artista en color y asimetría multiforme, como si se desease responder

<sup>63</sup> Término acuñado por el profesor Juan Luis Ruiz de la Peña, que aparece en su obra *El último sentido*. Mediante ella, el hombre posee la capacidad o facultad humana de dar crédito a la realidad, haciendo de lo real o la realidad una manifestación creíble.

<sup>64</sup> Cf. Ruiz de la Peña, J. L. *El último sentido*, op. cit., 25-31.

<sup>65</sup> Cf. *Ibid.*, 162-167.

<sup>66</sup> Cf. Botey, J. "Construir la esperanza". *Cuadernos CJ* 154, op. cit., 23-27.

<sup>67</sup> Cf. García Baró, M. *De estética y mística*, op. cit., 277.

<sup>68</sup> Gustav Klimt (1862-1918), pintor austriaco nacido en las proximidades de Viena que, desde pequeño, muestra una fuerte atracción hacia la pintura, ingresando en la escuela de artes y oficios de Viena en 1876. Su talento, rápidamente reconocido por los círculos artísticos, le ayudó a obtener la Medalla de Oro al Mérito Artístico, aunque su obra siempre estuvo salpicada por la polémica entre el escándalo y la genialidad. Los cuadros realizados para el paraninfo de la universidad de Viena así lo prueban. Están dedicados a la *Filosofía, Medicina y Jurisprudencia* (1899-1907).



a unos cánones secretos donde sobreabunda una visión caleidoscópica del universo y los trazos del pincel permitan resplandecer una atrevida voluptuosidad de formas que anuncian una anatomía femenina.

La pintura de Klimt es un cántico a la universalidad del *eros* donde la tentación siempre supera los límites del decoro y el perfil que nos anuncia lo femenino está teñido de la fatalidad cosmogónica que acompaña a Eva, lo que nos conduce a los claroscuros modernos que prefiguran el arquetipo doncellil de la cinematografía moderna con sus cautivadores efluvios de mujer fatal.

Klimt es semejante a un bardo que adorna con lisonjas cromáticas la belleza femenina acercándose a la magnética atracción grecolatina que presenta la vigorosidad y el dominio de la proporción corporal, expresando con la sutilidad propia del lenguaje carnal la importancia de la tradición artística, al mismo tiempo que nos insinúa la contingencia catalizadora de la modernidad. Precisamente, el pintor austriaco hace suya la máxima modernista de “a cada época su arte y al arte su libertad”<sup>69</sup>. La búsqueda de la libertad se convierte en una renovación intensa de la estética, un desafío al academicismo oficial, una provocación a la burguesía dominante y una predisposición al florecimiento cultural mediante la creación artística. Sus lienzos son una preparación para el amor con la misma disposición con que la luz engalana los cuadros en los impresionistas franceses o sus desnudos femeninos desenmascaran la verdadera esencia de su pincel, la lucha por lo nuevo.

En sus trazos se asoma un discurso hilarante, seductor, incitador... donde las imágenes se envuelven en la degeneración cautiva junto a las delirantes fantasías oníricas freudianas. La cosmovisión de su universo pictórico está circunvalada por la sexualidad, pero la impúdica presencia de sus musas no se ciñe a un estertórea proclama de la voluptuosidad carnal, sino a una fuerza trasgresora e inabarcable de la vida.

*Esperanza*<sup>70</sup> es el sugerente título con que, en 1903, el pintor vienés trasgredía las normas del arte convencional, permitiendo a un coleccionista privado ocultar en la clandestinidad de un rincón la osada intemperancia del lienzo. La arriesgada obra nos presenta uno de los rasgos temáticos que sobreabundan en la pictografía de Klimt, la victoria del *eros* frente al *tanatos*, el poder irreprimible de la sexualidad

<sup>69</sup> Néret, G. *Klimt*, Taschen, Madrid, 2007, 17.

<sup>70</sup> *Esperanza*, óleo sobre lienzo realizado en 1903 que actualmente se conserva en la National Gallery de Ottawa, en Canadá. La obra no fue expuesta hasta 1909 por el carácter desenfadadamente obsceno que tenía para sus coetáneos.

que conduce a la vida frente a la degradación de la vejez, enfermedad, pobreza y, por consiguiente, la muerte con que las máscaras y monstruos alegóricos circunvalan la presencia de la joven en la parte superior del lienzo. Los elementos de la noche no son lo suficientemente poderosos para adherirse al verdadero punto de fuga donde convergen las miradas, la inequívoca presencia desnuda de la joven que, a su vez, atrapa al vidente con el torbellino rojo de su cabello enmarañado<sup>71</sup>.

El estilo naturalista del lienzo nos transporta a una idea central, el papel hegemónico de la mujer en la maternidad, donde la historia humana, el pasado de cada hombre parece quedar reducido al timorato espacio del útero materno. Al mismo tiempo, ese habitáculo interior se ha convertido en una cavidad donde la esperanza madura lentamente en los marcados tiempos que conducen la espera. La osada obra de Klimt no es un lienzo que pueda justificar el dominio de la mujer sobre el hombre, ni que inspire a una lucha de géneros. Invita a transmutar en la imaginación del vidente a una eclosión de belleza equiparable a un sueño ornamentado de anatomía humana. La candidez ovalada del vientre no es un mero signo en la infinidad del cosmos, va más allá, nos señala el destino de la humanidad presentado en el arte como quien capitanea su esfuerzo hasta alcanzar un punto de llegada. Es la superación, la victoria de la vida frente a la incertidumbre del hombre moderno, pero, sobre todo, una confianza absoluta en el arte, como si su mediación fuese indispensable en cualquier edad de la vida para la salvación del hombre.

Desde esta perspectiva, el cuadro de Klimt se dispone al encuentro con la Soteriología, sencillamente el arte ha sido la envoltura exterior que nos permite acceder a la contemplación y al misterio. Este hecho solo es comprensible cuando, impregnados y compungidos por la impudicia, o lo que es lo mismo, la exterioridad de la mujer considerada como objeto, la invertimos por la presencia de la mujer misterio, posponiendo de esta forma la tiranía de la materia para percibir la cumbre del amor, que, con insospechado valor, se apega en las profundidades de sí misma. De tal manera que amar se ha convertido en la más desbordante entrega de la miseria, hasta hacer de la fecundidad un espacio de libertad ilimitado. En el mismo grado en el que Klimt reivindica para su arte la libertad absoluta en la creación artística, de esta manera, lo que libremente se ha fecundado se engendra lentamente con la mansedumbre propia de quien ve crecer a la otra parte<sup>72</sup>.

La maternidad se convierte así en un espacio donde confluyen libertad, en-

<sup>71</sup> Cf. Néret, G. *Klimt, op. cit.*, 42-45.

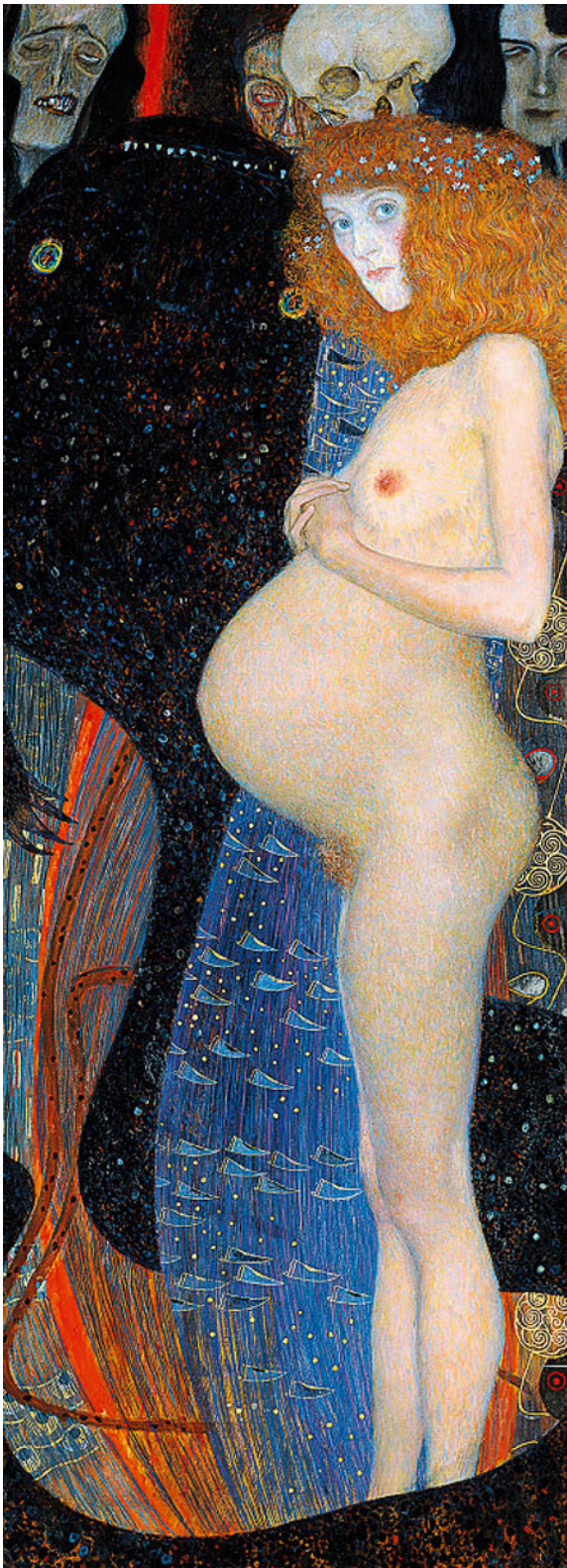
<sup>72</sup> Cf. Botey, J. "Construir la esperanza". *Cuadernos CJ 154, op. cit.*, 3-12.

trega y espera, que, a su vez, sostienen una esperanza definitiva, la apertura a un nuevo ser o la originalidad ontológica que nos permite gravitar en el esplendor de la creación, percibiendo la delicadeza de la espera, la importancia de la libertad, el sacrificio de la entrega hasta situar el horizonte de lo humano junto a la cálida gracia que hace que la estructura de la historia humana converja en una esperanza salvadora, la misma que hace posible que la ética trastoque la estética en busca de la infinita belleza, la que nos permite contemplar el haz de luz ensimismados por lo sobrenatural de su presencia y la amplitud de su horizonte, aquella que permite al hombre/mujer partir en camino hasta alcanzar la trascendente respuesta sobre “el último sentido”<sup>73</sup>.

---

<sup>73</sup> *El último sentido* (1980) es el título del excelente libro realizado por el catedrático de antropología teológica y escatología en la Universidad Pontificia de Salamanca, Juan Luis Ruiz de la Peña (1937-1996), gracias al cual hemos podido inspirar y dar credentidad y fiducialidad a la elaboración de este capítulo.





Gustav Klimt (1862-1918)  
Esperanza, 1903



## SEGUNDA PARTE

### Cinematografía





## 1. LA CINEMATOGRAFÍA COMO EXPERIENCIA ARTÍSTICA

“Enseguida surgieron y me envolvieron la paz, la alegría y el conocimiento que trascienden todas las artes...”<sup>1</sup>

Walt Whitman

La idea de Walt Whitman, expresada en este verso, nos sirve de supuesto básico para introducir la experiencia artística para ayudarnos a justificar que no es casualidad que la cinematografía porte consigo el hálito de lo trascendente. El hálito es portador de vida, el soplo<sup>2</sup> que interpela al espíritu a ir más allá de lo posible hasta traspasar los límites de lo inerte, alcanzando, en la velocidad de las imágenes, la sensación de movimiento. El encuentro con el movimiento, el paso de lo inmóvil a la vitalidad. “Es el movimiento, su ausencia o su presencia, como la señal del ser o del no ser, de la vida o de la ausencia”<sup>3</sup>.

La concatenación de imágenes cautivan al espectador<sup>4</sup>, que entre fascinado y sorprendido es atraído hacia la desbordante capacidad fantasiosa que le permite verificar la realidad desde los efluvios de la ficción, la plenitud del documental o el desencanto de la fatalidad. Los versos de Whitman son el clamor del poeta ante una sociedad en plenos reajustes de transmutación, son un canto a la vida, a la exaltación del yo interior justificando en el ansia o exaltación natural de su lírica la indirectamente absorbente presencia de lo urbano. Un mundo revolucionariamen-

<sup>1</sup> Cita tomada de la obra de Walt Whitman, *Hojas de Hierba*, referencia extraída del capítulo 5 del poema “Canto a mí mismo”. Walt Whitman (1819 – 1892), poeta norteamericano nacido en una granja próxima a Long Island y que llevó una vida bohemia y polifacética, justificada en sus múltiples empleos. Su poesía respira trascendencia bajo los influjos del pensamiento protestante norteamericano decimonónico conocido como trascendentalismo, exaltando en sus versos la importancia de descubrir la luz interior del individuo a semejanza de los movimientos evangélicos cuáqueros, (confesión religiosa, que Whitman profesaba). Su obra, *Hojas de hierba*, (1855) fue editada al menos en nueve ocasiones en vida del autor, convirtiéndose en una antología con lo más selecto de su poesía.

<sup>2</sup> Es interesante valorar la importancia del soplo o *ruah* en la cultura bíblica y específicamente en la tradición veterotestamentaria como el poder de Yavhé que insufla vida humana, de ahí que el hombre dependa vitalmente de Dios.

<sup>3</sup> Ródenas Pallarés, JM. *La comunicación cinematográfica*, Colección Cine nº 2, Badajoz, 2000, 119.

<sup>4</sup> Para representar el movimiento se requieren dos procesos, la kinematografía y la kinematoscopia. En la kinematografía se produce la fijación del movimiento mediante una sucesión de instantáneas o fotogramas a una velocidad de 24 fotogramas por segundo. La kinematoscopia o visión del movimiento recompone el orden de las secuencias para que produzca la sensación de movimiento que retenga la retina.

te chocante, subsumidos por el paso de la energía mecánica a la energía eléctrica, que, a su vez, hace propia la preocupación envolvente del poeta sensibilizado ante el papel protagónico de la deshumanización y, en consecuencia, de la desesperanza que la urbe genera sobre sí.

La cinematografía independiente de textura humanista se postula como un espacio artístico novedoso, que desea sacudir la conciencia de lo real permitiéndonos reconocer un nuevo modelo antropológico que, frente a las grandes epopeyas del mundo clásico, caracterizadas por el orden y la medida, anuncian un estilo espontáneo y natural. El cine desea que su héroe épico no sea un personaje mítico de rasgos sobrehumanos, sino más bien la acción interior que conmueve, enaltece, degrada e inspira la vida cada humano, haciendo de su arte manifestación plausible de la realidad hasta convertir lo humano en el protagonista de su historia ficticia o real. A finales del siglo XIX<sup>5</sup> fue posible que el mundo cinematográfico, la realidad social y la historia humana emprendieran un viaje hacia la perpetuidad.

Paz, alegría y conocimiento, a nuestro parecer, pueden ser claves indispensables para llegar a comprender y empatizar con la inspiración comunicadora del artista. El director cinematográfico se siente arrebatadoramente impelido al movimiento, al igual que al poeta al verso, el escultor al cincel, el pintor al color o el arquitecto a las grandes estructuras... han hecho de la acción creadora un acto de comunicación que les instituye como artistas, lo que necesariamente nos lleva a calibrar una definición de artista que posee las características de la audaz y utópica visión que nos sugiere Whitman en su verso "El artista es aquella persona capaz de presentar una imagen trascendente del conocimiento"<sup>6</sup>.

El arte cinematográfico participa del movimiento permanente a semejanza del bullicio alborozado de la ciudad moderna. El vértigo que imprimen las calles, la geometría algorítmica que se escenifica como piezas de un puzzle encajonadas en los compartimentos fijos de un plano. La ciudad implica rapidez, angustia, febrilidad, multitud, anonimato... el lugar perfecto, para que el artista transido de angustia, en la vorágine ruidosa de la inmediatez y fugacidad, engullido en el espacio

---

<sup>5</sup> El origen de la cinematografía podemos datarlo en el último lustro del siglo XIX, cuando se exhibió el primer cortometraje en marzo de 1895, titulado, *La salida de la fábrica* de Louis y Auguste Lumière estrenando con ello el documental y exponiendo la experiencia de grabar la realidad humana.

<sup>6</sup> La siguiente definición aunque determinada por la síntesis personal, se inspira en el, 1 capítulo subcapítulo 1 titulado *Arte* del libro: Caparrós Lera, J.M. *Guía del espectador de cine*, Alianza Editorial, Madrid, 2007, 15 -21.

y tiempo, perciba la imperiosa necesidad de expresar la inquietud creadora. Como bien ilustra en su poema, *Distrito y Circular*, el poeta irlandés Seamus Heaney<sup>7</sup>, expresando el sentimiento del artista entre el tráfago humano de la gran ciudad: "Tras bajar otro nivel, el andén lleno de gente. Reingresé en la seguridad de la muchedumbre medio confusa o perdida, medio unidos en una cadena humana; los agresivos recién llegados empujando y moviéndose aprisa bajo la bóveda, en sus puestos, para subir antes que los demás gritando como en la plaza, sucumbiendo luego al silencio del rebaño..."<sup>8</sup>

La aparición del cinematógrafo en el mismo instante en el que se sucede el esplendor de la ciudad nos presenta la confianza depositada en el desarrollo tecnológico, en la viva necesidad de crear utopías que reflejasen la eclosión del instante, la perfección tecnológica, el poder de la imaginación, el testimonio de lo real. La finalidad no es otra que proyectarse hacia el futuro trazando el itinerario a una venidera humanidad.

En el corazón de la modernidad surgió el cinematógrafo, la explosión del movimiento, la ilusión óptica, el registro de sonidos y ,con ello, la mercantilización del espectáculo rompiendo con las tradiciones estéticas anteriores, cuestionando modelos representativamente artísticos del pasado. ¿Supone el séptimo arte<sup>9</sup> una amenaza para el mundo teatral? No es una pregunta sencilla de responder, pero se inaugura una nueva dimensión artística dotada de otra estética y de un dominio diferente del tiempo y el espacio, que abre al artista ante la posibilidad ilimitada de una nueva acción creadora.

La cinematografía es arte en la medida en que sus imágenes son fijadas dictaminando la vida humana, ya sea reduciendo el ser a cosa o elevándolas a objeto real hasta convertir la realidad en visión silenciosa, el cristal refractario donde la humanidad brota por sí misma como emisora trascendente de conocimiento<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> Seamus Heaney (1939-2013) poeta norirlandés nacido en el condado de Derry, provincia de Ulster. Poeta prolífico, la presente obra, *Distrito y Circular* supone su duodécimo libro de poemas. En la presente obra el poeta reflexiona sobre la violencia de la masa y la extensión de esta violencia mediante el poder envolvente de los *mass media*. En su obra se puede percibir la nostalgia de la tierra irlandesa así como su historia y sus mitos, la preocupación por la violencia del estado, la conciencia personal y el silencio de las gentes que describe. Recibió el premio Nobel de Literatura en 1995.

<sup>8</sup> Heaney, S. *Distrito y circular*, Visor Libros, Madrid, 2006, 61.

<sup>9</sup> La expresión séptimo arte se debe al crítico cinematográfico italiano Ricciotto Canudo que acuñó esta afirmación en 1910.

<sup>10</sup> Cf. Dallasta, M. "El cine como arte. Los primeros manifiestos y las relaciones con las demás expresiones artísticas". *Historia General del Cine en Europa (1908 -1918)*. Cátedra,

El cine finesecular está habitado por el silencio, pero no es un silencio ausente o elíptico, como quien deja en el olvido episodios indeseables que no desea recordar. El cine de la modernidad se sustenta en las notas musicales, en los acordes prolongados, en la interpretación de la imagen, es un silencio expresivo que permite la comunicación, como bien señala el dramaturgo flamenco Maurice Maeterlinck<sup>11</sup>.

La articulación del silencio en lo definido, fugaz y conciso nos presenta la argamasa contextual del modernismo imperante, lo que permite al emergente arte cinematográfico apropiarse de la estructura sintética para su propia realización y emisión. La síntesis narrativa tiene en la literatura su principal aliado, convirtiéndose el binomio cine – literatura en una indisociable sociedad con ansias de experimentación. A este hecho se añade, en plena extensión del mercado liberal, la posibilidad de la comercialización del arte en un campo artístico absolutamente desconocido como la industria cinematográfica, lo que permite a muchos escritores del momento renovar su apariencia de redactores en la elaboración de guiones para ampliar sus beneficios materiales<sup>12</sup>.

El cine se manifiesta en este contexto sociocultural como exponente y expositor del arte total, un arte que sintetiza la plasticidad de la pintura y la escultura con la vitalidad fugaz de la poesía y el acorde sostenido o compás armonioso de la música, adueñándose del espacio y el tiempo, estableciendo en la vertiginosidad de la velocidad la agitación de lo inverosímil y, por ende, un movimiento futurista<sup>13</sup> dado su interés adaptativo de los avances de la técnica al arte. El arte total del cine se convierte en vanguardia por el subyacente progreso de la estética que cautiva al espectador como el rapsoda recitaba al gentío poemas épicos en la Grecia antigua. Lo que ocurre es que, frente al tono, el acento y la modulación del poeta, el cine se

---

Madrid, 1998, 296.

<sup>11</sup> Cf. Gardel, M. "Maeterlinck, el teatro del poema" CCC 7. Septiembre/Diciembre (2009) <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/135> (consulta 28/4/2013).

<sup>12</sup> Cf. Dallasta, M. "El cine como arte. Los primeros manifiestos y las relaciones con las demás expresiones artísticas". *Historia General del Cine en Europa (1908 -1918)*, op.cit., 276 -280.

<sup>13</sup> Movimiento artístico impulsado a principios del s. XX. Surgió en París en 1909 y fue iniciado por el poeta y dramaturgo italiano F.T. Marinetti. La proclamación de Marinetti era la guerra al pasado, la destrucción de todos los museos, bibliotecas, los viejos monumentos, orientando todo su esfuerzo hacia el futuro. Este hecho significa que no solo aspiraba a la renovación estética, sino que pretendía la reforma intelectual y social de la humanidad.

sostiene en los adherentes avances técnicos de la ciencia<sup>14</sup>.

La magia del cine reside en la propia realidad que escenifica, la permeable fantasía que le envuelve bajo el sublime encuadre que capta el objetivo de la cámara. Posee el encanto de la belleza que trasmite la fortaleza avasalladora de la nueva estética. En un mundo moderno agitado por el desencanto, el cine contiene al mismo tiempo realidad antropológica y posibilidad trascendente, situando la creatividad como una opción contemplativa llevada al límite, presentándonos en su cercanía a la masa las posibilidades de cohesión colectiva frente a un nuevo arte, permitiéndonos vibrar con intensidad frente a la imagen hasta modificar nuestro estado emocional. Es acercarse al arte que magnetiza al resto de los movimientos artísticos hasta conseguir que el movimiento y la luz sean el resplandeciente objeto de su contemplación<sup>15</sup>.

#### 5.1. TIEMPO DE CONSUMO EN LA ERA DIGITAL

Si damos la expresada importancia a la cinematografía como manifestación artística conexas a la realidad humana, trazada desde el objetivo donde la visibilidad vital se hace imagen, la aparición del documental<sup>16</sup> como género en los inicios cinematográficos nos conduce por el sendero de lo descriptivo, siendo las primeras grabaciones puras recreaciones de la realidad. Nos presentan la irresistible presencia de enfocar el instante y la fascinación por el “sonido” de lo real. Esta realidad no es ajena a su tiempo histórico. La cinematografía nos expone la especificidad artística de dotar de movimiento a lo inmóvil o de innovar argumentos de ficción para el entretenimiento del público, pero sin obviar que en un periodo de expansión industrial, el trust empresarial reclama su lugar propio en la resplandeciente industria cultural del momento.

El ambiente sociohistórico del modernismo parece conducirse por los estereotipados designios de la oferta y la demanda, la expansión de los mercados liberales se disponen a especular con el ocio. La industria del entretenimiento fílmico mantiene su credibilidad intacta como espacio económico en extensión, pero principalmente permite a las nuevas tecnologías ampliar más allá del horizonte su confianza ciega en el futuro.

---

<sup>14</sup> Cf. *Ibid.*, 285-92.

<sup>15</sup> Cf. *Ibid.*, 302 -309.

<sup>16</sup> Cf. Sadoul, G. *Historia del cine mundial*, siglo XXI, México, 1976, 16-34.

Esta disposición a generar industria de mercados nos anuncia la aceptación de la cinematografía en el mundo moderno como una productora de sueños ilusorios que, con el paso de los años ha hollado en una industria de consumo destinada a las masas. Precisamente la ambigüedad de entremezclar el valor de lo artístico con el concepto de masa puede dirimir en la pérdida del sentido original de la cinematografía como espacio artístico que contiene un valor en sí mismo, frente a la estructura económica que anhela los posibles réditos que puede adquirir en el intercambio de su mercancía<sup>17</sup>.

Esto nos permite aventurar que su finalidad pueda verse trocada como expresión artística, cuya intención manifiesta sea ser contemplada por el espectador a consecuencia de su modelo de consumo, convirtiéndolo en un “sumidero” cultural que abandone toda posibilidad de referencia artística para reconducirse a un arte de consumo de masas, obstruyendo así a toda posible elevación espiritual del hombre y evitando todo escollo que pueda injerir en la posibilidad de trascender el conocimiento<sup>18</sup>.

Aun aceptando que la cinematografía carezca del sedimento religioso o el sentido de lo sacro que permitió formalizar las artes anteriores,<sup>19</sup> es posible augurar en ella destellos que iluminen el discurrir de lo humano y la posibilidad de efectuar una dialogía trascendente mediante el signo y símbolo de sus imágenes.

---

<sup>17</sup> En este aspecto es reseñable tener en consideración la obra *Dialéctica del iluminismo* de Marx Horkheimer y Theodor Adorno, filósofos pertenecientes a la Escuela de Frankfurt. En el capítulo dedicado a “La industria cultural”, subtítulo como “Iluminismo como mistificación de masas” nos permiten reflexionar sobre los aspectos de consumo que provocan que el arte pierda el sentido original de su función, que es transmitir el valor de algo en sí, bajo el pretexto reduccionista de generar tanto por lo que se convierte el arte en una mercancía cultural teñida de especulación.

<sup>18</sup> La lectura de la obra de Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, *La Pantalla Global*, Anagrama. Barcelona, 2009. Nos presenta la cinematografía como un arte de masas y ontológicamente moderno, expresión, arte de masas, que acuñan de Horkheimer y Adorno en su obra, *Dialéctica de la ilustración*, Trotta, Madrid, 1994.

<sup>19</sup> Cf. Lipovetsky, G. Serroy, J. *La pantalla global*, Anagrama, Barcelona, 2009, 31-33.

El discurso de Horkheimer<sup>20</sup> y Adorno<sup>21</sup> encarna una visión de la cinematografía como una industria cultural determinada por la esfera de consumo y el poder del capital. Este hecho nos permite percibir la influencia de la postmodernidad en el cine, o lo que es lo mismo, lo que el cine anuncia de la postmodernidad como reflejo de la realidad antropológica del hombre de finales del siglo XX y principios del XXI y, consecuentemente, lo que el espectador demanda de la imagen. La visión crítica de los pensadores de la Escuela de Frankfurt presenta una exasperante cosmovisión de la industria cultural en el siglo XX. El análisis que realizan del “amusement” o entretenimiento está caracterizado por la mecanización frente a la naturalidad, la esquematización y prefabricación del tiempo libre en detrimento de la espontaneidad que brota de la felicidad. La cultura se despoja del sendero del sentido y la reflexividad de sus interrogantes para recolocarse como tapadera mercantilista generadora de ocio estéril.

La cosmovisión enjuiciadora que delinearán ambos filósofos es un anticipo de la utopía postmoderna, la finalidad es la desnaturalización del arte convirtiéndolo en un medio productivo en contraposición a la esencia de la verdad, que legitima la experiencia del artista en la manifestación de su subjetividad mediante una acción creadora.

Puede mostrarse que el mundo postmoderno nos presenta la defensa de la cultura fragmentaria, donde todo discurso eficaz resulta carente de significado o

---

<sup>20</sup> Marx Horkheimer (1895 -1973), nacido en Stuttgart, estudió en Munich, Friburgo y Frankfurt. Fue uno de los principales miembros de la llamada Escuela de Frankfurt. Desarrolló su ejercicio docente entre Francia, EEUU y Alemania. A él se le deben variados trabajos sociológicos y filosóficos sobre temas relacionados con la autoridad, el autoritarismo, la familia, los orígenes de la sociedad burguesa, la cultura de masas, el papel de la ciencia...alejándose en su investigación de la sociología positivista y cuantitativa. Horkheimer apuesta por el estudio de los fenómenos históricos cruciales porque pueden darnos claves para releer la sociedad actual y, al mismo tiempo, plantear perspectivas de futuro.

<sup>21</sup> Theodor Adorno (1903 -1969), nacido en Frankfurt, estudió en las universidades de Frankfurt y Viena. A partir de 1930 comienza su relación con el instituto para la investigación social de Frankfurt. En el periodo nacionalsocialista pasó varios años en Inglaterra, especialmente en el Merton College de Oxford. En 1938 se trasladó a Nueva York con el fin de seguir los trabajos del instituto. En 1949 regresó a Alemania, donde fue profesor de filosofía y sociología en la Universidad de Frankfurt. La aportación más interesante para nuestro objeto de estudio es la apreciación de Adorno de la dialéctica negativa, la importancia reside en que la historia universal debe construirse y negarse. Adorno compara la teoría filosófica impulsada por la dialéctica negativa con una obra de arte, la cual no afirma ninguna novedad sobre la realidad. Sin embargo, es a través de la mimesis del arte como habla la realidad social.

sencillamente es minimizado. A esto se añade el poder de lo efímero exigiendo su propio espacio frente a la importancia colectiva o del conjunto. Esto nos permite reconocer a la principal víctima, el propio individuo, que, contagiado excesivamente por los planteamientos hedonistas, justifica toda manifestación placentera como señal de progreso. Paralelamente, la diversión cultural nos permite soñar metas fáciles sin la previa dación del esfuerzo, lo que finalmente prueba que todo ánimo o trabajo intelectual debe ser evitado. En definitiva, es sintonizar con el preludeo que anuncian con sus propias palabras Horkheimer y Adorno: “la victoria de la razón tecnológica sobre la verdad”<sup>22</sup>.

Según estos supuestos, el peligro reside en anular la interioridad del espectador que, absorbido por los modelos externos mediante la reproducción automática de la llamada “fábrica de sueños”<sup>23</sup>, permite instantánea y transitoriamente hacer indolora su existencia. O, tal vez, que el poder ilusorio de la imágenes nos proponen actitudes y modelos irreales que aceptamos como ciertos sin que este tenga ningún parecido con la realidad. La nihilidad postmoderna<sup>24</sup> ha eliminado su principal escollo, la metafísica. La anulación de la metafísica o verdad, de la que el arte se hace uno de sus principales, expositores en su impulso creativo, forma parte del llamado “pensamiento débil”.

Un pensamiento débil que, sirviéndose de la manifestación artística, trata de deconstruir la ontología occidental predominantemente centrada en el ser. Lo que nos permite comprobar es que, para los filósofos postmodernos, la cultura ha dejado de tener la relevancia de legado de la transmisión en detrimento de la regeneración propia y en la preferencia por la individualidad autocreativa. Para ello, algunos filósofos postmodernos justifican su deconstrucción en tres acontecimientos

<sup>22</sup> Cf. Horkheimer, M. Adorno, T. *Dialéctica del iluminismo*, Sudamericana, Buenos Aires, 1970, 52 -56.

<sup>23</sup> “Fábrica de sueños”, expresión con la que se reconoce el valor óptimo del séptimo arte como espacio de innovación e ilusión, aunque en esta ocasión se emplee eufemísticamente con la intención de señalar el peligro manifiesto de reducirlo a una mercancía exclusivamente de producción y consumo, estereotipos humanos no reales y falsas expectativas futuras.

<sup>24</sup> *Postmodernidad*, corriente ideológica, artística y literaria que pretende constituir una sucesión diferenciada cualitativamente de la modernidad. Los sociólogos y filósofos que han elaborado y sistematizado esta corriente son Jean Francois Lyotard, Jürgen Habermas, Jean Braudillard, Gianni Vattimo, Gilles Lipovestky en Europa, Richard Rorty en EEUU. La postmodernidad surge en una sociedad marcada por la rapidez de los avances tecnológicos, la aparición de los medios de comunicación de masas y el surgimiento de la sociedad de consumo, siendo estos factores determinantes en los cambios sociales y en su proyección ideológica.



históricos: la Revolución Francesa, el Cristianismo y el Romanticismo<sup>25</sup>.

Estos acontecimientos son en parte causantes de que el sujeto haya adquirido su identidad débil. Fue la Revolución Francesa propiciadora de la autoconfianza en la exclusividad del hombre, el momento álgido donde se postula la importancia del antropocentrismo con la incorporación de las grandes novedades científicas previamente publicadas y exaltadas en la Ilustración con la edición de la magna obra de *La Enciclopedia*. El teocentrismo medieval finalmente ha sido reemplazado por la flexibilidad y razón humana frente al llamado dogmatismo cristiano que afirma la razón postmoderna. Este hecho nos sirve de enlace con la segunda afirmación, el cristianismo y su herencia dogmática es la causante de su secularización actual para reconstituirse en ética civil amparada por la ciencia y la política, anulando así toda posibilidad superior. Si el origen o el inicio de la cinematografía se encuentra prensado en la filmación de la realidad, la postmodernidad afirma no pienses qué es real o qué no es, tan solo habla sobre ello, lo que significa abandonar todo pensamiento que pueda tener la relación con la verdad que nos señalaban Adorno y Horkheimer.

Finalmente, el Romanticismo se nos presenta como una categoría dialéctica que rompe con la racionalidad objetiva ilustrada, al mismo tiempo que supone una contradicción con los ideales del periodo clásico, lo que supone que nuestro pensamiento actual olvida la historia para centrarse exclusivamente en el diálogo del hoy o en el presente, donde la verdad es posible extraerla en la diversidad de pensamientos o pluralismo que nos ofrece cada ciudadano sin que sea impuesta por una supuesta verdad objetiva, sea científica o religiosa. En palabras de Vattimo y Rorty: "La verdad nunca es objetividad, sino un diálogo interpersonal que tiene lugar en un lenguaje compartido"<sup>26</sup>. Pero este es un error que tiene que señalarse más visiblemente como es prescindir de la verdad objetiva.

Entretanto, para algunos especialistas cinematográficos, la postmodernidad nos ha hecho prescindir del centro epistemológico para marchar a referencias periféricas que han modificado el núcleo narrativo del relato cinematográfico, prescindiendo de un cine de relación y dependencia, como sucedió desde sus inicios hasta mitad del siglo XX, para anunciar la relativización de patrones ideológicos y morales tomando como espacios referenciales elementos particulares como la banalidad sexual, la violencia indiscriminada, la ideologización de la imagen, la adulteración

<sup>25</sup> Cf. Rorty, R. Vattimo, G. *El futuro de la religión*, Paidós, Barcelona, 2006, 15–22.

<sup>26</sup> *Ibid.*, 25.

histórica...<sup>27</sup>

Esta cosmovisión queda reflejada en algunos personajes principales de nuestro estudio, que se centra en la obra cinematográfica de Alexander Payne, Aki Kaurismäki o los hermanos Dardenne, las protagonistas femeninas, el modelo humano que exponen nos anuncian a seres divididos en una cultura de la fragmentación o seres separados de la totalidad, que han renunciado al proceso social. Su distanciamiento humano los ha conducido a la inestabilidad emocional, psíquica... La discontinuidad vital las lleva a divagar en las periferias del ser; las que la emplazan en las latitudes geográficas lejanas de su hogar referencial, recolocándolas en espacios marginales fruto del desarraigo e incluso en el descentramiento existencial más marcado, que llega a justificar la aflicción hostil frente a los otros. Además, la era del pluralismo y la tolerancia parece anunciarles el clamor sórdido del oráculo que anuncia, no solo la muerte de lo objetivo, metafísico, Dios, lo incognoscible o la certeza... es el debilitamiento del individuo presagiando su propia "defunción", arrastrado por la inmovilidad histórica.

La contingencia inminente es convertir el arte en un servicio utilitarista como bien exclusivo de consumo, renunciando a su propia determinación, a la originalidad de su producción, a la libertad de elección en su finalidad, a la sorpresiva o sorprendente novedad. Cuando el arte se inicia en la especulación monetaria, los valores que gestaron la inspiración y el asombro se ven ensombrecidos en el intercambio, en la desvalorización de la grandeza del espíritu por el algo, en el envoltorio prefabricado que fagocita el complejo industrial en su cadena de producción, reconvirtiéndose en material producido, adquirido, especulado y, en ocasiones fungible, perdiendo así la señal inequívoca de inmortalidad.<sup>28</sup> En una realidad donde la amistad es definida como contacto social, o la ciudadanía es calificada como "aproximación social de individuos íntimamente distantes"<sup>29</sup>, esta afirmación es claramente anunciadora de la amenaza que puede ceñirse frente al universo creativo.

La preocupación de nuestro tiempo, analizando el breve recorrido histórico de la cinematografía, es no perder el horizonte de grandeza que el cine proporciona en su múltiple abanico de posibilidades, ese es el objeto de nuestro trabajo, resaltar

<sup>27</sup> Cf. Molina Foix, V. "El cine postmoderno un nihilismo ilustrado", *Historia General del Cine, Vol. XII, El cine en la era audiovisual*. Cátedra, Madrid, 1995.

<sup>28</sup> Cf., *Ibid*, 68 -70.

<sup>29</sup> Definición extraída del concepto de ciudadano de la metrópoli que nos proponen Adorno y Horkheimer. Horkheimer, M. Adorno, T. *Dialéctica del iluminismo, op.cit.*, 67.

e incidir en las posibilidades éticas vitales que florecen en el arte de la filmación, en la laboriosidad del montaje, en la degustación de la emisión. No dejarse cautivar en la exclusividad de su seducción consumista<sup>30</sup>, no convertir la cinematografía en un principio de la sociedad de consumo<sup>31</sup>. Más bien dejarse fascinar por la profundidad de la mirada, atender a la realidad que de ella se despoja, educar a la reflexión a través de la imagen, descubrir la sociología que está impresa, comprender la textura humana que transmite (psicología del personaje), atisbar la esperanza de la que es depositaria, conexas las ideas fílmicas con la razón instrumental (tecnológica) y la razón práctica (moral), encontrar en el cine una espacio de realización y una experiencia de sentido...

## 5.2. INDIVIDUALIDAD, TECNOCENCIA Y MERCADO

La cinematografía actual no es ajena a las transformaciones galopantes de nuestro tiempo, vivimos en una sociedad del cambio donde cualquier innovación responde a la lógica ultramoderna. La nueva modernidad se abastece de un modelo social definido, marcado por el salto tecnológico, la implantación de nuevas referencias relacionales que han modificado roles pasados como eran la importancia de la familia y la escuela en la socialización primaria y secundaria en detrimento de los medios de comunicación social y los grupos de iguales. El individuo vive en una sensación de vértigo, de huida permanente sin un destino definido, lo que permite que la desesperanza se vaya apoderando de la fragmentación de sus vínculos, haciéndose extensible a la invariable imperturbabilidad de lo humano (sujeto pasivo), cuyo desencadenante viene determinado por su limitado universo de valores<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> Si bien es cierto que la cinematografía como espacio de recreación en salas está bajando considerablemente, hacemos eco de los reveladores datos sobre el consumo de cine en España que la revista *Caimán cuadernos de cine* cita en su editorial correspondiente a Mayo de 2013: "La cifra total de espectadores en las salas ha descendido un 7% respecto al mismo periodo de 2012, datos correspondientes al primer trimestre del año y en los veintiún primeros días de abril. La venta de entradas ha descendido un 45,2% (lo que significa un 16% en lo que va de año). [...] El número de rodajes en España ha descendido un 48% desde 2011 hasta la actualidad y el número de películas producidas, 27,6%". Lo que nos permite comprobar que los efectos de la crisis general mundial han reducido los niveles de consumo cinematográfico en nuestro país en salas. Ahora bien, es necesario comprobar el número de descargas que se efectúan de películas para comprobar que, si bien por razones coyunturales no se asiste a la sala de proyección, sí se consume cinematografía desde una viabilidad más económica.

<sup>31</sup> Cf. Rosen, P. "El concepto de cine nacional en la nueva era mass mediática", *Historia general del cine, Vol. XII, El cine en la era audiovisual*. Cátedra, Madrid, 1995, 127-129.

<sup>32</sup> A este respecto es muy recomendable el artículo García, J.A. "La esperanza cristiana

La afirmación que Lipovetsky y Rorty realizan de la cinematografía es un anuncio de un renovado enfoque de la modernidad. Estos pensadores la califican como hipermodernidad; para este fin se fundamentan en tres pilares: el orden democrático-individualista, la tecnociencia y la dinámica de mercado<sup>33</sup>.

El orden democrático-individualista nos ha presentado un perfil sociodemográfico del espectador contemporáneo; si anteriormente mencionábamos los orígenes del cine como un espectáculo de masas que en sus inicios provocó la irrupción del mercado liberal en la industria, en estos momentos la presencia del espectador está quedando reducida a una presencia marginal, ya que el contexto actual permite la compatibilidad de distintos soportes, sean electrónicos, visuales o informáticos, que permiten que la propia industria gestada en la colectividad se vea engullida por la individualidad que nos permite la libertad de acceso a la red global de Internet.

Previamente mencionábamos la división de la unidad cultural en una dispersión temática y, a su vez, se produce la certeza de colegir la importancia de los *mass media* como espacio influyente en la socialización secundaria. La postmodernidad tiene la habilidad de habilitar la disparidad de discursos en un mismo contexto. Precisamente en el contexto estriba la fortaleza del discurso postmoderno, ya que en su discurso contextual prevalece la importancia de la producción y el consumo, que facilita que el espectador pueda ser reconocido por su heterogeneidad<sup>34</sup>.

Es a partir de finales de los 70 cuando se va imponiendo este nuevo modelo de cinematografía ligada a los adelantos tecnológicos y copartícipe de los movimientos sociológicos del mayo del 68, donde se exponía un nuevo modernismo artístico que, a su vez, se manifestaba en un compromiso ideológico fuertemente arraigado (la triada marxismo, semiología, psicoanálisis) en el colectivo de actores<sup>35</sup>. En este tiempo, los jóvenes realizadores independientes desean “moverse, explorar, describir de forma subjetiva penetrar el espacio y recorrerlo”<sup>36</sup>. Estamos ante el inicio del diseño cinematográfico moderno, que ha supuesto la revolución tecno-

---

por qué y cómo esperar”, *Sal Terrae* 101, (2013), 221 -234. El autor presenta como clave de la desestructuración del sujeto humano: el desempleo de larga duración, la fragilidad de los vínculos sociales y la precariedad cultural.

<sup>33</sup> Cf. Lipovetsky, G. Serroy, J. *La pantalla global, op. cit.*, 49.

<sup>34</sup> Cf. Palacio, M. “La noción del espectador en el cine contemporáneo”, *Historia general del cine, Vol. XII, el cine en la era audiovisual*. Cátedra, Madrid, 1995, 75-78.

<sup>35</sup> Cf. *Ibid.*, 79.

<sup>36</sup> Vallejo, A. “La incidencia de la tecnología en la realización” *Historia general del cine, Vol. XII, El cine en la era audiovisual*. Cátedra, Madrid, 1995, 48.

lógica que incorpora la robotización de los soportes de cámara y la utilización de ordenadores para dominar el movimiento o *motion control system*<sup>37</sup>. Si en los inicios del cinematógrafo la reproducción fidedigna de la realidad era consecuentemente el mensaje, en este momento de revolución tecnológica, “la impresión de realidad no se crea en la pantalla del cine, sino en la mente del público. Todo el trabajo de dirección, interpretación, diseño, trucaje, etc., debe pasar por los filtros culturales y sociales de cada espectador, su capacidad de interpretar los estímulos visuales y auditivos que se le lanzan y relacionarlos con todas las referencias que almacena tanto su memoria consciente como inconsciente. La percepción que cada uno tendrá de la película es el resultado de este proceso”<sup>38</sup>.

La ilusión real (cinematografía) continúa su fulgurante camino de desarrollo, convirtiéndose en esa fábrica de sueños donde lo irreal puede llegar a ser creíble. La digitalización cinematográfica no había hecho nada más que comenzar, como podemos comprobar con la saga de Star Wars de George Lucas<sup>39</sup>. De esta manera, la sintonía hacia un renovado modelo de espectador se torna posible (emerge la ciencia ficción, el mundo virtual...). Es el momento en que la película se vuelve instante. Un instante marcado por la velocidad, lo directo e inmediato que es la necesidad omnívoda que reclama el hombre postmoderno. La materialización digital es un hecho que nos presenta el permanente mundo innovador que acompaña a la industria filmográfica.

No puede existir innovación sin mercados que reclamen los beneficios de los estudios cinematográficos<sup>40</sup>. Desde sus inicios, el cinematógrafo se convirtió en

<sup>37</sup> Cf, *Ibid.*, 48-56.

<sup>38</sup> *Ibid.*, 51.

<sup>39</sup> Merece la pena mencionar lo que Lipovetsky y Rorty afirman en su obra *La pantalla global, op. cit.*, 51-52. George Lucas fundó en 1975 su empresa de efectos especiales ILM (Industrial, Light and Magic), lo que significaba expandir la producción hacia un nuevo modelo de servicios. Posteriormente, el propio Lucas llevaría a cabo su primera trilogía de Star Wars (1977-1983), lo que suponía entrar realmente en la era de la alta tecnología. La segunda trilogía (1999-2005) puede inscribirse en la tecnología *hiper high tech* con proyectores electrodigitales y presencia de decorados que mezclan de forma sistemática infografía y tomas reales.

<sup>40</sup> Es interesante contrastar los datos que nos proporcionan Lipovetsky y Rorty. En un trienio (2004 -2007) se han invertido en el cine estadounidense casi 10.000 millones de dólares. Por ejemplo, Wall Street ha firmado un acuerdo de financiación con la Paramount de 300 millones de dolares y con la Fox de 600 millones, y controla ciertos estudios como la Metro Golden Mayer. Por otra parte, Deutsche Bank financia con 600 millones de dólares la mitad de la Universal, Sony – Columbia y Goldman Sachs, y a su vez entregó mil millones de dólares para financiar la Weinstein Company. Lipovetsky, G. Rorty, R. *La pantalla global, op. cit.*, 57.

un objeto de entretenimiento en las horas de ocio y, consecuentemente, de explotación comercial. Si los hermanos Lumière se preocuparon en habilitar y extender su mercado de venta de cinematógrafos hasta 1905, posteriormente, otros hombres de negocios continuaron la ambiciosa expansión de la industria, tal es el caso de Charles Pathé, dominador de los mercados cinematográficos internacionales hasta la Primera Guerra Mundial<sup>41</sup>.

La expansión del cinematógrafo en los mercados europeos distintos al francés y al norteamericano nos ayudan a comprender la importancia y la alta especulación que generó esta industria cultural desde su mismo origen por el impacto y fascinación que causaba en la masa social. El mercado italiano, que irrumpe en 1905, nos presenta las primeras novedades; la estandarización de la longitud de los films, lo que nos permite hablar ya de largometrajes, y el surgimiento del concepto de Star System<sup>42</sup>, en nuestra actualidad tan vinculado al modelo norteamericano<sup>43</sup>. También el mercado escandinavo se hace eco del ardoroso deseo de la industria cinematográfica, es el caso de la productora Nordisk, con 1700 trabajadores en su empresa, que se convertiría en la segunda productora más importante de la época por detrás de la Pathé. La primera década del pasado siglo XX fueron especialmente fructuosos para la industria cinematográfica escandinava, no solo por su influencia en el conjunto de consumidores, sino por la aparición de estrellas del celuloide como Greta Garbo, Lars Hanson, Victor Sjöström o el gran maestro del cine de reflexión espiritual y de la búsqueda de la interioridad humana, Carl Theodor Dreyer, contratado como guionista por la Nordisk en 1912<sup>44</sup>. Es interesante comprobar que el mercado alemán no adquirió la misma relevancia que el francés, escandinavo o italiano en los primeras dos décadas de siglo. Sí podemos percibir una novedad significativa, la participación activa del estado en la organización de la productora alemana Deutsche Lichtbild Gesellschaft, si bien no había respaldo

<sup>41</sup> Cf. Elena, A. "La expansión de la industria y la lucha por los mercados internacionales" *Historia general del cine, Vol. I, Orígenes del cine*. Cátedra, Madrid, 1998, 189 -192.

<sup>42</sup> Cf. *Ibid.*, 194-200.

<sup>43</sup> Es sugerente leer el capítulo 1, titulado "La emisión cinematográfica" del libro ya citado de Ródenas Pallarés, *La comunicación cinematográfica, op. cit.* 39-111, en el que se nos presenta la estrategia de la conexión entre estrella cinematográfica y espectador, muy en consonancia entre lo ideal y lo real. Citamos a su vez de la obra de Ródenas, J.M. *La comunicación cinematográfica, op. cit.* 47. la referencia en *Estética y Psicología de cine*, volumen I, *las estructuras*, 11, por la cual Jean Mitry afirma en referencia a lo dicho "Las estrellas de cine no son otra cosa que la proyección, la representación de un ideal psíquico momentáneo; un valor mediador entre lo real y lo ideal".

<sup>44</sup> Cf. Elena, A. "La expansión de la industria y la lucha por los mercados internacionales" *Orígenes del cine, op.cit.* 200 -205.

financiero, sí había intereses ideológicos que defendieran los intereses nacionales alemanes<sup>45</sup>. Una vez finalizada la Primera Guerra Mundial y hasta el año 1924, el monopolio del mercado quedó en manos de la industria alemana. A partir de ese instante, la conquista del mercado correspondería a la irrupción de la cinematografía americana, la gran expendedora de sueños, la industria de la recreación llamada Hollywood.

El acceso al mercado internacional de la industria norteamericana aconteció en el momento en el que saturó el mercado doméstico, llevando a los productores a buscar mayores beneficios, generando un crecimiento general de las exportaciones. La llegada de la Primera Guerra Mundial favoreció la exportación de sus films ante la limitación generada por el propio conflicto a los países implicados. Es a partir de los años 20 cuando la industria americana va a tomar su papel protagónico en la industria cinematográfica<sup>46</sup>.

La historia del séptimo arte, desde sus orígenes, ha estado jalonada por la extensión de los mercados, convirtiéndose en un punto referencial del crecimiento de la propia industria y los efectos que han conllevado en el mercado actual. La vorágine consumista de nuestro tiempo ha permitido el acceso de la publicidad para la promoción del propio film, que termina “devorando” un 33% del presupuesto por término medio de una película en el mercado norteamericano<sup>47</sup>.

Frente a una industria en permanente comercialización, que reivindica para sí los dictámenes de la oferta y la demanda, que justifica la competitividad elitista, que trata de recrear los ideales anhelados por el espectador hasta fabricar un mundo ideal dentro de un mundo real, ¿podemos atisbar más allá de la necesaria innovación tecnológica, una propuesta sólida en una realidad líquida como la cinematografía, expuesta a los vaivenes consumistas? En una época que, como hemos podido comprobar, ha decidido prescindir de la verdad metafísica a favor de la éti-

<sup>45</sup> A este respecto, aunque no sea objeto principal de nuestra reflexión, la instrumentalización de la cinematografía para iniciativas ideológicas desde el mismo origen de las productoras alemanas en 1916, nos ayuda a comprender la importancia que tuvo este medio para la propagación de la identidad totalitaria que propondría el régimen Nacional Socialista. Ya en este tiempo algunos de los directivos que estuvieron al frente de la productora Deuling eran miembros de la organización ultraderechista DNVP. La reestructuración de la industria cinematográfica alemana contaría también con la ayuda de la Bild und Film (BUFA), órgano de propaganda cinematográfica del alto mando alemán y el Deutsche Bank.

<sup>46</sup> Cf. Elena, A. “La expansión de la industria y la lucha por los mercados internacionales”, *Orígenes del cine, op.cit.* 211-218.

<sup>47</sup> Cf. Lipovetsky, G. Serroy, J. *La pantalla global, op. cit.* 61.

ca de la técnica, esgrimiendo sobre sí cualquier fundamento (mercado, tecnología, consumo, beneficios...) que esté subordinado a ella.

Frente a la fiebre mercantilista y la ética tecnológica como suprema o sustitutoria verdad, ¿es el arte un mero acompañante estético desde donde se acentúa los efectos cromáticos y la exaltación material o por el contrario, pedimos al arte que reivindique su espacio original desde donde emana la comunicación silenciosa hasta trascenderse en experiencia artística?

Nuestro contexto socio-cultural está marcado por el esteticismo, que es la presencia real de lo inauténtico fundamentada en el formalismo efectista que determina el patrón comercial<sup>48</sup>. Cualquier obra de arte es una obra estética, pero no toda obra estética puede ser reconocida como arte. Es lo mismo que afirmar que todos los seres humanos poseen la facultad de la razón o el pensamiento, pero solo unos pocos privilegiados pueden ser catalogados como creadores o artistas. Lo que nos permite inferir que la dignidad del artista se sitúa en la novedad con la que presente a la sociedad su acervo cultural, el calibre donde podemos baremar si la legitimidad de su creación ha sido rechazada o aceptada por la sociedad que le rodea. Sin obviar que la denegación social en un determinado contexto humano frente a una obra artística es habitual, aunque en años posteriores o épocas venideras puede resultar conmovedora, situándola en su justo nivel artístico. La apertura del artista es la complicidad frente al espectador, la que en los signos y significados expone el esplendor de la realidad con la franca simplicidad de interrogar latentemente al que contempla el fruto de su pensamiento. El artista que ayuda a percibir y cautivar con el enigma de su creación, aquel que es capaz de fascinar en el virtuosismo de la percepción irradiando con su arte; conmoción, emoción o impacto. La obra de arte es un pacto tácito con la ambigüedad, decir más de lo que se quiere afirmar, aceptando la honestidad provocativa o visionaria del artista, con los deseos cautivadores o perturbadores del receptor<sup>49</sup>.

Precisamente, el intento de acercar el irremplazable valor de la cinematografía al denodado ámbito de la intelectualidad, para garantizar que en la confrontación temática surja el esplendor de la razón, la originalidad del creador, el encomio del director, la hondura de la interpretación, la luminiscencia de la escena, el

---

<sup>48</sup> Cf. Ródenas Pallarés, J.M. *La comunicación cinematográfica, op. cit.* 505.

<sup>49</sup> Los conceptos de novedad, apertura y ambigüedad son conceptos extraídos de la obra de Ródenas Pallarés, JM. *La comunicación cinematográfica, op. cit.* 506 -508. En el interesante apartado o epígrafe dedicado a la teoría, estética y arte.



esfuerzo del montaje, la sutileza del guion, la sensibilidad de una banda sonora... no son valores completamente aritméticos, sino la expresión comunicadora que nos permite sintonizar con el lenguaje de la imagen en su valor más primigenio, la vitalidad, que en nuestro trabajo pretendemos desvelar desde el origen de la vida. Una vida ajada no es una vida indiferente; el recorrido que proponemos a través de Alexander Payne, Aki Kaurismäki y los hermanos Dardenne y su preocupación por la humanidad naciente es un elixir frente a la desesperanza. Nuestro mundo adolece víctima de la incomunicación, que a su vez ha erosionado nuestra confianza en el otro hasta en convertirnos en individuos solitarios y desencantados, ávidos de inocencia. En ocasiones estamos presos de un lunatismo irracional a consecuencia de la fugacidad del instante, la ceguera de la razón y la sordidez de la ambición humana.

El arte no deja al hombre preso de sí mismo, sino que, consecuentemente, le ofrece un camino de liberación, mediante la inspiración, la imaginación, el esfuerzo y la emoción... aspectos mediante los cuales el cine ha forjado su propio diálogo de imágenes, rostros y miradas que nos permiten vivificar el instante y trascender el momento hasta cuestionarnos la perspectiva ética que la ampara. El cine, como toda factoría de sueños, nos permite repensar la vida en clave de esperanza, para que la incomunicación pueda tornarse en relación, hasta que la soledad quede cautiva de la alteridad y la sobreabundancia del amor derogue la imparcialidad de la justicia.

Comprender la vitalidad en la exégesis bíblica es asimilar el significado de la palabra vida en su raíz polisémica griega; por una parte, está el *bios* que distingue a la vida física, en otro orden, la *psyché* que nos presenta la dimensión psicológica humana, finalmente nos queda el término *zoé*, la vida divina comunicada al hombre como verdad. En el Nuevo Testamento estas tres palabras están distinguidas. Pero el *bios* y la *psyché* están subordinadas a la *zoé*. Lo que nos presenta que Vida y Ser son Dios mismo. Por lo tanto, cuando nos encontramos con la vida humana estamos acogiendo una profunda responsabilidad, que viene más allá de mí mismo, que implora mucho más que mi solidaridad o filantropía humana, es la vida que emerge del misterio, que es más que yo, que no es algo mío sino que se encuentra ante mí<sup>50</sup>.

<sup>50</sup> Cf. Eco, U. Martini, C. M. *¿En qué creen los que no creen? Un diálogo sobre la ética en el fin del milenio*, Temas de hoy, Madrid, 1997. Ideas extraídas de la segunda carta del difunto Cardenal de Milán Carlo Maria Martini en respuesta a Umberto Eco. Carta titulada *La vida humana participa de la vida de Dios*. Formato Ebook, pos, 350.



## 6. ¿QUIÉN ES ALEXANDER PAYNE?

“Este niño será para ti descanso y ayuda en tu vejez” Rt 4,15

### 6.1. UN HOMBRE LIGADO A LA TIERRA

“How does a caterpillar become a butterfly?

How does it feel inside the chrysalis?

Is it aware of anything changing?

When does it become aware again?”<sup>1</sup>

Los singulares versos del poeta<sup>2</sup> nos anuncian el mensaje aleccionador que conlleva la transmutación, la peculiaridad de dotar al cine de un significado distinto, de reelaborarlo para abrirlo a una dimensión propia donde la moralidad del personaje se convierte en el ingrediente esencial que le permite sobrevivir al

<sup>1</sup> Las traducciones de la lengua inglesa en el presente capítulo son propias bajo la supervisión de D<sup>a</sup> Susanne O’Brien:

“¿Cómo una oruga llega a ser una mariposa?

¿Cómo se siente dentro de la crisálida?

¿Es consciente de que algo cambia?

¿Cuándo llega a ser consciente de nuevo?”

Del poeta performance norteamericano David Jewell corresponde al poema *Methamorphosis* se encuentra visible en su pagina web <http://davidjewellpoet.com/?s=&submit.x=46&submit.y=15> [Consulta 22/5/2013]

David Jewell, nacido en el estado de Illinois (1955). Tiene publicada una colección de poemas titulada *Lizards Again* (1986). Jewell es un artista polifacético que alterna su vocación poética con la fotográfica. Al mismo tiempo, conviene señalar que el *Performance Art* es un movimiento artístico centrado en lo cotidiano que trata de transgredir viviendo desde la percepción sin que sea necesario captar la atención desde la brusquedad o la exaltación, sino más bien desde la cotidianeidad, invitando a la reacción y la acción. La idea de los poetas performance es que, mediante el optimismo y los versos de amor profundo, se invite desde la belleza de ese amor a la transformación. Para el artista performance el individuo es el centro de la experiencia artística. Sus referencias están centradas en el espacio, tiempo, el cuerpo del artista y la relación con el público. Este arte vivo hunde sus raíces en los años 60, ligado a los movimientos de arte conceptual que valora especialmente el significado de las ideas frente a las formas. El término *performance poet* se acuñó en los 80 para aquellos poemas que son compuestos para una proclamación o actuación antes de que sean publicados. Estos poetas valoran especialmente la comunicación oral de la literatura a semejanza de los rapsodas griegos.

<sup>2</sup> Al mismo tiempo, la belleza de estos versos nos sitúan paralelamente en la laboriosidad de la gestación, en el paciente estado de la espera, en los interrogantes que envuelven los misterios de la vida mientras en ella se produce su transcurrir silencioso.

hastío de la rutina, a la mezcla de la inautenticidad. El trabajo del director cinematográfico es una labor de paciencia, de grandes dosis de realismo y de un estereotipo sentido de la supervivencia. No es fácil mutar a los personajes, presentarlos desde las oscuridades del ser hasta reconvertirlos en seres humanos sostenidos por emociones que anhelan posibilidades de realización.

