



UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA
MÁSTER EN CINEMATOGRAFÍA

**El trascendentalismo de Ralph Waldo Emerson a través de la
figura de Henry David Thoreau en el filme *Colores corriente
arriba* (*Upstream colors*, Shane Carruth, 2013)**

Presentado por:

Gretel Herrera Durán

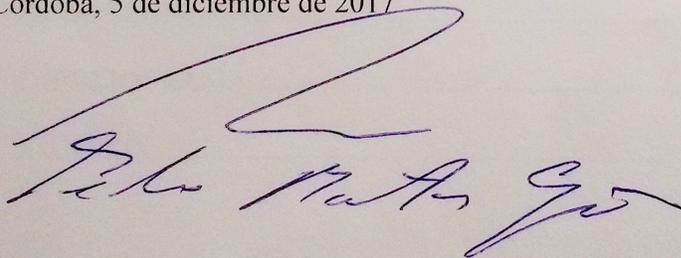
Tutor:

Dr. Pedro Mantas España

Curso académico 2016 / 2017

D.: Pedro Mantas España, tutor del trabajo titulado “El trascendentalismo de Ralph Waldo Emerson a través de la figura de Henry David Thoreau en el filme *Colores corriente arriba* de Shane Carruth (2013)” realizado por la alumna Gretel Herrera Durán, INFORMA que dicho trabajo cumple con los requisitos exigidos por el Reglamento sobre Trabajos Fin del Máster en Cinematografía para su defensa.

Córdoba, 5 de diciembre de 2017

A handwritten signature in blue ink, appearing to read "Pedro Mantas España". The signature is stylized and fluid, with a large, sweeping initial letter.

Fdo.: _____

ÍNDICE

1.INTRODUCCIÓN.....	2
2. OBJETIVOS.....	7
3. METODOLOGÍA.....	8
4. TRASCENDENTALISMO NORTEAMERICANO: EMERSON Y THOREAU.....	9
6. LA RUTA TRASCENDENTALISTA	24
6.1. Primer tercio: Intuición	28
6.2. Segundo tercio: Instrucción	45
6.3. Tercer tercio: Aversión.	54
7. CONCLUSIONES.....	61
8. BIBLIOGRAFÍA.....	62
9. ANEXO.....	64

INTRODUCCIÓN

El presente Trabajo de Fin de Máster tiene el objetivo de realizar un análisis de los vínculos filosóficos de la película *Colores corriente arriba* (*Upstream colors*, Shane Carruth, 2013) con el trascendentalismo, el movimiento filosófico norteamericano más importante del siglo XIX (*fl.* 1836 – 1860), que recoge influencias del pensamiento cartesiano y kantiano, y expande su influjo en pensadores como Friedrich Nietzsche y filósofos contemporáneos como Ludwig Wittgenstein, Martin Heidegger o John Langshaw Austin.

Las relaciones entre la filosofía y la imagen se remontan a los propios inicios de esta disciplina. Haciendo un repaso por la historia de las artes, podemos observar que la filosofía ha contribuido notablemente a constituir un pensamiento artístico casi desde los primeros tiempos -aunque es a partir del siglo XVIII cuando, a través de la obra de Kant, la estética se sitúa como una disciplina filosófica responsable del estudio de los fenómenos artísticos y de la belleza.

No son pocos los pensadores que consideran la estética como una filosofía de las artes, aunque podemos encontrar experiencias de este tipo fuera del ambiente artístico, lo que ha provocado que el concepto se haya visto ampliado y reinterpretado a través de innumerables teorías y definiciones. En *Estética*, el filósofo alemán Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) define por primera vez dicha disciplina como “la ciencia que trata del conocimiento sensorial que llega a la aprehensión de lo bello y se expresa en las imágenes del arte, en contraposición a la lógica como ciencia del saber intelectual”.¹

En el siglo XX, irá creciendo el interés por vincular la filosofía con uno de los inventos más revolucionarios de esta época, el cinematógrafo. Dentro del ámbito anglosajón, el campo de la filosofía del cine cuenta con una interesante cantera de estudios sobre los nexos entre ambas disciplinas entre los que destacan pensadores de la talla de Stanley Cavell y Tiffany K. Wayne, figuras fundamentales en el estudio que nos proponemos. Una investigación que se ubica dentro

¹ A. Gottlieb Baumgarten (1964). *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*. Buenos Aires: Aguilar, 89 pp.

del campo de los estudios de filosofía del cine donde analizamos en profundidad las implicaciones filosóficas trascendentalistas² que se fraguan en el *corpus* narrativo del filme de Carruth.

El trascendentalismo norteamericano es considerado frecuentemente como el primer movimiento filosófico puro del continente americano. Surgido de las diversas influencias intelectuales europeas que llegaron a Norteamérica tras las primeras fases de la colonización, hunde sus raíces en el pensamiento *unitarista*, herencia de tradición familiar para Ralph Waldo Emerson, así como en el *romanticismo* y la filosofía alemana post-ilustrada. El trascendentalismo ejercerá una notable influencia en el pensamiento del siglo XX –a pesar de que, en algunos círculos intelectuales, Emerson no fue considerado un filósofo en sentido académico, algo que sorprende dada su excelente oratoria, sus ensayos filosóficos y su éxito en el género poético.

Concebido como un idealismo finisecular, que entronca con las decepciones frente a la razón filosófica y al estado del pensamiento del hombre del que es contemporáneo, el trascendentalismo promulga la “creación de un hombre nuevo”; un individuo autosuficiente con capacidad para confiar a sí mismo la arquitectura de una estructura moral intuitiva propia, en defensa de las fallidas articulaciones socio-políticas y culturales que le apremian a convertirse, en palabras de Emerson en un conformista: “...la sociedad es una compañía anónima, en la que los miembros acuerdan, para asegurar mejor su pan a cada accionista, entregar la libertad y la cultura del consumidor. La virtud más requerida es la conformidad”.³

A partir del ideario trascendentalista y de las obras *Walden* y *La desobediencia civil* de uno de los grandes pensadores integrados en este movimiento, el escritor, poeta y filósofo norteamericano Henry David Thoreau (1817-1862), el director Shane Carruth articula una fábula cinematográfica con anclajes entre el cine experimental, un cine de autor de marcado carácter filosófico. Enlaza desde una primera instancia con ese lenguaje profundamente denso y alegórico que Stanley Cavell

² Utilizaremos el término trascendentalista o trascendentalismo para referirnos al movimiento filosófico que hemos mencionado anteriormente.

³ Ralph W. Emerson (1841). *Essays*, First series [1841]. Self-Reliance. Virginia Commonwealth University. American Transcendentalism Web. Recuperado de: <https://archive.vcu.edu/english/engweb/transcendentalism/authors/emerson/essays/selfreliance.html> [“Society is a joint-stock company, in which the members agree, for the better securing of his bread to each shareholder, to surrender the liberty and culture of the eater. The virtue in most request is conformity”].]

señala como una actitud fundamental de Ralph W. Emerson hacia las palabras, que en el caso de Carruth se expresa en un lenguaje filmico profundamente críptico y metafórico.

Antes de su debut como director de *Primer* (2004), Carruth trabajaba en el desarrollo de *software* de simulación de vuelo; junto a la dirección y la producción, en el cine ha compartido oficios de escritor, actor y músico, como un ejemplo de creador multifacético que construye a través de conocimientos empíricos adquiridos por voluntad propia, una voluntad profundamente curiosa y transformadora.

Nacido en California (1972), Shane Carruth es un matemático que deviene director de cine con una corta pero singular filmografía, que hasta el momento consta de dos filmes, un proyecto inconcluso y un nuevo proyecto denominado *El Océano Moderno*. Inscritas ambas películas dentro de la ciencia ficción, su quehacer filmico se distingue por la experimentación sonora, una planificación meticulosa en la presentación de mundos flotantes lleno de planos detalles y símbolos, el uso de actores no muy conocidos, el montaje elíptico, la complejidad intelectual de sus creaciones y una planificación artesanal. Guionista, director, editor, fotógrafo, actor, compositor, *Primer* (2004) pronto se convirtió en una aclamada opera prima ganadora del Gran Premio del Jurado y Mejor Película en el Festival de Sundance de ese año; es en esta obra donde establece unos fundamentos estéticos articulados sobre un rompecabezas cinematográfico donde se abordan los viajes en el tiempo de una forma nueva que muchos consideran muy cercana a la realidad.

Luego de la excelente acogida de este filme, se embarca en un proyecto con un presupuesto enorme y una historia extraordinariamente insólita que se convirtió en una pieza incomprendida. Un sueño que nunca pudo realizar debido en parte a sus exigencias sobre el control creativo, la negativa a utilizar actores conocidos o a forzar la aparición de alguna celebridad en detrimento de los caracteres, lo complejo del guion, lo arriesgado de un proyecto que involucraba tecnología puntera de animación valorada en más de 250 millones de dólares y la filtración del guion en las redes sociales. Su tercer proyecto, el filme que analizaremos en el presente trabajo, es una fábula aún más compleja, si cabe, donde el director pone de manifiesto su interés por la filosofía. *Colores corriente arriba*, es una transducción libre del ideario del trascendentalismo norteamericano con aportaciones filosóficas propias.

El filme es un producto auténtico desde su propia concepción. Con una valiosa experiencia en el campo de la producción a costes mínimos –*Primer* había sido realizado con un presupuesto de 7.000 dólares y un equipo de realización exiguo– Carruth realiza este filme en un total secretismo debido a los problemas de filtración de guion que tuvo con su anterior proyecto y con los mismos preceptos de austeridad que requiere un presupuesto tan irrisorio para la industria americana como son 50,000 dólares. Nuevamente en el papel de director, actor, productor, editor, fotógrafo, compositor de la banda sonora y distribuidor, la posición de Carruth frente al cine es la de un creador de contenidos audiovisuales, un autor y por ello toma todas las precauciones con sus obras. Con *Colores corriente arriba*, su estrategia de distribución ha puesto en marcha una importante concientización del filme antes de la venta masiva, como así lo expresa en una entrevista a Paul Dallas: “Mi intención no es hacer hasta el último dólar que pueda. Es permitir que las personas que potencialmente van a ser receptivas a la película sepan que está disponible para ellos”.⁴

El filme constituye un estudio de la identidad y la capacidad de reinventarse del individuo. En la entrevista anteriormente mencionada el director ofrece algunos indicios de su proceso creativo y cómo surge la idea inicial de este filme. “Realmente comenzó con esta noción de identidad personal. Quería explorar cómo se construye - si es una cosa consolidada o no, o si es el comportamiento el dicta que nuestra visión del mundo o al revés. Con Kris [interpretada por Amy Seimetz], quise desnudarla y forzarla a reconstruir [su identidad]. Ese fue el núcleo de cómo empezó todo. Es una exploración de todas las ideas que hemos desarrollado para tratar de explicar por qué hacemos las cosas que hacemos, por qué los eventos parecen transpirar, por qué el mundo nos ve de cierta manera. Quería quitar todo eso y reconstruirlo. La película es este extraño ciclo de vida”.⁵

⁴ Paul Dallas (2013). “How Shane Carruth constructs”. Interview Magazine. Recuperado de: <http://www.interviewmagazine.com/film/shane-carruth-upstream-color> [“My intention is not to make every last dollar I can. It’s to let the people who are potentially going to be receptive to the film know that it’s available for them”.]

⁵Ibidem. [“It really started with this notion of personal identity. I wanted to explore how it comes to be—whether it’s a cemented thing or not, whether behavior dictates our worldview or the other way around. With Kris [played by Amy Seimetz], I wanted to strip her and have her be forced to rebuild [her identity]. That was the kernel of how this all started. It’s an exploration of all the ideas we’ve built up to try to explain why we do the things we do, why events look like they’re transpiring, why the world we see us in a certain way. I wanted to take that all away and have it rebuilt. The film is this bizarre life cycle”.]

Además, ofrece una visión de cómo se articula esta compleja estructura narrativa, que enlaza casi artesanalmente 1,732 planos, bajo sus alineamientos estéticos y su muy personal estilo comunicativo, algo que los conocedores de su obra tendrán por cierto. Carruth divide el largometraje en tres tercios los cuales hemos nombrado en relación con las fases de transformación del individuo que proponen los trascendentalistas. Primer tercio: intuición; segundo tercio: instrucción; tercer tercio: aversión. La principal diferencia a nivel de planificación radica en el incremento de un lenguaje figurado que encuentra su modo de expresión en la música, la fotografía y la creación de fragmentos audiovisuales altamente conceptualizados.

El ideario trascendental está mínimamente presente a través de marcas verbales o visuales explícitas –de escritura, diálogos y presencia de textos–, pues el mayor peso ideológico se ubica en este amasijo de ideogramas visuales, de planos que se construyen en paralelo, de imágenes plagadas de símbolos vertidos en personajes, animales, acciones y hechos y de una planificación que privilegia una estructura con un carácter crecientemente alegórico. En gran parte, el director evita ciertos elementos tradicionales del lenguaje filmico, como las tomas subjetivas –recurso clásico para objetivar el punto de vista interno del personaje– o la voz *en off* para hacer un cine filosófico que se decanta por lo sensorial, lo contemplativo y lo sonoro.

En la actualidad y dentro del panorama del cine independiente norteamericano, Shane Carruth es uno de los realizadores más prometedores, a la vez que un gran desconocido. Desde sus inicios, su obra filmica, ha despertado la curiosidad de aquellos que conocen las potencialidades del cine como herramienta de construcción de contenidos. Por esta razón, hemos escogido el tema propuesto pues consideramos que Carruth, es una joven promesa que se ha ganado un lugar sobresaliente en el universo de los grandes directores que utilizan o han utilizado el séptimo arte como una vía para la reflexión filosófica.

OBJETIVOS

El principal objetivo del trabajo que presentamos consiste en investigar las influencias trascendentalistas que pueden extraerse del filme *Colores corriente arriba*, a través de un análisis comparativo que ilustre cómo las estructuras narrativas del texto filmico responden, en el orden de las ideas, a alineamientos básicos de citado movimiento filosófico norteamericano. De igual forma, se pretende evidenciar las aportaciones personales del director y el alcance global de esta fábula cinematográfica, que se articula sobre una estructura de búsquedas identitarias y las posibilidades de transformación del ser humano.

Para delinear una perspectiva global del tema a tratar, en primer lugar, nos proponemos revisar alguna de la bibliografía básica sobre Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau y el movimiento trascendentalista. Para ello, contaremos con un corpus bibliográfico detallado que incluya las interpretaciones emersonianas de estudiosos como Stanley Cavell, Tiffany K. Wayne, así como uno de los estudiosos españoles que más han trabajado este campo, Antonio Lastra, realizando un exhaustivo análisis de su obra con el objetivo de darle respuestas a las preguntas fundamentales que surgen del texto filmico. Posteriormente se procederá a examinar la documentación sobre el filme, sus métodos de producción y realización, así como diversas entrevistas concedidas por su director (durante y después del estreno del filme en el año 2013), que puedan arrojar luz sobre la intencionalidad del autor y los posibles vínculos que él mismo propone.

Finalmente procederemos a exponer la ruta trascendental que describe el filme, analizando los aspectos estructurales y pragmáticos de la narración audiovisual y sus posibles vínculos con el pensamiento filosófico. Como ya he apuntado más arriba, lo que se persigue con este análisis comparativo del aparato conceptual del trascendentalismo y de la película en cuestión, no es sino un intento de explicar la clara influencia de esta filosofía en la creación y desarrollo de la obra de Carruth, en su deriva filosófica hacia la construcción filmica de personajes cuya ontología está estrechamente vinculada a la construcción de ese *hombre pensante ideal* que Emerson concibe a través de su apelación filosófica a la intelectualidad americana.

METODOLOGIA

Teniendo en cuenta la naturaleza de los datos que se analizarán a través de esta investigación, hemos implementado una metodología de análisis basada en la comparación analítica entre los códigos semánticos del lenguaje narrativo y audiovisual del filme y los fundamentos ideológicos del movimiento trascendentalista.

En cuanto al proceso, hemos llevado a cabo una investigación enfocada en la bibliografía especializada en relación con la obra filosófica de Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau, el movimiento trascendentalista y los estudios que sobre cine y filosofía existen en forma de volúmenes impresos, monografías o artículos académicos, este último enfoque centrado en la filosofía trascendentalista y su relación con la imagen cinematográfica. Para el análisis de la obra audiovisual hemos partido desde los tres niveles de sentido que propone Roland Barthes estableciendo un paralelismo entre la codificación simbólica de los eventos narratológicos del filme y el ideario filosófico.

Durante la investigación hemos debido acotar la cantidad de datos que podían analizarse a los objetivos del proyecto debido a que pueden extraerse un gran número de ideas filosóficas de la película, que pueden ser objeto de análisis más amplios. De igual forma, entre la enorme obra bibliográfica de Ralph Waldo Emerson, hemos centrado el análisis en las que consideramos obras primordiales para el análisis recogidas en el volumen *Naturaleza y otros escritos de juventud* de Antonio Lastra y Javier Alcoriza y en la obra *Walden y La Desobediencia Civil* de Henry David Thoreau, por tener una presencia física y semántica fundamental en el texto fílmico.

Por último, hemos dispuesto el análisis sobre una correspondencia que atraviesa de manera cronológica los eventos de la película, complementando en cada fase los ideogramas visuales con las nociones fundamentales extraídas del ámbito de la filosofía. De esta forma hemos construido una ruta explicativa que sustenta el objetivo fundamental del presente trabajo.

TRASCENDENTALISMO NORTEAMERICANO: EMERSON Y THOREAU

Ya es tiempo de que me explique.
Levantémonos,
arriba,
de pie todos...
Desnudo y desgarrado todo lo conocido
y a todos los hombres y mujeres los empujo
conmigo hacia lo desconocido.
Walt Whitman⁶

Los inicios de la filosofía en Norteamérica se remontan a los procesos colonizadores que convierten a la región en receptáculo de corrientes de pensamiento provenientes del Viejo Mundo. Puede afirmarse que, en el contexto regional como sostiene Alex Nadal, los procesos constitutivos de una voz filosófica legítima, encuentran diversos obstáculos hasta mediados del siglo XIX cuando comienza a consolidarse el pensamiento trascendentalista con la figura de Ralph Waldo Emerson, quien junto a Henry D. Thoreau, su discípulo más vehemente, conforman una dupla imprescindible en la cimentación de un pensamiento auténticamente norteamericano.⁷

Ralph Waldo Emerson nace el 25 de mayo de 1803 en Boston, Estados Unidos. Desde muy joven recibe una sólida enseñanza religiosa y el influjo intelectual de su tía Mary Moody, cuyo docto tutelaje lo inician en “su propia comprensión de un idealismo trascendental que incluía la idea de que ningún conocimiento (o autoridad) existe fuera del yo”.⁸ En el año 1821 se gradúa en el Colegio Harvard donde había ingresado con solo catorce años. Se podría aseverar que desde muy joven su curiosidad intelectual destacó entre sus contemporáneos, como sugieren las sistemáticas anotaciones de lectura y sus primeros diarios y poemas datados en esas fechas. En 1824, como refiere Wayne continúa sus estudios - en la línea ministerial paterna- con el reverendo William Ellery Channing⁹, no obstante, es preciso señalar que esta aproximación a la filosofía alemana, al historicismo y al criticismo, debilitan el vínculo con la vocación heredada.

