



UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

TESIS DOCTORAL

**El trascendentalismo norteamericano en el cine**

(American transcendentalism in cinema)

Departamento de ciencias sociales, filosofía, geografía, traducción e interpretación.

Programa de Doctorado en Lenguas y Culturas

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADO POR

Gretel Herrera Durán

DIRECTOR

Dr. Pedro Mantas España

Córdoba, a 17 de enero de 2023

TITULO: *El trascendentalismo norteamericano en el cine*

AUTOR: *Gretel Herrera Durán*

---

© Edita: UCOPress. 2023  
Campus de Rabanales  
Ctra. Nacional IV, Km. 396 A  
14071 Córdoba

<https://www.uco.es/ucopress/index.php/es/>  
[ucopress@uco.es](mailto:ucopress@uco.es)

---



**TÍTULO DE LA TESIS:** El trascendentalismo norteamericano en el cine

**DOCTORANDA:** Gretel Herrera Durán

### **INFORME RAZONADO DEL DIRECTOR DE LA TESIS**

La doctoranda Gretel Herrera Durán ha completado con éxito todas las fases conducentes al depósito de la tesis doctoral y lista para ser defendida con un alto grado de nivel investigador.

A lo largo del proceso que ha mediado entre la inscripción de su tesis y la actualidad, la doctoranda ha cumplido con todas las tareas encomendadas, abordando el estudio de los textos más relevantes del pensamiento trascendentalista norteamericano, el análisis de la bibliografía académica sobre el tema de su tesis, el visionado y análisis fílmico de las obras objeto de investigación, así como los filmes que de un modo u otro se encuentran vinculados a dichas obras.

A través de su investigación, la doctoranda ha podido concretar la tesis fundamental que plantea su trabajo: no obstante las distintas influencias que recoge de la tradición europea continental, podemos interpretar el trascendentalismo originario –fundamentalmente, Henry David Thoreau y Ralph Waldo Emerson–, como la corriente filosófica trócal del pensamiento norteamericano, impregnando una ya rica tradición intelectual y cultural. Los frutos de dicha tradición no sólo se han plasmado en la orientación intelectual de algunas de las grandes instituciones norteamericanas, sean éstas de carácter universitario, editorial, político ..., también han permeado algunas de sus mejores obras de creación poética, literaria, periodística, legislativa y, cómo no, cinematográfica.

Es precisamente la interpretación que del trascendentalismo han realizado algunas obras clásicas y contemporáneas de la cinematografía norteamericana –*Late George Apley* (JL. Mankiewicz 1947), *All that Heaven Allows* (D. Sirk 1955) y *Upstream Color* (S. Carruth 2013)–, lo que Gretel Herrera estudia en una investigación

que, con todo sentido, se encuadra dentro del ámbito temático de la Filosofía del Cine. Siguiendo las huellas iniciadas por el filósofo norteamericano Stanley Cavell, la doctoranda ha podido concretar algunas de las ideas esbozadas por Cavell; ha llevado su análisis al campo del *cine de autor* contemporáneo y ha contrastado su visión con el pensamiento que atraviesa una de las obras más memorables de la cinematografía de Akira Kurosawa (*Dersu Uzala*).

Su trabajo de investigación ha ido tomando cuerpo y concretándose a lo largo de un proceso de estudio, análisis y asistencia a los Seminarios y Jornadas organizadas por la Universidad de Córdoba, los Congresos de Évora y Salamanca, su aportación a este último y, sobre todo, con la publicación en la revista académica de estudios culturales *La Torre del Virrey* del artículo “El pensamiento trascendentalista de Emerson y Thoreau en el cine”.

Por todo ello, se autoriza la presentación de la tesis doctoral.

Firma del director



## Resumen

El trascendentalismo es un movimiento filosófico de gran importancia en la configuración intelectual de América del Norte. Por tratarse de una inclinación ideológica de nuevo signo, original en su configuración y alejada de las rígidas estructuras de la filosofía tradicional, comienza a ganar interés en el siglo XX y experimenta un auge impulsado por los trabajos de filósofos como Stanley Cavell o Tiffany K. Wayne, quienes han puesto en valor el ideario emersoniano en el ámbito filosófico y desde un punto de vista histórico. Consideramos que es posible encontrar alineamientos y doctrinas relacionadas con esta corriente, en numerosos filmes tanto en la historia del cine como en producciones contemporáneas, constituyéndose en un importante aporte al debate sobre la posteoría actual. En el presente trabajo de investigación, nos proponemos estudiar el modo en que se pone de manifiesto dicha filosofía en cuatro ejemplos filmicos que abarcan un amplio abanico temporal y geográfico. Con este objetivo, abordamos el trabajo partiendo de tres enfoques fundamentales: su presencia en filmes que manifiestan referencias directas tanto al universo literario del movimiento como al universo socio-cultural del mismo; la influencia indirecta en un filme de corte experimental pero de clara proyección trascendentalista, o desde una perspectiva orientalista.

**Palabras claves:** Trascendentalismo norteamericano, análisis filmico, Emerson, Thoreau, Shane Carruth, Kurosawa, posteoría.

## Abstract

Transcendentalism is a philosophical movement of great importance in the intellectual configuration of North America. As a new ideological inclination, original in its configuration and far from the rigid structures of traditional philosophy, it began to gain interest in the twentieth century and experienced a boom driven by the work of philosophers such as Stanley Cavell or Tiffany K. Wayne, who have put in value the Emersonian ideology in the philosophical field and from a historical point of view. We consider that it is possible to find alignments and doctrines related to this current in numerous films, both in the history of cinema and in contemporary productions, constituting an important contribution to the debate on the current post-theory. In the present research work, we propose to study the way in which this philosophy is manifested in four filmic examples that cover a wide temporal and geographical range. With this objective, we approach the work from three fundamental approaches: its presence in films that show direct references both to the literary universe of the movement and to its socio-cultural universe; the indirect influence in a film of an experimental nature but with a clear transcendentalist projection, or from an orientalist perspective.

**Keywords:** American transcendentalism, film analysis, Emerson, Thoreau, Shane Carruth, Kurosawa, post-theory.

## ÍNDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN</b> .....	8
<b>2. ESTADO DE LA CUESTIÓN</b> .....	13
<b>3. METODOLOGÍA</b> .....	19
<b>4. TRASCENDENTALISMO NORTEAMERICANO</b> .....	26
4.1. Definición .....	27
4.2. Orígenes .....	33
4.3. Aproximaciones filosóficas: perfeccionismo moral emersoniano .....	47
<b>5. ENFOQUES: EL TRATAMIENTO EXPLÍCITO</b> .....	58
5.1. A modo de introducción .....	59
5.2. Una aproximación a los <i>brahmins</i> de Nueva Inglaterra: <i>Late George Apley</i> ( <i>El mundo de George Apley</i> – Joseph Leo Mankiewicz, 1947) y <i>All that Heaven</i> <i>Allows</i> ( <i>Sólo el cielo lo sabe</i> – Douglas Sirk, 1955) .....	65
<b>6. ENFOQUES: EL TRATAMIENTO CRÍPTICO</b> .....	98
6.1. A modo de introducción .....	99
6.2. <i>Upstream color</i> ( <i>Color corriente arriba</i> – Shane Carruth, 2013). Un acercamiento personal y críptico a la filosofía trascendental .....	103

<b>7. ENFOQUES: EL TRASCENDENTALISMO DESDE EL ORIENTALISMO DE AKIRA KUROSAWA.....</b>	<b>136</b>
7.1. A modo de introducción .....	137
7.2. <i>Dersu Uzala</i> (Akira Kurosawa, 1975), una perspectiva orientalista del trascendentalismo .....	141
<b>8. CONCLUSIONES .....</b>	<b>168</b>
<b>9. BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>173</b>
<b>10. RECURSOS ELECTRÓNICOS REMOTOS .....</b>	<b>180</b>
<b>11. APÉNDICES .....</b>	<b>182</b>



## AGRADECIMIENTOS

Al Profesor Dr. D. Pedro Mantas España,  
por su valiosa dirección y apoyo continuado.

A mi familia cubana, española y dominicana,  
en especial a mi padre Alejandro sin cuyo impulso  
constante no hubiera sido posible este trabajo,  
a mi madre Francis, a Alfonso y Manuela  
y a mi querido Pedro.

A mi hija Alma.



## **1. INTRODUCCIÓN**

A lo largo de este trabajo de investigación nos proponemos demostrar las influencias que la filosofía trascendentalista norteamericana ha legado a la cinematografía y los diferentes enfoques que, sobre la noción de perfeccionismo moral emersoniano, concurren en filmes de autores contemporáneos como Shane Carruth (1972), y maestros del cine clásico como Douglas Sirk (1887-1987), Joseph L. Mankiewicz (1909-1993), e incluso Akira Kurosawa (1910-1998). Todo ello en el sentido de la utilidad que el filósofo Stanley Cavell le prefigura al cine como laboratorio para la democratización del perfeccionismo moral, un medio idóneo para la educación moral de los adultos, “educación que no supone un crecimiento natural, sino un cambio.”<sup>1</sup>

El trascendentalismo (*fl.* 1836-1860), recoge diversas influencias del pensamiento cartesiano y kantiano, y a lo largo de más de dos siglos ha tenido un notable influjo en filósofos y reformadores contemporáneos como Friedrich Nietzsche, Ludwig Wittgenstein, Martin Heidegger, Mahatma Gandhi, John Langshaw Austin o Martin Luther King. Por su alcance y el reconocimiento que ha experimentado, sobre todo en la segunda mitad del siglo XX con su redescubrimiento y revalorización en gran medida debido a la obra de Stanley Cavell, es posible aseverar que fue el movimiento filosófico más importante del siglo XIX norteamericano.

Haciendo un repaso por la historia de la creación artística, podemos observar que la filosofía ha contribuido notablemente a constituir una epistemología del arte desde sus orígenes, aunque es a partir del siglo XVIII cuando, a través de la *Crítica del juicio* de Immanuel Kant (1724-1804), 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.”<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Stanley Cavell, *Reivindicaciones de la razón* (Madrid: Editorial Síntesis, 2003), 189.

<sup>2</sup> Alexander Gottlieb, *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*, trad. José Antonio Míguez (Buenos Aires: Aguilar, 1964), 89.