El cine de Alexander Payne cuenta con la aquiescencia de la metamorfosis, sus personajes principales son claros estereotipos de mujeres u hombres mutables hasta transformar sus funciones básicas en mudables contrastes de personalidad, salpicados por las circunstancias vitales. El fracaso existencial que sazona su inadaptación al medio es el resultado de la marginación (*Citizen Ruth*), la rivalidad (*Election*), el olvido (*A propósito de Schmidt*), el fiasco (*Entre copas*) y el desencanto (*Los descendientes*). De esta manera, víctimas de la sordidez humana, la incompreensión social, los conflictos humanos, los interrogantes vitales sin resolver experimentan la angustia de vivir y añoran la magnanimidad del equilibrio.

Pero, antes de analizar la idoneidad de sus personajes y someterlos a la catarsis interior a la que se ven sometidos como consecuencia de la circunspección de sus acciones, nuestro trabajo intenta retratar la figura de este particular director norteamericano que, en una carrera cinematográfica no muy extensa, nos ha permitido acceder a la mentalidad norteamericana, reconociendo en su filmografía un peculiar enfoque de diseccionar el cine. Dos núcleos temáticos se antojan como los fundamentos sólidos donde el autor sitúa su discurso narrativo: el conflicto vital y la reflexión moral.

Alexander Payne, cuyo nombre real es Alexander Constantine Papadopoulos de descendencia helénica, nació en la ciudad de Omaha (1961), en el este del estado de Nebraska, en el seno de una familia greco-americana propietaria de un restaurante. La misma ciudad que contempló los primeros pasos de algunos mitos del séptimo arte, tal es el caso de uno de los más brillantes intérpretes de la historia del cine como fue Marlon Brando (1924-2004), o el malogrado Montgomery Clift (1920-1966), o el todavía activo Nick Nolte (1941). La ciudad de Omaha cuenta con una población próxima a los 400.000 habitantes y en sus proximidades se encuentra la famosa Ciudad de los Muchachos fundada por el sacerdote católico Edward Flanagan en 1917 para la atención, educación y cuidado de los jóvenes en exclusión social. En 1941, el cine rendiría un sentido homenaje a la labor de este presbítero en una película con homónimo título e interpretada por Spencer Tracy en el papel del

Padre Flanagan. Una ciudad que el propio autor ha empleado para la realización de sus películas hasta convertirse en uno de los patrones de referencia del llamado cine Indie<sup>3</sup>. Una de las características del cine de Payne ha sido emplear el uso de su tierra como espacio físico de rodaje, lo fue con su obra prima, *Citizen Ruth* (1995), y lo es hasta su última producción, estrenada en Cannes en 2013 con el representativo título de *Nebraska*. En lo que parece un viaje a las raíces de la genealogía familiar, a explorar la memoria, a la depositaria remembranza que habita en cada individuo. Una última película que los críticos destacan por la consaguinidad, el legado y la descendencia<sup>4</sup>.

Alexander Payne es conocido por desmenuzar la realidad de sus personajes, por presentarles ante el espectador desde el prisma neutral que establece dialógicamente la cámara y el actor, empleando un estilo de realismo poético donde las grietas humanas no pasan inadvertidas a la socarrona escritura de sus guiones, ni a la audaz visión de su realización. Muchos de sus personajes nos presentan conflictos de nuestro tiempo sin perder, para ello, la esencia mágica del realismo entretejido de un humanismo esencial sin el cual el personaje se vería carente de recursos para sostenerse. Sus protagonistas marchan de un lugar a otro, son los nuevos inadaptados que buscan reubicar su espacio vital (*Citizen Ruth*, *Election*, *A propósito de Schmidt*, *Entre copas*, *Los descendientes*), todos ellos son desplazados de su hogar natal, donde incubaron sus sueños, donde forjaron sus ilusiones hasta exiliarse fuera de su tierra. La familia, la comunidad y la tierra son espacios malogrados para su realización humana, convirtiéndose en el lugar perentorio donde reconstruir su historia personal. Tal vez la idea del desplazado que construye su hogar fuera de su tierra natal es la recreación más apropiada para hablar del sueño americano, para hacer películas de hombres y mujeres americanos en busca de su realización personal<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Cf. Adam Biga, L. *Alexander Payne, his journey in film*, Inside Histories, Omaha, 2013, 5.

<sup>4</sup> Cf. Reviriego, C. *Alexander Payne conmueve con la agri dulce Nebraska*. [http://www.elcultural.es/noticias/CINE/4827/Alexander\\_Payne\\_conmueve\\_con\\_la\\_agridulce\\_Nebraska](http://www.elcultural.es/noticias/CINE/4827/Alexander_Payne_conmueve_con_la_agridulce_Nebraska) (Consulta 25/5/2013) o también tenemos la mención que realiza Heredero, C.F. "El seísmo Kechiche" *Caimán Cuadernos de cine*, 17, (2013), 9-12, donde nos presenta una peculiaridad de la película, el diálogo intergeneracional entre padre e hijo. La palabra diálogo nos anuncia una de las grandes dimensiones del cine de Payne. Otra interesante reseña sobre esta película es la citada por Casas, Q. "Cannes 2013, imágenes que faltan, imágenes que desbordan" *Dirigido por*, 431, (2013), 30. Quim Casas nos presenta una idea acertada y común en la filmografía de Payne, la particularidad de presentarnos personajes a quienes la esperanza todavía tiene algo que decirles.

<sup>5</sup> Cf. Schatz, T. "Alexander Payne's Indiewood: An Essay" *Alexander Payne, his journey in film*, Inside Histories, Omaha, 2013, 5-10.

¿De dónde le viene a Payne el tanguido humanismo que impregna su cine? A nuestro entender, la visión humanista del mundo cinematográfico de Payne es explicable en los retazos de su formación inicial. La constante búsqueda de la compasión, la empatía con la que el espectador se agita reflexivamente cautivado en su butaca, nos permite regresar a la tierra de Nebraska, concretamente al centro de enseñanza donde desarrolló su formación académica inicial, Omaha Creighton Preparatory School. Un centro perteneciente a la Compañía de Jesús que tiene como referencia o lema educativo "Educating men for others" o "A man for others". Un lema educativo que nos permite distinguir el impulso vital que la singular mirada de Payne trasmite en sus discursos narrativos como guionista y director<sup>6</sup>.

En sus imágenes sobreabundan los retratos mordaces de la realidad con el contrapunto lírico de los que buscan en la sórdida visión del mundo una contemplación cabal con la que interpretar la realidad. La vida de sus personajes está teñida de itinerancia, el sentimiento nómada del apátrida que busca en distintas latitudes y espacios geográficos la promesa de una tierra. El peregrinaje de apariencia desorientada que anhela en el rostro del otro la piedad y la misericordia para edificar desde la gracia un proyecto hacia el futuro.

El cine de Payne se nutre de la multiculturalidad norteamericana de un país forjado lentamente en su breve recorrido por la historia contemporánea. Unos acontecimientos pasados marcados por la multiplicidad de estados entretnejidos en los flujos migratorios pretéritos y presentes que se abastece de la pluralidad de sus etnias, razas, religiones, culturas... hasta dar lugar a la urdimbre del sueño americano. Una configuración estatal cosmopolita hecha de humanos que buscan un lugar donde realizarse y anhelar en sus divagaciones existenciales tiempos de bonanza.

Estas condiciones han llevado a algunos críticos a definir al director de Nebraska como "A singular artist in today's Hollywood, Alex Payne has the talent

<sup>6</sup> Cf. Adam Biga, L. *Alexander Payne, his journey in film, op. cit.*, 19 -21. Merece la pena tener en consideración la formación inicial de Alexander Payne, tan importante para el proceso de socialización del individuo. Una visita a la *website* del centro de enseñanza jesuítico de Omaha nos permite distinguir algunas referencias sugerentes para comprender el posicionamiento del autor al estrenarse como director de cine con un tema tan controvertido como el aborto en la opinión pública norteamericana. Es interesante comprobar cómo algunos lemas son claramente visibles en el propio patio del centro educativo, como es "Defend Life" o la mención expresa a "Men of Faith". Aunque su posicionamiento no esté claramente definido, en el propio film subyace, en su discurso, la necesidad de un poso de humanidad para sostener al personaje en su disposición vital. <http://www.creightonprep.creighton.edu/page.cfm?p=440> Website del centro donde se presenta la misión, propuesta y valores del centro [Consulta 27/5/2013]

and the audacity to make movies about Americans”<sup>7</sup>.

## 6.2. LA ESCUELA DE CINE INDEPENDIENTE

El movimiento Indie o también llamado Cine Independiente<sup>8</sup> es una de las referencias más apropiadas para clasificar la filmografía de Payne. Si nos adentramos en las peculiaridades de esta corriente tenemos que escudriñar en la intrahistoria cinematográfica norteamericana, lo que nos supone regresar al pasado y establecer una primera incisión que nos ayude a reconocer los orígenes del movimiento. El cine norteamericano ha tenido dos grandes momentos. El periodo del viejo Hollywood, que ocupa los años propios de la extensión de los mercados, el momento álgido en que la industria iba tomando forma, hasta la creación de las grandes productoras y su carácter predominantemente multinacional. Es la época que se sitúa cronológicamente sobre los años 20 hasta el segundo lustro de los años 60<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Cf. Schatz, T. “Alexander Payne’s Indiewood: An essay” *Alexander Payne, his journey in film, op cit*, 10. Traducción: “Un artista singular en el Hollywood de hoy. Alexander Payne tiene el talento y la audacia para realizar películas sobre americanos”.

<sup>8</sup> Sobre el significado o las diferencias entre cine Indie o Independiente, no hay un acuerdo o definición sobre lo que constituye cada concepto. Se usa indistintamente dependiendo de los objetivos de cada escritor. En las últimas dos décadas, de los años 90 hasta la actualidad, este concepto ha sido empleado por la prensa y la enseñanza frecuentemente siendo usado intercambiamente, no justificando ningún modelo con identidad propia. Hay quienes señalan que la etiqueta de Indie se inició en el cine de los 80, (que a su vez es un movimiento que hunde sus raíces en los años convulsos del cambio cinematográfico en Norteamérica que se produjeron entre la décadas de 1960-70) en adelante y que enlaza con una subcultura estereotipada de hombre blanco con un estilo de clase media en gustos musicales y moda. Aunque, paradójicamente, hay quienes señalan que los 80 fue un periodo marcado por el cine independiente frente al cine de la era Indie de los 90. Lo que parece determinante es que en los años 80 las películas independientes responden a un modelo de directores y distribuidoras que se posicionan con mayor presencia y son vistas con la intención estética de remover la política y la industria de Hollywood.

Las características propias o criterios para definir un film como independiente son:

- La fuente de financiación.
- Las industrias afiliadas a la distribuidora.
- Los espacios de exhibición.
- El contenido que se expone en relación con la industria de Hollywood.
- El “espíritu” de la propia película, cómo se presenta estéticamente el film y el género cinematográfico que expone, siendo de viabilidad comercial o alternativo.

La lectura de la obra de Perren, A. *Indie, inc. Miramax and the transformation of Hollywood in the 1990s*, University of Texas Press, 2012. Mención especial para dos capítulos específicos que aclaran lo expuesto en este pie de página. Capítulo uno, “Finding a Niche in the 1990s” y el capítulo cuatro, *Corsets, Clerks and Criminals*.

<sup>9</sup> Cf. Simon, A. “La estructura narrativa del cine Estadounidense 1960 -1980” *Historia*

Es el tiempo donde determinados géneros reivindicaban su espacio de emisión, es el momento del cine negro donde la violencia, el cinismo y la corrupción adoptan sus particulares formas para adueñarse de la pantalla, especialmente en los críticos años 30. La aparición del *western* traza la senda de los forajidos, los escurridizos *cowboys* de Arizona y Nuevo México que atraviesan desiertos y llanuras para controlar y dominar un territorio donde la última palabra la tiene la imperativa normatividad del *Sheriff*. Sin olvidar el esplendor del cine bélico como género publicitario que dignifica la labor de las tropas enfrascadas en un desolador conflicto mundial y, al mismo tiempo, solicita al pueblo su solidaridad más apremiante en los años 40, ennobleciendo así la bandera y la patria. No puede faltar la textura inconfundible del cine romántico, ya sea en su vertiente dramática o cómica, que todo corazón implora para sí<sup>10</sup>.

Cuando citamos al “viejo” Hollywood precisamente estamos dando la palabra a los grandes constructores de la industria de los sueños, un grupo de hombres emigrados que tenían en común su confesión religiosa judía y la referencia geográfica del este de Europa, de donde provenían. Carl Laemmle (1867- 1939), de origen alemán fundador de los estudios Universal Pictures, Adolph Zukor (1873 -1976), oriundo de Hungría el constructor de Paramount Picture, William Fox (1879 -1952), americano, hijo de emigrantes húngaros, que se dedicó a la producción y exhibición cinematográfica supervisando la Fox Film Corporation, Louis B. Mayer (1884 -1957), nacido en Rusia empresario y productor de la Metro–Goldwyn–Mayer y la familia Warner, cuyos padres, naturales de Polonia, emigraron a América, en primer lugar a Canadá hasta establecerse en Ohio y fundar la compañía Warner Brothers con Jack Warner (1892-1978) como presidente de los estudios de cine. Un variado grupo humano que compartía como los personajes de Payne, el partícipe sentimiento itinerante de ahondar en las raíces propias hasta reubicarse a sí mismo. Si en los personajes de Payne el viaje es la señal de inicio en la búsqueda de una nueva etapa vital, para los emigrantes judíos en América fue el cine su ingreso en

---

*Mundial del cine – Estados Unidos I \*\**, Akal, Madrid, 2012, 1309. Esta información también puede ser contrastada en un discurso narrativo totalmente distinto en Cf. Biskind, P. “Introducción: golpeando en la puerta del cielo” *Moteros tranquilos, toros salvajes. La generación que cambió Hollywood*, Anagrama, Barcelona, 2012, 11-24. En el capítulo introductorio encontramos apreciaciones que nos permiten valorar quiénes componían las nuevas generaciones del “nuevo” Hollywood y las características y variedad de este nuevo modelo de cine.

<sup>10</sup> Cf. *Ibid.*, 1311.



la respetabilidad y en la hegemonía económica norteamericana<sup>11</sup>.

Tras esta etapa inicial, nos situamos en el devenir cronológico de los sesenta o también llamado el “nuevo” Hollywood. Este periodo reclama para sí la presencia difícilmente repetible (el equilibrio apropiado entre director–obra–diversidad, fueron muchos directores con obras de calidad) por prestigio, riqueza y poder de una ornada de directores de talento, que podemos clasificar en dos generaciones. Una primera generación compuesta por Peter Bogdanovich, Francis Coppola, Warren Beatty, Stanley Kubric, Woody Allen, John Cassavetes, Robert Altman... directores nacidos entre mediados y finales de los años 30; y una segunda generación compuesta por Martin Scorsese, Terrence Malick, Steven Spielberg, George Lucas, Paul Schrader, Brian de Palma, todos ellos nacidos durante y después de la Segunda Guerra Mundial.

Lo interesante de ambos colectivos de directores es ver cómo en el proceso continuado de diez años son capaces de inaugurar un nuevo modelo cinematográfico, que deja a un lado la importancia de la productora como centro desde donde parte toda la organización cinematográfica (clara referencia del patronazgo de Hollywood), como es el caso de Metro Goldwyn Mayer o la Warner Bros. A reconducir el modelo conforme a la referencia europea que nos presenta lo que los críticos franceses anuncian como el llamado cine de autor, exponiéndonos una característica esencial, “el director es el único autor de su obra”<sup>12</sup>. Películas como *Bonnie y Clyde* y *El graduado*, ambas producidas en 1967, estrenaron una nueva manera de hacer cine y, por ende, una renovada referencia para presentar la realidad. La cultura cinematográfica había surgido en la industria americana y pretendía hacerse un hueco en ella; el fenómeno de estrella mediática bautizado como *Star System* cedía su paso a la pasión por el cine. Como bien señala Biskind, la finalidad no era otra, que reducir la importancia de la comercialización para centrarse en el campo artístico. En palabras de Biskind, “Lo que los cineastas de los setenta deseaban era tirar abajo el sistema de los estudios, o al menos, volverlo irrelevante, democratizando la realización cinematográfica y poniéndola en manos de cualquiera que tuviese talento y determinación”<sup>13</sup>.

Una de las referencias de interés de este modelo de cine es trastocar la estruc-

---

<sup>11</sup> Cf. Gabler, N. *An Empire of their own*. Anchor books, New York, 1989, 2-7.

<sup>12</sup> Biskind, P. *Moteros tranquilos, toros salvajes. La generación que cambió Hollywood*, op. cit., 15.

<sup>13</sup> *Ibid.*, 17.

tura narrativa de la película, presentando, frente al cine tradicional, la presencia en ocasiones desgarradora de la realidad, en determinados momentos desde una marcada visión antropológicamente pesimista, acentuada por la violencia urbana, una sexualidad marcadamente visible y la crítica a los convencionalismos morales que permiten al espectador familiarizarse con la realidad y, al mismo tiempo, atraer para sí a la juventud<sup>14</sup>.

Estos orientadores artísticos se muestran críticos con las sociedades pasadas y abogan, frente a la diversidad y camaleónica política, por la iniciativa personal. El nuevo Hollywood abandona la referencia parental, el entorno protector de la familia para presentar la calle, claramente reflejada en el bullicio de una gasolinera, en hoteles de carretera, en el ajetreo constante de una estación. Esta descontextualización física de la familia por la colectividad nómada nos aproxima al movimiento contracultural *hippie* tan en boga entre los años 60 y 70 con la exaltación de la revolución social y sexual. Lo que nos permite vislumbrar la presencia de un nuevo género en pantalla, las llamadas *Road Movie*, como es el caso de dos películas de culto de este género *Easy Rider* (1969), *Carretera asfaltada de dos direcciones* (1971)<sup>15</sup>. Precisamente la última película de Alexander Payne presentada en el festival de Cannes de 2013 es partícipe de este género cinematográfico.

La ciudad, como en tiempos pretéritos, auguraba como la modernidad se convertiría en espacio de referencia. En esta ocasión no desde la finura cultural de la Viena clásica de finales del XIX, sino desde la lánguida presencia de la violencia y el ensordecedor ruido que aventura la supremacía urbanita de la megapolis. La visión alquitranada de una Nueva York plagada de muchedumbres solitarias, que nos presentan la diversidad de la calle, la eclosión de la velocidad, la ansiedad del tiempo, el rostro de un mundo moderno que, en palabras de Art Simon, nos presentan “Nueva York como el lugar de deceso de los héroes tradicionales”<sup>16</sup>.

Las películas independientes de los 70 van distanciándose de la estructura narrativa que exija complejidad, para optar por un renovado modelo que favorezca la acción, expresando así un vacío significado de la libertad personal y una pugna frente a los valores establecidos. Claramente, el referente de este cine es un público

---

<sup>14</sup> Cf. Simon, A. “La estructura narrativa del cine Estadounidense 1960 -1980” *Historia Mundial del cine – Estados Unidos I \*\**, op. cit. 1318 -1322. En esta misma línea reflexiva encontramos el artículo de Balio, T. “Difusión y mercado del cine europeo de 1948 a 2000” *Historia Mundial del cine – Estados Unidos I \*\**, Akal, Madrid, 2012, 1183-1187.

<sup>15</sup> Cf. *Ibid.*, 1324 -1229.

<sup>16</sup> *Ibid.*, 1333.

juvenil, que poco a poco seducido por una vacua idea de libertad, la desinhibición sexual, las reivindicaciones populares y el clima social de protesta, va aproximándose al siguiente paso de la escala, la comercialización y el negocio cinematográfico de los ochenta.

Si hay algo que parece advertirse en el cine de los 80 es el fenómeno *Blockbuster* o éxito de taquilla. Por lo tanto, la demanda cinematográfica parece abastecerse del trinomio espectador-taquilla-recaudación, lo que permite en Norteamérica la expansión del mercado cinematográfico y la construcción de nuevas salas de cine. Este hecho nos explica una nueva difusión cinematográfica junto a una sinergia que permite a los estudios cinematográficos absorber y aliarse con nuevas productoras especializadas<sup>17</sup>.

Precisamente el perfil de película de los años 80 podemos clasificarlo en tres tipos: los filmes llamados a una aceptación o éxito de taquilla, en un segundo momento películas producidas por compañías menores que consiguen una distribución comercial por parte de alguna compañía, tal es el caso de una película de 1989 titulada *Sexo, mentiras y cintas de video*, que fue distribuida por la compañía Miramax, que será objeto de nuestra reflexión, por ser la productora difusora de la *opera prima* de Alexander Payne, *Citizen Ruth* (1996). Se trata de una compañía caracterizada por favorecer y abastecerse del cine independiente. Finalmente, hubo un tercer tipo de película, aquellas que son desconocidas para la comercialización cinematográfica, ya que no son llevadas a salas, pero sí redistribuidas hacia una comercialización de televisión por cable y videoclub<sup>18</sup>.

Por otra parte, el perfil de protagonista cinematográfico está expuesto a un renovado modelo humano, son los individuos solitarios que luchan frente a las amenazas que parecen asolar a la humanidad. Pero el perfil de ese solitario es la figura de alguien ultradefensivo, que en la apariencia de una superioridad física se rebela frente al orden establecido; reconocemos en este periodo diversas sagas: *Rambo* (1982), *Rocky* (1976), *Terminator* (1984)<sup>19</sup>.

Aunque no faltan películas artísticas bien elaboradas, *Toro Salvaje* (1980), *Terciopelo Azul* (1986) o *La chaqueta metálica* (1987), lo que ha cambiado es el espectador que se acerca a ellas. No se busca la referencia del director y la alabanza a las pelí-

<sup>17</sup> Cf. Sklar, R. "El cine de los años 80" *Historia Mundial del cine – Estados Unidos I\*\**, Akal, Madrid, 2012, 1379–1383.

<sup>18</sup> Cf. *Ibid.*, 1383-1384.

<sup>19</sup> Cf. *Ibid.*, 1384-1389.

culas acumuladas en su filmografía de indiscutible referencia personal. No se trata de realizar películas de corte intimista o de autor, sino más bien reubicar los futuros filmes dentro de un mercado comercial donde sobreabundaba el modelo humano anteriormente mencionado, que parecía convertirse en el reclamo de la opinión pública reflejado en la taquilla.

Llegados los 90, el cine quiere responder a la ampliación del mercado internacional y, al mismo tiempo, reconocer los méritos del artista. El cine norteamericano es ampliamente demandado en los diferentes mercados y comienza a tener un papel protagónico la productora Disney. Esta misma productora fue la encargada de una compra financiera de gran importancia como fueron los estudios Miramax en 1994. La intención era apropiarse de compañías independientes que les permitiesen adquirir un producto cinematográfico de menor coste. Este no solo es el caso de Disney con Miramax, caracterizada por el éxito de sus paquetes cinematográficos realizados con bajo presupuesto, como es el caso de *El piano* (1993), *Juego de lágrimas* (1992) o *Pulp Fiction* (1994). Al mismo tiempo esto sucede en otras compañías cinematográficas tal es el caso de la Twentieth Century Fox que se apoderó de la Searchlight, la Sony, Sony Classics; Paramount, Paramount Classics; Universal, la October Films; New Line, la Fine Line; MGM, la Samuel Goldwyn<sup>20</sup>.

Miramax, productora y distribuidora de cine independiente en sus inicios fue fundada por los hermanos Bob y Harvey Weinstein de origen judío en 1979. Su compañía no llegó a ser un atractivo proyecto de adquisición hasta pasada una década. Su rápido ascenso se produjo en la década de los 80, después de que otros distribuidores independientes se declararan en bancarrota<sup>21</sup>.

La mención de esta compañía es de vital importancia para el estreno cinematográfico de Alexander Payne, que, frente al realce de la publicidad y merca-

---

<sup>20</sup> Cf. Camon, A. "Grandes y pequeños: Hollywood hoy y (quizá) mañana" *Historia Mundial del cine – Estados Unidos I* \*\*, Akal, Madrid, 2012, 1423-1426.

<sup>21</sup> La compañía Miramax; fundada en 1979 por los hermanos Weinstein, nacidos en una familia judía; su padre estaba relacionado con el negocio de los diamantes. El nombre de Miramax viene dado por la unión de los dos nombres de los progenitores, Miriam y Max. En los 70 se introducen en el mundo cinematográfico adquiriendo los derechos de dos películas realizadas para la organización de derechos humanos Amnistía Internacional, que les permitió introducirse en el mercado norteamericano, consiguiendo así su primer éxito cinematográfico. En 1994 fue adquirida por Disney por un precio considerado "barato", de 60 millones de dólares. Al final de los años 90, la fusión de Miramax y Disney modificó la estructura de la industria, el marketing de las películas de bajo presupuesto y la estética de los largometrajes. Cf. Perren, A. *Indie, inc. Miramax and the transformation of Hollywood in the 1990s*, op. cit., (Ebook/Pos 95).

dotécnica de las superproducciones de los años 90, opta por un cine económicamente más reducido donde encuentra su cabida nuestro autor junto a la industria cinematográfica Miramax. Este modelo de cine en el que se estrena Payne parece definirse por esta atinada y objetiva observación: “Un cine que hace virtud de sus limitaciones financieras, que acepta ocupar en el mercado espacios intersticiales pero culturalmente ‘nobles’ y en cualquier caso, remunerativos”<sup>22</sup>.

### 6.3. EL COMPROMISO MORAL

#### 6.3.1. Lo humano, “objetivo indiscreto” de su análisis

*Citizen Ruth* nos presenta desde sus prolegómenos una disyuntiva moral, que tiene como centro, más allá de la ficción, la propia realidad humana en los entresijos iniciales de su producción y realización. El movimiento de cine independiente<sup>23</sup> florecientemente realizado en la triunfadora industria cinematográfica Miramax de los años noventa va a ser el protagonista de los primeros avatares del director de Omaha en la industria cinematográfica. La máxima prioridad de gestión para Miramax ha estado centrada principalmente en la producción de películas de bajo presupuesto pero que garantizaran calidad, algunas de ellas de argumento o pinceladas desagradables, que han copado éxitos inesperados de taquilla como es el caso de *Pulp Fiction* (1994), *Sling Blade* (1996) o *El indomable Will Hunting* (1997). Lo que parece concluyente es que Miramax, bajo la propiedad de Disney, protagonizó un papel fundamental en la transformación del Hollywood de los años 90<sup>24</sup>.

Alexander Payne, desde sus inicios, tuvo que enfrentarse a los desafíos propios de la industria Indie; no está de más que conozcamos algunas de las dificultades que le deparó la productora, en plena vorágine de éxitos, comercialización

---

<sup>22</sup> Camon, A. “Grandes y pequeños: Hollywood hoy y (quizá) mañana” *Historia Mundial del cine – Estados Unidos I\*\**, op. cit., 1434.

<sup>23</sup> Sobre el movimiento independiente, hay un interesante sección dedicada en la revista *American Cinematographer*. William, David E. “The state of Independents” *American Cinematographer*, March 03, (1996), 54-78. En esta sección se nos presenta una visión atrevida y creativa de estos directores, que con presupuestos muy reducidos han atraído a la audiencia aunque tengan para la industria cinematográfica la cualidad de ser los olvidados.

<sup>24</sup> Perren, A. *Indie, inc. Miramax and the transformation of Hollywood in the 1990s*, op. cit., (Ebook/Pos 111 -127)

y beneficios de Miramax<sup>25</sup>. Payne comenzó su carrera cinematográfica con algún encontronazo con Harvey Weinstein después de que Miramax eligiese *Citizen Ruth* como película prioritaria para su debut en el festival de cine independiente de Sundance<sup>26</sup> en enero de 1996. El suceso que deparó una fricción entre Payne y Harvey Weinstein es la petición y presión del productor de que modificase el título de la película y el final de la misma. Payne decidió cambiar el título, llamado originalmente con el enigmático enunciado *The Demon Within* por el de *Citizen Ruth*, pero no modificó el final de la película tal y como exigía Harvey Weinstein. El resultado fue el retraso en el estreno del film cerca de un año, más concretamente en diciembre de 1996, y con posterioridad a dos títulos de postín para la productora, *El paciente inglés* (1996) y *Sling Blade* (1996). Este hecho provocó que la película no recibiese casi atención por parte de la crítica ni el apoyo necesario por parte del marketing cinematográfico que realmente merecía<sup>27</sup>. Hay que añadir que la película *Citizen Ruth* fue realizada con un presupuesto muy bajo<sup>28</sup>.

Este primer acontecimiento nos lleva a una reflexión inicial que podemos subdividir en dos núcleos temáticos, el primero de ellos en la enigmática rúbrica que antecede al lanzamiento de la película, *The Demon Within*<sup>29</sup>. ¿Qué pretende realzar y calificar Payne con el título de demonio interior? Si se refiriese al feto por nacer no se entendería el final de la película, ¿acaso no es una llamada de atención, con su mordacidad habitual, sobre la existencia de la conciencia individual?, como parecen demostrarlo las consideraciones que la propia crítica vierte sobre él, al se-

<sup>25</sup> Cf. Smith, G. "The Indie Year" *Film Comment*, 32, n°2, (1996), 65.

<sup>26</sup> Festival de cine independiente creado en 1983 que se celebra en la ciudad de Salt Lake City, en el estado de Utah. El festival surgió con la idea de dar oportunidades a los jóvenes creadores y tiene una dimensión internacional, convirtiéndose en referencia del cine independiente mundial. En la actualidad está emergiendo con fuerza con la colaboración del director de cine independiente Richard Linklater, el festival de cine independiente del suroeste (SXSW) en la ciudad tejana de Austin. La *Austin Film Society* es una organización sin ánimo de lucro cofundada en 1985 por un grupo de aficionados entre los que se encontraba Linklater, que se dedicaban a organizar proyecciones de filmes sin distribución comercial. Cf. Iglesias, E. "Austin: la otra capital del cine independiente" *Caiman Cuadernos de Cine* 18, (2013), 22.

<sup>27</sup> Cf. Adam Biga, L. *Alexander Payne, his journey in film, op. cit.*, 6.

<sup>28</sup> Cf. Perren, A. *Indie, inc. Miramax and the transformation of Hollywood in the 1990s, op. cit.*, (Ebook/Pos 3498)

<sup>29</sup> En el desarrollo de la película podemos encontrar respuestas hipotéticas. Durante el desarrollo del film se aprecia en una de las secuencias en la que Ruth, presa de la debilidad, continúa drogándose hasta ser sorprendida por el hijo de la familia de acogida. Ella zarandea al niño y el padre reprocha la actitud a Ruth indicándole que lleva el demonio dentro. Particularmente, el conflicto de Ruth es la indeterminación en la que vive, donde es incapaz de construir sobre roca firme su existencia.

ñalarlo como “The last humanist filmmaker working today’s Hollywood”<sup>30</sup>. No podemos olvidar que los propios críticos norteamericanos consideran su particular manera de presentar el cine como el distintivo propio de un director en extinción. Para algunos de sus colaboradores, como es el director griego Phedon Papamichael, le lleva a expresar que lo más particular del cine de Payne es la atmósfera de intimidad que proporciona a sus películas, donde lo más importante es que todos los que participan en su elaboración sientan que no forman parte de un maquinaria dentro de un proceso, que no se trata de realizar un producto en cadena, sino de experimentar que la realización de una película es un camino profundamente genuino<sup>31</sup>.

La segunda consideración viene derivada del controvertido final de la película, lo que nos presenta una doble tesitura: por una parte, un interrogante sin respuesta, ¿qué final deseaba la productora Miramax o los hermanos Weinstein para el propio film?<sup>32</sup>; y por otra parte, otra cuestión, ¿qué pretende señalar o defender Payne en la defensa de su libertad de creación y expresión? Pero analicemos algunos detalles curiosos. ¿Qué final deseaba Miramax para la película?, ¿por qué una película centrada sobre el aborto como lanzamiento de un director novel?, ¿qué mensaje se quiere transmitir a la opinión pública norteamericana?

Si nos atenemos a los objetivos de Miramax como productora, sus inquietudes pueden resumirse en la afirmación que Jack Foley, vicepresidente ejecutivo de distribución, efectúa sobre la finalidad de la empresa: “What Miramax has done over the years is to develop an audience, and it’s certainly contributed to the mainstay patrons of art theatres. It’s also been able to nurture and develop the tastes of audiences, both the graying audience... and the young kids coming up

---

<sup>30</sup> Foundas, S. “A connoisseur of discontent and mid-life crisis American – style outdoes himself with *Descendants*” *Film Comment*, 47-6, (2011), 24. Traducción: “El último cineasta humanista trabajando en el Hollywood de hoy”.

<sup>31</sup> Cf. Heuring, D. “Trouble in Paradise” *American Cinematographer*, January 01, (2012), 24.

<sup>32</sup> Payne siempre se ha manifestado como un cineasta de compromisos y batallas donde ha tratado de salvaguardar su integridad. En sus dos primeras películas mantuvo tensiones con las productoras Miramax (*Citizen Ruth*) y Paramount (*Election*). En la respuesta a esta pregunta podemos encontrar el siguiente indicador: “In citizen Ruth they wanted an ending which was decidedly happy in a way that would have been very forced, I was able to have that not be the case”; traducción: “En ciudadana Ruth ellos querían un final indudablemente feliz, lo que hubiese sido muy forzado, yo no estaba dispuesto a hacerlo, ya que no era el caso”. Esta es una posible respuesta a la pregunta ¿cuál podía ser el final feliz? Lo que es evidente es la independencia en su trabajo de Payne. Adam Biga, L. *Alexander Payne, his journey in film, op. cit.*, 54.

over the last decade”<sup>33</sup>.

A esta afirmación sobre el cuidado de las audiencias y el monopolio de las mismas bajo el influjo de lo que la comercialización demande encontramos otro dato significativo que vale la pena mencionar, la repercusión mediática de la película *Las normas de la casa de la sidra* (1999), de la misma productora, una película que centra su temática en una reflexión sobre principios y consecuencias del aborto, que fue acogida con alborozo por la opinión pública pro abortista. Desconocemos las razones que motivaron al director sueco Lance Halsström a la adaptación de la obra del escritor norteamericano John Irving, y su posterior comercialización cinematográfica, así como las intenciones de la propia productora más allá de responder al interés del público y el de generar liquidez para su propio beneficio.

Pero, dado el éxito artístico de la película en el mercado norteamericano (nominada a siete premios Óscar de la academia, obtuvo dos, al de mejor guion adaptado y al mejor actor de reparto) y su amplia difusión en otros mercados, nos encontramos ante una película que realza la postura de Payne en años precedentes, (recordemos que el estreno estaba previsto para el festival de Sundance en enero de 1996, posteriormente, ante estos hechos, se postergó a diciembre del mismo año) al no ceder frente a la propuesta de Miramax. Este puede ser un dato que, en su breve filmografía compuesta de cinco películas más la de *Nebraska*, recientemente estrenada, ha tenido cuatro grandes estudios como espacio o lugar de producción y realización de películas<sup>34</sup>. Este acontecimiento puede ser un detalle que nos presente la independencia del autor en el desarrollo de su filmografía y cómo el cine independiente es calificado en muchas ocasiones como un lugar residual o marginal al donde las productoras aprovechan para acumular ganancias<sup>35</sup>.

<sup>33</sup> Perren, A. *Indie, inc. Miramax and the transformation of Hollywood in the 1990s*, op. cit., (Ebook/Pos 1858 -1864). Traducción: “Lo que Miramax ha realizado en estos años ha sido desarrollar una audiencia, y ciertamente contribuyó a fundamentar patrones artísticos. Esto también ha sido posible gracias al cultivo y promoción del gusto de las audiencias, ambas, la audiencia grisácea o indefinida y los chicos jóvenes que vienen de la última década”, citado a su vez de Williamson, K. “The buying game”, *Box Office*, August, 1994,18.

<sup>34</sup> Cf. Adam Biga, L. *Alexander Payne, his journey in film*, op. cit., 6. Cf. Foundas, S. “A connoisseur of discontent and mid-life crisis American – style outdoes himself with Descendants” *Film Comment*, 47-6, (2011), 24. En el mencionado artículo se afirma que cada una de sus cinco películas ha sido producida y realizada por un gran estudio (Disney, propietario de Miramax, Paramount, New Line y Fox Searchlight).

<sup>35</sup> A este respecto conviene matizar los miles de dólares que puede ganar una productora con una película de bajo presupuesto. Cientos de miles de dólares en títulos con presupuestos inferiores a 5 millones de dólares. Este es el caso de filmes como *The English pa-*



Una declaración de independencia que corroboró con un escrito en la revista de difusión cinematográfica *Variety's* en una columna escrita en primera persona, titulada "Declaración de independientes". En esta columna lamentaba la fisura que se produce entre las películas de estudio y las independientes: "Condenando el crecimiento de Hollywood y la tendencia a llevar a la inanición a los pequeños y medianos films en orden a alimentar cada vez más a la caprichosa fiera". La llamada de Payne es a la realización de un cine que sea inteligente, inspirador y humano en lugar de proyectos orientados al consumo y a glorificar a los dibujos animados. Él mismo concluye "que durante 25 años se han realizado películas americanas pero no películas sobre americanos"<sup>36</sup>.

Que el cine de Payne es un cine ligado al evocador sentido de la tierra y al espíritu americano es una certeza imponderable. Sus primeras tres películas, *Citizen Ruth*, *Election* y *About Schmidt*, fueron rodadas en su localidad natal de Omaha, pero toda su filmografía contiene el sabor nostálgico de lo genuinamente americano<sup>37</sup>. En sus tomas se manifiesta la vida de las clases medias o la marginalidad de los excluidos como Ruth, la venta de comestibles al por mayor, los grandes centros comerciales, los remotos rincones de una tierra de enorme diversidad (Omaha, Hawaii, California, Denver...), lugares de ocio en la clandestinidad de la noche, los edificios prefabricados, la vida errante en una caravana, la dignidad intrínseca de cada personaje que aspira a encontrar su lugar en el mundo. Esta última característica es uno de los distintivos más esenciales de su cinematografía, teñida de un realismo de textura suavemente lírica en donde brota una chispa de esperanza en el instante más inesperado. Los personajes de Payne son seres humanos con problemas que nos hacen partícipes de nuestro propio mundo.

Es interesante analizar la presencia de la voz en *off*, salvo en *Citizen Ruth*, en sus películas, como si una clarificadora voz de la conciencia nos permitiese inferir en los acontecimientos latentes del pasado, permitiéndonos definir los contornos que

*tient*, 78 millones de dolares, *Sling Blade*, 24 m, *Fargo*, 24m, *Emma*, 22m, *Trainspotting*, 16m, *Marvin's Room*, 12m, *Dead Man*, 1m, *Citizen Ruth*, 200.000. A menudo otras compañías se hacen cargo de la distribución de estos films fuera de EEUU. Citado en Perren, A. *Indie, inc. Miramax and the transformation of Hollywood in the 1990s*, op. cit., (Ebook/Pos 6019) citado a su vez de [www.imdb.com](http://www.imdb.com), [Consulta: 20 de junio de 2011]

<sup>36</sup> Cf. Adam Biga, L. *Alexander Payne, his journey in film*, op. cit., 7-8. El fragmento original entrecomillado es "Starving the small and medium films in order to feed the increasingly mercurial 'tenpole' 'beast' y "For some 25 years we have had American movies but not movies about Americans".

<sup>37</sup> Cf. Foundas, S. "A connoisseur of discontent and mid-life crisis American – style outdoes himself with *Descendants*" *Film Comment*, op.cit., 24-27.

nos supimos delinear con precisión entre el marasmo de un instante evanescente, lo que significativamente repercute en la historia del protagonista, que, en la apacible serenidad que conlleva el devenir del tiempo, analiza el acontecimiento desde la objetividad de lo que fue o lo que pudo haber sido.

Observamos, tras estos estudios, que el cine de Payne es un cine reflexivo, que, como podemos comprobar, se nutre de la adaptación literaria<sup>38</sup>. Sus cuatro últimas películas son modificaciones literarias donde la relación cine y literatura nos permite indagar en la reflexión humana<sup>39</sup>, en la dificultad de dar imagen a la letra, sosteniendo el valor reflexivo del metraje en la misma tesitura donde la palabra lo justifica. El cine de Payne es una sátira sobre la naturaleza humana, una crítica ingeniosamente sórdida de la realidad social. Resulta sugerente la banda sonora que encabeza el inicio de la película *Citizen Ruth* para presentarnos a la toxicómana protagonista de la película, interpretada por Laura Dern. La música es interrumpida bruscamente cuando una joven comparece en pantalla como una mera transacción carnal, mientras la romántica música entona “cuando alguien te necesita...” antes de ser expulsada del tugurio de forma despiadada. El cine de Payne abunda en este tipo de detalles donde lo abusivo es reflejado desde una punzante sátira.

Payne no es un autor que caiga en el sentimentalismo ñoño, sino más bien utiliza el cinismo como recurso expresivo donde manifiesta el absurdo de los avatares existenciales conjugando al mismo tiempo la comedia con el drama. El cine de Payne es humano porque sus personajes no son superhéroes dotados de inmortalidad y perfección. Más bien, se anuncian como seres humanos agotados, cansados del bullicio del día a día, como es el caso en sus filmes de un profesor de ética hastiado por la irritante competitividad del sistema de enseñanza americano, un jubilado que trata de reajustar su vida cuando descubre que la autenticidad en la que creía haber vivido no estaba acreditada como tal, un par de cuarentones que emprenden un viaje a California para ahogar su amargura y pseudo libertad en el elixir vinícola, un abogado preocupado de sí mismo que ha olvidado todas sus

---

<sup>38</sup> Cf. *Ibid.*, 26.

<sup>39</sup> Cf. Lerman, G. “Alexander Payne” *Dirigido por...*, 418, (2012), 22-23. Es interesante analizar cómo la relación literatura y cine en Alexander Payne parte de autores norteamericanos contemporáneos, lo que nos permite justificar e insistir en la importancia de la tierra en su filmografía. *Election* (1999) fue una adaptación de la obra de Tom Perrotta, *A propósito de Schmidt* (2002), de Louis Begley, *Entre copas* (2004), de Rex Pickett, *Los descendientes* (2011), de Kaou Hart Hemmings, donde se describe al hombre moderno con las carencias que sobreabundan en su tiempo y la permanente búsqueda de su identidad.

referencias familiares y una joven frágil y marginal que es objeto de un monopolio interesado.

Un buen día descubren lo quebradiza que es su existencia, la debilidad que les acoge y entonces sucede lo imprevisible, la necesidad de sostenerse en esa extraña atmósfera de impudicia y procacidad, lo que necesariamente les lleva a la búsqueda de un sentido que les permita vivir una existencia afable, un sentido presentado en categorías humanamente visibles: la vida en *Citizen Ruth*, la caridad en *A propósito de Schmidt*, amar en *Entre copas*, la familia en *Los descendientes*... Son humanos que libre o forzosamente se han equivocado o se han visto traicionados, la infidelidad es uno de sus recursos más comunes<sup>40</sup>. Estamos ante personas en apuros, con problemas laborales, existenciales, algunos de ellos han conocido la marginación, el fracaso, el abandono, la frustración...

La mayor parte de ellos necesita redimir<sup>41</sup> su historia, lo que les permite convertirse en centro de atención, o lo que es lo mismo, sus personajes son seres humanos en observación. Nunca sabes cómo van a reaccionar, por eso son minuciosamente captados por el objetivo de la cámara, lo que hace humano el cine de Payne es la creencia perpetua de que en el ser humano puede suceder lo insospechado. La realidad se convierte en el objeto de su análisis y, como el propio cineasta afirma: "Hacer cine es un perpetuo descubrimiento de elementos que pueda incorporar al film. Trato de controlar sólo lo que es controlable, pero a partir de ahí son los dioses los que hablan, y mi trabajo es escucharlos y ponerlo dentro de la película. Lo que puede ofrecerme la realidad es muy superior a lo que pueda concebir en mi pequeño cerebro"<sup>42</sup>.

<sup>40</sup> No está de más que nos preguntemos si acaso no es la pérdida de la fe en su sentido de confianza hacia los otros mutuamente reconocible en la depositaria confianza de los esposos. No olvidemos que *fidelitas*, fidelidad, viene precisamente de la raíz latina *fides* que significa fe. Por lo tanto, la pregunta es evidente: ¿El mundo ha perdido la fe o la confianza en el amor? Pregunta qué podemos hacer extensible a los personajes de Payne: ¿Sus personajes han perdido la confianza en el amor, han perdido su fe?

<sup>41</sup> Cf. *Ibid.*, 26. Una curiosa entrevista a Alexander Payne en donde afirma la textura que impregna su obra, en este caso su película *Los descendientes*: "acabo de cumplir los 50 y he llegado a la conclusión de que una de las claves de la felicidad es la capacidad de perdonar. Y creo que si de algo habla, los descendientes, es precisamente de eso, de lo importante que es saber perdonar [...] Basta fijarse en los cristianos. Todos los días rezan, diciéndole al Señor que les perdone sus pecados, y que ellos perdonarán los pecados de los demás. Seguramente ya no le prestan atención a lo que dicen, pero eso no quita que lo repitan todos los días".

<sup>42</sup> Reviriego, C. "El cine debe ser consciente del absurdo de la vida y reflejarlo" Alexander Payne: [www.elcultural.es/articulo\\_imp.aspxid=30420](http://www.elcultural.es/articulo_imp.aspxid=30420) Publicado el 20/1/2012. [Consulta: 12/12/2012]. Cf. Sánchez, JI. "El hombre de Nebraska" Alexander Payne: <http://www.>

La humanidad en el cine de Payne no es solo inspirarse en la realidad como el espacio físico donde se desenvuelve una trama vital, ni tan siquiera el complejo mundo relacional que enmarca cualquier acción, lo que realmente trastoca la visión del espectador es el acto de amor en el que se sustentan sus personajes; el impulso irresistible de amar y ser amado de Miles en *Entre copas*, la necesidad de Matthew de comentarle al amante de su esposa la proximidad de su defunción en *Los descendientes*, la emoción que embarga a Warren en el intercambio epistolar con un niño tanzano en *A propósito de Schmidt* o sencillamente la apuesta por la vida en lugar de muerte en *Citizen Ruth*<sup>43</sup>. En definitiva, la mirada compasiva de la realidad es la que permite al espectador quedarse atrapado en la inercia de un acto amoroso.

### 6.3.2. Un conflicto dual: la enredadera comunicativa (pro aborto–pro vida)

La acción amorosa forma parte de la naturaleza de la verdad, esto es debido a que la acción humana establece una relación de confianza en el amor. Este hecho nos ayuda a comprender que “la naturaleza de la verdad es la misma que la del amor”<sup>44</sup>. Lo que significa que la clave de las acciones amorosas es ser depositarias de la magnificencia de la relación.

Precisamente, la trama que sostiene a *Citizen Ruth* nos presenta el complejo mundo de las relaciones cuando estas prescinden de la humanidad de sus actos por los intereses creados. En este epígrafe contrastaremos las críticas que se vierten sobre aquellos colectivos que participan en la intercomunicación con Ruth, y que nos permitirán releer la película desde una visión crítica. En uno de los escasísimos instantes donde variados protagonistas de la película sacuden, empleando la voz en *off*, la conciencia de la protagonista, que acostada y meditabunda en la apacibilidad de la noche, medita los intensos momentos que han precedido a su acogida en la familia y sobre la irresponsabilidad de sus acciones. Ruth parece predisposta a

---

[decine21.com/Biografias/Alexander-Payne-22296](http://decine21.com/Biografias/Alexander-Payne-22296) Publicado 7/2/2012 (Consulta: 20/6/2013)

<sup>43</sup> El complejo final de *Citizen Ruth*, difícilmente descifrable, por el intento aséptico del director de no pronunciarse hacia ningún movimiento, nos conduce a una interpretación de los hechos de orden subjetivo. Pensamos que Ruth ha podido sufrir un aborto espontáneo que le ha hecho perder el bebé, o por el contrario, que se trata de una situación de riesgo de la que no va a ser tratada (cuestión normal) en su ya caótica y desestructurada vida. El hecho de no confiar sino de huir del espacio físico en el que se encuentra al final (clínica abortiva) de la película, nos invita a una lectura de la película en clave humanista, la persona es el espacio humano que prioritariamente es necesario proteger.

<sup>44</sup> Vidal Fernández, F. “La resistente fe de los Millennials. Sociología de la fe de la nueva generación del siglo XXI” *Sal Terrae* 1179, (2013), 526.

dar un giro imprevisto a su existencia.

Hasta que, nuevamente, la aparición repentina de los medios comunicación social (que establece la relación entre opinión pública y ciudadanía) permite que su caso se convierta en espejo público de clara difusión nacional. Lo que nos ayuda a comprender que la conexión relacional se torna indispensable en el argumento de la película. Hasta tal punto que todas las relaciones son distorsionadas por la presencia subyacente de la ideología al querer ganar para su causa a Ruth. Que, por otra parte, es incapaz de escucharse a sí misma.

El problema de Ruth nace de su propia marginalidad, la que ha le ha impedido encontrar relaciones verdaderas, se sobreentiende, en el desarrollo del propio film, que sus primeros referentes familiares han estado marcados por el abuso, que el mundo de la drogadicción ha sido una huida a ninguna parte, donde su ámbito comunicativo ha estado superpuesto a la adquisición de una dosis inhalante de bienestar transitorio. Ruth es un personaje frágil incapaz de relacionarse en plenitud, que toma como propia la afirmación de quien no ha recibido amor, no siente la capacidad y la fortaleza de transmitirlo. Su vida parece la de un autómatas lastrado que sigue los decretos que le son impuestos con la convicción de la supervivencia, pero al mismo tiempo con el estigma de una mujer marginal.

El conflicto real de Ruth, el que latentemente arrastra como un pesado fardo, es la dificultad para comunicarse con los otros y , como el mismo pronombre reflexivo indica, consigo misma. La imposibilidad de transmitir lo que realmente ella quiere vivir, lo que permite que cada colectivo humano tome para sí las propias vivencias de la protagonista, adueñándose de sí misma y generándole un estado de permanente ansiedad, y, consecuentemente, de incertidumbre vital. Valga para esto el curioso y significativo apellido de la protagonista, Ruth Stoops, que significa “la rebajada, la humillada”, como si este fuese el calificativo de su condición humana. Es interesante tomar como referencia lo que el periodista norteamericano Adam Biga afirma: “It is an ambiguous but liberating ending for a woman who is no hero or symbol, but rather a survivor getting by the only way she knows how. In the end, she goes her own way unswayed by any ideology but her own need for a fix”<sup>45</sup>.

<sup>45</sup> Traducción: “Es ambiguo pero un final liberador para una mujer que no es un héroe o símbolo, pero más bien es una superviviente que alcanza el camino que solo ella conoce. Finalmente, ella es dueña de su propio destino. No dejándose afectar por la ideología pero que necesita su dosis” Adam Biga, L. *Alexander Payne, his journey in film, op. cit.*, 40-41.

Primeramente Ruth tiene que ser sanada, recuperada para vivir con naturalidad su propia existencia. El compromiso moral es la promesa de su sanación, lo que significa que el problema ha estallado en el momento en que su sanación ha resultado ideologizada en la enredadera comunicativa de los grupos *pro life-pro choice*. Grupos que, por su parte, han sido despiadadamente satirizados por Alexander Payne, que nos ha presentado con sorna un emergente modelo de cineasta.

El cine de Payne presenta comedias que tengan una argumentación conflictiva, para resituar a la comedia no como un género de entretenimiento estéril y aburrido sino más bien como una trama de pensamiento fértil donde el espectador se interpele por la emoción y las experiencias emocionales de sus personajes<sup>46</sup>.

La pregunta que parece ceñirse a esta trama es si el aborto es el tema candente que nos permite ahondar en un conflicto más penetrante y sangrante, la comunicación humana... Sorprende que la primera película de Payne esté andamiada en el tema del aborto<sup>47</sup>, por todo lo que supone para la opinión pública norteamericana. No hablamos de un tema banal, sino de un ideario que ha conllevado la modificación de pareceres para algunos de los representantes más carismáticos de la Casa Blanca<sup>48</sup>. Un coladero de votos que puede inclinar la balanza hacia el lado republicano o liberal.

La arriesgada apuesta de Payne fue elogiada por la crítica norteamericana, aunque en taquilla no encontrase la audiencia esperada, tal vez motivada por las dificultades y obstáculos señalados previamente por la productora. A lo que se añe-

<sup>46</sup> Cf. Adam Biga, L. *Alexander Payne, his journey in film, op. cit.*, 41.

<sup>47</sup> Aunque los registros estadísticos puedan aportar una visión sesgada, o no totalmente completa del aborto, al menos podemos tomar como referencia algunos datos interesantes para la reflexión. El número de abortos que se sucede cada año solo en EEUU es de 1,2 – 1,6 millones de abortos. El número de abortos estimados en el mundo anualmente es de 46 millones. Finalmente en EEUU, desde 1973 se calcula que se han producido 42 millones de abortos. Datos tomados de Kaczor, C. *The Ethics of Abortion, Women's Rights, Human Life, and the Question of Justice*, The Taylor and Francis, New York, 2011, (Ebook/Pos 3908).

<sup>48</sup> Algunos antiguos presidentes de EEUU como son Bill Clinton y el vicepresidente Al-Gore fueron primeramente favorables del movimiento *pro-life*, para posteriormente ambos describirse a sí mismos como favorables al movimiento *pro-choice*. Son muchos los votantes norteamericanos que tienen como referencia la valoración que se tenga sobre el aborto y la influencia que este tema puede ejercer sobre el gobierno del país. Kaczor, C. *The Ethics of Abortion, Women's Rights, Human Life, and the Question of Justice, op.cit.* (Ebook/Pos 212). Al mismo tiempo es interesante analizar la importancia del aborto en la opinión pública norteamericana. La película *Los idus de marzo* es un retrato del inestimable valor de la captación de votos para la causa republicana o liberal, el tema del aborto es particularmente punzante para ambos contendientes.

de que la propia temática resultase demasiado polémica para los propios cinéfilos. Lo interesante es cómo se sitúa Payne en su estreno cinematográfico, proponiendo un debate no al uso e invitando al espectador a buscar la verdad de su colectivo. Lo que parece evidente a tenor de las imágenes es la capacidad de manifestarse como un agudo observador social con una sensibilidad especialmente corrosiva e irónica<sup>49</sup>.

El film de Payne nos sitúa en una encrucijada de difícil resolución. Por una parte, una familia americana declaradamente *pro life* perteneciente a una iglesia evangélica fundamentada en los valores angloprotestantes que gestaron el sueño americano y que ineludiblemente unen su destino a un indisociable encuentro entre espiritualidad y humanidad. Si nos atenemos al mundo religioso del estado de Nebraska, nos daremos cuenta que en su mayoría es un estado cristiano con una presencia evangélica o protestante que dobla al catolicismo en número<sup>50</sup>. Algunas peculiaridades que podemos observar en los personajes del film (los himnos cantados, la oración comunitaria, la lucha entre los cristianos y el diablo, *The demon within* o la tentación autodestructiva, la proliferación de las ofrendas a modo de donativos para atraer a Ruth a su causa) nos predisponen a pensar en el pentecostalismo<sup>51</sup>. A lo que se añade su creciente aumento dentro de los movimientos evangélicos extendiéndose notablemente por Norteamérica.

Hay dos detalles que caracterizan al pentecostalismo, uno de ellos es genuinamente protestante, que es la relación directa del individuo con Dios, y, en otro orden, la centralidad de la Biblia como experiencia de renovación<sup>52</sup> y palabra sanadora, a lo que se añade la responsabilidad del colectivo en el proselitismo para conseguir seguidores, tal es el caso de Ruth y propiamente la desestimación de

<sup>49</sup> Cf. Adam Biga, L. *Alexander Payne, his journey in film, op. cit.*, 27 - 41.

<sup>50</sup> Referencia tomada de The ARDA: Association of Religion Data Archives, Nebraska, Denominational Groups, 2000. [http://www.thearda.com/mapsReports/reports/state/31\\_2000.asp](http://www.thearda.com/mapsReports/reports/state/31_2000.asp) [Consulta 19/7/2013]

<sup>51</sup> El movimiento pentecostal destaca por la importancia del Espíritu Santo y surgió en comunidades protestantes, aunque en la actualidad existen numerosas comunidades pentecostales católicas que destacan al igual que las comunidades protestantes por su oración de alabanza, el compromiso moral individual y el aprecio por lo carismático. Un dato a tener en consideración en su crecimiento exponencial en el mundo protestante en menos de un siglo situando su cifra en 300 millones de pentecostales en el mundo. Casi la mitad de los 700 millones de creyentes protestantes que podemos subdividir dentro de las iglesias evangélicas como los baptistas (15), anglicanos (70), calvinistas (60), luteranos (40), metodistas (40) en tanto que el resto son 100 millones repartidos entre adventistas, cuáqueros...

<sup>52</sup> Cf. Chauprade, A. "Geopolítica del Catolicismo", *Vanguardia – Dossier 48*, (2013), 17-21.

servicio de un clero específico. Lo que permite que un indeterminado hogar pueda ser espacio de culto, tal y como se presenta en un plano del film (encuentros en el hogar familiar del colectivo religioso sin que sea necesario ningún tipo de formación inicial o específica para el encargado de moderar la reunión). Cualquiera puede autonombrarse pastor. El problema reside en convertir a cada individuo en una iglesia autónoma donde el triunfo del neoliberalismo más agresivo es una evidencia contrastable en América del Norte.

Además, encontramos un matiz que nos ayuda comprender la tensión pública del debate moral norteamericano, cuando los grupos feministas de identidad *Pro choice* justifican su anticlericalismo. No es un anticlericalismo<sup>53</sup> tradicional que se manifieste en el desprecio a lo sagrado o a los agentes o intermediarios del mundo religioso (recordemos la escena emocionada de las mujeres entonando un canto a la luna como objeto de alabanza y panteísmo manifiesto que con mordacidad resalta Payne), sino un anticlericalismo político que impide institucionalmente a las creencias abrirse paso en la vida pública. Esto nos permite comprender la importancia de la privatización del hecho religioso, como se manifiesta en la escena anteriormente mencionada, dejando a los creyentes o no creyentes vivir libremente. Este hecho nos muestra la enorme importancia de la desestimación institucional religiosa como medida política y la espera de su desaparición, a lo que se añade el creciente miedo a los agentes externos no controlables como es la acción de Dios en la vida de los humanos, que finalmente ocupen un papel esencial, que minusvalore lo que la realidad de estos colectivos creen que corresponde a la vida del hombre como responsable último de la vida humana.

Nos parece que esta apelación a la libertad invierte la pirámide de valores, situando a la libertad como principio y al ser como consecuencia, sin establecer un orden antropológicamente consecuente que vaya del ser a la libertad. Esta libertad esgrime su fortaleza en la privacidad del individuo, que justifica su autonomía de elección. Cualquier intrusión pública significa una inferencia en la autonomía del sujeto. Estas características son rasgos definibles en los personajes femeninos del movimiento *Pro choice* que nos expone el cineasta Payne. Pero, qué características constituyen este colectivo, por qué esa fervorosidad por la privacidad y la exaltación por lo individual.

El movimiento *Pro choice* en Norteamérica hunde sus raíces en las últimas

---

<sup>53</sup> Cf. Rorty, R. *Anticlericalismo y Ateísmo. El futuro de la religión*, Paidós, Barcelona, 2006, 52-53.



tres décadas del pasado siglo XX, más exactamente su extensión se produce en el último cuarto de siglo. Este movimiento femenino, que sagazmente nos presenta Alexander Payne bajo la pseudoaparición de una intrusa con dotes de espía empaquetada en el seno del grupo *Pro life*, nos da algunos indicadores para datar y situar el momento y la ideología de este colectivo. Pero antes es necesario reformularse los pormenores que sacudieron Norteamérica para el surgimiento, estabilidad y el origen de sus propias fisuras dentro de este movimiento.