⁶ W. Whitman (2013). *Canto a mí mismo*. Proyecto Scriptorium. Epublibre. p. 49.

⁷ Alex Nadal (2005). Stanley Clavell y la nueva filosofía norteamericana. *Pensamiento*. Vol 61. Num. 229 pp. 31-42.

⁸ Tiffany K. Wayne (1968). *Critical companion to Ralph Waldo Emerson. A literary reference to his life and work*. New York: Facts on file Editions. p. 5. [“Emerson was forming his own understanding of a transcendental idealism that included the idea that no knowledge (or authority) exists outside of the self”.]

⁹ Ídem.

En 1829 contrae matrimonio con Ellen Tucker y es nombrado Reverendo Unitario de la Segunda Iglesia de Boston. Desde el púlpito comienza a desarrollar sus capacidades oratorias, aunque como han advertido numerosos estudiosos de su obra, el pensamiento emersoniano se alejaba irremisiblemente del unitarismo. No obstante, la ruptura con un legado cuya tradición secular se remontaba a 1630 con la fundación de la colonia de la Bahía de Massachusetts; y que tenía en la figura paterna - Reverendo Unitario de la Primer Iglesia de Boston – su mayor referente, era todo menos una decisión comfortable.

Un repaso a la biografía de Ralph W. Emerson, señala el año 1832, como un periodo de fuertes luchas internas debido a la muerte de su esposa un año antes, coyuntura que se vio reforzada por varios factores. Por un lado, la también temprana pérdida de su padre y por otro, la acumulación de profundas decepciones respecto a las enseñanzas recibidas en Harvard y las proyecciones intelectuales de su época, finalmente lo conducen a intensos cuestionamientos en el orden ideológico. Determinan estos eventos luctuosos y su decepción con el ambiente académico, su primer viaje hacia Europa que concluiría en 1833 y sería de una importancia capital.

En la perspectiva de Wayne es en este viaje que experimenta una suerte de despertar, retornando convencido de ser naturalista. “Él determinó que “el Universo es un rompecabezas más sorprendente que nunca”, y declaró: “Seré un naturalista”. Posteriormente se centró más en la relación entre los humanos y la naturaleza, y en la naturaleza como la clave para comprender la vida humana y la propia mente”.¹⁰ Es en este mismo año que comienza a delinear uno de sus escritos fundamentales *Naturaleza* publicado en 1836 y a consolidar su auténtica proyección vocacional, que significaría para el poeta- filósofo dar un giro trascendental y confrontar toda su educación.

Señala Wayne, que sus primeras lecturas de Platón y Montaigne le habían sugerido un “modelo para el escepticismo y para una teoría del yo”¹¹, esto sumado a los eventos mencionados agudizan una crisis vocacional que venía fraguándose desde su juventud. Solo dos años después, en su discurso a la Facultad de Teología, referiría su frustración al apuntar “la falta de fe asfixia al

¹⁰ Ibidem, p.7. [...he determined that “the Universe is a more amazing puzzle than ever,” and declared, “I will be a naturalist.” He subsequently became more focused on the relationship between humans and nature, and on nature as the key to understanding human life and the mind itself’.]

¹¹ Ibidem, p.5.

predicador, y la mejor de las instituciones se convierte en una voz incierta e inarticulada”.¹² Comienza a refugiarse en sí mismo y amplía sus perspectivas intelectuales explorando las religiones orientales y el hinduismo con libros sagrados como el *Bhagavad Gita*, allanando el camino que lo llevaría hacia su filosofía del espíritu.

Como se ha venido sugiriendo puede observarse que la relación de Emerson con la naturaleza, fundamento de su concepción filosófica del mundo, parte de una admiración particular por el medio natural articulada sobre la multiplicidad de influencias que signan su época y que abarcan desde las filosofías de Oriente, sus propias herencias religiosas hasta la clásica filosofía occidental alemana que le llegaba través de los escritos de su colega Frederic Henry Hedge, sumadas a las de su antiguo mentor. En 1834, casado con Lidia Jackson, se muda a Concord a la vieja casa familiar construida por su abuelo Phebe Bliss Emerson, desde donde despliega una profusa carrera como conferencista y da forma definitiva a su ideario personal, convirtiéndose en una eminente figura en el ambiente intelectual de la ciudad.

Como señalan no pocos pensadores, el año de publicación del ensayo *Naturaleza* (1836), fue definitivo en el enfoque intelectual y la consolidación del ideario trascendentalista. Durante una reunión por el bicentenario de Harvard, surge la idea de un Club Trascendentalista, apoyada por sus colegas Frederic H. Hedge y su sobrino George Ripley. Esta iniciativa, junto a la publicación del ensayo, se considera el puente definitivo hacia la disipación de sus dudas vocacionales y la concentración de sus esfuerzos intelectuales para concebir la “nueva” filosofía. El Club Trascendentalista constituyó como alega Wayne, un “...grupo aparentemente homogéneo desde el punto de vista social y cultural (que) tenía diversas preocupaciones y compromisos intelectuales y espirituales que dificultaban el llamarlo Club Trascendental, o a este puñado de densas publicaciones teológicas y filosóficas un movimiento unificado”.¹³

Referirnos al trascendentalismo demanda especificar el sentido de dicho término y tomar del amplio abanico de nociones derivadas del movimiento las más atinadas al análisis filmico que

¹² J. Alcoriza y A. Lastra (2008). *Naturaleza y otros escritos de juventud*. Madrid: Biblioteca Nueva, p. 12.

¹³ Tiffany K. Wayne, ob. cit., p.10 [“...this seemingly socially and culturally homogenous group had diverse intellectual and spiritual concerns and commitments that made it difficult to call the Transcendental Club or this smattering of dense theological and philosophical publications a unified movement”].

realizaremos posteriormente. Como gran parte del pensamiento del denominado Nuevo Mundo, sus raíces se hunden en un complejo sistema de influencias europeas sincretizadas en suelo americano y abonadas con los sedimentos de un proceso post-colonizador que fue crisol de culturas.

La cuestión aparece formulada por (Cervantes, 1997) quien define a Emerson como “el primer gran pensador de talla universal que tuvieron los Estados Unidos de América”¹⁴ y a cuya influencia atribuye la entrada de dicha nación “al concierto de naciones que poseen una fisonomía cultural propia”.¹⁵ Desde su perspectiva Cervantes señala que el movimiento trascendentalista presenta dos influencias bien marcadas: la primera del Romanticismo del siglo XVIII “por su culto a la subjetividad, su deificación de la naturaleza, el espíritu de rebeldía y el rescate o promoción de una cultura nacional”¹⁶ y en las figuras de Goethe y Carlyle; la segunda el unitarismo vinculado igualmente al movimiento romántico, tomando tres definiciones del trascendentalismo: la de Octavius Brooks Frothingham¹⁷, la de Vernon Louis Parrington¹⁸ y la de David Jacobson¹⁹, para indicar que tienen como denominador común el postulado toral del movimiento: la supremacía del espíritu sobre la materia.

Puede afirmarse que el trascendentalismo emersoniano tiene una enorme influencia de su tiempo por lo que concede una importancia vital al individuo y promulga una relación con el universo determinada por la capacidad intuitiva e intelectual de cada hombre de acercarse a los principios cósmicos –leyes naturales- a través de la observación de su medio, ideas que comparte en mayor o menor medida con la filosofía de su tiempo. Refiriéndose a *Naturaleza*, Wayne apunta: “No fue coincidencia que su libro apareció en un año en el que otros pensadores (la mayoría de ellos amigos íntimos de Emerson) también rechazaban la religión institucional y formaban nuevas

¹⁴ S. A. Cervantes (1997). La filosofía trascendentalista de Emerson. *Revista Clío*, Vol. 5. No. 21, p. 173.

¹⁵ *Ibidem*, p. 174.

¹⁶ *Ibidem*, p. 175.

¹⁷ O. B. Frothingham, citado por Sergio A. Cervantes: “...prácticamente fue una afirmación del valor inalienable del hombre, teóricamente fue una afirmación de la inmanencia de la divinidad en el instinto, la transferencia de los atributos sobrenaturales a la constitución natural de la humanidad”.

¹⁸ V. L. Parrington, citado por Sergio A. Cervantes: “...en esencia esta nueva doctrina trascendental fue una glorificación de la conciencia y la voluntad. Se basó en el redescubrimiento del alma que había sido destronada por el viejo racionalismo; y concluyo en la creación de un universo místico egocéntrico en el cual los hijos de Dios se deleitarían con su divinidad. Los unitarios habían declarado que la naturaleza humana era excelente, los trascendentalistas la declararon divina”.

¹⁹ D. Jacobson, citado por Sergio A. Cervantes: “...señala que lo más importante del Trascendentalismo está indicado por “la mutua dependencia de la voluntad y el pensamiento”. (Considera que para Emerson) el único valor auténtico es la revelación del mundo efectuada por la voluntad emancipada”.

ideas sobre la “naturaleza” de la humanidad”. En 1836 también se publicaron las siguientes obras: *Nuevas visiones del cristianismo, la sociedad y la iglesia* de Orestes Brownson, *Discursos sobre la filosofía de la religión* de George Ripley; *Dirigida a los que dudan, Doctrina y disciplina de la cultura humana*, de Bronson Alcott, y *Las Palabras sobre los Cuatro Evangelios* de William Henry Furness. Todos estos trabajos fueron un desafío directo o un intento de reformar el cristianismo liberal, especialmente del tipo unitario de Harvard”.²⁰

Si como apuntan los estudiosos, es el siglo XIX la cuna del desencanto con la razón pura, del desarrollo de una filosofía del individuo y del rechazo a los sistemas sociales inoperantes, podría aseverarse que el trascendentalismo se nutre de este desencanto finisecular haciendo un llamado que en versiones radicales como la de Henry D. Thoreau, darían posterior aliento a movimientos anarquistas, pacifistas y humanistas de diverso signo.

Dentro del amplio ámbito de influencias que tuvo el Club Trascendentalista y los allegados que visitaron y vivieron por largas temporadas en la comuna que Lidia y Ralph formaron en la antigua casa familiar de los Emerson, se encuentra el escritor, filósofo y poeta Henry David Thoreau (1817-1863). Considerado por Emerson, como uno de los miembros más autosuficientes y quien puso en práctica como ningún otro las enseñanzas de trascendentalismo, Thoreau nació en Concord, Estados Unidos, en el seno de una familia humilde. Su formación, al igual que la de su maestro, tuvo lugar en el reconocido Colegio Harvard donde concluye en 1837, obteniendo una licencia para enseñar en la escuela de Canton, Massachusetts. Tras abandonar el centro por su desacuerdo con las políticas disciplinarias que requerían infligir castigos físicos, en 1838 funda un colegio con su hermano John donde introducen métodos pedagógicos progresistas. Desafortunadamente, John muere de tétanos en 1842, lo que provoca que Thoreau se dedique por entero a las actividades del Club y a su escritura.

²⁰ Tiffany K Wayne, ob. cit., p.10 [“...it was not coincidentally that his book appeared in a year in which other thinkers (most of them Emerson’s close friends) were also rejecting institutional religion and forming new ideas about the “nature” of mankind. in 1836 the following works were also published: Orestes Brownson’s *New Views of Christianity, Society, and the Church*, George Ripley’s *Discourses on the Philosophy of Religion; Addressed to Doubtters Who Wish to Believe*, Bronson Alcott’s *Doctrine and Discipline of Human Culture*, and childhood friend William Henry Furness’s *Remarks on the Four Gospels*. All of these works were either a direct challenge to or an attempt to reform liberal Christianity, especially of the Harvard-Unitarian type”.]

Ya desde 1841, Thoreau vivía en casa de los Emerson y fue durante cuatro años tutor de los hijos de la pareja. Animado por Ralph Waldo a escribir en *El Dial*²¹ y por Lidia a formar parte de la casa familiar. Un repaso a su extensa obra literaria donde encontramos textos como *La Desobediencia Civil* (1849), *Walden o la vida en los bosques* (1854), *Caminar* (1861) o *Una vida sin principios* (1863) ofrece una muestra excepcional del enorme valor de su legado. *Walden o la vida en los bosques*²² es un referente fundamental para el análisis filmico que haremos. De esta obra, que cuenta con un conocido prólogo del novelista norteamericano Henry Miller, se ha dicho que es la historia de un experimento original, sin precedentes literarios. De su autor, afirmamos, que fue un hombre excepcional, de valores tan sólidos que hacían comulgar su pensamiento y su vida, siendo un individuo de excepcional probidad intelectual y moral. Figura fundamental del pensamiento antiautoritario, pacifista, ecologista e individualista. Su influencia en los movimientos de resistencia pasiva -en Gandhi o Martin Luther King- se extiende por todo el siglo XX.

Entre las experiencias más radicales vinculadas al universo trascendentalista se encuentran los dos años de vida en los bosques que se convierten en el volumen antes mencionado. Como es ampliamente conocido Henry D. Thoreau se retiró a hacer su vida en los bosques, una idea de Emerson, quien no se había decidido a ponerla en práctica por su radicalidad. El 4 de octubre de 1845, comienza el experimento que tuvo lugar en un bosque ribereño propiedad de los Emerson, cerca de la laguna Walden donde construye una cabaña con sus propias manos y vive semi-aislado de la civilización hasta 1847 poniendo en práctica las teorías de la vida simple o la vida con principios. Comienza esta obra explicando: “Cuando escribí las páginas que siguen, o más bien la mayoría de ellas, vivía solo en los bosques, a una milla de distancia de cualquier vecino, en una casa que yo mismo había construido, a orillas de la laguna de Walden en Concord (Massachusetts), y me ganaba la vida únicamente con el trabajo de mis manos. En ella viví dos años y dos meses. Ahora soy de nuevo un morador en la vida civilizada”.²³

No obstante, cabe destacar que este aislamiento con el mundo civilizado, no lo exime de sus obligaciones sociales y durante estos años ocurre un evento que engendrará otro texto

²¹ Revista literaria norteamericana publicada entre 1840 y 1929.

²² Henry D. Thoreau (1854). *Walden, la vida en los bosques*, con prólogo de Henry Miller. Jorge Lobato (Traductor). España: Lectulandia, p. 3.

²³ *Ibidem*, p.16.

capital. En 1846 es detenido junto a Bronson Alcott, miembro del Club, por negarse a pagar impuestos, tributo que considerada totalmente injusto. Opuesto a la esclavitud y declarado antibelicista, impugnaba la guerra entre México y Estados Unidos que trascurrió durante los años 1846 a 1848, con el saldo de cinco estados más para la Unión Americana y la pérdida de más de la mitad del territorio de la nación mexicana. A partir de este evento Thoreau escribe una conferencia-ensayo publicada en 1848, explicando sus razones para llamar a *La Desobediencia Civil*. La obra tuvo una inmensa repercusión por su crítica directa a la autoridad del Estado y su llamado a los hombres a seguir su intuición y su moral, y no leyes injustas.

Dada la importancia que tiene estas dos figuras en el universo trascendentalista, Emerson como creador y Thoreau como uno de sus más radicales entusiastas, hemos de ilustrar a continuación los alineamientos básicos del movimiento en relación directa con la huella ideológica que marcan en el filme que analizaremos más adelante, partiendo de la obra de los autores mencionados.

TRASCENDENTALISMO

Como se ha venido sugiriendo, el movimiento trascendentalista constituye un sincretismo de influencias filosóficas y religiosas, que desde nuestra perspectiva hemos de resumirlo como una tentativa intelectual a trazar pautas conductuales para alcanzar una “vida ejemplar” y el llamado a la edificación de un pensamiento puramente americano. Como puede observarse ambos propósitos tienen una estrecha vinculación pues se pretende desde lo particular -el individuo- llegar a la excelencia general -sociedad-. Aunque algunos estudiosos de esta corriente descartan la posibilidad de considerarlo el primer movimiento filosófico puramente norteamericano -honor concedido al pragmatismo metafísico de William James y John Dewey-, hemos de suscribir como señalan Alcoriza y Lastra que es “la primera manifestación (o descubrimiento) de la filosofía en las tierras americanas”.²⁴ Los nociones fundamentales que veremos a continúan de esta corriente filosófica toman en cuenta en adición a los autores antes mencionados, las traducciones de Javier Alcoriza y Antonio Lastra de *Naturaleza y otros escritos de juventud*, un volumen imprescindible en el acercamiento a Ralph Waldo Emerson para el contexto hispanohablante.

²⁴ J. Alcoriza y A. Lastra, ob. cit., p. 13

El argumento central que se sostendrá en las siguientes páginas -y como eje ideológico del filme que analizaremos- es que los pensadores trascendentalistas hacen un llamado a la liberación de un universo fenomenológico que aleja al hombre del elemento divino -su instinto natural- convirtiéndolo en parte de una manada donde su fin último es recepcionar conforme los pensamientos de otros, dígame las imposiciones sociales que han llevado a la decadencia tanto a la religión como al estado social y político. Basados en la noción de la existencia de esa capacidad innata -también llamada Intuición- que todo hombre lleva consigo, se persigue encontrar en la experiencia física y en el razonamiento individual la clave para construir la vida. Este proceso en el que el individuo “alienado” es liberado ocurre en tres fases.

Primeramente, la apertura a la intuición -el hombre se da cuenta del poder que radica en sí; llegada a la intuición o instrucción donde toma el conocimiento previo como inspiración y encuentra la confianza en sí mismo que lo llevará al último estadio, la aversión. En esta última etapa es capaz de transformarse, de alcanzar su valor como individuo y una vez transformado, regresar al conglomerado social de forma más consciente y liberadora. Escribe Emerson “solo puede dar el que tiene, solo puede crear el que es”.²⁵ Desde nuestra perspectiva es a través de este proceso que se llega a ser el *hombre pensante*, el modelo de intelectual americano promulgado por el filósofo cuando el 31 de agosto de 1837 es invitado a hablar en Harvard como reconocimiento a su revolucionario trabajo *Naturaleza*, estableciendo un nuevo código de percepción universal para la naciente sociedad estadounidense.