En los siglos XX y XXI ha crecido notablemente el interés por vincular la filosofía con uno de los inventos más revolucionarios de esta época, el cinematógrafo, debido en parte al importante trabajo de filósofos como Gilles Deleuze,<sup>3</sup> Stanley Cavell, Robert B. Pippin<sup>4</sup> o Tiffany K. Wayne —ésta última incorporando el enfoque de género;<sup>5</sup> al interés suscitado por la obra filmica de directores como Carl Theodor Dreyer, Alfred Hitchcock, Akira Kurosawa, Ingmar Bergman o Federico Fellini, entre otros. La teoría filmica ha ido evolucionando de forma tal que:

Los primeros cincuenta años [hasta 1964] la pregunta principal fue ¿Es el cine “arte”? Este debate persiste en la filosofía del cine (Carroll, Bordwell, Sinnerbrink, Murray Smith), aunque en una formulación algo diferente y a través de un paradigma diferente, a saber: ¿Qué es la estética? (...) Durante los segundos cincuenta años de la teoría del cine, el enfoque principal fue epistemológico y se centró en la teoría de la pantalla (¿Es el cine un lenguaje?; realismo e ilusionismo filmicos; cine e ideología; el efecto de sujeto del aparato cinematográfico).<sup>6</sup>

En este segundo período —a partir de los años 60—, la investigación cinematográfica se ha visto beneficiada por la irrupción en el desarrollo de la teoría filmica de las más diversas áreas del conocimiento, entre ellas la filosofía. Los estudios sobre cine y filosofía, agrupados en los últimos tiempos bajo la denominación de *posteoría*, dan cuenta de un importante auge, de forma tal que en la actualidad se amplía la legitimación del medio filmico como vehículo para crear contenido reflexivo; considerándolo un soporte cada vez más válido para la especulación filosófica, un instrumento útil para repensar la realidad, e incluso como un nuevo lenguaje para la filosofía. El abordaje cada vez más frecuente de la teoría filmica desde esta perspectiva, ha generado y amplificado la bibliografía sobre las problemáticas entre la imagen en movimiento y su potencia como expresión filosófica, campo en el que se circunscribe esta investigación.

En el caso concreto del trascendentalismo norteamericano, no podría aseverarse que exista un vacío bibliográfico, pero sí que las investigaciones al respecto son escasas. Podemos encontrar en este reducido grupo, estudios de gran importancia como la obra de Stanley Cavell

---

<sup>3</sup> Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I* (Barcelona: Paidós, 1984), 320.

<sup>4</sup> Robert Pippin, *Filmed Thought: Cinema as Reflective Form* (Chicago: University of Chicago Press, 2019), 256.

<sup>5</sup> Tiffany Wayne, *Woman thinking: feminism and transcendentalism in nineteenth-century America* (New York: Lexington Books, 2004), 172.

<sup>6</sup> Thomas Elsaesser, *Cine europeo y filosofía continental: El cine como experimento mental*, trad. Ricardo Bonet (Córdoba: UCO Press, 2021), 26.

sobre el cine norteamericano a la luz de esta corriente de pensamiento —específicamente sobre la comedia de enredo matrimonial en Hollywood o el melodrama—, su obra concerniente a las problemáticas alusivas a la propia ontología y particularidades del medio, así como sus trabajos sobre la obra de Henry David Thoreau o Ralph Waldo Emerson. La misión de recuperar y poner en valor la obra de estos filósofos norteamericanos de siglo XIX, ha sido parte fundamental de su labor. En esta línea, podemos considerar el artículo de Emeterio Díez Puertas sobre “El trascendentalismo en el cine de Douglas Sirk,”<sup>7</sup> donde analiza la carga simbólica de una parte del trabajo del director mencionado entre los años 1950 y 1959; el trabajo de Alan Sugg sobre los principios trascendentales de Emerson, Thoreau y Whitman en el filme *El club de los poetas muertos* (*Dead Poets Society*, Peter Weir 1989)<sup>8</sup> o la tesis de Jorge Salanova sobre las visiones trascendentalistas en la filmografía del director estadounidense Terrence Malick.<sup>9</sup> Siendo considerado el primer movimiento filosófico de América del Norte, suscita un interés creciente en los estudios filosóficos y de estética del cine.

Como aporte al conjunto de investigaciones sobre el tema que buscan darle relieve al pensamiento emersoniano y trascendentalista, esta tesis plantea el acercamiento a cuatro filmes que consideramos reflejan, tanto a nivel formal como conceptual, los principios de dicho movimiento filosófico, sus principales ejes y derivaciones ideológicas, sobre todo en la obra de Cavell. Los filmes en cuestión son: *El mundo de George Apley* (*Late George Apley*, Joseph L. Mankiewicz 1947); *Solo el cielo lo sabe* (*All that Heaven Allows*, Douglas Sirk 1955); *Dersu Uzala* (Akira Kurosawa, 1975) y *Color corriente arriba* (*Upstream Color*, Shane Carruth 2013).

Para ello emplearemos una metodología de análisis basada en la comparación analítica entre los códigos semánticos del lenguaje narrativo y audiovisual de la obra cinematográfica y los fundamentos filosóficos del movimiento trascendentalista, apoyándonos en las obras de figuras capitales como Henry David Thoreau y Ralph Waldo Emerson, así como en los principios básicos de la noción de perfeccionismo moral emersoniano.

---

<sup>7</sup> Emeterio Díez, “El trascendentalismo en el cine de Douglas Sirk.” *Revista Signa*, No. 16 (2007): 345-363.

<sup>8</sup> Allan Sugg, “Transcendental legacy: transcendentalist principles from Emerson, Thoreau and Whitman in the film, *The dead poet’s society*.” *The Web of American Transcendentalism* (1999). <https://transcendentalism.tamu.edu/sugg>

<sup>9</sup> Jorge Salanova, “*Glimpses of other worlds: Emersonian transcendentalism in the cinema of Terrence Malick*.” (diss., Universidad de Valencia, 2018), 59.

Con este propósito los principales objetivos de esta investigación son:

- Estudio sintético del corpus bibliográfico del movimiento trascendentalista norteamericano —con especial énfasis en la obra de Ralph Waldo Emerson y Henry David Thoreau— de la obra del filósofo Stanley Cavell, así como la literatura referida a los directores cinematográficos y a las obras filmicas que nos atañen.
- Análisis de las películas que acabamos de citar, a la luz de los principios trascendentalistas y a través de un estudio comparativo que ilustre cómo las estructuras narrativas se corresponden en el orden de las ideas —explícita o implícitamente— con las escuelas e ideas filosóficas antes citadas.
- Estudiar la contribución intelectual que dichos filmes aportan como reflexión e impulso al debate actual sobre la filosofía trascendentalista.

Los tres primeros capítulos de la tesis están formados, respectivamente, por una breve introducción al tema, el examen del estado de la cuestión y el establecimiento de las particularidades de la metodología comparativa. El corpus analítico de la investigación se lleva a cabo a través de los capítulos cinco a siete, cada uno dedicado a los filmes en cuestión, al análisis detallado y sistemático de sus relaciones vinculantes con el movimiento filosófico, sus aportaciones intelectuales, así como a las características diferenciadoras de cada uno de sus realizadores —como artífices del discurso que en ellos se expresa y sus peculiaridades como obra cinematográfica dentro de la filmografía de su director. Finalmente, los capítulos ocho al doce presentan las conclusiones, bibliografía, recursos electrónicos remotos y apéndice, respectivamente.

## **2. ESTADO DE LA CUESTIÓN**

Para el desarrollo del presente trabajo de investigación nos hemos remitido a dos ámbitos bibliográficos: el referido al trascendentalismo norteamericano como movimiento filosófico y el referido a los estudios cinematográficos desarrollados desde la perspectiva de la filosofía del filme.

Sobre el trascendentalismo norteamericano como tendencia filosófica podemos encontrar numerosos estudios de carácter histórico, social o desde la perspectiva de género en Norteamérica, país donde se desarrolla el mayor corpus analítico sobre el tema. En el ámbito de los estudios filosóficos en el continente europeo, este movimiento que no se encuentra legitimado por la tradición filosófica de Occidente, ha sido una temática escasamente abordada. No es hasta entrado el siglo XX, que los estudios de Stanley Cavell o Tiffany K. Wayne, hacen resurgir el interés por el movimiento debido en parte a la importante influencia que ha ejercido en filósofos como Friedrich Nietzsche o Ludwig Wittgenstein, así como en reformadores sociales como Mohandas Gandhi y a la importancia que tiene como fundamento constitutivo de un pensamiento puramente norteamericano.

En España podemos encontrar el excelente trabajo de los profesores de filosofía Antonio Lastra y Javier Alcoriza, quienes han aportado significativas traducciones de textos originales y ensayos sobre el pensamiento de Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau o Stanley Cavell —este último figura fundamental en los estudios analíticos sobre trascendentalismo y cine. En el espacio de los estudios históricos, hemos consultado la obra de Tiffany K. Wayne, historiadora y académica de la universidad de California. Sus trabajos *Encyclopedia of transcendentalism*,<sup>10</sup> *Critical companion to Ralph Waldo Emerson*,<sup>11</sup> *Woman thinking: feminism and transcendentalism in nineteenth-century America*<sup>12</sup> o *Women's rights in the United States*.<sup>13</sup> Por otra parte, la obra *A historical guide to Henry David Thoreau*<sup>14</sup> de William Cain, ha sido una importante fuente de conocimiento para el estudio de Thoreau, así como la obra *Querido Waldo, Correspondencia entre Ralph Waldo Emerson y Henry David Thoreau*,<sup>15</sup> editada por la

---

<sup>10</sup> Tiffany Wayne, *Encyclopedia of transcendentalism. The essential guide to the lives and works of transcendentalism writers* (New York: Facts on file Editions, 2006), 385.

<sup>11</sup> Tiffany Wayne, *Critical companion to Ralph Waldo Emerson. A literary reference to his life and work* (New York: Facts on file Editions, 2010), 444.

<sup>12</sup> Tiffany Wayne, *Woman thinking: feminism and transcendentalism in nineteenth-century America* (Maryland: Lexington Books, 2004), 156.

<sup>13</sup> Tiffany Wayne, *Women's rights in the United States. Vol. 1, 2, 3 y 4* (California: ABC-CLIO, 2015)

<sup>14</sup> William Cain, *A historical guide to Henry David Thoreau* (Oxford: University Press, 2000), 304.

<sup>15</sup> Ralph Waldo Emerson y Henry David Thoreau, *Querido Waldo: correspondencia entre Ralph Waldo Emerson y Henry David Thoreau*, trad. Alberto Chessa (Madrid: RELEE, 2018), 179.

Red Libre de Ediciones (RELEE) y los volúmenes I<sup>16</sup> y II<sup>17</sup> de *El diario* de Henry D. Thoreau, editados por la Editora Capitán Swing.