Los años 60 fueron años convulsos para la opinión pública norteamericana, el marcado acento de la guerra fría frente a la amenaza comunista que precipitó la crisis de los misiles, la llegada de John Fitzgerald Kennedy a la presidencia de gobierno de EEUU, la pugna extendida al dominio y control espacial, la marcha sobre Washington del activista de color y pastor protestante Martin Luther King, el inicio del concilio del Vaticano II, la primavera de Praga, el mayo francés del 68, se inicia la guerra de Vietnam, la eclosión de un nuevo modelo o referencia musical lanzada por unos jóvenes de Liverpool que se hacen llamar los Beatles, el multitudinario festival de Rock de Woodstock en el estado de Nueva York... son muchas efemérides las que hacen referencia a una década revulsiva que, en sus distintos ámbitos, ya sean políticos, económicos, sociales o culturales, nos exponen ante una revolución humana sin precedentes que entre la desmedida utopía del momento y la propia realidad de su tiempo nos permiten urdir un cambio en la concepción de la conducta humana y, en consecuencia, sus referencias antropológicas.

En este periodo en el que se entretrejen movimientos sociales de muy diversa índole, la necesidad y el anhelo de una justicia social, los aires renovadores del concilio Vaticano II permiten el surgimiento activo del compromiso social y el florecimiento de grupos ideológicos católicos de tendencia social e ideológicamente próximos a un pensamiento aperturista que choca con los modelos referenciales de la tradición. En la Iglesia Norteamericana surgen personas carismáticas que presentan un modelo referencial de concebir las iniciativas sociales<sup>54</sup>.

---

<sup>54</sup> Tal es el caso de Dorothy Gray en su firme acción por la justicia, concebida desde una opción por los pobres, haciendo de su activismo una referencia de vida pública, trabajando en la calle y en la cárcel junto a los excluidos. No deja de ser interesante para la temática de nuestro trabajo su experiencia personal debido a un aborto provocado, antes de su conversión, por miedo a ser abandonada por su amante. El sacerdote jesuita, poeta y activista de Justicia y Paz, Dan Berrigan (1921-), que junto al monje trapense Thomas Merton formó una coalición intereclesial para tratar de poner fin a la guerra de Vietnam. César Chavez (1927 -1993), líder campesino activista a favor de los derechos civiles que formó la Unión de trabajadores campesinos. En relación con Dorothy Gray (1897-1980)

En esta sucesión de acontecimientos aparecen las primeras agrupaciones feministas, la historia de este movimiento camina paralelamente al desarrollo contemporáneo de la emancipación de la mujer<sup>55</sup>, lo que significa que el movimiento feminista comenzó a gestarse en Norteamérica a finales de 1950 extendiéndose a lo largo de la década de los 60 como resultado de las legislaciones que atendían la regularización del aborto. Muchas mujeres embarazadas presentaban su caso a una comisión hospitalaria para una determinación apropiada, si era fruto de una violación o incesto, o si el embarazo ponía en peligro la salud mental y psíquica o si el feto era defectuoso. Esto provocó que algunos casos saltasen a la luz pública con situaciones de riesgo a consecuencia del consumo de tranquilizantes con riesgo de malformación fetal o por pandemias como la rubeola de 1964, que afectó a algunas embarazadas provocando algunos embarazos por deformación. Esto originó el surgimiento de un movimiento feminista que presentaba una visión claramente proabortista. El movimiento femenino comenzaba en la década de los derechos civiles a demandar poder sobre sus propias vidas, lo que significaba que comenzaban a pensar sobre su sexualidad de manera diferente<sup>56</sup>.

A esto se añaden otros cambios paralelos de carácter sociológico como la incorporación de la mujer al mundo laboral, el retraso en la edad del matrimonio, el aumento del divorcio, el surgimiento de los métodos de contracepción para la regulación de la natalidad.... lo que permitió progresivamente la erupción de una revolución sexual.

Esta inquietud, que de algún modo podríamos denominar como alboroto sexual, conllevó la aparición de colectivos femeninos de clara referencia proabortista, este es el caso del colectivo JANE o *Abortion Counseling Service of Women's Liberation*,

---

para tener un conocimiento más apropiado de su activismo político-social como resultado de su experiencia espiritual es aconsejable leer el *Cuaderno de Cristianismo y Justicia* n° 136 "Revolución desde abajo, descenso revolucionario: La política espiritual de Dorothy Day" del jesuita Daniel Izuzquiza sj. En el momento de su muerte nos dejó como legado el periódico *Catholic Worker* con una tirada de 95.000 ejemplares y que sigue manteniendo el mismo precio que cuando fue lanzado en 1933, un centavo de dólar. A esta referencia sobre el mundo obrero se añaden, en la actividad social, la presencia de 70 casas de hospitalidad (para la atención de mendigos, parados, personas sin techo y toxicómanos) y cuatro comunas agrarias.

<sup>55</sup> Resulta interesante la lectura de dos capítulos del libro, *Beyond prolife and Prochoice*, de la profesora de estudios femeninos de la Universidad de Duke Kathy Rudy, de confesión religiosa metodista. Los capítulos 4 y 5 son una síntesis clara del origen del feminismo. Titulados "Conflicted over Men, Women and Sex" and "The uneasy Marriage between feminism and Pro Choice"

<sup>56</sup> Cf. Rudy, K. *Beyond prolife and Prochoice*, Beacon Press, Boston, 1996, 58-62.

surgido en la ciudad de Chicago a finales de los años 60, y que participó activamente, de manera clandestina, realizando abortos a aquellas mujeres que lo solicitasen, ofreciéndoles una mayor seguridad en el cuidado de la salud y apoyando a aquellas mujeres que por carencias económicas solicitaban sus servicios. Desde 1969 hasta 1973 funcionó este colectivo femenino que, apoyadas por asesoramiento médico especializado, aprendieron los conocimientos necesarios para el ejercicio de estas prácticas que ellas mismas efectuaban. El siguiente texto resume con precisión esta primera ola de los movimientos feministas: "Proabortion feminist was bound up with the political and sexual struggles of the 1960s. These early feminists largely favored the sexual revolution and participated in abortion politics precisely because they thought sex was good and they wanted to have more of it more safely, that is, without the fear of pregnancy"<sup>57</sup>.

Fue ya en los años 70 cuando se sucedió una segunda ola feminista que comienza a hacer visibles las fisuras del propio movimiento, precisamente en los últimos años de los 60 y primeros de los 70, cuando comienza a hacerse tangible la prosperidad que conlleva la incorporación de la mujer al trabajo, así como su iniciación en grupos de tendencia izquierdista que se autoproclamaban feministas radicales. Esto suponía un pensamiento que daba paso a un nuevo modelo de pensamiento, que iba más allá de ser dueñas de sus voluntades reproductivas. Lo que significaba que su discurso ideológico se ampliaba más allá de su sexualidad, ampliándolo a las diferencias de género, a las situaciones de opresión sexual y a las capacidades naturales más importantes y exclusivas del mundo femenino. Para el movimiento feminista de este periodo, la liberación sexual es concebida con la fricción o ruptura con la relación heterosexual, planteando que "For them freedom meant the ability not to have sex with men, and therefore not get pregnant"<sup>58</sup>. Lo que nos sitúa en un marco donde las feministas de los años 70 sitúan la relación heterosexual como la causa o la raíz de la opresión femenina. Lo que envolvía a esta segunda ola de feminismo frente a la intención de los inicios del feminismo de modificar el derecho, la economía o las grandes estructuras institucionales, es la prioridad por construir o edificar una cultura femenina que tuviese como base

---

<sup>57</sup> Traducción: "El feminismo proabortista estuvo vinculado con las disputas política y sexual de los años 60. Este feminismo inicial favoreció claramente la revolución sexual y participó en las políticas sobre el aborto porque ellas pensaban que el sexo era bueno y querían tener mayor seguridad, es decir, sin miedo al embarazo". *Ibid.*, 69.

<sup>58</sup> Traducción: "Para ellas la libertad significa la habilidad de no tener sexo con hombres, y por lo tanto de no quedar embarazadas". *Ibid.*, 70.

los valores morales propiamente femeninos, por encima de los valores de la sociedad patriarcal. Esto predispuso a una vivencia homosexual o lésbica de los grupos feministas. Como señala Kathy Rudy: "The goal of these feminists was to liberate themselves from this sexual servitude by creating a female subculture free of men and free from the threat of male oppression. As a result, feminism of the 1970s was marked by increased acceptance and even a deliberate embracing of same sex relationship [...] for the later feminists, however, sex with other women was the safest and most acceptable kind of sex; in a culture where men are the enemy, the choice of sexual partners became one of the utmost political concerns"<sup>59</sup>.

El motivo de esta segunda ola feminista es por la proximidad ideológica que el grupo *pro choice* de la película *Citizen Ruth* nos presenta. Este reducido grupo de mujeres que ejerciendo labores de espionaje actúan en oposición ideológica al movimiento *pro life*, la supuesta homosexualidad de sus integrantes, la falta de miembros masculinos que simpaticen con sus ideas, la contundencia de sus reclamaciones y algunas características propias que podemos enumerar y que son rasgos distintivos de este movimiento y que se encuentran imbricados en la porosidad del cuerpo ideológico *pro – choice*. Mencionemos algunas cualidades del colectivo:

- El movimiento *pro choice* encontró el corpus ideológico en organizaciones como *The Nacional Abortion Rights Action League*, argumentando que el aborto debería ser legal, ya que la planificación familiar es un asunto privado.

- Las mujeres tienen derecho a abortar porque las mujeres tienen el derecho a participar de la esfera pública.

- El mundo femenino tiene la capacidad de controlar sus capacidades reproductivas.

- Estos colectivos favorecen y se preocupan por el cuidado de la salud femenina, la igualdad salarial, las mujeres maltratadas, las conexiones feministas, las crisis derivadas por violación, la modificación de leyes para la igualdad de derechos; finalmente el aborto es uno de los asuntos que necesitan apoyo financiero para estos

---

<sup>59</sup> Traducción: "El objetivo de estas feministas era liberarse de la servidumbre sexual para crear una subcultura femenina, libre de los hombres y libre de los tratos opresivos masculinos. Como resultado, el feminismo de los años 70 estuvo marcado por una mayor aprobación y hasta una deliberada intención a las relaciones con el mismo sexo [...] Para las feministas más recientes no obstante, el sexo con otras mujeres es más seguro y la más aceptable de las clases de sexo en una cultura donde los hombres son los enemigos, la elección de una pareja sexual llega a ser la máxima preocupación estratégica"; *Ibid.*, 71 -72.

nuevos colectivos feministas que organizan su presión en comunidades locales a las que alude Payne en su film.

- El movimiento *pro choice*, a diferencia del movimiento inicial *pro abortion*, no tiene un solo significado sino que participa de un lenguaje y una ideología de liberación sexual de la mujer en ocasiones confrontándose frente al sexo masculino y respaldando una ideología propia femenina<sup>60</sup>.

Algunas de las críticas que se han vertido sobre estos grupos son contrastables en el visionado de la película, como son la tendencia a que estos colectivos tengan un predominio presencial de mujeres de raza blanca, junto a las dificultades que surgieron en los inicios de los años 90 en Norteamérica con el liderazgo de estos colectivos y los inconvenientes para encontrar apoyo financiero junto a las contrariedades propias de la falta compromiso a tiempo completo por parte de sus miembros ante las exigencias que se reclaman<sup>61</sup>. Es curioso percibir que en la película el grupo está constituido por un reducido grupo de mujeres de raza blanca, que presentaban problemas financieros (como se puede comprobar) y un liderazgo no definido frente al liderazgo local de la familia de acogida y la representatividad estructural o piramidal que nos permite conocer al líder nacional del movimiento *pro life* en la figura de Burt Reynolds.

Junto a esta crítica nos interesa valorar una reflexión de un artículo titulado "Our bodies, Our Souls", de Naomi Wolf<sup>62</sup>, que expuso en la revista estadounidense *New Republic* en el que critica al pensamiento feminista, siendo ella difusora del movimiento, en el que afirma que la oratoria del movimiento *pro choice* se han incurrido en tres consecuencias destructivas, dos de carácter ético y otra estratégico. Las de carácter ético son la dureza de corazón entre otras cosas por el lenguaje que muchos miembros *pro choice* utilizaron para afirmar que el feto no es persona, cuando la realidad es la elección entre tu vida o la del feto. El conflicto se acentúa cuando esta segunda ola reclamaba la deshumanización de la mujer y para ello deshumanizan el valor de las criaturas bajo un lenguaje privativo de maternidad

<sup>60</sup> Cf. *Ibid.*, 58-81.

<sup>61</sup> Cf. *Ibid.*, 85-96.

<sup>62</sup> Naomi Wolf (1962), escritora y periodista norteamericana, una de las figuras representativas de la llamada tercera ola del feminismo que surge a principios de los años 90, extendiéndose hasta la actualidad, donde resaltan los múltiples modelos de mujer frente al marco referencial de un modelo único de mujer de la segunda ola; conducidas por el pensamiento postmoderno, plantean múltiples enfoques pero carecen de un objetivo común definitivamente claro. A esta tercera ola pertenecen colectivos mediáticamente conocidos como el grupo ucraniano FEMEN.

que repercute en el colectivo, utilizando expresiones como “masa de protoplasma dependiente”. La segunda cuestión ética son las mentiras expuestas en afirmaciones que señalan que el aborto se agrava a consecuencia de que incide en mayor medida en las mujeres pobres, lo que las predispone a una mayor vulnerabilidad que alguien perteneciente a una clase media o alta. Pero la realidad es que muchas afectadas afirman “They have a notion of what a good mother is and don’t feel they can be that kind of mother at this phase of their lives”<sup>63</sup>, lo que significa que la verdadera lucha no es contra la desigualdad sino contra la propia moral de la persona. La última consecuencia es estratégica, lo que significa el fracaso político a consecuencia de carecer de una base común de orden religioso en el que sustentar las convicciones, el *pro choice* se enfrenta a su conciencia mientras que el creyente lo afronta mediante la redención y expiación. La falta de una estructura moral es un detalle referencial para la sedimentación del mensaje<sup>64</sup>.

Finalmente nos encontramos con que los argumentos que sostienen al movimiento *pro choice* responden a los principios del liberalismo, el gran fenómeno sociológico del siglo XX, como es la emancipación de la mujer que ha dado voz y libertad a la población femenina. Pero, a su vez, le ha hecho ser partícipe de un marco de competitividad para poder sostener su incipiente *status* en detrimento de la maternidad. Una sociedad liberal ofrece a las mujeres ser como hombres, situarlas en un plano de igualdad, pero en ocasiones sin sostener o ayudar a la familia, ya que este hecho es una opción privada, precisamente lo que solicita el movimiento feminista<sup>65</sup>.

El planteamiento liberal nos deja socavones morales e interrogantes éticos que deben ser respondidos, pero no podemos obviar algo importante, la exaltación de la privacidad para ser dueños en exclusiva de uno mismo es un rasgo significativamente *pro choice* y al mismo tiempo una característica liberal que responde al lema “menos estado y, más mercado”, en clara consonancia económica, lo que nos permite comprender la importancia de la privacidad para generar competitividad sin intervención estatal y que reverdezca de esta manera el triunfo de la competitividad privada que, en ocasiones, se convierte en elitista.

---

<sup>63</sup> Wolf, N. “Our bodies, our souls”. *The Ethics of Abortion*, Prometheus Book, New York, 2001, 185. Reprinted by permission of the *New Republic*, 1995. Traducción: “Ellas tienen una idea de lo que es una buena madre y ellas no sienten que puedan serlo en esta fase de sus vidas”.

<sup>64</sup> Cf. *Ibid.*, 179 –192.

<sup>65</sup> Cf. Rudy, K. *Beyond prolife and Prochoice*, *op. cit.*, 94-101.

Pero lo que realmente nos puede preocupar más hondamente es que esta reducción a la privacidad congele la comunicación humana, que situaciones como el aborto no puedan ser manifestadas en una esfera pública, por ser una disyuntiva de conciencia individual, sin poderlo abrir a una esfera más amplia que un malogrado individualismo utilitarista. La experiencia humana de vivir, como hemos mostrado, se entreteje desde sus orígenes biológicos en el misterio de la relación.

#### 6.4. LA ESFERA POLÍTICA

##### 6.4.1. Un debate público

Uno de los problemas esenciales y subyacentes en el film de Payne es el de la comunicación humana. Este hecho puede causarnos una sorpresa repentina en sociedades intercomunicadas, digitalizadas, donde el fenómeno acuñado por el filósofo canadiense y teórico de la comunicación Marshall McLuhan como “aldea global” nos permiten comprobar la influencia de las nuevas tecnologías en el cambio social. Frente a la inmediatez comunicativa y a la información multimedia que nos han propulsado a una hipercomunicación generalizada, emerge así el conflicto latente de la comunicación interhumana, a mejor oferta y calidad comunicativa, mayor propensión al aislamiento. El contenido de nuestra comunicación se distorsiona con facilidad, nuestras sociedades están saturadas de información, pero deseamos la fina textura de la intercomunicación, que en muchas ocasiones se evanece entre los intersticios de nuestro interior ante la dificultad de escucharnos a nosotros mismos; si esto es así, ¿cómo podemos atender las demandas, anhelos o disputas de nuestros semejantes?

Precisamente Payne utiliza el conflicto comunicativo como referencia subyacente en *Citizen Ruth*, el objeto central de la disputa se centra entre dos facciones en conflicto para atraer a su causa y conseguir la sugerente y atractiva fascinación o sensacionalismo mediático de una joven vulnerable (alguien que no puede escucharse). La comunicación se convierte en el protagonista referencial para el desarrollo de la historia, en el ejercicio de dominio del individuo que bien podemos expresar en dos cuestiones anteriormente mencionadas, el individualismo utilitarista de inspiración liberal y la tenaz intensidad por la captación de la opinión pública, la irrupción mediática como un tema suficientemente cautivador y contrapuesto.

En esta lucha desigual, ¿qué debe esperar una persona? Esta es la idea determinante que nosotros queremos analizar, pero antes, establezcamos un nexo entre dos facciones contrapuestas, la idea del individualismo como un distintivo propio del pensamiento evangélico (colectivo *pro life*) en su relación frente a lo sagrado y a la libre interpretación de las escrituras, y, por otra parte, las ideas liberales que sostienen al colectivo *pro choice*.

Una definición precisa del liberalismo nos permite recolocar el origen histórico del liberalismo: “El liberalismo fue una crítica de la organización del poder político y religioso característica del Antiguo Régimen en los estados confesionales postreformistas, que establecieron la complicidad entre el absolutismo real y la religión oficial exclusiva”<sup>66</sup>. En primer lugar, nos sitúa en un periodo histórico específico, en el corazón del siglo XVI, en respuesta a las guerras de religión europeas, recordemos que es en este periodo donde se configura el estado moderno, y que tuvo su extensión en los países europeos entre los siglos XVII y XIX hasta que, a partir del siglo XX y durante el XXI, ha ejercido el potentado liberal EEUU. En un segundo momento de la definición nos tenemos que circunscribir a la confesionalidad religiosa de los estados en una doble variable concomitante en la alianza entre el poder terrenal y la hegemonía religiosa del periodo histórico.

Por lo tanto, el liberalismo se va a situar como una voz discordante frente a los entramados del poder monárquico y la autoridad eclesiástica, para prorrumpir con varios principios elementales que resultarán ser ejes esenciales en la configuración de la edad contemporánea. Para que comprendamos la profundidad implícita de este modelo socio-económico, tengamos en consideración la opinión del psicólogo moralista Lawrence Kohlberg, que afirma: “El liberalismo es, ante todo, una doctrina de reforma social, de cambio social progresivo y constitucional, con unos principios morales alrededor de un concepto de justicia definidos en términos de derechos individuales que se orientan, todos ellos, en torno a la libertad”<sup>67</sup>. La peculiaridad que nos aporta Kohlberg es la reorganización política y social de un nuevo dictamen de organización social, en el cual la libertad se erige en el valor

<sup>66</sup> Martínez, J. *Religión en Público. Debate con los liberales*. Encuentro, Madrid, 2012, 25, citado a su vez de Murray, J. “The problem of State Religion”, *Theological Studies* 12 (1951) pp. 155-178, en pág. 159; “Leo XIII and Pius XII: Government and the Order of Religion” en: J.L. Hooper (ed.) *Religious Liberty. Catholic Struggles with Pluralism*, Westminster – John Knox Press, Louisville, Ken. 1993, p. 67.

<sup>67</sup> *Ibid.*, 29. Citado a su vez de Kolber, L. “The Future of Liberalism as the Dominant Ideology of the Western World”, *Proceedings of the Annberg Conference of the Future of the Western World* (Univ. of Southern California, 1977), p. 51.



exponencial desde donde se nutren todos los principios de la teoría social. Por lo tanto, las creencias quedan abolidas y la supremacía social de la monarquía queda derogada a una ausente comparecencia en la esfera pública, a favor de una suma de voluntades individuales que son las que determinan el consenso social<sup>68</sup>.

El primer rasgo que identifica al liberalismo es el individualismo sustentado en la mencionada libertad, que predispone al individuo a su libre elección moral en la futura organización de su vida personal y social, convirtiéndose la libertad de elección personal en el marco ético del hombre liberal<sup>69</sup> (no por sus principios o planteamiento antropológico). Este hecho es el que nos permite escudriñar el marco ideológico del grupo *pro choice* bajo el lema “Nosotras gestamos, nosotras decidimos” y la libre inspiración de los grupos evangélicos (la no necesidad de una estructura jerárquica) *pro life* en *Citizen Ruth*. Esta supremacía individual se constituye bajo un referente que es que el valor de la sociedad está constituido por la suma de las voluntades individuales. Como bien señala Julio L. Martínez, “el valor es la cualidad que el sujeto individual confiere a los objetos y procesos que satisfacen sus demandas”<sup>70</sup>, por lo tanto esto nos permite comprender el calificativo de del liberalismo utilitarista, por el cual el ser humano es contemplado como un individuo que satisface sus necesidades personales mediante el dictamen racional, lo que significa que la estructura liberal prioriza en este orden sus necesidades: individuo, sociedad, estado. Lo que nos ayudará a comprender la amenaza que supone para el sistema liberal que cualquier tema de índole privada pueda tener consonancias de orden público que determinen la realidad socioeconómica, cultural e ideológica, ya que sería una intimidación a la libertad de elección de cada individuo.

Para nuestro trabajo nos resulta clarificador agrupar los principios liberales que están resumidos en cuatro puntos que hemos ido intercalando en nuestro discurso: individualismo o la primacía moral del sujeto frente a cualquier colectivo social, libertad como principio fundamental donde se edifica la voluntad del in-

<sup>68</sup> A este respecto conviene matizar que la teoría de la justicia del filósofo norteamericano John Rawls señala que el acuerdo entre individuos no puede provenir de creencias o costumbres particulares sino más bien por consenso público, ya que así los parámetros de una sociedad justa estarían establecidos en conformidad con la libertad individual, elegida y reconocida por todos los miembros. Es interesante leer el capítulo 1 de la profesora Kathy Rudy, “The reproduction of America” Understanding Liberalism’s view of Abortion y los capítulos 4 y 5 del libro, *Religión en Público. Debate con los liberales*, del actual rector de la Universidad de Comillas, el jesuita Julio L. Martínez.

<sup>69</sup> El *ethos liberal* en el sentido económicos estaría sustentado en el fomento de la competitividad, la soberanía del individuo y la no intervención del estado.

<sup>70</sup> Martínez, J. *Religión en Público. Debate con los liberales, op.cit.*, 36.

dividuo, privacidad como espacio humano particular donde actúa el pensamiento y la conciencia individual en contraposición a cualquier intromisión pública, e igualdad, el reconocimiento que se establece de manera universal para todos los humanos conforme a su *status* moral<sup>71</sup>. Una vez expresados los principios liberales, nos ayudará a comprender la poderosa influencia y fascinación que ejercen sobre los dos colectivos en su afán por dominar la esfera pública.

Si bien es cierto que el debate se circunscribe a una esfera pública de contexto norteamericano, el conflicto que nos presenta el film claramente irradia las dificultades ético-morales- religiosas de una dicotomía público-privada, en donde la Iglesia Católica ha tomado causa común junto a las iglesias Protestantes en un asunto público para tratar de proteger un derecho invulnerable: el derecho a la vida. El cuestionamiento a los grupos *pro life* por parte de los colectivos seculares es el cuestionamiento del papel que desempeñan las creencias como guardianes de la moral. Mientras que los grupos *pro life* debaten con sus oponentes sobre el futuro de la vida humana en el que hombre sea responsable de la existencia humana y no un producto tecnológico de instrumentalización materialista<sup>72</sup>.

Si nos atenemos al colectivo *pro choice* de la película encontramos que sus referencias están circunscritas a la esfera privada, porque desde ella emana su libertad de elección junto a su supuesto igualitarismo como referencia al mundo varonil y, al mismo tiempo, la no injerencia institucional, ya sea de dominio gubernamental o a sus adversarios *pro life* con sus creencias particulares. Este hecho nos ayuda a comprender la polivalencia de los valores para este colectivo, ya que no caben verdades objetivas, solo bienes personales que no tienen que ser dependientes de ningún código normativo o regulativo de orden vital. Lo que resulta contrario para sus oponentes, dado que este tipo de asociaciones *pro life* se sostiene mediante códigos normativos que tienen como base la palabra bíblica, los compromisos de la comunidad y pretenden contribuir con su ideario al bien común, en este caso de alcanzar un bienestar social y público. Eso sí el liberalismo parece quedar indemne en esta pugna de intereses, ya que lo que caracteriza su corpus ideológico y justificación pública es la "neutralidad"<sup>73</sup>.

Ahora bien, frente a esta pronunciada dicotomía quedan preguntas por res-

---

<sup>71</sup> Cf. *Ibid.*, 34-39.

<sup>72</sup> Cf. Gillis, C. "La influencia vaticana en las políticas públicas de Estados Unidos" *Vanguardia Dossier. Geopolítica de la Santa Sede*. 48, (2013), 51-53.

<sup>73</sup> Cf. Martínez, J. *Religión en Público. Debate con los liberales*, op. cit., 43-44.

ponder. ¿Hay alguna posibilidad de que las creencias contribuyan al consenso moral de la sociedad civil? Para ello, es importante contemplar el significado que la persona tiene en sí para ambos colectivos y la supuesta apelación solidaria que parece conmover a ambos movimientos, hacia donde se encuentra redireccionada. En primer lugar, el reconocimiento de la persona como totalidad. Lo que hace al hombre humano no es su naturaleza racional sino su unidad total como persona como finalidad en sí misma, no un cúmulo de bienes sometidos al libre arbitrio de la voluntad individual. En un segundo momento, liberales como John Rawls y Richard Rorty se han pronunciado valorando excelsamente la importancia de la familia<sup>74</sup> y la solidaridad humana<sup>75</sup> como resortes indispensables para la constitución del individuo en el espacio público; ahora bien, en ambos modelos parece subyacer el sedimento cristiano de la interioridad<sup>76</sup> donde ellos colocan la esencia humana que les permite apostar por ambas categorías, la solidaridad altruista de Rorty y la enseñanza de la amabilidad y la compasión hacia los otros que se traducirá en justicia en el diálogo público.

La persona es el centro de nuestro análisis en el conglomerado de convicciones religiosas, éticas, leyes civiles y pronunciamientos políticos. Un individuo que se abre a la solidaridad humana como un espacio de encuentro y comunicación interpersonal que le permita ser acogido y aceptado por los otros en su comunidad humana.

## 6.5. LA PERSONA

### 6.5.1. *Citizen Ruth*: resonancias bíblicas de un enigmático título

#### 6.5.1.1. *Un relato sobre la misericordia y la lealtad*

La relación con lo sagrado no parece ser motivo de prejuicio para Alexander

<sup>74</sup> Cf. Rawls, J. "Kantian Constructivism in Moral Theory". *Journal of Philosophy* 77 – n°9, (1980), 518-19.

<sup>75</sup> Cf. Rorty, R. *Contingency, Irony, Solidarity*, Cambridge University Press, New York, 1989, 189.

<sup>76</sup> Una de las aportaciones más importantes del cristianismo ha sido la de la interioridad, que bien podemos tener en consideración a través de los escritos paulinos en su carta a los Gálatas y que algunos pensadores cristianos, como Romano Guardini (1885-1968), han investigado la interioridad como características propias de la persona y la existencia cristiana.

Payne, ya que él mismo inaugura cada guion con una oración previa<sup>77</sup>. La elaboración del guion se convierte en un proceso evolutivo por el cual la narración cinematográfica se revela a través de un acto de creación. Por lo tanto, el acto creativo que supone un guion tiene como referencia la inspiración y la revelación. No desmerecen estas características del mensaje bíblico. Precisamente, nuestra aproximación al personaje de Ruth tiene como centro de interés tres claves: persona, feminidad y maternidad. Tres conceptos que son visibles en uno de los libros menos voluminosos de la tradición veterotestamentaria<sup>78</sup>, su extensión ocupa 4 capítulos y 85 versículos, y casualmente responde al título del libro de Ruth.

El título de la película parece dejarnos un interrogante sin descifrar. ¿Es Ruth un nombre al azar? El apellido de la protagonista, Stoops, nos presenta a una mujer “rebajada”, “humillada”, “reducida”, aclarando el significado del apellido en lengua anglosajona, lo que nos permite especular con las hipótesis. Una vez conocido el cine de Payne, ¿hay alguna posibilidad de que el personaje cinematográfico pueda obtener algún paralelismo con su homónima bíblica? Aunque resulte pretencioso y osado, algunas de las características no pueden pasar inadvertidas para completar una lectura humana de un personaje bíblico escasamente conocido pero profundamente femenino. Nos adentramos en la persona de Ruth, en las cavidades que constituyen o, en su defecto claman las privaciones ausentes.

La historia de Ruth es un relato bíblico donde prevalece el discurso narrativo de textura dramática con tintes de comedia<sup>79</sup>, lo que nos permite analizar la película en una tesitura de género igualmente reconocible. Estamos ante una exposición de acontecimientos en construcción ante una vida que engendra vida, en el que los acontecimientos dolorosos de su protagonista están tratados y narrados en un marco vital, sin necesidad de nombrar o mencionar a Dios o Yavhé<sup>80</sup>. Tanto en el relato bíblico como en la película, esta breve síntesis nos permite incidir en una misma idea, una historia vitalista que tiene a una mujer como protagonista en una entroncada y a su vez entreverada situación humana, repleta de inesperados y previsibles actos donde nada parece casual.

<sup>77</sup> “I open up every script with a prayer”. Adam Biga, L. *Alexander Payne, his journey in film, op.cit.*, 90.

<sup>78</sup> En cuanto a las posibles fechas de datación en la composición del libro de Ruth, nos encontramos con una obra que probablemente corresponda al último tercio del siglo IV a.C., lo que nos permite reconocer un principio universal y aperturista propio de un contexto sociocultural helenístico.

<sup>79</sup> Cf. Vilchez, J. *Rut y Esther*. Verbo Divino, Estella, 1998.

<sup>80</sup> Cf. Navarro Puerto, M. “Rut, un libro subversivo” *Reseña Bíblica* 71, (2011), 19.

La vida de ambas mujeres es la historia de un rescate donde las protagonistas parecen confluír en una característica, la marginalidad. Por una parte, la marginalidad de la Ruth bíblica está condicionada por la sociedad del antiguo Israel, donde su condición de viuda, sin hijos y extranjera le hacen ser partícipe del último escalón de la pirámide social, o lo que es lo mismo, vivir fuera de toda clase. Lo que significa la eliminación de la pertenencia a una estirpe, un vivir sin nombre, sin dar vida a tus antepasados<sup>81</sup>. Por otra parte, la Ruth cinematográfica de finales del siglo XX también se encuentra fuera de la estructura social; toxicómana, abandonada, sin custodia legal de sus hijos. Así podemos comprender sus finalidades últimas recuperando la esencia de ellas mismas, en salvar su existencia.

En ambos relatos, tanto el cinematográfico como el literario, hay una inquietud profunda por velar los derechos básicos que garantizan la dignidad existencial de un ser humano. En ambas Ruth, hay una lucha por recuperar su tierra (recordemos el valor de la tierra en el Antiguo Israel para no ser un excluido), el espacio físico que les corresponde para vivir con dignidad, lo que les permitirá encontrar una familia, pero, al mismo tiempo, hay una profunda inquietud por recobrar la verdadera libertad para edificar y reconstruir su vida.

Son estos acontecimientos los que nos permiten apuntalar nuestro discurso en la misericordia y en la lealtad, dos categorías indispensables para contemplar lo divino en lo humano. La historia de nuestras Ruth es la búsqueda de un refugio donde reposar, donde ahuyentar los temores estertóreos de la soledad, el origen de ambas así lo delata, una de ellas es moabita, mujer extranjera en tierra extraña, es la perdición y decadencia que amenaza a Israel<sup>82</sup>, la otra, mujer de la calle desesperada que mercantiliza su cuerpo para buscar algo que inhalar y su vida parece conducirse hacia la prevención de su libertad con la reclusión en la cárcel.

Los valores de la Ruth bíblica están caracterizados por la lealtad a su suegra Noemí y la misericordia, solo comprensible en el peculiar entramado femenino en el que el narrador ha entretejido la historia. Es una historia de alianza femenina, donde el triunfo de la vida otorga un ilustre valor a la supervivencia de su colectivo. La historia de una suegra y una nuera donde la voluntad de ambas es una, primera referencia para comprender una relación inusual donde la elección libre de una mujer es la aceptación de lo que otra ama para conjuntamente proyectarse

---

<sup>81</sup> Cf. *Ibid.*, 40.

<sup>82</sup> Cf. Alexandre, D. "Buscadoras de un nombre. Memoria de Noemí" *Reseña Bíblica* 71, (2011), 5-10.

hacia la esperanza. Ruth es leal a su suegra y ejercita con ella la misericordia<sup>83</sup>, engendra para ella resaltando el valor exponencial de la feminidad mediante la maternidad, valor extraordinariamente importante en el Antiguo Israel<sup>84</sup>.

La Ruth cinematográfica actúa como contravalor de su homónima, ya que es una persona con grandes carencias estructurales que han repercutido en su desarrollo humano y en su vida afectiva, lo que significa que lo que ella busca es precisamente aquello que no puede ofrecer misericordia y lealtad. Una misericordia que cree encontrar en los grupos *pro life* o *pro choice*, pero que no responde al amor incondicional que demanda. A su vez, exige una lealtad para no verse arrojada a la intemperie humana, donde ha conocido la vulnerabilidad extrema, añorando para sí una verdadera fidelidad<sup>85</sup> que ninguno de los dos grupos consigue llegar a transmitir por el predominio utilitarista del sujeto.

Aunque en este relato sobre la misericordia y la lealtad como rasgos constitutivos de la persona podemos añadir la precisa afirmación que el profesor Claus Westermann vierte sobre la película: "The book of Ruth is one of a group of family narratives that celebrated the daring undertakings of independent women who, in threatening situations, seized the initiative to find a solution"<sup>86</sup>. No desmerece esta afirmación de esta otra relacionada con la película. *Citizen Ruth* presentándonos el retrato de una perpetua perdedora en plena crisis de la mitad de la vida, que todas sus experiencias cruciales están empujadas por fuerzas exteriores a ella. En su debilidad, desde su feminidad quien asume el rasgo esencial del libro de Ruth que es tomar la iniciativa para encontrar una solución<sup>87</sup>.

#### 6.5.1.2. ¿El regreso o el fin como principio?

Para los exégetas, el libro de Ruth "comienza por un final y termina con un comienzo"<sup>88</sup>. Si tomamos como referencia la película, la estructura del film sostiene un argumento lineal secuenciado en cuatro etapas que bien pueden releerse parale-

<sup>83</sup> Cf. García Fernández, M. "Tú serás mi Dios" Edades e Identidades. *Vida Religiosa* 3, (2013), 271.

<sup>84</sup> Cf. Navarro Puerto, M. "Rut, un libro subversivo" *Reseña Bíblica*, op. cit., 11-17.

<sup>85</sup> Cf. Vilchez, J. *Rut y Esther*, op.cit., 38-39.

<sup>86</sup> Traducción: "El libro de Ruth es uno de los grupos o géneros narrativos familiares. El cual conmemora los atrevidos compromisos de las mujeres, las cuales en situaciones amenazantes, toman la iniciativa para encontrar una solución", Westermann, C. "Structure and Intention of the Book of Ruth" *Word and World* 3, (1999), 285.

<sup>87</sup> Cf. Adam Biga, L. *Alexander Payne, his journey in film*, op.cit., 214 -215.

<sup>88</sup> Navarro Puerto, M. "Rut, un libro subversivo" *Reseña Bíblica*, op. cit., 17.

lamente en el libro de Ruth. Por una parte, el libro de Ruth lo podemos segmentar en cuatro secciones: Vuelta a Belén, trabajos de la siega, encuentro de Rut y Boaz, nacimiento del hijo<sup>89</sup>. Mientras que en el film podemos presenciar cuatro etapas: La huida, la aparición *pro life*, la intrusión *pro choice*, el comienzo.

Nos encontramos con una etapa inicial y conclusiva semejante. Mientras que las etapas del desarrollo de la trama mantienen el núcleo temático (obra femenina, profundamente secular, con mujeres que no pertenecen al orden sagrado) con apreciaciones diferentes (hay un estudio sociocultural contextual de periodos históricos distintos). Lo sugerente de esta estructura es el inicio claudicante de los personajes que sucumben frente al medio hostil, la marginación, el abandono, la carestía, las drogas, la soledad... una capitulación humana que se hace evidente en ambos relatos. La siega contiene el simbolismo de quien se resiste a la muerte, como la arruinada *Citizen Ruth* recluida en una celda de Nebraska que implora precisamente misericordia antes del encuentro con los *pro life*, y la Ruth bíblica decide "renunciar a su pasado como única posibilidad de futuro"<sup>90</sup>. Esa segunda etapa es la búsqueda de la misericordia y la lealtad, por una parte el juramento de la Ruth bíblica a Noemí, y, por otra, la pseudomisericordia interesada de los distintos colectivos *pro life* y *pro choice*.

En la tercera etapa, la Ruth bíblica se encuentra con Boaz, convirtiéndose en su protector. Sin embargo, Ruth Stoops vive desprotegida, es una mujer refugiada en un caparazón estructural de raigambre ideológica, su persona es bamboleada en una "misericordia" de intereses contrapuestos que no la permiten escucharse a sí misma, o lo que es lo mismo, la imperiosa necesidad de oír su voz, la necesidad de encontrar un espacio para la clemencia y la lealtad. Es este el tiempo entre la segunda y tercera etapa, el proceso de la siega en el campo, el tiempo del encuentro humano con Boaz y los colectivos ideológicos, el momento de aprender<sup>91</sup> a hablar por sí mismo.

La idea del regreso<sup>92</sup> o la huida de las mujeres en el primer capítulo del libro de Ruth es semejante a la situación anodina de Ruth en su espiral de autodestrucción, es necesario en esta primera etapa regresar, aunque no se sabe con certeza a

<sup>89</sup> Cf. García Domene, J.C. "Rut, la amiga" *Reseña Bíblica* 3, (1994), 64.

<sup>90</sup> García Fernández, M. "Tú serás mi Dios" *Edades e Identidades. Vida Religiosa, op.cit.*, 259.

<sup>91</sup> Cf. Fischer, I. "El libro de Ruth; una exégesis de la Torah desde la óptica de las mujeres" *Rassegna di Teologia* 44, (2003), 651-662.

<sup>92</sup> Cf. Melero Gracia, M. "Rut y la Tora" *Reseña Bíblica* 3, (1994), 24.

dónde, aunque resulte confuso es necesario poner tu fidelidad en la incertidumbre. Por una parte, la Ruth bíblica en una mujer anciana que parece apropiarse de su fidelidad, en la Ruth del film en una confianza estéril en la confrontación de los oponentes. ¿Es posible que ese primer paso, aunque sea confuso, zozobranante o desazonado pueda conceder indicadores de vida y plenitud?

El conflicto en este punto central de la trama de la segunda y tercera etapa es analizar la lucha por la libertad de ambos personajes; por una parte, la Ruth bíblica busca su libertad amando en la dificultad, poniendo su amor en un instintivo y paradójico sentimiento femenino por su suegra, mientras que en la película se presenta a una mujer en busca de un hogar, que sabe bien que está marchito, una extranjera o extraña desarraigada que desea liberarse de la angustia que le oprime. Por lo tanto, es una manifestación que penetra en la hondura femenina presentando la angustia que antecede a la liberación<sup>93</sup>.

Resulta de un apreciable valor comprender el significado del llamado *go'el*<sup>94</sup>, en este preciso instante, para la legislación de la Torá judía. Precisamente los derechos que son necesarios rescatar corresponden a la parte más íntima de un antiguo israelita como son: su libertad, la tierra y su vida. Precisamente lo que Ruth anhela recobrar es su verdadera libertad, la facultad de obrar hasta hallar su tierra, relocalar su vida en una dimensión plena. Es la búsqueda de un hogar en una tierra extraña donde se pueda aspirar a la verdadera felicidad<sup>95</sup>.

Finalmente, sobreviene la última etapa, la cuarta, la que nos anuncia el comienzo, la que permite comprender la continuación de las etapas anteriores, la que hace posible exaltar la libertad. La que nos conduce al fin como principio, el momento de superación de las adversidades que cercan a ambas féminas, donde ellas ven, oyen y sienten que han traspasado una frontera. Es el momento del fin como principio, es la continuación del rescate que ha alcanzado su liberación-salvación. La Ruth bíblica ha logrado la maternidad, se ha asentado en Israel, ha salvado a su suegra, mientras que la Ruth fílmica se ha liberado de la angustia, huye de un lugar de muerte hasta introducirse en un callejón sin fondo, hasta atisbar en el lejano horizonte cómo la vida sale a su encuentro. Podemos decir, así, que el regreso ha tenido un sentido definitivo, un brillo vitalista que en su femenino corazón las

<sup>93</sup> Cf. Westermann, C. "Structure and Intention of the Book of Ruth" *Word and World*, *op.cit.*, 290 -294.

<sup>94</sup> Go'el en la legislación del antiguo Israel pertenece al derecho de la familia y se refiere a la acción por la cual se rescata, se recobra, se redime alguna cosa o persona.

<sup>95</sup> Cf. Melero Gracia, M. "Rut y la Tora" *Reseña Bíblica*, *op.cit.*, 26 -27.



predispone a esperar lo inesperado.

### 6.5.1.3. *Gestar, sostén en la debilidad*

Las leyes de pureza ritual que se incluyen en el libro del Levítico<sup>96</sup>, permiten comprender cómo, en el antiguo Israel, la mujer sufría la impureza de su condición femenina. Por lo tanto, su identidad se constituía o formaba en torno a lo esencialmente femenino, otorgándole un *status* de un ser rebajado que experimenta las consecuencias socioeconómicas y psicológicas que la conducen a la opresión y a la marginación<sup>97</sup>.

Sin embargo, su vitalidad–fecundidad se convierte en su aliada para no abandonarse en una sociedad patriarcal y dejarse estigmatizar por un profundo sentido de culpa. La maternidad es el *go'el*, el rescate, la redención que permite recobrar el valor total de la persona y reconducirla a una identidad de alianza<sup>98</sup>. Precisamente nuestras protagonistas viven la maternidad como una liberación en el caso de la Ruth bíblica y con una indefinición entrañable en el caso de *Citizen Ruth*. El hijo se convierte en el protector de ambas, ya que acude al rescate sorpresivo, a la espera inesperada que atemoriza a una Ruth fílmica, que sin embargo, es capaz de preguntar por sus hijos anteriormente concebidos, en un atisbo de humanidad desconocido, que la encierra en la cárcel del alma.

La maternidad tiene una función redentora, sale al rescate de la marginación en ambos casos, puesto que significa una inversión de su realidad marginal mediante la recuperación de la familia<sup>99</sup>. La maternidad permite abandonar la calle a Ruth, obviando la marginalidad de la exclusión, para dar un paso hacia delante en su intento de restituir el tiempo perdido en la ambigüedad ideológica. No abandona, no claudica frente a la facilidad del aborto, permanece expectante ante el misterio de una nueva vida. Es el eje vinculante de la compasión teñida de misericordia, de la Ruth bíblica que actúa abierta al deseado misterio del amor y a la lealtad humana. Al vacío y a la esterilidad le sucede la fertilidad que conduce a la genealogía del trono de David, la Ruth cinematográfica se zafa de la mascarada ideológica

<sup>96</sup> En las leyes de pureza ritual del Levítico la mujer permanecerá impura durante siete días cuando tenga su menstruación. O también perderán su pureza una vez hayan dado a luz, y el doble de tiempo si el hijo nacido es mujer. Estos acontecimientos estaban dictaminados entre los capítulos 11-15 del mencionado libro.

<sup>97</sup> Cf. Estévez López, E. "Prácticas compasivas y visibilidad femenina" *Reseña Bíblica* 14, (1997), 24-27.

<sup>98</sup> Cf. Vilchez, J. *Rut y Esther*, op. cit., 140 -141.

<sup>99</sup> Cf. Melero Gracia, M. "Rut y la Torá" *Reseña Bíblica*, op.cit., 28 -30.

para proyectarse en un mundo redimida de sus lastres<sup>100</sup>.

Otra cuestión, que es resultado de la maternidad, es que el niño que nace o en el caso de *Citizen Ruth* que está en espera es el que permite restituir la esperanza en la vida<sup>101</sup>. En el relato bíblico como finalidad, el niño que ha nacido ha permitido una nueva alianza, una extranjera en tierra extraña ha sido aceptada a formar parte del pueblo de Israel y dará vida a la genealogía del rey David<sup>102</sup>. Por otra parte, la Ruth fílmica trata de encontrar su lugar existencial, aunque no sabe qué sentimientos debe escuchar. Finalmente es ella misma la que toma la palabra para huir de un lugar de dolor y muerte, ahuyentando la confusión que la paraliza.

La belleza de este relato femenino es la unidad que se produce en nombre del amor<sup>103</sup>. La lealtad de ambas mujeres, suegra y nuera, que aceptan al hijo, en el caso de la suegra como propio, lo que significa que su descendencia está consumada. En *Citizen Ruth*, esa lealtad la percibimos en una toma de postura que no es claramente definible como *pro abortion*, sino más bien la relectura humana de quien ha sido madre en una realidad altamente compleja y aún atisba en sus entrañas una posibilidad de redención, que la cohibe a materializar un acto más extremo. Por ello, se pone en camino con voz propia, aunque resulte compleja descifrar la ambigüedad del final, con la presencia no lo suficientemente clara de un aborto espontáneo.

Finalmente, la maternidad nos permite alumbrar la esperanza de una vida que está sostenida en clave de misterio, abierta a esperar lo inesperado, donde prevalece el signo vitalista y la manifestación de Dios se realiza de manera indirecta. En el caso de la Ruth bíblica, en la interrelación humana entre los personajes y en los acontecimientos humanos que son guiados según los designios de Dios, lo que se denomina providencia Divina<sup>104</sup>. Si tomamos como referencia *Citizen Ruth*, en la fortaleza que sostiene la debilidad, sin necesidad de autolesionarse a sí misma. Ambas son historias de mujeres que se han visto arrastradas a la desesperación, incluso podemos afirmar que la acción indirecta de Dios en sus vidas las ha llevado a experimentar, veladamente, la ausencia de la gracia, pero al final la buena esperanza se atisba en el horizonte, convirtiéndolo en un proceso de liberación mediante el sufrimiento, requisito indispensable del amor materno, garante propio de la

<sup>100</sup> Cf. Vilchez, J. *Rut y Esther, op. cit.*, 141.

<sup>101</sup> Cf. Fischer, I. "El libro de Ruth; una exégesis de la Torah desde la óptica de las mujeres" *Rassegna di Teologia* 44,(2003), 655.

<sup>102</sup> Cf. *Ibid.*, 41-43.

<sup>103</sup> Cf. *Ibid.*, 142-143.

<sup>104</sup> Cf. *Ibid.*, 43.

feminidad en su alianza con la vida<sup>105</sup>.

### 6.5.2. ¿Es Ruth un personaje cinematográfico moral o amoral?

El cine de Payne es humanista, sus personajes están diseccionados desde una óptica moral, como si sus actos pudiesen calibrarse en un baremo amplio de actitudes difícilmente graduables pero claramente referenciales. Precisamente, el propio cineasta señala la influencia de la sátira subversiva del cine de Billy Wilder<sup>106</sup>, una crítica despiadada con la cual se denuncia la situación de las clases medias, utilizando un género de comedia mordaz, tal es el caso de la premiada *El apartamento*. Estrenada en 1960, que recibió cinco Oscar, entre ellos al de mejor película. Una comedia de enredo que, mediante la persona de Jack Lemmon en el papel de Baxter, un contable que presta su apartamento como espacio de citas para las amantes de sus jefes, permitiéndole ascender en la empresa. Una película referencial para nuestro autor y el género que pretende desentrañar en su peculiar manera de enfocar los conflictos humanos frente a la cámara<sup>107</sup>.

Precisamente el cine de Payne nos presenta un matiz moral agudo donde los resortes de los lazos de parentesco son de gran importancia, pensemos que muchas de sus tramas tienen como fondo la institución familiar, un espacio donde las relaciones tienen un efecto enredadera, lugar donde la comedia sufre de la bipolaridad entre la oscuridad de los actos exclusivamente personales y la lucidez del encuentro interhumano. De hecho, este pronunciamiento hacia la familia le permite hurgar a Payne en los intersticios de los conflictos morales, lo que nos invita a dirimir la relación estrecha entre la moralidad y su filmografía, sus películas nacen de conflictos morales en ocasiones marcados por la casualidad o las vicisitudes de la existencia.

Esto último es lo que nos conduce a releer la intensa tensión entre una amoralidad primigenia y una moralidad concluyente en *Citizen Ruth*. En el principio

<sup>105</sup> Cf. Westermann. C. "Structure and Intention of the Book of Ruth" *Word and World*, *op.cit.*, 300-302.

<sup>106</sup> Samuel Wilder, más conocido en el mundo cinematográfico como Billy Wilder (1906-2002). Director austriaco de origen judío que trabajó en el periodo de esplendor de la UFA hasta verse obligado a emigrar a consecuencia de la política antisemita del III Reich. Emigró a EEUU donde colaboró como guionista de la productora Paramount. Conoce al director cinematográfico Ernest Lubitsch que se convertiría en su gran mentor. En su amplia filmografía, compuesta de 60 guiones y 26 películas, destacan: *Irma la dulce* (1963), *Un, dos, tres*, (1961), *El apartamento* (1960), *El crepúsculo de los dioses* (1950), *Sabrina* (1954).

<sup>107</sup> Cf. Adam Biga, L. *Alexander Payne, his journey in film*, *op.cit.*, 31-32.

del film, con el tema de “*All ways*” resonando en la banda sonora, la estridente presentación del personaje resulta iracunda, una mujer descontrolada que ignora lo que sucede a su alrededor, que no pone límite a sus acciones y que ha perdido la referencia de su propio yo. Por otro lado, el director ha conseguido establecer una referencia central, la feminidad, pero una feminidad que ha sobrepasado los límites de la resiliencia. Ella psicológicamente no es capaz de sobreponerse a los límites existenciales a los que está expuesta (16 detenciones y 6 atenciones hospitalarias). He aquí un primer lazo de conexión a la moralidad, la necesidad de crear relaciones verdaderas.

Este hecho nos presenta uno de los primeros rasgos caricaturizados de la película y, por, extensión un primer vínculo, la aparición de los *pro life* y sus lemas propios de “Elige Amar”, “Para el aborto, ahora”, “Salva a los niños” o la simbología original cristiana del pez. Este colectivo establece una primera atadura con la joven, interceden por su liberación, previo pago de fianza y le ofrecen un hogar, un modelo de vida referencial que tiene como centro la oración (marcada ironía la presencia ensordecedora de aviones cada vez que van a rezar). El director punza indirectamente con un lenguaje subliminal al colectivo *pro life*, algunas de las camisetas que viste Ruth lanzan slogans como “Instituto de la Gracia” o “Chica maravilla”. Resulta interesante contrastar otra camiseta de significativo valor cuando reside en el colectivo *pro choice* en la que se incluye un autorretrato de la pintora mexicana Frida Kahlo. Este detalle es de sumo interés dadas las dificultades para la gestación que tuvo la pintora a consecuencia de un accidente, los abortos espontáneos que sufrió y que pusieron en serio peligro su vida, lo que la llevó a expresar artísticamente una profunda nostalgia maternal junto al anhelo de una maternidad marchita en sus lienzos, como es el caso de *Henry Ford Hospital* (1932).

A partir de este instante se produce un primer careo, la argumentación de Ruth para abortar se sustenta en tres principios: organizar su vida, no tener otro bebé que añadir a los dos anteriores y no tener que ir a la cárcel. El grupo pro vida le argumenta el desarrollo biológico del embrión, busca el lazo emocional frente al egoísmo personal y, finalmente, le ofrece la adopción. La tensión moral se hace evidente en alguien que no sabe cuál es el mejor camino a elegir.

A partir de este instante, con la irrupción del colectivo *pro choice*, la película entra en un vaivén de acontecimientos contrapuestos que nos presentan unos rasgos propiamente definidos como son: el compromiso de las personas a través de las

buenas intenciones y el pensamiento generalizado de que todos están realizando lo adecuado y de esa manera legitiman sus compromisos morales<sup>108</sup>. Ambos colectivos ofrecen su acompañamiento humano, el conflicto reside en el desparpajo con que cada uno defiende su causa y la justificación ideológica que cada cual arguye.

La amoralidad de Ruth se va tornando en una moralidad latente, su desgarramiento humano lo expresa en una frase: “No tengo nada para lo que vivir”; sin embargo, nunca se pronuncia o materializa con prontitud la interrupción de su embarazo parece que latentemente encubre un atisbo de inocencia en sí, que le impide dar el salto final hacia el vacío. Los conflictos humanos en las películas de Alexander Payne están girando sobre malas elecciones de las personas, realizados en muchas ocasiones bajo momentos de *stress* y en la locura de intentar proteger sus caminos<sup>109</sup>. El propio Payne señala que *Citizen Ruth* es en definitiva la historia de un personaje amoral en una película moral<sup>110</sup>.

Personalmente considero que el personaje de Ruth tiene una semejanza evidente con la Ruth bíblica, donde el triunfo de la vida es la manifestación plena de la esperanza aunque el camino haya sido tortuoso hasta alcanzar la liberación. Solo así es explicable la huida, en una carrera frenética hacia el horizonte, dejando tras sí la pugna ideológica, el eufemístico cartel del centro de salud femenino (Women’s Health Services), la caótica comercialización de su caso junto a las malogradas desventuras de su personaje. Ruth es capaz de vislumbrar un futuro expectante más allá de los conflictos encontrados, para tomar por sí misma una determinación profunda que modifique lo que ha vivido y reconstruya, desde lo inesperado, la fortaleza esperanzadora que la maternidad tiene para sí.

---

<sup>108</sup> Cf. *Ibid.*, 33.

<sup>109</sup> Cf. *Ibid.*, 84.

<sup>110</sup> Cf. *Ibid.*, 31.



## 7. AKI KAURISMÄKI, EL CINEASTA DIFERENTE

“Del mismo modo que ignoras por dónde entra el espíritu de vida en los miembros de una mujer embarazada, también ignoras la obra de Dios que todo lo hace” Ecl 11,5.

### 7.1. LA ECLOSIÓN NÓRDICA

Una toma fotográfica, un verso, una pincelada son expresión viva del arte, manifestación de lo real donde el sonoro, la imagen, los componentes plásticos y lingüísticos son elementos impactantes en la conciencia del espectador. Puede que este sea uno de los motivos por los cuales el cine de Aki Kaurismäki tenga la misma capacidad de fascinación que un cuadro impresionista<sup>1</sup>, impregnado de luces y sombras entremezcladas con el nexo de la irresistible presencia del color a lo que se añade la mordaz crítica de la opinión pública ya que, al igual que sufrieron el rechazo de sus coetáneos franceses los impresionistas de finales XIX, Kaurismäki ha vivido el ostracismo y olvido de su Finlandia natal<sup>2</sup>, objeto de su agudo juicio e hilarante sentido del humor.

<sup>1</sup> El concepto impresionismo se asoció a la corriente artística que comenzó en Francia en la década de 1860. Nos encontramos ante un grupo de artistas variado pero unidos entre sí por la amistad, entre los que destacan: Claude Monet, Pierre Auguste Renoir, Edgar Degas, Alfred Sisley y Camille Pissarro... muchos trabajaron y vivieron juntos y sufrieron sobre sí el menosprecio de su arte y la exclusión de las exposiciones de la academia francesa de arte. Estos artistas formaron una sociedad propia que organizó ocho exposiciones artísticas entre 1874 y 1886. Pese a la incompreensión por la que fueron recibidos por el gran público, en su exposición de París de 1874 solo asistieron 3500 personas frente a la media de 400.000 que visitaba el salón oficial. Lo que caracterizó al impresionismo fue resaltar el instante teniendo como protagonistas a los trabajadores, a los obreros, a las prostitutas, a los paseantes, el bullicio de una cafetería... Eran retratistas de la vida moderna de los ferrocarriles y los puentes, los vestíbulos de la ópera, de los placeres del baño o el descanso en la playa. Conceptos como velocidad y dinamismo, color y luz fueron su aportación a la pintura frente a la normatividad clásica y a la crítica que consideraba sus obras ridículas. Para algunos críticos, el impresionismo no surgió de cualquier forma, fue una evolución continuada del realismo, naturalismo y neoclasicismo e incluso de la influencia de la xilografía japonesa. Paul Gauguin definió con acierto a los impresionistas “Como las artistas oficiales del mañana”. Cf. Grimme, K. *Impresionismo*, Taschen, Madrid, 2008, 6-25.

<sup>2</sup> No olvidemos que el director finés ha cambiado su lugar de residencia, Finlandia por Portugal, como los atenienses aceptaban su destierro político en la antigüedad clásica. Cf. Von Bagh, P. “Common People” *Filmcomment*, September – October Volume 47/ Number 5, (2011), 38-43.

Por ello sugerimos que la impresión, aunque resulte peyorativa para una audiencia, al mismo tiempo puede ser sorprendente en el espectador. El cine de Aki tiene la peculiaridad de mostrar un sello propio, que permite acceder a una primigenia característica de su filmografía, la capacidad de interpelar al espectador a la extrañeza, al arrojo o mezcolanza... por lo que cumple un primer requisito: ha generado impacto, ha causado impresión.

El mundo cinematográfico de Kaurismäki es frío como heladas son las estepas que lo contemplan; participa de los rasgos propios del carácter finés, y de los estrechos lazos que les unen a los países escandinavos o nórdicos (Noruega, Suecia, Dinamarca, Finlandia e Islandia). El carácter finés, a nuestro parecer, está marcado por su entorno natural, por la frondosidad de sus áreas más septentrionales, la hiperbórea fauna y flora que lo engalanan convierten a sus escasos moradores en seres quizás agrestes en un entorno hostil, en escurridizas presencias humanas que resaltan la individualidad del sujeto en su afección por la naturaleza y en un instintivo y sagaz olfato para la supervivencia.

En estas circunstancias, el amor al entorno salvaje, junto al añadido de una baja densidad de población, es posible que les haya forjado en la tenacidad. Es uno de los rasgos que parecen acompañar a los histriónicos protagonistas fílmicos del mundo imaginativo de Kaurismäki, resistentes a sus propósitos, pertinaces en sus ideas, obcecados en su realidad... Son personajes arrullados por el silencio, sosegados por la tensa calma de la estepa donde ninguna imperturbabilidad orográfica pueda modificar la inmutable presencia del blanquecino verdor permanente del enjambre de coníferas.