Dirigiéndose a los intelectuales americanos, Emerson afirma: “esta confianza en el poder inexplorado del hombre pertenece por todos los motivos, por todas las profecías, por toda la preparación al escolar americano. Ya hemos oído bastante las musas cortesanas de Europa. [...] Por primera vez habrá una nación de hombres, porque cada uno se creará inspirada por el Alma Divina que inspira también a los demás”²⁶. Se dirige a la intelectualidad de Harvard, pero sus miras están puestas en toda una nación. Propone lo que puede reconocerse como una teología de la naturaleza donde se llama a los hombres a encontrar en el medio natural una guía práctica para la vida moral y ética, labrando en el íntimo espacio del pensamiento individual un patrón conductual

²⁵ Ibidem, p.123.

²⁶ Ibidem, p.7

físico y social que este guiado por la simplicidad –la vida con principios de Thoreau-, las cualidades innatas del hombre y una vinculación holista con el medio natural. Emerson es profundamente crítico con la sociedad y su filosofía integradora se propone conciliar la intelectual y lo emocional en el círculo de la vida.

Dentro del conjunto de nociones y textos del trascendentalismo que referiremos por su estrecha vinculación con la construcción de la película, encontramos en primer lugar la idea del poder de la mente y la noción de la vida como un ciclo, ejes de la filosofía de Emerson y Thoreau, que encuentran eco en tendencias tan remotas como la espiritualidad oriental contenida en el *Bhagavad Gita*, el *Bardo Thodol*, así como en el hermetismo y sus siete principios que establecen que “...el todo es mental, el universo es mental...”²⁷ y sus diversas relaciones de correspondencia “como arriba es abajo, nada está inmóvil todo se mueve, todo es doble, los extremos se tocan, todas las verdades son semiverdades, todo fluye y refluye, toda causa tiene su efecto y la generación existe por doquier”²⁸, movimiento con influencias del ocultismo y de la metafísica de los primeros en destacar esa integración mística de todos los niveles de conciencia.

Entre los escritos que consideramos cardinales se encuentran en primer lugar, el ensayo *Naturaleza* que como señalan Alcoriza y Lastra “no es un principio casual en la obra de Emerson, sino el principio, casi diríamos el tropo fundamental de su obra”²⁹ y cuyas nociones se encuentran refrendadas en toda su obra. En segundo lugar, el discurso denominado *El Escolar Americano* donde enriquece ideas como la noción de genio o la constitución de ese individuo “excelente”, del escolar americano. Adicionalmente hemos extraído de los ocho discursos y conferencias contenidos en la edición antes mencionada, fragmentos útiles en el proceso de subrayar el pensamiento trascendentalista en el filme, así como del prólogo la idea señalada por sus autores sobre la juventud como etapa ideal para escuchar las palabras del sabio. Apuntan Alcoriza y Lastra la frase de Emerson “juventud, la palabra más hermosa de la lengua”³⁰ idea que retomaremos en la ruta trascendentalista.

²⁷ Tres Iniciados (1995). *El Kybalion. Los misterios de Hermes*. España: Lectulandia, p.16.

²⁸ *Ibidem*, pp. 18 – 25.

²⁹ J. Alcoriza y A. Lastra, *ob. cit.*, p.11.

³⁰ *Ídem*.

Por otra parte, hemos de utilizar nociones fundamentales que el filósofo Stanley Cavell señala en la obra de Emerson, que han encontrado eco en la obra de otros pensadores. Diez ideas básicas, que veremos contenidas en la urdimbre conceptual de hechos y objetos emblemáticos que señalan esa ruta hacia la “iluminación” que propone el filme. Ampliaremos las cuestiones relativas a la vinculación con lo ordinario, lo común; la complejidad alegórica del lenguaje; el llamado a alcanzar un estado social “excelente” en contraposición al estado social o *dividido*³¹ vinculado al “perfeccionismo moral”; la noción del pensamiento como un doble proceso; la relación entre escritura y pensamiento; la idea de la conceptualización occidental como una suerte de violencia sublimada; esa violencia sublimada reflejada en el miedo a lo diferente o en la perspectiva de la misión filosófica; la simbología de la mano como instrumento de aprehensión del mundo o el conocimiento como inspiración.

En primer lugar, destaca Cavell, la influencia de la Ilustración en esa comunión con lo ordinario, en lo remoto y en lo familiar.³² Una influencia ilustrada que remite al autor a preocuparse por asuntos de corte mundano, expresado en un lenguaje natural de un carácter marcadamente alegórico tan denso que muchos encuentran antitético como medio de expresión de esta especie de filosofía de la sensibilidad. Una actitud hacia las palabras, hacia la articulación de un lenguaje natural, donde son notables los giros lingüísticos de un autor que no emplea el estilo argumentativo clásico de la filosofía analítica clásica, sino que como señala Cavell presenta “una actitud hacia o inversión en palabras, (...) una actitud alegórica de una investidura en nuestras vidas que creo que aquellos entrenados en filosofía profesional están entrenados para desaprobarnos”.³³

Esta relación con las influencias de la ilustración se observa en la afirmación de Lastra y Alcoriza, que apunta que “como heredero de la Ilustración en América, Emerson retoma la apelación kantiana a servirse del propio entendimiento sin la guía del otro” y proclama el fin de los

³¹ En el discurso El Escolar Americano, se refiere Emerson al estado *dividido* como ese estado social en el que las funciones se reparten entre los individuos, cada uno de los cuales se limita a hacer su parte del trabajo conjunto, mientras los demás hacen la suya. Esto significaría que en dicho estado social o *dividido* los individuos se han especializado tanto que no se reconocen como grupo, de forma tal que como señala Emerson “andan como monstruos pavoneándose”.

³² S. Cavell (1991). Aversive thinking: Emersonian representations in Heidegger and Nietzsche. *New literary history*, 22 (1), 129-160. p.34

³³ Ibidem, p. [“...an attitude toward or investment in words that Emerson's view seems to depend upon, an attitude allegorical of an investment in our lives that I believe those trained in professional philosophy are trained to disapprove of”.]

días de la “dependencia”. Esta vinculación del propósito ilustrado en el pensamiento trascendentalista constituiría según los autores la desmantelación del tópico de Emerson como romántico, y de igual forma la idea del idealismo inmoderado del filósofo. “La apelación de Emerson a su público para que fuera capaz de lograr un estado social “excelente” no tenía nada que ver con la evasión del idealista, sino con el análisis imparcial de lo que era América “de puertas afuera” y “de puertas adentro”³⁴. Es esta influencia ilustrada también palpable desde el punto de partida de las reflexiones emersonianas que lo vinculan a esa celebre insatisfacción con la razón filosófica pura, noción común a muchos movimientos que promulgan la confianza en sí mismo y la unidad de pensamiento y vida.

Por otro lado, veremos las disquisiciones de Stanley Cavell en lo que denomina el “perfeccionismo moral” -concepto proveniente de *La teoría de la Justicia* de John Rawls que a grandes rasgos es la búsqueda de ese estado moral ideal a través del pensamiento con versiones moderadas y extremas- en cuyo abordaje señala los escritos del filósofo poniéndolos en perspectivas con las nociones equiparables en la obra de Kant, Heidegger o Nietzsche. “El sentido del pensamiento de Emerson es, en general, de un doble proceso, o un solo proceso con dos nombres: transfiguración y conversión”.³⁵

La transfiguración es una operación retórica y la conversión es un doble proceso de Tuición³⁶, confianza en sí mismo y pensamiento opuesto o crítico, la aversión. “La nueva obra [...] permanece por un tiempo inmerso en nuestra vida inconsciente. En alguna hora contemplativa se separa [...] para convertirse en un pensamiento de la mente. Al instante es elevado, transfigurado; lo corruptible se ha vestido de incorrupción”.³⁷ La nueva obra, el pensamiento, en palabras de Emerson el estado verdadero del hombre que sería el *hombre que piensa*, se halla dormido en el subconsciente en

³⁴ J. Alcoriza y A. Lastra, ob. cit., p.17.

³⁵ S. Cavell, ob. cit., p. [“Emerson's sense of thinking is, generally, of a double process, or a single process with two names: transfiguration and conversion”.]

³⁶ El término Tuición es usado por Cavell para definir este doble proceso final de la transformación emersoniana en un sentido que, si bien incluye la definición establecida por la RAE y su definición jurídica, abarca un espacio más amplio de significación en cuanto a la tenencia o guarda del conocimiento como fuente inspiración para construir un pensamiento propio que será la base para la aversión final. La Tuición sería a grandes rasgos esa capacidad de instruirse del individuo, de apropiarse de un conocimiento tradicional que le servirá para adquirir la confianza en sí mismo construir su propio conocimiento del mundo.

³⁷ *Ibidem*, p. [“The new deed [...] remains for a time immersed in our unconscious life. In some contemplative hour it detaches it- self [...] to become a thought of the mind. Instantly it is raised, transfigured; the corruptible has put on incorruption”.]

estado de corrupción. Solo cuando se toman las riendas del pensamiento propio, que es transfigurada esa confianza en sí mismo a través de un accionar que es hecho y pensamiento a la vez, lo corruptible se ha vestido de incorrupción. Un hombre dueño de actos y pensamientos propios es un hombre virtuoso, incorrupto. Es primordial el papel del pensamiento en la consecución de la perfección moral, estado que, sin dudas, poseería el *hombre pensante* de Emerson.

Adicionalmente Cavell afirma que esta nueva escritura, este nuevo perfil de razonamiento “guarda relación no solo con la continua crítica de Emerson de la religión sino con el hecho de que Kant habla de la razón, [...] como exigencia y habilitación de “violencia” (a la voz de la naturaleza) y “rechazo” (desear), rechazo como “hazaña” sobre el paso de las atracciones meramente sensuales a las espirituales, “descubriendo” la primera pista sobre el desarrollo del hombre como ser moral”.³⁸ Es esta acto de transfiguración y conversión un evento violento quizás por “el estado de hostilidad virtual en el que parece encontrarse la sociedad”³⁹ o porque “no es instrucción, sino provocación, lo que puedo recibir de otra alma”.⁴⁰ Es sobre todo, la misión del filósofo una labor ardua y forzada, a nivel simbólico. De esta forma tenemos dos nociones primordiales: una el papel fundamental del pensamiento en el camino a la construcción de un ser ideal y dos el sentido de que la apertura de este camino es un por definición un hecho violento. Es la violencia del propio medio natural, pero también la resistencia, el estoicismo ante los placeres meramente sensuales, la primera hazaña que debe superar el ser en su camino hacia la construcción moral.

En relación con esta perspectiva sobre la violencia simbólica, hemos de destacar un símbolo emersoniano que Cavell pone en paralelo con autores posteriores como Heidegger destacando la afirmación “La mano es infinitamente diferente de todos los órganos de agarre: patas, garras, colmillos”⁴¹, como mismo lo es el pensamiento y de C.I. Lewis toma el énfasis que ve “la mano como un rasgo de lo humano, el rasgo que usa la herramienta, por lo tanto, establece una relación

³⁸ Ibídem, p. [“...bears relation not alone to Emerson's continuous critique of religion but to Kant's speaking of Reason, (...) as requiring and enabling "violence" (to the voice of nature) and "refusal" (to desire), refusal being a "feat which brought about the passage from merely sensual to spiritual attractions," uncovering "the first hint at the development of man as a moral being".]

³⁹ J. Alcoriza y A. Lastra, ob. cit., p.104.

⁴⁰ Ibídem, p.118.

⁴¹ S. Cavell, ob. cit., p. [“The hand is infinitely different from all grasping organs-paws, claws, fangs”.]

humana con el mundo, un ámbito de práctica que expande los alcances del yo”.⁴² La mano es un medio de conocimiento, de comunicación y un vínculo fundamental con nuestro entorno. La simbología de la mano se vincula estrechamente a lo que Emerson y Heidegger llaman *recepción*. “La imagen de Emerson de agarrarse y la de Heidegger de aferrarse, emblematizan su interpretación de la conceptualización occidental como una especie de violencia sublimada”.⁴³ En este proceso de conceptualización, de transfiguración occidental, considera Emerson que el conocimiento se convierte en propiedad y no en inspiración. En *El Escolar Americano* arremete contra “los restauradores de lecturas, los enmendadores, los bibliomaníacos de todas clases”⁴⁴ que se aferran al conocimiento, en vez utilizarlo como punto de partida. Puede afirmarse que es ese desperfecto humano de aferrarse, de asir el conocimiento como refugio y no como inspiración, esa violencia de la que es víctima tanto el individuo que es movilizado, como el filósofo en su función de movilizador de conciencias.

Poner en marcha un pensamiento basado en la experiencia y cuya inspiración intelectual proceda de las fuentes del conocimiento histórico –referente capital, pero a los ojos de Emerson no el marco adecuado para una época que no le pertenece- es la función del filósofo y a la vez su motivo de luto. Asignando al filósofo como pensador y a la filosofía como disciplina que invita a pensar, la ardua tarea de aceptar la separación del mundo, el proceso traumático de desvincularse de la manada. Es grave la empresa de enseñar a utilizar el pensamiento, las manos como vehículo de comunicación y no como medio para aferrarse a una realidad inamovible, que será, al final, la condena del espíritu humano “...como dice el viejo oráculo, “todas las cosas tienen dos partes; cuidado con la errónea”.⁴⁵

De entre los puntos destacados que hemos visto surge una paradoja relativa a la condición humana vinculada con la proposición de Heidegger sobre la razón del principio negativo del pensamiento. En su llamada a pensar Emerson se estrecha lazos con las nociones del hombre como un ser incluso, adormilado por exigencias de una sociedad que avoca al conformismo y reniega del

⁴² Ibidem, p. [“...the hand as a trait of the human, the tool-using trait, hence one establishing a human relation to the world, a realm of practice that expands the reaches of the self”.]

⁴³ Ibidem, p. [“Emerson's image of clutching and Heidegger's of grasping, emblematize their interpretation of Western conceptualizing as a kind of sublimized violence”.]

⁴⁴ J. Alcoriza y A. Lastra, ob. cit., p. 96.

⁴⁵ Ibidem, p. 93.

pensamiento genuino, que será en última instancia la única forma de evolucionar en el entorno y en la vida. Según Cavell no pensamos pues para Emerson estamos avergonzados de no darnos al pensamiento de forma innata. Lo que en Descartes sería el estado de autoconciencia o en Kant un estado distinto al humano –un estado alienado-, es en Emerson una vergüenza moralizadora que nos prohíbe la condición de la vida moral.

La solución a esta condición señala Cavell “a convertirnos en un equívoco de nosotros mismos, que es preguntarnos: ¿Cómo encuentra Emerson la “casi perdida [...] luz que puede llevar [a nosotros] de vuelta a [nuestras] prerrogativas?” - lo cual para Emerson significaría algo como responder por nosotros mismos. Aquí es donde entra la escritura de Emerson, con su representación de las transfiguraciones -dígase la transfiguración del pensamiento en la escritura-. Su mecanismo se puede ver en (incluso como) el perfeccionismo emersoniano.⁴⁶ Esta noción del perfeccionismo moral emersoniano que como señalan Lastra y Alcoriza “se ha vuelto un valor paradigmático” aunque responde a un estudio de su obra que atañe “a la relación entre las tradiciones analíticas y continental de la filosofía contemporánea”, lo traemos a colación tanto por la importancia fundamental que esta noción le otorga a la escritura en el proceso de transfiguración, que será capital en el desarrollo narrativo del filme analizado.

Pensar es una artesanía, decía Heidegger y como arte manual requiere de una acción mental pero también de una acción física. La forma física del pensamiento es la escritura, pero también cada uno de nuestros actos que deben estar regidos por nuestro pensamiento. El pensamiento es una posesión única como los son también las manos con las cuales podemos sentir nuestro entorno, pero también aferrarnos a él de forma acomodaticia. Junto a la escritura, las manos serán en el análisis fílmico, objetos emblemáticos de gran importancia, pues objetivan un pensamiento, una realidad fáctica intangible. Señala Emerson: “...tomo esta evanescencia y lubricidad de todos los objetos, lo que les permite deslizarse entre los dedos, luego, cuando nos aferramos con más fuerza, esa es la parte más desagradable de nuestra condición”.⁴⁷

⁴⁶ S. Cavell, ob. cit., p. [“How does Emerson understand a way out, out of wronging ourselves, which is to ask: How does Emerson find the “almost lost ... light that can lead [us] back to [our] prerogatives?” (The American Scholar, p. 75) -which for Emerson would mean some- thing like answering for ourselves. Here is where Emerson’s writing, with its enactment of transfigurations, comes in. Its mechanism may be seen in (even as) Emersonian Perfectionism”.]

⁴⁷ Ralph W. Emerson (1844) *Essays: Second Series*. Experience. Virginia Commonwealth University. American Transcendentalism Web. Recuperado de: <https://archive.vcu.edu/english/engweb/transcendentalism/authors/emerson/>

El trascendentalismo constituye, además, una llamada a construir un pensamiento americano genuino, una interpelación a todos los hombres en Norteamérica a utilizar la capacidad de raciocinio para construir una identidad propia y con ello una nueva identidad social. La filosofía trascendental es compleja, paradójica. Es como han expresado algunos estudiosos, la declaración de independencia intelectual de los Estados Unidos pero también como refieren Lastra y Alcoriza una especie de experimento democrático que va más allá de las fronteras geográficas y en que los estudiosos apoyan la noción de América como una metáfora de la humanidad.⁴⁸ Donde quiera que exista un hombre con las capacidades que Emerson atribuye al escolar americano, existirá el pensamiento virtuoso y la posibilidad de repensar la vida fáctica y espiritual de la forma más elevada.

essays/experience.html [“I take this evanescence and lubricity of all objects, which lets them slip through our fingers then when we clutch hardest, to be the most unhandsome part of our condition”.]

⁴⁸ J. Alcoriza y A. Lastra, ob. cit., p.15.

LA RUTA TRASCENDENTALISTA

La ruta trascendentalista que en los siguientes apartados se presentará es una interpretación que pretende ilustrar el objetivo primordial del presente trabajo el cual es investigar las influencias del movimiento trascendentalista que se pueden extraer del filme *Colores corriente arriba*. Para ello proponemos una articulación en paralelo de la arquitectura narratológica del filme con los pensamientos de Ralph Waldo Emerson y Henry David Thoreau, planteada desde la posición de este último, cuya obra literaria *Walden o la vida en los bosques*, es el único referente objetivo que encontramos en el audiovisual. El filme que analizaremos, debe entenderse como una pieza de cine-ensayo según la definición que Alberto Nahum propone para este tipo de esta manifestación audiovisual⁴⁹.

En 1884, el biógrafo de Ralph W. Emerson, Oliver Wendell Holmes se refiere al discurso *El Escolar Americano* como una Declaración de Independencia Intelectual por su llamado a Pensar, al *hombre pensante* como una forma de estar en el mundo y no como una profesión acomodaticia. Cuestionaba Emerson con sus ideas, ante la honorífica sociedad Phi Beta Kappa de Cambridge, a los conservadores europeístas, los tenedores de libros, los consumidores pasivos del conocimiento, dígase, contra lo que constituía la tradición intelectual americana de su época y abogaba por la libertad individual en relación con el descubrimiento de la naturaleza.