Es importante destacar que, para el desarrollo del trabajo de investigación, ha sido de importancia capital analizar los textos originales de los filósofos trascendentalistas del siglo XIX —desde los llamados primeros grandes trascendentalistas hasta los compendios que sobre el movimiento realizaron los llamados trascendentalistas de segunda generación, intelectuales que una generación más avanzada favorecieron la formación del acervo bibliográfico más inmediato y cercano cronológicamente a la existencia del movimiento. En adición a los textos sobre Emerson anteriormente mencionados, se ha tomado como referencia la edición *Walden and others writings*<sup>18</sup> de Brooks Atkinson que compila la mayor parte de los escritos de Henry D. Thoreau.

Para la lectura de otros textos capitales del movimiento hemos consultado la página *The web of American transcendentalism*,<sup>19</sup> creada en 1999 gracias a una iniciativa de la doctora Ann Woodlief, especialista en estudios sobre trascendentalismo norteamericano de la Universidad de la Mancomunidad de Virginia. Actualmente contiene un importante volumen de archivos originales tales como discursos, conferencias o publicaciones varias. En la librería digital *Internet Archive*, hemos obtenido otros textos importantes como: *Transcendentalism in New England, a history*<sup>20</sup> de Octavius Brooks Frothingham; *Transcendentalism in New England: a lecture delivered before the Society for Philosophical Inquiry*<sup>21</sup> una conferencia pronunciada ante la Sociedad para la Investigación Filosófica de Washington por Caroline Dall en mayo de 1895 o la edición de *Aesthetic Papers*<sup>22</sup> de Elizabeth Palmer Peabody; así como obras selectas

---

<sup>16</sup> Henry David Thoreau, *El diario (1837-1861) Vol. I*, trad. Ernesto Estrella (Madrid: Editora Capitán Swing, 2013), 372.

<sup>17</sup> Henry David Thoreau, *El diario (1837-1861) Vol. II*, trad. Ernesto Estrella (Madrid: Editora Capitán Swing, 2017), 400.

<sup>18</sup> Brooks Atkinson, ed., *Walden and other writings* (New York: Modern Library, 1992), 784. *Walden* (pp. 1-312), *A week on the Concord and Merrimack river* (pp. 313-456), *Cape Cod* (pp. 457-526), *The Allegash and East Branch* (pp. 527-624), *Walking* (pp.625-664), *Civil disobedience* (pp. 665-694), *Slavery in Massachussets* (pp. 695-714), *A plea for captain John Brown* (pp. 715-744) y *Life without principle* (pp.745-769).

<sup>19</sup> Ann Woodlief comp., *The web of American transcendentalism* (Universidad de la Mancomunidad de Virginia, 1999) <https://archive.vcu.edu/english/engweb/transcendentalism/index.html>

<sup>20</sup> Octavius Brooks, *Transcendentalism in New England, a history* (New York: G. P. Putnam's Sons, 1897), 410. <https://archive.org/details/transcendentali02frotgoog/page/n5/mode/2up>

<sup>21</sup> Caroline Dall, “*Transcendentalism in New England*.” (diss., Society for Philosophical Inquiry, 1895), 44. <https://archive.org/details/transcendentalis00dalluoft/page/n3/mode/2up>

<sup>22</sup> Elizabeth Peabody, *Aesthetic papers* (New York: G. P. Putnam's Sons, 1849), 264. <https://archive.org/details/aestheticpapers00peabrich/page/n3/mode/2up>

de interés tangencial como *Concord days*<sup>23</sup> de Amos Bronson Alcott o *Woman in the nineteenth century*<sup>24</sup> de Margaret Fuller.

En términos generales, debido a las escasas traducciones que existen de las obras trascendentalistas y al valor intrínseco que tiene la lectura de textos en el idioma en que fueron concebidos, hemos preferido en la medida de lo posible el acercamiento a dichos escritos en su lengua original. Por otra parte, en el ámbito de estudio referido a la influencia del trascendentalismo norteamericano en las teorías fílmicas y en el análisis estético, podríamos decir que la bibliográfica es más escasa. Para la elaboración del presente trabajo de investigación hemos tomado como referencia fundamental la obra del filósofo norteamericano Stanley Cavell, por su papel fundamental en la recuperación de las figuras de Ralph Waldo Emerson y Henry David Thoreau, así como por sus significativos estudios sobre cine y filosofía.

De la amplia bibliografía de este autor hemos tomado como referencia las siguientes ediciones: *Los sentidos de Walden*<sup>25</sup> y *Un tono de filosofía*<sup>26</sup> traducidos por Antonio Lastra; *Ciudades de palabras, cartas pedagógicas sobre un registro moral*<sup>27</sup> traducido por Antonio Lastra y Javier Alcoriza; *El mundo visto. Reflexiones sobre la ontología del cine*<sup>28</sup> traducido por Antonio Fernández Díez; *Esta nueva y aún inaccesible América*<sup>29</sup> y *Más allá de las lágrimas*<sup>30</sup> traducidos por David Pérez Chico; *La búsqueda de la felicidad: La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*<sup>31</sup> traducido por Eduardo Iriarte y *Reivindicaciones de la razón*<sup>32</sup> traducido por Diego Ribes Nicolás.

---

<sup>23</sup> Amos Bronson, *Concord days* (Boston: Roberts Brothers, 1872), 298. <https://archive.org/details/concorddays00alcorich/page/n1/mode/2up>

<sup>24</sup> Margaret Fuller, *Woman in the nineteenth century* (New York: Greeley & McElrath, 1845), 216. <https://archive.org/details/womaninnineteent1845full/page/n7/mode/2up>

<sup>25</sup> Stanley Cavell, *Los sentidos de Walden*, trad. Antonio Lastra (Valencia: Editorial Pre-textos, 2011), 160.

<sup>26</sup> Stanley Cavell, *Un tono de filosofía. Ejercicios autobiográficos*, trad. Antonio Lastra (Madrid: Gráficas Rogar, 2002), 259.

<sup>27</sup> Stanley Cavell, *Ciudades de palabras, cartas pedagógicas sobre un registro moral*, trad. Antonio Lastra y Javier Alcoriza (Valencia: Editorial Pre-textos, 2007), 448.

<sup>28</sup> Stanley Cavell, *El mundo visto. Reflexiones sobre la ontología del cine*, trad. Antonio Fernández Díez (Córdoba, UCOPress, 2017), 296.

<sup>29</sup> Stanley Cavell, *Esta nueva y aún inaccesible América. Conferencia tras Emerson después de Wittgenstein*, trad. David Pérez Chico (Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2001), 193.

<sup>30</sup> Stanley Cavell, *Más allá de las lágrimas*, trad. David Pérez Chico (Madrid: Top Printer Plus, SSL, 2009), 357.

<sup>31</sup> Stanley Cavell, *La búsqueda de la felicidad: la comedia de enredo matrimonial en Hollywood*, trad. Eduardo Iriarte (Barcelona: Paidós Ibérica, 1999), 287.

<sup>32</sup> Stanley Cavell, *Reivindicaciones de la razón*, trad. Diego Ribes Nicolás (Madrid: Editorial Síntesis, 2003), 657.

Al mismo tiempo, hemos consultado otros textos sobre cine y filosofía que tratan sobre posteoría o la obra de Cavell como *Stanley Cavell*,<sup>33</sup> una compilación de trabajos sobre el filósofo editados por Richard Elridge; *Film as philosophy: essays on cinema after Wittgenstein and Cavell*<sup>34</sup> una compilación de ensayos sobre estética editados por Rupert Read y Jerry Goodenough; *La filosofía y el cine*<sup>35</sup> de Antonio Lastra, *Cine: 100 años de filosofía*<sup>36</sup> de Julio Cabrera o *La filosofía en el cine*<sup>37</sup> de Jordi Puigdomènech.

Además de estos estudios, es posible encontrar artículos y ensayos que dejan ver el interés creciente que para el análisis fílmico tiene el corpus ideológico de este movimiento filosófico, ya que abordan de forma tangencial o centralizada las influencias que tiene sobre ciertos productos cinematográficos. Entre ellos podemos numerar *Filmar el trascendentalismo: el lugar del cine independiente contemporáneo en el cambio de paradigma cultural*<sup>38</sup> de Jesús Bolaño; o *Principios trascendentalistas de Emerson, Thoreau y Whitman en la película La sociedad de los poetas muertos* de Allan Sugg y *El trascendentalismo en el cine de Douglas Sirk* de Emeterio Díez Puertas, estos dos últimos anteriormente mencionados.

Por otro lado, la cinematografía del director estadounidense Terrence Malick ha sido objeto de estudio en diversos artículos donde se reconoce la importante influencia que recoge de Emerson y Thoreau. Entre ellos *Prisiones de luz: la arquitectura en Terrence Malick y El árbol de la vida*<sup>39</sup> de Marina Povedano Revilla y Adrián Tomas Samit; “*Strangers and pilgrims*”: *el arquetipo del migrante en el cine de Terrence Malick*<sup>40</sup> de Pablo Alzola Cerero; *Sobre las películas filosóficas de Terrence Malick*<sup>41</sup> de Martin Woessner para la Revista *Philosophy Today*; la tesis *No está lejos... está al alcance de la mano Terrence Malick y la búsqueda*

---

<sup>33</sup> Richard Elridge ed., *Stanley Cavell* (New York: Cambridge University Press, 2003), 248.

<sup>34</sup> Rupert Read y Jerry Goodenough eds., *Film as philosophy. Essays on cinema after Wittgenstein and Cavell* (Londres: Palgrave MacMillan, 2005), 228.

<sup>35</sup> Antonio Lastra, *La filosofía y el cine* (Madrid: Editorial Verbum, 2002), 200.

<sup>36</sup> Julio Cabrera, *Cine: 100 años de filosofía: una introducción a la filosofía a través del análisis de películas* (Barcelona: Editorial Gedisa, 2019), 448.

<sup>37</sup> Jordi Puigdomènech, *La filosofía en el cine* (Madrid: Ediciones JC, 2019), 208.

<sup>38</sup> Jesús Bolaño, “Filming transcendentalism: the place of contemporary independent cinema in the cultural paradigm shift,” en *Building interdisciplinary knowledge. Approaches to English and American studies in Spain*, eds. Esther Álvarez López, Emilia Durán Almarza y Alicia Menéndez Tarrazo (Oviedo: KRK Ediciones, 2014), 61-66.

<sup>39</sup> Marina Revilla y Adrián Samit, “Prisiones de luz: la arquitectura en Terrence Malick y El árbol de la vida.” *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* No.17, (2014): 53-60.

<sup>40</sup> Pablo Alzola, “Strangers and pilgrims: el arquetipo del migrante en el cine de Terrence Malick.” *Communication & Society* 32, No. 2 (2019): 97-110.