En un territorio de vasta extensión pero escasa población, la soledad se vuelve la compañera complaciente del silencio, lo que puede dar lugar a la reflexión como una consecuencia propia del carácter nórdico, una reflexión que, en el caso de Kaurismäki, destella la angustia existencial que atenaza al ser humano. Este motivo, la aflicción vital, impulsa a recolocarnos en una imagen visual, permite acceder a la impresión pictórica que al cineasta finés le ha interpelado el óleo sobre cartón



del pintor noruego Edvard Munch<sup>3</sup> titulado *El grito* (1893)<sup>4</sup>. El cine de Kaurismäki trata de “sacudir” al espectador a la reflexión, le zarandea con una sucesión de imágenes donde retrata el alma humana, al igual que Munch, mediante su simbólica pintura, presentaba sus sentimientos más íntimos sobre el mundo finisecular del siglo XIX. Ambos autores, de épocas contrastadamente distintas, utilizan a sus protagonistas, el asexuado individuo del grito y la femenina protagonista de la fábrica de cerillas, para hablar de la desesperación del individuo frente a su tiempo. Kaurismäki busca el grito del espectador frente al perfil sociológico que le rodea, el mismo grito interior que ahogaba el alma de Munch e inspiró volitivamente la realización del cuadro<sup>5</sup>. El óleo de *El grito* corresponde a la subetapa del llamado *friso de la vida*, dedicada al miedo a la vida por parte del pintor noruego, el mismo temor

<sup>3</sup> Edvard Munch (1863–1944). Pintor Noruego nacido en Loten, localidad situada al norte de la ciudad de Oslo, en aquel tiempo llamada Cristiania. A lo largo de su vida intercaló sus lugares de residencia entre París, Berlín y Oslo. En su estancia en París recibió la influencia de los neoimpresionistas y el simbolismo. La pintura de Munch fue una preparación al expresionismo como corriente artística. Lo que más cautiva de su pintura es que se encuentra fundamentada en la emoción y en la búsqueda de la expresión; para ello utiliza contornos sinuosos y colores intensos. La temática de su obra está centrada en la existencia humana. Dos rasgos son sustanciales a su pictografía, la enfermedad y el sufrimiento. El dolor y la muerte fueron compañeros inseparables en su periplo vital y expresiones temáticas de su pintura, lo que no le impidió realizar múltiples retratos, paisajes, autorretratos pero especialmente y lo que es objeto de nuestro interés es la elaboración de una serie de pinturas clasificadas en cuatro etapas; *el despertar del amor, la plenitud y el fin del amor, miedo a la vida y muerte*. Estas cuatro etapas forman para el autor una sola secuencia que llamaría *El friso de la vida*. Esta será su obra principal, a la que dedicará nueve años de su existencia (1891-1900). *El friso de la vida* es una serie de cuadros que pretenden manifestar en su conjunto una visión unitaria de la vida.

<sup>4</sup> Sobre este óleo tomamos como referencia lo que expresa Kaurismäki sobre la pintura de Munch: “No es un cuadro donde alguien grita. Es la cabeza del espectador”. Cita tomada de la nota a pie de página nº 343 del libro de Pilar Carrera, *Aki Kaurismäki*, Cátedra, Madrid, 2012, 216. La referencia del coloquio con Pascal Mérigeau en la Cinémathèque Française en 2008. Con la siguiente referencia electrónica para visualizar la entrevista: [http://www.canal-u.tv/video/cinematheque\\_francaise/dialogue\\_avec\\_aki\\_kaurismaki.3942](http://www.canal-u.tv/video/cinematheque_francaise/dialogue_avec_aki_kaurismaki.3942) [Consulta: 5/11/2013]

<sup>5</sup> Los cuadros de Munch reflejan el mundo nórdico, en su mayoría retratan bulliciosas áreas de Oslo como la avenida Kart-Johann, la playa Aasgaardstrand, Skoyen, Hvitsten o Nordstrand. Precisamente el cuadro de *El grito* se realizó en este último lugar, el propio artista habla del momento de inspiración que precedió a su desarrollo: “Iba caminando con dos amigos por el paseo—el sol se ponía—el cielo se volvió de pronto rojo—yo me paré—cansado me apoyé en una baranda—sobre la ciudad y el fiordo azul oscuro no veía sino sangre y lenguas de fuego— mis amigos continuaban su marcha y yo seguía detenido en el mismo lugar temblando de miedo y sentía que un alarido infinito penetraba toda la naturaleza” Bischoff, U. *Munch*, Taschen, Bonn, 1995, 53. La figura central del cuadro está inspirada en una momia peruana que se encuentra en el Musée de l’Homme de París.

a la vida que refleja Kaurismäki en la película que es objeto de nuestro estudio, *La chica de la fábrica de cerillas* (1990).

La preocupación de ambos autores parece centrarse en la soledad del individuo, abocado a la desgarradora presencia de un silencio interior, gestando para sí un temor hacia el semejante que le mengua insistentemente, circunscribiendo su condición social a parcelas de intimidad aquilatadas a una esfera de transacción económica. El clamor de los artistas es una voz proferida con vehemencia, tratando de esquivar los desmanes de la irracionalidad moderna. Una visión expelida bajo la inspiración de un instante propicio, una llamada social previniendo a la delirante colectividad alienada que ha perdido el sentido de la conciencia personal, generando una sórdida concatenación de desencantos que parecen arrastrar a los protagonistas del film y del cuadro a la fatalidad del absurdo, al reflejo del dolor y a la amargura existencial<sup>6</sup>.

El mundo nórdico, en su aparente reducto de soledad<sup>7</sup>, silencio, naturaleza y reflexión anuncia tras de sí un malestar interior, un estado de angustia que atenaza a unas almas atormentadas expresando emociones puras que dan la palabra a sus personajes como interlocutores desconocidos en la conciencia del espectador<sup>8</sup>. Esta es una de las ideas centrales con las que Kaurismäki incomoda al espectador, le hace partícipe de lo que ocurre indicándole que el cómplice es la propia audiencia.

Pero no todo es desolación frente a nuestro tiempo o hacia la realidad humana del hombre moderno, tanto en el cine de Kaurismäki como en los lienzos de Munch. En el uno y en el otro hay atisbos para la esperanza, una esperanza que Munch reflejó en los trabajos posteriores al *friso de la vida*, como es la exaltación de las fuerzas perpetuas de la vida para el aula magna de la Universidad de Oslo<sup>9</sup> o la esperanza de la gestación que alberga una posibilidad de felicidad para la joven protagonista del film de Kaurismäki. Quizás el gusto común por la literatura de

---

<sup>6</sup> Cf. Bischoff, U. *Munch, op. cit.*, 51.

<sup>7</sup> Cabe recordar que en los países escandinavos la densidad de población es de 17 habitantes por kilómetro cuadrado; en áreas como Laponia la densidad puede alcanzar la de 1 habitante por kilómetro cuadrado. El número de habitantes de estados como Noruega o Finlandia no sobrepasan los 5 millones de habitantes pese a sus grandes extensiones de tierra. En Finlandia, la población absoluta se contabiliza en 4.925.644 habitantes. En Noruega la población absoluta asciende a 4.198.637 habitantes. *Diccionario Enciclopédico Espasa – Calpe* n° 9, Madrid, 1992, 5321-5327. *Diccionario Enciclopédico Espasa – Calpe* n° 15, Madrid, 1992, 8465- 8470.

<sup>8</sup> Cf. Hoifodt, F. "Edvard Munch" *Summa Pictorica*. Planeta, Barcelona, 2001, 99 –113.

<sup>9</sup> Cf. *Ibid.*, 112.

Dostoievski<sup>10</sup> les haya permitido estrechar para sí la esperanza y la redención como un bálsamo más transparente y aromático que aplicar a la cansada modernidad, un lenitivo para quienes la realidad parece resultar una sensación mareante de locura.

En nuestra opinión, el cine de Kaurismäki tiene como centro al sujeto; en el individuo confluye la distribución y orden de la acción, la estructura narrativa de los hechos desemboca en la entraña humana, que conlleva la resignación individual del personaje o solivianta la fría templanza que almacena su rostro. Sus personajes se contonean en cada escena como las pinceladas rítmicamente onduladas, llenas de color y ansiedad tan propias de las corrientes expresionistas alemanas<sup>11</sup>. Bajo el caparazón de una supuesta frialdad, se oculta la primacía de la expresión espiritual

<sup>10</sup> Fiódor Mijálovich Dostoievski (1821– 1881), novelista célebre ruso que vivió el periodo de oro de la narrativa postromántica rusa junto a otros grandes autores como Nikolái Vasilievich Gógol, Liev Tolstoi, Iván Alexándrovich Goncharov, Antón Pavlóvich Chejov... La vida de Dostoievski es más propia de un personaje de sus novelas, pero estas extremas vivencias le marcaron lo suficiente para leer en las situaciones límite la importancia de una relectura en clave evangélica. La primera etapa de la obra de Dostoievski hasta su destierro a Siberia en 1849 es romántica y sentimental. A partir de 1859, abandonando el campo de trabajo forzoso, su literatura se vuelve más hondamente espiritual, situando a sus personajes en las fronteras existenciales e inspirándoles a una humanidad trascendente. De este periodo son sus grandes obras, *Crimen y castigo* (1865-1866), *El juez*, *Los endemoniados*, *El adolescente*, *Los hermanos Karamazov*. La primera obra, *Crimen y castigo*, va a ser objeto del análisis y estudio del mismo Kaurismäki, que estrenará su propia versión tomando como referencia la obra del escritor ruso. Las motivaciones que le llevaron a ese empeño, por una parte, la atrevida osadía de contradecir a un maestro cinematográfico como Hitchcock, que consideraba complicado adaptar al mundo del cine una obra tan compleja, y, por otra parte, irrumpir con su ópera prima en el mundo de la cultura. Lo interesante es ver la irrupción del director en una obra de grandes disquisiciones filosóficas, que no parecen ser de su interés, pero paradójicamente nos ofrece una gran trama moral. A esto se añade la complejidad de adaptarlo a su tiempo y a su contexto nórdico. Cf. Carrera, P. *Aki Kaurismäki*, op. cit. 157-166. A modo de detalle curioso, el escritor predilecto de Edvard Munch era Dostoievski, la obra del autor ruso pudo servir de inspiración a la realización de su pintura *El grito*. Autor que, por otra parte, recibió una profunda formación pietista, lo que implicaba un conocimiento extenso de las sagradas escrituras y la prioridad de la experiencia de fe personal. Sobre la experiencia religiosa de Munch es interesante consultar la siguiente web, fundamentándose en los diarios privados del pintor: [http://www.adherents.com/people/pm/Edvard\\_Munch.html](http://www.adherents.com/people/pm/Edvard_Munch.html) [Consulta : 7/11/2013] Las traducciones a la lengua anglófona son propias bajo la supervisión de D<sup>a</sup> Susanne O'Brien.

<sup>11</sup> El término expresionismo se puede aplicar a obras de arte muy distintas que van desde la cinematografía, arquitectura, literatura, pintura... La clave del expresionismo es inducir al espectador a vivir las emociones que han inspirado al artista. En el mundo del arte contemporáneo es una tendencia que se desarrolló específicamente en Alemania entre 1905 y 1925. El pensamiento nórdico se contraponen a los valores mediterráneos como el orden, equilibrio o la claridad. Un resurgir artísticamente hablando del gótico frente a la normatividad clásica.

y emocional que esconde el ser humano, expresando en sus facciones el grito mudo contra la realidad de una sociedad moderna acelerada por la industrialización y el desarrollo tecnológico. Una concatenación o repetición de imágenes humanísticas que escenifican las tensiones de una vida y época. Junto a ello, al mismo tiempo, el clamor silencioso de los fantasmas interiores que acompañan la presencia de los protagonistas fílmicos en la pantalla, dando lugar a un sentimiento trágico de la vida que necesita ser redimida, encontrada, despojada de la inquietante soledad sostenida entre la marabunta urbana<sup>12</sup>.

Una soledad opresiva, inquietantemente sigilosa, que zigzaguea sin rumbo fijo, sosteniéndose en líneas indefinidas marcadas por la fragilidad afectiva, reduciendo sus vivencias vitales a círculos cíclicos sin salida, y acota su caminar humano a la oquedad del mundo interior en el que se sienten preso, asumiendo la pérdida de la comunicación personal que nos permite acceder al semejante. El humanismo de Kaurismäki denuncia la artificialidad del contacto, la comunicación humana es más real con un televisor, que nos permite visualizar la niebla que atenaza en otros lugares de la geografía humana, pero que se paraliza frente al eje horizontal que conduce al prójimo, contemplar el rostro que está ante mí. El contacto filial, en el caso de Iris, la protagonista del film o la filantropía en el género humano está marcada por un vaho relacional que impide la transparencia de una relación, convirtiendo al interlocutor en una opaca sombra humana.

El mundo nórdico emerge para hablar del individuo, para presentar su cosmovisión sobre el hombre o la mujer de su tiempo, para reclamar su afán de búsqueda y elevarle a su valor real, no exclusivamente económico sino profundamente humano. Es una denuncia del individuo condenado a la resignación de una masa amorfa que justifica su falta de forma y fondo en el progreso tecnológico deshumanizado y en su confianza extraordinaria en un ciego azar. Una humanidad moldeable, que precisa un rostro o encontrarse a sí misma en la soledad de la estepa, en los congelados e inhóspitos parajes de nuestro propio interior para no perecer o deshacerse como los desasosegados protagonistas de nuestros relatos, Iris y el personaje asexuado del *Grito*.

Pesa sobre ellos la presencia del rostro, rostro frío y hierático, incapaz de transmitir emoción, o la deformidad que proporciona la angustia. Han olvidado que en el rostro se manifiesta la expresión del estado anímico, la intimidad de la tristeza, la emoción de la sorpresa, el asombro de la perplejidad, la hondura de la

<sup>12</sup> Cf. AA.VV. *Historia Universal del Arte*, Planeta, Barcelona, 1994, 148–155.

desolación, la chispa de lo misterioso, el candor de lo enigmático, la alegría del perdón... ha dejado de tener efecto el lema latino "*in facie legitur homo*"<sup>13</sup>.

En el rostro se manifiesta el factor emocional, lo que nos presenta los resortes interiores que lo sostienen. ¿No significa acaso que en el rostro confluyen el bagaje emocional y espiritual del ser humano? En el rostro se manifiesta o presenta la plenitud de los sentidos<sup>14</sup>, sentimientos que inspiran al poeta a cantar el interior del individuo manifestando las características esenciales que ensamblan al individuo nórdico, tal y como hace el poeta sueco Thomas Tranströmer<sup>15</sup>:

He andado por ahí largo tiempo  
 En los helados campos de Östgötland  
 No se veía a nadie por ningún lado.  
 En otras partes del mundo  
 Hay quienes nacen, viven y mueren  
 En continuo tumulto.  
 Ser siempre visible –vivir  
 En un enjambre de ojos  
 Debe de dar una expresión particular al rostro.  
 El rostro cubierto de arcilla.  
 El murmullo sube y baja  
 Mientras ellos se reparten entre sí  
 El cielo, las sombras, los granos de la arena.

<sup>13</sup> Aumont, J. *El rostro en el cine*, Paidós, Barcelona, 1998, 25. "En el rostro se lee al hombre".

<sup>14</sup> Cf. Aumont, J. *El rostro en el cine, op. cit.*, 17 -38. Es interesante analizar la reflexión filosófica que dedica Jacques Aumont a la importancia del rostro en el primer capítulo del citado libro, titulado: "A propósito de un rostro". El autor nos interpela a preguntarnos sobre el significado del rostro analizando sus significado en la evolución histórica, fruto de estas disquisiciones proponemos este interrogante vital.

<sup>15</sup> Thomas Gösta Tranströmer (1931), poeta, escritor y traductor sueco nacido en Estocolmo cuya obra ha sido traducida a más de 60 idiomas. Ha sido aclamado como uno de los escritores escandinavos más importantes desde la II Guerra Mundial. En sus poemas percibimos los largos inviernos suecos, el ritmo de las estaciones y la bella atmósfera de la naturaleza. Fue galardonado en el 2011 con el premio Nobel de literatura. Su poesía tiene como referencia el modernismo, expresionismo y surrealismo, tratando temas subjetivos del individuo como la fragmentación y el aislamiento. Tranströmer estudió poesía y literatura en la Universidad de Estocolmo y ha publicado obras como: *17 poemas* (1954), *Tañidos y Huellas* (1966), *Visión Nocturna* (1970), *La barrera de la verdad* (1978), *Para vivos y muertos* (1989), *Góndola fúnebre* (1996), *Haikus y otros poemas* (2001), *El gran enigma* (2004), *Deshielo a mediodía* (2011), obra que nos sirve para anunciar el poema que empleamos, titulado, "Soledad II" que nos manifiesta el latir vital del individuo nórdico en su relación con la masa y consigo mismo.

Necesito estar solo  
Diez minutos de la mañana  
Y diez minutos por la noche-  
Sin programa.  
Todos hacen cola hacia todos.  
Muchos.  
Uno.

## 7.2. PAISAJISTA ENTRE LO URBANO Y RURAL

Un mundo de las afueras es el paisaje humano que refleja Kaurismäki en sus filmes, su cinematografía está sazónada de periferias. Un mundo urbano que circunscribe un núcleo humano. Es un hecho que podemos constatar en su primera gran trilogía, la llamada *trilogía de la clase trabajadora*<sup>16</sup> o llamada por el propio autor como *trilogía de los perdedores*<sup>17</sup>. Una trilogía que tiene como protagonistas a seres del extrarradio; una cajera de supermercado y un basurero en *Sombras del Paraíso*, un ex minero en *Ariel* y una empleada de una factoría en *La chica de la fábrica de cerillas*, nos presentan la fascinación de esta primera etapa de su filmografía por el mundo ordinario, por la personas de la calle, por aquellos seres donde se refleja una humanidad doliente<sup>18</sup>.

Nos encontramos con una referencia metodológica deductiva que nos presenta en su globalidad un mundo referencial sazónado de casos particulares, donde emergen con presteza temas como el amor, la soledad, la muerte... Para algunos críticos, es una apuesta por un realismo social, una denuncia del mundo laboral, el problema del paro, el mecánico engranaje del silencio en una factoría, la exclusión social con temporales pasos por prisión, o propiamente la narración de una historia

---

<sup>16</sup> La trilogía obrera de Aki Kaurismäki está compuesta de las siguientes obras, realizadas en el siguiente orden; *Sombras del paraíso* (1986), *Ariel* (1988), *La chica de la fábrica de cerillas* (1990). Esta trilogía también es llamada el “periodo azul”, como consecuencia del color de las vestimentas de sus protagonistas relacionados con su entorno socio-económico.

<sup>17</sup> Entrevista elaborada mediante un montaje articulado, descompuesto previamente y ensamblado de diez entrevistas precedentes. En la obra *Emociones de Contrabando* editado por Carlos F. Heredero, 79. En la segunda parte de la obra hay una extensa recopilación de diversas entrevistas donde el director hace mención a este detalle, aceptando su fracaso personal en el mundo cultural finés, tal vez ese sea una de los motivos de considerarse perdedor.

<sup>18</sup> Cf. Carrera, P. *Aki Kaurismäki, op. cit.*, 151.

de perdedores existenciales sin un fin vital definido<sup>19</sup>.

La urbe se erige en el testigo físico de sus narraciones, son relatos sobre individuos desperdigados en la masa social, habitantes de barrios periféricos, donde la camaradería es un acto de filiación y la búsqueda del amor es el reducto donde olvidar los conflictos cotidianos. ¿Pero qué clase de magnetismo genera en Kaurismäki la realidad urbana? Un autor que, por otro lado, parece presentarse como un director sumido en la entraña de la paradoja<sup>20</sup>. La realidad urbana se convierte en un objeto de denuncia, un espacio vital desconocido en la cinematografía finlandesa. La vocación trasgresora de Kaurismäki irrumpe repentinamente en la filmografía finlandesa para hablar con la descarnada realidad como testigo pertinente de los acontecimientos más meramente humanos.

Por otra parte, la historia de un cine finés que hunde sus raíces en las pos-trimerías del siglo XIX y en los inicios del XX, cuando, en 1904, el cinematógrafo irrumpiese por primera vez en una sala de proyecciones de Helsinki<sup>21</sup>, lo que nos permite incidir en algunos rasgos sugerentes que no han debido pasar inadvertidas en su cineasta más conocido y, al mismo tiempo, más incomprendido por la opinión pública finlandesa.

Aki Kaurismäki posee las características propias de un profeta veterotestamentario, la capacidad de la denuncia, solo basta advertir su toma de partido con los productores cinematográficos fineses a consecuencia de la congelación de las ayudas por parte del gobierno finlandés a la realización de más películas, lo que conllevó un incumplimiento de lo pactado para sostener una industria que recibe la mitad de las ayudas que cualquier otro país nórdico<sup>22</sup>.

<sup>19</sup> Cf. *Ibid.*, 175-216.

<sup>20</sup> El propio Aki Kaurismäki reconoce haber realizado películas urbanas cuando la costumbre en el cine finlandés de los 70 era rodar documentales que presentasen la naturaleza inhóspita de Finlandia. Kaurismäki rueda en áreas metropolitanas cuando sus inquietudes están en el mundo natural y rural del cual procede. Así lo señala en la entrevista de Heredero, C. "Sólo puedo ser fiel a mi idea del cine" *Emociones de Contrabando*, Ediciones de la filmoteca, Madrid, 1999, 91.

<sup>21</sup> Como la mayor parte de los países europeos, Finlandia recibió la llegada del cinematógrafo de los Lumière en 1896. En 1904 se abrió el primer cine en Helsinki, donde se expusieron algunas grabaciones sobre noticias. Cowie, P. "The Development of Finnish Cinema" *Finnish Cinema*, Cinema Covernment Printie Centre, Helsinki, 1990, 14-15.

<sup>22</sup> El cine finlandés, en relación con sus vecinos nórdicos, recibe 13 millones de euros de subvención por parte del estado, en comparación con países vecinos como Noruega o Dinamarca, reciben la mitad de la ayuda que se entrega a los citados países. La reclamación o huelga de productores cinematográficos en Finlandia se realizó en el año 2007. Los productores, apoyados por los cineastas, entre los que se encontraba Kaurismäki,

La segunda característica es su capacidad de anuncio, o lo que es lo mismo, la capacidad de presentar en su singular lenguaje narrativo los rasgos más propios de un cine de autor, donde sus personajes se convierten en antihéroes comerciales que rompen el orden protocolario que puede seducir a la audiencia<sup>23</sup>.

Si analizamos con más detenimiento el cine de Kaurismäki encontramos una pausada rebeldía frente a los patrones tradicionales en los que se ha plantificado el cine finés. La llegada de los hermanos Kaurismäki<sup>24</sup>, Mika (mantiene un estilo más tradicional en sus filmes) y Aki, a comienzos de los 80 a la realidad cinematográfica finesa ha supuesto una visión quebrantadora frente a los condicionamientos preteritos del cine finlandés. Desde la llegada del cinematógrafo hasta el periodo de convulsión de la industria cinematográfica finlandesa en los años 60 se han realizado alrededor de 850 películas, la mayor parte de ellas en el periodo que va de 1935-1955. En este periodo, tres compañías dominaron la producción cinematográfica; Suomi Filmi, Suomen Filmiteollisuus y, ya en tiempos del conflicto bélico mundial, la demoninada Fennada – Filmi<sup>25</sup>.

En esta primera etapa el contenido de sus filmes más conocidos ha sido dispar y de temática variada. Podemos resaltar tres películas; *Helmikuun manifesti* o *The Activists* (1939), en la que se reivindica la hegemonía nacional del movimiento independentista finlandés frente a la ocupación soviética. La segunda película, *Kulkurin Valssi* o *The Vagabond's Waltz* (1941), una de las películas más visionadas

expresaban su preocupación por el incumplimiento del presupuesto pactado para el año siguiente, que se incrementaba en 1,2 millones de euros para el año 2008. Cf. Monsgaard, C. *Fiebre helada. El nuevo cine nórdico*, Festival de San Sebastián, San Sebastián, 2007, 38 -47.

<sup>23</sup> Un dato significativo es que la película finlandesa más vista del año 2006 es, *Hell is for Heroes* un docudrama sobre la vida de un popular saltador de esquí llamado Matti Nykän, habitual de la prensa rosa en su país. El número de espectadores es de 460.000 en un año. En su contra Kaurismäki ha tenido un descenso considerable de espectadores en Finlandia. En su película *Un hombre sin pasado* (2002) el número de asistentes a las salas fue de 140.000, mientras que su película *Luces al atardecer* (2006) fue de 40.000 personas. Los datos son evidentes y nos presentan una temática "paisajista" preocupante para el cine de autor. Cf. *Ibid.*, 43.

<sup>24</sup> Los hermanos Kaurismäki fundaron la compañía cinematográfica Villealfa en 1981. Su cine es una respuesta a los llamados *movie brats* americanos. Los directores *movie brats* son las primeras generaciones de cineastas universitarios, entre los que se encuentran Scorsese, Brian de Palma, Spielberg, Friedkin, Bogdanovich. Los hermanos Kaurismäki también poseen una sólida formación tanto en conocimiento como en técnicas de narración y expresión de imagen. El propio Mika se formó en Munich en el Hochschule für Film und Fernsehen (1977-1981). Son fundadores del Midnight Sun Film Festival de Sodankylä.

<sup>25</sup> Cf. Cowie, P. "The Development of Finnish Cinema" *Finnish Cinema, op.cit.*, 21-22.



del cine finlandés con más de un millón de espectadores, presenta la realidad de un Barón de San Petersburgo que se ve obligado a huir disfrazado a otro país, Finlandia. Allí comienza una serie de pícaras aventuras en compañía de un pequeño circo, o en un campamento de gitanos, presentando así una visión general de la vida callejera finlandesa. La tercera película, *Kuu on Vaarallinen o Dangerous Moon* (1962), permite acceder a una nueva etapa en el cine finlandés influida por las características y colores propios del cine negro americano y, a su vez, la preocupación por la situación contemporánea finlandesa en la que podemos observar un detalle de interés, los flujos migratorios a las ciudades<sup>26</sup>. Por lo tanto, de esta primera etapa nos quedamos con tres ideas del cine finés, el sentimiento nacional, la realidad social presentada en imágenes y la presencia de la urbe erigiéndose en uno de los sectores determinantes del estado como potencia financiera, lo que constituirá uno de los pilares básicos para la edificación de una Finlandia del bienestar<sup>27</sup>.

El cine finlandés se encuentra entre 1960-75 en un álgido momento de transformación donde se rompe con las características del cine tradicional, la capacidad de narrar historias, el sentimiento nacional se desvanece frente a los nuevos cambios que parecen focalizarse en el poder financiero. Las productoras parecen encontrarse al final de su periplo, ha cambiado la audiencia, se han modificado los intereses, que parecen ceñirse al modelo económico imperante, nos encontramos con productos comerciales concebidos para disfrutar. Las empresas cinematográficas se privatizan y aíslan. En este periodo destaca la trilogía de Maunnu Kurkvaara en la que la ciudad de Helsinki se convierte en el centro urbanístico para el desarrollo de la serie; *Rakas* (1961), *Yksityisalue* (1962), *Meren Juhlat* (1963). Esta trilogía es la precursora en Finlandia del cine de la nueva ola, su obra principal, *Yksityisalue*, nos presenta una trama centrada en la temática urbanística y la construcción que se inicia con un suicidio y un interrogante: ¿Por qué un arquitecto se ha cansado de la vida? Los planteamientos que formula el propio film nos presentan rasgos muy similares a los formulados por Kaurismäki en su cine, el envejecimiento, el miedo a la mediocridad, la arrogancia de la especulación urbanística, el evidente contacto con un estilo de vida marcadamente egoísta, sentimientos de vacío, desilusiones provocadas por la vulnerable intimidad de las relaciones humanas, la dificultad de relacionarse con los otros, preguntas formuladas sin encontrar una respuesta

<sup>26</sup> Cf. *Ibid.*, 26-29.

<sup>27</sup> Cf. Von Bagh, P. "Cinema in Finlandia, Norvegia e Svezia: gli anni quaranta e cinquanta" *Storia del cinema mondiale. L'Mondiale le cinematografie nazionali III* \*. Einaudi, Torino, 2000, 76 -778.

unívoca<sup>28</sup>.

La vida en la ciudad se ha convertido en objeto de preocupación para los artistas, intranquilidad que comparte Kaurismäki cuando nos confronta frente a la deshumanización de la urbe en su trilogía de los perdedores<sup>29</sup>. El valor de la tierra es uno de los aspectos más representativos del cine de Kaurismäki, que a nuestro juicio y dada su manifiesta afición cinematográfica<sup>30</sup>, su filmografía contiene los vestigios imborrables de la historia cinematográfica finlandesa. Una interesante aportación sobre la transformación del mundo agrícola en la sociedad tecnificada tiene como disonancia la película de Mikko Niskanen, *Kahdeksan surmaluotia* (1972); el tema principal de esta película es presentar en un espejo la realidad de la sociedad finlandesa; en este caso exponiendo la desaparición de la vieja Finlandia agrícola y su transformación en algo completamente diferente, expresándolo desde la capacidad emocional que impele la imagen. Las palabras de Mikko Niskanen desglosan con más nitidez las claves de su epopeya cinematográfica, de una duración original de cinco horas de metraje: “La vita contandina postebellica, la sua ascesa e distruzione. Nei miei tempi la campagna ha subito un periodo di transizione unica nella storia degli agricoltori. Si tratta dell’ultima generazione di questa società sempre in movimento cui é stata possibile la vera vocazione di agricoltore. Non tornerà piú, nella sua forma originale, distrutta già in partenza da concimi chimici e dall’ambiente tecnologico. L’agricoltura non fa piú parte della circolazione del sangue degli uomini, non si ha piú il sapore della terra in bocca”<sup>31</sup>.

<sup>28</sup> Cf. Von Bagh, P. “Cinema in Finlandia, Norvegia e Svezia, 1960 -90” *Storia del Cinema Mondiale. L’Europa le cinematografie nazionali III*, \*. Einaudi, Torino, 2000, 865-872.

<sup>29</sup> Hay que matizar que en la obra de Kaurismäki existen dos trilogías de los perdedores; la primera que corresponde a los años 80 y en la que colocamos como cierre de la trilogía y de sus filmaciones en Finlandia a *La chica de la fábrica de cerillas* (1990). La segunda trilogía corresponde a la década (1996-2006) y corresponde a las siguientes películas, *Nubes pasajeras* (1996), *Un hombre sin pasado* (2002), *Luces en la oscuridad* (2006).

<sup>30</sup> Es interesante la lectura de este artículo así como las variadas entrevistas que se han realizado a Aki Kaurismäki, en las que comenta su afición a la visualización de películas, hasta seis películas en un solo día, y que sostuvo durante largo tiempo dos cines en Helsinki de su propiedad, en las que socarronamente en algunas ocasiones su hermano y él eran los únicos espectadores para ciclos de cine específicos. Cf. Soila, T. *Nordic National Cinemas*, Routledge, New York, 1998, 93.

<sup>31</sup> Las traducciones a lengua italiana han contado con la asistencia del P. Julián Sola scj: “La vida campesina postbélica, su ascenso y destrucción. En mis tiempos el campo ha sufrido un periodo de transición única en la historia de los agricultores. Se trata de la última generación de esta sociedad siempre en movimiento a quien ha sido posible realizar la verdadera vocación de agricultor. No volverá ya más en su forma original, destruida de inicio por los abonos químicos y el ambiente tecnológico (tractores, maquinaria agrícola). La agricultura ya no forma parte de la circulación de la sangre de los hombres,

El cine de Kaurismäki nos presenta la nostalgia de lo rural sin rebelarlo (los orígenes personales de nuestro autor)<sup>32</sup>, la necesidad de un espacio de autenticidad para sus consumidos personajes, una lisonja al espectador clásico que sea capaz de percibir el mundo lírico que permanece oculto frente a la miseria. Su temática no desdice de la inestable cinematografía finlandesa de los setenta y su casi inexistente público. Caracterizada por temas como el mundo rural en desaparición (la presencia permanente de la ciudad como un espacio físico deshumanizador), el aislamiento, la belleza de un mundo natural amenazado por la civilización, la miseria del hombre finlandés reflejada en personajes perdedores, castigados por el desempleo, la incomprensión, de reacciones instintivas que conservan sobre sí un último poso de humanidad que les hace compasivos o reaccionarios extremos, como el caso de *La chica de la fábrica de cerillas*<sup>33</sup>.

Las características de su filmografía están envueltas de contradicciones para denunciar lo que el entorno humano agrieta y, al mismo tiempo, anunciar que sus personajes ordinarios representan a cualquier individuo del día a día que no se rinde frente a la adversidad y sigue pensando que en su pequeña historia personal aún quedan sedimentos de humanidad.

Para algunos críticos el cine de Kaurismäki señala el paso del tiempo, pero un tiempo determinado por la evolución histórica que nos recoloca suavemente en el cambio de milenio. Estamos ante un cine que presenta la historia cinematográfica de Finlandia como una radiografía interna de su país. Pero lejos, de quedarse en la congelada escarcha de un estado del norte, presenta una visión universal, homogéneamente compacta con la realidad mundial, un cine que presenta la transición espacial entre el campo y la ciudad, en la representación de dos antagónicos bloques contrapuestos, la Rusia comunista y el capitalismo euro-americano, hecho que se hace patente en la ciudad de Helsinki<sup>34</sup>. El valor del espacio queda retratado en la

---

ya no se tiene en la boca el sabor de la tierra". Von Bagh, P. "Cinema in Finlandia, Norvegia e Svezia, 1960 -90" *Storia del Cinema Mondiale. L'Europa le cinematografie nazionali III*, \*, *op.cit.*, 873.

<sup>32</sup> Heredero, C. "Sólo puedo ser fiel a mi idea del cine" *Emociones de Contrabando*, Ediciones de la filmoteca, Madrid, 1999, 91. Kaurismäki comenta que llegó a la ciudad de Helsinki a los 19 años proveniente de un área rural. El cine finlandés presenta una imagen que dignifica a los personajes que vienen del mundo rural, algo que Kaurismäki, buen conocedor del cine fines mantiene y justifica por su propia autobiografía.

<sup>33</sup> Cf. *Ibid.*, 880-881.

<sup>34</sup> Cf. Vermeulen, T. "The loneliest man of the crowd: a loser's guide to Helsinki". Artículo tomado en: <http://www.orimattilankirjasto.fi/en/aki-kaurismaki-english/viewpoints-to-films-list/147-vermeulen-tim-the-loneliest-man-of-the-crowd-a-losers-guide-to-helsinki> [Consulta:

arquitectura de la ciudad para que, en una toma panorámica, seamos capaces de analizar el problema del desempleo (*Nubes pasajeras*), la realidad de los sin techo (*Un hombre sin pasado*), la vivencia de la soledad (*La chica de la fábrica de cerillas*, *Luces en la oscuridad*)<sup>35</sup>.

El cine de Kaurismäki prefiere el bullicio de las clases trabajadoras en una cafetería barata que el sofisticado mundo de un restaurante de lujo, anhela el poder hipnótico del silencio frente al punzante sonido del claxon, aspira a la soledad del páramo frente al ingente ruido de una multitud jaleante de oficina. Es posible que sus relatos de ciudad sean una denuncia velada de lo que, el alma finlandesa reclama. El cine de Kaurismäki posee la virtud exclusiva del vigía que otea el horizonte situando su frontera más allá de su mirada, en el lejano norte, en busca de un remoto lugar donde el esplendor de la flora y la naturaleza salvaje le permitan recordar las características por las cuales Finlandia se dio a conocer al mundo<sup>36</sup>.

### 7.3. ¿UNA FRÍA SOLEDAD O UNA SOLEDAD INSPIRANTE?

#### 7.3.1. Un tributo a la ruina

*La chica de la fábrica de cerillas* o *La cerillera*, como ha sido conocida en el mercado cinematográfico italiano, es un relato donde la aflicción de la taciturna protagonista se refleja en su propio nombre, Iris, nombre siniestramente bello (analizando el argumento del propio film), que parece conducirnos a su disposición anatómica, la de ejercer de comunicador con la pupila, o lo que es lo mismo, la membrana del ojo que nos permite contactar a través de la pupila con el mundo real. En el iris se refleja todo aquello que sucede en la superficie o en el mundo exterior, e incluso médicamente el estado interior del organismo.

La mirada de Iris es una metáfora helada de lo que envuelve a la realidad humana, recolocada en planos fijos, largos, sostenidos, donde sobreabunda el silencio, intercalando planos generales que ayudan al espectador a hacerse cargo en la sucesión de tomas del imaginario espacio donde se desarrolla la acción. Un efecto

---

25/11/2013]

<sup>35</sup> Cf. *Ibid.*, <http://www.orimattilankirjasto.fi/en/aki-kaurismaki-english/viewpoints-to-films-list/147-vermeulen-tim-the-loneliest-man-of-the-crowd-a-losers-guide-to-helsinki> [Consulta: 25/11/2013]

<sup>36</sup> Cf. Soila, T. *Nordic National Cinemas*, *op. cit.*, 95.

que, por otra parte, refleja el descarnado mundo capitalista en su entreverada concatenación de tomas mecanicistas; engranajes, rodamientos y producción en los que se contextualiza el acotado mundo de la protagonista<sup>37</sup>. El mundo de Iris se ha visto despojado de la inocencia en el mismo instante que ha anhelado amar.

La precisa incisión del cinematógrafo finés es una hendidura profunda en el centro neurálgico de la persona, ya que su crítica es una mordaz denuncia de la decadencia humana reflejada, paradójicamente, en pleno siglo XX en la figura de la mujer, que, por otra parte, es la gran expositora de los cambios sociológicos del pasado siglo, en la automatización productiva que convierte a los humanos en autómatas desvaídos en manos de una engranaje socio-económico deshumanizado, que les impide mostrar el valor de su conciencia humana. La conciencia personal se ha convertido en una propiedad socio-económica alienada a los mecanismos reproductores del estado. La persona ve encajonada su textura emocional a un residuo cualquiera del que es necesario deshacerse para sobrevivir. Es interesante analizar los contrastes fielmente reflejados entre el amante hedonista, el piso, emplazamiento del lugar, interior del inmueble, su vehículo en contraposición al domicilio familiar del joven situado, irónicamente, en la calle la fábrica, número cuarenta y cuatro. Un lugar donde el pomo de la puerta principal es un indicador relevante de un hogar modesto donde cohabitan silenciosamente, que no armónicamente, tres personas: la madre, el padrastro y la hija, todos ellos sostenidos por esta última. El contraste urbanidad-ruralismo se manifiesta en la pomposidad exornada del amante, en su estilo de vida alegre y moderno no exento de un cómodo espacio donde descansar y donde aflora la perfecta sincronía entre individuo y modernidad tecnológica. Al otro lado, encontramos el mundo tradicional, sumiso, resignado de la joven que no puede disponer de su salario para sus necesidades personales<sup>38</sup>. Para ella, los lazos de consaguinidad se han convertido en una prisión más que en un consuelo en la dificultad. El mundo que refleja Kaurismäki es acen-tuadamente desolador, da pocos resquicios a cualquier entrada de luz, más bien pretende dejar en silencio al espectador para que busque en sus divagaciones una salida a la odisea de la protagonista<sup>39</sup>.

Los escasos diálogos de la película nos dan indicios de que en esta película

---

<sup>37</sup> Cf. Latorre, J.M. "Entre Bresson y Kierkegaard". *Emociones de Contrabando, op. cit.*, 127-128.

<sup>38</sup> Cf. Heredero, C. "Sólo puedo ser fiel a mi idea del cine" *Emociones de Contrabando, op.cit.* 80.

<sup>39</sup> Cf. *Ibid.*, 80.

la palabra fílmica corresponde a las melodías musicales que retroalimentan, desde el lenguaje sonoro, las vivencias de la protagonista. La banda sonora se convierte en un lenguaje de sonidos que dota de sentido los intervalos mudos de los sucesivos planos. Un fluir lírico nos anuncia sus deseos, añoranzas, desilusiones y pensamientos, convirtiéndolos en el sutil canto del bardo que retrata los intereses afectivos expectantes de la protagonista y sus marchitas apetencias<sup>40</sup>. Un repaso a la banda sonora nos permite incidir en el sentido de la narración fílmica, la última canción que precede al plano fijo sobre la fábrica semidesierta es la explicación al sentido del film<sup>41</sup>. Al mismo tiempo, encontramos otros temas musicales que inciden en los cambios del personaje; podemos hablar de una psicología del desarrollo, tal es el caso del inicio del film, que nos introduce en el mundo juvenil de la protagonista y su espiral de sueños incompletos<sup>42</sup>. El personaje se dirige hacia una irrealización humana lastrada por la soledad, las carencias afectivas que finalmente la llevan a dejarse impregnar por los melódicos pasajes melancólicos de la música de Chaikovski o impávidamente serenarse bajo los silbantes y agudos compases de

<sup>40</sup> Cf. *Ibid.*, 128.

<sup>41</sup> Cf. Heredero, C. "Sólo puedo ser fiel a mi idea del cine" *Emociones de Contrabando*, *op.cit.*, 85. La letra de la canción es especialmente significativa: "¿Cómo has podido convertir todos mis maravillosos sueños en vanas fantasías? Ahora mis ojos han visto la tierra cruel y fría. La flor frágil del amor se ha marchitado y el hielo ha aniquilado mi fe. Cuando uno lo da todo y sufre una decepción. Se hace cada vez más duro de llevar el fardo de los recuerdos. Ahora ya no brilla la flor del amor. Tu mirada fría y tu sonrisa gélida la han matado. ¿Cómo has podido?". Es interesante comprobar cómo el cineasta lleva al extremo la degradación moral del personaje femenino hasta convertirla en una homicida sin escrúpulos que se ha visto empujada sociológicamente al abismo; sus núcleos afectivos referenciales se desmoronan, familia, amigos, pareja al precipicio de la soledad excluyente que convierte al semejante en una amenaza. Recordemos la escena del matarratas en la copa del vagabundo del bar, un desconocido para ella, que no duda en eliminar, tal vez por temor a los hombres. La canción corresponde al conocido cantante finlandés Olavi Virta, seudónimo de Oskari Olavi Ilmen conocido como el rey del tango finlandés, que ganó tres discos de oro y desarrolló su carrera artística entre 1939-1966.

<sup>42</sup> La primera canción nos presenta el mundo de sueños inconclusos de Iris. "Al otro lado del océano, en alguna parte existe un país, donde dulces olas bañan, la arena de la orilla feliz, donde toda clase de flores bellísimas, resplandecen a todas horas. Aquí no existen ni fatigas, ni problemas, ni angustias, ni tristezas, si algún día pudiera alcanzar ese país de ensueño, jamás volvería a emprender el vuelo. Pero no soy pájaro y sin alas no puedo volar. Soy prisionero de estas tierras. Sólo puedo alcanzar en sueños aquel paraíso anhelado. Vuela mi canto, vuela donde brilla el país de ensueño, donde mi amor, me está esperando. Vuela, mi canto como un pájaro planeando. Dile a mi amor que no tengo pensamientos más que para ella. Si algún día pudiera alcanza ese país de ensueño, jamás volvería a emprender el vuelo pero no soy pájaro y sin alas no puedo volar. Soy prisionero de estas tierras, sólo puedo alcanzar en sueños aquel paraíso anhelado". Corresponde al inicio del film cuando la banda toca en el baile.

*The Renegades*<sup>43</sup>.

La realidad que retrata Kaurismäki es descarnadamente crítica con el mundo actual, nos conduce silenciosamente a una reflexión antropológica sobre el ser humano en la sociedad contemporánea. ¿No es acaso la situación de Iris un desencuentro existencial propiciado por la pérdida de la comunicación y, en consecuencia, el desapego afectivo? En un mundo roto donde la comunión interhumana se desmiembra en jirones, ¿existe alguna posibilidad rediviva? Kaurismäki asoma esta posibilidad en el embarazo de la joven. En un mundo sometido al lacerante desencanto de la ruina, ¿qué razones manifiestas permiten que el cineasta explore la posibilidad vital de la pervivencia como lugar fecundo para su adversa protagonista?<sup>44</sup>

En el significado latente del embarazo de Iris encontramos algunos indicadores que pueden sugerirnos una reflexión más pausada, queda de manifiesto lo que se acaba de exponer, así como el significativo valor que adquiere vivir para el cineasta finés, un valor vital que puede corroborarse en su extensa filmografía.

No podemos ignorar algunas incidencias profundas, como la despenalización de la ley del aborto en Finlandia en 1950, resultado de un proceso reciente para Europa, puesto que la legalización del aborto surge por primera vez en el mundo en Rusia en 1920 para facilitar la planificación demográfica. Se haría extensible en años posteriores a las leyes eugenésicas de depuración racial instauradas por el nacionalsocialismo alemán a su llegada al poder en 1933 y modificada en 1935. Esta legalización se extendería con gran rapidez a los países escandinavos, Islandia (1935), Dinamarca (1937), Suecia (1938), Finlandia (1950), Noruega (1960)<sup>45</sup>.

El primer detalle que puede sorprendernos es cómo regímenes totalitaristas que reducen al individuo a un entramado mecánico dentro de una organización

---

<sup>43</sup> La canción del grupo Británico *The Renegades*, natural de Birmingham, es "Cadillac", que precisamente Iris escucha en un antiguo gramófono más propio de los años 60, periodo donde se dio a conocer este grupo que combinó el rock y el blues en su estilo musical. Es interesante leer y analizar el artículo dedicado en la siguiente página web a las bandas sonoras en la filmografía de Kaurismäki: <http://www.miradas.net/2007/n59/estudio/articulo3.html> [Consulta: 7/12/2013]

<sup>44</sup> En las numerosas reseñas publicadas en revistas de divulgación científica y comercial no se ha encontrado hasta ahora crítica alguna que se haya pronunciado sobre el significado del embarazo en la joven Iris. Aparece como una consecuente narración de adversidades, una más en la particular realidad de la joven, siendo, a nuestro parecer, el destello de esperanza que puede modificar el curso de su singular historia personal.

<sup>45</sup> Cf. González Morán, L. *Aborto, un reto social y moral*, Universidad Pontificia de Comillas, Madrid, 2009, 36-37.

social son los pioneros en aplicar un sistema político de control social y eliminación selectiva que parece generar fascinación o atracción a los países nórdicos colindantes. Países que, por otra parte, paradójicamente, parecen otorgar una mayor atención a sus ciudadanos por sus sistemas sanitarios, educativos y se les considera modelos referenciales de progreso y bienestar social y económico.

Esta despenalización del aborto se multiplicaría en la convulsa década del setenta; Gran Bretaña (1968), la República Federal Alemana (1976), Francia (1975), Italia (1978) y España (1985). Precisamente en 1970<sup>46</sup> se produce una primera modificación de la ley del aborto en Finlandia que le otorga una mayor permisividad<sup>47</sup> que el llamado “aborto terapéutico”<sup>48</sup> de 1950. No parece que el realizador finés tenga especial interés en realizar una crítica versada sobre leyes de reproducción en su tierra natal, pero sí incide visiblemente en una manifiesta idea sobre la depauperación vital o el significado de la existencia en el mundo moderno. De tal manera que el enfoque de Kaurismäki se ciñe a un modelo referencial ético, incluso ético-político<sup>49</sup> en la medida en la que trasciende la vida de la persona y nos revela

<sup>46</sup> El aborto en Europa: <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/12/02/espana/1259786724.html> [Consulta: 8/12/2013]

<sup>47</sup> La tasa de abortos en Finlandia con fecha de la década del 90 otorga una tasa de 19 abortos sobre 100 nacimientos. Calculando en tres periodos distintos la baremación en 1990, 1995, 1999. Datos obtenidos del capítulo 2, “La comparación internacional”, del libro de Delgado, M y Barrios, L. *Determinantes Sociales de la interrupción del embarazo en España*, Centro de Investigaciones Sociológicas, 2007, 10-18. A la vez, estos datos de elaboración propia por parte de las investigadoras están tomados de diferentes bases de datos como son el Council of Europe, Eurostat, United Nations. Finlandia autoriza el aborto hasta la semana 12 de gestación con los siguientes supuestos: en peligro la vida o la salud de la madre, a causa de una enfermedad, defecto físico o debilidad de la mujer; si el parto o el cuidado del hijo pudiera suponer una carga para la madre; si una enfermedad o turbación mental u otra causa análoga, que afecte a uno o ambos progenitores, limita de forma severa su capacidad para cuidar del hijo; el riesgo para la salud mental de la madre, violación, u otro delito sexual; si la madre tiene menos de 17 o más de 40 años, si la mujer ya tiene cuatro hijos y, finalmente el riesgo de malformación del feto. Hasta la semana 20, riesgo para la salud física de la mujer; si esta tiene menos de 17 años o cualquier otra razón aceptada por la Comisión Nacional de Asuntos médico-legales. Finalmente, hasta la semana 24 si se detecta con métodos fiables en el feto una grave malformación. Cf. González Morán, L. *Aborto, un reto social y moral*, op. cit., 40-48.

<sup>48</sup> Aborto terapéutico: entendemos por aborto terapéutico la interrupción libre del embarazo por problemas de salud física de la gestante que finalmente se amplía a problemas psíquicos o sociales.

<sup>49</sup> El concepto de ética-política pretende sostener el modelo humano emergente que se sucede en las distintas sociedades fruto del contrato social, entendiendo el contrato social desde el sentido propio de las ciencias políticas como el acuerdo real o hipotético que se realiza por los miembros de un grupo en el interior de una sociedad, en este caso, el valor de lo humano dentro una sociedad. Es interesante y desborda nuestros



el divergente modelo comunitario en el que las asociaciones de individuos realizan su existencia. Entre otras cuestiones por que el marco ético difiere visiblemente de sociedades antiguas a las sociedades actuales de consumo<sup>50</sup>.

El agostamiento vital ha conllevado una reducción acusada de la fecundidad en el pasado siglo XX, teniendo como una de sus consecuencias la cultura del consumo, que puede justificarse mediante tres variables de clara raigambre sociológica pero que repercuten visiblemente en el control de la natalidad; por una parte un confuso o “renovado” concepto de nupcialidad (en sus múltiples variables de viabilidad; familias monoparentales, parejas de hecho, comprendida en el sentido amplio de nuestras sociedades). La participación social en un “consumo” variado de patrones afectivos heterogéneos frente a la verdad de la persona y también tradición monogámica. Cuestión aparte es analizar la desligación del compromiso jurídico o sacramental. Por otro lado, el surgimiento y uso de los anticonceptivos, mención expresa por la rápida extensión de la píldora anticonceptiva a principios de los 50<sup>51</sup>, comercializada en los 60<sup>52</sup>, lo que supuso una revolución de la industria sexual farmacéutica y propiamente el aborto, que debe ser objeto de un análisis detenido dado el poder emergente de esta industria<sup>53</sup>.

La película de Kaurismäki entreteje en su narración los frágiles filamentos de la nupcialidad, al presentarnos el afecto como un objeto de consumo, recolocándonos en una balanza desnivelada. Por una parte, un alegre vividor que comercializa

---

intereses analizar su origen en el renacimiento Europeo del siglo XIV, pasando por el apartado jurisdiccional del siglo de las luces, las valiosas publicaciones anglosajonas del XVIII y principios del XIX, hasta alcanzar el siglo XIX y XX, donde la ética general y sus subramas como la ética médica son comprendidas en el mundo norteamericano como primordiales, tratando de sostenerse en la religión y en la moralidad. Esto explicaría posicionamientos defensivos de la vida como la política antiabortista en USA a lo largo del siglo XIX.

<sup>50</sup> Cf. Jonsen, A. *Breve historia de la Ética Médica*, Universidad Pontificia de Comillas, Madrid, 2011, 13-18.

<sup>51</sup> Cf. De la Torre, J. *Anticonceptivos y Ética*, Universidad Pontificia de Comillas, Madrid, 2009, 127-128.

<sup>52</sup> Cf. *Ibid.*, 258-259.

<sup>53</sup> Cf. Delgado, M. y Barrios, L. *Determinantes Sociales de la interrupción del embarazo en España, op. cit.*, 9-14. A este respecto hay que añadir algunos datos contrastados en el interesante estudio de Margarita Delgado y Laura Barrios como es la alternativa al aborto en los países del este en detrimento del uso de anticonceptivos, ya que el aborto es libre y gratuito y el uso de anticonceptivos es caro. En países como Rumanía, a finales de los 80, tiempo de la dictadura de Nicolái Ceaucescu, las mujeres tenían un promedio de seis abortos a lo largo de su vida reproductiva. Tomado a su vez de Blayo, C. “Les modes de prévention des naissances en Europe de L’Est”, *Population*, núm. 3, 527 -546.

con la intimidad y una joven vulnerable que no ha aprendido a discernir la ambigüedad de las relaciones. Las carencias afectivas y su necesidad de realización completa le han situado en la encrucijada de la vida naciente. El director, en una hábil secuencia, elude escurridizos aspectos abortivos y un fortuito accidente evita desviar a complicaciones morales mayores la trama del guion. Aun así, deja algunas señales significativas, la bella carta de Iris al amante y la réplica de un cheque bajo el imperativo “deshazte del renacuajo”, lo que nos sitúa frente a una joven que amó en su totalidad, sin anticonceptivos que restringiesen el fruto de sus sentimientos, hasta finalmente verse vulnerada en la cruel terquedad del abandono, conduciéndonos de este modo al debatido perfil de la mujer gestante.

### 7.3.2. La soledad silente

Un detalle que no pasa inadvertido al espectador es el insípido rostro de Iris, un rostro que, sin encontrarse ajado por el paso de los años, anuncia el clandestino estupor de lo baladí. La asombrosa insignificancia de su rostro nos presenta la legitimidad estatutaria de su persona. Iris es alguien desvalido para los próximos a ella, y al mismo tiempo para aquellos que circunscriben su realidad social. Inevitablemente, el hecho de que su condición personal adolezca de la atención que merece la convierte en un ser fácilmente inerme, desvaído de la fortaleza necesaria para ejercer su autonomía<sup>54</sup>.

Iris nos presenta un perfil femenino claramente reconocible pero difícilmente clasificable, a semejanza del indeterminado perfil femenino de la gestante. En la actualidad, el aborto parece haber ganado espacio en la Europa occidental en mujeres menores de treinta años, fácilmente visible en féminas menores de 25 años en España, lo que nos presenta un cuadro predominante en nuestra nación que no ha variado en las últimas décadas, el de mujeres solteras, con estudios de 2º grado, residentes en zonas urbanas, ocupadas en obligaciones laborales y sin hijos previos<sup>55</sup>.

<sup>54</sup> Cf. Aumont, J. *El rostro en el cine, op. cit.*, 68 - 72.

<sup>55</sup> Cf. Delgado, M. y Barrios, L. *Determinantes Sociales de la interrupción del embarazo en España, op.cit.*, 22-45 / 73-77. Lo que nos permite insistir y reflexionar en apartados de los que las autoras se hacen eco acertadamente. En primer lugar, que los resultados estadísticos no son tan homogéneos, el aborto se da en todas las edades desde la gestante adolescente hasta la madre de varios hijos. Y, por otra parte, nos permite resaltar la atención que en sociedades contrapuestas al este de Europa, donde el acceso a los medios de anticoncepción es caro. En las sociedades mediterráneas ese acceso es fácil y se está incrementado en edades jóvenes (18-24 años) lo que permite vislumbrar el problema de la información, o lo que las propias autoras señalan, el de la formación y la falta de ex-

La soledad de Iris frente a la vida está marcada por la radiografía social que envuelve su realidad, una existencia marcada por un repetitivo trabajo en una cadena de producción. A esto se añade el de una corresponsabilidad familiar en el mantenimiento de la casa y un futuro lleno de sueños irrealizables en una atmósfera silente. Un silencio que entremezcla el deseo de sus aspiraciones con el vahído turbulento que la atenaza. Es interesante analizar cómo se suceden los acontecimientos de la narración fílmica. Un acontecimiento postraumático provocado por un accidente circulatorio que provoca la pérdida de la vida en gestación nos permite hurgar en la naturaleza de las emociones humanas. La respuesta tras su convalecencia hospitalaria no se hace esperar y en esta ocasión todo su solitario silencio se somatiza<sup>56</sup>. Iris, como toda mujer, sufre en sí misma los múltiples factores que condicionan su embarazo; la edad, condición física, la actitud del amante ante la nueva criatura, su situación económica, laboral y familiar que se almacenan en la corteza cerebral<sup>57</sup>.

---

pectativas con las que atender al hijo. En otro interesante estudio, AA.VV. "Una aproximación al aborto e inmigración en España. El valor socioeconómico de la vida humana". *Cuadernos de Bioética XXI*, (2010/3<sup>a</sup>), 313-326, se nos comenta que un 85% de las mujeres que han abortado reconocían tener acceso a métodos de anticoncepción aunque solo lo utilizaban un 50%, y justificaban sus motivos por medios económicos, presiones de familia o pareja y un interesante tercer factor, la maternidad es un inconveniente para la realización de sus proyectos personales. Otros datos interesantes que nos presenta este estudio están relacionados con el 70% de las encuestadas que creen que no lo volverían a hacer. En relación con las creencias, aquellas que se afirman creyentes significativamente no han abortado, la no práctica se da más entre las que sí. Por último, una cuestión interesante en este estudio sobre 230 mujeres es frente a la pregunta "¿Qué aconsejaría en caso de que alguien pensara abortar?" En los distintos ítems de respuesta que son: apoyaría, respetaría, intentaría evitar. Mayoritariamente se distingue en su resultado apoyar 12 personas frente a 73 respetar. La sutil distinción lingüística de estos verbos favoreciendo o simplemente acatando la decisión del otro es útil contrastarlo.

<sup>56</sup> Cf. López Moratalla, N. "¿Cómo cambia el cerebro un aborto inducido?". *Cuadernos de Bioética XXIII*, (2012/2<sup>a</sup>), 568-569. El mundo emocional actúa en el cerebro humano, las experiencias de la infancia, adolescencia, las múltiples vivencias con las que convivimos afectan a las evaluaciones que se hacen de la mente. Se sufren trastornos de aquellas marcas o experiencias negativas que nos han marcado en la vida. A este respecto es interesante comprobar cómo algunas asociaciones norteamericanas ofrecen apoyo colectivo a mujeres que han sufrido abortos, tal es el caso de la *American Victims of Abortion* (WEBA) o el *Project Rachael* para el cuidado y esperanza de las mujeres. Al mismo tiempo, la ambigüedad de la respuesta marcada por momentos de euforia y bienestar pese a la pérdida o experiencias negativas que han necesitado de apoyo terapéutico. Cf. Kaczor, C. *The Ethics of abortion, op.cit.*, 8 -10.

<sup>57</sup> Hay que señalar en este apartado la importancia fisiológica de la región receptora de la corteza cerebral llamada ínsula y, al mismo tiempo, la respuesta impulsora que se propicia en el complejo amigdalino. El embarazo es un proceso biológico que como bien señala López Moratalla, es evaluado positivamente por el cuerpo, su secesión espontánea

La realidad de Iris es una situación estresante que contiene un profundo calado humano, ya que su disposición repercute en una doble variante: por una parte, el llamado TEPT<sup>58</sup> que sufre la protagonista, de tal manera que su evento traumático es el epítome final a una sucesión de desencuentros humanos de variado cuño. Su respuesta hostil a la realidad es entendida como una respuesta explosiva en la búsqueda de culpabilizar sus anhelos rotos, cuando su conciencia emocional es incapaz de almacenar más factores estresantes<sup>59</sup>. La otra variante es el sometimiento sociológico a la que nuestra protagonista se ve subyugada latentemente por condicionantes como la autonomía entendida como el principio liberal más apropiado del ámbito anglosajón<sup>60</sup>.

Como podemos observar en el film, cada uno de los personajes apela a su autonomía, dirigiendo sus acciones hacia una libertad absoluta que acaba reduciendo la dignidad de la persona a un mero objeto; este hecho lo podemos contrastar en la vida de Iris en sus relaciones paterno-filiales; al mismo tiempo, en su relación con el amante o la respuesta del amante a su embarazo. El principio de autonomía<sup>61</sup> se erige en el foco central donde se canalizan las relaciones humanas, lo que supone

nea o voluntaria contiene biológicamente una carga negativa y los recuerdos como tal son almacenados así en nuestro cerebro.