Aunque, como hemos visto anteriormente, no fue el único en realizar este llamado que estaba muy en consecuencia con el espíritu de su época, es sin dudas, el más reconocido precursor de un pensamiento americano legítimo. En orden cronológico los textos *Naturaleza* de 1836, *El Escolar Americano* de 1837 y el discurso a los graduados del Divinity College de la Facultad de Teología de Harvard en 1838 -que le valió su definitiva ruptura con el unitarismo de Harvard y un veto de treinta años de las instituciones académicas-, constituyen volúmenes imprescindibles para

⁴⁹ Alberto Nahum García-Martínez (2006). La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual. Recuperado de: <http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/5596/1/La%20imagen%20que%20piensa%20%28CyS%29.pdf> [“...supone un camino de búsqueda intelectual que muestra la especulación durante su génesis, con sus limitaciones, alejado de la rigidez de un sistema filosófico. Propone una forma adecuada para el cine por su heterogeneidad y apertura formal, capaz de combinar diversos elementos que, por las potencialidades del montaje cinematográfico, pueden alcanzar cotas muy sugestivas para la expresividad del juicio personal del autor sobre los más diversos temas. Y todo ello lo realiza desde una perspectiva argumentativa cosida a la realidad, que asume un discurso estilizado como método para organizar el propio pensamiento y darlo a conocer en su singularidad...”]

comprender la ruta trascendental que propondremos, en adición a los textos de Henry D. Thoreau, *La Desobediencia Civil* de 1849 y *Walden, o la vida en los bosques* publicado por primera vez en 1854.

Con el filme *Colores corriente arriba*, su director propone lo que consideramos una segunda declaración de independencia intelectual actualizada al signo de nuestro tiempo y utilizando el lenguaje más universal de esta época, la imagen cinematográfica. Shane Carruth construye una historia que a modo de parábola versa sobre la identidad individual y la capacidad de reinventarse del individuo tomando prestado el ideario de este “experimento democrático” de alcance universal. Hemos de aseverar que el filme es una muestra de la afirmación que Alcoriza y Lastra realizan cuando expresan “el alcance del pensamiento emersoniano es aún mayor, ya que su presupuesto no era la realidad política de los Estados Unidos del siglo XIX, a pesar de las constantes alusiones a sus puntos débiles y fuertes”.⁵⁰ Actualizando sus referentes al contexto sociológico americano y universal, que en esencia no diverge de la América o el mundo en que vivieron Emerson y Thoreau, la obra incluye aportaciones personales en el orden de la expresión fílmica e ideológica, erigiendo con estos medio una fábula que podríamos denominar neo-trascendentalista.

Colores corriente arriba es un ensayo fílmico donde todos los niveles de significación de la imagen están dirigidos a construir un relato de connotaciones filosóficas. Si bien la transducción fílmica de un ideario no es algo simple, la utilización de códigos relacionados con la cosmovisión del movimiento y las relaciones semánticas que se establecen a través de los recursos que proveen el montaje cinematográfico, la fotografía y la música, remiten a una lectura que entronca con conceptos relacionados con esta ideología. Dada la necesidad de fundamentar el carácter simbólico de un alto porcentaje del metraje a analizar, utilizaremos como referencia de lectura los niveles de sentido -nivel de la comunicación⁵¹, nivel de la significación⁵² y nivel de la significancia⁵³- que

⁵⁰ J. Alcoriza y A. Lastra, ob. cit., p.15.

⁵¹ Nivel de la comunicación o nivel informativo, se refiere al conocimiento que aporta el decorado, los trajes, los personajes y sus relaciones. Se concentra en la semiótica del mensaje, del propio argumento del filme desde la perspectiva de una lógica verosímil.

⁵² Nivel de la significación o nivel simbólico, se refiere a las relaciones simbólicas referenciales o diegéticas que son obvias. Se concentra en las relaciones emblemáticas entre los elementos del filme, en un análisis del símbolo o de los signos que mediante desplazamientos, sustituciones u otras figuras del lenguaje retórico expanden los sentidos del filme.

⁵³ Nivel de la significancia, se refiere al campo del significante. Es un nivel que Barthes explica en relación con la obra de S. M Einsenstein y que a grandes rasgos se perfila como una semiótica del propio texto, en el filme la imagen como

señala el semiólogo francés Roland Barthes en su ensayo *El tercer Sentido*⁵⁴. La propuesta de Carruth emplea los tres niveles de sentido, privilegiando los dos últimos sobre una construcción narrativa verosímil. Parte de una realidad hipotética para ir deslindándose de lo objetivo y entrando en un espacio donde adquieren una dimensión simbólica *obvia*, cuando no *obtusa* los seres humanos que se desdibujan, los sonidos como conexiones, los reflectores trocados en soles y los escasos diálogos que exponen fragmentos de una realidad filosófica. Es por ello que las lecturas que proponemos no pretenden ser verdades absolutas, sino la puerta hacia un enorme abanico de posibilidades interpretativas.

El filme parte de una construcción dramática estructurada en un guion que avanza bajo una lógica determinada por las necesidades simbólicas de la historia y con una atmósfera audiovisual que amplifica y complementa una voluntad expresiva de marcado carácter conceptual. Poema visual con una estructura circular que no utiliza la narrativa fílmica de una manera ortodoxa, sino que convierte a sus protagonistas ubicados en el siglo XXI, en vehículo para la codificación semántica, a la par que puntal de la narración. Es a través de estos personajes -humanos y animales- motores de la acción y emblemas, que se manifiesta la reflexión audiovisual.

Desde su organización macro estructural se inserta en el concepto emersoniano de la vida como un ciclo. Para abordarlo hemos dividido la película en tres tercios: Intuición, Tuición y Aversión. Dichos tercios se acoplan de forma tal que el lenguaje no verbal y el sentido figurativo van aumentando hasta llegar a una forma visual puramente parabólica. Los dos primeros, establecen el ciclo de la vida y el tercero ofrece la solución filosófica que propone el trascendentalismo, ese estado de iluminación que completa el recorrido de sus dos protagonistas al convertirse ellos mismos en el ideal del Escolar Americano, del *hombre pensante* en total comunión con la naturaleza.

texto. Se concentra en detalles de composición que proponen una suerte de énfasis elíptico, un análisis del fotograma en relación con los fundamentos de la forma que adquiere en su composición alegórica, es por ello como señala Barthes, un sentido escurridizo, que va más allá del saber, de la cultura o de la información.

⁵⁴ Jorge Urrutia (1976). *Contribuciones al análisis semiológico del film*. Valencia: Cosmos-Artes Gráficas. pp. 201-224.

“El ojo es el primer círculo”⁵⁵ expresa Emerson al comienzo de su ensayo *Círculos* refiriendo a un modelo de comprensión del mundo de larga tradición. Desde las enseñanzas del *Libro tibetano de los muertos: Bardo Thodol* que nos muestra como la incapacidad para alcanzar la iluminación puede llevar a la repetición infinita del ciclo del samsara hasta San Agustín citado por Emerson⁵⁶, la concepción de la vida como un círculo o una asociación de círculos concéntricos es un signo reiterado en la obra del filósofo. Refiere Wayne “al igual que la naturaleza y al igual que el universo, la vida del hombre es un círculo que se desarrolla a sí mismo, que. . . se precipita en todos lados hacia círculos nuevos y más grandes, y eso sin fin. Los pensamientos humanos son impulsados por la *fuerza de verdad* y crean *circunstancia* que es el mundo social”.⁵⁷

El presupuesto inicial del filme es la sustracción forzosa de la protagonista de esa circunstancia social que es el mundo en que está inmersa. Kris, una joven perfectamente acoplada a la maquinaria sociológica que la envuelve, es expelida de forma violenta a un mundo de experiencias nuevas que serán el punto de partida de su liberación. Desde su presentación podemos inferir que es parte y alegoría de esa humanidad que ha sido engañada, que “...ha perdido la luz que puede devolverle sus prerrogativas. Los hombres han perdido importancia. En la historia, en el mundo actual, los hombres son insectos, larvas y los llaman masa y rebaño”.⁵⁸

Entendiendo esas prerrogativas como el privilegio de pensar, la capacidad de ser ese modelo de individuo pensante que moldea teóricamente Emerson con su obra y Thoreau da forma física con su experimento en los bosques. Intentaremos fundamentar a lo largo de estas líneas, la teoría de que *Colores corriente arriba* es la actualización del llamado que Emerson hace en 1837. Un llamado a la inspiración a través del conocimiento, a buscar en el medio natural la confianza en sí mismo, y como hemos señalado anteriormente, un llamado urgente a la América fáctica, pero

⁵⁵ Ralph W. Emerson (1841) *Essays: First Series. Circles*. Virginia Commonwealth University. American Transcendentalism Web. Recuperado de <https://archive.vcu.edu/english/engweb/transcendentalism/authors/emerson/essays/circles/hyp.html>

⁵⁶ *Ibidem* [“St. Augustine described the nature of God as a circle whose centre was everywhere, and its circumference nowhere”.]

⁵⁷ Tiffany K Wayne, *ob. cit.*, p. [“Like nature and like the universe, “the life of man is a self-evolving circle, which [...] rushes on all sides outwards to new and larger circles, and that without end.” Human thoughts are propelled by the “force” of “truth” and create “circumstance” that is the social world”.]

⁵⁸ J. Alcoriza y A. Lastra, *ob. cit.*, p. 107

también a la América como alegoría de la humanidad a reestructurar todo el sistema de valores intelectuales y éticos que ha sido desvirtuado en una sociedad habitada por individuos cada vez más *divididos*.

De esa desesperanza novecentista del trascendentalismo que se observa en la idea de que al hombre le apremia cambiar sus modelos conductuales y de pensamiento respecto a sí mismo, a la sociedad y a las estructuras de poder que de ella emanan, los peligros de la revolución tecnológica, el individualismo alienante y la necesidad casi de replantearse la vida desde una perspectiva nueva - la vida simple de Thoreau -, es que parte la mirada filosófica de Carruth para retratar un siglo XXI tecnológicamente más avanzando, pero más problemático en los aspectos relativos al pensamiento individual y a la relación del hombre con el entorno. Un “futuro” ya hecho presente que hace cada día más proféticas teorías sobre la condición humana como la banalidad del mal de Hannah Arendt o las nociones relativas al hombre-masa de Gasset. La deshumanización, como también ha profetizado gran parte del cine futurista distópico de culto⁵⁹, es un rasgo definitorio de este presente extratecnológico.

Colores corriente arriba comulga, inclusive, en puntos tangenciales como la noción emersoniana de la imagen como esencia del lenguaje o la revolución lingüística que constituye en el ambiente cinematográfico este tipo de obras cuya ambigüedad lecto-escritural y su profundidad intelectual desafían esa función única que parece cumplir el cine en la actualidad, entretener. Las interpretaciones que en adelante aventuraremos por su propia naturaleza no pretenden ser afirmaciones concluyentes, sino un primer acercamiento a un ensayo filmico cuyo alcance semántico es inmenso.

Primer Tercio: Intuición

Para establecer la estructura de análisis comparativo entre el filme y el ideario trascendentalista, comenzaremos hilvanando la ficción desde los niveles de significación más simples a los más

⁵⁹ Véanse filmes como *Metrópolis* de Fritz Lang (1927), *Blade Runner* de Ridley Scott (1982), *Akira* de Katsuhiro Ōtomo (1988), *The Matrix* de los hermanos Wachowsky (1999), *AI: Inteligencia Artificial*, último proyecto de Stanley Kubrick terminado por Steven Spielberg (2001), *Distrito 9* de Neill Blomkamp (2009) y *Teorema 0* de Terry Gilliam (2013), entre otros muchos.

complejos. En este primer tercio el filme está sujeto a la acción de *El Ladrón* sobre Kris, la protagonista. En el nivel de la comunicación nos encontramos con una primera secuencia de cinco minutos desconectada de la narración subsiguiente, que funciona como prólogo a la acción de *El Ladrón* -primer personaje que veremos en escena- y presentación de elementos simbólicos como las cadenas de papel, las orquídeas, el gusano y sus efectos. El resto del tiempo de este primer tercio se concentra en el secuestro de la protagonista, su liberación, el encuentro con *El Muestreador*, la creación del alter ego animal receptor ideal del gusano y el intento de reintegración. Siendo estos los elementos que movilizan el nivel de la comunicación en el relato, es importante destacar, no obstante, que toda la fábula está estrechamente vinculada a un simbolismo traducible en términos filosóficos.



Figura 1

La escritura es la forma física del pensamiento. El primer fotograma (Figura 1) es una muestra de cómo se verán estructurados los contenidos en la imagen. Partiendo del nivel comunicativo, de una realidad argumental que se esboza al inicio pero que irá perdiendo rápidamente la conexión verosímil, se construye una visualidad en la que casi cada fotograma constituye un signo trascendental. Inicia el filme un plano detalle de una bolsa de basura en cuyo interior se encuentran unas cadenas de papel donde se ha transcrito el contenido del texto *Walden* de Henry D. Thoreau. Da la sensación de que amanece, por un momento un rayo del sol moldea las formas, se llena el plano de una luz intensa, matinal. Hace su aparición el personaje de *El Ladrón*, quien arroja las bolsas al contenedor de reciclaje. El universo ideológico que está contenido en este fotograma, solo

es comprensible una vez han pasado los dos primeros tercios del filme, no obstante, debe reconocerse que la importancia capital que tiene el texto antes mencionado dentro de la diégesis, para el personaje y en el proceso de transformación, queda resumida en esta imagen.

Comenzaremos describiendo a *El Ladrón*, quien sostendremos es equiparable con la figura del filósofo. Híbrido de botánico y pensador, movilizador de conciencias, su presencia en el espacio físico y narrativo es muy sintética, es el punto de partida de los eventos del filme y el primer personaje en aparecer. En palabras de Emerson es grande quien puede alterar mi estado de ánimo. *El Ladrón* altera todo, la materia y el espíritu, pone en movimiento al hombre conforme pues “la inacción es cobardía [...] el preámbulo del pensamiento, la transición por la que pasa de lo inconsciente a lo consciente, es acción. Sólo sé en la medida en que he vivido. Sabemos en seguida qué mundos están llenos de vida y cuáles no”.⁶⁰ La función transfiguradora de la escritura es su arma primordial. A través de ella desencadena la acción emblemática que se objetiva como robo y pone en crisis la construcción vital de una protagonista perfectamente integrada en la manada. Su oficio a nivel narrativo es remover a sus víctimas del estado social o *dividido* en que se encuentran. La ardua tarea que se le atribuye a la filosofía -referida en el capítulo 4- esa noción violenta de separación del mundo, es su labor.

Existen elementos en la construcción del personaje y los sucesos que lo rodean que remiten a la figura de Ralph Waldo Emerson, quien como hemos visto tuvo una vocación naturalista, conocido por su afición a la botánica y ser un ferviente, aunque inexperto tenedor de orquídeas. Como expresa Richardson “conocía los nombres de todas las plantas, su primo George B. Emerson fue el autor de la Botánica básica de Massachusetts y daba largos paseos por la Laguna Walden”.⁶¹ Este amor por la naturaleza lo comparte el personaje interpretado por el actor Thiago Martins. Su trabajo en la jardinería y su selección de las plantas equiparan su oficio con el del naturalista. De igual forma su función primordial es equiparable al oficio del escolar americano⁶² y en el nivel

⁶⁰ J. Alcoriza y A. Lastra, ob. cit., p.56

⁶¹ R. D. Richardson Jr. (1999). *Emerson and Nature*. The Cambridge Companion to Ralph Waldo Emerson, 97-105.

⁶² J. Alcoriza y A. Lastra, ob. cit., p. 70. [“...El oficio del escolar es alegrar, elevar y guiar a los hombres mostrándoles los hechos en medio de las apariencias. Desempeña la lenta, inadvertida e impagada tarea de la observación [...] Pero quien, en su observatorio privado, cataloga oscuras y nebulosas estrellas de la mente humana, en las que nadie ha reparado –observando durante días y meses, a veces, para anotar algunos hechos que corrigen sus antiguos registros-, debe renunciar al reconocimiento y la fama inmediata”.]

simbólico lo definiremos como *inteligencia delegada* que “con cada pensamiento, extiende su dominio en general a los demás hombres (por tanto), no es uno, sino muchos”.⁶³



Figura 2

Esta es la tarea de *El Ladrón*, su carta de presentación en el filme. Su oficio requiere, por tanto, habilidades como la observación tanto de los especímenes de orquídeas, de gusanos y de humanos, para comprobar que tienen el potencial necesario. Con ayuda de sus manos busca meticulosamente en cada planta, revisando las hojas en busca de un misterioso polvo azul que se encuentra en aquellas infectadas por el gusano. Extrae y cierra las raíces, quema lo inservible, encuentra los gusanos y los clasifica en botes cuyas únicas señas son una carita feliz – los vivos- y una triste – los muertos-. Prepara con sumo detalle en su mesa de trabajo la herramienta fundamental para secuestrar las mentes dormidas. “El que más piensa en esa inefable esencia que llamamos espíritu es el que menos dirá”⁶⁴, lo que sugiere una explicación a sus escasos diálogos. *El Ladrón*, el gusano, las orquídeas, las cadenas de papel y los jóvenes que aparecen en los primeros cinco minutos del filme, son el prólogo del viaje trascendental. Partiendo del primer fotograma, interpretamos que los seis primeros planos (Figura 2) confirman la idea de *El Ladrón* como divulgador de un conocimiento que pone a disposición de sus víctimas a través de un ritual violento – recordemos la idea de Emerson y Heidegger sobre la conceptualización occidental-, haciendo que proyecten y asimilen el pensamiento filosófico mediante la escritura de los mismos en hojas de papel que forman una interminable cadena de círculos de papel.

⁶³ J. Alcoriza y A. Lastra, ob. cit., p. 135.

⁶⁴ *Ibidem*, p.77.

La escritura como la forma física del pensamiento asegura que estas ideas recicladas una y otra vez, queden depositadas en la mente de cada víctima haciendo del ciclo de abducción el inicio del camino hacia la intuición. El montaje en paralelo del fotograma 6 (Figura 2), dedicado al símbolo de reciclaje del contenedor de basura y el 7, la aparición de los dos jóvenes en sus bicicletas, retoma la idea de la juventud como el periodo ideal para escuchar palabras sabias, reforzado en el hecho filmico que determina que los jóvenes no necesitan ser inoculados con el gusano, sino que basta un destilado del mismo para activar una coreografía instintiva que acciona el subconsciente y genera unas gestualidad que tiene como símbolo primordial el círculo.