<sup>41</sup> Martin Woessner, “Cosmic cinema in advance: on the philosophical films of Terrence Malick.” *Philosophy Today* Vol 61, No. 2 (2017): 389-398.



de la totalidad del Adán estadounidense<sup>42</sup> de Erik Korsman de la Universidad de Utrecht en los Países Bajos o “*El Nuevo Mundo*” o *la vida en el bosque: la cultura del trascendentalismo en las películas de Terrence Malick*<sup>43</sup> de François Bovier para la revista *Décadrages*.

Como bibliografía de apoyo hemos consultado textos biográficos o de análisis de la vida y obra de los directores seleccionados tales como *Tiempo de vivir, tiempo de revivir*<sup>44</sup> de Antonio Drove; *Joseph L. Mankiewicz, un renacentista en Hollywood*<sup>45</sup> de Christian Aguilera; *Joseph L. Mankiewicz*<sup>46</sup> de N. T. Binh; *Joseph L. Mankiewicz*<sup>47</sup> de Carlos Heredero; la autobiografía de Akira Kurosawa: *Autobiografía (o algo parecido)*,<sup>48</sup> *Akira Kurosawa* de Manuel Vidal Estévez<sup>49</sup>; el cuaderno de cine de *Akira Kurosawa* de Charles Tesson,<sup>50</sup> así como volúmenes de historia general como *Japanese Cinema* de Donald Richie,<sup>51</sup> *Europeos en Hollywood: extraños en el paraíso*<sup>52</sup> de John Russel Taylor y *La azarosa historia del cine americano* en sus volúmenes I<sup>53</sup> y II<sup>54</sup> de Lewis Jacob.

Tomando este conjunto bibliográfico como referencia y punto de partida, el presente trabajo de investigación, aspira a incorporarse en el ámbito de los estudios que vinculan cine y trascendentalismo norteamericano contribuyendo con nuevas vías de lectura a través del análisis de la aportación intelectual que dichos filmes constituyen como reflexión e impulso al debate actual sobre la filosofía trascendentalista.

---

<sup>42</sup> Erik Korsman, *It's not far.... it's within reach. Terrence Malick and the search for wholeness of the American Adam* (North Carolina: Lulu Press, 2008), 46.

<sup>43</sup> François Bovier, “Le Nouveau Monde ou la vie dans les bois: la culture du transcendentalisme dans les films de Terrence Malick”. *Décadrages*, No. 11 (2007): 65-73.

<sup>44</sup> Antonio Drove, *Tiempo de vivir, tiempo de revivir. Conversaciones con Douglas Sirk* (Sevilla: Athenaica Ediciones Universitarias, 2019), 378.

<sup>45</sup> Christian Aguilera, *Joseph L. Mankiewicz, un renacentista en Hollywood* (Madrid: T&B Editores, 2009), 288.

<sup>46</sup> Nguyen Trong, *Joseph L. Mankiewicz* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1994), 256.

<sup>47</sup> Carlos Heredero, *Joseph L. Mankiewicz* (Madrid: Ediciones JC, 1985), 255.

<sup>48</sup> Akira Kurosawa, *Autobiografía (o algo parecido)*, trad. Raquel Moya (Madrid: Fundamentos, 1998), 218.

<sup>49</sup> Manuel Vidal, *Akira Kurosawa* (Madrid: Cátedra, 2005), 295.

<sup>50</sup> Charles Tesson, *Akira Kurosawa* (Madrid: Cahiers du cinéma, 2008), 95.

<sup>51</sup> Donald Richie, *Japanese Cinema* (Nueva York: Anchor Books, 1971), 261.

<sup>52</sup> John Russel, *Europeos en Hollywood: extraños en el paraíso* (Barcelona: T & B Editores, 2009), 254.

<sup>53</sup> Lewis Jacob, *La azarosa historia del cine americano I* (Barcelona: Lumen, 1972), 360.

<sup>54</sup> Lewis Jacob, *La azarosa historia del cine americano II* (Barcelona: Lumen, 1972), 458.

### **3. METODOLOGÍA**

El presente trabajo pretende ilustrar cómo las obras filmicas analizadas constituyen un aporte al debate actual en el campo de la posteoría sobre la filosofía trascendentalista del siglo XIX, representada principalmente por la figura de Ralph Waldo Emerson y Henry David Thoreau; así como reflejar la recuperación y reinterpretación que de esta tradición filosófica da cuenta la obra de Stanley Cavell, en especial del concepto de perfeccionismo moral emersoniano. Para ello, implementaremos una metodología de análisis basada en la comparación analítica entre los códigos semánticos y formales del lenguaje filmico y los fundamentos ideológicos del movimiento trascendentalista.

En nuestra metodología de análisis, hemos tomado en cuenta dos elementos fundamentales. La tradición histórica que precede nuestro estudio en términos de análisis filmico y las metodologías o sistemas de razonamiento empleados en ensayos analíticos sobre cine y filosofía del tipo desarrollado por Stanley Cavell.

En un primer momento, hemos optado por instituir una clasificación previa de los filmes en cuestión, estableciendo como parámetros básicos la tipología genérica y la perspectiva desde la cual se traduce la tradición filosófica en el mismo, beneficiando la diversidad temática y cronológica. Para el primer punto nos hemos referido a las clasificaciones de Rick Altman en su texto *Los géneros cinematográficos* donde el autor afirma:

el término género no es (...) un término descriptivo cualquiera, sino un concepto complejo de múltiples significados, que podríamos identificar de la siguiente manera: el género como esquema básico (...), el género como estructura o entramado formal (...) el género como etiqueta (...) o como contrato o posición espectadorial.<sup>55</sup>

Con todas las limitaciones y precauciones que podemos darle, la noción de género, aunque se considera bastante cerrada o comercial, la tomamos para poder ubicar los materiales filmicos en relación a su temática, relacionada a su vez con la segunda valoración para la cual tomamos el ordenamiento de J. Goodenough. A decir de este último, existen tres formas en las que un filme se relaciona con una temática filosófica: filmes que ilustran conceptos filosóficos, filmes sobre la filosofía y filmes como filosofía.<sup>56</sup> Esta clasificación, no excluye que en un mismo filme pueden coexistir las tres variantes, pero si establece una escala de dificultad en la articulación de las cuestiones filosóficas con el lenguaje filmico.

---

<sup>55</sup> Rick Altman, *Los géneros cinematográficos* (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S. A., 2000), 35.

<sup>56</sup> Read y Goodenough, *Film as philosophy*, 3-25.

A partir de estas dos clasificaciones nuestro material filmico se organizaría de la siguiente forma: *El mundo de George Apley*, *Solo el cielo lo sabe* y *Dersu Uzala*, como filmes que ilustran conceptos filosóficos, así como *Colores corriente arriba*, como cine filosofía, un filme que puede ser interpretado como un manifiesto filosófico en sí mismo. Si bien, hemos rechazado la categoría intermedia por tratarse en su mayoría de obras biográficas.

En otro orden de cosas, la investigación cinematográfica es una disciplina con más de un siglo de desarrollo. Si nos guiamos por lo afirmado por Jacques Aumont y Michel Marie en su texto *Análisis del film*<sup>57</sup> podríamos aseverar que el análisis descriptivo o analítico del cine existe desde sus propios inicios. En 1929, Lev Kuleshov publica su texto *El arte del cine*,<sup>58</sup> donde recoge sus hallazgos teóricos y prácticos en la Escuela Estatal de Cinematografía de Moscú. En 1934, Serguéi Eisenstéin escribe el famoso estudio “plano a plano” de su filme *Acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potemkin*, 1925) donde podemos encontrar el primer análisis sistemático sobre la iconografía de un filme. Ambos maestros, contribuyen a establecer las bases de una primitiva semiótica del cine, junto a figuras como Ricciotto Canudo,<sup>59</sup> Louis Delluc<sup>60</sup> o Béla Bálazs.<sup>61</sup> Estos primeros años que ocupan la primera mitad del siglo XX, el cine se cuestiona su legitimidad como arte y los estudios se enfocan en su lenguaje técnico.

En la segunda mitad del siglo XX, el concepto de cine como lenguaje fue adquiriendo complejidad. En Francia, hacia 1945, se desarrolla otro tipo de análisis, desde el Instituto de Altos Estudios de Cinematografía creado por Marcel Herbiere. Los estudios generalizados que constituyeron las fichas filmográficas. En ellas se incluía información descriptiva, analítica y sobre las cuestiones de interpretación que suscitaba un filme en específico. Estos estudios se hicieron muy populares con el desarrollo de los cine clubs, generando otras manifestaciones de igual signo, aunque fueron prontamente superados.

Con André Bazin, fundador de la mítica *Cahier du Cinema*, se abre una mirada analítica al cine donde el tema y la forma son fundamentales para la comprensión global de la obra. Durante la década del 50 y con posterioridad, se desarrolla con la política de autores, un análisis

---

<sup>57</sup>Jacques Aumont y Michel Marie, *Análisis del film*, trad. Carlos Losilla (Barcelona: Paidós, 1990), 312.

<sup>58</sup>Ronald Levaco, ed., *Kuleshov on film: writings of Lev Kuleshov* (California: University Press, 1974), 266.

<sup>59</sup>Riciotto Canudo, “Manifiesto de las Siete Artes,” en *Fuentes y documentos del cine. La estética, las escuelas y los movimientos*, eds. Joaquim Romaguera y Homero Alsina (Madrid: Catedra 2007), 527.

<sup>60</sup>Louis Delluc, “Fotogenia,” en *Fuentes y documentos del cine. La estética, las escuelas y los movimientos*, eds. Joaquim Romaguera y Homero Alsina (Madrid: Catedra 2007), 527.

<sup>61</sup>Bela Balazs, *Teoría del film* (Roma: Editora Runiti, 1954), 213.

interpretativo de los filmes. El mismo pretendía encontrar elementos comunes en toda la obra filmica de un autor, demostrando así la impronta personal que puede tener una filmografía, a pesar de la estandarización de los estudios y de la maquinaria industrial. Como análisis interpretativo, pretende ver las películas a la luz de conceptos que son ajenos al entorno práctico de la misma, aunque sin dudas, tienen como basamento fundamental los códigos semánticos del lenguaje filmico.

En la década del 60, con la legitimación de los estudios sobre cine y su inclusión dentro del mundo académico, las teorías filmicas se enriquecen y desarrollan bajo una nueva guía, la de los estudios humanistas tradicionales. En esta ampliación del campo de estudio del cine se implementaron en el desarrollo de nuevos supuestos y metodologías de análisis las más diversas áreas de las ciencias sociales como la historia, el psicoanálisis, las teorías políticas y sociales, el pensamiento estructuralistas o posestructuralistas, o la filosofía. La pregunta deja de ser qué es el cine, para ampliarse y comenzar a desgranar supuestos sobre la recepción, la pantalla, el espectador, el reconocimiento o la ideología.