<sup>58</sup> TEPT es la nomenclatura con la que se calificó al trastorno de estrés postraumático, es un término que se acuñó en 1975 para describir un síndrome psiquiátrico que se detectó en aquel momento con los veteranos americanos de la guerra de Vietnam. En 1980 se incluyó en el *Diccionario de Psiquiatría* como un trastorno diagnosticable. Lo que caracteriza a un estrés traumático es la modificación de las áreas cerebrales implicadas en la regulación de las emociones y de la memoria emocional. Lo que clínicamente supondría en un paciente en respuestas de temor, síntomas de alerta, vigilancia y sobresalto y alteraciones de la memoria. Eventos traumáticos como la violencia doméstica, un accidente de tráfico, conflictos bélicos, un aborto voluntario pueden modificar a la persona en sí misma y en su relación frente a los otros. Si el trastorno se afianza en la persona aumenta el riesgo de suicidio en el sujeto que la padece. Cuando se produce en mujeres jóvenes o adolescentes, la respuesta puede darse en conductas compulsivas, actitudes de riesgo o intentos suicidas. Se puede incluir el postaborto en una conducta TEPT. Cf. López Moratalla, N. "¿Cómo cambia un aborto el cerebro?" *Cuadernos de Bioética XXIII*, (2012/2<sup>a</sup>), 573 -578.

<sup>59</sup> Cf. *Ibid.*, 579.

<sup>60</sup> Cf. León Correa, F. J. "El aborto desde la bioética: ¿autonomía de la mujer y del médico?" *Cuadernos de Bioética XXI*, (2010/1<sup>a</sup>), 81-83. Un principio de autonomía comprendido como fin liberal por el cual la persona es dueña de sí misma y decide absolutamente sobre sí misma, donde el individuo se ha convertido en soberano sobre su cuerpo y espíritu.

<sup>61</sup> Para comprender el principio de autonomía en sociedades liberales es de provecho leer los capítulos 1 y 2 del siguiente libro: Cf. Charlesworth, M. *El idealismo liberal y el concepto de autonomía. La bioética en una sociedad liberal*, Cambridge, University Press, Cambridge, 1996, 1-35.

un perjuicio de la libertad y una minusvaloración de la dignidad humana. Esta consecuencia la vemos en la libertad de Iris, que finalmente se quiebra, convirtiéndose en un elemento arrojadizo para atentar contra la vida humana por causa de una autonomía materialista extrema que no ha atendido sus necesidades básicas que le otorguen su correspondiente dignidad<sup>62</sup>.

La soledad de Iris está acentuada por un silencio trágico donde se arguye un aislamiento irascible manifestado en su textura virulenta. No es el retiro natural de la llanura fría alejada de los sistemas comerciales competitivos que presagian el triunfo de la mecanización. Tampoco muestra el parecido de una soledad flamígera guiada por una llama interior que conduce al individuo a la carencia voluntaria del encuentro. Es una soledad donde se anuncia una indiferenciada presencia de lo humano, arrebatadoramente melancólica, despiadadamente subversiva. Es una soledad silente, que sin grandes artificios, se ha ido apoderando sosegadamente del individuo e imperturbablemente ha interferido en la autonomía moral de la persona<sup>63</sup>. Pero los silencios de Kaurismäki no pretenden ser presagios lastimosos que anuncien un fracaso existencial, sino más bien un guiño paradójico a la ambigüedad moral y más apropiadamente a la capacidad no deseable de doblez humana.

#### 7.4. EL SILENCIO COMO TRANSMISOR DE HUMANIDAD

##### 7.4.1. Lirismo silencioso

El cine de Kaurismäki exhala la silenciosa presencia de los actores sumergidos en decorados sencillos que resaltan la cromática disposición del color. Es un cine que parece revivir la nostalgia del documental finés, captando el estado salvaje de la naturaleza<sup>64</sup>. Una cinematografía que tiene en la minoría el objeto de su

<sup>62</sup> A este respecto conviene matizar que los bienes básicos que conforman su dignidad son: la vida, la salud, la conciencia propia y de los demás. Cf. *Ibid.*, 84, citado a su vez de Gómez Lobo, A. *Los bienes humanos básicos, una introducción a la ética de la ley natural*. Mediterráneo, Santiago de Chile, 2006.

<sup>63</sup> Es importante analizar el principio de autonomía moral desde la perspectiva kantiana como modelo ético de referencia que sitúa al individuo como dueño de su propia razón. El sujeto participa de una autonomía de la razón, no existe por lo tanto ninguna moral heterónoma o ley externa que imponga lo que el sujeto debe realizar. Aun así, vemos en Iris la influencia de la heteronomía social frente a la razón autónoma. Para corroborar esta idea y la definición de autonomía es interesante leer el artículo de Gracia, D. "La deliberación moral: el método de la ética clínica" *Med Clin*, Barcelona, 117 (2001), 18 -23.

<sup>64</sup> Cf. Cowie, P. "Documentaries and animation" *Finish Cinema*, Coverment Printing, Hel-

culto como el documental finlandés representa la agreste vida del lapón del norte<sup>65</sup>. Unos personajes marcados por el afán de supervivencia y el descubrimiento de lo que acontece frente a ellos como si fueran los sorprendidos protagonistas de un programa informativo en una tierra remota. En los documentales, las imágenes hablan por sí mismas, el descubrimiento de la fauna autóctona y la flora inhóspita junto a la supervivencia en un terreno abrupto nos permite dejar a las secuencias comunicarse libremente, mientras tanto, una atmósfera de silencio presta atención al estallido natural.

Las imágenes del director finés participan de esa idea central que es el poder evocador de la reproducción iconográfica mediante el silencio. La información de un telediario nos presenta el horror de la televisión y, al mismo tiempo, nos sumerge en un letargo silencioso que obnubila la mente del espectador en el purismo sincrético de la pantalla. Es la peculiar manera de Kaurismäki de expresar su lenguaje de la imagen de un modo sencillo, directo, diáfano, convirtiéndole en un prestidigitador de la imagen silenciosa. Esta misma afirmación la expresa Pilar Carrera en otras palabras: "Kaurismäki es un cineasta 'esencial' heredero de los prístinos orígenes, de los tiempos del cine silente y de la narración fílmica 'pura' que puede pasarse de la muleta de las palabras, conviene matizar que Kaurismäki atenúa el elemento dialógico no para evitar que este interfiera con alguna pureza esencial de la imagen, sino con fines marcadamente retóricos, por ejemplo para conseguir que el espectador se fije, ayudada por la insistente mirada de la cámara, en los objetos, en el decorado, y, especialmente, en los gestos de los personajes, o para que se deje envolver por la música o por el color, sin que su atención se vea desviada por los diálogos"<sup>66</sup>.

Ante la falta de artificios retóricos, ¿qué pudo llevar a Aki Kaurismäki al silencio? A nuestro parecer, sus silencios no son manifestaciones de afirmaciones ambiguas, ni pesadas discordias que hayan minado el discurrir de los personajes cinematográficos hasta dejarles sin respuesta. Son silencios dotados de un porte significativamente diferente, son silencios congelados que buscan en el discurrir del segundo la calma y el sosiego del espectador. El silencio de la toma se convierte en una pausa prolongada en el encadenamiento sucesivo de las secuencias.

---

sinki, 1990, 201-202.

<sup>65</sup> Los documentales propiamente de Markku Lehmushions mediante el silencio y la naturaleza nos presentan los espacios naturales y la vida de las minorías como el pueblo lapón distribuido a lo largo de Escandinavia y muy reducidamente en Rusia.

<sup>66</sup> Carrera, P. *Aki Kaurismäki, op.cit.*, 123-124.

En este caso, presentándonos el desarraigo social de la protagonista junto al fracaso individual en el que parecen desembocar sus sueños. Pero sus silencios son una forma estilizada de presentarnos el supuesto autismo sensitivo de Iris en su aflicción existencial. Un estilo distinto de entablar un nuevo lenguaje sin palabras, donde la comunicación se hace visible en la pantalla hasta recolocar al intrigado espectador en una postura humanizadora y conmovedora ante la desidia humana<sup>67</sup>.

Este recurso es precisamente un acto figurativo simbólico semejante a los bienes literarios que emplean los poetas para enaltecer su discurso emocional. Kaurismäki es un gran conocedor de la cinematografía internacional, el uso del silencio nos permite acceder al pensamiento oriental, donde los silencios evocan el crepitar espontáneo de los sentidos, poniendo al espectador en guardia ante la seca presencia de una toma que se elonga detenida en el tiempo. Este recurso cinematográfico nos lleva al más japonés de los directores japoneses<sup>68</sup>, nos presenta a unos de sus baluartes e inspiradores poéticos, la influencia del cineasta Yasujiro Ozu<sup>69</sup>.

Esta utilización del silencio no es un mero recurso metonímico por el que se reconozca un conjunto de obras del autor, es una presencia sigilosa, en ocasiones cautivadora, en otros instantes seductora de una audiencia que no considera irrelevante esa comunicación. Es un medio cinematográfico que hereda de uno de los grandes maestros del silencio. No supone un recurso novedoso a la cinematografía,

<sup>67</sup> Cf. Ródenas, G. "La poesía del silencio". Artículo tomado en: <http://www.orimattilankirjasto.fi/en/aki-kaurismaki-english/viewpoints-to-films-list> [Consulta 20/12/13]

<sup>68</sup> Cf. Santos, A. Yasujiro Ozu, Cátedra, Madrid, 2012, 19.

<sup>69</sup> Yasujiro Ozu (1903–1963). Cineasta nipón que desarrolló una dilatada carrera como director cinematográfico, 35 años de trabajo desde 1927 hasta 1962. Su vida se desarrolló a lo largo de seis décadas fundamentales en la historia del Japón moderno. Nace bajo el signo del emperador Meiji (1868-1912). Su juventud y formación en el periodo Taisho (1912-1926), su actividad profesional se desarrollará en la era Showa (1926-1989). Realizó 54 películas, 37 de ellas han llegado a nuestros días aunque algunas incompletas. 34 obras de su catálogo son mudas, de las cuales se han salvado la mitad. Todas sus películas sonoras se han salvado, las 6 últimas en color. Su periodo de esplendor llegó en los años 50, cuándo realizó la mayor parte de sus obras maestras, aunque sus obras rebosan imaginación y frescura su evolución como cineasta así como las vivencias vividas le hicieron rodar sus últimos 18 años películas marcadas por la amargura y pesimistas, aunque paradójicamente estos fueran sus años de más paz. Ozu fue uno de los cineastas más respetados de la industria japonesa, pero solo dos de sus películas fueron estrenadas fuera de su país, a quien el reconocimiento internacional le llegaría de manera póstuma. De Yasujiro Ozu se ha dicho que vivía para filmar y filmaba para vivir. Un artista que buscaba a través del cine hacer sentir para poder pensar. Algunas de sus películas más célebres son: *Las hermanas Munakata* (1950), *Principios del verano* (1951), *Cuentos de Tokio* (1953), *Hierbas flotantes* (1959), *Buenos días* (1959), *Otoño tardío* (1961), *Tarde de otoño* (1962).

sino un complemento para narrar con simbología e inspiración poética una historia humana. Valgan las propias palabras de Kaurismäki para comprender el desarrollo de sus guiones: “En primer lugar hay que olvidarse de uno mismo. Empezar por el principio, a saber, que no eres nada, simplemente polvo. Ves cientos de películas delante de las que permaneces silencioso. Después caminas solo en el bosque diciéndote a ti mismo que no eres nadie. Después de esto tienes que concentrarte, lo que significa que tienes que ver un centenar de películas suplementarias. Después puedes empezar a ponerte manos a la obra”<sup>70</sup>.

El silencio tiene mucho de los condicionantes contextuales de su cine y vida, junto a la encendida llama que prende en él Yasujiro Ozu. Kaurismäki atribuye a Ozu sus inicios en el cine, hechizado por la más reconocida de las obras del cineasta japonés, *Cuentos de Tokio*<sup>71</sup>. Lo que fascina a Kaurismäki del cine de Ozu es el instante o las famosas tomas *pillow-shot* que tanto lirismo aportasen al conocido maestro del silencio. El arte del cineasta japonés es conocido como el arte del sigilo, donde la palabra cohabita con el silencio, se renuncia a la palabra para dejar hablar a los sentidos. Una definición rápida nos introduce en el sentido del plano fijo sostenido: “Lo spazio ‘vuoto’ diventa tempo ‘morto’<sup>72</sup>. Lo que posibilita que en la interacción con el espectador surja un diálogo didáctico que permita al asistente descubrir qué significa para sí aquel objeto o imagen que ha captado su atención. El cineasta japonés es un antisistema del cine moderno, el ruido, la inmediatez, la acción... no forman parte de las líneas argumentales de Ozu, que opta por una voluntad lírica aplicando su máxima personal, “Vivir con modestia, filmar con grandeza”<sup>73</sup>.

Es posible que Kaurismäki tomase como referencia de Ozu sus características más esenciales, el silencio, el sincretismo cinematográfico, entendido como la toma de otras alusiones de realización de ámbitos distintos como son las diferencias entre el cine norteamericano, europeo o el propio cine asiático, para finalizar en un relato lírico donde el silencio toma la iniciativa frente a la palabra<sup>74</sup>. Ese manifiesto

<sup>70</sup> Carrera, P. *Aki Kaurismäki, op.cit.*, 15, citado a su vez de Kaurismäki entrevistado por Jean Sébastien Chauvin, “Rencontre avec Aki Kaurismäki: ‘Je suis tres japonais dans mon travail’, *Cahiers du Cinéma*, núm. 573 (2002), 72.

<sup>71</sup> Cf. Carrera, P. *Aki Kaurismäki, op.cit.*, 39 -40. Kaurismäki fue uno de los directores participantes en el documental homenaje a Ozu en *Talking with Ozu* (1993).

<sup>72</sup> Traducción: “El espacio vacío se convierte en tiempo muerto” Maticuzzi, F. “Cinema de Sottrazione, niente di troppo, niente che manchi” *Cineforum* 305, (1991), 79.

<sup>73</sup> Cf. Santos, A. *Yasujiro Ozu, op. cit.*, 15 -17.

<sup>74</sup> Cf. *Ibid.*, 109 -119. Es curioso comprobar la influencia que ejercieron directores como Charles Chaplin y Ernest Lubitsch especialmente en la propia filmografía de Ozu, así como referencias de Mack Sennett, Buster Keaton y Harold Lloyd.



deseo de silencio es especialmente visible en las mencionadas tomas llamadas *pillow-shots*<sup>75</sup>. El maestro japonés Ozu es el ilustre mecenas en la superposición de planos donde un objeto, como una tetera roja, ocupa el plano principal mientras en el secundario aparece una visión panorámica de una habitación o un grupo de personas que se encuentran en una estancia.

Pero el distintivo más esencial que Kaurismäki toma como propio de Ozu es el tiempo muerto que establece entre un plano y otro, revelando al espectador los sentimientos en una toma muda, fija, ya sea en un plano medio o general de lo que la cinematografía puede llegar transmitir. No busca diluir una respuesta emocional sino más bien aumentar la intensidad del sentimiento, sentir para pensar, generar sensación, causar impresión, desplegando nuestro placer o lamento sobre la pantalla<sup>76</sup>.

Estos elementos son visibles, por otra parte, en su realización cinematográfica sin llegar a alcanzar la brillantez en la elaboración de la composición de Ozu, pero trasmitiendo la intensidad del instante en un contundente lenguaje visual. Tal es el caso de las primeras secuencias de *La chica de la fábrica de cerillas*, expresando diáfananamente la dependencia de la industrialización y el subalterno papel de los humanos frente a la máquina. O también, más adelante, en un primerísimo plano sostenido de unos vidrios vacíos que la joven protagonista ha consumido esperando sin respuesta un atisbo de humanidad. Brillantes metáforas que nos presentan

---

<sup>75</sup> Los llamados *pillow shot* son propiamente elementos visuales, en este caso cinematográficos en los que una toma se mantiene sostenida con una larga duración en el tiempo con el ánimo de serenar o calmar al espectador, así lo emplea en su cine Yasujiro Ozu. En el caso de Kaurismäki sirve para centrar la atención en un objeto o en una situación humana concreta. El término *pillow shot* fue acuñado en relación con el trabajo de Ozu por el crítico estadounidense Noël Burch, conocido por su enfoque y visión en los modos de representación primitivos en la cinematografía. En su trabajo titulado *To the distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*. En una analogía similar con el recurso literario calificado como *pillow-word* de la poesía clásica. Un epíteto o a atributo para una palabra que ocupa cinco sílabas y modifica la palabra siguiente. Estos recursos pueden resultar poco claros en su significado aunque adquieren un mayor sentido retórico para elevar el tono o, en este caso la imagen, lo que permite al espectador generar una expectación distinta para la próxima escena. No es fácil establecer una diferencia entre una toma y un *pillow shot*, sus diferencias pueden resultar inaprensibles para muchos espectadores. Es célebre por el uso de los *pillow - shot* la película de Yasujiro Ozu *Late Spring* o *Primavera tardía* (1949).

<sup>76</sup> Tomado en: [http://dangerousminds.net/comments/yasujiro\\_ozu\\_and\\_the\\_enigmatic\\_art\\_of\\_the\\_pillow\\_shot](http://dangerousminds.net/comments/yasujiro_ozu_and_the_enigmatic_art_of_the_pillow_shot) y también de [http://en.wikipedia.org/wiki/Late\\_Spring#The\\_vase\\_scene](http://en.wikipedia.org/wiki/Late_Spring#The_vase_scene) [Consulta 21/12/13]

el estado emocional del personaje y su contexto sociocultural<sup>77</sup>.

Pero la acción más importante es la transposición poética que nos permite empatizar con la imagen hasta convertirnos en contempladores espontáneos de una actividad humana sin aparente importancia, que nos permita hollar un espacio trascendente que puede determinar el lenguaje narrativo del film.

#### 7.4.2. El encuadre natural trascendente

Las pisadas de Kaurismäki no pueden distanciarse del cine de Robert Bresson<sup>78</sup>, si Ozu le permite explorar la consistencia del silencio, Bresson le insinúa que su lenguaje narrativo puede vislumbrar cotas más altas de transmisión elaborando una didáctica de las acciones y elecciones humanas. Este hecho concede que el personaje cinematográfico se sobredimensione dentro del propio film en la búsqueda de su lugar fílmico, fácilmente equiparable al verdadero espacio que un ser humano ocupa en los límites terrenales cuando se interroga sobre cuál es su lugar en el mundo.

Si Bresson llegó al cine para llenar un vacío que su primigenia vocación de pintor no había llenado<sup>79</sup>, Kaurismäki llegó al cine precedido de una fama de austista, un ser esquivo y solitario que ha hecho de su ecléctico conocimiento cine-

<sup>77</sup> Cf. Santamarina, A. "Al otro lado del paraíso", *Emociones de Contrabando*, op. cit., 25.

<sup>78</sup> Robert Bresson (1901 -1999) Cineasta francés nacido en Bromont-Lamonthé (Puy de Dome). Se inició en el mundo del cine como guionista a principios de los años 30. Las características de su cine están marcadas por la necesidad de realizar un cine totalmente nuevo, incluso algunos críticos han expresado la idea que el cine de Bresson es un no ser cine. La cinematografía de Bresson contiene la textura de un cine metafísico preocupado por la salvación del individuo, la presencia del mal y la actuación de la gracia. Su filmografía se resume en 13 largometrajes en 40 años de labor (1943-1983), entre los que destacan: *Diario de un cura rural* (1951), *Pickpocket* (1959), *Proceso de Juana de Arco* (1962), *Al Azar Baltasar* (1966), *Mouchette* (1967), *El diablo probablemente* (1977), *El dinero* (1983). El gran proyecto de Bresson fue la realización de una película sobre el libro del Génesis, que al final de su vida descartó por la dificultad de filmar a los animales. Recibió múltiples premios en su carrera artística, como el gran premio del cine francés (1943), el premio al mejor realizador en Cannes (1957), el premio Saint Giorgio del festival de Venecia (1966), obtuvo repetidas veces el premio de la oficina Católica Internacional de Cine (1951-1957-1966), la espiga de oro de la Seminci (1962), el premio del jurado en Cannes (1962), Oso de Plata del festival de Berlín (1977), Gran premio del cine de Creación (1983), Galardón del "Felix" europeo de Berlín (1993), entre otros galardones. Participó con Jean Cocteau y Roger Leenhardt en la fundación de la revista cinematográfica *Objetif 49* que sería el inicio y formación dos años después del equipo inicial de *Cahiers du Cinéma*.

<sup>79</sup> Cf. Zunzunegui, S. *Robert Bresson*, Cátedra, Madrid, 2001, 15.

matográfico una conjunción de factores para realizar un cine personal de textura humanista<sup>80</sup>.

El cine de Kaurismäki contiene retazos permanentes de cineastas que han inspirado su filmografía, a quienes rinde homenaje con su característico tacto personal. Ya sea con un original *pillow-shot* agasajando a Ozu, con un peculiar envenenamiento recordándonos a Hitchcock, inspirándose en los “relatos poéticos” del realismo francés de los años 30 (René Clair, Marcel Carné, Julien Duvivier, Jean Paul Le Chanois, Jean Renoir), empleando la delicadeza narrativa de Jean Becker, presentándonos el impacto emocional de Luis Buñuel, la fascinante capacidad simbólica de los objetos en Douglas Sirk o el poder del encuadre de Bresson...<sup>81</sup> Es este último el que nos permite asomarnos a la realidad desde el mencionado encuadre<sup>82</sup>, una de las grandes facultades técnicas que permite establecer la complicidad entre espectador y película. La idea de encuadre que persigue Bresson es definida con sus propias palabras: “Buscar comunicar lo que siento (...) Hay que sentir algo y comunicarlo”<sup>83</sup>. Bresson lo que trata es de centrar la atención del espectador en un punto, de tal manera que ese punto se convierte en un espacio de contemplación, semejante a un punto de fuga de proyección cónica, donde todas las líneas van a convergir a un mismo espacio. ¿Qué es lo que aporta el cine de Bresson a la diégesis narrativa de los films de Kaurismäki?

Este aspecto es el que nos permite vislumbrar en Bresson una renovadora idea del arte cinematográfico, que repercutirá en un modelo diferente de comprender la estética artística en el mundo cinematográfico bressoniano, lo que nos ayuda a entender la profunda renovación del arte en el interior de la experiencia estética, estableciendo así un orden en el arte, señalando exclusivamente aquello que merece ser encuadrado dentro de esa realidad, sin que, para ello, haya que mostrarlo todo.

<sup>80</sup> Cf. Von Bagh, P. “Gente Común” *Cahiers du Cinema* – Versión Española, 51 (2011), 15. Tomado a su vez de la revista *Film Comment*, 47 – 5 (2011).

<sup>81</sup> Monterde, J.E. “Resonancias Francesas” *Cahiers du Cinema* – Versión Española, 51 (2011) 16 -17. La peculiar forma de rendir homenaje a sus más idolatrados directores, aparte de su honesto reconocimiento de que no aporta elementos originales sino que sencillamente emplea recursos de otros para recolocarlos a lo largo de su filmografía, la podemos observar en su película *Juha*. En ella en el capó de un coche deportivo aparece el seudónimo Sierck como era conocido Claus Detlef Sierck más conocido como Douglas Sirk. Cf. Carrera, P. *Aki Kaurismäki, op. cit.*, 9 - 16.

<sup>82</sup> Encuadre: delimitación del campo visto a través de la ventanilla de la cámara, según el ángulo escogido y el objetivo utilizado. Determina la composición de la imagen, su equilibrio plástico. Definición tomada: Caparrós Lera, J.M. *Guía del espectador de cine, op. cit.*, 303.

<sup>83</sup> Cf. Zunzunegui, S. *Robert Bresson, op. cit.*, 233-234.

Lo que permite al espectador experimentar emociones que le ayuden a pensar en el desarrollo del film y en lo que sucederá en el siguiente plano. La nueva mirada que propone Bresson nos permite explicar lo inefable de la imagen, lo desconocido, aquello que insinuantemente se vuelve misterioso; en palabras de Zunzunegui, es hacer que lo visible apunte a lo invisible y, al mismo tiempo, la ya familiar expresión de esperar lo inesperado<sup>84</sup>.

Esta capacidad de encuadrar, de analizar la imagen con la sobriedad propia de delimitar pausadamente el objeto de grabación se hace presente en la obra de Kaurismäki. En tanto que la depuración expresiva que Bresson aplica a su cine, el director finés lo lleva a cabo en su minimalista presencia de decorados y expresividad, a lo que el cineasta siempre alega la importancia de la simplicidad. En definitiva, se trata conseguir el máximo resultado con los mínimos elementos, lo que ayuda que toda la economía expresiva desemboque en profundidad, en la que el espectador agudo pueda sintonizar con la realidad que el autor desea transmitir. Observemos de esta manera la sencillez de los interiores del hogar familiar de Iris en contraste con el piso moderno de aspecto vanguardista del amante<sup>85</sup>.

---

El cine de Bresson arguye algunas ideas que nos permiten observar el parale-

<sup>84</sup> Cf. *Ibid.*, 83-84. Sobre esta interesante aportación de Santos Zunzunegui en relación con la nueva experiencia estética que propone Bresson en su cine, difiero en la argumentación que el propio autor indica considerando el espiritualismo del cine bressoniano como una ganga religiosa a una original creación estética de orden material. Las propias palabras que el autor emplea citando a que la visibilidad apunte a lo invisible, o la espera de lo inesperado, citando para ello la obra de Greimas. (*De l'imperfection*, Périgueux, Pierre Fanlac, 1987), no sostienen solamente un mero argumento material de índole estética, la propia expresión hacer visible lo invisible nos presenta la evidencia sacramental del rito que previamente menciona citando al estudio antropológico cultural de Claude Lévi Strauss y su explicación sobre el rito, lo que a mi juicio nos conduce a la vivencia de los sacramentos con la característica o epíteto propio como el lugar donde se hace visible lo invisible. El cine de Bresson contiene muchos elementos definidos de lo sagrado que nos permiten una lectura paralela, entre la expresividad y originalidad estética, y al mismo tiempo en una búsqueda personal de la experiencia religiosa a través de la cinematografía, bastan sus propias palabras citadas en la pág. 42 del libro: "La resurrección del cuerpo ¿Qué es? No lo sé. Pero siento que lo siento. Tengo la certeza de que hay algo distinto de la tierra en la que vivimos que no puedo imaginar, pero uno puede imaginar que eso es algo que se puede imaginar. A veces he tenido en mi vida, no ahora, la sensación de algo como una presencia. De qué, no lo sé. Fue muy breve, pero me impresionó mucho. Es algo que no puedo explicar. Voy muy a menudo los fines de semana al campo donde siento los árboles, las plantas. No puedo comprender a la gente que dice que no hay Dios. ¿Que quiere decir esto? ¿Qué todo es natural para ellos?", tomado a su vez de la entrevista Schrader, P. "Robert Bresson, Possibily" *Filmm Comment*, 13-5 (1977) 26-30 (reimpresa en Quandt, 1998, págs. 485-497).

<sup>85</sup> Cf. Carrera, P. *Aki Kaurismäki, op.cit.*, 116-120.

lismo en los encuadres de ambos autores, aunque resulten significativamente diferentes. En primer lugar, en la idea de no ser cine, o más bien, un cine de autor, puesto que tanto para Bresson como para Kaurismäki lo que realmente les fascina es la no presencia documental de la realidad. Lo que significa que no se trata de captar o exponer emociones frente a la cámara como finalidad de su arte, sino más bien explorar nuevos campos que permitan actuar a la sensualidad que otorga la inteligencia. En Kaurismäki es visible la presencia de la forma para hacer arte, es por ello que la elipsis se convierte en un recurso cinematográfico que permite avispar al espectador imaginando la propia situación fílmica. La experiencia cinematográfica se convierte en ambos autores en un diálogo con la inteligencia para hacer ver al espectador la realidad. Bresson trabajaba con actores no profesionales, Kaurismäki trabaja con actores profesionales “asimétricos”, es decir, que no participan de un canon de belleza estereotipado, a los que exige un patrón de conducta determinado por la precisión, concisión, parodia, elegancia, tristeza, dignidad y ausencia de pasión<sup>86</sup>. Si Bresson opta por el monólogo interior como diálogo, Kaurismäki afronta el silencio como el baluarte de la expresión corporal hierática donde cada espectador trata de desentrañar libremente su naturaleza. El lenguaje discursivo entre actores queda desestructurado para dar paso a un aparente automatismo<sup>87</sup>.

Si analizamos la película *La chica de la fábrica de cerillas* encontramos en la misma una serie de patrones rutinarios preconcebidos como son la labor en la fábrica de la protagonista, estancia en bailes buscando su “alter ego”, los libros regalados por sucesivos cumpleaños colocados en la estantería como un acto repetitivo anual, la habitual sensación casi automatizada de la carencia de un afecto verdadero, convencionalismos sociales frente al embarazo y de una manera continuada la trama homicida que parece envolver la obra. El propio devenir del film parece conducirse automáticamente a un final trágico.

El objetivo de la cámara parece tener muy en consideración la automatización desde el primer plano de la película, a caso no es esta una de las características que el cine de Bresson estimula a sus actores, a una mecanización de la secuencia de tal manera que no actúen con conciencia de su énfasis expresivo sino más bien ciñéndose al principio por el cual lo que no es pensado es lo justo. De esta manera se abandona la expresividad dramática para acoger la intercomunicación de las

---

<sup>86</sup> Cf. *Ibid.*, 99. Citado a su vez en Wilms, A. “La grimace de la pudeur” *Aki Kaurismäki, 25 ans de cinéma*, Pirámide Vidéo, 2008.

<sup>87</sup> Cf. Zunzunegui, S. *Robert Bresson, op.cit.*, 43 -57.

imágenes de manera natural<sup>88</sup>.

Es posible que la preeminente sensación de automatismo que emana el personaje de Iris nos conduzca a la necesidad de una trama narrativa accidentalmente mecanicista donde sorpresivamente, en un momento puntual, la protagonista es capaz de expresar sus sentimientos más personales (más allá de la supuesta nihilidad que se atribuye al cine de Kaurismäki<sup>89</sup>); no podemos olvidar que manifiesta su estado afectivo en una carta con fecha, día y sello como si de un documento jurídico se tratase. No es este un reflejo de la influencia bressoniana que mediante la experiencia estética nos permite incidir en lo invisible. Tal vez esa carta sea un acto mecanicista (genuinamente consciente por parte del director) en la consecución de desmanes que nos proporciona una esperanza en la vida que es posible abrazar; por lo tanto, si lo no pensado y mecanizado es lo justo, no será una respuesta complaciente a la vida la que nos sugiere Kaurismäki.

Por lo tanto, la trascendencia en Kaurismäki puede ser entendida desde la interesante aportación de Bresson en su expresión estética, apuntalar la inteligencia del espectador presentándonos, en la formalidad de cada plano, una búsqueda de una respuesta trascendente que permita a cada espectador sumergirse en el hallazgo de ver lo invisible o dejarse sorprender por lo inesperado. Es casual que el único atisbo de felicidad de la desdichada protagonista tenga como marco central la vida. ¿No es acaso el punto de contemplación en donde converge la mirada del film?

### 7.4.3. El esplendor de la elipsis

“Es en los cortes donde se desliza la poesía”<sup>90</sup>, de esta manera Robert Bresson definía el recurso cinematográfico de la elipsis<sup>91</sup>. La capacidad sintética de análisis

<sup>88</sup> Cf. *Ibid.*, 54 -56.

<sup>89</sup> Cf. Carrera, P. *Aki Kaurismäki*, 31. Citado a su vez de Romney, J. “Last Exit to Helsinki”, *Film Comment* 39 n°2 (2003), 47. Aunque ha recibido premios confesionales del Jurado de la Iglesia Evangélica en Berlín por *La chica de la fábrica de cerillas* (1990) y el de la Iglesia Católica, por *Un hombre sin pasado* (2002) mediante (OCIC) Organización Católica Mundial de Radio, Televisión y Cine, Kaurismäki es un autor reconocido en Europa por su films; ha recibido al menos 24 premios en las 26 películas realizadas hasta el momento. Su último estreno corresponde a *Le Havre* (2011) el inicio de su tercera *trilogía proletaria*, tras las mencionadas anteriormente. La primera película corresponde a *Le Havre* rodada en la ciudad portuaria homónima, la segunda con rodaje previsto en España y la tercera se efectuará el rodaje en Alemania. El periodo que establece para la realización de la trilogía es de 10 años. Cf. “Entrevista a Aki Kaurismäki n° 1” *Cahiers du Cinema* / España 51, (2011), 21-23.

<sup>90</sup> Zunzunegui, S. *Robert Bresson, op.cit.*, 233.

<sup>91</sup> Por recurso elíptico entendemos la eliminación de todo lo que no es importante para

del film es una de las grandes virtudes de Kaurismäki, la particular definición de la elipsis por parte de Bresson nos presenta la disimulada inspiración poética que contienen sus relatos. El empleo de este medio es una constante en *La chica de la fábrica de cerillas* y uno de los pilares en los que se sostiene su genuino sentido narrativo.

Esto nos lleva en un primer momento a la búsqueda de la complicidad de la audiencia por parte del autor, que la conduce sinuosamente al objetivo deseado, que no es otro que manifestar sus emociones o pensamientos para generar reflexión. El recurso elíptico en el director finés es una “poiesis” silenciosa que armoniza con apacibilidad la narración fílmica. De esta manera, la irrupción de contenido violento, sexual e incluso erótico, como podemos observar con frecuencia en la cinematografía actual, queda ausente, dejando al espectador desguarnecido frente a cualquier otro interés que no sea dejarse guiar silenciosamente a la evocación más pura de la imagen<sup>92</sup>.

Esta omisión de la acción directa, tanto en su contenido violento como en el decoro erótico, nos presenta un sesgo frente a aquello que puede resultar banal y adulterar el contenido de la imagen<sup>93</sup>. Consecuentemente nos presenta una expresividad purista donde la presencia del color y el propio decorado se convierten en los pilares complementarios que permiten sostener la atención del espectador y complementar el desarrollo de la trama. Si tomamos en consideración la puesta en escena nos encontramos con la deslumbrante pasión por los objetos, rasgo que parece emplear del propio Ozu. Con la intención de llenar el plano vacío una vez han abandonado los personajes el cuadro. Este hecho lo podemos observar en los planos iniciales de *La chica de la fábrica de cerillas*, donde la máquina se convierte en objeto referencial frente al individuo. La pasión por los objetos destartalados, obsoletos, son un reclamo fehaciente de una nostálgica melancolía justificada en la búsqueda de lo original<sup>94</sup> o, por qué no, en lo tradicional. De esta manera el autor

la comprensión de un relato. Esta cancelación de datos narrativo–descriptivos ha de ser necesariamente transparente para que se comprenda la acción. Debe contener los datos precisos para que los hechos cancelados o suprimidos se den como sucedidos aunque no mostrados. Definición tomada de Caparrós Lera, J.M. *Guía del espectador de cine, op. cit.*, 302.

<sup>92</sup> Cf. Carrera, P. *Aki Kaurismäki, op.cit.*, 63-64.

<sup>93</sup> Cf. *Ibid.*, 61-62.

<sup>94</sup> Por ejemplo, no es habitual encontrar en sus películas referencias a teléfonos móviles que se empleen en el desarrollo de la trama. Carrera, P. *Aki Kaurismäki, op.cit.*, 79, afirma: “Ni un solo teléfono móvil en sus películas (hasta la fecha)”, dato a su vez paradójico con su Finlandia natal, uno de los países más compradores de tecnología de comunicación.

establece una conexión con lo transitorio entre el objeto caduco del pasado y el producto consumista que aborda al individuo postmoderno, estableciendo así una fina ironía de las relaciones humanas y el medio social, baremándolas como objetos de finalidad productiva<sup>95</sup>.

Con relación al color, el tono que mantiene la película está sostenido en fondos claros o neutros como un elemento más en la diégesis de la narración. El color transforma la escena en una atmósfera de signos y símbolos predisponiendo a la actitud psicológica del espectador, presentando en la neutralidad de los tonos una situación de angustia entreverada de planicie, lo que parece conducirnos a una situación de lunatismo donde se intercalan fondos oscuros como el club nocturno o el restaurante, lo que justifica el acceso de locura repentino de nuestra protagonista en su temeraria conducta homicida<sup>96</sup>.

El uso sistemático de la elipsis en, *La chica de la fábrica de cerillas* nos apremia a valorar el uso de una compleja técnica para no distorsionar el sentido del film o en el sentido propio que el director otorga; no olvidemos que el propio Kaurismäki busca la complicidad del espectador para que cada cual, desde la omisión elíptica, extraiga sus propias conclusiones<sup>97</sup>.

Este uso elíptico nos ayuda a resaltar tres espacios donde la omisión narrativa es evidente; por una parte, la no presencia de escenas amorosas entre la fugitiva unión entre el seductor y la protagonista<sup>98</sup>, lo que nos permite hacer visible la justificación omisiva de Kaurismäki: "La cámara no tiene nada que ver en un dormitorio (...) suponen que el público quiere ver escenas de cama – y está claro que quieren, pero no esas escenas grotescas que proponen y que sólo consiguen incomodar al espectador. Eso también pone de manifiesto que los directores y guionistas actuales se equivocan por completo, ya que no dejan a los espectadores la posibilidad de sacar sus propias conclusiones"<sup>99</sup>.

Por otra parte, la abstención violenta de su cine, que podemos manifestar en dos espacios, el primero de ellos el accidente vial que sufre la protagonista, en el

---

<sup>95</sup> Cf. *Ibid.*, 67-76.

<sup>96</sup> Cf. Latorre, J.M. "Entre Bresson y Kierkegaard". *Emociones de Contrabando*, op. cit., 128. Carrera, P. *Aki Kaurismäki*, op.cit., 161.

<sup>97</sup> Cf. Heredero, C. "Sólo puedo ser fiel a mi idea del cine" *Emociones de Contrabando*, op.cit. 96.

<sup>98</sup> Cf. Audé, F. "Iris et les rats" *Positif* 352 (1990), 5.

<sup>99</sup> Heredero, C. "Sólo puedo ser fiel a mi idea del cine" *Emociones de Contrabando*, op.cit., 95-96.



que uso del sonido y sus apropiadas onomatopeyas es de capital importancia para comprender el transcurso de la acción, ya que nos presenta un fatal accidente que lleva a la convaleciente Iris al hospital. Llamativa aportación para anunciarnos el aborto accidental y la futura situación postraumática<sup>100</sup>.

Este empleo elíptico también lo encontramos en la fatal vorágine homicida a consecuencia del envenenamiento con raticida, ya sea en el caso del seductor, el vagabundo ebrio de la barra y, finalmente, en su propia familia. A este respecto resulta digno de mención el estudio que realiza sobre la elipsis homicida parental la revista *Cahiers du Cinema* versión francesa<sup>101</sup>.

El sugerente análisis nos conduce a una estructura que divide en tres partes la elipsis: preparación, espera, constatación. En estas tres etapas se secuencia la elipsis; la primera de ellas es la elaboración del crimen: garantizar que lo que va a suceder obtenga el fin que se busca, su procuración detallista, una atmósfera preparada para ello, la hora de la comida, la presencia de colores oscuros que enfatizan la imagen. Posteriormente le sucede la espera, una lúgubre acechanza de la protagonista que aparece acicalada para ello, embutida en un jersey negro, permanencia silenciosa depurando un cigarrillo mientras es enfocada en un primer plano. El rostro de la protagonista no expresa afición, ni siquiera terror o locura, sencillamente es un procedimiento ordinario más en el engranaje de la cadena de desesperación. Finalmente, el director no filma la escena del crimen, tan solo sostiene un plano fijo que predispone al espectador a la consumación de la acción, mostrándonos una puerta cerrada y la ausencia de la protagonista. El espectáculo no ha sido degra-

<sup>100</sup> A este respecto, Pilar Carrera, en su excelente estudio de la filmografía de Kaurismäki, afirma, y coincidimos en su valoración, la importancia retórica de la elipsis en el cine de Kaurismäki, que va más allá del sexo y la violencia y donde podemos incluir otros aspectos como la sinécdoque y la metonimia tal y como señala del mismo modo Heredero, C. "Cuentos de silencio y de melancolía". *Emociones de Contrabando*, op. cit., 10. Ahora bien, considero que una de sus finalidades es su tamiz moralizante. Su postura ante la violencia o la sexualidad es un planteamiento antisistema frente a los convencionalismos del cine actual, lo que conlleva su posicionamiento frente a la vida como compromiso. La propia autora articula esta idea para hablar o manifestarse sobre el realismo en su cine en las declaraciones recogidas en el diario *El País* por Maribel Martín: "Hollywood no puede ser referente: está muerto" *El País*, 21 noviembre de 1998. "El cine debe hablar sobre la vida, ya que si no carece de razón de ser" Cf. Carrera, P. *Aki Kaurismäki*, op. cit., 81.

<sup>101</sup> La revista *Cahiers du Cinema* versión francesa publicó una brillante interpretación explicativa del sentido de supresión narrativa fílmica en la secuencia en la que Iris planea el asesinato de sus padres. *Cahiers du Cinéma* versión española, mediante la traducción de Heredero, C. F. "La perfección de un crimen" *Cahiers du Cinema* 51(2011), 26-27, que a su vez toma el artículo de la mencionada versión francesa Baecque, A. "La perfection d'un crime" *Cahiers du Cinéma*, 431/432 (1990).

dante, tan solo se repite el mencionado automatismo que conduce “dulcemente” hacia lo irreparable<sup>102</sup>.

La elipsis se convierte en un recurso que dota de esplendor el cine de Kaurismäki, agiliza la puesta en escena, economiza los medios, evita lo escabroso y, al mismo tiempo, acentúa el poder narrativo de la imagen. Estos rasgos procuran a nuestro autor una característica propia, una definición de su cine, incluso para algunos críticos ha supuesto la calificación de la figura representativa de su filmar<sup>103</sup>. No deja a un lado los destellos de la moralidad, también contiene su propio significado metafísico, aunque esta pueda estar diametralmente alejada de la experiencia religiosa<sup>104</sup>. No es Iris, precisamente, un personaje que emane fe, pero sí permite al agudo espectador experimentar las dificultades de su ausencia, donde el triunfo de la desesperación produce horror. Kaurismäki nos permite acceder a un último eslabón que no deje a la elipsis cercada en el espacio, como un tiempo muerto sin finalización, sin nombre, ausente. Nos permite ser juiciosos frente a nuestras elecciones, donde cada cual determine cuál es el significado que cada uno otorga a sus propias decisiones.

## 7.5. UNA FÁBULA MORAL O EL TRIUNFO DE LA VIDA

### 7.5.1. El paradójico latido vital

La fascinación sintética de la elipsis nos ha dirigido a escudriñar si tras la pausada retórica de la omisión hay cabida para una lectura ética más específica de *La chica de la fábrica de cerillas*. El nacimiento del citado film es fruto de una inspiración transitoria del director que él mismo nos explica con sus propias palabras: “De repente, la pasada primavera, iba corriendo sin dirección por la ciudad, hablando demasiado y moviendo o agitando mi cabeza de la forma más ridícula. El día siguiente lo pasé tumbado silenciosamente bajo la cama y me odié a mí mismo profundamente. Como venganza, decidí realizar un film que hiciera parecer a Robert Bresson un director de películas de acción épica. Más tarde llamé a esta basura, *La chica de la fábrica de cerillas*, ya que el nombre es lo suficientemente largo como para

<sup>102</sup> Cf. Heredero, CF. “La perfección de un crimen” *Cahiers du Cinema*, op. cit., 26 -27.

<sup>103</sup> Cf. Carrera, P. *Aki Kaurismäki*, op. cit., 62.

<sup>104</sup> Cf. Audé, F. “Iris et les rats” *Positif*, op. cit., 5.

que se olvide con rapidez”<sup>105</sup>.

Los exabruptos de Kaurismäki definen su personalidad, por lo tanto estas salidas de tono explicando el origen del film es su manera personal de manifestar la idea original que trataba de desentrañar<sup>106</sup>. Como buen escandinavo toma como referencia los cuentos de Hans Christian Andersen<sup>107</sup>. La inspiración proviene del cuento de “La niña de los fósforos”, el magnético relato del escritor danés narra el acontecer de una pobre niña que busca el abrigo tibio del fuego en una noche navideña de familiaridad y alegría. Para el lenguaje de Kaurismäki es la posibilidad de narrar una fábula donde la chica nace de una cerilla, que surge de una fábrica. La moraleja del bello cuento nos presenta la idea de un mundo humano al que la niña no desea volver porque la ha ignorado durante toda su existencia. En esta misma línea se pronuncian algunos críticos del cine finlandés: “The name of the film, and of *Iris*, also suggest a fairy tale: *Iris* is an orphan like Anni Swan’s ‘Poor *Iris*’ or H. C. Andersen’s *Little match Girl*, like her *Iris* is perishing of cold, darkness and loneliness, while the warmest, brightest season, and the springtime of life, is alive. *The Match Factory Girl* is a pearl formed by the pressure of Finnish tribulation. In it, Bresson’s ascetic severity, a tradition of poetic realism, and Teuvo Tulio’s Finnish melodrama coalesce”<sup>108</sup>.

<sup>105</sup> Heredero, C. “Nacimiento de un cineasta: Huellas y Raíces de una Cultura” *Emociones de Contrabando op. cit.*, 8.

<sup>106</sup> Si tenemos la oportunidad de leer las variadas entrevistas que se han realizado al autor, en muchas ocasiones sus entrevistadores se quejan de su mutismo o respuestas monosilábicas, e incluso de la imperiosa fugacidad de la entrevista. No siendo un hombre muy coloquial en el trato con el ámbito periodístico, así lo considera Pamela Biénzobas en una entrevista realizada en el homenaje que recibió en el 53º Festival de Cine de Tesalónica correspondiente a noviembre de 2012 titulada *Confesiones de un tímido perdedor*. Para la lectura de la entrevista: <http://www.mabuse.cl/entrevista.php?id=86576> [Consulta 27/12/2013]

<sup>107</sup> Hans Christian Andersen (1805-1875). Los cuentos del ilustre danés nos presentan la tradición legendaria entremezclada con dosis de realismo haciéndose eco de las corrientes románticas del periodo decimonónico. Inolvidables son algunos de sus relatos, vigentes aún en nuestro tiempo para niños y adultos de todas las edades: *La princesa y el guisante*, *Los zapatos rojos*, *El soldadito de plomo*, *Pulgarcita*, *La niña de los fósforos*, *El patito feo*, *El ruiseñor*, *La rosa más bella del mundo* son solo unos pocos de sus numerosos cuentos conocidos.

<sup>108</sup> Traducción propia: “El nombre de la película, y también de *Iris*, nos sugiere un cuento de hadas: *Iris* es una huérfana como Anni Swan “La pobre *Iris*” o la cerillera de H. C. Andersen, como su *Iris* fallecida de frío, oscuridad y soledad, mientras la templanza, la brillante estación, la primavera de la vida, está viva. *La chica de la fábrica de cerillas* es una perla construida por la presión de la tribulación finlandesa. En esto, la severidad del ascetismo de Bresson, la tradición del realismo poético y la confluencia del melodrama finés de Teuvo Tulio”. Cita tomada de Toiviären, S. “Moral and Melancholy: Aki

En este caso podemos comprobar que el relato inspirante nos lleva a un género concreto, el cuento<sup>109</sup>, género literario que tiene como finalidad relatarnos una narración breve de ficción. Pero el relato fílmico expresa algo más que una historia de ficción, nos anuncia el empleo de la fábula<sup>110</sup>, como hemos citado anteriormente, ya que la finalidad de la fábula es didáctica al incluir en ella una moraleja inspirante que permita al lector o espectador extraer una enseñanza para su vida<sup>111</sup>. Gran parte de la filmografía de Kaurismäki alecciona al espectador a una reflexión sobre si es partícipe de la conspiración social silenciosa que embadurna nuestro tiempo. En *La chica de la fábrica de cerillas*, la consumación vital de la protagonista, al igual que la cerillera de Andersen, es ignorada por los que le rodean.

Encontramos detalles dentro de la filmografía, y propiamente en el film que es objeto de nuestro estudio, sobre la necesidad de una autoridad moral que conduzca a una merecida redención a los lastrados protagonistas de sus filmes. Sorprende que su estreno fílmico se llevase a cabo con una obra tan “moralizante” como *Crimen y castigo*, compartiendo con Bresson su pasión por la literatura de Dostoievski<sup>112</sup>. Lo que ya nos indica que una de las finalidades de Kaurismäski es la idea de tomar de otros autores ideas suficientemente sólidas para contar algo diferente, adaptándolo a su tiempo y contexto. Los autores que han generado más impacto en el cineasta son innumerables, pero la tríada Buñuel, Ozu y Bresson se ha erigido en la llameante presencia que ilumina el acto creativo de Kaurismäki<sup>113</sup>.

Kaurismäki” extraído del libro Nestingen, A. *In search of Aki Kaurismäki: Aesthetics and contexts*. Special Issue of Journal of Finnish Studies. Vol. 8, number 2, 2004. University of Toronto. It is published by journal of Finnish Studies and Aspasia, Inc. Tomado de: <http://www.orimattilankirjasto.fi/en/aki-kaurismaki-english/viewpoints-to-films-list>. [Consulta 28/12/2013]

<sup>109</sup> Definición de *cuento* por parte de la RAE:

- 1) Relato generalmente indiscreto de un suceso.
- 2) Relación, de palabra o por escrito, de un suceso falso o de pura invención.
- 3) Narración breve de ficción.

<sup>110</sup> Definición de fábula:

- 1) Breve relato ficticio, en prosa o verso, con intención didáctica frecuentemente manifestada en una moraleja final, y en el que pueden intervenir personas, animales y otros seres animados o inanimados.

<sup>111</sup> Cf. Losilla, C. “El refugio” *Cahiers du Cinema* 51, (2011), 8-10. En relación con su último film *Le Havre* (2012), afirma literalmente el crítico Carlos Losilla que “De la fábula, modo característico hasta ahora del cine de Kaurismäki, hemos pasado al cuento”, citado en la pág. 10 del mencionado artículo.

<sup>112</sup> La literatura de Dostoievski, como hemos comprobado a lo largo de nuestro estudio, ha inspirado a muchos artistas, recordemos a Edvard Much. Cf. Zunzunegui, S. *Robert Bresson, op. cit.*, 34.

<sup>113</sup> Cf. *Ibid.*, 8. Cf. Carrera, P. *Aki Kaurismäki op. cit.*, 39-42.

Hay quienes le incluyen como el “albacea nórdico de Dreyer”<sup>114</sup>, pero no solo por la brillante estilización técnica de los maestros sino también por la capacidad de filmar de una manera diferente lo que acontece a su alrededor. La mayor parte de los mencionados directores han decidido trascender la imagen, aunque en ocasiones estuviesen alejados de la experiencia religiosa. La clave es reformular, lanzar preguntas, generar interrogantes, sacudir críticamente todo aquello que nos rodea hasta que las preguntas aborden por sí mismas al desocupado espectador.

Sus películas buscan la redención, pero no hay perdón sin elección equivocada, por lo tanto, su cine participa de decisiones humanas, ya sean de un compungido pesar o un jacarero alborozo. Para el cineasta finlandés la nihilidad no es posible en su cine<sup>115</sup>, aunque pueda coquetear con el agnosticismo<sup>116</sup>. Kaurismäki busca la camaradería, la cultura de la piedad y la justicia que reclama veladamente para Iris. No invoca a ningún Dios, como puede hacerlo el cine de Bergman, Dreyer o Bresson, pero anhela en sus imágenes la solidaridad, la tolerancia y la necesidad de un respeto unánime por la humanidad para que no se caiga preso de la fiebre homicida de Iris<sup>117</sup>.

El cine de Kaurismäki anhela la ética, una ética del prójimo, donde el otro se revela como alguien digno de atención, preocupación, cuidado, entrega, dedicación... Así lo implora Iris encarecidamente al seductor en la misiva que le dirige. En sus palabras late la vida, tal y como enfatiza en su epístola: “Querido Aarne, ya sé que no quieres verme ni saber nada de mí, pero hay algo que tengo que decirte. Mi test de embarazo ha dado positivo. Vamos a tener un bebé, preferiría que fuese una niña, pero si tú quieres un niño, yo también. Puedes comprar ropa tan bonita para una niña, y los niños siempre están interesados en juegos rudos, como el hockey sobre hielo. No sé como vas a tomarte esto, pero espero que no nos dejes solos cuando nazca el niño. Espero que vengas a vernos al hospital, aunque todavía es muy pronto, puesto que no está previsto que nazca hasta marzo. Creo que tienes derecho a saber esto antes que nadie. Eres, después de todo, el padre de nuestro hijo. Incluso aunque no puedas llegar a amarme de verdad, creo que ver crecer a

<sup>114</sup> Heredero, C. “Cuentos de silencio y melancolía” *Emociones de Contrabando*, op. cit., 10.

<sup>115</sup> Cf. Losilla, C. “El refugio” *Cahiers du cinema* op. cit., 9.

<sup>116</sup> Cf. Carrera, P. *Aki Kaurismäki*, op. cit., 205. Se afirma en la nota a pie de página 327 en un comentario atribuido a Antonio Santos: “No hay lugar para lo sagrado en el agnóstico cine de Kaurismäki”.

<sup>117</sup> Cf. Tamminen, P. “A Dream of Mutual Understanding” artículo tomado: <http://www.orimattilankirjasto.fi/en/aki-kaurismaki-english/viewpoints-to-films-list/143-tamminen-petri-a-dream-of-mutual-understanding> [Consulta 28/12/2013]

nuestro hijo será para ti motivo de gran alegría, igual que para mí. Te entregaré esta carta yo misma para que no caiga en las manos equivocadas. Prométeme que vas a contestarme cuando hayas reflexionado. Creo que todo va a salir bien y que un día nos daremos cuenta de que el destino nos ha deparado esta sorpresa para nuestro bien, aunque en un primer momento haya sido un shock. Saludos, Iris”<sup>118</sup>.

La apuesta por la vida en esta envolvente carta es el bombeo emocional que late en la protagonista, el vehemente deseo de un proyecto humano abierto a la alteridad. Pero esta vitalidad se encuentra oprimida en la entraña de la paradoja<sup>119</sup>, una paradoja que es empleada por el director como un recuso cinematográfico para captar en la contradicción de las decisiones humanas la conspicua ambigüedad de la doblez. El cine de Kaurismäki utiliza la paradoja como artefacto temático, manifestación retórica de una contradicción que oculta, como en la fábula, una enseñanza moral. La apuesta por la vida encierra una conducta homicida, la televisión que emite noticias desgarradoras sobre la matanza de Tiannamen o el viaje del pontífice Juan Pablo II a Finlandia son la señal inequívoca de un mundo alejado en los confines del hemisferio norte, pero, al mismo tiempo, regulado por las estructuras ideológicas importadas<sup>120</sup>.

En un mundo desdibujadamente sórdido, marcado por la fragilidad afectiva, la marginación, el aislamiento social, la explotación industrial, el establecimiento de nuevos binomios relacionales clasificables como individuo–objeto, cuyo resultado final es un producto en una sociedad de consumo, Kaurismäki consigue en la mitad de su película lanzar un destello lírico en una atmósfera contaminada. Un testamento escrito, sellado y rubricado como el único acto esperanzador en una realidad lúgubre y lacónica. ¿Es tal vez la ambigüedad de la paradoja (hablar de vida donde hay desolación) una respuesta certera frente a la poderosa incertidumbre de la tiniebla? ¿No es acaso un comunicado metafórico semejante al calor dimanante de la cerilla en el cuento de Andersen?

Kaurismäki habla del poder redentor de las palabras como testamento de Iris en la vitalicia circular donde expone por primera y única vez sus sentimientos. Acaso lo que tiene validez no es lo escrito en un mundo donde la promesa oral se volatiliza a ninguna parte. En mi opinión, la fábula de *La chica de la fábrica de cerillas*

<sup>118</sup> Carta tomada del libro de Carrera, P. *Aki Kaurismäki, op. cit.*, 214. Podemos encontrarla en la nota a pie de página 342.

<sup>119</sup> Paradoja: la RAE define la paradoja como figura de pensamiento que consiste en emplear expresiones o frases que envuelven contradicción.

<sup>120</sup> Santamarina, A. “Al otro lado del paraíso” *Emociones de Contrabando, op. cit.*, 27.

puede esgrimir razones para la esperanza en la entraña de la paradoja, hay un latido vital inmerso en ella, un significado enigmáticamente oculto y profundamente vivificador donde la fábula pueda asir la moraleja en un sentido unificador.

Por todo ello, vemos que la fábula contiene aprendizajes éticos, elecciones morales y enseñanzas humanísticas. La fábula y su asidera compañera, la moraleja, son signo y símbolo. A semejanza del rito sacramental que impele a hacer visible lo invisible, o lo que la búsqueda estética de Bresson aprehendía para su cine, o el cautivador silencio de Ozu, que inspira al monólogo interior en el espectador, el diálogo vitalista de los filmes de Kaurismäki se ha nutrido del poder narrativo de la fábula.

Quizás, pero esto tan solo es una posibilidad entre tantas... Kaurismäki no ignore aquello que dejó escrito el inspirador de nuestra película, Hans Christian Andersen: "La vida es un cuento escrito por la mano de Dios"<sup>121</sup>.

---

<sup>121</sup> Esta cita corresponde a los *pensamientos* de Hans Christian Andersen, así aparece citada en múltiples sitios web. En otras web, la cita se anuncia de manera similar, pero con sutiles diferencias: "La vida de cada hombre es un cuento de hadas escrito por la mano del Señor".





## 8. LA FRATERNIDAD LUMINOSA

“La vida era la luz de los hombres,  
y la luz brilla en las tinieblas,  
y las tinieblas no la vencieron” Jn 1, 4 -5.

### 8.1 EL TANGIDO LATIDO DE LO HUMANO

“¿Cómo encontrar lo que sería infinito en el hombre sin la ayuda de Dios?”<sup>1</sup>.

La exploración cinematográfica a la que nos invitan los hermanos Dardenne<sup>2</sup> en su

<sup>1</sup> Pregunta con la que se interrogan los hermanos Dardenne en su Diario. Dardenne, L. *Detrás de nuestras imágenes; el hijo; el niño (1991-2005)*, Ediciones Plot, Madrid, 2006, p. 60. La cita corresponde al apunte redactado el 27/11/1996.

<sup>2</sup> Jean Pierre Dardenne (1951) realizó estudios teatrales en el IAD de Bruselas y Luc Dardenne (1954) es diplomado en Filosofía en la Universidad Católica de Lovaina. Crecieron en un ambiente familiar cristiano, donde cursaron estudios con los Jesuitas en el centro católico de Saint Martin en Seraing. En este lugar comenzaron a visualizar sus primeras películas. En Seraing vivieron el proceso de modificación y transformación industrial que se produjo en la cuenca minera del río Mosa, región Valona de lengua francófona. Más concretamente en la ciudad de Seraing, provincia de Lieja, lo que les llevaría a familiarizarse con el género del documental, la denuncia social, la particularidad del realismo y el uso manual de la cámara, características que se harán visibles en su futura filmografía. La mayor parte de su filmografía se encuentra rodada entre las ciudades de Seraing y Lieja. Ejerció una enorme influencia en su formación el cineasta y director teatral Armand Gatti, con el cual colaboraron como ayudante de cámara Jean Pierre y como asistente de dirección Luc y se implicaron en la asistencia a los montajes teatrales. En sus trabajos encontramos una primera etapa dedicada al documental y al cortometraje, donde destacan *Le chant du rossignol* (1978), documental extraviado, posteriormente la trilogía videográfica sobre la historia Valona, *Lorsque Le Bateau de Leon M. descendit la Meuse pour la première fois* (1979), *Pour que la guerre s'achève, les murs devaient s'écrouler* (1980), *R... ne répond plus* (1981), con posterioridad persistieron en el documental con títulos como: *Leçons d'une université volante* (1982), *Regarde Jonathan* (1983), *Il court... Al court le monde* (1987) y *Dans l'Obscurité* (2007). La segunda etapa viene familiarizada con la realización de su primer film, *Falsch* (1986), le seguirá *Je pense à vous* (1992), y la obra que les permitirá ser reconocidos en el ámbito internacional, *La Promesse* (1996), *Rosetta* (1999), *Le Fils* (2002), *L'Enfant* (2005), *Le Silence de Lorna* (2008), *Le Gamin au Velo* (2011) y su última película *Deux tours, une nuit* (2014). El diario de Luc Dardenne *Detrás de nuestras imágenes* (1991 -2005), así como los guiones sobre algunas de sus películas: *El hijo*, *El niño*, *Rosetta* y *La promesa*, han sido publicados en distintas editoriales ayudándonos a conocer los rasgos esenciales que nos permiten acceder a un realismo social de profundo calado humano junto a una actitud de denuncia y compromiso cinematográfico. Los hermanos Dardenne han producido sus propias películas con la fundación en 1975 del Colectivo *Dérives*, favoreciendo la realización de cerca de sesenta documentales, este colectivo se transformará en 1981 en *Films Derives Productions* y finalmente en 1994 en

filmografía está marcada por la incesante búsqueda humana del significado vital. Jean Pierre y Luc Dardenne han presentado en la secuenciación de sus imágenes el resplandor luminoso de la vida anunciando que en el semejante se encuentra la posibilidad real que permite complementar gracia y compromiso. La radiografía humana que se escenifica en sus personajes conduce a mirar hacia dentro, al corazón de la mismidad de cada ser humano.