En este fragmento inicial, observamos a tres jóvenes Lucas (Ashton Miramontes), Peter (Andreon Watson) y Monty (Myles McGee). El primero en su labor de expansión, el joven aprendiz de filósofo, cuya labor es mostrar los usos del gusano. A Monty, el consumo del líquido destilado del gusano, le incita una coreografía introspectiva donde dibuja con sus dedos la forma del círculo. Peter confiesa no estar preparado para el proceso. Su respuesta es también un ritual instintivo, pero más violento, entablan una lucha simbólica observados por *El Ladrón*. En paralelo, podemos ver a Jeff corriendo rápidamente y a Kris de forma aleatoria. Todos los personajes de esta primera secuencia quedan vinculados a través del montaje, al gusano y a *El Ladrón*.

La importancia del gusano en este filme es esencial pues es el movilizador de la acción, tanto a nivel comunicacional como simbólico, agente de este doble proceso que significa la liberación propuesta que requiere primero subyugar la voluntad para eliminar certezas – vista a nivel comunicacional como los valores acumulados por la protagonista - y luego la reconstrucción identitaria partiendo de lo natural representado por el animal, quien será el depositario y perfecto receptor de esa naturaleza salvaje y sensual que la protagonista en un primer momento niega y contra la cual lucha hasta el punto de la autolesión.

La naturaleza dual del hombre, dividida por la filosofía en materia y espíritu, queda representada aquí en el binomio humano-animal. Expresaba Thoreau “toda nuestra vida es de una moral sorprendente. Entre la virtud y el vicio jamás hay un instante de tregua. Somos conscientes de que hay un animal en nosotros cuyo despertar está en razón directa al letargo de lo superior de nuestra

naturaleza. Aquel es reptil y sensual, y quizá no lo podemos expulsar completamente; es como los gusanos que están instalados en nuestro cuerpo, aunque estemos vivos y sanos”.⁶⁵ El gusano es la parte más primitiva del ser humano, es el instinto, parte fundamental que debe mantenerse en equilibrio con lo superior. Thoreau abogaba por la posibilidad de que el ser humano mantuviera esa naturaleza dual, que la vida moderna e industrializada estaba matando, privilegiando lo intelectual sobre lo animal o natural. Por otra parte, Emerson inicia su ensayo principal apuntando:

Una sutil cadena de incontables anillos
Lleva del próximo al más lejano:
El ojo lee los presagios donde ve,
Y la rosa habla todas las lenguas;
Luchando por ser un hombre, el gusano
Remonta las espirales de la forma.⁶⁶

Tratando de ser hombre el gusano se monta a través de la espiral de las formas, en el filme deducimos desde el primer fotograma que es inoculado repetidamente por *El Ladrón*. El gusano, equiparado a la naturaleza ideal, con la curiosidad, la búsqueda, con esa inquietud que debe caracterizar al ser humano, es la puerta hacia ese primer estado de intuición. Afirma Emerson, “...lo único que tiene valor en el mundo es el alma activa, el alma libre, soberana, activa”.⁶⁷ La forma de activar las almas dormidas, de poner en acción a la protagonista es anestesiando su voluntad y despojándola de todas sus certezas, que son los bienes materiales que posee. *El Ladrón* es el agente externo encargado de sacar a la conciencia del letargo poniendo a sus víctimas en estado de invalidez mental con su ayuda. El proceso de conceptualización será violento, tanto a nivel comunicacional como simbólico. El gusano es un elemento fundamental en la ruta trascendentalista por su función hipnótica, pero también por su propia ontología, debido a que el círculo ideológico de Carruth se cierra y abre en los predios de acción del gusano y los efectos que provoca su existencia.

Vinculado a este personaje animal, hemos de detenernos a analizar el patrón de colores que utiliza el filme y que solo una vez completado el metraje, es posible interpretar. La ontología del gusano la encontramos en los cuerpos putrefactos de unos cerdos jóvenes que son el fruto de un

⁶⁵ Henry D Thoreau,. (2004). *Walden and other writings*. Inglaterra: Bantam Classic. (Epub) p. 234.

⁶⁶ J. Alcoriza y A. Lastra, ob. cit., p.6.

⁶⁷ J. Alcoriza y A. Lastra, ob. cit., p. 96

vínculo de signo divergente en los predios de la granja. Unas emisiones acuosas azules de estos cuerpos infestan las raíces de una orquídea que, naturalmente blanca, toma un color azul al ser alcanzada por el líquido. Por último, cuando las aprehende un ser humano iluminado se vuelven amarillas, como podremos ver más adelante. Esta tríada de colores está vinculada con el gusano y las orquídeas. Su uso y el de imágenes de carácter abstracto insertan una serie de fragmentos microscópicos, imágenes de formas geométricas y colores planos que aparecerán en solo dos ocasiones y se relacionan con la simbología referente a la adquisición del conocimiento. Teniendo en cuenta la división que hemos realizado por tercios podríamos afirmar que cada uno representa respectivamente, un color: azul, rojo y amarillo.

Sostendremos aquí que el color azul -primero en aparecer- está relacionado con el final de la curiosidad y el conformismo. La primera aparición que tendrá la encontramos en las imágenes abstractas del destilado que hace el joven aprendiz de filósofo. Ampliado vemos siete burbujas que van fusionándose hasta ser una, un signo de que el proceso que favorece atañe al individuo, no a un grupo. El color azul, nos remite en primera instancia a un texto fundamental del budismo como es el *Bardo Thodol*, en el que el color azul representa a los humanos, siguiendo con la idea del proceso como evento individual. El bardo de las divinidades apacibles reza al tercer día “...no te complazcas en la luz azulada y tenue de los seres humanos. Ése es el camino de luz tentador de las tendencias inconscientes, acumulado por tu intenso orgullo. Si eres atraído hacia él caerás en el estado humano y experimentarás nacimiento, vejez, muerte y sufrimiento y nunca escaparás de la fangosa ciénaga del samsara. Es un obstáculo que bloquea el camino de la liberación; no lo mires”.⁶⁸

En la historia del cine encontramos filmes de marcado carácter filosófico que utilizan estos colores como las famosas píldoras de *Matrix*⁶⁹. La píldora azul muestra una vida perfecta de apariencias, nada real, anestesia mental para poder cargar con el dolor de estar vivo. La luz, el líquido azulado revisten un significado de cierre, de final, su existencia es la objetivación de la mentira, de la muerte. Sin embargo, la píldora roja -color que veremos en relación con el gusano ya inserto en el cuerpo humano- que en *Matrix* es la realidad, brutal y llana en su simpleza, tampoco

⁶⁸ B. Thodol (1999). Libro Tibetano de Los Muertos. Agustín López y María Tabuyo trad. Proyecto Scriptorium. Epublibre (Epub) p. 32.

⁶⁹ *Matrix* (The Matrix, Lana y Lilly Wachowski, 1999). Productora Hermanos Warner.

se propone como un ideal. Encontramos el equilibrio en el ideario trascendentalista, que coloca la solución en el individuo, aunque como hemos visto la dualidad de la naturaleza humana nos hace recordar la sentencia emersoniana "...como dice el viejo oráculo, "todas las cosas tienen dos partes; cuidado con la errónea".⁷⁰

El gusano es un símbolo con un dualismo antagónico: es la estrategia para subvertir el conformismo, vehículo para activar las almas, la píldora roja que muestra la vida en su crudeza como punto inicial que adquiere este color cuando se monta en la espiral de las formas y se inserta en el cuerpo humano. Una vez allí saldrá trasmutado en instinto divino y natural, alcanzando el color amarillo la orquídea que habitaba si el receptor llega a la iluminación. En caso contrario se repite el círculo de la vida que lo origina. El color azul es la raíz, la ontología del gusano que surge con la paradójica función de intentar revertir lo que lo origina pues es un ente mutable. Es la repetición del ciclo, si el conformismo y las apariencias toman el lugar del individuo. Podría inferirse además que, si no hay una intervención violenta inicial, sino existe una sacudida vital, es la propia naturaleza humana la que se aboca al conformismo una vez establecidas las seguridades primordiales para la vida.

Establecidos un primer nivel de significado de *El Ladrón* y el gusano, continuamos con la interpretación del resto del tercio inicial que cuenta con una extensión de 30 minutos. Durante este primer tiempo se establecen rasgos de la planificación del filme que veremos reiterados en adelante como la indeterminación de todo el sistema en cuanto a la concordancia tiempo-espacio, el privilegio de las relaciones simbólicas sobre una relación lógica causa-efecto, la construcción alegórica de los personajes, así como la rígida y simple estructuración de los mismos, la propensión de los diálogos a utilizar un lenguaje altamente simbólico, a insertar fragmentos de íntegros del texto *Walden* o la escasez de los mismos en beneficio de una banda sonora atmosférica, y la preponderancia de acciones de carácter figurado.

El filme alcanzará en este primer momento sus mayores cotas de narratividad. Como se menciona anteriormente, la táctica de transición y vinculación de los elementos es mediante el montaje. Luego del primer fragmento de narración, a través del montaje paralelo llegamos a la protagonista Kris, interpretada por la actriz Amy Seimetz. Como observaremos, hay una diferencia

⁷⁰ J. Alcoriza y A. Lastra, ob. cit., p. 93.

entre el accionar de *El Ladrón* con los jóvenes, con quienes actúa como un maestro, que enseña a manejar el poder del gusano, a seleccionar y se mantiene siempre en posición de observador; mientras que con los adultos la intervención requiere de medidas más contundentes, requiere la acción que a nivel narrativo se presenta como secuestro y robo.

Reflejada en su naturaleza gregaria, parte integrante y disciplinada en la maquinaria social encontramos a Kris, a nivel simbólico representación de la humanidad. Decía Thoreau que "...el hombre trabaja bajo engaño, y pronto abona la tierra con lo mejor de su persona. Por falaz destino, comúnmente llamado necesidad, se ocupa en acumular tesoros, como dice un viejo libro, que la polilla y la herrumbre echarán a perder y los ladrones saquearán. Que una vida así es de necios, lo comprenderá llegado a su final, si no antes".⁷¹ Sostenemos que demás este personaje es una muestra de ese norteamericano promedio se describe en la *Desobediencia Civil*. Afirma Thoreau "...el estadounidense se había convertido en un Extraño Camarada, alguien que puede ser conocido por el desarrollo de su órgano gregario, y una manifiesta falta de inteligencia y alegre autosuficiencia".⁷² Será esta colega extraña, quien realice el viaje de emancipación propuesto y ejerza como estructura aglutinante para una reflexión que tiene como punto de fuga esencial, al individuo.

La protagonista es presentada en diversas facetas de su actividad social: trabajando, conversando con colegas de trabajo o contactando con clientes. En paralelo vemos a *El Ladrón* preparando una cápsula donde coloca el gusano. Se ubica en una esquina, propone su producto y lo enseña, pero no recibe la retroalimentación deseada. Busca un espécimen idóneo. Necesita una víctima solitaria, un individuo aislado, que refuerce nuevamente la idea de la individualidad del proceso. Kris será su víctima, su construcción como personaje desvinculado de una estructura familiar o una emocionalidad determinada, la señalan como un individuo universal, por lo que su proceso de transformación está disponible para todos. Con ayuda de una pistola eléctrica es secuestrada y a través de un respirador artificial, obligada a ingerir el gusano a través del agua.

⁷¹ Henry D. Thoreau (2004). *Walden and other writings*. Inglaterra: Bantam Classic. (Epub) p.18.

⁷² Ibidem, p. ["The American had dwindled into an Odd Fellow, - one who may be known by the development of his organ of gregariousness, and a manifest lack of intellect and cheerful self-reliance".]

La secuencia del secuestro dura unos 10 minutos que son fundamentales ya que encierran una enorme cantidad de símbolos y aparece por primera vez la edición impresa del texto de Henry D. Thoreau. Podría decirse que la primera evidencia física indiscutible de la presencia del ideario trascendentalista en el filme se encuentra en esta secuencia en el plano 190, que además es uno de aquellos donde se puede leer el título y autor del libro claramente. Su primera aparición precede el ritual en que se convertirá el saqueo. Aturdida, Kris trata de huir, llueve de forma copiosa repentinamente. En este punto hacemos un aparte por observar en la visualidad carruthiana una evidente metatextualidad, en este caso al llamado Efecto Rashomon⁷³, como refuerzo a la idea de la subjetividad apreciable en todo proceso de percepción y memoria. La inserción de esta nutrida y súbita lluvia trae consigo todo un universo semántico, del cual tomaremos en primer lugar la idea de que no existe una verdad única, no obstante estar el relato encerrado en los límites de la diégesis y la visión personal de su autor. Jalonando un saber común -las nociones filosóficas trascendentalistas- apela al espectador para intentar así construir un “saber absoluto”, un modo de retomar las riendas de una nación y del mundo.

El filme es también un experimento totalmente democrático. Una segunda idea derivada señala que esta limitación de la percepción individual nos rubrica el estado de nuestra protagonista, ese estado *dividido* o social que mencionamos anteriormente. Por último, entendemos que es una huella de la incertidumbre de un proceso que no es un vehículo seguro, la afirmación de que la capacidad para solventar todos los conflictos posteriores es mutable en cada individuo, que cada individuo es un mundo y la capacidad para iluminarse no depende del impulso inicial, sino de un impulso muy personal e íntimo de cada ser y de la capacidad de reinención propia.

Retomemos la narración. El efecto del gusano es la pérdida total de la voluntad. Su mente y cuerpo se ponen a disposición de las instrucciones que metódicamente va elaborando *El Ladrón*. Desde la mínima posibilidad de mover los pies de una baldosa hasta lo que comerá y sentirá, su estado es hipnótico. El proceso del secuestro es un ritual doble de despojo de sus bienes materiales y asimilación de las enseñanzas que *El Ladrón* le propone a través de una serie de actividades manuales simples como tejer, jugar damas chinas o contemplar un cuadro. Su único alimento serán

⁷³ Según el antropólogo norteamericano Karl G. Heider el llamado “efecto Rashomon” se refiere a la subjetividad detectable en la percepción y la memoria, cuando testimonios de un mismo acontecimiento pueden ofrecer relatos o descripciones de éste substancialmente distintos, pero, sin embargo, igualmente plausibles.

pequeños sorbos de agua. Sentado en el escritorio personal de Kris, su primer instrumento es la edición impresa conjunta de *Walden* y la *Desobediencia Civil*, que deja ver claramente en un plano donde además el dedo índice señala y refuerza la atención al libro a través de unos golpes sutiles. Colocándose en la posición de su víctima y con el conocimiento como inspiración, comienza el ritual de separación del mundo.

El tiempo fílmico que se le destina a este ritual es de aproximadamente unos diez minutos en los que la joven va cediendo y colaborando en todo un proceso donde “no solo son emblemáticas las palabras; las cosas son emblemáticas”.⁷⁴ El tiempo transita de la noche en que es secuestrada al día sin criterio de continuidad, aparece en el umbral de su casa completamente mojada. Sus ropas están desechas, está cansada y su voluntad es inexistente. *El Ladrón* la conmina a mantenerse activa, le niega cualquier tipo de alimentos y le ordena preparar una jarra de agua.

Inicia el diálogo el Ladrón pidiendo disculpas. “Debo disculparme. Nací con una malformación. Mi cabeza está hecha del mismo material que el sol. Esto hace que te sea imposible mirarme directamente. Siempre fue así”.⁷⁵ Es el sol la alegoría del filósofo con su propensión innata a la curiosidad, a encandilar a los seres con propuestas fuera de su propio tiempo. La palabra sol y sus derivados encuentra cabida en *Naturaleza* unas 30 veces y constituye un signo fundamental, ciertamente la alegoría de la iluminación, de aquel que tiene en sí el conocimiento. “El sol ilumina solo el ojo del hombre, pero brilla en el ojo y el corazón del niño”.⁷⁶

Con esta cita volvemos a conectar a los jóvenes del inicio reforzando la idea de esa capacidad singular de los niños y además nos señala el camino que nuestro interventor quiere para Kris.

Su objetivo con este robo enmascara una verdad fundamental, la necesidad del filósofo de iluminar, el llamado emersoniano a sus contemporáneos a separarse del pensamiento común para



Figura 3

⁷⁴ J. Alcoriza y A. Lastra, ob. cit., p.54.

⁷⁵ Fragmento de diálogo del filme Colores corriente arriba (2013)

⁷⁶ J. Alcoriza y A. Lastra, ob. cit., p.44

lograr un estado mental que paradójicamente la vincularía mejor a sus contemporáneos. “...para estar solo, el hombre necesita retirarse tanto de su habitación como de su sociedad”.⁷⁷ Retirarse a la Naturaleza, abrazar la vida simple de Thoreau, para poder descubrir el potencial propio sin mediaciones. En el filme además del diálogo antes citado, existe un juego de tres planos (Figura 3) que remiten a las tres fases por la que pasa la transformación. Tres planos simbólicos donde la profusa luz de la cabeza de *El Ladrón* encandila a la joven, primero en estado de total apatía, en el segundo plano gira la cabeza dando una mínima respuesta y en el tercero ya es la mano, la que interactúa para evitar la potente luz del sol. Decía Thoreau “...La luz que ciega nuestros ojos es nuestra oscuridad. Sólo amanece el día para el que estamos despiertos. Y quedan aún muchos por abrírsenos. El sol no es sino la estrella de la mañana”.⁷⁸ Desde nuestra perspectiva la abducción es en síntesis un proceso de desvinculación de la manada, apertura al conocimiento, dominación de los instintos sensuales -hambre, sed, fatiga- y enseñanza de las nociones de la vida simple.

Entre los elementos emblemáticos más sobresalientes dentro de la planificación visual de este fragmento podemos encontrar las cadenas de papel que completan su dimensión al confirmar que en el interior del papel se encuentra transcrito el texto de Henry D. Thoreau y convertido en innumerables círculos de enseñanzas de papel, reciclables y circulares. El agua, líquido primigenio y simple, como fuente única de alimentación bien dosificada pues decía Emerson “a un hombre no se le alimenta por alimentarlo, sino para que puede trabajar” y cada sorbo deberá ganarlo con su trabajo en el conocimiento que ofrece el texto. En *Walden*, Thoreau menciona la palabra agua y sus derivados más de 200 veces. Su fascinación por las aguas de la laguna Walden, así como su ascetismo alimenticio achacado a su economía, hacían que la única bebida que tenía disponible fuera el agua de la laguna. “...más de un viajero se apartó de su camino para venir a verme y conocer el interior de mi casa; como excusa, un vaso de agua”.⁷⁹ Desviada por la fuerza del camino que llevaba su destino ahora es el del viajero.

Una vez terminado el desfalco, *El Ladrón* retira los elementos emblemáticos más importantes del libro y el agua anunciándole: “Kris, el muro se derrumbo, ha caído”. En un fragmento del diálogo durante el ritual, ya le había advertido que iba a tener que resistir dos potentes ejércitos: el hambre

⁷⁷ Ibidem, p.43.