Una de las grandes problemáticas para la investigación filmica, ha consistido en encontrar un método de análisis equiparable al rigor del método científico, cuestión que aún no ha sido resuelta desde ningún área del conocimiento. Las diversas y divergentes interpretaciones, en algunos casos excesivamente subjetivistas y en otras desfiguradas por la grandeza de las formas y la marcada intención de adherirlas a una ideología o campo específico, en su mayoría no alcanzan consenso. En el campo de la filosofía, que atañe a nuestra investigación, ocurre algo similar. Señala Thomas Elsaesser:

Las posiciones adoptadas al respecto se dividen entre un contingente norteamericano y otro continental, el primero inspirado en la filosofía analítica, el cognitivismo y, más recientemente, las neurociencias, y el segundo heredero de la cinefilia del auteurismo parisino, pero ahora apoyado diversa y filosóficamente por la antimetafísica nietzscheana, el vitalismo de Henri Bergson, la fenomenología de Edmund Husserl, la *Weltbild* de Martin Heidegger y la deconstrucción de Jacques Derrida, así como el retorno al anticartesianismo de Gottfried Wilhelm Leibniz y Baruch Spinoza, tal como lo defendió Gilles Deleuze.<sup>62</sup>

La influencia de este último filósofo francés en el impulso de este campo de estudio, ha sido crucial, debido al impacto y singularidad de su obra. En Europa y sobre todo en el continente americano donde podría decirse que han florecido con una mayor potencia y originalidad,

---

<sup>62</sup> Elsaesser, *Cine europeo y filosofía continental*, 20.

la expansión de los estudios sobre estética del cine ha contribuido a encontrar una terminología que los agrupe en su heterogeneidad.

Fue la amplia recepción de los libros de cine de Deleuze, una vez que se publicaron en una traducción al inglés a finales de la década de 1980 (Deleuze 1986, 1989), lo que proporcionó el mayor impulso para que todo el campo surgiera en su forma actual, dando también a la facción norteamericana (en particular al combativo Noël Carroll) un nuevo oponente, habiendo presentado previamente un frente unido bajo el título de “posteoría” en lugar de “filosofía del cine”. En Francia, por otra parte, el éxito internacional de Cine I y II de Deleuze impulsó a su vez a varios filósofos consagrados -todos ellos septuagenarios- a escribir también libros sobre el cine: entre ellos Jacques Rancière, Jean-Luc Nancy y Alain Badiou.<sup>63</sup>

En los Estados Unidos, el filósofo norteamericano Stanley Cavell ha jugado un papel crucial en el desarrollo de una filosofía del cine. En una entrevista en 1999 para la *Revista de Filosofía de Harvard* parafraseaba uno de sus últimos escritos:

El cine, he dicho en el epígrafe de mi último libro sobre melodrama, está hecho para la filosofía; cambia o pone una luz diferente sobre lo que la filosofía ha dicho sobre la apariencia y la realidad, sobre los actores y los personajes, sobre el escepticismo y el dogmatismo, sobre la presencia y la ausencia.<sup>64</sup>

Se refiere a su tercera obra publicada sobre este tema. En el conjunto de su trabajo, podemos encontrar textos capitales del análisis estético —ya mencionados con anterioridad—, en especial del cine de Hollywood de la época clásica, donde busca una explicación o una salida al escepticismo filosófico, ya sea a través del poder curativo de la conversación sincera y constructiva en *La búsqueda de la felicidad* o a través del descubrimiento y reconocimiento del yo y con ello la negación del mundo conocido en *Melodrama de la mujer desconocida*.

De igual forma sus textos sobre cuestiones cinematográficas y filosóficas como *El mundo visto*, *Reivindicaciones de la razón*, *Esta nueva y aún inaccesible América*, entre otros, son fundamentales en nuestra área de estudio. Sus escritos, son tratados filosóficos y/o filmicos en los que analiza a la luz de su experiencia e inclinaciones ideológicas, las posibles conexiones entre el discurso cinematográfico y las cuestiones que le preocupan, entre ellas recuperar la voz

---

<sup>63</sup> Elsaesser, 20.

<sup>64</sup> Charles Stang, “Stanley Cavell. Reflections on a life of philosophy. Interview by Charles Stang in 1997,” en *Philosophers in conversation. Interviews from The Harvard Review of Philosophy*, ed. Phineas Upham (New York: Routledge, 2002), 135. [Texto original: “Film, I have said in the epigraph to my most recent book on melodrama, is made for philosophy; it shifts or puts different light on whatever philosophy has said about appearance and reality, about actors and characters, about skepticism and dogmatism, about presence and absence.”]

filosófica de Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau, las influencias de su maestro John Austin, reivindicar y reinterpretar la filosofía del lenguaje ordinario de Wittgenstein y el problema del escepticismo filosófico, entre otras.

La investigación que nos proponemos, toma como método analítico básico la tipología de razonamiento que desarrolla Cavell, basado en la interpretación de eventos centrales o secundario de la diégesis, en la búsqueda de lo que aquellos puedan decirnos o enseñarnos de nuestra relación con el mundo y con nosotros mismos, como medio para afrontar el escepticismo, como vehículo de auto reconocimiento, de reconexión. En otras palabras, que el cine, como la filosofía, puede contribuir al difícil arte de construir seres humanos abocados al camino del perfeccionismo moral emersoniano. En adición a esta revisión en el orden de las ideas, en nuestra investigación será ineludible hacer uso de las herramientas interpretativas que proporciona la tradición analítica cinematográfica a nivel lingüístico, técnico o formal.

Instrumentos como la descripción de imágenes, composiciones y encuadres, citación de fragmentos como fotogramas o secuencias, análisis de la construcción del relato, la selección de temas y contenidos, puntos de vista de los personajes, puntos de vista del narrador, voz narrativa así como la voz filosófica, *conflictos* entre planos en el sentido eisensteniano, el uso del *flash back*, de los primeros planos o los saltos espacio-temporales, allí donde sea necesario o posible serán implementados. No obstante, como ya hemos sugerido, debido al método de análisis seleccionado primará en la investigación la búsqueda de un sentido inmanente, de la intertextualidad, de la coexistencia de los textos filosóficos en el texto filmico, que estará dirigida hacia la vinculación del pensamiento trascendentalista y la obra de Stanley Cavell, con la película en cuestión.

Nuestra metodología, busca encontrar en el discurso narrativo de los filmes analizados la idea trascendentalista primordial que guía nuestra investigación que no es más que aquella que apunta a la vida como un camino constante hacia el perfeccionismo —en el sentido que Cavell aporta a este vocablo—, donde la capacidad del individuo para autocompletarse y la confianza en uno mismo, son basas fundamentales que dicho proceso reclama para ser llevado a cabo, así como la noción de que este camino es un viaje —en sentido alegórico—, un desplazamiento transformador en la búsqueda de lo que es esencial en el sujeto.

Los filmes seleccionados, son una muestra de filmes clásicos de la época dorada del Hollywood, filmes provenientes de otras latitudes ajenas a la filosofía vital del mundo occidental y que sin embargo comparten un humanismo universal; y una pieza intencionadamente crítica cuyo discurso requiere una constante labor de descubrimiento y cauta valoración e interpretación.



#### **4. TRASCENDENTALISMO NORTEAMERICANO**

#### 4.1. Definición

El trascendentalismo norteamericano podría considerarse el primer movimiento filosófico 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, así como en el romanticismo y la filosofía alemana posilustrada. 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.

Concebido como un idealismo, entronca con las decepciones frente a la razón filosófica y al estado del pensamiento del hombre del que es contemporáneo. 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.”<sup>65</sup>

Referirnos al trascendentalismo demanda especificar el sentido de dicho término y presentar brevemente el amplio abanico de influencias del movimiento. Como gran parte del pensamiento del denominado Nuevo Mundo, sus raíces se hunden en un complejo sistema de referentes europeos fusionados en suelo americano y abonados con los sedimentos de un proceso de crecimiento intelectual poscolonizador.

La cuestión aparece formulada por Sergio Alberto Cervantes quien define a Emerson como “el primer gran pensador de talla universal que tuvieron los Estados Unidos de América,”<sup>66</sup> a cuya influencia atribuye su incorporación “al concierto de naciones que poseen una fisonomía cultural propia.”<sup>67</sup> Desde su perspectiva, el movimiento trascendentalista presenta dos influencias bien delimitadas: la primera, el 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

---

<sup>65</sup> Ralph Waldo Emerson, *Ensayos*, trad. Javier Alcoriza (Madrid: Cátedra, 2014), 76.

<sup>66</sup> Sergio Cervantes, “La filosofía trascendentalista de Emerson,” *Revista Clío*, 5, No. 21 (1997): 173.

<sup>67</sup> Cervantes, “La filosofía trascendentalista de Emerson,” 173.

una cultura nacional,”<sup>68</sup> y las figuras de Goethe y Carlyle; la segunda, el unitarismo vinculado igualmente al movimiento romántico a partir de dos definiciones del trascendentalismo —la de Octavius Brooks Frothingham<sup>69</sup> y la de Vernon Louis Parrington<sup>70</sup>—, para indicar que tienen como denominador común el postulado toral del movimiento: la supremacía del espíritu sobre la materia.

Adicionalmente, es posible señalar otros referentes literarios, filosóficos y religiosos dentro del nutrido grupo que permeó a la intelectualidad bostoniana del siglo XIX, entre los que se encuentran *ismos* como hegelianismo, platonismo, neoplatonismo, panteísmo, romanticismo, espiritualismo, perfeccionismo, swedenborgianismo o fourierismo, corrientes de pensamiento en boga durante su época de desarrollo. Dichos autores y movimientos fueron frecuentados, ya sea a través de lecturas de primera mano sobre todo en idioma inglés, o a través de traducciones como la serie de catorce volúmenes *Especímenes extranjeros de literatura estándar*<sup>71</sup> editada por George Ripley entre 1838 y 1842. Este fue uno de los primeros proyectos que unificó los referentes del movimiento y en cuya confección participaron numerosos adeptos a la nueva filosofía.

Una de las influencias más antiguas de la que dan cuenta es la filosofía platónica y sus derivaciones. El platonismo fue una fuente de inspiración elemental para Ralph Waldo Emerson. Conocedor de las obras de Platón a través del estudio de traducciones e interpretaciones críticas, el platonismo le aportó un marco comprensivo del mundo material y espiritual alejado de la moral y la cosmovisión cristiana. Su énfasis en el poder de los sentidos, aportaba argumentos contra la filosofía de la Ilustración y el empirismo de John Locke, al cual se oponía en consonancia con su adhesión a los principios del romanticismo —en términos generales, la habitual interpretación de la caverna como prueba de que la evidencia del mundo físico no es confiable o totalmente satisfactoria para entender la realidad. Es el así llamado *idealismo*

---

<sup>68</sup> Cervantes, 173.