El enfoque de su objetivo permite repensar y ahondar en la interioridad humana y también en los depositarios lazos donde se construyen los vínculos humanos. Su zoom tiene a la alteridad como el reflectante centro visor que ilumina la conciencia existencial de sus personajes, dotándoles de dignidad, lucha abnegada, espíritu de superación, coraje frente a la injusticia... La realización de sus películas nos dirige hacia el rostro de un individuo que busca equilibrio entre la multitud. El cine de los Dardenne hace partícipe al espectador de una complicidad transformadora que permite modificar lo más degradante del ser<sup>3</sup> en esperanza redentora.

La idea de explorar sus imágenes más allá de lo evidente conlleva una comunión de razones y emociones arraigadas en una perspectiva cristiana<sup>4</sup> del acontecer humano; por ello son capaces de filmar penetrando en los sentimientos de sus protagonistas, abriéndose a las posibilidades que la cámara ofrece para generar un arte de vitalidad trascendente centrado en la cercanía del prójimo, lo que, con sus palabras, significaría "filmar la aparición de lo humano, captar el paso de la bondad en el simple comercio humano. A veces el arte puede preceder a la vida"<sup>5</sup>.

Su cine nace de preguntas personales que nuestros autores rebelan en la entretrejida textura de sus guiones. Les lleva a formularse ¿Qué están intentando rea-

---

*Les Films du Fleuve*. Su filmografía ha recibido múltiples nominaciones y premios entre los que destacan en el festival de Cannes reconocidas labores en interpretación, guion original, premios del jurado y dos Palmas de Oro por *Rosetta* y *El Niño*. En el festival de European Film Awards ha recibido el premio al mejor guión por *El Niño de la bicicleta*, fue nominada al Globo de Oro por la misma película y ha recibido reconocimientos de importancia en festivales como Independent Spirit Awards, Festival de Valladolid, Nominaciones César.

<sup>3</sup> Cf. Cardullo, B. (Editor) *Committed Cinema. The films of Jean Pierre and Luc Dardenne; essays and interviews*, Cambridge Scholar Publishing, Newcastle, 2009, X – Preface.

<sup>4</sup> En el diario de Luc Dardenne, *Detrás de nuestras imágenes*, encontramos variadas referencias al judeocristianismo manifestando en momentos puntuales la dimensión espiritual de los Dardenne, que llega a afirmar con fecha del 11/7/2003 la posibilidad de realizar una película sobre Jesús de Nazaret tras la estancia por primera vez en su vida en la ciudad de Jerusalén.

<sup>5</sup> Dardenne, L. *Detrás de nuestras imágenes; el hijo; el niño (1991 -2005)*, op.cit., p. 60.

lizar? ¿Qué pretenden mostrar?<sup>6</sup> Los Dardenne no tratan de satisfacer el tiempo libre del espectador, saben lo que quieren transmitir<sup>7</sup> para captar la atención de su mirada reflexiva. Por ello su cine contiene una vocación trasgresora, rompe los moldes establecidos, desajustando los patrones mediáticos para asomar su mirada a la intimidad de un ser, casi siempre desvalido, que necesita del otro. El diálogo con imágenes no busca un entretenimiento mediático cerrado que convierta al espectador en un afligido visualizador de programas del corazón o en un consumidor ávido de estereotipos. Más bien es una llamada de atención a la sociedad tecnológica que sufre de aislamiento, en gran parte estéril por centrarse en el encuentro virtual en detrimento de una humanidad real. El ámbito humano al que los hermanos Dardenne interpelan tiene su desembocadura en el otro - como ya se ha señalado - como el encuentro necesario para la realización completa de lo que somos<sup>8</sup>.

Las resonancias de su cine muestran su causa natural en el discreto cine belga, más específicamente en el género del documental que irrumpe en la cinematografía belga entre los años 1930 – 1960 del siglo pasado. Un género, el documental, que es reconocido internacionalmente en este preciso momento histórico y el que permite observar el surgimiento paralelo de otros géneros, como la comedia popular y el ensayo cinematográfico. Esta etapa que ha sido llamada como periodo heroico<sup>9</sup>.

La mezcla de la marginalidad, característica más propia del periodo anterior del llamado cine mudo (1895 – 1930), con el toque distintivo del documental propicia la naturaleza realista de sus producciones; una filmografía que hará de la denuncia y de la falta de integración su epicentro. Esta cinematografía es representativa de la nación belga. Un cine documentalista que tendrá dos claros expositores

---

<sup>6</sup> Cardullo, B. (Editor) *Committed Cinema. The films of Jean Pierre and Luc Dardenne; essays and interviews, op. cit.* p. 204. Textos extraídos de la entrevista que Bert Cardullo realizó en 2009 a los hermanos Dardenne titulada *The Cinema of Resistance*. En la misma los Hermanos Dardenne afirman en palabras de Luc Dardenne: “We try to ask, What are we trying to do? What are we trying to show?” (“Nosotros tratamos de formular, ¿Qué estamos intentando hacer? ¿Qué estamos tratando de mostrar?”).

<sup>7</sup> Cf. Cardullo, B. (Editor) *Ibid.*, p. 204. Respuesta que realiza Jean Pierre Dardenne: “ We are lucky in that we can get on with the films we want to make not the ones your average viewer wants to see” (“Nosotros somos afortunados ya que podemos realizar las películas que queremos hacer y no lo que el espectador medio quiere ver”). Salvo indicación contraria todas las traducciones del presente capítulo a la lengua anglófona son propias bajo la supervisión de D<sup>a</sup> Susan O’Brian.

<sup>8</sup> Cf. Rodríguez Olaizola, J.M. “Horizontes deseables en el ocio” *Sal Terrae* 1187, (2014), 227-239.

<sup>9</sup> Cf. Dubois, P. “Cinema Belga”, *Storia del Cinema Mondiale L’Europa Le Cinematografie Nazionali III\*\**, Einaudi, Torino, 2000, pp. 1201-1202.

en esta fase, Storck y Dekeukelerie, que presentarán como espolones denunciadores de la realidad social y expuestos a la amenaza de la censura. La denuncia de la situación minera en la región Valona de Hainaut rebela la disposición socioeconómica del momento histórico determinada por los bajos salarios, la falta de comida e higiene; los síntomas degenerativos son un claro reflejo en el documental de Henri Storck, *Borinage* (1933). Storck nos presenta con un desnudo naturalismo la posibilidad de deducir en la transmisión de sus imágenes una confianza en la humanidad y en la belleza de las relaciones humanas aunque estas se encuentren especialmente degradadas y permite acceder a un rasgo fundamental en la filmografía de los Dardenne: el optimismo hacia la vida. Se trata de un tangido latido humano que desliza a comprender una segunda referencia, los motivos plausibles en el binomio cine – vida, o lo que es lo mismo, el cine forma parte de la vida convirtiéndola en el centro de la narración cinematográfica<sup>10</sup>.

Por otra parte, con Charles Dekeukeleire se accede menos poéticamente y más reflexivamente en sus cortometrajes a la objetividad espiritual del film: *Combate de boxeo* (1927), *Impaciencia* (1928), *Historia de detectives* (1929) y *Llama blanca* (1930). Lo que significa presentar los rasgos adheridos a la textura capitalista en la que están expresados y que son significativamente las consecuencias ineluctables e injustas que el propio capitalismo tiene en sí<sup>11</sup>. Rasgo que, por otra parte, será objeto de la reflexión social en la obra de los Dardenne. Así se refleja en las consecuencias que el film *Rosetta* (1999) tuvo en la legislación política sobre empleo juvenil en Flandes con la llamada Ley Rosetta (2000)<sup>12</sup>. La influencia del documental y las reflexiones

<sup>10</sup> Cf. Dubois, P. "Cinema Belga", *Storia del Cinema Mondiale L'Europa Le Cinematografie Nazionali III\**, op. cit., pp. 1192-1205. Nos podemos olvidar la influencia que ejerció el documental valón en el desarrollo e incidencia de estos primeros tiempos en el documental británico.

<sup>11</sup> Cf. *Ibid.*, pp. 1195-1207. En esta misma línea se expresa el excelente artículo de Monterde, JE. "La realidad temblorosa de los hermanos Dardenne" *Sobre el cine belga entre flamencos y valones*. NEFF, Sevilla, 2008, pp. 90-93.

<sup>12</sup> La llamada *Ley o plan Rosetta* se aprobó en Bélgica el 12 de noviembre del año 2000; el fin de esta ley es prohibir el pago inferior al salario mínimo de los empleados adolescentes. Esta ley no es fruto del consenso entre partidos o facciones políticas sino fruto de la reflexión artística que los hermanos Dardenne propiciaron socialmente como consecuencia de su film *Rosetta* (1999), lo que conllevó a una reflexión dentro de los estamentos políticos en los inicios de cambio de milenio. En la película, una joven malvive en un caravana junto a una madre alcohólica y trata de sobrevivir buscando el sustento de ambas en la periferia de la ciudad industrial de Seraing, próxima a Lieja. El cine de los Dardenne es un reflejo social de lo que acontece en las periferias de las ciudades, presentándonos el trabajo no solo como un medio de obtención de bienes sino como un espacio de realización y encuentro social para el crecimiento individual y colectivo de

salpicadas entre la reproducción industrial y la humanidad de sus protagonistas nos conducen a una particularidad del desconocido cine belga: “Un cinema che cerca e che si cerca, dunque un cinema che (si) pensa”<sup>13</sup>.

Los aires renovadores del cine europeo a partir de los sesenta determinados por el “novismo” de la *Nouvelle Vague*, la aparición del *free cinema británico*, la presencia del neorrealismo italiano o el resurgimiento del nuevo cine alemán nos anuncian el sentir social de la liberación de la década del sesenta y una noción general teñida de vínculos que testimonian la noción de modernidad, permitiéndonos explorar otras características que resultarán igualmente hereditarias para la filmografía de los Dardenne<sup>14</sup>.

La reflexión sobre la memoria y la identidad serán dos rasgos propios de la primera ola flamenca del cine belga cuyo espacio de difusión se desarrolló en el periodo que va de los años 60 hasta los 90. Sirviendo de referencia a los Dardenne, más particularmente en su primera etapa documentalista, cuando sus films se presentan como una remembranza de la memoria valona y un recordatorio de la resistencia belga a la ocupación nacionalsocialista en la región<sup>15</sup>. Con posterioridad, la búsqueda de la identidad humana se convertirá en su objetivo prioritario para dotar a su filmografía de una cosmovisión humanista de claro magnetismo cristiano<sup>16</sup>. Como sucede con los protagonistas de los largometrajes de la segunda

---

las personas. Su última película, estrenada en Francia y Bélgica el pasado 21 de mayo de 2014, titulada *Dos días y una noche* (2014), reflexiona, precisamente, con una nueva protagonista femenina, sobre la importancia del trabajo para la realización de la persona.

<sup>13</sup> “Un cine que busca y se busca, y por tanto un cine que piensa y se piensa”.

<sup>14</sup> Cf. Dubois, P. “Cinema Belga”, *Storia del Cinema Mondiale L’Europa Le Cinematografie Nazionali III\*\**, *op. cit.*, p. 1216. De este apartado igualmente hace referencia el artículo de Monterde, J. E. “La realidad temblorosa de los hermanos Dardenne”, *Sobre el cine belga entre flamencos y valones*, *op.cit.*, pp. 95-96.

<sup>15</sup> Cf. Heliot, L. *Un Siècle de Cinéma Belge Francophone*, Centre Walloine.Bruselles, París, 2008, 40-43. Cf. Masterclass Jean Pierre and Luc Dardenne: <http://www.marienbad.com.ar/masterclass/jean-pierre-luc-dardenne> [Consulta : 23/3/2014]

<sup>16</sup> En la interesante entrevista que Bert Cardullo realiza a los hermanos Dardenne titulada “El cine de la resistencia” el entrevistador realiza dos preguntas en consonancia con los planteamientos cristianos. Formulando la siguiente cuestión: ¿Si sus películas están analizadas como alegorías espirituales? Ellos responden que sí, gracias a la formación cristiana que recibieron en su etapa inicial vía paterna, aunque en la adolescencia rechazaron lo que su padre les había impuesto, pero a pesar de estos elementos coercitivos fundamentados en elementos puritanos de la religión, como la prohibición de ver películas o la TV por considerarla una encarnación del mal (Es importante considerar el contexto preconiliar de su formación inicial). Los Dardenne señalan que, pulidos estos elementos, “Our education taught us to acknowledge other people as human beings” (“Nuestra educación nos enseñó a reconocer a los otros como seres humanos”). Posteri-

etapa cinematográfica, el encuentro con la identidad humana se manifiesta desde la vivencia de la alteridad como la presencia indispensable para que el protagonista comprenda su verdadero yo<sup>17</sup>.

Una vez llegados a los 90, el cine flamenco, a nuestro parecer, se atreve a dar un salto de calidad que tendrá su repercusión en el mundo comercial; son de este tiempo obras significativas: *El profesor de música* de Gérard Corbiau (1988), *Totó el héroe* de Jaco Van Dormael (1991), *Ocurrió cerca de su casa* de Rémy Belvaux, André Bonzei y Benoit Poolvorde (1992), *Farinelli* de Gérard Corbiau (1994), *El octavo día* de Jaco Van Dormael (1996), *Mi vida en Rosa* de Alain Berliner (1997), *La promesa* de los Hermanos Dardenne (1996), *Rosetta* de los Hermanos Dardenne (1999), sin olvidar el éxito de taquilla que supuso *Daens* de Stijn Coninx (1992)..., películas que no pasan en general inadvertidas para el espectador y que suponen una inclusión de enorme calado artístico y gran diversidad de argumentos que permiten dar a conocer al gran público el cine de autor<sup>18</sup>.

La diversidad temática, así como la referencia expositiva del paisaje del antiguo Flandes, junto a una honda preocupación por los conflictos humanos permiten conocer el esplendor del cine belga. Este cine continúa cosechando una buena acogida en esta última década del siglo XX en la que se denomina "la nueva ola flamenco". Sin lugar a dudas, la fascinación por el cine social y la defensa de la propiedad autóctona con la que se identifica el cine de autor han encontrado su epítome en la filmografía de sus más reconocidos cineastas, los hermanos Dardenne, que han extendido el nombre de Bélgica, y más concretamente de Seraing y Lieja, en la mayor parte de los festivales cinematográficos internacionales<sup>19</sup>.

El cine de los Dardenne está circunscrito a una pregunta que ellos mismos consideran el foco central de su realización: interrogar al espectador sobre la reali-

---

ormente responden a la pregunta, ¿La película *El hijo* responde a una parábola religiosa? : "Such a thing is often said to us about this film, so there must be some truth in it. [...] It's true that if you want to read it in a certain way, there is a religious dimension" ("A menudo se dice tal cosa sobre esta película nuestra. Así que tiene que debe ser cierto. Es verdad que si quieres leerlo de este modo, hay una dimensión religiosa").

<sup>17</sup> Cf. *Ibid.*, pp. 1217-1224. Sobre la alteridad es interesante analizar la influencia de la mirada hacia el mundo que a través de sus documentales neorrealistas ejerció el cineasta italiano Michelangelo Antonioni sobre los hermanos Dardenne, como son *Gente del Po* (1943), *Netezza Urbana* (1948), *Sette Cane, un vestito* (1949), *Superstizione* (1949).

<sup>18</sup> Cf. AA.VV. "Cine belga entre el surrealismo y el hiperrealismo", LVIII Semana Internacional de Cine, Valladolid, 2003. 23 - 25.

<sup>19</sup> *Ibid.*, 23.

dad del personaje<sup>20</sup>. La preocupación de saber: ¿Qué le pasará? ¿Qué le tocará vivir? Desde estos supuestos el contenido de su filmografía versa sobre palpitantes acontecimientos humanos que colocan a la persona en la frontera discriminatoria de la deshumanización, donde la impronta realista del documental es una evidencia tan manifiesta como la inherente cámara al hombro con la que ruedan en sus metrajés las andanzas de sus protagonistas<sup>21</sup>. Es un cine que contiene ecos denunciadores de una desbaratada industrialización cuyas consecuencias negativas son el desarraigo capitalista y la ineficacia socialista. Su planteamiento da indicadores aproximados al pensamiento social cristiano para anunciar en sus malogrados personajes la irreductible dignidad que hace del hombre causa y fin de toda institución social e invitando al compromiso personal ante cualquier forma de deshumanización<sup>22</sup>.

En sus películas existe una diversidad temática que enfrenta a los individuos con situaciones derivadas de la pérdida de la identidad y la lejanía de la memoria como son: la clandestinidad de un inmigrante, la marginación de unos sin techo, la exclusión social de una joven no cualificada, la acogida a un homicida, la explotación despiadada de un “yonki”. O la desprotección de un niño...; son situaciones límite enmarañadas de sordidez e inmundicia como consecuencia de una realidad social que no les ofrece más salida que un estigma irreparable de segregación. Lo que conduce a justificar que en la diversidad de dificultades hay un solo motivo para reparar las heridas, la protección de la humanidad.

La persona ha sido el objeto central de su filmografía para tratar de restituir el valor existente en cada una. Y permite evolucionar de la clandestinidad a la visibilidad, de la exclusión al encuentro, de la culpa a la inocencia, del castigo al perdón, de la explotación a la dignidad, de la orfandad a la maternidad... En definitiva, experimentar el lánguido latido de lo humano que permite pasar de la herida mortal

---

<sup>20</sup> “We decided not to begin with a plot but with a character. The idea was to put the spectator in a position where he asks himself: What will happen to her? How will she deal with what happens to her?” (“Nosotros decidimos no comenzar con la trama pero con un personaje. La idea era poner al espectador en la postura donde él se interrogue a sí mismo: ¿Qué le ocurrirá? ¿Cómo afrontará lo que le suceda?” Cardullo, B. (Editor) *Committed Cinema. The films of Jean Pierre and Luc Dardenne; essays and interviews, op. cit.*, p. 193.

<sup>21</sup> Bartlett, M. “Troubling Questions: The Dardennes”, *Committed Cinema. The films of Jean Pierre and Luc Dardenne; essays and interviews, op. cit.* 12. Cf. Cardullo, B. (Editor) *Committed Cinema. The films of Jean Pierre and Luc Dardenne; essays and interviews, op. cit.*, pp. 191-192.

<sup>22</sup> Cf. Departamento de Pensamiento Social Cristiano, *Una nueva voz para nuestra época*, Universidad Pontificia de Comillas, Madrid, 2001, 12 -15.

a la plenitud vital, que ilumina lo que hay de infinito en el hombre.

## 8.2. SOBRE VÍNCULOS HUMANOS

Sus personajes no buscan un modelo referencial de superhéroes dotados de una aureola mesiánica para salvaguardar y proteger los intereses humanos. El misterio de estos personajes reside en su extraordinaria juventud, ya sean infantes o jóvenes, hombres o mujeres, tratando de afrontar, asumir y vivir las razones de su supervivencia en un entorno donde los argumentos para la esperanza están sazonados de obstáculos. El cine de los Dardenne habla de vidas marcadas por el azar, las condiciones adversas, la inmigración, la mercantilización de las relaciones humanas, el vacío político, la institucionalización, abandonándose a una realidad donde los vínculos se encuentran reducidos a la transacción y al oportunismo<sup>23</sup>.

En una atmósfera de reconocidas chimeneas humeantes, que antaño fuesen el espejo de una emergente factoría siderúrgica, o donde el esplendor del carbón ha visto cómo la modernización de las industrias ha conllevado el cierre de sus minas. Todo ello en aras de un proceso de reconversión industrial efectuado en los años 70<sup>24</sup>. Nuestros autores nos recolocan en los suburbios de Lieja, acercándonos a la periferia de la polis, donde brota el desencanto existencial, el lugar donde se anhelan los quebradizos sueños de abundancia y éxito, aunque soterradamente se vean deslizados a la angustia del paro. Como ya se ha apuntado, es cine sobre la marginación de aquellos que se encuentran al margen de la sociedad, de seres que son víctimas del tráfico humano y no tienen más salida que exponer su vida al precio del mejor postor. En sus imágenes deambulan jóvenes fracasados o en la impenitente rebeldía del albor de la juventud, residentes en el mundo de las afueras que no quieren olvidar el centro de su ser o al menos aquellas razones que les pueden conducir a la felicidad. Son personas acorraladas en un entorno beligerante donde resulta complejo discernir el ligero filamento donde el otro puede emerger en un rival que ocupe mi espacio vital o paradójicamente se convierta en una posibilidad fehaciente que ayude a dar sentido a mis temores más infundados, un semejante que abandona su condición de oponente para convertirse así en un aliado en mi

<sup>23</sup> Cf. Sáez, J. "La búsqueda del vínculo", *Pensar, Mirar, Exponerse*, Nau Llibres, Valencia, 2012, 113 -115.

<sup>24</sup> Cf. Campillo Díaz, M., Sáez Carreras, J., Zaplana Marín, A. "Nuevos Lenguajes Fílmicos en la Vieja Europa: El cine social de los Hermanos Dardenne", *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía* 6, (2013), pp. 103-104.



debilidad. La filmografía de los Dardenne está salpicada de seres desarraigados que tienen la necesidad de encontrar vínculos en sus semejantes, porque es en el otro donde encuentran una salida<sup>25</sup>.

En la filmografía de los cineastas valones encontramos distintas ataduras o uniones que podemos clasificar en distintos niveles para comprender la profundidad de su mensaje:

- En un primer momento encontramos un vínculo muy estrecho con el binomio *macrosistema – exosistema*<sup>26</sup> que nos permite acceder al entorno del personaje, al barrio, la ciudad, el ámbito cultural del que es partícipe, la constitución de sus valores. Este vínculo está relacionado con el hombre y su tiempo abarcando el ámbito de lo social, cultural y económico.
- En un segundo ámbito están los vínculos establecidos en las relaciones *microsistema – ontosistema* como son: el mundo de las relaciones interpersonales de los protagonistas que nos describen los rasgos que las personas tienen en sí, nos ayudan a descubrir su historia propia, el espacio que ellos mismos ocupan, las personas que forman parte de su universo, las relaciones interpersonales que establecen, la cercanía o lejanía familiar, la importancia o minusvaloración de los iguales o semejantes.
- En un tercer ámbito encontramos un vínculo entre los *humanos y sus actos* reflejados en las consecuencias de los mismos, lo que implica la dimensión ética de cada personaje con su modelo de actuación frente a la situa-

---

<sup>25</sup> Cf. Masterclass Jean Pierre and Luc Dardenne: <http://www.marienbad.com.ar/masterclass/jean-pierre-luc-dardenne> [Consulta : 23/3/2014]

<sup>26</sup> Las categorías Macrosistema – Exosistema nos ayudan a situar el influjo que tiene sobre el individuo el espacio sociocultural en el que habita, así las instituciones sociales como son la ideología política representada en los partidos políticos, las creencias populares, tradiciones, costumbres, la vida familiar... En ocasiones son los valores latentes que imperan en una sociedad, en la que el individuo, sin buscar una influencia directa, encuentra una serie de valores predominantes con los que entra en un velado contacto. La misma categoría, pero inversamente, se produce en el Microsistema – Ontosistema por el cual se califica las relaciones del individuo de manera directa a como él las vive y como se encuentra situado en la sociedad. Son categorías propuestas por la psicología del desarrollo que nos presentan en su cuerpo científico cómo es la interrelación entre los distintos sistemas. La psicología del desarrollo busca investigar los cambios que se producen en la conducta humana como consecuencia del desarrollo humano. Analizar el personaje de Lorna implica comprender el contexto sociocultural de la joven así como el espacio personal que le toca vivir. Finalmente queda la acción que deparan sus acciones y que nos permiten una reflexión pausada sobre las vivencias del personaje.

ción vital que le toca vivir<sup>27</sup>.

La interesante aportación de los Dardenne es la conexión entre sociedad – individuo, los conflictos externos de origen social que repercuten en el individuo, pero no para convertirle en un cómplice de la subversión a la que están expuestos, sino para soliviantarles guiándoles hacia un compromiso moral que modifique sus vidas más allá de la indiferencia o violencia encontrada. Lo que nos presenta un cuadro de vínculos humanos marcados por la indagación moral a la que invitan al espectador<sup>28</sup>.

La belleza de su filmografía reside en otorgarle una posibilidad al otro, una actitud esperanzadora porque no hay razones que justifiquen esa acción, ya que desvivirse por el otro complica su propia supervivencia vital. Sin embargo, las acciones de sus protagonistas principales están guiadas por conductas éticas, proponen un camino moral fundamentado en la esperanza ante la inmoralidad de las acciones humanas, la alternativa está en mí y en el que se encuentra a mi lado<sup>29</sup>.

A continuación se analiza, siguiendo estos vínculos, la película, *El silencio de Lorna* (2008). Encontramos una visión completa del entorno de la joven inmigrante albanesa<sup>30</sup>, Lorna, como un reflejo de la Europa del capital donde los flujos migratorios han sido una constante en busca de un porvenir europeo. Un primer vínculo nos proporciona una información importante, el origen de la protagonista

<sup>27</sup> Cf. Morán García Rendueles, L. “Modelos de relación en la familia y violencia infantil”, *Sal Terrae* 1186, (2014), p. 106.

<sup>28</sup> Cf. Cuéllar, M. “Crimen, Castigo y Redención”, *Arcadia* 9 junio (2006), p. 28.

<sup>29</sup> *El niño de la bicicleta*: <http://miradas.net/2011/10/actualidad/criticas/el-nino-de-la-bicicleta.html> [Consulta: 24/3/2014] En relación con la película *La promesa* (1996), podemos analizar su última toma en la que el adolescente protagonista Igor marcha junto a la joven inmigrante en silencio para cumplir la promesa hecha a su difunto marido. Citada así por Wood: “After a moment he follows her, and we see them walking side by side, but in silence” (“Después de un momento él la siguió y nosotros les vimos andar uno al lado del otro en silencio”). Wood, R. “Life on Earth” *Committed Cinema. The films of Jean Pierre and Luc Dardenne; essays and interviews, op. cit.*, p. 26. En esta cita se presenta el modelo de comunicación de los Dardenne con su público interpelando al espectador al pensamiento, a la nobleza moral de un adolescente que cumple con su acto lo que prometió. Ofreciéndose desde lo que puede ofrecer a su semejante.

<sup>30</sup> La actriz Arta Dobroschi, actriz de nacionalidad albanesa nacida en Pristina (1980) de padres Albano – Kosovares. Formada en el centro de arte dramático de la capital Kosovar de Pristina. Inició su carrera cinematográfica en 2005, con interpretaciones menores hasta su inclusión en el papel de Lorna junto a los hermanos Dardenne en 2008, lo que le permitió darse a conocer en el campo internacional. Su interpretación le otorgó distintas nominaciones en diferentes festivales cinematográficos a la mejor actriz como son: Europea Film Award, Toronto Film Critics Association Awards, Cannes Film Festival.

y una condición inmigrante en un país extranjero. Sorprende la nacionalidad de la protagonista, Albania, un país cuya tasa de crecimiento económico se produjo en los años 90 paralelamente al declive del comunismo y a la fuerza laboral que los inmigrantes albaneses, llegados en su mayoría a Italia y especialmente a Grecia, aportaban a sus allegados más directos en el ya mencionado país del sureste europeo. A principios de los 90, caído el muro de Berlín, la condescendencia de los viajes al extranjero se hizo visible para la ciudadanía albanesa. A este hecho se une la situación que se generó en el periodo postcomunista propiciando una escasez de recursos básicos como la alimentación, junto a un desempleo generalizado que obligaba a muchos albaneses a salir en busca de trabajo a otros países. Si en un primer momento la inmigración se centró en países como Italia y Grecia, ya a mediados de la primera década del siglo XXI, la inmigración fue extendiéndose a países más prósperos del norte como son Alemania, Reino Unido, Bélgica..., en este último incluimos la ciudad de Lieja, donde se desarrolla la acción y el rodaje del film<sup>31</sup>.

Si analizamos su condición de inmigrante en una tierra desconocida extraemos una serie de características de la identidad de la protagonista: la condición femenina, la preconcepción de un mundo preso de manifiestas y grandes excelencias como la Europa del norte, la inclusión en redes mafiosas<sup>32</sup> que sacan provecho de los procesos migratorios, la necesaria "confianza" para afrontar el proyecto migratorio aunque esto resulte baldío<sup>33</sup>. Estas cualidades presentan un modelo referencial de inmigrante en franco crecimiento a partir de la década del 90 en Europa caracterizado por la aceleración del proceso migratorio, la feminización y el incremento de la clandestinidad<sup>34</sup>. A este respecto, el planteamiento de los Dardenne es atrevido, ya que el perfil de inmigrante que aporta Lorna responde a estas tres cualidades.

<sup>31</sup> Cf. Krovilas, J. "Remesas y esquemas piramidales de inversión en Albania", *Las remesas su impacto en el desarrollo y perspectivas futuras*, Ediciones Mayor, Bogotá (Colombia), 2005, pp. 163-167.

<sup>32</sup> En las redes mafiosas es importante distinguir entre aquellas que se dedican al tráfico de personas para su explotación sexual, y aquellas otras que se dedican a la realización de actividades delictivas tal como se manifiesta en la película *El silencio de Lorna*. Hay tres órdenes de clandestinidad: la que está derivada de la elusión de cualquier control fronterizo, la que parte de actividades lucrativas fuera de la acción del campo administrativo y la que es propia de la trata de personas provenientes de los flujos migratorios. Cf. SJM (Servicio Jesuita a Migrantes) *Inmigrantes: ¿Invasores o Ciudadanos?*, Cristianismo y Justicia, Barcelona, 2008, pp. 12-14.

<sup>33</sup> Cf. Pom i Ribas, Q. *Mi vecino Hassan. Tres aproximaciones al fenómeno de la inmigración*. Cristianismo y Justicia, Barcelona, 2002, pp. 4-6.

<sup>34</sup> Cf. Cabré, A. Domingo, A. "Flujos migratorios hacia Europa: actualidad y perspectivas", *Arbor* 678, (2002), p. 325.

Especialmente toman parte por los afectados de los flujos migratorios, otorgándole una textura reivindicativa de orden social al film, donde prevalece la humanidad de los personajes frente a la trama política. Pero la incisión de los cineastas valones precisamente realiza su hendidura sobre los excluidos de la inmigración. El “capital humano olvidado”, los llamados trabajadores no cualificados de países terceros, que creció de manera exponencial tras la desaparición de los regímenes comunistas en Europa<sup>35</sup>.

Lorna forma parte de ese flujo migratorio clandestino, casada por conveniencia con un toxicómano que regule su situación legal en Bélgica, participante activa del sector terciario, como observamos durante el film en su trabajo en una tintorería –lavandería. Lorna es una de esas personas que emergieron en la década postcomunista del noventa y principios del siglo XXI, que marcha a un país receptor de inmigrantes como Bélgica, que en este periodo registra saldos migratorios positivos, semejantes al periodo efervescente de los años 60 en países del norte de Europa (Alemania, Bélgica)<sup>36</sup>. Ella, por su parte, intenta cumplir las expectativas de alcanzar un futuro más próspero; con la necesaria confianza vital de todo inmigrante descubre el lado anverso de la utopía, la distorsión de las redes mafiosas donde el semejante es anulado y sometido al comercio humano.

El segundo vínculo nos presenta las relaciones *microsistema – ontosistema*, que son las que posibilitan los lazos de unión entre los personajes. Indiscutiblemente, Lorna se convierte en el nexo de los distintos personajes y a través de ellos establece indistintos lazos de muy diverso calado. El nexo de Lorna con dos personajes secundarios contrapuestos que nos presentan una doble vinculación frente a su persona; por una parte, la fragilidad de un joven drogodependiente llamado Claudy<sup>37</sup>. Por otra, la presencia del mafioso dominante llamado Fabio<sup>38</sup>. El vínculo de unión

<sup>35</sup> Es importante señalar el acuerdo que la mayor parte de los ministros de Interior firmaron en la ciudad de Schengen (Luxemburgo) iniciado en 1985 y firmado en 1991 por el cual se permitía la libre circulación de personas por la Unión Europea facilitando la movilidad de los trabajadores de la Unión, los trabajadores cualificados de países terceros, el retorno de ciudadanos miembros de la comunidad, los colectivos étnicos pertenecientes a estados miembros. Se crea de esta manera un espacio europeo proporcionando un control de fronteras exteriores a la Unión interviniendo cuando fuese necesario en los flujos migratorios extracomunitarios. Cf. *Ibid.*, p. 333.

<sup>36</sup> Cf. *Ibid.*, pp. 334 -335.

<sup>37</sup> Papel que efectúa uno de sus actores referenciales, Jérémie Renier (1981), que, como, Olivier Gourmet (1963) en el papel de Inspector, forman parte de la “troupe” de actores más representativos de la filmografía de los Dardenne.

<sup>38</sup> Papel interpretado por el actor italo-belga Fabrizio Rongione (1973), actor que ya ha participado en otros films de los Dardenne como *Rosetta*, *El niño* y *El niño de la bicicleta*

entre Claudy y Lorna se arraiga en una escena desconocida hasta el momento por los Dardenne en su filmografía, la única escena de sexo explícita en sus filmes hasta la actualidad<sup>39</sup>. En ella se presenta el vínculo que puede unir a dos seres igualmente dependientes, Lorna de la mafia, Claudy de la droga, desvalidos frente al entorno que les rodea, sin otro sustento que la calidez de su compañía. La unión para los Dardenne es misterio. Resulta inaccesible a la razón de los coprotagonistas, los vínculos humanos están hilados por lo desconocido e inexplicable, así lo escenifica la mirada de los Dardenne, probablemente también capte la misma sensación la retina del espectador.

En otro orden encontramos el vínculo establecido con Fabio, si el anterior se gesta en la condición débil de dos explotados, en esta ocasión se gesta en la fortaleza de la imposición violenta, el chantaje humano, el dominio sobre el otro, la manipulación emocional, la magnificación material reflejada en el dinero fácil tal como nos hace presagiar el inicio del film... los hermanos Dardenne toman como referencia al igual, que otros de sus films<sup>40</sup>, historias reales que les resultan inspirantes para sus

<sup>39</sup> Así lo expresa Bert Cardullo en su entrevista a los Dardenne: "When Claudy threatens to start using drugs again, the two have passionate sex and form a sudden bond" ("Cuando Claudy amenaza con consumir drogas de nuevo, los dos tienen sexo apasionado y forman un vínculo repentino". Ellos mismos lo corroboran ante la pregunta "What triggers the change in her feelings for him?" ("¿Qué desencadena el cambio de sus sentimientos hacia él?"), para los Dardenne "Not one thing alone. When she starts to help Claudy – for instant helps him get up from the floor. She starts to change as a human being. She undresses to keep him from leaving in pursuit of drugs; she makes an extreme gesture... and also at the same time feels desire. Claudy shows her he can stop, she admires that, and she feels guilty that they plan to kill him. But, bottom line, her gesture toward him is mysterious and can't be explained in fact, it mystifies her, too. It's as mysterious to her as it is to us" ("No solo una cosa. Cuando ella comienza a ayudar a Claudy, por ejemplo, ayudándole a levantarse del suelo. Ella empieza a cambiar como un ser humano. Ella se desviste para preservar de salir en la búsqueda de drogas; ella realiza un gesto extremo... y también al mismo tiempo siente deseo. Claudy le muestra a ella que puede parar (de consumir droga), ella admira eso y siente la culpabilidad de que ellos tengan un plan para asesinarle. Pero, la cuestión principal, su gesto hacia él es misterioso y no puede ser explicado, de hecho, también le desconcierta. Es un misterio para ella, como lo es para nosotros". Cf. Cardullo, B. (Editor) *Committed Cinema. The films of Jean Pierre and Luc Dardenne; essays and interviews, op. cit.*, pp. 200-201.

<sup>40</sup> Es el caso de *El niño de la bicicleta*, la historia inspirante fue la de un niño que descubrieron en los suburbios de Tokio. Los hermanos Dardenne narran con sus propias palabras lo que les llevó a poner en funcionamiento este rodaje. "En Japón un juez de menores narró para la sala la historia de un niño de diez años abandonado por su padre en un orfanato de las afueras de Tokio tras prometerle volver a recogerlo en cuanto recompuisiera su vida. Pero nunca volvió y el niño hizo varios intentos de fuga en su búsqueda. Conocía al chaval por haber llevado el caso ya que, lamentablemente, al alcanzar la mayoría de edad y salir del orfanato, había delinquido gravemente". Quintana, A. Yáñez, J.

relatos de ficción. La historia de Lorna nace del diálogo con una asistente social que tiene un hermano drogadicto y que en prevención de que le sucediese algo peor, le advirtió de lo que se comentaba en los círculos de toxicómanos sobre los métodos de eliminación de “yonkis” por parte de la mafia albanesa a través de matrimonios concertados. Este hecho fue fundamental para comenzar a configurar la identidad de Lorna y la relación con sus explotadores<sup>41</sup>.

Los vínculos de Lorna son uniones con los desclasados de la sociedad desde la ambigüedad del rechazo familiar al drogodependiente Claudy. Como podemos comprobar en el magnífico encuadre que nos presenta sin exponer frente a la cámara el rostro del hermano, que a su vez rechaza el dinero de Lorna con la que desea obsequiar a la madre de Claudy. Sin embargo, en la toma se enfoca de perfil el rostro de la madre mostrando la emoción maternal por un hijo “perdido”, nos ayudan a dialogar con el rostro o sencillamente sin él. Lo que permite enfocar el área anterior de la cabeza fijando el ángulo de visión en la nuca, como hiciesen con frecuencia en el *El hijo* sobre Oliver Gourmet.

El vínculo de Fabio es la amenaza de la descomposición humana en el deshonor de un comercio fraudulento que deslegitima la vida en sus múltiples formas; eliminación del “yonki”, favoreciendo el aborto, comerciando con la autodestrucción (droga), reforzando el tráfico humano, anulando en definitiva toda posibilidad de ser. Las preguntas pueden martillar al espectador atento: ¿Qué prevalece en Lorna frente al entorno y sus deslavazadas relaciones? ¿No permanece acaso la urgencia del ser? ¿Cómo podemos explicar el llamado embarazo psicológico si no es en la imperiosa necesidad de existir?

Los vínculos conducen a la acción ética, nos permiten acceder al tercer estado, el de *los humanos y sus actos*. *El silencio de Lorna* permite analizar la dimensión ética del personaje tratando de responder a la pregunta: ¿Qué constituye el ser de Lorna, o lo que es lo mismo, qué le permite a Lorna sentirse humana? La actuación de Lorna es tratar de eludir la tumultosa conspiración que rodea sus acciones hasta el ejercicio homicida de la eutanasia social sobre Claudy (referente central para comprender el problema por extensión sobre los excluidos de la sociedad). La eliminación fríamente planificada permite infravalorar lo humano hasta justificar su desaparición. Esta repelente acción desmerece la dignidad que habita a Claudy y

---

“En busca de la vida”, *Cahiers du Cinema – España* 49 (2011), p. 15.

<sup>41</sup> Cf. Calhoun, D. “The Dardenne Brothers and the silence of Lorna” *Committed Cinema. The films of Jean Pierre and Luc Dardenne; essays and interviews, op. cit.*, p. 117.

el valor que le sustenta en su aciago vivir (lo que genera la compasión de Lorna). La joven albanesa es incapaz de romper con su conciencia personal en interés de la que podríamos denominar pseudoconciencia colectiva y su acto sexual es un desesperado sacrificio para evitar la tragedia planeada y con ello tratar de albergar un atisbo de salvación (frente a los que planean, en la puerta de su domicilio, el homicidio por sobredosis).

*El silencio de Lorna* es, de acuerdo a como se viene analizando, una película sostenida en compromisos éticos básicos (Derecho a la vida, Derecho a la libertad, Derecho a la seguridad), que guían al silencioso rastro de los sin nombre, la vulnerabilidad de sus existencias, la desintegración social de los vínculos, la evanescente desaparición de los sueños evaporados entre las brumas que permiten al inmigrante comprender que ha atravesado una frontera. No es la mera conquista de un territorio geográfico para emplazar una utopía; es comenzar a construir una nueva realidad en el decadente espacio donde se abandona a los exiliados de la sociedad del desarrollo y bienestar (toxicómanos, inmigrantes, trata de blancas en sus múltiples formas de esclavitud, mendigos, no nacidos...). Así lo atestigua Luc Dardenne expresando su creciente preocupación por la *eutanasia social*: "Los vagabundos, toxicómanos, todos aquellos y aquellas que socialmente están fuera del circuito pueden morir de frío, de hambre, de sobredosis... Está dentro del orden de las cosas es casi un alivio. Nadie se atreve a alegrarse pero tampoco nadie protesta. Es vivido como proceso natural de eliminación"<sup>42</sup>.

El vínculo de los Dardenne es dar vigorosidad a la imagen hasta convertirla en el centro de la acción para un desplazado (*La promesa*), otorgar una oportunidad vital al desempleado (*Rosetta*), redimir al culpable (*El hijo*), expresar la angustia del sufrimiento humano (*El niño*), vivir la experiencia límite en el otro (*El silencio de Lorna*), no claudicar frente a la vitalidad (*El niño de la bicicleta*). En definitiva, el "guiño" final está dirigido a la conciencia del espectador, para que la imagen sirva para tomar conciencia de nosotros mismos, la posibilidad de encontrarse con el rostro del actor y trasladarlo a la realidad circundante para comprender el verdadero rostro del otro. No es solo dotar de conciencia al personaje, algo extraordinariamente común en todos los protagonistas de su filmografía; es contemplar a un ser humano e impregnarse de compasión<sup>43</sup>.

<sup>42</sup> Dardenne, L. *Detrás de nuestras imágenes; el hijo; el niño* (1991 -2005), *op.cit.* Apunte redactado el 5/12/2002.

<sup>43</sup> Cf. González, Juan Carlos. "La peligrosa Compasión", *Arcadia* 44 (2009), p. 28.

### 8.3. LA PROTECCIÓN DEL DÉBIL

Aun a costa de parecer repetitivos, afirmamos que el contenido temático que los Dardenne transmiten en sus guiones es una pausada reflexión sobre la condición humana. Estamos ante textos elaborados que contienen diálogos incisivos, ordinariamente leves en su extensión, para potenciar el valor de lo real y dejar que la imagen, al igual que la técnica documentalista, refleje lo que se ve<sup>44</sup>.

La búsqueda de infinito en el hombre no se ajusta a un mero patrón filantrópico. Su cine está plagado de vitalidad, un impulso renovado de energía que permite a sus personajes sostenerse frente a la adversidad y encontrar en lo humano el consuelo. Sus planteamientos humanistas están ligados a la intimidad de cada individuo, pero esta es una intimidad habitada de misterio, no es un misterio opaco sino más bien determinado por la relacionalidad, sugiriendo al espectador interrogarse sobre qué lleva a sus personajes principales a ser incapaces de explicar cuáles son las razones que les conducen a la ternura, a contemplar en el otro una posibilidad, a interpelarse por la alteridad, a restituir al débil la dignidad agostada de su existir. Es dejar a la cámara conducirse por la libre inspiración hasta afirmar "corten, está siendo demasiado"<sup>45</sup>.

Es difícil pergeñar qué lleva a los Dardenne a la protección del desamparado. Pero, por las raíces de su formación cristiana, participan del pensamiento vinculante a la tradición judía. Uno de los aspectos centrales del judaísmo está en el magnetismo vital que su constitución ideológica transmite. El valor de la vida humana posee tan alta consideración que cualquier prescripción puede ser eludida para la protección de la misma<sup>46</sup>. Una particularidad del judaísmo es la carencia

---

<sup>44</sup> Cf. Cardullo, B. (Editor) *Committed Cinema. The films of Jean Pierre and Luc Dardenne; essays and interviews*, op. cit. 190. Así lo expresa Jean-Pierre Dardenne: "This is a way to proceed; it's really an attitude. We don't want to dominate anything. We want to remain on the level of things as they are and not impose on them" ("Este es el camino que procede. Es realmente una postura. No queremos dominar nada. Nosotros queremos permanecer en el nivel de lo que las personas o asuntos son y no imponerlo").

<sup>45</sup> Cf., *Ibid.*, p. 196. "When Olivier is in the lumberyard, at one point, he climbs up to the top and drops one of the planks. I don't know how, it must have been a fluke. I think one of the actors must have been in profile but we had the father, the son and the cross. And we yelled, 'Cut', because it was too much" ("Cuando Olivier está en la carpintería, en un momento dado sube a lo más alto y retira una de las maderas. No sé como. Debe ser un golpe de suerte. Creo que uno de los actores debe haber sido en el perfil, pero nosotros tenemos al Padre, al Hijo y la Cruz. Y nosotros gritamos, 'corten', porque fue demasiado").

<sup>46</sup> Cf. Díaz Mas, P. De la Fuente, C. *Judaísmo e Islam*, op.cit., p. 97.



de una estructura jerárquica definida o de carácter indiscutible. Lo que nos permite comprender el funcionamiento de sus pequeñas comunidades con su propia autoridad moral pero sin validez universal. Todo ello repercute en la presencia de unas creencias generalizadas entre las diferentes observancias religiosas judías, que dan mayor solidez al valor preceptuar. Sus prescripciones, generalmente parten de un planteamiento fundamental, la idea de un Dios único que a su vez es un Dios creador<sup>47</sup>.

El valor legislativo del derecho judío es visible en los cinco primeros libros del Antiguo Testamento, más conocidos como Pentateuco, libro de la ley o Torá. Estos libros nos ayudan a comprender su jurisprudencia y el valor de sus preceptos, no como la influencia del poder de la ley frente al hombre, sino más bien como un pacto humano con el Dios de la creación<sup>48</sup>. Lo que puede resultar un indicador fundamental para comprender la naturaleza de las acciones de sus personajes cuando de manera consciente aplican un principio de alteridad. El valor de la vida participa de la naturaleza creadora al que los Dardenne parecen amparar bajo su tutela.

<sup>47</sup> Cf. *Ibid.*, pp. 77-78.

<sup>48</sup> Cf. Connery, J. *Abortion: The development of the Roman Catholic Perspective*, Loyola University Press, Chicago, 1977, p. 8. La importancia vitalista en la cultura judía nace de la certeza de la presencia de un Dios único que da origen a la creación. Este hecho también se manifiesta en la fundamentación del calendario judío, que da lugar al cumplimiento del Shabbat, como día de descanso dedicado a Dios. Esta idea resulta totalmente novedosa en su origen para los pueblos circundantes paganos, que la adoptarán como propia para establecer el calendario que se rige en muchos estados europeos, con el domingo como primer día de la semana. Hay que añadir que el excelente primer capítulo de esta obra nos presenta como se ha desarrollado en la tradición judía su predisposición vitalicia, para ello, recurre al valor jurídico del Talmud como la unión de las normas y tradiciones añadidas a la Biblia judía reflejadas en la Misná, conjunto de enseñanzas y normas de conducta de la tradición oral judía junto a su comentario reflejado en la Gemará. Las dificultades para interpretar el valor del feto en el mundo judío son aprensibles dado que lo jurídico y lo moral está entremezclado en los diferentes códigos normativos llevando a sanciones desiguales en las distintas culturas del antiguo Israel. La más temprana tradición considera el aborto como un error siempre y cuando sea provocado por un tercero. El aborto solo era permitido si era necesario salvar la vida de la madre por la razón de que tomando como referencia el Talmud el feto formaba parte de la madre, por lo tanto estaba desposeído de personalidad jurídica. No existen evidencias de ninguna otra excepción. Posteriormente, tomando como referencia la tradición griega de la Biblia de los LXX del texto del libro del Éxodo 21, 22 -23, se debate si el feto tiene o no forma humana cuando es expulsado del vientre de la madre, si la tuviere, la sanción era la pena capital conforme a la ley del Talión. Los cristianos primitivos fueron herederos de la tradición judía en su respeto por la vida humana en todas sus etapas y ambos colectivos entraron en conflicto con el mundo romano donde el aborto y el infanticidio eran ampliamente aceptados. Cf. *Ibid.*, pp. 7-21. Cf. González Melado, F. J. "El embrión en el derecho de la Iglesia", *Moralia* 30 (2007), pp. 417-434.

Además, en los Dardenne se presenta otro elemento común en su filmografía: la búsqueda de una paternidad perdida, la nostalgia de una figura paterna protectora que ampare el sufrimiento de sus personajes, la mirada melancólica a una autoridad que redima el lastrado sufrimiento de un devenir ausente, la búsqueda permanentemente inconclusa de la figura patriarcal conduce invariablemente al otro. Como si la necesidad de un padre silente al que no se ve pero al que se busca con ardor encontrase su respuesta latente en el que está junto a mí<sup>49</sup>.

Es interesante apreciar qué clase de atención ha prestado la antigüedad clásica al débil en la desprotegida figura del feto<sup>50</sup>, ya que, en *El silencio de Lorna*, la

<sup>49</sup> Es interesante analizar la filmografía de los Dardenne en esta clave, la búsqueda de la paternidad como realización humana, la necesidad de un amor incondicionado que permita reconstruir una historia personal de salvación. Las relaciones paterno-filiales en su filmografía son constantes, salvo en el caso de sus protagonistas femeninas, que adolecen igualmente de un apoyo emocional paterno-materno. Sin embargo en *Lorna* comprobamos en la escena del bosque el reflejo extremo de la maternidad: “quieren matarnos, no tengas miedo, yo te protegeré”, con relación al niño que cree llevar en su vientre. A este respecto un estudio de Joseph Mai señala sobre la película *El silencio de Lorna* confrontándonos con la figura paterna del joven toxicómano desde un sentido de culpabilidad por parte de Lorna por haberle dejado morir. “In a still shot, Lorna’s face is lifted upward, looking toward the firmament, aglow in evening light. She then acknowledges the future: I won’t let you die, ever; I let your father die; but you will live. The father here is associated with guilt, but guilt that, without being assuaged, turns into care for the child” (“En una toma fija, el rostro de Lorna es elevado hacia arriba mirando el firmamento, en una tarde radiante de luz. Entonces ella reconoce el futuro: No te dejaré morir nunca, yo dejé a tu padre morir; pero tú vivirás. Aquí el padre está asociado con la culpa, pero la culpa que sin ser mitigada se torna en protección para el niño”). Mai, J. “Lorna’s Silence and Levina’s ethical alternative: form and viewer in the Dardenne Brothers”. *New Review of Film and Televisión Studies*, Vol. 9, n° 4 (2011), p. 445.

<sup>50</sup> Cf. Los capítulos I y II del libro, Connery, J. *Abortion: The development of the Roman Catholic Perspective, op.cit.*, pp. 7-33, titulados de “Jewish and Roman Background”, nos permiten analizar la importancia que se le atribuía a la vida en la antigüedad clásica y cómo con el paso del tiempo fue adquiriendo un peso facultativo en los distintos códigos de derecho, ya sean de los antecedentes del antiguo Israel como del Imperio romano. Los juristas se dividen entre la influencia del cristianismo en el Derecho romano y aquellos que afirman que, a su vez, el propio Derecho romano deseaba restituir el equilibrio perdido a causa de la pérdida de la autoridad del *pater familias*. El padre de familia era la autoridad moral que dictaminaba el reglamento interno familiar o la ética familiar sin que el derecho pudiese interceder en ello y que apelaban al valor de la tradición y la normatividad por la que se habían regulado sus ancestros. En el caso de las prostitutas que carecen de una autoridad familiar, el derecho no cubre su situación frente al aborto. El feto en el mundo romano no tenía valor de persona por dos razones; una ya contemplada por el Derecho judío, que consideraba al feto parte de la madre. La otra es la influencia del pensamiento estoico que consideraba que el alma no era recibida hasta el mismo instante del nacimiento. Lo que no capacitaba al feto como persona jurídica hasta el mismo instante del nacimiento.

clave del mensaje vitalista reside en el imaginario feto que permite a Lorna tratar de sobreponerse a las dificultades del mundo real. La protección del débil y la búsqueda de la paternidad no parecen ser argumentos amparados en las creencias de la antigüedad clásica sino más bien se encuentran arraigados en la configuración del pensamiento judeocristiano, que tiene en el otro el fundamento de su ética, así como el anhelo referencial de la búsqueda del Padre. En este último apartado, para algunos autores se hace visible la presencia de un sentimiento de culpabilidad de la figura materna, en este caso, Lorna por no proteger a Claudy. Una figura paterna, que en la filmografía de los Dardenne, puede estar ausente o marcada por una taimada culpabilidad presente en la figura de un padre esquivo o desaparecido que desatiende las súplicas de su hijo (*El niño de la bicicleta, Rosetta, El silencio de Lorna*); por otra parte, la figura más disidente y áspera del anhelado rostro paterno prefigurada en dos de sus films (*La promesa, El niño*) para finalizar en la búsqueda de un padre que reafirme la frágil identidad constitutiva de mi persona donde los Dardenne anhelan la presencia de un amor incondicional que restituya el equilibrio existencial de sus vivencias como se puede visualizar en *El hijo* y que puede observarse en la centralidad que adquiere la figura paterna a lo largo de su obra cinematográfica para armonizar el desenlace existencial de sus personajes. Estas dos ideas son predominantes en la filmografía de los Dardenne.

Nos parece evidente la influencia del pensamiento del personalismo judío reflejado en la obra de Emmanuel Lévinas, la cual causa una especial fascinación en el ámbito filosófico con el que se familiariza Luc Dardenne; basten las citas de sus diarios para advertir la influencia del pensamiento del filósofo lituano: “La mirada humana, aquella en la que podemos leer simultáneamente el deseo de asesinar y su prohibición, es la que el cine desea captar. Fijarse: apariencia ética de la imagen simultáneamente y en conflicto con su apariencia estética. Emmanuel Lévinas escribió que ‘la ética es una óptica’. Óptica del rostro, relación de miradas que las imágenes se prohíben idolatrar reduciéndolas a una plástica. El rostro humano como primera palabra, como primera interpelación”<sup>51</sup>. Es la mirada humana la que facilita a los Dardenne acceder al rostro del actor, como bien señalan, en el rostro se produce el primer discurso, los momentos decisivos de sus películas nos permiten vislumbrar la contemplación del rostro. En *El silencio de Lorna*, la desnudez de Lorna frente a Claudy nos presenta un cara a cara de gran importancia para el

---

<sup>51</sup> Dardenne, L. *Detrás de nuestras imágenes, op. cit.*, pp. 14 -15. Cita correspondiente al 8/11/1992 de su diario.

desenlace del film<sup>52</sup>.

El pensamiento de Lévinas participa de su realidad judía perteneciente al este de Europa, próxima a la observancia askenazí de los judíos centroeuropeos de práctica ortodoxa extendida en los siglos XVIII y XIX hasta la actualidad<sup>53</sup>. Como bien señalan los especialistas sobre su obra, es un gran conocedor de la tradición judía y del talmud, al que dedicó ya tardíamente su reflexión académica<sup>54</sup>. La preocupación por el ser humano se convierte en la razón de ser de la ética de Lévinas en su intento por proteger al ser humano y dotarle del reconocimiento de su dignidad, dejándose interpelar por el sufrimiento del débil, como bien afirma la tradición veterotestamentaria en la figura de la viuda, huérfano y extranjero. Establecer una ética universal para dotar a lo humano de un valor irreductible<sup>55</sup>. Este modelo ético es que el fascina a los Dardenne y les permite filmar el rostro humano para dejarse interpelar por él en un claro deseo de despojarse de la definición de individuo para abrirse a la noción de persona. Así lo corroboran las palabras de su diario: “Los individuos están cansados de ser individuos. La televisión se alimenta del deseo de no ser más un individuo, eso es lo que emite”<sup>56</sup>.

El olvidado, el huérfano, la viuda, el extranjero en tierra extraña, el niño sin hogar, el joven convicto de sí mismo que paga sus delitos humanos... que, como se viene señalando, son el objeto de la cámara de los Dardenne que, vinculados al pensamiento de Levinas, han hecho suyo el precepto máximo del judaísmo “No

<sup>52</sup> Cf. Mai, J. “Lorna’s Silence and Levinas’s ethical alternative: form and viewer in the Dardenne Brothers”. *New Review of Film and Television Studies*, op. cit. 441. Así lo corrobora Joseph Mai: “The two characters fill the frame, identical in size, face to face, nude, tears filling their eyes. The image is flat, the characters stand against a plain grayish white background (the entryway: there are no other objects to distract us)” (“Los dos personajes ocupan la escena, idéntico tamaño, cara a cara, desnudo, lágrimas cayendo sobre sus ojos. La imagen está plana, los personajes en una postura contrapuesta sobre un fondo blanco-grisáceo (el vestíbulo): no hay objetos para distraerles”). También podemos comprender estas ideas en el artículo de Cf. Cummings, D. “The brothers Dardenne: Responding to the of the Other” *Committed Cinema. The films of Jean Pierre and Luc Dardenne; essays and interviews*, op. cit., p. 57.

<sup>53</sup> Cf. Díaz Mas, P. De la Fuente, C. *Judaísmo e Islam*, op.cit., p. 57.

<sup>54</sup> La obra de la profesora de la Universidad de Navarra Julia Urabayen, “Las raíces del humanismo de Levinas: el judaísmo y la fenomenología”, ayuda a comprender el modelo ético en el que se justifica y argumenta el discurso humanista del filósofo lituano. Entrevista a la profesora Julia Urabayen <http://www.zenit.org/es/articulos/la-etica-no-son-nor-mas-sino-atencion-a-lo-humano-el-mensaje-de-levinas> [Consulta: 15/5/2014]

<sup>55</sup> Cf. Cummings, D. “The brothers Dardenne: Responding to the of the Other” *Committed Cinema. The films of Jean Pierre and Luc Dardenne; essays and interviews*, op. cit., p. 56.

<sup>56</sup> Dardenne, L. *Detrás de nuestras imágenes*, op. cit. 57. Cita correspondiente al 8/6/1996 de su diario.

matarás”<sup>57</sup>. Pero, al mismo tiempo, han tomado como propia la ética de Lévinas que tiene como depositaria la acción ética en el ser humano. El cuidado y protección del semejante se hacen especialmente visibles en aquellas personas más vulnerables.

Pero la filmografía de los Dardenne no solo desea compungirse con el débil, al mismo tiempo quiere hacer partícipe al espectador del naturalismo esencialista de la escena para que, paralelamente, mientras se descubre quién está a mi lado, el espectador pueda descubrir ese otro yo que está en mí, el que diariamente ocultamos frente al otro. En palabras de Luc Dardenne, que a su vez nos ayudan a comprender el fruto de su reflexión cinematográfica, así como el sentido artístico que los propios Dardenne conceden a la cinematografía: “Quizá sea eso el espejo del arte cinematográfico. Permitir al espectador equivocarse sobre su persona. No reconocerse, tomarse por otro, ser otro. Percibir en la noche de la proyección cinematográfica, al otro, que eres tú mismo, pero que tu mirada diurna te ocultaba”<sup>58</sup>. En definitiva, es ayudar a conocer y reconocer el verdadero yo que habita en cada espectador.

#### 8.4. LA EVOCACIÓN DEL ENCUENTRO

##### 8.4.1. Huellas vitales

Las relaciones humanas están impregnadas de una duración sostenida en el tiempo. En ocasiones están determinadas para un desarrollo beneficioso de la persona, en otras por la significatividad que nos pueda transmitir un episodio traumático. En la cinematografía de los Dardenne sus personajes se mueven en la ambivalencia relacional, entre la vitalidad y los traumas personales, una mezcla de la que se desprende una visión envilecedora o una alteridad reconstituyente de la figura humana. Esta bipolaridad presenta su máxima expresión iconográfica en el transcurso narrativo del film en el llamado embarazo delirante o también conocido

---

<sup>57</sup> Cf. Cummings, D. “The brothers Dardenne: Responding to the of the Other” *Committed Cinema. The films of Jean Pierre and Luc Dardenne; essays and interviews*, op. cit., p. 56. Así lo afirma el autor: “For Levinas, this emphasized the value of human life; since the self exists only in relation to the other, the face of the other implicitly commands ‘Thou shall not kill’ ”. (“Para Lévinas, este acentuar el valor de la vida humana, desde sí mismo existe solo en relación al otro. El rostro del otro implícitamente lo ordena: ‘No matarás’ ”.