⁷⁸ Henry D. Thoreau (2004), ob. cit., p. 350.

⁷⁹ Ibidem, p.163.

y la fatiga, aunque estos estaban separados de ella por una muralla que llegaba al cielo sostenida por él. Con la finalización del proceso Kris ha ido construyendo un bucle de conocimientos en forma de cadenas, pero también ha aprendido el dominio de los impulsos sensuales que significa al ascético ritual que le es impuesto. Con la caída de este último muro, asumimos que *El Ladrón* da por terminado este primer proceso y deja a su víctima libertad de acción.



Figura 4

Cabe señalar que durante todo el proceso la protagonista ha estado hipnotizada, por lo que todo lo que ha sucedido queda en su inconsciente. A través de esta especie de osmosis cognitiva quedan en ella los primeros destellos del trascendentalismo en su mente, pero al despertar es obvio que su primera reacción será la de resistirse, la de intentar recolocarse en un mundo donde ya no es bienvenida. Aunque ha sido en ella sembrada la luz, solo ella podrá establecer su relación con esta iluminación.

La protagonista queda así separada de la sociedad y del mundo que ella fue hasta ese momento. Su primera reacción es satisfacer las necesidades básicas: comida y descanso. Mientras vemos a *El Ladrón* salir con bolsas de basura similares a las que vimos al inicio del filme (Figura 4) Mientras duerme Kris, el gusano que tiene dentro crece, podemos ver en el interior de su cuerpo, como se retuerce en su crecimiento entre unas vistas ampliadas de cavidades venosas. Su cuerpo se expande. Sus manos pasan de estar cerradas a abrirse. La simbología de las manos que hemos visto en el capítulo 4, se convierte aquí en imágenes. La idea de la condición menos hermosa del ser que radica en ese aferrarse de las manos a los objetos, se convierte en su contrario, la hermosa condición de poder expandir con fuerza sus manos y con ello su trato con el entorno. (Figura 5).

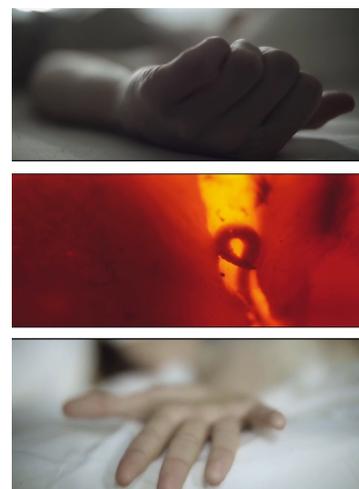


Figura 5

Un enorme gusano se ha apropiado de sus venas y circula libre mientras ella duerme. Al despertarse la aterroriza de tal manera que llega al punto de autolesionarse en su intento de extraer

esta vida extraña que ahora tiene adentro. Entra en escena el personaje de *El Muestreador*, en quien la simbología de la mano adquirirá toda su dimensión. Su fotograma de presentación es un plano detalle del interior de un vehículo, mezcla de ambulancia y almacén móvil de un potente equipo de sonido. Este personaje es una figura totalmente simbólica y lo corrobora su omnipresencia y su ubicuidad. Tiene el poder de estar en todos lados sin ser visto y de conectarse a través de su mano, con aquellos a quienes ha mediado. Especialista en sonidos, graba los ruidos de la naturaleza, los crea, los procesa y los utiliza para atraer a sus muestras humanas. En *Walden*, Thoreau habla en reiteradas ocasiones del sonido y del silencio, había notado en su aislamiento “de pronto la existencia de una sociedad dulce y benéfica en la Naturaleza, en el golpear acompasado de las gotas y en cada sonido y vista alrededor de mi casa; una amistad infinita e indescriptible, como si se tratara de toda una atmósfera que me mantenía”.⁸⁰ El sonido es fundamental a partir de este momento pues será una de las formas de conectar ya sea con lo natural, como con lo prefabricado, lo simulado.

Este personaje es, además, el protector de una granja de cerdos que han sido utilizados como depósito animal de ese gusano que *El Ladrón* ha implantado en incontables personas. Tiene un carácter de mediador y, por ello, su construcción simbólica sugiere que es la alegoría del constructo social, algo necesario pero que hay que reconocer en su finitud. Debido a que en primer lugar esta conexión no ofrece soluciones a la protagonista ya que no atiende a las búsquedas puramente trascendentalistas que van dirigidas a exaltar la individualidad, este personaje podría ser considerado un símbolo de la crítica a las instancias del poder, entre ellos a la religiosidad tan criticada por Emerson en su falta de comunicación. “Nuestros modos y maneras se han corrompido de tanta comunicación con los santos. En nuestros salterios resuena una melodiosa maldición a Dios, siempre soportado. Diríase que hasta los profetas y redentores han traído consuelo al hombre en sus temores, más que confirmarlo en sus esperanzas”⁸¹ - y su énfasis en hacer del hombre un animal de costumbres – “El fantasma de las mentes pequeñas es esa necia consistencia, tan estimada por pequeños hombres de Estado, por filósofos y por religiosos. Un alma grande sencillamente nada tiene que hacer con la consistencia. Debe importarles tanto como su imagen proyectada en la pared.

⁸⁰ *Ibidem*, p.198.

⁸¹ *Ibidem*, p. 89.

Di lo que estás pensando con palabras fuertes y di mañana lo que mañana piensas también con palabras fuertes, aunque este en contradicción con todo lo que dijiste hoy”.⁸²

De igual forma podría conectar con ideas acerca del poder castrante del gobierno frente a las potencialidades del individuo como expresa Thoreau en *La desobediencia civil*: “Los gobiernos muestran así con qué éxito pueden imponerse los hombres, incluso imponerse a sí mismos”.⁸³ Es una especie de identidad espiritual gregaria, que es limitada -físicamente por los predios de la granja y limitante- pues el contacto mental que establece con sus animales es un sistema binario de vigilancia-cuidado-. No obstante, no se le niega la capacidad para conocer al individuo en su esencia y manipularlo en tanto estudioso de los mecanismos naturales que lo movilizan.

Es ese hombre presente en todos los hombres de manera parcial, es la sociedad como construcción humana. “La vieja fábula (de la que ya hemos el fragmento referido a la división de los hombres que genera ese estado social *dividido*) encubre una doctrina aún más nueva y sublime: que hay *un hombre*, presente en todos los hombres particulares solo de una manera parcial o mediante alguna facultad, y que debemos aceptar toda la sociedad para encontrar al hombre completo”.⁸⁴

Es en la confirmación de ese estado social o *dividido* según Emerson que entran nuestros protagonistas a través de *El Muestreador*. En su camino para llegar a ser ese hombre/mujer completa entra el paso de aceptar a la sociedad en su conjunto. Arma de doble filo ya que como veremos más adelante es esta misma sociedad que hemos de aceptar, la primera fuerza de coacción que intenta llevarnos por el camino del conformismo. Comienza en este punto a diluirse los hechos narrativos hasta convertirse en puro símbolo. Kris yace en su casa tras haber intentado extraer el gusano con un enorme cuchillo. *El Muestreador*, en un montaje paralelo, en un exterior natural despliega unas bocinas sobre la hierba colocando el cono “erróneamente” sobre el suelo. Inmediatamente, nos damos cuenta que no importa, pues los sonidos que emite a -10db están por debajo del umbral de audición. Es imposible que un ser humano los escuche, tanto por el volumen

⁸² Cervantes, S. A. (1997). La filosofía trascendentalista de Emerson. *Revista Clío*, (21), 173-193.

⁸³ Henry D. Thoreau (2004), ob. cit., p. 98. [“Governments show thus how successfully men can be imposed on, even impose on themselves”.]

⁸⁴ J. Alcoriza y A. Lastra, ob. cit., p. 92.

como por la dislocación geográfica. Podríamos decir que es el gusano quien la lleva al encuentro con este mediador que, como un médico experimentado la espera con su tablilla y sus registros, listo para proceder.

En este punto es fundamental la construcción de la escena donde *El Muestreador* espera, ya que refuerza la idea de mediación. En la noche, sentado en una silla plegable, observado por unas luces borrosas que parecen soles y con una cámara fotográfica sobre un trípode –que no tiene relación alguna con la historia- este personaje espera. Pero no es solo él quien observa la llegada, inesperada e inverosímil a nivel narrativo de Kris, ni siquiera la cámara que funciona como narrador omnisciente. Las luces de su vehículo son filtradas por la lente de esta segunda cámara, la de fotos, que a su vez es observada por la cámara de cine. Su llegada es vista por una cámara a través de otra cámara y por *El Muestreador*, que más que verla, casi la intuye. Llega con las ropas deshechas y un rostro de invalidez preguntando: -¿No va a salir?-. Entra en el proceso de extracción, proceso largo –por el transcurrir día /noche- y doloroso para colocar en un cerdo el gusano. (Figura 6) “Llegó a él como vida y salió de él como verdad”⁸⁵ expresa Emerson refiriéndose a la teoría de los libros, la segunda gran influencia del escolar.



Figura 6

En la parte final del volumen *Naturaleza*, encontramos una mención a este animal junto a otros. “Construye, pues, tu propio mundo. Tan pronto como adecues tu vida a la idea pura que has

⁸⁵ *Ibidem*, p. 95.

concebido, desplegara sus grandes proporciones. Una revolución correspondiente en las cosas acompañara a la afluencia del espíritu. De pronto se desvanecerán las apariencias desagradables, el cerdo, las arañas, las serpientes, la peste, los manicomios, las prisiones, los enemigos; son pasajeros y desaparecerán”.⁸⁶ El cerdo es un símbolo, con su intervención como depositario del gusano, entendemos que la protagonista ha llegado a incorporar este primer estadio de la Intuición y colocado su esencia más divina en la granja – los predios de El Muestreador, la sociedad- que tendrá a partir de este momento una función de vigilancia castrante que por supuesto es un punto a asimilar, pero también a superar. Comienza la segunda fase, el proceso de acceder a la instrucción correcta para no tomar el camino erróneo y poder llegar a esta agencia superior, a su parte divina, que ha sido intervenida por el medio social.

Un plano del ojo del animal domina la secuencia. “Hasta que interviene esta agencia superior, el ojo del animal ve, con maravillosa exactitud, contornos nítidos y superficies coloreadas”.⁸⁷ Hasta que llegue a ese estadio superior será el ojo del animal quien observe. Una cita refuerza esta noción de que Kris ha dado el primer paso y ha llegado a ese proceso de descubrimiento de un instinto, de una fuerza individual de la cual aún desconoce su potencia y fin último. “Cuando la razón logra una visión más sincera, los contornos y superficies se vuelven transparentes y ya no son visibles; a través de ellos vemos causas y espíritus. Los mejores momentos de la vida son los deliciosos despertares de los poderes superiores y la reverente retirada de la naturaleza ante su Dios”.⁸⁸

Esta primera conexión con *El Muestreador*, esta aceptación de la sociedad como ese estado dividido que debemos superar, cierra con una secuencia simbólica donde Kris entra en una casa, en paralelo a la entrada de la cerda a la granja. Dentro, recorre los pasillos y habitaciones del lugar con la cámara observando su rostro de frente mientras al fondo y fuera de foco personas paradas frente a las ventanas, a las paredes, sentados, estáticos, se presentan como fantasmas con los que no interactúa y que interpretamos han sido acogidos en la granja, procesado su lado animal. Ha entrado en un mundo, donde no está sola, pero que es profundamente confuso. Su andar, terminara en un lavabo donde escucha de forma hipnótica el fluir del agua de un grifo, mientras la cámara busca su rostro que termina siendo encarado por el espejo. Ha logrado verse, su despertar, su llegada

⁸⁶ Ibidem, p. 87.

⁸⁷ Ibidem, p.69.

⁸⁸ Ibidem, p.70.

a la Intuición está casi completa, terminara cuando finalice su lucha por incorporarse a un mundo que ya no le pertenece y aparezca Jeff. Regresa al mundo de forma mecánica con el fantasma de la consistencia rigiendo su voluntad y una intensa relación con los sonidos. Ha terminado aquí este primer evento de transformación, ha llegado a mirarse a sí misma, aunque todavía su conciencia más conservadora se aferrará a los últimos destellos de lo que fue su vida. Termina este primer tercio, unos minutos, en los que el personaje luego del ser arrojada en una carretera donde aparece totalmente desorientada, intenta recuperar su trabajo y bienes materiales. Siendo imposible regresar, termina por aceptar su situación y entrar en un estadio de reflexión conformista.

Segundo Tercio: Instrucción.



Figura 7

En el desarrollo del tercio que nos ocupa podemos observar como continúa desdibujándose el nivel comunicativo, de forma que la narración se sostiene sobre una representación cada vez más artificiosa que decantará en un último fragmento estructurado por completo sobre imágenes simbólicas y un paralelismo visual de gran complejidad semántica. Finalizado el fragmento anterior, observamos a la protagonista, en un plano que traduce una fuerte lucha interna. Reflexiva y meditabunda en un espacio

exterior (Figura 7) todo cambiará para Kris cuando conozca a Jeff. La función de este personaje será desafiarla, como apuntaba Emerson “a decir verdad, no es instrucción, sino provocación, lo que puedo recibir de otra alma”.⁸⁹ Jeff, personaje interpretado por Shane Carruth, se constituye en el nivel comunicación como una relación emocional, pero su verdadero carácter radica en el simbolismo que tiene asociado. Para Kris será guía y reto, el impulso para transitar del camino de la intuición que ha sido abierto para ambos, a la instrucción. A través de una compleja red de acciones simbólicas se desarrolla la lucha interna que constituye para estos personajes reestructurar sus fundamentos identitarios. Encontrar la confianza perdida y utilizar el conocimiento que ha sido depositado en ellos como inspiración, es la acción inicial de ese segundo proceso sobre el que se construye el pensamiento, la conversión.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 118.

Puede apreciarse en este tercio intermedio que se refuerza y completa la dimensión simbólica de la mano como instrumento de aprehensión del entorno. Herramienta fundamental de comunicación del individuo con su medio y vehículo de conexión metafísica. De igual forma, se amplían las nociones sobre la violencia a través de la figura de *El Muestreador*, quien vera amplificada su participación y sus predios semánticos observable en la extraña relación de ubicuidad que mantiene con sus muestras, su función censora castrante de lo diferente, las sutiles cuerdas de un miedo metafísico, que activan sus acciones en el interior de la granja, provocando en los personajes una huida ininteligible y la noción abstracta de un terror imaginario.

Las acciones que mueven esta fracción del metraje se podrían agrupar en tres grandes bloques. Primeramente, se profundiza en esta nueva relación de la protagonista y la figura de Jeff. Como personajes, no se profundiza en una caracterización que los convierta en individuos únicos, sino que continúan habitando un perfil universal. El guion les otorga características que permitan articularlos en el contexto de forma imparcial, pues su función primordial continúa siendo la transmisión de un mensaje codificado. Todo el sistema inicial de relaciones que los vincula se sustenta sobre hechos inconexos que responden a una construcción narrativa elíptica. En segundo lugar, la ampliación en la caracterización de *El Muestreador* que hemos de señalar que ocurre de forma paralela y por último los acontecimientos catárticos con que se apura esta lucha simbólica entre los personajes y el peligro indefinido que los amenaza. Podríamos afirmar que, a partir de este fragmento, sin proponernos establecer un límite cerrado, la imposibilidad de realizar una lectura narrativa ortodoxa es total pues el nivel figurativo solapa toda acción, siendo imposible una justificación lógica a la mayoría de los eventos.

Como podemos observar en la figura 7, el plano frontal de la protagonista se encuentra montado en paralelo con un plano de Jeff esperando el metro. Su rostro, visto lateralmente, nos ofrece un semblante reflexivo. Ambos están solos. El proceso inicial de conversión se sostendrá sobre su capacidad para ir desarticulando las justificaciones de Kris para no salir del estado que le ha asignado la sociedad. En la misma medida que profundizan su relación, comienza a instalarse una crisis en sus correlatos animales que afectará los predios que habitan. Los cerdos que funcionan como espejo de sus conciencias, de la parte instintiva, que están cuidadosamente vigilados. La decisión de montar este proceso de conversión sobre una relación de pareja, no debe condicionar

la interpretación a un reduccionismo emocional, pues esta aportación del director está más vinculada con una conexión espiritual, universal entre los individuos en la cual la sexualidad adquiere una connotación metafísica, que desborda el referente concreto. De igual forma, la débil nota verosímil que intenta mantener el filme por momentos, se propone más asimilable cuando se monta la situación sobre una relación emocional. Tampoco hemos obviar la posibilidad de que sea una aportación del director darle una connotación singular al amor, como sentimiento universal.

El inicio de esta relación tiene como locación el metro, un espacio cerrado, estandarizado, construido desde una visualidad de geometría repetitiva que desde el primer momento se vincula a la granja. Varios planos similares en su composición visual, dos de la entrada de un cerdo en la granja y uno del metro donde podemos ver a Jeff sentado al fondo (Figura 8) corroboran esta relación y son un indicio de la condición de este personaje. La granja, es el espacio social, ambos están dentro, pero se encuentran en ese proceso inicial de conversión donde deben reconquistar la confianza en sí mismo para poder llegar al estado ideal. Ambos han depositado su instinto natural, sus correlatos animales, en los predios de *El Muestreador* y permanecerán bajo su influjo hasta que no alcancen al último estadio de la transformación.



Figura 8

La primera secuencia donde los encontramos juntos es en un café. Una elipsis deja a cuenta del espectador sus primeras palabras. El diálogo que entablan sugiere que Jeff se le ha acercado interesado en su trabajo. No tenemos información respecto el tiempo transcurrido desde el suceso de separación del mundo. Un indicio, en una segunda escena en otro café, nos da señales de lo ocurrido. Ambos se encuentran, Kris extrae de su bolso varios frascos de píldoras. En un diálogo expresa: -Me las diagnosticaron hace un año-. Jeff no sabe qué hacer. Ambos se han reinsertado en la sociedad de forma diferente, ella ha sido diagnosticada, su extraña situación se ha convertido en enfermedad; él aún se resiste a dejar atrás la realidad que le han extirpado.

Puede afirmarse que la relación entre los personajes protagonistas es totalmente emblemática. Como es posible observar, todas las conexiones que durante este tercio tienen, se presentan en forma de acciones inconexas, incompletas, fragmentadas y determinadas por la función figurativa que hemos ido refiriendo o nuevas alegorías que detallaremos en lo adelante. Cabe destacar secuencias que retoman la noción circular del conocimiento y la vida, tales como el fragmento donde Jeff realiza la acción maquina de retirar el envoltorio de unas pajillas y hace cadenas de papel con ellos. Las secuencias paralelas donde ambos recogen y contabilizan pequeñas perlas de cristal o piedras, Jeff mientras trabaja; Kris en una piscina que se repetirá como locación de la secuencia definitoria donde la protagonista alcanza la iluminación. Es la piscina un espacio simulado, en ella la joven busca pequeñas piedras en el fondo. Se sumerge, las recoge y las coloca en el borde. Es un espacio interior, poco iluminado, solo una luz fuera de foco intensa como un sol que se puede observar desde distintas posiciones.