<sup>69</sup> Brooks, *Transcendentalism*, 136. [Texto original: “Practically it was an assertion of the inalienable worth of man; theoretically it was an assertion of the immanence of divinity in instinct, the transference of supernatural attributes to the natural constitution of mankind.”]

<sup>70</sup> Vernon Parrington ed., “Book Three: The mind of New England” en *Main currents In American thought*, (New York: Harcourt, Brace and Company, 1927): 382. [Texto original: In essence this new transcendental faith was a glorification of consciousness and will. It rested on the rediscovery of the soul that had been dethroned by the old rationalism; and it eventuated in the creation of a mystical egocentric universe wherein the children of God might luxuriate in their divinity. The Unitarians had pronounced human nature to be excellent; the transcendentalists pronounced it divine.”]

<sup>71</sup> George Ripley, *Specimens of foreign standard literature Vol. 1-14* (Boston: Hilliard, Gray and Company), 1838-1842.

*platónico*, el primero de los idealismos que adoptan. El conocimiento de éste y de los neoplatónicos Plotino y Proclo, afirma Tiffany K. Wayne, es posible que haya sido ampliado por Emerson a través de las traducciones del filósofo francés Víctor Cousin.

De Inglaterra, Emerson tuvo contacto directo durante su primer viaje a Europa con los autores William Wordsworth (1770-1850), Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) y quien se convertiría en su gran amigo Thomas Carlyle (1795-1881). Del primero tomó su rechazo a las ataduras formales de la poesía y la literatura. La idea de que el arte y sus manifestaciones son traducciones del mundo natural, que la estética del arte es una inspiración que el hombre toma de la naturaleza y que cada obra está conectada con su autor, pero a la vez con el universo que la ha dictado. El segundo fue una influencia literaria capital para figuras como William Ellery Channing, Amos Bronson Alcott, Margaret Fuller o el propio Emerson, ya que constituyó la vía de conocimiento del romanticismo europeo y quien a través de sus traducciones abrió las puertas al conocimiento del mundo germánico.

La reseña de Frederic Henry Hedge, en marzo de 1833, para el periódico *Christian Examiner* sobre la obra de Samuel Taylor Coleridge, es considerada por muchos investigadores como los inicios del trascendentalismo. Poeta y filósofo contemporáneo, Coleridge tuvo una influencia clave ya que “dio forma a sus puntos de vista sobre el genio, la naturaleza y las verdades espirituales reveladas a través de la intuición y el entendimiento humanos.”<sup>72</sup> El tercero, Thomas Carlyle, fue la influencia contemporánea más significativa y quien presentó a Emerson las doctrinas de Goethe y Schiller. Se escribieron regularmente hasta 1881, fecha de la muerte de Carlyle. Es a través de ensayos como “State of German literature”<sup>73</sup> y “Signs of the times,”<sup>74</sup> publicados en la revista de Edimburgo, que el escritor y filósofo escocés, da a conocer a los lectores americanos la obra de la escritora y filósofa francesa Madame Germaine de Staël (1766-1817), así como los trabajos de figuras cumbre de la filosofía y la literatura alemana como Immanuel Kant, Friedrich Schelling, los hermanos August y Friedrich Schlegel, Johann Schiller o Johann Wolfgang von Goethe.

---

<sup>72</sup> Wayne, *Encyclopedia*, 54. [Texto original: “Shaped his views on genius, on nature, and on spiritual truths as revealed through human intuition and understanding.”]

<sup>73</sup> Thomas Carlyle, “State of German literature (Edinburgh Review. - No. XCII. 1827),” en *Modern British Essayists* Vol. 5, eds A. Hart, Late Carey & Hart (Philadelphia: T.K & P. G. Collins, 1852), 15-35.

<sup>74</sup> Thomas Carlyle, “Signs of the times (Edinburgh Review. - No. XCVIII. 1829),” en *Modern British Essayists* Vol. 5, eds. A. Hart, Late Carey & Hart (Philadelphia: T.K & P. G. Collins, 1852), 187-195.

El pensamiento alemán fue otra fuente fundamental en la búsqueda de recursos intelectuales alejados de la tradición imperante. Otra vía de conocimiento de dicho pensamiento fue la mencionada Madame de Staël (1766-1817), intelectual, novelista y teórica del romanticismo. Causó una importante impresión, sobre todo en figuras femeninas como Margaret Fuller por su propia vida intelectual que apuntaban como el modelo de genio femenino representado en su novela *Corine* (1807). Su trabajo sobre el pensamiento y la cultura alemana y sobre la obra de Samuel Coleridge supuso una inspiración para los trascendentalistas en la búsqueda de nuevas fuentes de desarrollo de la crítica teológica y literaria.

De Hegel, o el hegelianismo dieron cuenta a través de las reinterpretaciones de Goethe. De las ideas extraídas de su *Fenomenología de espíritu*, destacan nociones sobre la autoconciencia y el saber absoluto, que se relacionan con la idea emersoniana de “superalma.” De los influjos de la filosofía romántica alemana compartían con el idealista Schelling el foco en la experiencia subjetiva del individuo y la crítica al empirismo del racionalismo ilustrado; con los hermanos Schlegel, fundadores del romanticismo alemán, compartían su visión enfática del artista como representante de una circunstancia cultural específica y su rechazo a las teorías clásicas del arte y la literatura que ponían el foco en las formas e ideales estéticos. Además de su apreciación de William Shakespeare como el artista orgánico, universal, capaz de reflejar y trascender los valores históricos y culturales de su contexto a través de personajes que encarnaban rasgos universales.

Del poeta, historiador y dramaturgo Schiller fueron ávidos lectores. En la serie antes mencionadas de George Ripley, se incluye una selección de poemas menores de Schiller y Goethe. De igual forma consta la lectura de *Life of Friedrich Schiller*, publicada por Thomas Carlyle en 1825, así como la reseña de Margaret Fuller para el diario *Tribune* de Nueva York del texto *Correspondence between Schiller and Goethe* publicado por el primero en 1825.

Entre los alemanes, el filósofo idealista Johann Wolfgang von Goethe constituye la mayor influencia de esta región en el pensamiento trascendentalista, quienes lo tenían, junto a Shakespeare, como ejemplo de genio humano; del modelo de poeta, que con su obra trasciende los límites temporales de su existencia. A grandes rasgos, toman de Goethe la noción de que el principal propósito de la vida es la constante labor de desarrollo del espíritu y la búsqueda del conocimiento. Trascendentalistas como James Freeman Clarke o Margaret Fuller, lo estudiaron en su idioma original y esta última es uno de los principales artífices de la expansión del

conocimiento del autor alemán a través de sus reseñas y traducción en 1836 del libro *Conversaciones con Goethe en los últimos años de vida* de Johann Peter Eckermann.<sup>75</sup>

Otras influencias de las que dan cuenta los trascendentalistas es la obra de los filósofos franceses Víctor Cousin y Theodore Jouffroy. A través de ambos se expande el conocimiento en América de las ideas del socialista utópico Charles Fourier, que algunos reformistas como Bronson Alcott o George Ripley tomaron como inspiración en la creación de comunas utópicas. De igual forma señala Arthur Christy en su libro sobre las influencias orientalistas del movimiento, que esta heterogénea fusión de sistemas filosóficos que constituye el pensamiento trascendentalista puede deberse “a la adopción, consciente o inconsciente, del método ecléctico de Víctor Cousin.”<sup>76</sup>

Por otra parte, es posible también observar en el trascendentalismo rasgos de panteísmo ya que compartían la idea de que Dios y la Naturaleza eran a una misma entidad. Una lectura debida al énfasis en la divinidad del mundo natural en Emerson y Thoreau. Del mismo modo, se vinculan con el perfeccionismo del siglo XIX, por su fe inagotable en el potencial del individuo y su afirmación de la capacidad innata del mismo para progresar de forma auténtica espiritual y físicamente y con ello desplegar su capacidad transformadora en la sociedad, todo ello con el objetivo de lograr la perfección espiritual y moral. Un perfeccionismo que aspira a transitar de lo individual a lo social, logrando con ello también perfeccionar la sociedad y el mundo.

Por último, reseñamos la influencia del místico sueco Emanuel Swedenborg, quien se reconoce como una de las influencias más importantes sobre todo en los primeros años de desarrollo del trascendentalismo. Considerado por Margaret Fuller como uno de los tres profetas de la era venidera, junto a Charles Fourier y Goethe, por sus ideas progresistas respecto a la relación entre hombres y mujeres. Escribe Wayne “Emerson alteró el lenguaje de Swedenborg pero se aferró a las mismas ideas cuando discutió (...) la interpretación del lenguaje de la naturaleza en verdades espirituales.”<sup>77</sup>

---

<sup>75</sup> Johann Eckermann, *Conversations with Goethe: In the Last Years of His Life* (Londres: Penguin Books, 2020), 752.

<sup>76</sup> Arthur Christy, *The Orient in American transcendentalism; a study of Emerson, Thoreau, and Alcott* (Octagon Books, Inc. New York, 1963), 8. <https://archive.org/details/orientinamerican1963chri/page/n5/mode/2up>

<sup>77</sup> Wayne, *Encyclopedia*, 270. [Texto original: “Emerson altered Swedenborg’s language but held to the same ideas when he discussed (...) the interpretation of nature’s language into spiritual truths.”]

El movimiento trascendentalista constituye un sincretismo de esta multiplicidad de influencias en el intento de fundar una doctrina original que estableciera pautas conductuales e intelectuales para alcanzar una “vida ejemplar,” para la edificación de un pensamiento puramente americano. Aunque algunos estudiosos descartan la posibilidad de considerarlo el primer movimiento filosófico del continente, hemos de suscribir como señalan Alcoriza y Lastra que es “la primera manifestación (o descubrimiento) de la filosofía en las tierras americanas.”<sup>78</sup> 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 inspirado por el Alma Divina que inspira también a los demás.<sup>79</sup>

Se dirigía 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 físico y social que esté 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. Es 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.”<sup>80</sup> 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.

---

<sup>78</sup> Javier Alcoriza y Antonio Lastra eds., *Naturaleza y otros escritos de juventud* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2008), 13.

<sup>79</sup> Alcoriza y Lastra, *Naturaleza*, 111-112.

<sup>80</sup> Alcoriza y Lastra, 15.