<sup>58</sup> Dardenne, L. *Detrás de nuestras imágenes*, op. cit., pp. 14 -15. Cita correspondiente al 18/4/1996 de su diario.

en círculos médicos como pseudociesis que afecta al personaje principal de Lorna<sup>59</sup>.

Lo que llama la atención de una situación extremadamente dura para cualquier paciente que experimente esta dolencia es analizar el proceso de somatización que la protagonista sufre como consecuencia de un mundo emocional agrietado por relaciones humanas mediatizadas. El cuerpo humano no es ajeno a la experiencia emocional sino que, al mismo tiempo, se nutre de la misma generando en la joven un desencadenante desestabilizador de orden psicológico en el que la mente transmite emociones que generan síntomas físicos aunque estos resulten completamente falsos, como se demuestra en la pseudoconcepción<sup>60</sup>.

Esto nos conduce a analizar más detenidamente el degradante mundo relacional de la protagonista, el acompañamiento compensatorio que encuentra en la persona de un Claudy rehabilitado, el infructuoso mundo emocional que va a tener una repercusión mental con secuelas físicas. En la literatura médica, la pseudociesis se distingue de los delirios de embarazo en una referencia expresamente significativa, que es la manifiesta cordura de la persona afectada, que presenta un adecuado juicio de la realidad, sin verse alterada por trastornos psicóticos que puedan trastocar lo que acontece como real, que es, a su vez, claramente observable en los pacientes esquizoides<sup>61</sup>. Lorna a su vez está pasando un proceso de duelo que, como los propios Dardenne señalan no está ausente de una profunda angustia personal al culpabilizarse de la muerte de Claudy.

<sup>59</sup> La pseudociesis es definida dentro de los círculos médicos como la creencia equivocada de estar embarazada, manifestándose en la afectada signos objetivos de embarazo como el agrandamiento de la cavidad abdominal, flujo menstrual reducido, amenorrea, sensación subjetiva de movimientos fetales, náuseas, secreciones... Es también conocido con el nombre de embarazo o aborto psicológico. Cf. Muñoz, C. "Somatización: consideraciones diagnósticas", *Revista Med.* 17(1), (2009), p. 61.

<sup>60</sup> Entendemos por somatización un mecanismo de defensa inconsciente mediante el cual una persona, sin proponérselo, convierte el malestar emocional en un síntoma físico. Desde una perspectiva clínica la somatización hace referencia a la interacción conjunta de los procesos cognitivos, afectivo, y conductuales. Este tipo de trastornos hacen que el miedo, la tristeza o la ansiedad puedan transformarse en síntomas como dolores de cabeza, gástricos, musculares. La somatización puede aparecer en procesos de duelo; como es el caso de nuestra protagonista Lorna. A la pseudociesis se la conoce como el trastorno somatomorfo indiferenciado y no especificado, lo que significa que presenta síntomas físicos, no presenta un cuadro médico conocido que explique la etiología de la enfermedad, presenta así mismo un malestar clínico significativo, junto a una duración que se prolonga en el tiempo hasta casi seis meses y los síntomas no son simulados. Cf. *Ibid.*, pp. 55-64.

<sup>61</sup> Cf. Cruzado Díaz, L. Herrera López, Vanessa. Perales Salazar, Mileny. "Delirios de embarazo y pseudociesis: una breve aproximación", *Revista Colombiana de Psiquiatría* 41-1, (2012), pp. 210-215.

El sentimiento de culpa de Lorna es utilizado para presentar una extraña patología dentro de la literatura médica como es la pseudociosis, que sitúan a la reproducción humana por encima de la propia supervivencia como una de las tendencias instintivas más potentes entre los humanos<sup>62</sup>. Por otra parte, no se trata de un diagnóstico novedoso ante una nueva patología sino de una tendencia instintiva consustancial a nuestra naturaleza humana<sup>63</sup>, que nos presenta la importancia que adquiere la historia biológica del individuo en la configuración de su ser en el mundo. Una historia biológica que puede ayudarnos a comprender cómo se han quebrado o fortalecido las relaciones humanas y hasta qué punto el mundo emocional constituido por la mediación de las relaciones humanas puede llegar a condicionar la estructura psicosomática de cada persona<sup>64</sup>.

En Lorna precisamente son las huellas vitales las que predisponen a la protagonista a experimentar un falso embarazo. Sin embargo, los hermanos Dardenne emplean este recurso no para ahondar en una tristeza malograda de maternidad, o en un ahogado anhelo de irrealización femenina, sino en una culpabilidad fértil que predisponga a una reacción vitalista ante aquellos sueños individuales que se desvanecen (como es la supuesta repatriación hacia Albania o hacia la muerte, previa a su fuga para proteger al bebé)<sup>65</sup>. No prevalece la esterilidad infructuosa sino la resplandeciente convocatoria de la vida, que en un hipotético bebé permite a la madre redimir su culpabilidad y salvaguardar a su imaginario feto. Las vivencias

<sup>62</sup> Cf. *Ibid.*, 213.

<sup>63</sup> Analizando la historia médica la pseudociosis es citada por primera vez por John Manson Good en 1823, aunque en tiempos de Hipócrates ya se tenía conocimiento de esta patología. Cf. Fernández Quero, A. Munar i Fors, C. Bas Florido, M. "Embarazo delirante e hipernoforma", *Butlletí* 28 -1, (2010), p. 4.

<sup>64</sup> Analizando algunos casos clínicos diagnosticados como pseudociosis sorprende que la historia biológica de la paciente presente situaciones emocionales no integradas, como una esterilización por riesgos de salud que no ha sido asumida por la paciente, o una ruptura de carácter afectivo no asimilada que permite la ensoñación permanente con la persona que no forma parte del proyecto vital real. El mundo emocional en casos de este tipo nos permite presentar un cuadro clínico donde lo psicosomático ejerce una influencia tal que permite a la persona manifestar lo irreal como real, aproximándose así a lo psicótico. Es el caso de Lorna, como podemos comprobar en la película cuando dialoga con su bebé imaginario dentro de la cabaña. Para análisis de casos se puede consultar: Cf. Fernández Quero, A. Munar i Fors, C. Bas Florido, M. "Embarazo delirante e hipernoforma", *op. cit.*, pp. 1-5.

<sup>65</sup> Otros autores como Josep Mai señalan: "Fabio dumps her on Spirou (Marinne), who drives her away from Liège on a deserted highway, likely in order to have her killed" ("Fabio deja a ella con Spirou, el cual la conduce lejos de Lieja a una carretera desierta, previsiblemente con orden de asesinarla"). Cf. Mai, J. *Jean Pierre and Luc Dardenne, Contemporary Film Directors*, University of Illinois Press, Chicago, 2010, 2290 pos. Ebook.

humanas han llevado a Lorna, en el límite de sus emociones, a la búsqueda de una salida. La huida en el bosque nos lanza una pregunta: ¿Hacia dónde? La salida se encuentra en ella misma, la propia realidad la encamina hacia el otro mediatizada por el instinto reproductor aunque, paradójicamente, ella se encuentre ausente de la semilla original.

El paso del yo al nosotros es un insinuante paso que va más allá de los cánones estéticos que formula el séptimo arte. Los Dardenne se inspiran en Lévinas, lo que, por otra parte, nos anuncia aleccionadoramente la permutación de roles y funciones en los distintos rodajes que establecen los propios hermanos para sí. La transformación del yo en nosotros no es una simple idea determinada por la estética artística sino una necesidad de comunicarse con el personal de asistencia, realización y montaje del film, por la cual sus propios autores se consideran realmente autores solo cuando establecen relaciones con los otros<sup>66</sup>.

#### 8.4.2. La fascinación por el otro

“No pensar en gustar o no al público. Echar un vistazo a esa infernal especulación basta para ser tragado entero y para siempre. Huir de todos los espejos que nos ofrece, quedarse a oscuras, hacer el vacío para acercarse al movimiento esencial, al movimiento del sentido que busca expresarse, al movimiento de la forma que busca encuadrar. Cuando notamos que ese movimiento nos atrapa, cuando lo percibimos como algo que nos ordena, que nos obliga al mismo tiempo que libera, que abre, eso es la presencia de la marca del otro, del otro encontrado en el cerco de nuestra soledad. La obra de arte que emerge en ese movimiento es una interpelación al otro. ¿Estará el público para recibir esta interpelación y contestar? Ésta no puede ser nuestra pregunta”<sup>67</sup>.

En esta cita casi inicial que da origen a sus diarios (Dic. 1991 – Feb. 2005) Luc Dardenne realiza una declaración del objetivo central de su cine. Una cinematografía que tiene en el otro el destello firme de su creación artística. En los distintos estudios sobre los hermanos Dardenne (monográficos, artículos, reseñas...) se analiza insistentemente el impacto social de su cine con el mundo capitalista contemporáneo. La denuncia social inmersa en sus imágenes, la sacudida realidad

<sup>66</sup> Cf. Mai, J. Luc Dardenne (2005) “Au dos de nos images (1991 -2005), Suivi de *Le Fils* et *L’Fant* par Jean Pierre et Luc Dardenne”, *Film – Philosophy* 11 -1, 2007, pp. 70 -71.

<sup>67</sup> Cf. Dardenne, L. *Detrás de nuestras imágenes; el hijo; el niño* (1991-2005), *op.cit.* Apunte redactado el 3/1/1992.



colectiva de sus personajes en confrontación con el sistema, a lo que se añade toda una influencia del cine británico de los 90 con Ken Loach, Mike Leigh, Stephen Frears<sup>68</sup>... en un intento de agitar la conciencia del espectador y de otorgar al cine el manifiesto deseo de transformar la sociedad. Detrás de esta visión se nos presenta un postulado social significativo, que algunos críticos familiarizan con fundamentos marxistas como la división social en clases, la explotación del proletariado, la reducción humana a un engranaje socioeconómico, el emerger de la plusvalía...

Sin embargo, sin descartar que este postulado exista, tal como demuestran representativos estudios, lo que resulta fascinante en la filmografía de los Dardenne es la conciencia personal con la que sus personajes principales reclaman para sí la imperiosa necesidad de ser alguien. Los protagonistas de su films lanzan preguntas al espectador: ¿Quién soy yo para el otro? ¿Qué significo para los demás? ¿Qué importancia doy a los otros?<sup>69</sup>

La pregunta necesariamente quiere tornarse en una respuesta que abandone la materialidad utilitarista e incluso deja a un segundo lado el supuesto materialismo histórico al que nos puede conducir una visión parcial de su cine. El propósito es responderse a sí mismo desde la invocación al otro, aspecto que, por otra parte, hemos señalado como un aspecto referencial de la ética de Emmanuel Lévinas cuando el rostro del otro me interpela a un compromiso<sup>70</sup>.

El enigmático título del film nos permite una primera aproximación al núcleo de la narración cinematográfica. *El silencio de Lorna* es un relato sobre la conspiración que amenaza al semejante, en la endeble y deshumanizada figura de Claudy.

---

<sup>68</sup> Así lo justifica en su obra monográfica sobre los hermanos Dardenne de Philip Mosley. "We also associate this mode with, for instance, some of the work of Ken Loach, Mike Leigh and Stephen Frears in Britain. The films of the Dardennes share with these contemporaries and others elsewhere a preoccupation with the lives of working class individuals struggling to survive with a measure of dignity in a new world order that for them is mainly one of poverty, unemployment, social desintegration and environmental ruin" ("Nosotros también asociamos este modo, por ejemplo, a algunos de los trabajos de Ken Loach, Mike Leigh y Stephen Frears en Gran Bretaña. Las películas de los Dardenne comparten con estos y otros autores contemporáneos de otros lugares la preocupación por las vidas de las clases trabajadoras, la lucha por sobrevivir dotando de una medida de dignidad dando orden a un nuevo mundo, que para ellos está principalmente marcado por la pobreza, el desempleo, la desintegración social y la destrucción del medio ambiente"). Mosley, P. *The Cinema of The Dardenne Brothers. Responsible Realism*. Columbia University Press, 2013, pos. 143 - Ebook

<sup>69</sup> Artículo periodístico: <http://ojosabiertos.otroscines.com/rosetta/> (Consulta 19/3/2014)

<sup>70</sup> Crano, R.D. Review: Joseph Mai (2010) *Jean Pierre and Luc Dardenne, Film-Philosophy* 15-2, 2011, pp. 119 -124.

La omisión de la comunicación en los otros provoca la somatización de Lorna. No es un silencio pacífico sino más bien un eco sordo que arrecia con gran vehemencia la conciencia de Lorna, provocando en ella misma un desconcierto desazonador porque se siente conspiradora del más doloroso castigo ético, la muerte del otro. Afirmábamos que los hermanos Dardenne tienen en Emmanuel Lévinas al filósofo de referencia, una de las máximas que impelen a Lévinas al compromiso ético es el mandamiento “No matarás”. Precisamente, Lorna manifiesta el desconsuelo propio de flaquear en un código irreparable, la vida humana<sup>71</sup>. El tema central del film percute insistentemente en la vida, lo que nos permite distinguir características propias de la literatura clásica en una tragedia moderna<sup>72</sup>. Eso nos conduce a un distintivo propio del hacer cinematográfico que, al igual que la literatura clásica, consecuentemente encarna al cine de los hermanos valones dentro de un corpus cinematográfico ético. Entendiendo que el mundo clásico tiene la capacidad de dotar de universalidad los conflictos humanos frente a las decisiones vitales.

La tragedia moderna de *El silencio de Lorna* nos permite sintonizar con elementos clásicos cuya finalidad es reconstruir la experiencia humana ayudando al espectador a valorar lo que de humano existe en el hombre, siendo este uno de los rasgos de mayor importancia en los hermanos Dardenne, que han hecho de su cinematografía una experiencia vital. Así lo manifiestan algunos críticos europeos: “Comme Rosetta encore qui calmait ses maux de ventre avec un séche - cheveux ou Sonia qui calmait ses maux de ventre avec un séche – cheveux ou Sonia qui évanouit á l annonce de l’enfant vendu, sa fragilité et sa forcé sont lá, dans ce rapport á la vie”<sup>73</sup>. Lo que nos permite comprender las tinieblas que emponzoñan el hacer de algunos de sus personajes, como el malvado Fabio de *El silencio de Lorna*, marcados

<sup>71</sup> Cf. Mosley, P. *The Cinema of The Dardenne Brothers. Responsible Realism. op. cit.* Pos. 3105.

<sup>72</sup> Cf. *Ibid.*, pos. 3115. En una interesante aportación, Le Genissel, A. “Dostoevski en Lieja”. *Dirigido Por...* Abril (2010), pp. 39-41. Equipara el silencio de Lorna a la conciencia de culpa de Raskolnikov, en la novela de *Crimen y Castigo* de Fiodor Dostoievski, uno de los puntos más importantes para comprender el poder de la redención en la obra del escritor ruso, en la que podemos familiarizar los rasgos propios de desclasados de los protagonistas de ambas obras y en el sentimiento de compasión que permite a los susodichos sobreponerse y acompañarse en las penalidades.

<sup>73</sup> “Como Rosetta que calmaba sus dolores de estómago con un secador o Sonia que se desmayó al tener conocimiento de la venta del niño, su fragilidad y su fuerza están ahí, en esa relación con la vida”. Las traducciones a lengua francófona han contado con la asistencia de la Dra. Srta. Lucía Navarro.

Aubenas, J. “Le silence de Lorna” *De la promesse au silence de Lorna. Jean Pierre and Luc Dardenne*, Renaissance Du libre, Waterloo, 2008, 230.

por el vacío moral<sup>74</sup>.

¿Qué es lo que lleva al hombre a atentar frente a los otros? Esto se preguntan los hermanos Dardenne, y ahí se desvela la incidencia de Lévinas. Esta es una de las ideas que emergen en *El silencio de Lorna* frente a la eutanasia social a la que es conducido Claudy. La ambivalencia propia de la lucha entre dotar de vitalidad al ser o arrebatarle lo que es presenta la entraña más humana dentro de sus films, el valor propio de la subjetividad<sup>75</sup>. Por otra parte, sobre la comprensión de la objetividad – subjetividad de las imágenes se pronuncia Luc Dardenne con estos términos: “The objective is not bureaucratise the imaginations”<sup>76</sup>.

Una segunda referencia que nos ayuda a comprender a Lévinas es el valor que otorga a la persona, ya que se convierte en el centro de la imagen. La relación del cara a cara, la complicidad de la mirada se convierten en el primer discurso humano<sup>77</sup>.

Tomando como referencia el personalismo judío, los Dardenne fundamentan su antropología relacional cimentándola en la base del encuentro, lo que nos acerca al pensamiento de Martin Buber en la medida en la que persona participa en un lenguaje indisociable de la relación yo – tú: “I only positively become fully aware of who and what I am when other human persons with the same actualized capacity of self-consciousness decide to treat me as a ‘Thou’ in an interpersonal matrix and invite me into an ‘I – Thou’ relation.[...] The importance of the relational dimension lies in the fact that unless another ‘I’ appeals to me to respond as another self, as a ‘Thou’, I can never wake up to myself as an ‘I’, as a person. Personhood only emerges gradually through dialogue and encounter in a growing matrix of persons

---

<sup>74</sup> Cf. Mai, J. *Luc Dardenne (2005) Au dos de nos images (1991 -2005), Suivi de Le Fils et L’Fant par Jean Pierre et Luc Dardenne, Film – Philosophy 11 -1. op. cit. 72-73.* Fabio es un retrato de un matón sin escrúpulos que es incapaz de empatizar con la protagonista, puesto que el centro de su existir está condicionado por el comercio en sus múltiples formas. Sus ansias de beneficios son tales que el capital es reducido a un lucrativo negocio donde lo humano es equiparado a una transacción monetaria e incluso justifica la muerte y el aborto como un paso necesario para completar la cadena de producción económica. No atiende a escuchar lo que de humano tiene la persona.

<sup>75</sup> Cf. Cooper, S. “Mortal Ethics: Reading Lévinas with the Dardenne Brothers”, *Film-Philosophy* 11- 2, (2007), pp. 66-68. El concepto subjetividad puede ser comprendido con más claridad a través del concepto sustancia en relación que justifica que el ser humano es entendido en sí y hacia otros.

<sup>76</sup> Dillet, B. Puri, T. “Left over spaces: The cinema of the Dardenne Brothers”, *Film-Philosophy* 17 -1, (2013), pp.177-178. “El objetivo no es burocratizar las imágenes”.

<sup>77</sup> Cf. *Ibid.*, pp. 68-71.

to other persons and the world”<sup>78</sup>. Los Dardenne lo manifiestan de una manera más concisa: “Para nosotros es difícil decir en dos o tres frases por qué una película es de determinada forma, porque no nos damos cuenta muy bien por qué es así. Hay zonas, movimientos que existen en la película que ustedes ven y que desaparecen si decimos, ‘nos interesa cómo el ser humano solo puede encontrarse con otro, tener un encuentro con otro’. A lo mejor es eso lo que nosotros contamos en nuestras películas, cómo alguien que está solo llega a tener un encuentro con otro, llega a cambiar en el encuentro con otro, a veces sin darse cuenta él mismo del camino que está recorriendo”<sup>79</sup>.

La persona es presentada desde un ser integral, esta acción es visible desde dos perspectivas técnicas. La primera de ellas relacionada desde las tomas en las que el cuerpo humano es el protagonista, es un acto que podemos presenciar en distintos films, situando la cámara delante de los protagonistas en diferentes tomas, lo que proporciona al espectador una sensación de estar con... En el rodaje de la película *El niño* es posible visualizar este hecho. Por otra parte, las tomas traseras o por la espalda a Olivier Groumet, en la película *El hijo*, son un distintivo específico de la centralidad del cuerpo para la realización del film. Un lenguaje corporal a través de la cámara entre lo que se ve y no se puede ver, con tomas sostenidas a la nuca o, en ocasiones, en un permanente zarandeo de cámara<sup>80</sup>, lo que se denomina la imagen en movimiento que, a su vez, en los Dardenne se agudiza en la prolongada duración de sus secuencias<sup>81</sup>. Por otra parte, encontramos otro segundo detalle digno de mención que son cómo efectúan los rodajes los Dardenne, su apuesta por el rodaje en continuidad frente a la locación otorgando mayor importancia al

---

<sup>78</sup> “Positivamente sólo puedo ser completamente consciente de quién y qué soy con otros seres humanos. Con la misma capacidad autoconsciente de tratarme como un tú en una matriz interpersonal que me invita a una relación yo-tú. De hecho, la importancia de la relación interpersonal miente a menos que estuviese dirigida a otro. (Yo) recurro a mí para responder como otro, como un Tú. Yo nunca puedo despertarme a mí mismo como un (Yo), sino como una persona. La persona sólo emerge gradualmente a través del diálogo y en el encuentro en una matriz de crecimiento para otras personas en el mundo”. Hui, E. *At the beginning of Life. Dilemmas in Theological Bioethics*, Intervarsity Press, Illinois, 2002, 51.

<sup>79</sup> Masterclass – Jean Pierre y Luc Dardenne: <http://www.marienbad.com.ar/masterclass/jean-pierre-luc-dardenne> (Consulta 10/6/2014)

<sup>80</sup> Cf. Cooper, S. “Mortal Ethics: Reading Lévinas with the Dardenne Brothers”, *Film-Philosophy* 11-2, *op.cit.*, pp. 72-73.

<sup>81</sup> Cf. Crano, R. D. “Occupy without Counting: Furtive Urbanism in the Films of Jean Pierre and Luc Dardenne” *Film Philosophy* 13-1, (2009), p. 4.

argumento aunque resulte más costoso en el presupuesto.<sup>82</sup> Lo que nos permite concluir que los Dardenne priorizan el contenido frente al gasto de rodaje. La historia debe ser contada en continuidad con el orden cronológico establecido por la propia narración. El cuerpo se convierte para los Dardenne en una posibilidad total que permita una ética de la relación entre el cineasta, el actor y el espectador. Por el cuerpo se puede acceder al pensamiento; por tanto, es una manera de acceder a la intimidad del semejante<sup>83</sup>.

Un rasgo más elocuente es el que nos presenta la presencia del rostro. Resultan estremecedoras las palabras de Luc Dardenne en *Rosetta* para explicar qué desean con el rostro de la protagonista desde una perspectiva más lírica: “Lo que intentamos que aparezca para el espectador es esa mirada de Rosetta. Que llegue a existir como rostro, que sea la interlocutora antes de ser conocida, y que nunca llegue a ser conocible. No daremos información explicando su pasado, su historia, sus comportamientos. Estará ahí, apuntando a los ojos que la miran en la oscuridad de la sala”<sup>84</sup>. La singularidad facial de cada individuo permite a los Dardenne, sin abusar del primer plano, captar las emociones que sus personajes transmiten. El cine de los hermanos Dardenne no emplea elementos que sostengan una sobreabundancia de rasgos dramáticos. Por el contrario, la naturaleza esencialmente realista de su cine transmite la conciencia de lo invisible, aquella que emana lo sustancial de cada individuo reflejándolo en su rostro<sup>85</sup>. La trascendencia del rostro en Lévinas

<sup>82</sup> En esta interesante entrevista los hermanos Dardenne comentan su particular manera de rodar prestando especial atención al cuerpo, prioridad que consideran esencial, más incluso que el propio diálogo. Entre otras razones porque resulta mejor para los propios actores en el momento de desempeñar su papel. Al mismo tiempo mantener los mismos decorados durante todo el rodaje les permite rodar algún plano nuevamente si fuese necesario, aunque resulte más costoso. Masterclass – Jean Pierre y Luc Dardenne: <http://www.marienbad.com.ar/masterclass/jean-pierre-luc-dardenne> (Consulta 10/6/2014).

<sup>83</sup> Cf. Cooper, S. “Mortal Ethics: Reading Lévinas with the Dardenne Brothers”, *Film Philosophy* 11-2, *op. cit.*, pp. 74-76. O también en Cf. Dillet, B. Puri, T. “Left over spaces: The cinema of the Dardenne Brothers” *Film – Philosophy* 17-1, *op. cit.*, p. 371: “filming gestures and very specific, material things is what allows the viewer to sense everything that is spiritual, unseen, and not a part of materiality” (“filmar gestos, cosas materiales es lo que permite al espectador sentir que todo es espiritual, lo invisible y no forma parte de lo material”). En esta misma línea se pronuncia Cf. Mosley, P. *The Cinema of The Dardenne Brothers. Responsible Realism. op.cit.* Pos. 558-595.

<sup>84</sup> Dardenne, L. *Detrás de nuestras imágenes; el hijo; el niño* (1991 -2005), *op.cit.* Apunte redactado el 25/6/1997.

<sup>85</sup> Conviene tener en consideración lo que afirma Luc Dardenne: “For us who shoot, the image is neither the incarnation of an invisible nor the disembodiment of a visible, but it is visible, and by remaining visible it speaks the invisible” (“Para los que rodamos, la imagen no es la encarnación de un invisible, por consiguiente a lo visible, pero es visible

presenta el reconocimiento de la humanidad del otro en el rostro del semejante<sup>86</sup>. Es precisamente la contemplación del rostro ajeno la que permite a los Dardenne transitar con su cámara entre sus personas enfocándolas en su totalidad corporal, esbozando las curvilíneas formas que constituyen su anatomía, para recolocar su zoom frente al otro. En palabras de Lévinas: “Esa relación frente a frente en la que el otro cuenta como interlocutor incluso antes de conocerle. Miramos una mirada. Mirar una mirada es mirar lo que no se abandona, lo que no se entrega pero que te observa: es mirar el rostro”<sup>87</sup>.

## 8.5. EL DESENCADENANTE MORAL: DE LA MUERTE A LA VIDA

### 8.5.1. El conflicto dual

En el cine de los Dardenne concurren elementos contrapuestos, que permutan insistentemente a lo largo de la narración cinematográfica. Al espectador que acompaña su filmografía le resulta familiar la definición moral de sus personajes. Por una parte, el sector de los personajes marcados por la transgresión de cualquier código normativo, solidificados en un posicionamiento deshumanizador; en el lado opuesto, aquellos que permanecen impasibles frente al desaliento<sup>88</sup>. En un tercer lugar quedan sus protagonistas, que experimentan en su iniciada juventud la ambivalencia y disparidad acerca de cómo debe actuar frente a las adversidades y otros avatares venideros; estos personajes participan de un descubrimiento personal en el que ellos mismos en su afanada lucha vital hacen propia la afirmación de Lévinas: “la ética precede a la existencia”. Sus ficticios personajes nos hacen visibles en la finalización de cada film que ellos son los últimos responsables de sus propias decisiones. Analizando transversalmente toda su filmografía, *La promesa*, *Rosetta*, *El hijo*, *El niño*, *El silencio de Lorna*, *El niño de la bicicleta...*<sup>89</sup>, junto al conflicto dual existe una definición personal de claras resonancias éticas.

---

y por tanto que habla a lo invisible”).

<sup>86</sup> Cf. Girgus, S. “Beyond Ontology: Lévinas and the Ethical Frame in Film”, *Film-Philosophy* 11 -2, (2007), p. 97.

<sup>87</sup> Dardenne, L. *Detrás de nuestras imágenes; el hijo; el niño (1991 -2005)*, op. cit. Apunte redactado el 25/6/1997. Tomado a su vez de la obra *Difícil libertad: ensayos sobre el judaísmo* de Emmanuel Lévinas.

<sup>88</sup> Cf. Mai, J. *Luc Dardenne (2005) Au dos de nos images (1991 -2005)*, *Suivi de Le Fils et L'Fant par Jean Pierre et Luc Dardenne*, *Film-Philosophy* 11 -1. op. cit., pp. 70-71.

<sup>89</sup> Cf. Mai, J. *Jean Pierre and Luc Dardenne*, op. cit. Pos. 120 -129.

*El silencio de Lorna* nos plantea uno de estos interrogantes: ¿Es su callada presencia un mutismo inoculado? ¿Qué extraño proceder conmueve a la protagonista de tal forma que desea justificar la muerte de Claudy y al mismo tiempo se confronta a sí misma en busca de la vida? Los Dardenne han empleado para plantear la situación un recurso cinematográfico, el que sin abusar del primer plano separan la cámara gradualmente. Se logra centrarse en la persona de Lorna, de tal manera que, alejándose de la cámara la protagonista, genere la sensación de distanciarse de sí misma. Su personaje se bambolea en la dualidad sin perder el centro misterioso que la embarga. Ella ha aceptado el plan establecido para Claudy en el que se incluía su desaparición trágica. Por lo tanto, su silencio emana complicidad. Sin embargo, el silencio psicológico<sup>90</sup> la conduce a una pregunta central: ¿Quién soy? Se responde desde la dualidad, el mundo me desprecia y yo desprecio al mundo. Lorna está experimentando la profunda herida interior que la desgarró, la pérdida de la inocencia, el vacío sueño de la prosperidad se desvanece entre la bruma. Para ello, se habilitan todos los resortes humanos disponibles para contrarrestar la hondura de la caída al vacío. El precipicio desde donde ha sido arrojada desemboca en la vitalidad, lo que parece el fin es solo el principio. Solo la vida imaginaria que se revela en su psiqué es la que le puede ayudar a recuperar la inocencia perdida<sup>91</sup>.

Se ha estudiado que los Dardenne toman prestada esta idea de la filósofa alemana Hannah Arendt<sup>92</sup>. Sirvan de ejemplo las palabras en el diario de Luc Darden-

<sup>90</sup> Es interesante confrontar *El silencio de Lorna* con el silencio que tantas mujeres gestantes al finalizar su estado de gestación a través del aborto provocado han tenido que vivir al preguntarse: ¿Qué clase de persona soy? Un silencio hueco de claras resonancias internas que se somatiza generando un stress postaborto que puede conllevar secuelas físicas y psíquicas. Muchos colectivos, especialmente norteamericanos, precisamente abordan el estudio, asesoramiento y acompañamiento advirtiéndoles de los riesgos y consecuencias tras el aborto a aquellas mujeres que lo desean. Este es el caso de asociaciones como WEBA (Women Exploited by Abortion), Asociación fundada en 1982. Resulta de interés la lectura de la obra, Reardon, D. C. *Aborted Women. Silent no more*, Crossway Books, Illinois, 1987.

<sup>91</sup> Cf. Calhoun, D. "The Dardenne Brothers and the silence of Lorna", *Committed Cinema. The films of Jean Pierre and Luc Dardenne; essays and interviews*, op. cit., pp. 116-118.

<sup>92</sup> Hannah Arendt (1906 -1975), filósofa alemana nacida en Hannover que desarrolla en su pensamiento dos problemas fundamentales como son el de la acción y la libertad. Su particular condición de mujer y judía la sitúan en una perspectiva privilegiada para entender nuestro tiempo. Su obra versa sobre la democracia y el totalitarismo. Arendt fue alumna de filósofos tan importantes como Edmund Husserl o Martin Heidegger, y amiga de otros tan significativos como H. Jonas y K. Jaspers. En 1933, cuando los nazis alcanzaron el poder en Alemania, Arendt marchó a París. Más tarde, durante la Segunda Guerra Mundial, emigró a Estados Unidos, donde desarrolló su labor filosófica hasta su muerte. En su amplia obra se dan cita intereses políticos y filosóficos. Una de sus prin-

ne: “Explorar la complejidad del ser humano yendo más lejos que en *La promesa*. Como en *La promesa*, también es una iniciación, un nacimiento, un nuevo comienzo. Una vez más, Hannah Arendt puede iluminarnos. En *La condición humana* escribe: ‘La vida del hombre se precipita hacia la muerte llevaría, inevitablemente, a la ruina, a la destrucción, todo lo que es humano, aunque sólo fuera la facultad de interrumpir ese curso y de empezar de nuevo, facultad que es inherente a la acción como para recordar constantemente que los hombres, aunque deben morir, no han nacido para morir, sino para innovar [...]. El milagro que salva al hombre, el ámbito de los asuntos humanos, de la ruina normal, natural, es, finalmente, la natalidad, en la que se enraíza ontológicamente la facultad de actuar. En otras palabras: es el nacimiento de los hombres nuevos, el hecho de que empiecen de nuevo, la acción de la que son capaces por su derecho de nacimiento”. Sin imponerla, sin plasmarla en el guión, dejar que la materia de la película encuentre el milagro que salvará a Rosetta, el gesto, la mirada, la palabra, que dará a luz una nueva Rosetta. Como Igor, sentirá el hecho humano de comenzar. Aún es oscuro pero a eso es a lo que hay que llegar<sup>93</sup>.

En Lorna esta experiencia es paralela a la vivida por los citados Igor y Rosetta de sus films, *La promesa* y *Rosetta*. Los Dardenne tienen como referencia a Hannah Arendt en la dualidad cultural de nuestro tiempo, presentándonos el binomio vida y muerte. Los cineastas de Seraing han optado por impregnarse de la esencialidad vital hasta contagiarla a sus propios personajes. La textura misteriosamente dual

---

cipales aportaciones es precisamente la fundamentación antropológico-filosófica de la crítica política. La gran pregunta que recorre sus obras es: ¿Cómo hacer posible que el ser humano no sea superfluo? Para ello es necesario que la acción humana y la libertad sigan siendo posibles. La posibilidad de la acción humana en libertad es lo único que puede salvarnos de todo tipo de totalitarismo. Entre sus obras destacan: *El origen del totalitarismo* (1951) y *La condición humana* (1958). En el tiempo estival del verano de 2013 se estrenó en España la película *Hannah Arendt*, de la directora alemana Margarethe Von Trotta, perteneciente al movimiento del Nuevo Cine alemán que emergió en la década del 70, dónde realiza un interesante *biopic* sobre la pensadora de Hannover, haciéndola partícipe de una profunda revisión al pueblo judío dentro de su pensamiento crítico con los totalitarismos. Película que tiene como centro neurálgico el proceso a Adolf Eichmann en Jerusalén, que daría lugar a una serie de publicaciones en el diario *The New Yorker*, que finalmente cristalizaría en la publicación de un ensayo titulado *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalización del mal* (1961). Una película donde ideas filosóficas y biografía caminan excelentemente entrelazadas. La citada película ha recibido reconocidos premios por parte de los Festivales de Valladolid o de Tokio, así como una sentida aclamación a la interpretación de Hannah Arendt por parte de Bárbara Sukowa.<sup>93</sup> Dardenne, L. *Detrás de nuestras imágenes; el hijo; el niño* (1991 -2005), *op.cit.* Apunte redactado el 25/1/1997.



de Lorna va más allá de la enigmática cabaña de madera donde explaya su soliloquio discurso vitalista. Se pierde en el hiperbóreo bosque de luz bajo el compás rítmico de los títulos de crédito<sup>94</sup>.

### 8.5.2. La presencia redentora

Los decorados cinematográficos de los Dardenne son la calle, las andanzas de sus personajes es zigzaguear entre los alrededores de Seraing o deambular por las empedradas avenidas de la ciudad de Lieja. En ambos lugares han rodado toda su filmografía. Un detalle que puede llamar la atención a los agudos espectadores es la atmósfera vacía en salpicados momentos ruinosos o en un estado de abandono y deterioro con el que se presenta el paisaje postindustrial belga. Algunos autores nos presentan esta contemplación de las ruinas como “The ruin of a stable morality that has been supplanted by the cynicism that represents a world without meaning”<sup>95</sup>. Lo que lleva a los hermanos valones a tratar de cimentar un cine de la reconstrucción, un cine, como afirma el propio Luc, que atienda “a ayudar al ser humano a encontrar un camino en el laberinto de su destructiva conducción de vida”<sup>96</sup>; preocupados por las apariencias de los espacios físicos, intercalan en su cine el entorno natural con su poder evocador y relajante, que parece ocultar en su espesura los

<sup>94</sup> En relación con la banda sonora es interesante la aportación que nos sugiere Joseph Mai para comprender la sonata para piano n.º 32 en C menor de Beethoven, pieza musical que comienza a sonar al inicio de los títulos de crédito del film y tiene la intención de invitar al espectador a permanecer en la habitación ayudándole a pensar o repensar la historia de la protagonista. La música permite empatizar con el espectador e intensificar la comunicación emocional con el mismo. La intención es ayudar a reflexionar al espectador para que sea capaz de discernir los problemas evocados en la propia película ligados al mundo político – social. Cf. Mai, J. “Lorna’s Silence and Levinas’s ethical alternative: form and viewer in the Dardenne Brothers”, *New Review of Film and Television Studies* 9-4, *op. cit.* pp. 450-451. Así lo sugiere Joseph Mai, aunque particularmente creo que el uso de la banda sonora no es ordinario en los Dardenne, solo surge en momentos específicos para resaltar una acción significativa y centrar al espectador en el relato. Tal es el caso de cuatro extractos puntuales del concierto n.º 5 para piano de Beethoven que son empleados en el film *El niño de la bicicleta*. Cf. Le Genissel, A. “Los Dardenne se desmelenan” *Dirigido por...*, 415 (2011), p. 29. A este aspecto también hace referencia el artículo de Dillet, B. Puri, T. “Left over spaces: The cinema of the Dardenne Brothers” *Film-Philosophy* 17-1, *op.cit.* pp. 373-374, o el artículo de Cf. Romney, J. “Dardenne, Balzac, Dickens...”, *Cahiers du Cinema – España* 49, *op. cit.*, p. 8.

<sup>95</sup> “La ruina de una moralidad establecida que ha sido suplantada por el cinismo que representa un mundo sin significado”. Cf. Dillet, B. Puri, T. “Left over spaces: The cinema of the Dardenne Brothers”, *Film – Philosophy* 17 -1, *op. cit.*, pp. 370 -371.

<sup>96</sup> Traducción original: “to help the human being to find a way in the labyrinth of her/his destructive drives of life” Cf. *Ibid.*, pp. 370-371.

verdaderos conflictos que afloran en los protagonistas. Por otra parte, se encuentra el bullicio de la ciudad estigmatizado por la frialdad del anonimato así como la homogeneidad urbanística<sup>97</sup>.

Ambos entornos, en su contrastada ambivalencia, señalan la necesidad redentora que buscan infatigablemente los personajes que la habitan para ser consecuentes y encontrar un camino apropiado para su realización. El camino de la redención en el cine de los Dardenne se encuentra representado en la figura del protagonista, que permite transponer a una dimensión antagónica a la de un personaje marcado por la cultura del éxito, un canon de belleza perfilado y el matiz siempre previsible de la fortuna como aliado ante cualquier eventualidad. Sus protagonistas son modelos contrapuestos a un héroe moderno. Ninguno conoce el éxito, sobreviven con grandes dificultades económicas, no encuentran consuelo afectivo, sus afectos primarios carecen de la raigambre necesaria para permitirse un apoyo en la debilidad, son nómadas por supervivencia o apátridas sin tierra definida, sorpresivamente están caracterizados por un perfil profundamente humano para llegar a comprender en lo más hondo de sí mismos que la debilidad también puede ser motivo de virtud<sup>98</sup>. Lo que nos ayuda a analizar sus modelos de actitud ante los conflictos vitales, la respuesta de ellos es tan a contracorriente como la que cabe suponerse a alguien marcado por la dura pugna de la supervivencia. La redención se convierte en la arrolladora presencia de un ser abierto a otros.

La redención en los Dardenne se sostiene en una ética de la trascendencia, tal como Lévinas anuncia, haciendo de la persona el centro de la acción, dando prioridad a características tales como la santidad, compasión, amor, caridad..., donde

---

<sup>97</sup> Cf. *Ibid.*, pp. 373-374. La película *El niño de la bicicleta* está girando sobre tres localizaciones físicas concretas, el bosque, la ciudad, la gasolinera... lo que nos ayuda a contrastar la permanente mutación física en sus films entre naturaleza y urbe. Cf. Quintana, A. Yáñez, J. "En busca de la vida", *Cahiers du Cinema-España* 49, *op. cit.*, p. 14.

<sup>98</sup> Cf. A este respecto resulta inspirante la lectura de Girgus, S. "Beyond Ontology: Lévinas and the Ethical Frame in Film" *Film-Philosophy* 11 -2, *op. cit.*, pp. 98-99. En el artículo el autor profundiza en el llamado periodo del cine de la redención que se desarrolló entre los años 30 - 60 en USA, que precisamente a consecuencia del crack del 29 se centra en la crisis moral que está conmocionando a la realidad mundial y como esta puede ser respondida desde un perfil humano que aplique un código ético que contiene influencias de la ética de Emmanuel Lévinas. Entre las características de este género cinematográfico destacan la abnegación y el sacrificio de sí mismo, hasta casi alcanzar el martirio, a favor de una ética que de prioridad al otro. Este es el caso de películas célebremente conocidas como *Casablanca* (1942), *Qué bello es vivir* (1946), *El manantial* (1949)... en ellas se aclama al individuo que es capaz de romper con el modelo ordinario de vida para proponer diferentes caminos de pensamiento y nuevos modelos de vida.

el otro es alguien que me atañe<sup>99</sup>. En algunos de los estudios sobre la filmografía de los Dardenne prevalece la idea de una ética de la trascendencia con el adjetivo calificativo de social<sup>100</sup>. Completando la validez y justificación de esta afirmación, consideramos que la trascendencia social adquiere una resonancia más completa cuando esta participa de la inspiración compasiva a la cual se encuentran convocados los personajes principales de los hermanos Dardenne. Lorna redime su culpabilidad en la medida en la que se perdona a sí misma mediante el supuesto embarazo. El padre (*Olivier*) de la película *El hijo* considera la redención una posibilidad al atender al asesino de su propio hijo. Bruno, el joven ladronzuelo que ha vendido a su hijo, anhela reconstruir y redimir su culpa recuperando al hijo a semejanza de la parábola del hijo pródigo, pero en esta ocasión teniendo al padre como protagonista invertido de la acción. En la promesa, Igor quiere ser fiel a sí mismo y redimir aquello que considera injusto, Rosseta necesita perdonar a su realidad para poder encontrar la paz. En sus películas, las ideas que presentan o articulan la estructura del film están justificadas en ocasiones sobre referencias o temas bíblicos<sup>101</sup>.

La redención es la liberación del cautivo de la penuria que le asola. Pero la aflicción de nuestros protagonistas no es anhelar una aspiración arribista que les permita crecer escalonadamente en una pirámide social, no parecen entusiasmarse con una retribución mayor o poseer una nómina fija, ninguno de ellos abandona su estatus social de "sin clase" o "desclasado". La redención de los mismos está ligada a la capacidad de sobrevivir honestamente teniendo en consideración la supervivencia del otro. Un hecho que los hermanos Dardenne citan con insistencia es la capacidad de presentar una vida espiritual que sea esencialmente visible en la vida moral. Este hecho nos facilita comprender el porqué de unos personajes cautivados con la posibilidad de ayudar a vivir frente a la fascinación de una cultura mortuoria<sup>102</sup>. Por lo tanto, la prevalencia de unos personajes que reemplazan la vida por la muerte está justificada en su enconado intento de evitar cualquier acto encaminado a suprimir la alteridad, su firmeza para restituir el daño generado, para sosegar el

<sup>99</sup> Cf. *Ibid.*, pp. 98-99. Extraído a su vez de la obra de Robbins, J. *Is it righteous to be? Interviews with Emmanuel Levinas*, Stanford University Press, 2001.

<sup>100</sup> Cf. Mai, J. *Jean Pierre and Luc Dardenne, op. cit.* Pos. 134-147.

<sup>101</sup> Cf. *Ibid.*, Pos. 268.

<sup>102</sup> Cf. Cooper, S. "Mortal Ethics: Reading Lévinas with the Dardenne Brothers", *Film Philosophy* 11-2. *op. cit.*, pp. 77-78. Dardenne, L. *Detrás de nuestras imágenes; el hijo; el niño* (1991 -2005), *op. cit.*, p. 71. Apunte redactado el 23/6/1997. Una vida moral justificada en la dignidad para vivir. Comida, bebida y alojamiento. Que ellos mismos catalogan al mismo nivel para tener una vida espiritual. Frente al ritmo de una vida determinada por el trabajo y el dinero que cohesiona todo lo anterior.

sentimiento de culpa; por ello su firmeza para restituir el daño generado, para sosegar el sentimiento de culpa, la necesidad de crear un espacio de responsabilidad junto y para los otros<sup>103</sup>.

El planteamiento de una transformación social va ligado a la restitución moral del personaje, lo que significa en los términos que procesualmente hemos manejado la apertura a una vida espiritual. Una realidad espiritual que dignifique a la persona para que obtenga los mínimos necesarios para vivir como el caso de Rosetta o Lorna, pero igualmente representativa es la prioridad de los Dardenne a las creencias tal y como Luc nos cita en sus diarios: "Para la próxima película, quizá una joven que tiene todas las razones para estar desesperada y que sigue creyendo que todo es posible. En cierto modo una creyente, incluso aunque Dios esté muerto. Exploración de estas frases de Kierkegaard<sup>104</sup> en *La enfermedad mortal*: 'El creyente posee el antídoto eternamente infalible contra la desesperación: la posibilidad. Todo es posible para Dios en cada instante. [...] No tener posibilidad significa que todo se convierte bien en necesario, bien en trivial'. Contra aquellos y aquellas que le rodean, ella se niega a pensar que todo es necesario o trivial, sigue creyendo que todo es posible. Quizá consiga transmitir esa creencia, esa 'posibilidad' a otro. ¿Cómo una mujer que no cree en Dios puede creer que todo es posible? ¿De dónde le viene esa loca esperanza? Es extraña, va a contracorriente. Un personaje de ficción siempre vuela contra el viento"<sup>105</sup>.

De esta manera, Luc Dardenne presenta a la protagonista del próximo film, que no es otra que Lorna, en sus diarios. La creencia bajo la enfermedad mortal del pionero del existencialismo moderno, como es el filósofo danés Soren Kierkegaard, preocupado por el sacrificio de Isaac o lo que lo mismo, el valor vinculante de la fe. La necesidad de reverdecer una loca esperanza no es acaso aclamar la necesidad de una posibilidad por minúscula que sea para hacer posible lo imposible. En Lorna se expresa la manifestación primigenia de la fe, por la cual todo es posible. ¿No será

<sup>103</sup> Cf. Cooper, S. "Mortal Ethics: Reading Lévinas with the Dardenne Brothers", *Film Philosophy* 11-2. *op. cit.*, pp. 82-85.

<sup>104</sup> Soren Kierkegaard (1813 -1855), filósofo danés, promotor del pensamiento existencialista. Su obra generará una profunda influencia en la filosofía existencialista del periodo de entreguerras. Sus preocupaciones giraron en torno al individuo, la libertad y la responsabilidad. Los escritos de Kierkegaard poseen una marcada preocupación religiosa y una reflexión ética, no solo desde una perspectiva institucional sino también desde la importancia de las emociones y elecciones individuales. Entre sus obras destacan *Sobre el concepto de ironía en referencia a Sócrates* (1841), *Temor y temblor* (1843).

<sup>105</sup> Cf. Dardenne, L. *Detrás de nuestras imágenes; el hijo; el niño* (1991 -2005), *op. cit.*, pp. 177-178. Apunte redactado el 8/2/2005.

que sus personajes están veladamente marcados por el signo de la cruz? ¿Qué clase de sentimiento puede agitar la bondad de sus corazones?<sup>106</sup>

## 8.6. LA ACOGIDA METAFÍSICA

### 8.6.1. Destellos de una nueva humanidad

Se pregunta el rabino Najmán<sup>107</sup>: “¿Cómo experimentar nostalgia y melancolía por un Dios ausente cuando la duda se insinúa en los espíritus a fuerza de oír a aquellos que proclaman con dogmatismo que esta palabra ‘no es más que una palabra vacía’ que los poderosos de este mundo ‘han imaginado para intimidar al pueblo y sojuzgarlo’, y que asimilan la creencia a una pura y simple locura?”<sup>108</sup>.

Descubrir la bondad del corazón que habita en cada uno de sus personajes se convierte en la esquilhada labor de los cineastas valones que, inspirándose en la concepción antropológica cultural del judaísmo, desean escuchar la emoción interior que embarga al personaje. La búsqueda de infinito en la realidad semita

<sup>106</sup> Cf. Arroba, A. “Bajo el signo de la cruz”, *Cahiers du Cinema-España* 49, *op. cit.*, p. 12. En este breve artículo, el autor reflexiona sobre las circunstancias que rodean a sus personajes, más particularmente centrándose en el personaje de Cyril en la película *El niño de la bicicleta* (2011). En el mencionado escrito se nos presenta como idea central la presencia de los personajes principales de sus films como modelos evangélicos. Obviamente, con la impronta particular con la que presentan su cine, que no es propiamente religioso, pero en el que incluyen referencias latentes que pueden ser leídas en clave cristiana.

<sup>107</sup> El rabí Najmán de Breslav (1773 -1810). Rabino continuador del movimiento jasídico, movimiento ortodoxo y místico dentro del judaísmo. El rabí Najmán fundamenta sus estudios en la Torá y en el conocimiento de la Cábala. El punto central de sus enseñanzas radica en la alegría y en la experiencia de oración que nace de la misma. Es considerado un importante rabí que sugirió un nuevo modelo de pensamiento para el judaísmo.

<sup>108</sup> Chalier, C. *Tratado sobre las lágrimas*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 2007, pp. 33-34. A su vez citado de Buber, M. “L’histoire du sage et de l’innocent”, en *Les contes de R. Nahman*, trad. fr. F. Lévy y L. Marcou, Stock, Paris 1981, pp. 85 y 89. J.P. Changeux – P. Ricoeur, *Ce qui nous fait penser: La nature et la règle*, Odile Jacob, Paris, 2000. La obra de la filósofa Catherine Chalier, profesora de filosofía de la Universidad de París – X – Nanterre y especialista en pensamiento judío, así como conversa al judaísmo. Destaca por sus obras *Lévinas: la utopía de lo humano, Por una moral más allá del saber, Sagesse des sens: Le regard et l’écoute dans la tradition hébraïque*. Ha ejercido una influencia profunda en el pensamiento de los hermanos Dardenne para su realización filmográfica. A esta pensadora también se añaden otros humanistas liberales y de corte neomarxista, como son Hannah Arendt y Theodor Adorno, filósofo perteneciente a la segunda generación de la Escuela de Frankfurt, o Ernest Bloch. También los escritos de Shakespeare, Dostoyevsky, Albert Camus, Faulkner, Toni Robinson... Cf. Mai, J. *Jean Pierre and Luc Dardenne, op. cit.* Pos. 185 -191.

está determinada por la imagen de *Elohim* que cada hombre o mujer lleva en sí. El judaísmo ha comprendido desde su tradición jasídica que la experiencia moral no es solo es una facultad intelectual de uso racional. El mundo emocional actúa al mismo tiempo que el humano se siente impelido al cumplimiento de un precepto, lo que favorece la vivencia de una vida espiritual. El hombre no es solo razón sino que también se hace a través de tradiciones, costumbres, creencias, vivencias...<sup>109</sup>. ¿Es acaso el mundo emocional de sus personajes una pura y simple locura?<sup>110</sup> En definitiva, es transmitir a través de ellos la apertura a una posibilidad mayor, que no puede ser respondida en exclusividad por la racionalidad, sus protagonistas actúan vinculados por la emoción que les impele el semejante.

La atmósfera en la que moran sus personajes, como hemos estudiado, no participa de la materialidad, no son seres fascinados por la percepción exterior; lo que les mueve a la emoción es la búsqueda de una evidencia interior, que conmueva, impele e interpele a mostrar un aliento de vida. Los hermanos Dardenne han conseguido que la tristeza y el llanto de sus personajes no sea el plañir lastimoso de un penar sin término sino la medida que descubre lo que hay de infinito en sí mismos. Es presentar desde la inspiración judeocristiana que Dios también está en el sufrimiento del hombre. El llanto o angustia de Rosetta o Lorna, Igor, Bruno... es la liberación que anuncia un camino hacia la alteridad. No es el triunfo de la impotencia de Lorna ante la muerte de Claudy, no es ligarse a la desesperación de una huida a tierra de nadie, no son lágrimas condenatorias de un irredento clamor culpable; es la emoción cautiva que estalla para conducir al consuelo, elevando al personaje a una filiación espiritual a través de la emoción humana<sup>111</sup>.

Curiosamente, en algunos estudios sobre los hermanos Dardenne aparece la idea de un Dios ausente, que nada puede reemplazar su lugar. Incluso el productor de la película *El silencio de Lorna*, Denis Freyd, afirma sobre la temática de los Dardenne que: "Les thèmes que l'on a évoqués, la transmission, la responsabilité, la culpabilité, le pardon sont ceux sur lesquels les religions ont toujours pris position et offrent les réponses qui souvent passent par l'expiation, la rédemption, leur approche n'est pas celle –la. Elle n'est pas religieuse. Elle part de l'idée que leurs

---

<sup>109</sup> Cf. Ferrer, J.J. Álvarez, J.C. *Para fundamentar la bioética*, Desclée de Brouwer–Universidad Pontificia de Comillas, Bilbao, 2003, pp. 12 -13.

<sup>110</sup> Cf. Chalié, C. *Tratado sobre las lágrimas*, op.cit., pp. 30-32.

<sup>111</sup> Cf. *Ibid.*, 37-59. Reflexión extraída de la lectura de diversos capítulos de la obra de Catherine Chalié centrada en la reflexión y análisis de significado de las lágrimas desde la tradición oral y la Torá judía.

personnages, quelle que soit leur situation, peuvent trouver en eux-mêmes la force de se tenir debout. C'est une vision laïque avec une conviction politique. Bien évidemment comme avec Bernanos, Bresson, on a vite fait d'aller vers une tentative de lecture chrétienne de leur cinéma. Ils viennent de cette éducation –la, mais je ne trouve pas que leurs films apportent ce type de réponse. Le personnage de Bruno dans *L'Enfant* découvre le sentiment de paternité qui ne l'avait pas effleuré parce qu'il était dans l'incoscience qui se traduit par une crise de larmes. Il n'est pas touché par la Grace divine. C'est le propre des grandes œuvres de se prêter à beaucoup d'interprétations. Elles reflètent plus les opinions du spectateur ou du critique que le point de vue des frères Dardenne"<sup>112</sup>.

Parece de interés completar este planteamiento con lo que supone la figura del padre en la obra de Lévinas, que presenta una visión fértil de la relación siempre abierta al futuro justificada en la sucesión de generaciones posteriores, lo que también posibilita ofrecer una visión tradicional de los personajes femeninos presentándolos como referencia central en la constitución del hogar<sup>113</sup>. Una visión femenina que puede calificarse como acogedora y accesible. La imagen de un Dios ausente nos sitúa frente a la búsqueda interior del individuo, que implora, impelido por la emoción, el desinteresado amor paterno<sup>114</sup>. La figura paterna es un recurso, como se

<sup>112</sup> Aubenas, J. "Le silence de Lorna" *De la promesse au silence de Lorna, op. cit.*, p. 235: "La religión siempre ha tomado posición sobre los temas que se han evocado: la transmisión, la responsabilidad, la culpabilidad, el perdón, y ofrecen las respuestas que, a menudo, pasan por la expiación y la redención. No se trata de un acercamiento religioso. Parte de la idea de que sus personajes, sea cual sea su situación, pueden encontrar en ellos mismos la fuerza para mantenerse en pie. Se trata de una fe en el humano, y no una fe en Dios. Es una visión laica con una convicción política, aunque, evidentemente, su cine como con Bernanos o Bresson, pronto se ha llevado hacia una tentativa de lectura cristiana. Ellos han recibido este tipo de educación pero no me parece que sus películas aporten este tipo de respuesta. El personaje de Bruno en *El niño* descubre el sentimiento de paternidad que no le había aflorado antes porque se mantenía en la inconsciencia, en lo superfluo, en un desfase con la realidad donde se vive el instante, donde todo se compra y todo se vende. Se trata de una toma de conciencia que se traduce por una crisis de lágrimas. No ha sido iluminado por la gracia divina. Prestarse a muchas interpretaciones es propio de las grandes obras, que reflejan más las opiniones del espectador o de la crítica que el punto de vista de los hermanos Dardenne". Incluimos esta anotación del productor de films como *El hijo, El silencio de Lorna, El niño de la bicicleta*, o su última película, *Dos días y una noche*. Como comparación crítica al estudio que presentamos fundamentado en la distinción vitalista que para la crítica posee su cine, la influencia del pensamiento de Lévinas y otros autores próximos al judaísmo, el análisis de sus diarios y nuestra aportación reflexiva al analizar sus imágenes.

<sup>113</sup> Cf. Cooper, S. "Mortal Ethics: Reading Lévinas with the Dardenne Brothers", *Film Philosophy* 11-2. *op.cit.*, pp. 80-81.

<sup>114</sup> Cf. Mai, J. *Luc Dardenne (2005) Au dos de nos images (1991 -2005), Suivi de Le Fils et L'*

ha señalado anteriormente, que posee una gran carga moral para los cineastas por el peso de autoridad y responsabilidad que se le demanda. Las figuras paternas en ocasiones están ausentes o se muestran incapaces de asumir, por inmadurez o incompatibilidad, el ejercicio de la paternidad en su cine. Pero la búsqueda del padre resulta enaltecida generando un efecto paradójico, su ausencia genera desconsuelo, existe un permanente reclamo de su presencia para recobrar el orden perdido en el caos vital. Cuando realizaron la película *El hijo*, los Dardenne hablaban a menudo sobre la historia de Abraham e Isaac, una parábola que versa, en su opinión, sobre el amor paterno y el deber. Lo que estos personajes llevan a cabo es la fundación de la humanidad. Una humanidad que es presentada en la textura emocional que interpela a la acción por el otro. Una nueva humanidad que desemboca en un viraje vital donde las creencias o la experiencia religiosa ocupa una gran parte de la historia humana. Para los Dardenne, la palabra tiene un mensaje inspirador que ellos mismos justifican así: "We read these stories and find things in them that go beyond religious connotations. Whoever wrote the ten commandments clearly understood something fundamental about human beings. It would be wrong to ignore that just because you didn't believe in God"<sup>115</sup>.

### 8.6.2. El triunfo de la vida frente a la muerte

Al finalizar sus diarios, los Dardenne ofrecen mencionando el rodaje de la película *El niño*, el siguiente comentario: "Nos damos cuenta de que lo que hemos rodado es Bruno esperando (a menudo con un muro detrás) y, aparentemente, nos gusta filmarle así (a Bruno, es decir al actor Jérémie), esperando, de pie o sentado. Espera al hombre que tiene que salir del bar, espera el dinero, espera a que suene su móvil, espera que se abran las puertas del autobús, espera el ascensor, espera a que pase la vendedora para robarle el bolso, espera que su madre abra la puerta de casa, espera que el policía llegue a la ventanilla, espera a Sonia, espera al niño, espera a Steve, espera a los traficantes, espera a la enfermera... ¿Qué espera en todas esas

*Fant par Jean Pierre et Luc Dardenne, Film – Philosophy 11-1. op. cit., pp. 73-74.*

<sup>115</sup> Bunbury, S. "Silence Not Quite Golden" *Committed Cinema. The films of Jean Pierre and Luc Dardenne; essays and interviews, op. cit., pp. 114-115*: "Nosotros leemos estas historias y encontramos cosas en ellas que van más allá de las connotaciones religiosas. Quien quiera que escribiese los diez mandamientos, claramente comprendió algo fundamental sobre los seres humanos. Debería ser erróneo ignorar eso sólo porque no creas en Dios". Cf. también en Andrew, G. "Talking to Palme D'Or Winners. Luc and Jean Pierre Dardenne" (Guardian/NFT Interview, 11 February 2006) *Committed Cinema. The films of Jean Pierre and Luc Dardenne; essays and interviews, op. cit., p. 151*.



esperas? ¿Qué espera?"<sup>116</sup>.