Jeff por su parte desarrolla su actividad en el contexto que le es propio. Administrador en una gran corporación continúa simulando que trabaja, intenta engañar a Kris como lo hace consigo mismo. Al final ha quedado al margen. Él está tan perdido como ella, aunque es más activo pues rechaza la medicación que Kris propone como la salvación durante unas semanas. Ambos están extraviados de diferente forma, solo a través de la provocación mutua podrán escapar del estado de hipnosis en que se convierten sus jornadas laborales y su propia vida. Deambulan entre máquinas de impresión, remachadoras, mecanismos y acciones cuyos ecos al igual que el rumor del agua que cae de los grifos, los convierte en sonámbulos regidos por la monotonía de los sonidos.

Hemos de observar que el estado de nuestros protagonistas tiene un origen dual. Es un conformismo interno determinada por una conexión externa que regida por una sonoridad natural. Montadas en paralelo se encuentran las acciones de *El Muestreador*, que como un Dr. Caligari rige la vida de sus muestras mediante los sonidos. Estudioso de las resonancias de la naturaleza continúa en este tercio las acciones de grabar, recrear y manipular los diversos motivos sonoros que puede extraer del mundo natural. El sonido de las hojas secas batiéndose al viento, ecos en un túnel, piedras que caen en diferentes posiciones, pequeños muros simulados que se derrumban, el rumor

de las aguas de un río. Sonidos que difieren de los que emite la vida doméstica, urbana donde hemos visto a los protagonistas, pero comparten la característica de ser artificiales.

La relación de todos los personajes con el sonido, así como la importancia de la banda sonora en este filme, es capital. Galardonada en el Festival de Sundance en el 2013 con el Premio Especial del Jurado por mejor diseño sonoro, fue compuesta por el director junto Johnny Marshall y Pete Horner. Está conformada por 15 temas cuyos nombres constituyen sentencias que propician todo un universo interpretativo⁹⁰, además de remitir al estilo literario propio del siglo XIX y los trascendentalistas. El sonido en sí, es de suma importancia en el universo de *Walden*, apareciendo la palabra y sus derivados un total de 22 veces en el texto. Refiriéndose al sonido del viento expresa Thoreau: "...A una distancia suficiente, en los bosques, este sonido adquiere un timbre vibrante, como si las agujas de los pinos que se alzan en el horizonte fueran pulsadas como cuerdas de arpa. Todo sonido percibido a lo lejos produce igual efecto, una vibración de la lira universal, comparable a la que causa la atmósfera cuando llena de interés los confines remotos a la vista, teñidos de azul en la distancia..."⁹¹ Es esa vibración universal lo que vincula a los personajes con el sonido y entre ellos a través de una música que es concretamente inaudible. Kris y Jeff se conectan de una manera muy particular con los sonidos de todos los objetos que lo rodean, los vincula con *El Muestreador* y este a su vez los utiliza como una suerte de melodía instintiva para domesticar a sus muestras a través de la manipulación. Lo que ofrece en este aspecto es falso y manipulado. Utiliza sus grabaciones como cantos de sirena para engañar a los navegantes que, perdidos, intentan encontrar esa conexión individual y espiritual con su correlato animal, sin mediaciones.

La importancia de los sonidos naturales como vehículo de conexión mística con esa parte instintiva, como medio para llegar a la divinidad del hombre podríamos resumirla con otro fragmento del texto antes mencionado. "...En medio de una suave lluvia, en tanto prevalecían estos pensamientos, me di cuenta de pronto de la dulce y beneficiosa compañía que me reportaba la Naturaleza misma, con el tamborilear acompasado de las gotas y con cada uno de los sonidos e imágenes que arrojaban mi casa. Era una sensación de solidaridad tan infinita e inefable, cual

⁹⁰ Ver en anexos el listado de títulos.

⁹¹ Henry D. Thoreau, (1854). *Walden, la vida en los Bosques*. Jorge Lobato (Trad.) España: Lectulandia (Epub) p. 135

atmósfera que me guardara en su seno, que hacía insignificantes todas las ventajas imaginarias que pudiese comportar la vecindad humana, en las que no he vuelto a pensar ya desde entonces...”⁹² Cuando somos capaces de escuchar el sonido de la Naturaleza somos uno con nuestro instinto y lo que en un momento pudo ser extraño, se vuelve familiar y cercano.

El sonido en el filme acompaña la conexión instintiva entre todos los personajes. *El Muestreador* simula sonidos que luego usara para mantener a sus muestras conformes dentro de la granja y los sonidos monótonos del ambiente laboral de nuestros protagonistas los mantienen hipnotizados. El sonido es un atributo místico de la naturaleza, que es utilizado por esta entidad utilizado castrante por su capacidad de domesticación del ser humano, su cualidad lenitiva. No obstante, es la intención de Carruth que los personajes se liberen y para ello articula una secuencia donde luego de una sinfonía de maquinarias y naturaleza que se propone como una conexión autoritaria y alienante, Kris en un accionar emblemático corta el hilo de una de las máquinas de costura, escuchando el corte *El Muestreador*, quien ha estado haciendo su labor de grabación. Podemos observar su reacción contrariada en un espacio natural -totalmente alejado del que ocupa la protagonista- provocando que arroje todas las hojas que había escrito, todo lo que había registrado hasta el momento al río. Entre ambos han roto la conexión con esta figura dominante, derivando la atención del individuo hacia sí mismo.

Otro perfil de este personaje que se amplía en este tercio, es esa simbología que lo ubica como un ente gregario que se ocupa de insertar a sus muestras en este granja-sociedad y con ello, de mantenerlas vigiladas, aunque sin mediar favorablemente en su destino como individuos. A partir del minuto 40 podemos observarlo una secuencia en la cual la mano adquiere toda su significación como elemento emblemático. Todo comienza en una vigilia desde la torre de control de la granja donde se encuentran los cerdos, la naturaleza humana encerrada en los predios finitos del constructo social. Es para este personaje la mano un medio de comunicación, extendiéndola puede conectarse con todo aquel que hace sido mediado. Su ubicuidad le permite estar en múltiples espacios al mismo tiempo conectándose con los humanos que corresponden a cada cerdo. Dos hombres en una oficina, uno manejando un vehículo, una mujer comiendo sola, una joven inmóvil observa un escaparate donde permanece un maniquí muy similar a ella misma. Los cerdos son la

⁹² Ibidem, p.145.

conexión metafísica con los humanos. A través de ellos y con solo extender su mano, puede ver a sus correlatos humanos, todos seres solitarios, conflictuados, incompletos. *El Muestreador* es un mediador pasivo, no influye en sus víctimas de forma favorable, no resuelve conflictos, no provee medios para que el individuo pueda labrar su propio estado ideal. En los casos más desafortunados, su intervención solo será violenta y se efectuará si alguien intenta salirse de los moldes preestablecidos para la convivencia en la granja. En la secuencia de la pareja en conflicto, podemos notar su función de acompañante, pero no de guía. Su labor junto al cerdo que es correlato del joven esposo, es de cuidado pasivo o vigilancia activa. Está presente en todos de forma castrante como observador cuida que una catarsis, un enorme problema que puede resultar alienante, no concluya siendo un acto liberador para el individuo.

Todos los personajes de este tercio están imbuidos en esa especie de aura sonora que rige el universo metafísico y concreto de *El Muestreador*. Posterior a la secuencia de la pareja, volvemos a la pareja protagonista que entra en un estado de evasión mental. Se percibe una urgencia en ambos que se comunicación con los ojos. Pareciera que un peligro ininteligible se ciñe sobre ellos. Profundizan la relación mientras juegan a analizar a las personas en el metro, reconstruir sus vidas desde la imaginación. La comunicación se torna más sincera hasta catalizar cuando consuman su relación. La secuencia termina por vincular ambas parejas de humanos y animales, siendo este fragmento la alegoría de ruptura definitiva.



Figura 9

La locación inicial es la casa de Kris, no obstante, mediante el contacto físico ambos llegan a alcanzar esa capacidad de ubicuidad que era hasta el momento patrimonio de *El Muestreador*. Tendidos en una cama, tenemos la confirmación del estado de Jeff en un plano detalle donde vemos en sus pies el agujero por donde le ha sido extraído el gusano. Se abrazan y sus cuerpos tendidos (Figura 9), aparecen en el centro de la granja, entre los cerdos. La experiencia física y el conocimiento han labrado en ambos, la capacidad de sentir la confianza que les faltaba para continuar con el proceso de transformación. Hemos de señalar que, como es obvio, este evento no es del agrado de *El Muestreador* quien, propuesto como mediador de esta comunión espiritual entre hombre y animales, ve su función interventora en peligro. Ya no es necesario pues el conflicto que

presentaba la pareja respecto a su re inserción va diluyéndose a la par que la sinceridad entre ambos crece. La conexión, amplifica y redimensiona, su capacidad de conexión individual consigo mismos y con su entorno.

El puente final hacia la aversión que propone Carruth está montado sobre un críptico evento, del cual hemos de subrayar que la noción de fertilidad —encerrada en el filme en un evento concreto— debe ser entendida como fecundidad espiritual y física que surge de la mente de la protagonista. En su camino al conocimiento de sí mismo y de su entorno, Kris y Jeff inician un intenso intercambio de recuerdos y vivencias idénticas descubriendo que ambos, en cierta medida, son lo mismo. Sus vidas se confunden, sus pasados se mezclan creando por momentos un recuerdo único para ambos. Pletórica con esta relación de verdadera conexión espiritual y a través de la cual ha sido capaz de encontrarse, Kris comienza a sentir que está embarazada, pero en realidad es su correlato animal. La pareja de cerdos, que también han concretado una relación, pone en crisis la estabilidad de la granja.

Para la pareja humana y animal, esta fecundidad se convertirá en un profundo trauma. A la Kris humana le ha sido extirpada toda posibilidad de creación de vida, es un ser incompleto. Sobreviviente de cáncer endometrial, sus funciones reproductivas están sumamente dañadas, ha sufrido una herida física de la cual, extrañamente no sabe nada. Está totalmente ajena a su infertilidad o esta incapacidad de dar vida que se ha desplazado al animal, que es ella misma dentro de la granja. La fecundidad de la relación que tiene con Jeff, no se verá objetivada en los predios que abarcan estos individuos mediados socialmente, en estado *dividido*. Su fecundidad es propiedad ahora de los cerdos que ponen en crisis la granja y llevan a *El Muestreador* a tomar medidas extremas. El resultado de la relación de provocación entre ambos personajes, el fértil intercambio que tienen, es cortado en la proyección espiritual de la granja. Los frutos salvajes de esta conexión: los cerdos recién nacidos, serán asesinados y arrojados al río para que con su putrefacción abonon el ciclo que hemos descrito anteriormente.

El final de este tercio es la concreción narrativa de la conexión entre la pareja de animales y humanos. Adquiere aquí el nivel simbólico su sentido as obvio, pues vemos en paralelo como la crisis compartida genera una profunda aversión en ambos espacios, el artificial que habitan los

humanos y el natural que habitan los animales. Kris sale profundamente desconcertada del centro médico, Jeff comparte su desazón y la busca desesperadamente. La trama que lo impulsa es totalmente cerebral. Los persigue algo que desconocen, un miedo metafísico, una violencia que objetivamente encontramos en el mundo animal donde están siendo cazados los frutos de la instrucción. Hemos de sostener que esta entidad alegoría de lo social que en un momento se presentó como una opción amable y liberadora, al desbordar los jóvenes con su relación los moldes propuestos, se ha convertido en un ente lequía autoritaria y opresora que necesita eliminar cualquier reducto de originalidad, de pensamiento divergente o individualista con el objetivo de mantener a salvo la manada.

A la par que se procede a la caza de los pequeños cerdos, se montan una serie de imágenes iterativas, monótonas provenientes de los lugares de trabajo de ambos. Actúan como si ellos fueran los que están siendo cazados, se rebelan, se pelean y veremos como el paso que abrirá el camino a la aversión, está minado de violencia tanto a nivel conceptual como físico. Rechazan su presente, se buscan y huyen. El miedo los lleva a refugiarse en el hogar de algo intangible, esa violencia subliminal que sienten mientras que el vigilante de la granja ofrece la cara más amarga de su función censora. Está dispuesto a todo para mantener el orden, inclusive a rechazar los beneficios económicos que podrían rendirle los cerdos, si los pusiera en venta tal y como le sugiere un vecino. Son fruto de un pensamiento divergente, de una unión profunda, de la provocación y el reto, por tanto, deben morir.

Los pequeños cerdos son cazados y arrojados a un río, donde será su putrefacción el abono para que las orquídeas cambien del color blanco al azul y crezca el gusano en ellas. Estas serán colectadas por un vivero de plantas exóticas y allí llegará *El Ladrón* para comenzar el ciclo. Para los protagonistas humanos, esta acción desencadena esa lucha sin razón aparente, que en la granja será el cierre del ciclo que da vida al gusano. La muerte de la rebelión, la muerte del pensamiento individual, de la provocación directa entre individuos que no da cabida a la estandarización que pretende la sociedad. Cierran este tercio ambos refugiados en una bañera, mientras podemos ver como el costal con los cerdos muertos fluye río abajo para encontrarse con las orquídeas blancas. El ojo del cerdo – ese primer círculo que además lo verá todo hasta que el protagonista alcance la aversión final-, junto al saco y las orquídeas serán los tres planos que finalizaran el tercio. Han

alcanzado el primer estado de conversión, la confianza en sí mismo para escapar de todo. La tuición necesaria, el aprendizaje que los llevará a cortar con todo lo que frena la posibilidad de alcanzar ese estado ideal.

Tercer Tercio: Aversión

El último tercio del filme se propone como el proceso final de la conversión, el tránsito de la confianza en sí mismos al estado final de aversión. En el nivel comunicacional, hemos de señalar que todas las acciones carecen de una lógica tradicional, pues el simbolismo que hemos referido como una constante en el filme alcanza toda su dimensión en este tramo final. Iniciando en el minuto 70, podemos observar que a partir del giro conceptual que la huida de los jóvenes, un ente metafísico, un peligro cuya existencia no es posible concretar sino percibir, se apropia de los protagonistas que no tendrán un momento de paz hasta que lleguen al final de ese extraño camino de hostilidad que han iniciado.

Repetir el ciclo y quedar conformes en el espacio de la granja, un espacio hostil que ya ha dado muestras de su función castrante, no es una opción para ellos. El primer acto de Jeff, al salir de su refugio señala el camino que ambos tomarán. Mortificados, inquietos, ella llora, él reacciona de forma violenta. Sale a un espacio exterior y con un hacha comienza a cortar el tronco de un árbol. Mientras se muestran indefensos y ensimismados los humanos, vemos en paralelo como el saco con los pequeños cerdos muertos ha recalado justo debajo de las raíces de las orquídeas.

Retoma Kris su conexión con el líquido donde están sumergidos los frutos fecundos de su relación. En el hogar coloca el tapón de la bañera y se sumerge apareciendo nuevamente en la piscina para continuar buscando piedras en su fondo. Señala Emerson que “cada genio admirable no es sino un exitoso buceador en ese mar cuyo fondo de perlas es todo vuestro”.⁹³ Mientras los pequeños cerdos comienzan a corromperse en el agua, escuchan extraños sonidos provenientes del fondo de la casa. Una profunda inquietud vuelve a despertar la conexión sonora inaudible que la vincula con su animal. No puede dormir y aunque Jeff todavía no lo escucha, busca junto a ella la causa de la angustia vital que los mantiene a ambos en un estado de vigilia, incompletos.

⁹³ J. Alcoriza y A. Lastra, ob. cit., p. 139.

Con la muerte de los cerdos que cierra el ciclo del conformismo volvemos a la sentencia emersoniana “...como dice el viejo oráculo, “todas las cosas tienen dos partes; cuidado con la errónea”.⁹⁴ El origen del gusano que reside en las orquídeas, está en los cerdos y ese líquido azul que destilan sus cuerpos putrefactos. El inicio de la transformación, contiene esa dualidad social que implica la idea de Emerson de abrazar la sociedad para poder desarrollarnos como individuos y es muestra de que como señala Emerson todos los hombres tienen derecho a ella (se refiere al alma activa); todos los hombres la albergan, aunque en casi todos este obstruida y casi no haya nacido.⁹⁵ El ciclo del conformismo, es resumidamente, el destino de la mayor parte de una humanidad en la que se encuentra dormida es capacidad de activación divina. No obstante, es importante destacar que, en cualquier caso, se cierre o se procede a la ruptura con este ciclo inicial, la noción trascendentalista asevera que todos los hombres tienen la capacidad de superarse y de reinventarse algo que hemos venido apuntando en la caracterización del personaje principal, Kris, como alegoría de la humanidad.



Figura 10

Entre los peligros que acechan a los hombres que desean iluminarse, está esa cualidad humana que nos remite a las nociones de *recepción* emersoniana que antes hemos mencionados. Esa cualidad menos hermosa de aferrarse, debemos cuidarnos de no obstinarnos en aprehender el conocimiento adquirido con demasiada fruición pues nos llevará por el camino de la conformidad. Solo cuando articulemos nuestras perspectivas en el conglomerado de ese conocimiento, inspirándonos a crear nuestra propia filosofía basada en esa comunión instintiva con la naturaleza, habremos superado el peligro y desarrollado un pensamiento aversivo. Kris y Jeff se sumergen en una vorágine confusa de búsqueda de un

sonido, que para ella es agudo, para el grave o se entremezclan. El sonido surge del líquido azul que comienzan a expeler los cadáveres (Figura 10). Es el sonido del agua que fluye, el eco de los

⁹⁴ Ibidem, p. 93.

⁹⁵ Ibidem, p. 97.

puentes y las piedras al caer, los rumores de la naturaleza. Ambos están en las fronteras de su búsqueda intentando encontrarle el sentido a esa angustia que proviene de su interior, de sus correlatos animales, de su instinto. De la misma forma en que los sonidos de *El Muestreador* atraen a Kris durante el primer tercio, serán esos sonidos que emiten los cerdos muertos el hilo conductor que los conduce a la granja, cuya existencia desconocen.