## 4.2. Orígenes

El trascendentalismo norteamericano atraviesa todo el siglo XIX, teniendo su momento de máxima difusión entre las décadas de 1830 y 1840. Surge en un contexto histórico y geográfico asociado a la emigración de los llamados Padres Peregrinos<sup>81</sup> y la posterior llegada de otros puritanos en busca de libertad religiosa asentados en la colonia de la bahía de Massachusetts (1630-1691). Aunque sus orígenes son profundamente heterogéneos, es posible asociarlos con estos primeros colonos ingleses y el legado puritano del calvinismo extendido en Nueva Inglaterra durante los siglos XVII y XVIII, que sentó las bases de un amplio movimiento cultural e intelectual que se desarrolló sin transformaciones mayores, hasta inicios del siglo XIX.

En conferencia pronunciada en la Sociedad de Investigación Filosófica de Washington, la feminista y trascendentalista Caroline Dall, afirmaba que las raíces de este movimiento podrían identificarse con el caso de Anne Hutchinson, por ser la primera voz disidente dentro del contexto religioso de la colonia de Nueva Inglaterra. También, podemos vincularlo con el antinomianismo de Johannes Agrícola, debido a que promovía la oposición a la ley (es la fe la que ha de estar por encima de todo). En la obra temprana de Ralph Waldo Emerson, podemos encontrar referencias al antinomianismo en su conferencia de 1841, *El trascendentalista*, publicada en el periódico *Dial* (enero de 1843) donde afirma “en la acción —refiriéndose al Trascendentalista—, incurre fácilmente en la acusación de antinomianismo por su confesión de que él, que contiene al Legislador, puede con seguridad descuidar e incluso contravenir cualquier mandamiento escrito.”<sup>82</sup>

En dicha conferencia, Emerson esboza lo que fueron sus nociones primigenias sobre el trascendentalismo, reconociéndose como un idealista puro al modo en que había quedado establecido por el pensamiento kantiano. Por otra parte, en su conferencia de 1842, *Reformadores de Nueva Inglaterra*, conecta a los reformadores de su época con aquellos primeros disidentes puritanos, encumbrando a los que buscan “la afirmación de la suficiencia del hombre,” su poder individual. Si bien partimos de este legado religioso para establecer las raíces del movimiento, el trascendentalismo es una corriente profundamente esquiva y reacia a una definición cerrada.

---

<sup>81</sup> Fueron un grupo de aproximadamente ciento cincuenta puritanos ingleses que llegaron hacia 1630, provenientes del puerto de Plymouth a bordo del buque *Mayflower*, a un punto de la costa oriental de América del Norte, al sudeste del actual estado de Massachusetts. Zarparon el 6 de mayo de 1620 y creían estar predestinados a ser los Padres Peregrinos de un nuevo mundo.

<sup>82</sup> Alcoriza y Lastra, *Naturaleza*, 243.



En su *Enciclopedia del trascendentalismo*, Tiffany K. Wayne señalaba:

El trascendentalismo ha sufrido un problema de definición desde su época hasta la nuestra. El contemporáneo Charles Dickens visitó Boston y observó que le habían hecho creer que “todo lo que era ininteligible era ciertamente Trascendentalismo.” Incluso Nathaniel Hawthorne, cuyos vínculos literarios y sociales con el movimiento hacen que a menudo se le identifique como un trascendentalista, señaló que el trascendentalismo era sin duda “un monstruo,” cuyas características no se pueden definir.<sup>83</sup>

En su forma de movimiento de reforma social y política surge como una respuesta a problemáticas de nuevo orden que afloran en una sociedad en evolución, debido al cambio que supuso la conquista de la autonomía para la nación americana con la Declaración de Independencia y el consiguiente agotamiento de los viejos valores coloniales que no proveían de un modelo de respuesta satisfactorio para nuevas problemáticas. Todo ello en un siglo de profundas transformaciones debido a la constante inmigración, la industrialización, la urbanización de las ciudades y la expansión hacia el oeste.

La filosofía trascendentalista tiene en Ralph Waldo Emerson la figura del padre fundador, portavoz y artífice del corpus simbólico del movimiento, y Henry David Thoreau uno de sus miembros más radicales. Emerson, el sabio de Concord, fue un reconocido intelectual y filósofo nacido el 25 de mayo de 1803 en Boston, Estados Unidos. Fue el principal impulsor de un pensamiento puramente norteamericano que teniendo como inspiración y punto de partida el conocimiento instituido, encontrará en la geografía y el acervo étnico y cultural de la América del Norte las semillas fértiles de un nuevo pensamiento.

La familia Emerson proviene de un largo linaje de siete décadas de ministros que encuentra sus raíces en la fundación de la colonia de la Bahía de Massachusetts en 1630. El joven Waldo, 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.”<sup>84</sup> En 1817 entra a la Universidad de Harvard y se gradúa en el año 1821. Tres años después decide perseguir su

---

<sup>83</sup> Wayne, *Encyclopedia*, 8. [Texto original: “Transcendentalism has suffered a problem of definition from its own time to ours. Contemporary Charles Dickens visited Boston and observed that he had been led to believe that “whatever was unintelligible was certainly Transcendental”. Even Nathaniel Hawthorne, whose literary and social ties to the movement mean that he is often identified as a Transcendentalist himself, remarked that Transcendentalism was surely “a monster whose features cannot be defined.”]

<sup>84</sup> Wayne, *Critical companion*, 5. [Texto original: “Emerson was forming his own understanding of a transcendental idealism that included the idea that no knowledge (or authority) exists outside of the self.”]

vocación familiar y optar por un ministerio en su ciudad natal. Para esas fechas, como refiere Wayne, continua sus estudios con el reverendo William Ellery Channing,<sup>85</sup> quien le prepara para su entrada en la Escuela de Teología de Harvard. No obstante, las influencias de su hermano William, quien le sugiere una aproximación a la filosofía alemana, al historicismo y a la nueva escuela de criticismo bíblico, debilitan el vínculo con la vocación heredada.

En 1829 es nombrado Reverendo Unitario de la Segunda Iglesia de Boston. Desde el púlpito desarrolla sus capacidades retóricas, aunque como han advertido numerosos estudiosos de su obra, el pensamiento emersoniano se alejaba irremisiblemente del unitarismo imperante. En el año 1831, la tragedia personal que significó la muerte de su primera esposa Ellen de tuberculosis y una creciente crisis de fe, lo conducen a intensos cuestionamientos en el orden ideológico. En su búsqueda de consuelo no encuentra respuestas satisfactorias en la cosmovisión cristiana, por lo que comienza a refugiarse en sí mismo y amplía su proyección intelectual explorando las religiones orientales como el hinduismo o el budismo, allanando el camino que lo llevaría hacia su filosofía del espíritu. Estos eventos determinan 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 en parte por su visita al Jardín de las Plantas en París y al Gabinete de Historia Natural en Inglaterra. “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.”<sup>86</sup>

En 1832, decide finalmente poner fin a su carrera como ministro y escribe su sermón de renuncia *The Lord's supper*,<sup>87</sup> conocido como *La Eucaristía*. La iglesia aceptaría su dimisión formalmente en 1832. En 1834, conoce a Lidian Jackson quien sería su esposa de por vida y la madre de sus cuatro hijos. Se casan en 1835 acomodándose en la casa familiar de los Emerson en Concord, a donde Ralph Waldo se había mudado en 1834 junto a su abuelastro Ezra Ripley.

---

<sup>85</sup> Wayne, 5.

<sup>86</sup> Wayne, 7. [Texto original: “...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.”]

<sup>87</sup> Ralph Waldo Emerson, “Essays and Lectures. The Lord's Supper,” *The Web of American Transcendentalism*, 1999. <https://archive.vcu.edu/english/engweb/transcendentalism/authors/emerson/essays/lordsupper.html>

Durante el primer lustro de la década del 30, Emerson mantuvo una activa vida intelectual y su casa familiar, conocida como “la vieja mansión” (“The old manse”), se convertiría en centro de encuentro de la intelectualidad más radical de Concord y de los llamados trascendentalistas.

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 primo George Ripley, un espacio para todos aquellos adeptos a esta nueva visión y que serviría como núcleo de expansión de las ideas emersonianas, ya que por esas fechas estaba más interesado en articular una filosofía propia que en continuar intentando encontrar un punto de encuentro con el cristianismo ortodoxo. En adición a esto, George Ripley y Andrew Norton protagonizan la Controversia de los milagros, que no hace sino avivar al fuego del radicalismo ideológico generando un amplio rechazo del *establishment* del unitarismo tradicional hacia esta nueva forma de pensamiento.

En 1837 dicta en Harvard su polémica conferencia *The American scholar*,<sup>88</sup> donde da a conocer sus teorías de ruptura con la tradición y la confianza en uno mismo. Oliver Wendell Holmes, biógrafo de Emerson, se refiere a este discurso 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. Refiriéndose al último fragmento del discurso expresa:

Esta gran oración fue nuestra Declaración de Independencia intelectual. Nada parecido se había escuchado en los pasillos de Harvard desde que Samuel Adams apoyó la afirmación de la pregunta: Es lícito resistir al magistrado jefe, si la comunidad no puede ser preservada de otro modo.<sup>89</sup>

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. Con

---

<sup>88</sup> Alcoriza y Lastra, *Naturaleza*, 91- 113.

<sup>89</sup> Oliver Wendell, *The Writings of Oliver Wendell Holmes: Ralph Waldo Emerson, John Lothrop Motley: two memoirs Vol XI*. (Boston: Houghton, Mifflin and Company, 1884), 542. [Texto original: “This grand Oration was our intellectual Declaration of Independence. Nothing like it had been heard in the halls of Harvard since Samuel Adams supported the affirmative of the question, “Whether it be lawful to resist the chief magistrate, if the commonwealth cannot otherwise be preserved.”]

este discurso, arremete contra él Andrew Norton, haciéndolo partícipe junto a Ripley de la Controversia de los milagros. Solo dos años después, en 1839, es invitado nuevamente. Una clase de jóvenes ministros escucha su discurso *Divinity School Adress*, donde refiere su frustración al apuntar “la falta de fe asfixia al predicador, y la mejor de las instituciones se convierte en una voz incierta e inarticulada.”<sup>90</sup> Este discurso le valdría la separación definitiva del unitarismo de Harvard y un veto a la institución que duro tres décadas.

La década del 40 tuvo una enorme importancia en la divulgación y publicación de la obra literaria del Emerson. En 1840 funda el periódico *The Dial*, fruto de las reuniones del Club Trascendentalista y primer órgano oficial del movimiento que sirvió para expandir ampliamente sus ideas filosóficas. En 1841 y 1844 publica su célebre *Serie de ensayos I y II*, respectivamente. En 1846 publica su primer volumen de *Poemas* y al año siguiente se embarca nuevamente a Europa donde era un conferenciante de renombre. Muchas de las conferencias impartidas durante este viaje fueron publicaciones posteriores como *English traits*<sup>91</sup> de 1856 o *The conduct of life*<sup>92</sup> de 1860.