La mayor parte de sus narraciones tienen en la espera una trama del guion, un tiempo para el suspense, una posibilidad abierta...; esperar no es un verbo pausado, definitivo o estático, significa poner la confianza en alguien o algo, indeterminado, carente de forma o incluso ignorando su finalidad. Significa creer que algo favorable puede modificar el rumbo de los acontecimientos. ¿No sucede así cuando Cyril cae del árbol quedando inconsciente en el suelo hasta que recibe la llamada de su madre? ¿No es la confianza en los otros la que permite esperar un horizonte distinto a Lorna en sus delirios por el bosque? ¿Acaso Igor no espera reparar el mal hecho por su padre? ¿Olivier espera una posibilidad de cambio para perdonar al asesino de su hijo? ¿Qué lleva a Rosetta a esperar para no quitarse su propia vida?<sup>117</sup>.

La espera para los Dardenne es dejarse conducir por la esperanza, es mantener la expectación que conlleva lentamente observar la evolución del personaje, calibrar la hondura de sus sentimientos, depositar la confianza en lo ajeno, responder a la apelación del otro; en definitiva, comprender el fondo humano de la realidad de la que eres testigo<sup>118</sup>. Ellos mismos se definen como cineastas de la naturaleza humana<sup>119</sup>. En consecuencia, es encontrar la respuesta a las preguntas que sus films formulan, interrogantes tales como: "¿Cómo hacer un ser humano para que otro pueda salir de su autismo, de su caparazón? ¿Cómo puede sentirse la necesidad del otro? ¿Cómo se sale del sentimiento de venganza?"<sup>120</sup>.

La modificación de la conducta de sus personajes se produce de forma escalonada ya que abandonan su caparazón narcisista hasta que salen al encuentro de la bondad. La bondad testimoniada en la emoción, la dualidad que muta progresivamente al otro lado del polo, como la culpabilidad de Lorna, que se redime en una nueva esperanza vital. Es la citada bondad la que permite, y así lo afirma la tradición judía, despertar la vitalidad que los humanos tienen para sí. De la bon-

---

<sup>116</sup> Dardenne, L. *Detrás de nuestras imágenes; el hijo; el niño (1991 -2005)*, op. cit., p. 178. Apunte redactado el 12/2/2005.

<sup>117</sup> Cf. Aubenas, J. "Le silence de Lorna" *De la promesse au silence de Lorna*, op. cit., p. 240. Cf. Arroba, A. "Bajo el signo de la cruz" *Cahiers du Cinema-España* 49, op. cit., p. 12. Romney, J. "Dardenne, Balzac, Dickens..." *Cahiers du Cinema-España*, 49, op. cit., pp. 6-7.

<sup>118</sup> Cf. Renzi, E. "Reencuentros con la Humanidad" *Dirigido por...* 35, (2010), pp. 28-29.

<sup>119</sup> Cf. Concannon, P. "Interview: Jean Pierre and Luc Dardenne" (<http://philonfilm.blogspot.com>, 30 November 2008) *Committed Cinema. The films of Jean Pierre and Luc Dardenne; essays and interviews*, op. cit., p. 180.

<sup>120</sup> Quintana, A., Yáñez, J. "En busca de la vida" *Cahiers du Cinema-España* 49, op. cit., p. 16.

dad procede la vida. Es ella la que permite restituir o modificar el destino de cada personaje. Pero, para dejarse habitar por la bondad, no debe intervenir la firmeza cognitiva sino la presencia incierta de la emoción<sup>121</sup>.

Sus películas son declaradamente vitales. Es lo que permite crear relaciones humanas que restituyan la confianza en el mundo. Las lágrimas de sus personajes, la desesperación de sus vivencias, el pesar de sus dificultades, la ambigüedad de sus relaciones, son reencuentros con la vida. Con esa finalidad, los cineastas de Seraing definen con exactitud el objetivo de sus films: “buscar la vida”<sup>122</sup>. Una vida esperanzada, dotando a sus personajes de razones para vivir<sup>123</sup>. En sus propias palabras: “Es nuestra gran esperanza que el ser humano, antes de hacer algo irreparable, y también después, intente reencontrarse. Reencontrar al prójimo. En nuestras películas somos mucho más optimistas que en la realidad. No podemos admitir que estemos definitivamente acabados”<sup>124</sup>.

Puede que la misteriosa vida de Lorna alcance su sentido más completo con lo que sus creadores pretenden inculcarle, no es otra cuestión que impedir que la protagonista ceda a la desesperanza, que siga creyendo en lo imposible, donde todavía es alcanzable la realización, que tal y como se justifica en la tradición judía aún es posible que se alcance la llamada promesa de liberación<sup>125</sup>.

### 8.6.3. El misterio de la luz y la respuesta vital

Luc Dardenne sugiere: “Perhaps filming gestures and very specific, material things is what allows the viewer to sense everything that is spiritual, unseen, and not a part of materiality”<sup>126</sup>. Esta idea de transmitir la parte invisible a la retina del espectador es un recurso técnico heredado de un cineasta ruso llamado Dziga Vertov, que emplea una técnica llamada el “Kino-eye”, por la cual, a través de

<sup>121</sup> Cf. Chalier, C. *Tratado sobre las lágrimas*, op. cit. pp.189 -191.

<sup>122</sup> Quintana, A. Yáñez, J. “En busca de la vida” *Cahiers du Cinema* – Versión Española 49, op. cit. p.16.

<sup>123</sup> Cf. Badt, K. “The Dardenne Brothers at Cannes: We want to make it live” (*Film Criticism*, 22 september 2005) *Committed Cinema. The films of Jean Pierre and Luc Dardenne; essays and interviews*, op. cit., p. 145.

<sup>124</sup> Renzi, E. “Reencuentros con la Humanidad” *Dirigido por...* 35 (2010), p. 30.

<sup>125</sup> Cf. Chalier, C. *Tratado sobre las lágrimas*, op. cit., p. 193.

<sup>126</sup> Crano, R.D. “Occupy without Counting: Furtive Urbanism in the films of Jean Pierre and Luc Dardenne”, *Film-Philosophy* 13-1, op. cit., p. 11: “Quizás filmar gestos muy específicos y cosas materiales es lo que permite al espectador percibir todo lo que es espiritual, invisible y no parte de la materialidad”.

movimientos a cámara lenta o el uso de primeros planos, se puede percibir lo verdaderamente inaccesible a simple vista<sup>127</sup>. Para los Dardenne, este es un recurso que les permite captar la atención del espectador en los momentos culminantes del film, centrándose en aquellos aspectos más desconocidos, que son completamente inaccesibles<sup>128</sup>.

Lo que nos conduce a acceder al misterio mediante la alteridad y la proximidad, dos rasgos de suma importancia para la cinematografía de los Dardenne. La parte final del propio film con su finalización abierta inquiere en la misteriosa alteridad de su pseudo-embarazo y, al mismo tiempo, guía al espectador a indagar detenidamente en el significado de las últimas secuencias del film. Nos encontramos en el bosque en plena huida hasta alcanzar la cabaña, donde irrumpirá una desbordante secuencia temática que podemos subdividir en tres contenidos específicos: lenguaje, sensibilidad y libertad. El lenguaje emerge en el fluido diálogo que establece con su imaginario embrión. Seguidamente se revela la sensibilidad bajo el imperativo "Tú vivirás". Para finalizar, frente al poder restrictivo del clan mafioso, Lorna anhela la libertad, una libertad que es encuentro en el otro: "Alguien nos ayudará" o "Yo te protegeré", dónde la protección y la confianza en el semejante son el reencuentro con la humanidad naciente<sup>129</sup>.

En Lorna se produce un salto vital bajo el núcleo temático anteriormente mencionado. La invita a abrirse a la nueva vida a través de la redención y la esperanza. Una luz brilla sobre su rostro mientras la cámara se desplaza de dentro hacia fuera, del interior de la cabaña al exterior del bosque. En un movimiento que nos permite observar aquello que es invisible, la luz brilla nuevamente, el rostro es el espejo que nos permite acceder a la interioridad del personaje, donde resulta elípticamente (pseudo-embarazo) clave la presencia del otro<sup>130</sup>.

<sup>127</sup> Cf. Cummings, D. "The brothers Dardenne: Responding to the Other" *Committed Cinema. The films of Jean Pierre and Luc Dardenne; essays and interviews, op. cit.*, p. 61. Dziga Vertov (1896–1954), su nombre real responde al de Denís Abrámovich Káufman. Cineasta perteneciente a las llamadas vanguardias soviéticas, que revolucionó el género del documental con su técnica del llamado "Kino-Eye" o "Cine-Ojo", por el cual pretendía mostrar la verdad cinematográfica montando fragmentos documentalistas que no pueden ser reconocidos por el ojo.

<sup>128</sup> Cf. *Ibid.*, p. 62. A este respecto, sería interesante analizar este recurso como herencia de otros directores, como pueden ser Krystof Kieslowski, Robert Bresson o la influencia social del Neorealismo italiano en la construcción de sus temáticas e incluso en recursos técnicos como el mencionado "Kino-Eye".

<sup>129</sup> Cf. Mai, J. "Lorna's Silence and Levinas's ethical alternative: form and viewer in the Dardenne Brothers". *New Review of Film and Television Studies, op.cit.*, pp. 444-445.

<sup>130</sup> Cf. *Ibid.*, p. 446.

Mencionábamos en el capítulo introductorio de nuestro estudio la importancia del fuego o la luz en la obra *Muerte y Fuego* de Paul Klee. El hombre marcha al encuentro de la luz o tras el brillo irradiante de una bola de fuego. Esa misma luz parece iluminar el rostro de Lorna, que como personaje de ficción, sale al encuentro de la luz frente a la presencia macabra de la gran máscara de los mortales, que han entorpecido su vitalidad pero no pueden impedir su anhelo de nueva humanidad. Idea que al mismo tiempo nos lleva nuevamente al concepto de aura que citábamos en el capítulo preliminar como pérdida del sentido original del arte de su verdadera función religiosa en detrimento de una función política, tal y como lo pronostica Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. ¿Dónde está la viveza original del actor que escenifica? ¿Acaso se reduce el espectáculo a la mera complacencia de lo que la lente de la cámara muestra? Los Dardenne no quieren perder el significado original de su cine y hacer de él un producto de consumo en una era de la técnica sintética. Quieren ser fieles a la luz de la vitalidad, al sentido original de la técnica cinematográfica; de ahí que la filosofía de Lévinas les ofrezca a través del ser, el cuerpo, el rostro... la posibilidad de que la cámara se pierda en el movimiento enroscado de sus cuerpos, en la meticulosidad de la grabación de un objeto, en el individuo como centro del objetivo, en la búsqueda de la luz en una atmósfera gris (hecho que es visible en sus últimos films)<sup>131</sup>.

En sus propias palabras: “¿Por qué ese deseo de estar en las cosas, de estar dentro? ¿Por qué ese deseo que mi hermano y yo compartimos por completo? ¿Por qué no nos alejamos de los cuerpos? ¿Por qué no lo vemos en un paisaje? ¿Por qué esos cuerpos solitarios, desarraigados, nerviosos, que no pueden existir en un plano abierto, en un plano de tierra y de cielo, de naturaleza? Lo deseáramos, lo deseáramos tanto, pero algo en nosotros se resiste, nos da la impresión de forzarnos, la sensación de mentir en cuanto ampliamos demasiado el encuadre, como si quisiéramos hacer creer en la reconciliación del hombre y de la vida. Quizá encontremos ahí, cerca de las cosas, entre los cuerpos, una presencia de la realidad humana, un fuego, un calor que irradia, que quema y aísla del triste frío que reina en el vacío, en el demasiado grande vacío de la vida. Nuestro modo de no desesperarnos, de seguir creyendo”<sup>132</sup>.

El cine de los Dardenne se convierte en un cine de la espera, que ha hecho

<sup>131</sup> Cf. Mosley, P. *The Cinema of The Dardenne Brothers. Responsible Realism*, op. cit. Pos. 362-383.

<sup>132</sup> Dardenne, L. *Detrás de nuestras imágenes; el hijo; el niño* (1991-2005), op. cit., p. 136. Apunte redactado el 23/11/2002.

del diálogo con sus imágenes una posibilidad abierta a la esperanza, donde la cámara es una fuente de deseos públicos que permite a los hermanos albergar un modelo cinematográfico donde preocupación social y reflexión moral no resulten un extraño binomio indisociable, sino una nueva apertura que ayude a edificar un modelo humano. El suyo es un cine agitador que justifica la necesidad ineludible de seguir creyendo en el hombre y en la vida, ofreciendo así un sentido vitalista a la aparente dualidad en la que transitan sus films. Un clamor sordo que genera eco en la intimidad del espectador, que, como todo humano, se predispone expectante a vivir la misma incertidumbre con la que sus personajes albergan la certeza, que pueden hacer posible aquello que se anuncia como irrealizable. La chispa vital de su cine nos permite musitar en nuestro corazón la incandescencia de la espera, en la misma dimensión que canta el poeta místico Rumí: “Mi lugar es el sin lugar, mi señal es la sin señal. No tengo cuerpo ni alma, pues pertenezco al alma del Amado. He desechado la dualidad, he visto que los dos mundos son uno; Uno busco, Uno conozco, Uno veo, Uno llamo”<sup>133</sup>. El cine de los Dardenne es una llamada irresistible a la esperanza.

---

<sup>133</sup> Rumí, Y. *Poemas sufíes*, Hiperión, Madrid, 2008, p. 9. Yalal Al-Din Rumí (1207-1273) Pensador, poeta y místico de la corriente Sufí de origen persa, que destaca por su erudición religiosa y una poesía que anuncia la búsqueda permanente del Amado. Aunque la poesía no fue el apartado central de sus escritos, ya que dedicó más tiempo al conocimiento del Corán. Para los expertos, su poesía contiene una gran profundidad de pensamiento, con gran uso de recursos literarios, así como un claro dominio del lenguaje. Fundó la orden de derviches giróvagos o también conocida como Mevleví. Son conocidos por sus danzas de meditación que consiste en una danza masculina acompañada por música de caramillo y tambores rítmicos. Los danzantes giran sobre sí mismos con los brazos extendidos, simbolizando la búsqueda de la verdad y la presencia del amor de Dios.



## Bibliografía





**BIBLIOGRAFÍA****Antropología Filosófica****Capítulo I - Paul Klee****Bibliografía general**

ADONIS. *Árbol de Oriente. Antología poética 1957-2007*, Visor libros, Madrid, 2010.

AA.VV. *Arte del siglo XX. De principios de siglo a la II Guerra Mundial*. Arga Ediciones, Madrid, 2009.

FIEDLER, K. *Schriften zur Kunst*, 2 volúmenes, con introducción de Gottfried Boehm, Munich, 1991.

GAFO, J. *El aborto ante la conciencia y la ley*, PPC, Madrid, 1982.

GRUNFELD, F. *Profetas malditos*, Planeta, Barcelona, 1987.

LEVI-STRAUSS, Claude, y ERIBON, Didier. *De Prés et de Loin*, traducido al inglés como *Conservations with Claude Lévi-Strauss* (trad. de Paula Wissig), Chicago University Press, Chicago, 1988.

LIESSMANN, K. P. *Filosofía del arte moderno*, Herder, Barcelona, 2006.

PARTSCH, S. *Paul Klee*, Taschen, Colonia, 1991.

STROMBER, R. *Historia intelectual europea desde 1789*, Ediciones Debate, Madrid, 1995.

SZYMBORSKA, W. *Dos puntos*, Ediciones Igitur, Tarragona, 2011.

WATSON, P. *Historia intelectual del siglo XX*, Crítica, Barcelona, 2007.

WOLF, N. *Expresionismo*, Taschen, Madrid, 2008.

**Revistas**

CHAPARRO, F. "Bellezas efímeras". *Descubrir el Arte*, Año XII, nº 151, septiembre (2011), pp. 26- 38.

**Páginas Web**

Sobre Paul Klee: [www.temakel.com/pklee.htm](http://www.temakel.com/pklee.htm) [Consulta: 3/9/2011]

**Capítulo II - Martin Buber****Bibliografía general**

AAS 99 (2007).

BUBER, M. *Imágenes del bien y del mal*, Lilmod, Buenos Aires, 2006.

BUBER, M. *Hasidim and Modern Man*, Nueva York, Humanities Press International, 1985.

BUBER, M. *Yo-Tú*, Nueva Misión, Buenos Aires, 1984.

JOUBE DE LA BARREDA, N. *Biología, vida y sociedad*. Cátedra UNESCO de Educación Científica, Madrid, 2004.

LÓPEZ MORATALLA, N. *El primer viaje de la vida*, Palabra, Madrid, 2007.

MARTA GONZÁLEZ, A. "El fundamento de la ley natural", *En busca de una ética universal: un nuevo modo de ver la ley natural*, EUNSA, Pamplona, 2010, pp. 147-160.

SUÁREZ, L. *La construcción de la cristiandad Europea*, Homo Legens, Madrid, 2008.

SUERIO VILLAFRANCA, E. y LÓPEZ MORATALLA, N. *La comunicación materno-filial en el embarazo*, EUNSA, Pamplona, 2011.

SZYMBORSKA, W. *Dos puntos*, Ediciones Igitur, Tarragona, 2011.

TRIGO, T. *En busca de una ética universal: un nuevo modo de ver la ley natural*, EUNSA, Pamplona, 2010.

WATSON, P. *Historia intelectual del siglo XX*, Crítica, Barcelona, 2007.

### Revistas

GONZÁLEZ FAUS, J. I. "Contemplativos en la relación", *Cristianismo y Justicia* 174, (2011), pp. 3-29.

LÓPEZ MORATALLA, N., SANTIAGO, E., HERRANZ RODRÍGUEZ, G. "Inicio de la vida de cada ser humano. ¿Qué hace humano el cuerpo del hombre?", *Cuadernos de Bioética* XXII, (2011) 2ª, pp. 283-308.

### Páginas Web

Sobre el concepto perijóresis: <http://blogs.periodistadigital.com/xpikaza.php/2009/06/26/dios-es-una-danza-perijoresis-> [Consulta: 12/10/2011]

Sobre Pablo Picasso: <http://www.harvardartmuseums.org/search-results?q=Maternity> [Consulta: 1/12/2014]

### Capítulo III – Emmanuel Lévinas

#### Bibliografía general

ALTUNA, B. *Una historia moral del rostro*, Pre-textos, Valencia, 2010.

- AA.VV. *Diccionario de la mitología clásica*, Alianza editorial, Madrid, 1994.
- ELIADE, M. *Aspectos del mito*, Paidós, Barcelona, 2000.
- GUERRA LÓPEZ, R., en TOMÁS, G. "La bioética: un compromiso existencial y científico", *Bioética y norma personalista de la acción*, UCAM, Murcia, 2005, pp. 71-121.
- LÉVINAS, E. *Entre nosotros. Ensayo para pensar en otro*, Pre-textos, Valencia, 1991.
- LÉVINAS, E. *Totalidad e Infinito*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 2002.
- LÓPEZ MORATALLA, N. *Repensar la Ciencia*, Ediciones Internacionales Universitarias, Pamplona, 2006.
- MARÍAS, J. *Persona*, Alianza Editorial, Madrid, 1996.
- MARÍAS, J. *Sobre el cristianismo*, Planeta, Barcelona, 1997.
- MAS, P., DE LA PUENTE, C. *Judaísmo e Islam*, Editorial Crítica., Barcelona, 2007.
- PARDO SANZ, J. M. *Bioética práctica*, Rialp, Madrid, 2004.
- POPPER, K. *En busca de un mundo mejor*, Paidós, Barcelona, 1994.
- RATZINGER, J. Carta encíclica *La caridad en la verdad*, EDICEP, Valencia, 2009.
- RICOEUR, P. *Admiración, erotismo y enigma*, en NELSON, J. B., LONGFELLOW, S. P. *La sexualidad y lo Sagrado*, Desclée de Brouwer, Bilbao, 1996.
- SÁNCHEZ ABAD, P. J., LÓPEZ MORATALLA, N. "Carencias de la comunicación biológica en las técnicas de reproducción asistida", *Cuadernos de Bioética XX*, (2009/3<sup>a</sup>), pp. 339-355.
- SERRANO RUIZ-CALDERÓN, J. M. "Los principios de la bioética", en el *Seminario de formación sobre Bioética* celebrado en Murcia el 27 de febrero de 1993, pp. 1-9.
- SPAEMANN, R. *Personas. Acerca de la distinción entre "algo" y "alguien"*, EUNSA, Pamplona, 2000.
- TOMÁS Y GARRIDO, G. *Cuestiones actuales de Bioética*, EUNSA, Pamplona, 2011.

### Revistas

- BASAMETUR, E., SUTCLIFFE, A. "Follow-up of children born alter ART".

*Placenta* (2008/29).

GARCÍA RECIO, J. "Génesis 1, 11 y Mesopotamia", *Reseña Bíblica* 9, (1996), pp. 5-16.

GUERRA LÓPEZ, R. "La persona es fin y no medio. El fundamento normativo de la bioética personalista", *Bioética personalista: ciencia y controversias*, Ediciones Internacionales Universitarias, Pamplona, 2007, pp. 39-69.

LÓPEZ MORATALLA, N., ORTEGA PALACIOS, S., LAGO FERNÁNDEZ, M., BEUNZA, M. "Retraso de la edad de procreación e infertilidad. El recurso a la reproducción asistida y selección de embriones. El problema intergeneracional", *Cuadernos de Bioética* XXII, (2011/2ª), pp. 325-340.

LÓPEZ MORATALLA, N., PALACIOS ORTEGA, S. "Retraso de la edad de procreación e infertilidad. El recurso a la reproducción asistida. Consecuencias en la salud de los hijos", *Cuadernos de Bioética* XXII, (2011/2ª), pp. 259-272.

MUGUIRO, C. "Los tres silencios de Pelechian", *Caimán Cuadernos de Cine*, nº 5 (56), (2012), pp. 82-83.

VERLAENEN, H., CAMMU, H., DERDE, M. P. "MRC Working Party on Children Conceived by in Vitro Fertilisation", *J. Obstet. Ginecol.* 86.

### **Páginas Web**

*Deus Caritas est:*

[http://www.vatican.va/holy\\_father/benedict\\_xvi/encyclicals/documents/hf\\_ben-xvi\\_enc\\_20051225\\_deus-caritas-est\\_sp.html](http://www.vatican.va/holy_father/benedict_xvi/encyclicals/documents/hf_ben-xvi_enc_20051225_deus-caritas-est_sp.html) [Consulta:22/5/2012]

El misterio de la sexualidad humana:

<http://www.acogerycompartir.org/Archivo/antes2003/Cuestiones/CM3.htm> [Consulta 27/06/2012]

El futuro demográfico de Europa:

[http://europa.eu/legislation\\_summaries/employment\\_and\\_social\\_policy/situation\\_in\\_europe/c10160\\_es.htm](http://europa.eu/legislation_summaries/employment_and_social_policy/situation_in_europe/c10160_es.htm) [Consulta: 28/6/2012]

Artavazd Pelechian:

<http://misteriosoobjetoalmediodia.wordpress.com/2009/06/04/artavazd-pelechian-1938/> [Consulta: 6/7/2012]

**Capítulo IV – Paul Ricoeur****Bibliografía general**

CARREIRA, M. *Metafísica de la materia*, Universidad Pontificia de Comillas, Madrid, 2001.

GARCÍA BARÓ, M. *De estética y mística*, Sígueme, Salamanca, 2007.

HENRY, M. *Ver lo invisible. Acerca de Kandinsky*, Siruela, Madrid, 2008.

KANDINSKY, W. *De lo espiritual en el arte*, Paidós Ibérica, Barcelona, 1998.

LE CLEZIO, J. *El éxtasis material*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2010.

LÓPEZ MORATALLA, N. *Repensar la Ciencia*, Ediciones Internacionales Universitarias, Madrid, 2006.

NÉRET, G. *Klimt*, Taschen, Madrid, 2007.

OTTO, R. *Ensayos sobre lo numinoso*, Trotta, Madrid, 2009.

POSE, C. *Bioética de la responsabilidad. De Diego Gracia a Xavier Zubiri*, Triacastela, Madrid, 2012.

RICOEUR, P. *Amor y Justicia*, Trotta, Madrid, 2011.

RICOEUR, P. *Ética y Cultura*, Prometeo, Buenos Aires, 2009.

RICOEUR, P. *Sí mismo como otro*, Siglo XXI, Madrid, 1996.

ROSENZWEIG, F. *Der Stern der Erlösung*, La Haya, Martinus Nijhoff, 1976.

RUIZ DE LA PEÑA, J. L. *El último sentido*, Marova, Madrid, 1979.

WATSON, P. *Ideas. Historia intelectual de la Humanidad*, Crítica, Barcelona, 2009.

**Revistas**

BOTEY, J. "Construir la esperanza", *Cuadernos CJ* 154, (2008), pp. 3-32.

PATÍÑO GONZÁLEZ, S. "Amor y justicia. El afán conciliador de la filosofía moral", *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey* 18, (2005).

RODRÍGUEZ PANIZO, P. "Breve apología de la belleza", *Sal Terrae*, febrero (2012), pp. 103-115.

SÁNCHEZ DE LA CRUZ, C. "Don y gratuidad en el pensamiento de Joseph Ratzinger", *Razón y Fe*, nº 1373, (2013), pp. 213-224.

**Páginas Web**

DUBATTI, J. "Maurice Maeterlinck y el drama simbolista", CCC 5/6. enero/agosto (2009), 1-19. <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/100/> [Con-

sulta 10/8/2012]

La vía de la belleza o *via pulchritudinis*: <http://www.zenit.org/articulo-40230?l=spanish> [Consulta 20/8/2012]

SÁNCHEZ, J. P. "Ética y estética en el pájaro azul de Maeterlinck", *Espéculo. Revista de estudios literarios*. UCM. (2003), 1-7:

[http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/p\\_azul.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/p_azul.html) [Consulta: 10/8/2012]

## Capítulo V - Cinematografía

### Bibliografía general

CAPARRÓS LERA, J. M. *Guía del espectador de cine*, Alianza Editorial, Madrid, 2007.

DALLASTA, M. "El cine como arte. Los primeros manifiestos y las relaciones con las demás expresiones artísticas", *Historia General del Cine en Europa (1908-1918)*, Cátedra, Madrid, 1998, pp. 265-309.

ECO, U., MARTINI, C. M. *¿En qué creen los que no creen? Un diálogo sobre la ética en el fin del milenio*, Temas de hoy, Madrid, 1997.

ELENA, A. "La expansión de la industria y la lucha por los mercados internacionales", *Historia general del cine, Vol. I. Orígenes del cine*, Cátedra, Madrid, 1998. pp. 189-218.

HEANEY, S. *Distrito y circular*, Visor Libros, Madrid, 2006.

HORKHEIMER, M., , T. *Dialéctica del iluminismo*, Sudamericana, Buenos Aires, 1970.

LIPOVETSKY, G., SERROY, J. *La pantalla global*, Anagrama, Barcelona, 2009.

MOLINA FOIX, V. "El cine postmoderno, un nihilismo ilustrado", *Historia General del Cine, Vol. XII. El cine en la era audiovisual*, Cátedra, Madrid, 1995, pp. 151-157.

PALACIO, M. "La noción del espectador en el cine contemporáneo", *Historia general del cine, Vol. XII. El cine en la era audiovisual*, Cátedra, Madrid, 1995, pp. 69-89.

RORTY, R., VATTIMO, G. *El futuro de la religión*, Paidós, Barcelona, 2006.

ROSEN, P. "El concepto de cine nacional en la nueva era mass mediática", *Historia general del cine, Vol. XII. El cine en la era audiovisual*, Cátedra, Madrid, 1995, pp. 127-131.

SADOUL, G. *Historia del cine mundial*, Siglo XXI, México, 1976.

VALLEJO, A. "La incidencia de la tecnología en la realización", *Historia general del cine*, Vol. XII. *El cine en la era audiovisual*, Cátedra, Madrid, 1995, pp. 39-65.

#### **Revistas**

GARCÍA, J. A. "La esperanza cristiana por qué y cómo esperar", *Sal Terrae* 101, marzo (2013), pp. 221-234.

RÓDENAS PALLARÉS, J. M. *La comunicación cinematográfica*, Colección Cine nº 2, Badajoz, 2000.

#### **Páginas Web**

GARDEL, M. "Maeterlinck, el teatro del poema".CCC 7. Septiembre/Diciembre (2009) <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/135> [Consulta 28/4/2013]

### **Capítulo VI – Alexander Payne**

#### **Bibliografía general**

ADAM BIGA, L. *Alexander Payne, his journey in film*, Inside Histories, Omaha, 2013.

BALIO, T. "Difusión y mercado del cine europeo de 1948 a 2000", *Historia Mundial del cine-Estados Unidos I\*\**, Akal, Madrid, 2012, pp. 1177 –1192.

BISKIND, P. "Introducción: golpeando en la puerta del cielo", *Moteros tranquilos, toros salvajes. La generación que cambió Hollywood*, Anagrama, Barcelona, 2012, pp. 11-24.

CAMON, A. "Grandes y pequeños: Hollywood hoy y (quizá) mañana", *Historia Mundial del cine-Estados Unidos I\*\**, Akal, Madrid, 2012, pp. 1423-1436.

HOOPER, J. L. (ed.) *Religious Liberty. Catholic Struggles with Pluralism*, Westminster, John Knox Press, Louisville, Ken. 1993.

KACZOR, C. *The Ethics of Abortion, Women's Rights, Human Life, and the Question of Justice*, The Taylor and Francis, New York, 2011.

KOLBER, L. "The Future of Liberalism as the Dominant Ideology of the Western World", *Proceedings of the Annberg Conference of the Future of the Western World*, Univ. of Southern California, 1977.

GABLER, N. *An Empire of their own*, Anchor Books, New York, 1989.

MARTÍNEZ, J. *Religión en Público. Debate con los liberales*, Encuentro, Madrid,

2012.

PERREN, A. *Indie, inc. Miramax and the transformation of Hollywood in the 1990s*, University of Texas Press, 2012.

RORTY, R. *Anticlericalismo y Ateísmo. El futuro de la religión*, Paidós, Barcelona, 2006.

RUDY, K. *Beyond prolife and Prochoice*, Beacon Press, Boston, 1996.

SCHATZ, T. "Alexander Payne's Indiewood: An Essay", *Alexander Payne, his journey in film*, Inside Histories, Omaha, 2013, pp. 5-10.

SIMON, A. "La estructura narrativa del cine Estadounidense 1960-1980", *Historia Mundial del cine-Estados Unidos I\*\**, Akal, Madrid, 2012, pp. 1309-1346.

SKLAR, R. "El cine de los años 80", *Historia Mundial del cine-Estados Unidos I\*\**, Akal, Madrid, 2012, pp. 1379-1394.

VILCHEZ, J. *Rut y Esther*, Verbo Divino, Estella, 1998.

WOLF, N. "Our bodies, our souls", *The Ethics of Abortion*, Prometheus Book, New York, 2001, p. 185. Reprinted by permission of the *New Republic*, 1995.

### Revistas

ALEXAINDRE, D. "Buscadoras de un nombre. Memoria de Noemí", *Reseña Bíblica* 71, (2011), pp. 4-10.

CASAS, Q. "Cannes 2013, imágenes que faltan, imágenes que desbordan", *Dirigido por...*, 434, (2013). 26 -39.

CHAUPRADE, A. "Geopolítica del Catolicismo", *Vanguardia – Dossier* 48, (2013), pp. 16-21.

ESTÉVEZ LÓPEZ, E. "Prácticas compasivas y visibilidad femenina", *Reseña Bíblica* 14, (1997), pp. 23-34.

FISCHER, I. "El libro de Ruth; una exégesis de la Torah desde la óptica de las mujeres", *Rassegna di Teologia* 44, (2003), pp. 275-282.

FOUNDAS, S. "A connoisseur of discontent and mid-life crisis American-style outdoes himself with Descendants", *Film Comment*, 47-6, (2011), pp. 24-27.

GARCÍA DOMENE, J. C. "Rut, la amiga", *Reseña Bíblica* 3, (1994), pp. 63-67.

GARCÍA FERNÁNDEZ, M. "Tu serás mi Dios", *Edades e Identidades. Vida Religiosa* 3, (2013), pp. 253 -274.



GILLIS, C. "La influencia vaticana en las políticas públicas de Estados Unidos", *Vanguardia Dossier. Geopolítica de la Santa Sede*, 48, (2013), pp. 50-53.

HEREDERO, C. F. "El seísmo Kechíche", *Caimán Cuadernos de cine*, 17, (2013), pp. 8 -12.

HEURING, D. "Trouble in Paradise", *American Cinematographer*, January 01, (2012), pp. 20-22.

IGLESIAS, E. "Austin: la otra capital del cine independiente", *Caimán Cuadernos de Cine* 18, (2013), pp. 22.

MELERO GRACIA, M. "Rut y la Torá", *Reseña Bíblica* 71, (2011), pp. 21-30.

MURRAY, J. "The problem of State religion", *Theological Studies* 12 (1951).

NAVARRO PUERTO, M. "Rut, un libro subversivo", *Reseña Bíblica* 71, (2011), pp. 11-20.

LERMAN, G. "Alexander Payne", *Dirigido por...*, 418, (2012), pp. 24 -27.

RAWLS, J. "Kantian Constructivism in Moral Theory", *Journal of Philosophy* 77 – n° 9, (1980).

RORTY, R. *Contingency, Irony, Solidarity*, Cambridge University Press, New York, 1989.

SMITH, G. "The Indie Year", *Film Comment*, 32, n° 2, (1996), pp. 86.

VIDAL FERNÁNDEZ, F. "La resistente fe de los 'Millennials'. Sociología de la fe de la nueva generación del siglo XXI", *Sal Terrae* 1179, abril (2013), pp. 525 -540.

WESTERMANN, C. "Structure and Intention of the Book of Ruth", *Word and World* 3, (1999), pp. 285 -302.

WILLIAMSON, K. "The buying game", *Box Office*, August, 1994.

WILLIAM, David E. "The State of Independents", *American Cinematographer*, March 03, (1996), pp. 53-78.

### **Páginas Web**

David Jewell, poeta americano, el poema "Methamorphosis" se encuentra visible en la página web <http://davidjewellpoet.com/?s=&submit.x=46&submit.y=15> [Consulta 22/5/2013]

REVIRIEGO, C. "Alexander Payne conmueve con la agridulce Nebraska" [http://www.elcultural.es/noticias/CINE/4827/Alexander\\_Payne\\_conmueve\\_con\\_la\\_agridulce\\_Nebraska](http://www.elcultural.es/noticias/CINE/4827/Alexander_Payne_conmueve_con_la_agridulce_Nebraska) [Consulta 25/5/2013]

REVIRIEGO, C. "El cine debe ser consciente del absurdo de la vida y reflejarlo" Alexander Payne: <http://www.elcultural.es/revista/cine/Alexander-Payne/30420>. [Consulta: 12/12/2012]

Alexander Payne, educación primaria:

<http://www.creightonprep.creighton.edu/page.cfm?p=440> Website del centro donde se presenta la misión, propuesta y valores del centro. [Consulta 27/5/2013]

Presupuestos cinematográficos: [www.imdb.com](http://www.imdb.com), [Consulta: 20 de junio de 2011]

SÁNCHEZ, J. L. "El hombre de Nebraska" Alexander Payne: <http://www.decine21.com/Biografias/Alexander-Payne-22296> Publicado 7/2/2012 (Consulta: 20/6/2013).

Referencia tomada de The ARDA: Association of Religion Data Archives, Nebraska, Denominational Groups, 2000. [http://www.thearda.com/mapsReports/reports/state/31\\_2000.asp](http://www.thearda.com/mapsReports/reports/state/31_2000.asp) [Consulta 19/7/2013]

## Capítulo VII – Aki Kaurismäki

### Bibliografía general

AA.VV. *Historia Universal del Arte*, Planeta, Barcelona, 1994.

AUMONT, J. *El rostro en el cine*, Paidós, Barcelona, 1998.

BISCHOFF, U. *Munch*, Taschen, Bonn, 1995.

CARRERA, P. *Aki Kaurismäki*, Cátedra, Madrid, 2012.

CHARLESWORTH, M. "El idealismo liberal y el concepto de autonomía", *La bioética en una sociedad liberal*, Cambridge, Unviversity Press, 1996, pp. 11-34.

CAPARRÓS LERA, J. M. *Guía del espectador de cine*, Alianza Editorial, Madrid, 2007.

COWIE, P. "Documentaries and animation", *Finish Cinema*, Coverment Printing, Helsinki, 1990, pp. 201-214.

COWIE, P. "The Development of Finnish Cinema", *Finish Cinema*, Cinema Coverment Printie Centre, Helsinki, 1990, pp. 13-29.

DELGADO, M y BARRIOS, L. *Determinantes sociales de la interrupción del embarazo en España*, Centro de Investigaciones Sociológicas, 2007.

DE LA TORRE, J. *Anticonceptivos y Ética*, Universidad Pontificia de Comillas,

Madrid, 2009.

*Diccionario de la Real Academia Española*, 21ª Edición, 1997.

*Diccionario Enciclopédico Espasa-Calpe* nº 9, Madrid, 1992.

*Diccionario Enciclopédico Espasa-Calpe* nº 15, Madrid, 1992.

GRIMME, K. *Impresionismo*, Taschen, Madrid, 2008.

GÓMEZ LOBO, A. *Los bienes humanos básicos, una introducción a la ética de la ley natural*, Mediterráneo, Santiago de Chile, 2006.

GONZÁLEZ MORÁN, L. *Aborto, un reto social y moral*, Universidad Pontificia de Comillas, Madrid, 2009.

HEREDERO, C. "Cuentos de silencio y de melancolía", *Emociones de contrabando*, Ediciones de la filmoteca, Madrid, 1999, pp. 9-12.

HEREDERO, C. "Nacimiento de un cineasta: Huellas y raíces de una cultura", *Emociones de contrabando*, Ediciones de la filmoteca, Madrid, 1999.

HEREDERO, C. "Sólo puedo ser fiel a mi idea del cine", *Emociones de contrabando*, Ediciones de la filmoteca, Madrid, 1999, pp. 71-103.

HOIFODT, F. "Edvard Munch", *Summa Pictorica*, Planeta, Barcelona, 2001, pp. 99-113.

JONSEN, A. *Breve historia de la Ética Médica*, Universidad Pontificia de Comillas, Madrid, 2011.

KACZOR, C. *The Ethics of Abortion, Women's Rights, Human Life, and the Question of Justice*, The Taylor and Francis, New York, 2011.

LATORRE, J. M. "Entre Bresson y Kierkegaard", *Emociones de contrabando*, Ediciones de la filmoteca, Madrid, 1999, pp. 127-128.

MONGGAARD, C. *Fiebre helada. El nuevo cine nórdico*, Festival de San Sebastián, San Sebastián, 2007. 38-46.

SANTAMARINA, A. "Al otro lado del paraíso", *Emociones de contrabando*, Ediciones de la filmoteca, Madrid, 1999, pp. 23-30.

SANTOS, A. *Yasujiro Ozu*, Cátedra, Madrid, 2012.

TOIVIAREN, S. "Moral and Melancholy: Aki Kaurismäki", extraído de NESTINGEN, A. *In search of Aki Kaurismäki: Aesthetics and contexts*. Special Issue of Journal of Finnish Studies. Vol. 8, number 2, 2004, pp. University of Toronto. It is published by journal of Finnish Studies and Aspasia, Inc.

VON BAGH, P. "Cinema in Finlandia, Norvegia e Svezia: gli anni quaranta e cinquanta", *Storia del cinema mondiale. L'Mondiale le cinematografie nazionali III\**. Einaudi, Torino, 2000, pp. 763 -776.

VON BAGH, P. "Cinema in Finlandia, Norvegia e Svezia, 1960-90", *Storia del Cinema Mondiale. L'Europa le cinematografie nazionali III\**, Einaudi, Torino, 2000, pp. 865 -884.

SOILA, T. *Nordic National Cinemas*, Routledge, New York, 1998, pp.92-95.

WILMS, A. "La grimace de la pudeur", *Aki Kaurismäki, 25 ans de cinéma*, Pirámide Vidéo, 2008.

ZUNZUNEGUI, S. *Robert Bresson*, Cátedra, Madrid, 2001.

### Revistas

AA.VV. "Una aproximación al aborto e inmigración en España. El valor socioeconómico de la vida humana", *Cuadernos de Bioética XXI*, (2010/3ª), pp. 313-326.

BAECQUE, A. "La perfection d'un crime", *Cahiers du Cinéma*, 431/432 (1990), pp. 26-27.

BLAYO, C. "Les modes de prévention des naissances en Europe de L'Est", *Population*, núm 3.

AUDÉ, F. "Iris et les rats", *Positif* 352 (1990), pp. 4-5.

CHAUVIN, J. S. "Rencontre avec Aki Kaurismäki: 'Je suis tres japonais dans mon travail'", *Cahiers du Cinéma*, núm. 573 (2002).

"Entrevista a Aki Kaurismäki nº 1", *Cahiers du Cinema/ España* 51, (2011), pp. 21-23.

GRACIA, D. "La deliberación moral: el método de la ética clínica", *Med Clin*, Barcelona, 117 (2001).

HEREDERO, C. F. "La perfección de un crimen", *Cahiers du Cinema* 51 (2011), pp. 26-27.

MATECUZZI, F. "Cinema de Sottrazione, nientedi troppo, niente che manchi", *Cineforum* 305, (1991), pp. 78-79.

MONTERDE, J. E. "Resonancias francesas", *Cahiers du Cinema – Versión Española*, 51 (2011), pp. 16-17.

LEÓN CORREA, F. J. "El aborto desde la bioética: ¿autonomía de la mujer y del médico?", *Cuadernos de Bioética XXI*, (2010/1ª), pp. 79-93.

LÓPEZ MORATALLA, N. "¿Cómo cambia el cerebro un aborto inducido?", *Cuadernos de Bioética* XXIII, (2012/2ª), pp. 565-572.

LÓPEZ MORATALLA, N. "¿Cómo cambia un aborto el cerebro?" *Cuadernos de Bioética* XXIII, (2012/2ª), pp. 573-584.

LOSILLA, C. "El refugio", *Cahiers du Cinema* 51, (2011), pp. 8-10.

ROMNEY, J. "Last Exit to Helsinki", *Film Comment* 39 n° 2 (2003), pp. 47.

SCHRADER, P. "Robert Bresson, Possibly", *Film Comment*, 13-5 (1977) (reimpresa en Quandt, 1998, pp.).

VON BAGH, P. "Common People", *Film Comment*, September–October Volume 47/ Number 5, (2011), pp. 38-43.

VON BAGH, P. "Gente Común", *Cahiers du Cinema*–Versión Española, 51 (2011), pp. 20.

### Páginas Web

La referencia del coloquio con Pascal Mérigeau en la Cinémathèque Française en 2008: [http://www.canalu.tv/video/cinematheque\\_francaise/dialogue\\_avec\\_aki\\_kaurismaki.3942](http://www.canalu.tv/video/cinematheque_francaise/dialogue_avec_aki_kaurismaki.3942) [Consulta: 5/11/2013]

Sobre la experiencia religiosa de Munch es interesante consultar la siguiente web que se fundamenta en los diarios privados del pintor: [http://www.adherents.com/people/pm/Edvard\\_Munch.html](http://www.adherents.com/people/pm/Edvard_Munch.html) [Consulta : 7/11/2013]

VERMEULEN, T. "The loneliest man of the crowd: a loser's guide to Helsinki". Artículo tomado en: <http://www.orimattilankirjasto.fi/en/aki-kaurismaki-english/viewpoints-to-films-list/147-vermeulen-tim-the-loneliest-man-of-the-crowd-a-losers-guide-to-helsinki> [Consulta: 25/11/2013]

Las bandas sonoras en la filmografía de Kaurismäki: <http://www.miradas.net/2007/n59/estudio/articulo3.html> [Consulta: 7/12/2013]

El aborto en Europa: <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/12/02/espana/1259786724.html> [Consulta: 8/12/2013]

RÓDENAS, G. "La poesía del silencio". Artículo tomado en: <http://www.orimattilankirjasto.fi/en/aki-kaurismaki-english/viewpoints-to-films-list> [Consulta 20/12/13]. Tomado en: [http://dangerousminds.net/comments/yasujiro\\_ozu\\_and\\_the\\_enigmatic\\_art\\_of\\_the\\_pillow\\_shot](http://dangerousminds.net/comments/yasujiro_ozu_and_the_enigmatic_art_of_the_pillow_shot) y también de [http://en.wikipedia.org/wiki/Late\\_Spring#The\\_vase\\_scene](http://en.wikipedia.org/wiki/Late_Spring#The_vase_scene) [Consulta 21/12/13]

Confesiones de un tímido perdedor. Para la lectura de la entrevista: <http://www.mabuse.cl/entrevista.php?id=86576> [Consulta 27/12/2013]

Sobre Kaurismäki: <http://www.orimattilankirjasto.fi/en/aki-kaurismaki-english/viewpoints-to-films-list> [Consulta 28/12/2013]

TAMMINEN, P. "A Dream of Mutual Understanding", artículo tomado en: <http://www.orimattilankirjasto.fi/en/aki-kaurismaki-english/viewpoints-to-films-list/143-tamminen-petri-a-dream-of-mutual-understanding> [Consulta 28/12/2013]

## Capítulo VIII – Hermanos Dardenne

### Bibliografía general

AA.VV. "Cine belga entre el surrealismo y el hiperrealismo", *LVIII Semana Internacional de Cine*, Valladolid, 2003.

ANDREW, G. "Talking to Palme D'Or Winners. Luc and Jean Pierre Dardenne", (*Guardian/NFT Interview*, 11 February 2006), CARDULLO, B. (Editor), *Committed Cinema. The films of Jean Pierre and Luc Dardenne; essays and interviews*, Cambridge Scholar Publishing, Newcastle, 2009, pp. 147-158.

AUBENAS, J. "Le silence de Lorna", *De la promesse au silence de Lorna. Jean Pierre and Luc Dardenne*, Renaissance Du libre, Waterloo, 2008, pp. 233-249.

BARTLETT, M. "Troubling Questions: The Dardennes", CARDULLO, B. (Editor), *Committed Cinema. The films of Jean Pierre and Luc Dardenne; essays and interviews*, Cambridge Scholar Publishing, Newcastle, 2009, pp. 10-14.

BADT, K. "The Dardenne Brothers at Cannes: We want to make it live" (*Film Criticism*, 22 september 2005), CARDULLO, B. (Editor), *Committed Cinema. The films of Jean Pierre and Luc Dardenne; essays and interviews*, Cambridge Scholar Publishing, Newcastle, 2009, pp. 139-146.

BUNBURY, S. "Silence Not Quite Golden", CARDULLO, B. (Editor), *Committed Cinema. The films of Jean Pierre and Luc Dardenne; essays and interviews*, Cambridge Scholar Publishing, Newcastle, 2009, pp. 114-116.

CARDULLO, B. (Editor) *Committed Cinema. The films of Jean Pierre and Luc Dardenne; essays and interviews*, Cambridge Scholar Publishing, Newcastle, 2009, prefacio viii-x.

CALHOUN, D. "The Dardenne Brothers and the silence of Lorna" CARDULLO, B. (Editor), *Committed Cinema. The films of Jean Pierre and Luc Dardenne; essays*

*and interviews*, Cambridge Scholar Publishing, Newcastle, 2009, pp. 116-118.

CHALIER, C. *Tratado sobre las lágrimas*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 2007.

CONCANNON, P. "Interview: Jean Pierre and Luc Dardenne" CARDULLO, B. (Editor), (<http://philonfilm.blogspot.com>, 30 November 2008) *Committed Cinema. The films of Jean Pierre and Luc Dardenne; essays and interviews*, Cambridge Scholar Publishing, Newcastle, 2009, pp. 181-187.

CUMMINGS, D. "The brothers Dardenne: Responding to the face of the Other" CARDULLO, B. (Editor), *Committed Cinema. The films of Jean Pierre and Luc Dardenne; essays and interviews*, Cambridge Scholar Publishing, Newcastle, 2009, pp. 55-68.

CONNERY, J. *Abortion: The development of the Roman Catholic Perspective*, Loyola University Press, Chicago, 1977.

DARDENNE, L. *Detrás de nuestras imágenes; el hijo; el niño (1991-2005)*, Ediciones Plot, Madrid, 2006.

Departamento de Pensamiento Social Cristiano, *Una nueva voz para nuestra época*, Universidad Pontificia de Comillas, Madrid, 2001.

DÍAZ MAS, P., DE LA FUENTE, C. *Judaísmo e Islam*, Editorial Critica, Madrid, 2007.

DUBOIS, P. "Cinema Belga", *Storia del Cinema Mondiale. L'Europa Le Cinematografie Nazionali III\*\**, Einaudi, Torino, 2000, pp. 1191-1224.

FERRER, J. J., ÁLVAREZ, J. C. *Para fundamentar la bioética*, Desclée de Brouwer-Universidad Pontificia de Comillas, Bilbao, 2003.

HELIOT, L. *Un Siècle de Cinéma Belge Francophone*, Centre Walloine, Bruselles, París, 2008.

HUI, E. *At the beginning of Life. Dilemmas in Theological Bioethics*, Intervarsity Press, Illinois, 2002.

KROVILAS, J. "Remesas y esquemas piramidales de inversión en Albania", *Las remesas, su impacto en el desarrollo y perspectivas futuras*, Ediciones Mayor, Bogotá (Colombia), 2005.

MAI, J. *Jean Pierre and Luc Dardenne, Contemporary Film Directors*, University of Illinois Press, Chicago, 2010.

MONTERDE, J. E. "La realidad temblorosa de los hermanos Dardenne", *Sobre el cine belga entre flamencos y valones*, NEFF, Sevilla, 2008, pp. 87-104.

REARDON, D. C. *Aborted Women. Silent no more*, Crossway Books, Illinois, 1987.

RENZI, E. "Reencuentros con la Humanidad", *Dirigido por...* 35 (2010), pp. 28-30.

ROBBINS, J. *Is it righteous to be? Interviews with Emmanuel Levinas*, Stanford University Press, 2001.

RUMÍ, Y. *Poemas sufíes*, Hiperión, Madrid, 2008.

SÁEZ, J. "La búsqueda del vínculo", *Pensar, Mirar, Exponerse*, Nau Llibres, Valencia, 2012.

WOOD, R. "Life on Earth", CARDULLO, B. (Editor), *Committed Cinema. The films of Jean Pierre and Luc Dardenne; essays and interviews*, Cambridge Scholar Publishing, Newcastle, 2009, pp. 24-29.

#### Revistas

ARROBA, A. "Bajo el signo de la cruz", *Cahiers du Cinema-España* 49 (2011), pp.12.

CABRÉ, A., DOMINGO, A. "Flujos migratorios hacia Europa: actualidad y perspectivas", *Arbor* 678, (2002), pp. 325-344.

CAMPILLO DÍAZ, M., SÁEZ CARRERAS, J., ZAPLANA MARÍN, A. "Nuevos lenguajes fílmicos en la Vieja Europa: El cine social de los Hermanos Dardenne", *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía* 6, (2013), pp. 97 -121.

CRANO, R. D. "Review: Joseph Mai (2010) *Jean Pierre and Luc Dardenne*", *Film Philosophy* 15-2, 2011, pp. 119-125.

CRANO, R. D. "Occupy without Counting: Furtive Urbanism in the Films of Jean Pierre and Luc Dardenne", *Film Philosophy* 13-1, 2009, pp. 1-15.

COOPER, S. "Mortal Ethics: Reading Levinas with the Dardenne Brothers", *Film Philosophy* 11-2, 2007, pp. 66-87.

CUÉLLAR, M. "Crimen, Castigo y Redención", *Arcadia* 9, junio (2006).

CRUZADO DÍAZ, L., HERRERA LÓPEZ, Vanessa, PERALES SALAZAR, Mileny. "Delirios de embarazo y pseudociosis: una breve aproximación", *Revista Colombiana de Psiquiatría* 41-1, (2012), pp. 208-216.



DILLET, B., PURI, T. "Left over spaces: The cinema of the Dardenne Brothers", *Film Philosophy* 17-1, 2013, pp. 367-381.

ELIZARI, F. J. "El embrión en el derecho de la Iglesia", *Moralia* 30 (2007), pp. 417-448.

FERNÁNDEZ QUERO, A., MUNAR I FORS, C., BAS FLORIDO, M. "Embarazo delirante e hipernoforma", *Butlletí* 28 -1, (2010), pp. 1-5.

GIRGUS, S. "Beyond Ontology: Levinas and the Ethical Frame in Film", *Film Philosophy* 11-2, 2007, pp. 88-107.

GONZÁLEZ, Juan Carlos. "La peligrosa compasión", *Arcadia* 44 (2009).

MAI, J. "Lorna's Silence and Levinas's ethical alternative: form and viewer in the Dardenne Brothers", *New Review of Film and Televisión Studies*, Vol. 9, nº 4 (2011), pp. 435 -453.

MAI, J. "Au dos de nos images (1991 -2005)", *Suivi de Le Fils et L'Fant par Jean Pierre et Luc Dardenne*", *Film Philosophy* 11-1, 2007, pp. 70-74.

MORÁN GARCÍA RENDUELES, L. "Modelos de relación en la familia y violencia infantil", *Sal Terrae* 1186, febrero (2014), pp. 103-116.

MOSLEY, P. *The Cinema of the Dardenne Brothers. Responsible Realism*, Columbia University Press, 2013.

MUÑOZ, C. "Somatización: consideraciones diagnósticas", *Revista Med.* 17(1), (2009), pp. 55-64.

LE GENISSEL, A. "Dostoeivski en Lieja", *Dirigido por...* 399 (2010), pp. 40-41.

LE GENISSEL, A. "Los Dardenne se desmelenan", *Dirigido por...*, 415 (2011), pp. 28-29.

POM I RIBAS, Q. *Mi vecino Hassan. Tres aproximaciones al fenómeno de la inmigración*. Cristianismo y Justicia, Barcelona, 2002, pp. 1-29.

QUINTANA, A., YÁÑEZ, J. "En busca de la vida", *Cahiers du Cinema – España* 49 (2011), pp. 14-18.

RENZI, E. "Reencuentros con la Humanidad", *Cahiers du Cinema – España* 35 (2010), pp. 28-30.

RODRÍGUEZ OLAIZOLA, J. M. "Horizontes deseables en el ocio", *Sal Terrae* 1187, marzo (2014), pp. 227-239.

ROMNEY, J. "Dardenne, Balzac, Dickens...", *Cahiers du Cinema – España* 49

(2011), pp. 5-8.

SJM (Servicio Jesuita a Migrantes). *Inmigrantes: ¿Invasores o Ciudadanos?*, Cristianismo y Justicia, Barcelona, 2008, pp. 1-32.

### **Páginas Web**

Masterclass Jean Pierre and Luc Dardenne: <http://www.marienbad.com.ar/masterclass/jean-pierre-luc-dardenne> [Consulta: 23/3/2014]

*El niño de la bicicleta*: <http://miradas.net/2011/10/actualidad/criticas/el-niño-de-la-bicicleta.html> [Consulta: 24/3/2014]

Entrevista a la profesora Julia Urabayan: <http://www.zenit.org/es/articles/la-etica-no-son-normas-sino-atencion-a-lo-humano-el-mensaje-de-levinas> [Consulta: 15/5/2014]

Artículo periodístico: <http://ojosabiertos.otroscines.com/rosetta/> [Consulta: 19/3/2014]

GONZÁLEZ, Juan Carlos. "La peligrosa compasión", *Arcadia* 44 (2009), formato On line: <http://www.revistaarcadia.com/opinion/critica/articulo/la-peligrosa-compasion/21332> [Consulta: 15/4/2014]

Anexo



## PUBLICACIONES

### Científicas

*Cuadernos de Bioética* – “¿Es posible anunciar vida en situaciones de muerte?”, n° 75 - Vol. XXII, 2ª 2011, pp. 417-419.

*Persona y Bioética* – “Persona y rostro, principios constitutivos de la bioética personalista”, Universidad de la Sabana. Chile – Colombia. Julio-Diciembre. Vol. 16. N° 2 (2012), pp. 165 -174. eISSN: 2027-5382 – ISSN:(Versión impresa): 0123-3122

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=83228612007>

*Persona y Bioética* – “La fecundidad: primera realidad humana. Una visión sobre la persona desde Lévinas” Universidad de la Sabana. Chile – Colombia. Julio -Diciembre. Vol. 17, N° 17 (2013), pp. 187 -196. ISSN: (Versión impresa): 0123-3122

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=83230691004>.

Revista *Filmhistoria* – “Aki Kaurismäki: resonancias de un humanista silente en *La chica de la fábrica de cerillas* (1990)” - ISSN 2014-668X Universidad de Barcelona, publicación *on line*, Vol XXIV – N°2.

Disponible en:

<http://www.pcb.ub.edu/filmhistoria/2/pdf/04.pdf>

Revista *Cuadernos de Bioética*, “Reflexiones sobre el aborto en el cine de Aki Kaurismäki. ¿Una fría soledad o una soledad inspirante?”, publicación en trámite o en imprenta.

### Culturales

Publicación divulgativa y de carácter interno de la Congregación SCJ - “Educar para la Reconciliación en 2 Cor 5,14 -6,1.” *Vínculo*. Órgano oficial de la Provincia Española de los Sacerdotes del Sagrado Corazón de Jesús, 371 (2010). Publicación *on line* (29 de abril de 2010).

<http://www.scjdehonianos.es/default.asp?idpos=1405>

Colaborador permanente de la revista *Scj.es*, perteneciente a los Sacerdotes del Sagrado Corazón de Jesús en el área de Cultura (Febrero 2012 – actualidad) con periodicidad trimestral. Artículos publicados:

“Clint Eastwood y el camino de la redención” N° 1, pp. 20-23.

“Tintín. ¿Héroe clásico o caballero andante?”, N° 2, pp. 20-23.

“Testigos de la esperanza”, N° 3, pp. 20-23.

“La fragilidad de un mundo reconciliable”, N° 4, pp. 20-23.

“Lirios blancos en la tierra del olivo”, N° 6, pp. 20-23.

“La esperanza de otra vida”, N° 8, pp. 30-33.

“En qué creen los que no creen”, N° 9, pp. 34-36.

“Diálogos sobre la vida”, N° 11, pp. 16-19.

“Diálogos sobre la persona”, N° 12, pp. 20-23.

“Diálogos sobre las vivencias humanas”, N°13-14, pp. 28-31.

“Mística de la muerte” (en trámite o imprenta)

Colaborador permanente en el blog Scj.es de los Sacerdotes del Sagrado Corazón de Jesús en el área de Educación y Familia con periodicidad mensual. (Diciembre de 2014 – Actualidad)

*La enseñanza, un servicio de humanización*

Colaborador ocasional en distintos foros - web como son:

El Foro del Escorial (22 de enero de 2013) – *Los descendientes*

<http://www.forouniversitarioelescorial.com/critica-de-cine-los-descendientes-por-miguel-angel-millan/>

Cinemanet – (25 abril 14) – *Un palpitar silencioso*

<http://www.cinemanet.info/2014/04/un-palpitar-silencioso-reflexiones-sobre-la-chica-de-la-fabrica-de-cerillas/>

Bioética Web Granada publicación - *Una imagen contemporánea de la realidad humana* (11 mayo 2014) <http://bioeticagranada.blogspot.com.es/2014/05/la-chica-de-la-fabrica-de-cerillas.html>

## CONGRESOS

VIII Congreso Nacional de Bioética celebrado en Medina del Campo los días 21 y 22 de octubre de 2011. Se presentó la comunicación “¿Es posible anunciar vida en situaciones de muerte?”.

VIII Jornadas de la Asociación Española de Personalismo–Bioética Personalista: fundamentación, práctica, perspectivas celebrado en la Universidad Católica de Valencia los días 3-5 de mayo de 2012, con la siguiente comunicación: “¿Es posible anunciar vida en situaciones de muerte?”.

IV Congreso Internacional de Historia y Cine: Memoria Histórica y Cine do-

cumental celebrado en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Barcelona del 3 al 5 de septiembre de 2014, con un reconocimiento académico de 30 horas, defendiendo la siguiente comunicación: “Aki Kaurismäki: Resonancias de un humanista silente en *La chica de la fábrica de cerillas* (1990)”.

**ESTANCIAS DE INVESTIGACIÓN INTERNACIONAL**

Universidad de la Santa Croce, Roma (Junio 2014)

Loyola University, Chicago (Julio-Agosto 2014)