Mientras lidian está contienda con lo desconocido, podemos observar paralelamente como se cierra el ciclo desde el nivel comunicacional. Conocemos el medio a través del cual llegan las orquídeas al vivero donde las recolecta *El Ladrón*. Una pareja de jóvenes senderistas



Figura 11

desanda el bosque en la búsqueda de la orquídea azul. El líquido azul ya ha infestado unas cuantas, un plano nos muestra orquídeas blancas y azules (Figura 11). Seguidamente podemos ver el árbol colmado de orquídeas azules, que significarán, la posibilidad de otros muchos seres de transformarse si logran como individuos completar un proceso que, como apuntamos al inicio, no es vehículo seguro de iluminación. Con el plano de los jóvenes recogiendo las orquídeas azules de las raíces enormes de un árbol y llevándolas al vivero para etiquetarlas y venderlas, cerramos el ciclo ontológico del gusano que ha nacido de la muerte de esa fecundidad intelectual que hizo diferentes a los correlatos animales de nuestros protagonistas de la granja y que marca el carácter finito, autoritario y censor de este espacio.

A partir de este momento volvemos al lugar donde estaba ubicada la piscina que hemos mencionado en dos ocasiones anteriores donde Kris se sumerge en busca de pequeñas piedrecitas, ese fondo de perlas de conocimiento que es patrimonio de la humanidad, del hombre universal. Comienza un proceso ya evidente de adquisición final de una instrucción que los llevara a la ruptura y apropiación del conocimiento. Jeff busca a Kris en la casa, no la encuentra. Se dirige hacia la piscina y le pregunta qué hace, a lo que ella responde citando a Henry D. Thoreau.

Coinciden en esta secuencia final una serie de objetos y eventos emblemáticos que hemos ido viendo a lo largo del relato: la escritura, el sumergirse en la piscina como acción simbólica a sumergirse en el conocimiento, buscar esas piedras que serán el basamento – no la esencia- de un

pensamiento nuevo, individual, propio y se recitan fragmentos literales de *Walden*. Kris se sumerge y encuentra cada vez más piedras, más citas de Thoreau y a través de ella Jeff, quien en un primer momento no comprende lo que dice, pero se sienta a escribirlo.

Un fragmento de diálogo reza: -Predomina el azul mezclado con el amarillo de la arena. La luz del sol y el color del agua-. Volvemos a la significación de los colores. El color del sol el amarillo es símbolo del conocimiento y cuando la orquídea tome ese color, significará que ya han sido iluminados. El color azul, es la dualidad inicial del gusano, como inicio y cierra, despertar y muerte, también en su relación con el agua dimensiona a este líquido como vehículo procesual. Sumergirse en la piscina, en la bañera, tomarla agua, son acciones parabólicas del proceso que significa imbuirse en el conocimiento, en la iluminación.



Figura 12

Observando las anotaciones de Jeff, Kris decide dirigirse a una biblioteca en busca de la edición impresa de *Walden*. Entre muchas encuentra la que utilizó *El Ladrón* en su secuestro, pero ella escoge otra. Podemos verla (Figura 12) en un estado catártico sentada con el libro en la mano. Un plano en contrapicado nos reafirma la enorme importancia en el filme del ideario que está contenido en este libro. Esa dimensión simbólica de este tipo de plano la utiliza Carruth para transmitirnos la importancia superior del individuo en todo este proceso. En su planificación, sin embargo, privilegia dos planos de perspectiva donde vemos primero el libro perfectamente enfocado y al fondo del contrapicado la figura humana fuera de foco. Ese hombre pensante que es un individuo, en el cual está contenida toda la humanidad, está sobredimensionado y fuera de foco pues lo que importa en este plano es la instrucción final.

El proceso autodidacta de adquirir la confianza en sí misma utilizando las herramientas del conocimiento tradicional que la llevara acto seguido a la Aversión, está a punto de completarse. Volvemos a verla en la piscina en proceso inverso donde es ahora Jeff quien lanza las piedras y libro en mano comienza a recitar fragmentos de *Walden*. Mientras Kris busca y extrae las piedras, completa los versos del libro que él lee. Ambos se complementan en el conocimiento que han adquirido. Las frases que se insertan en esta parte del diálogo podríamos decir que dibujan y cierran

la ruta trascendental que hemos venido estructurando desde el comienzo. Carruth escoge pasajes que refuerzan los objetos y elementos simbólicos que ha ido seleccionando en la construcción del filme y que son parte del trauma vital de nuestros protagonistas. Esta en los diálogos la sensación más perfectible de la instrucción y redondean los significantes de una imagen que leída de esta forma adquiere una profunda dimensión trascendental.

La dimensión simbólica de la escena alcanza su punto final cuando en ese sumergirse, Kris comienza a tener las visiones de la orquídea (Figura 13). Primero ve la flor en tonos azules, luego en un tono entre azul y amarillo. Finalmente ve a las orquídeas amarillas y extiende su mano para agárralas, pero no será fácil. Al tocarlas su mente se transporta al imaginario visual y sonoro que hemos visto relacionado con *El Muestreador*. Tiene visiones del mundo natural. Las aferra repetidamente, pero estas visiones la asustan, hasta que finalmente puede tomarlas sin tener estas visiones violentas. En vez de aferrarse a ellas, de cerrar las manos sobre la flor de forma violenta, toma -como expresaba Emerson-



Figura 13

esa evanescencia y lubricidad del objeto, permitiéndose deslizar entre sus dedos sobre ella sin aferrarse. Ha alcanzado lo que de divino tiene el ser humano, y a través de ella y de esta relación de desafío intelectual con Jeff, él también encontrara su parte divina.

El proceso final de la operación de conversión, la animosidad que los llevara a eliminar a este poder castrante, que se plantea desde punto de vista narrativo desde la fisicidad de un asesinato, es como ha sido todo este tercio totalmente simbólico. Su viaje comienza desandando el territorio por donde hemos visto a *El Muestreador*. Ambos han alcanzado su poder, aunque en el filme es Kris quien lleva el impulso de la acción. Buscan en el medio natural esos sonidos que han percibido durante todo el metraje, pero esta vez no están mediados, son ellos quienes presencian el rumor de las hojas secas de los árboles, el fluir del agua, el eco de los puentes, los sonidos de piedras que caen. Ya no hay simulación ni mediación, se han escapado de los predios finitos de la granja, de su poder castrante, para poner en marcha sus almas activas. No obstante, para poder vivir tranquilamente debe eliminar por completo esos poderes que ya han mostrado que no permiten la

vida de lo divergente. Extienden sus manos para conectarse con el entorno. Llegan al buzón que indica los límites de la granja. Tiene un nombre: Valle Quinoa.

Paralelamente, mudan de locación, Jeff extiende sus manos sobre las estanterías de una tienda de discos. Descubre que existen grabaciones de una misteriosa compañía con este nombre. Selecciona todos los discos. En un plano frontal, los vemos con los discos en sus manos que se convierten en una bandeja con alimentos. Se prepara una extraña escena. Un edificio abandonado, una mesa, una silla, Jeff se dispone a comer. Como antes hemos observado a aquellos personajes mediados realizando actividades como conducir, ver escaparates, comer, los jóvenes han preparado una escena simulada, van a representar para que el simulador aparezca. *El Muestreador* no lo sabe, pero a diferencia de los otros personajes que eran incapaces de verlo, Kris y Jeff han llegado a un estado de iluminación que les permitirá mirarlo a los ojos. Podría decirse que en un proceso inverso al que los vinculó con este personaje, ahora ellos son quienes lo llaman utilizando sus propios sonidos. Jeff le da la señal a Kris de subir el volumen, ambos prueban a escuchar, se encuentran en una casa. Finalmente llega, volvemos al edificio abandonado.

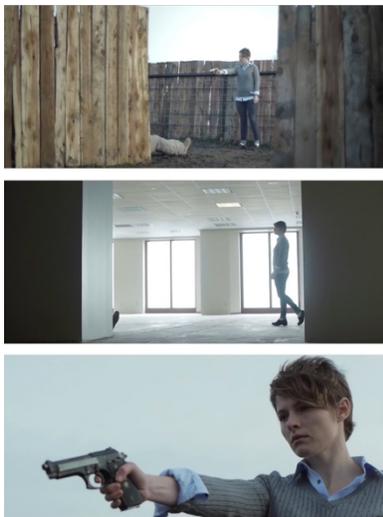


Figura 14

El Muestreador se sienta frente a Jeff. Kris entra y se sienta sin mirarlo inicialmente, hasta que levanta los ojos y lo desafía. Desconcertado intenta escapar, pero es seguido por la joven. Se apoya en una pared y se deja caer en el edificio. En el plano posterior estará en la granja donde Kris le asesta dos tiros (Figura 14). Se han liberado de este poder opresivo, de este extraño demiurgo sonoro que regía con sus grabaciones las vidas de sus muestras. Ambos se apropian de los documentos de la granja y descubren los archivos donde están clasificadas las personas que han sido mediados. Serán a partir de este momento los depositarios de una experiencia que deben compartir con el mundo. Su oficio será como el del escolar, guiar y elevar a los hombres mostrándole los hechos en medio de las apariencias. El medio que utilizarán, como mismo hizo *El Ladrón*, será la edición de *Walden*. A todos y cada uno de los seres que estaban en los archivos se les envía una copia impresa del libro de Thoreau.

Todos se apropian de su naturaleza salvaje y Kris en compañía de estos nuevos intelectuales toman la granja construyendo espacios más amigables y habitables para los cerdos que viven allí y para todos los nuevos que vendrán libremente (Figura 15). En planos paralelos podemos ver a diversas personas en su propio proceso de adquisición del conocimiento a través de la lectura. De igual forma, las jóvenes senderistas que recogían las orquídeas azules y *El Ladrón*, se presentan desconcertados en dos secuencias muy breves, en busca de una orquídea que ya no es azul pues la granja –la sociedad- se ha convertido en un espacio democrático y libre. Han llegado al estado ideal del *hombre que piensa*. Un llamado final, en clave figurada, a reconstruir la identidad americana, la identidad individual y universal, utilizando el conocimiento heredado para estructurar un pensamiento auténtico. La sociedad ideal donde cada cual toma las riendas de su vida, el instinto divino que lleva en sí mismo. La *inteligencia delegada* en el escolar ha sido expandida como patrimonio de la humanidad.



Figura 15

CONCLUSIONES

Hemos de concluir con la presentación de la ruta trascendentalista que, el filme que hemos analizado, presenta trazas definitivas de la influencia que sobre su autor ha tenido la filosofía de este movimiento. Las interpretaciones que hemos expuesto, ilustran cómo el creador del material filmico traza una itinerario de reconstrucción identitaria para los personajes del filme, que está relacionado simbólicamente -y en menor medida explícitamente- con las nociones que derivan de la filosofía trascendentalista. De igual forma, hemos de concluir que la inclusión de la edición del volumen impreso -único elemento físico vinculante con esta ideología- no es un evento fortuito por su peso ideológico, pero también porque el lenguaje filmico es un código lingüístico preciso en cuya articulación cada componente constituye un signo fundamental.

Si bien como hemos podido observar, el estudio realizado nos ha permitido poner en paralelo el trascendentalismo y la ruta de reestructuración identitaria de la protagonista del filme. Por lo que hemos de sostener que la filosofía trascendental resumida a grandes rasgos, como un llamado intelectual a los hombres reconstruir el presente, cultivando en el espacio privado del pensamiento individual un patrón conductual físico y social guiado por la simplicidad, las cualidades innatas del hombre, la vinculación holista con el medio natural y la utilización del conocimiento tradicional como inspiración; es sin dudas un referente capital en la construcción del texto filmico, donde el lenguaje cinematográfico y la deriva argumental -dentro de la enorme impronta subjetiva que presenta- conduce a los personajes por un camino de reforma de una identidad que encuentra en el texto de Henry. D. Thoreau y los elementos emblemáticos señalados, el camino para construir esta patrón conductual que Emerson considera como un estado de excelencia.

Para finalizar, es importante señalar que las influencias y el alcance filosófico que presenta el filme, no puede quedar resuelto en toda su dimensión en el presente trabajo. Si bien han transcurrido cuatro años desde la presentación de *Colores corriente arriba*, aun no existía en el ámbito académico un trabajo que investigara las conexiones entre dicha obra audiovisual y la filosofía. El presente trabajo ha sido un acercamiento inicial, que pretende abrir un camino para aquellos interesados en el universo ideológico y cinematográfico de Shane Carruth.

BIBLIOGRAFÍA

- Albera, F. (2009). *La vanguardia en el cine*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Alcoriza, J. y Lastra, A. (2008). *Naturaleza y otros escritos de juventud*. Madrid: Biblioteca Nueva
- Cavell, Stanley. (1991). Aversive thinking: Emersonian representations in Heidegger and Nietzsche. *New literary history*, 22 (1), 129-160.
- Cervantes, S. A. (1997). La filosofía trascendentalista de Emerson II. *Revista Clío*, (21), 173-193.
- Emerson, Ralph W. (1841) *Essays: First Series. Circles*. Virginia Commonwealth University. American Transcendentalism Web. Recuperado de <https://archive.vcu.edu/english/engweb/transcendentalism/authors/emerson/essays/circleshyp.html>
- Emerson, Ralph W. (1841) *Essays: First Series. Nature* Virginia Commonwealth University. American Transcendentalism Web. Recuperado de <https://archive.vcu.edu/english/engweb/transcendentalism/authors/emerson/essays/nature1844.html>
- Emerson, Ralph W. (1841) *Essays: First Series. Self-Reliance*. Virginia Commonwealth University. American Transcendentalism Web. Recuperado de <https://archive.vcu.edu/english/engweb/transcendentalism/authors/emerson/essays/selfreliance.html>.
- Emerson, Ralph W. (1844) *Essays: Second Series. Experience*. Virginia Commonwealth University. American Transcendentalism Web. Recuperado de: <https://archive.vcu.edu/english/engweb/transcendentalism/authors/emerson/essays/experience.html>
- Emerson, Ralph W. (1844) *Essays: Second Series*. Virginia Commonwealth University. American Transcendentalism Web. Recuperado de: <https://archive.vcu.edu/english/engweb/transcendentalism/authors/emerson.html>.
- Flower, E. F. (1946). Panorama de la filosofía norteamericana. *Revista de la Universidad Nacional (1944-1992)*, (7), 39-46.
- García-Martínez, A. N. (2006). La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual. Recuperado de: <http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/5596/1/La%20imagen%20que%20piensa%20%28CyS%29.pdf>.
- Gottlieb Baumgarten, A. (1964). *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*. Buenos Aires: Aguilar
- Kiang, Jessica (2013) Interview: Shane Carruth Talks Trying To Make The Perfect “Album Film” With ‘Upstream Color’. IndieWire. Recuperado de: <http://www.indiewire.com/2013/04/interview-shane-carruth-talks-trying-to-make-the-perfect-album-film-with-upstream-color-99842/>
- Kohn, Eric (2013) Shane Carruth Explains Why ‘Upstream Color’ Isn’t So Difficult to Understand and Talks About His Next Project. IndieWire. Recuperado de: <http://www.indiewire.com/2013/04/shane-carruth-explains-why-upstream-color-isnt-so-difficult-to-understand-and-talks-about-his-next-project-39752/>
- Lanthier, Joseph J. (2013) Interview: Shane Carruth Talks Upstream Color. SlantMagazine. Recuperado de: <https://www.slantmagazine.com/features/article/interview-shane-carruth>
- Lastra, A. (2001). Emerson y Thoreau. La domesticación de la escritura. *Daimon Revista Internacional de Filosofía*, (22), 107-116.

- Lastra, A. (2004). Swedenborg, Kant, Emerson una lectura trascendentalista. *Daimon Revista Internacional de Filosofía*, (33), 85-92.
- Lastra, A. (Ed.). (2002). *La filosofía y el cine*. Verbum. Madrid
- Meliá, A. L. (2011). *Emerson transcendens / La transcendencia de Emerson*. Universitat de València.
- Miller, Ross (2013) Filmmaker Shane Carruth talks 'Upstream Color' and making movies like albums. The Verge. Recuperado de: <https://www.theverge.com/2013/4/10/4208658/interview-shane-carruth-upstream-color-primer>
- Nadal, Alex (2005) Stanley Cavell y al nueva filosofía norteamericana. *Pensamiento*. Vol 61. Num 229 pp. 31 – 42
- Oviedo Fera, C. M., & Barreto Salazar, J. F. A. (2013). *La filosofía existencial en el cine europeo entre los años 1940-1960 (Bergman Dreyer Antonioni Fellini)* (Doctoral dissertation, Universidad de Cartagena).
- Paul Dallas (2013). “How Shane Carruth constructs”. Interview Magazine. Recuperado de: <http://www.interviewmagazine.com/film/shane-carruth-upstream-color>
- Read, R. y Goodenough, J. (2005). *Film as philosophy: Essays on Cinema After Wittgenstein and Cavell*. Nueva York: Palgrave Macmillan
- Richardson Jr, R. D. (1999). Emerson and Nature. *The Cambridge Companion to Ralph Waldo Emerson*, 97-105.
- Robey, Tim (2013) Shane Carruth interview: the awkward auteur. Telegraph. Recuperado de: <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/10255533/Shane-Carruth-interview-the-awkward-auteur.html>
- Rothman, W. (2003). La unión del cine y la filosofía en el pensamiento de Stanley Cavell. *Universitas Europea*. Recuperado de: http://abacus.universidadeuropea.es/bitstream/handle/11268/2843/rothman_espanol.pdf?sequence=1
- Sadoul, G. (1987). *Historia del cine mundial: desde los orígenes*. México: Siglo XXI Editores.
- Thodol, B. (1999). Libro Tibetano de Los Muertos. Agustin Lopez y María Tabuyo trad. Proyecto Scriptorium. Epublibre (Epub)
- Thoreau, Henry D. (1854). *Walden, la vida en los Bosques*. Jorge Lobato (Traductor). España: Lectulandia (Epub)
- Thoreau, Henry D. (1862). *Caminar*. Federico Romero (Traductor). España: GoogleBooks (Epub)
- Thoreau, Henry D. (2004). *Walden and other writings*. Inglaterra: Bantam Classic (Epub).
- Urrutia, J. (1976). *Contribuciones al análisis semiológico del film*. Valencia: Cosmos-Artes Gráficas
- Wayne, Tiffany K. (1968). *Critical companion to Ralph Waldo Emerson. A literary reference to his life and work*. New York: Facts on file Editions.
- Whitman, Walt (2013). *Canto a mí mismo*. Proyecto Scriptorium. Epublibre (Epub)

ANEXOS

FICHA TÉCNICA



Título original: Upstream Color
Otros títulos: Colores corriente arriba
País: Estados Unidos
Año: 2013
Productora: ERBP
Dirección: Shane Carruth
Guion: Shane Carruth
Música: Shane Carruth
Duración: 96 min
Fotografía: Shane Carruth
Reparto: Amy Seimetz, Shane Carruth, Andrew Sensenig, Thiago Martins, Juli Erickson, Ted Ferguson, Frank Mosley, Charles Reynolds, Kerry McCormick, Karen Jagger, Jack Watkins, Jeff Fenter, Cody Pottkotter

COPIA DE TRABAJO DEL FILME