En la década de los 50 marcada por los enfrentamientos entre reformistas antiesclavistas y los esclavistas del sur debido a la Ley de los esclavos fugitivos de 1850, la ley Kansas-Nebraska, el caso Anthony Burns en 1854 o el cierre de la década con la insurrección armada de John Brown en 1859, publica su libro *Representative men*,<sup>93</sup> fruto de la serie de conferencias impartidas en la década anterior y en 1852, en homenaje a su gran amiga Margaret Fuller, publica en colaboración con James Freeman Clarke y William Henry Channing: *Memoirs of Margaret Fuller Ossoli*.<sup>94</sup> Por estas fechas, además, es miembro fundador del Club del Sábado, sociedad creada por importantes intelectuales y miembros de la ciudad de Boston y el mensuario de literatura, arte y política *The Atlantic Monthly*. Esta publicación derivada del grupo y fundada en 1857, se constituye como la plataforma fundamental para la publicación de su obra y poemas hasta el final de su vida.

---

<sup>90</sup> Alcoriza y Lastra, *Naturaleza*, 122.

<sup>91</sup> Ralph Waldo Emerson, “English traits,” *Emerson Central*, 1996. <https://emersoncentral.com/texts/english-traits/>

<sup>92</sup> Ralph Waldo Emerson, “The conduct of life,” *The Web of American Transcendentalism*, 1999. <https://archive.vcu.edu/english/engweb/transcendentalism/authors/emerson/essays/fatetext.html>

<sup>93</sup> Ralph Waldo Emerson, “Representative men,” *Emerson Central*, 1996. <https://emersoncentral.com/texts/representative-men/>

<sup>94</sup> Ralph Waldo Emerson ed., *Memoirs of Margaret Fuller Ossoli* (Boston: Phillips, Sampson and Company, 1857), 351. <https://archive.org/details/memoirsofmargare18521full/page/n3/mode/2up?view=theater>

Durante los últimos 20 años de su vida, Ralph Waldo Emerson se mantuvo activo. En la década del 60, publica *The conduct of life* y su poemario *May-day* y otras piezas. En 1862, moría su amigo Henry David Thoreau y su tía Mary Moody en 1863. En el funeral de Thoreau, dicta su famoso *Eulogy for Henry David Thoreau*,<sup>95</sup> publicado al día siguiente en *The Atlantic Monthly*. Colaboró con Sofía Thoreau y Harrison Otis Blake, amigo y primer biógrafo de Thoreau, en la selección y edición de material inédito del caminante de Concord.

En 1870, se le vuelve invitar a Harvard, a presentar su serie de conferencias *Natural history of intellect*.<sup>96</sup> En 1870 publica su volumen *Society and solitude*.<sup>97</sup> Su última aparición fue para dar una charla en memoria de su amigo Thomas Carlyle. Ante la Sociedad Histórica de Massachusetts, pronuncia su última conferencia pública con la ayuda de su hija Ellen, que según testigos le susurraba las palabras al oído. Muere en Concord el 27 de abril de 1882.

Por otro lado, Henry David Thoreau, el caminante de Concord, fue naturalista, poeta, escritor, topógrafo, inventor, entre otras muchas ocupaciones. Nacido en la granja familiar en Concord, el 12 de julio de 1817, su padre John Thoreau tenía una fábrica de lápices y su madre Cinthia Thoreau, fue ampliamente conocida por ser miembro de la Sociedad de Mujeres Anti-esclavistas de Boston y su labor reformista. Thoreau inicia sus estudios en la Universidad de Harvard en 1833, donde recibe la influencia del trascendentalista Orestes Brownson, su tutor de alemán y se aficiona a la obra de Goethe; comienza a llevar diarios sistemáticamente y en 1836, su último año escolar, la lectura de *Naturaleza* le causa un gran impacto. Crítico de las enseñanzas de Harvard, es hacia 1837 que conoce a Ralph Waldo Emerson quien se instituiría como su mentor, siendo las simpatías intelectuales mutuas.

La vinculación de Henry David con el Club Trascendentalista y los allegados que visitaron y vivieron por largas temporadas en “The old manse,” estuvo determinada por su férrea voluntad de independencia. Abocado en ocasiones por pudor o necesidad a ganarse el sustento con alguna labor práctica, Thoreau intentaba que dichas labores le quitaran el menor tiempo posible. En 1839, se embarca con John en un viaje por el río Concord y Merrimack que culminaría en su primera publicación. En el primer lustro de la década del 40, mantiene una intensa

---

<sup>95</sup> Emerson y Thoreau, *Querido Waldo*, 133-159.

<sup>96</sup> Emerson, *Ensayos*, 261-269.

<sup>97</sup> Ralph Waldo Emerson, “Society and solitude,” *Emerson Central*, 1996. <https://emersoncentral.com/texts/society-and-solitude/>

vida intelectual y social. Comienza a escribir prosa y poesía y da a conocer sus primeros trabajos en el periódico *The Dial*. Se convierte en un miembro más de la familia Emerson, se ocupaba del hogar cuando no estaba su amigo, ayudando en las labores domésticas y de crianza de los hijos. Es en no pocas cartas, de su corta pero significativa correspondencia, que Thoreau le agradece a Emerson su infinitiva bondad:

Al final de esta extraña carta no voy a escribir lo único que tenía que decir, que es agradecer a ti y a la señora Emerson vuestra larga hospitalidad conmigo (...) He sido vuestro pensionado a lo largo de casi dos años y, sin embargo, he sido tan libre como el aire. Ha sido un obsequio tan desinteresado como el sol o el verano; aunque a veces te he molestado con mi mala aceptación de él, yo que ni siquiera he sabido prestar un pequeño servicio por mi propia mano.<sup>98</sup>

De mayo de 1842 a noviembre de 1843, Thoreau se traslada a Staten Island, delegado por Emerson como tutor de su sobrino. Thoreau se encontraba satisfecho con lo que su amigo Nathaniel Hawthorne llamaba su “vida de indio entre la gente civilizada” de Concord, pero asumió este encargo por cuestiones económicas y no encontró igual sosiego en la gran urbe que este distrito neoyorquino constituía en comparación con la escasa población de Concord. Se queja constantemente de la ciudad y sus gentes “No solo no me gusta la ciudad conforme más la piso, sino que me gusta menos. Me avergüenzo de lo que contemplan mis ojos. Es mil veces más infame de lo que podría haber imaginado.”<sup>99</sup> No obstante cumple su deber y se queda por dos largos años.

En 1844, Emerson compra unas quince hectáreas de tierra a la orilla de la laguna Walden. Años antes, en el verano de 1837, Thoreau había compartido una experiencia con su amigo de la infancia Charles Stearn Wheeler, quien en 1836 inspirado por la lectura de *Naturaleza*, construye una pequeña cabaña en la laguna de Flint en Lincoln, en los alrededores de Concord. Sobre la estancia de ambos quedan pocos vestigios, aunque si se le reconoce como pionero e inspiración fundamental en estas aventuras de recogimiento en el mundo natural. Desde 1836 hasta su graduación en Harvard en 1842, Wheeler pasa las vacaciones de verano en esta choza. Con Henry David estuvo seis meses del año 37.

En 1845, Thoreau decide hacer un experimento similar y comienza a construir con las piezas de una choza que le había comprado a un irlandés, lo que sería su vivienda por dos años

---

<sup>98</sup> Emerson y Thoreau, *Querido Waldo*, 32.

<sup>99</sup> Emerson y Thoreau, 59.

a orillas de la laguna Walden. La estancia de Thoreau tiene mucho de leyenda y en general, existe poco conocimiento de su propósito esencial: escribir. Se muda el 4 de julio, pero durante mayo y junio había estado trabajando la tierra y plantando frijoles, maíz y patatas en previsión de su llegada. En los alrededores de la laguna Walden, en los tiempos de Thoreau, se conservaba muy poco terreno de bosques por lo que su mayor desafío fue encontrar un buen sitio boscoso lo suficientemente salvaje.

Para construir la cabaña, revisó numerosa literatura sobre la arquitectura rural y había tomado también parte del modelo de su experiencia con Charles Wheeler. La retirada de Thoreau, es la utopía de un individuo, cuando en los alrededores y por toda Norteamérica se expandían las comunas de diverso signo ideológico. Muy cercanas a él, ya habían fracasado Fruitlands y la comuna-falange fourierista Brook Farm. Sin embargo, la intención de Thoreau no es retirarse de la vida en sociedad como medio de protesta por la configuración de la misma, sino simplemente encontrar en soledad la paz requerida para poder escribir y así evitar las dispersiones de la vida cotidiana. Durante este tiempo concluye su primer libro *A week on the Concord and Merrimack rivers*,<sup>100</sup> da forma al primer manuscrito de Walden y completa sistemáticamente su diario. Mantuvo una vida activa, a menudo caminaba al pueblo o a su casa familiar, colectaba especímenes para el naturalista Louis Agassiz e inclusive lo visitaban regularmente su madre y hermana para llevarle suministros.

El 1 de agosto de 1846, en la puerta de lo que algunos llamaban su cuartel general, su pequeña cabaña, es anfitrión de una reunión contra la esclavitud, a la que asistieron entre otros prominentes abolicionistas, su mentor Ralph Waldo Emerson. En julio del mismo año, es detenido en Concord por negarse a pagar impuestos, tributo que considerada totalmente injusto. Declarado antibelicista, impugnaba la guerra entre México y Estados Unidos que transcurrió 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 raíz de este evento, escribe su conferencia *Resistance to civil government* presentada en 1848 en el Liceo de Concord e impresa en 1849 bajo el nombre de *Civil disobedience note*<sup>101</sup> en los *Papeles sobre estética* de Elizabeth Palmer Peabody. 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.

---

<sup>100</sup> Atkinson, *Walden*, 313- 440.

<sup>101</sup> Atkinson, 665-695.

En 1847, da por terminada su estancia en los bosques de Concord y regresa a casa de los Emerson por un breve período de tiempo. Para 1849, se embarca en la aventura editorial de *A week on Concord y Merrimack rivers*, a sus expensas. El libro fue un fracaso y aunque no se desalentó, en los próximos años tuvo que reconocer que debía encontrar otras formas de ganarse la vida, más allá de la literatura. Debido a esta publicación, se resiente su relación con Emerson ya que este le había animado a publicar y Thoreau sentía que no había tenido la crítica sincera que esperaba de su amigo, abocándolo a un fracaso que luego le sería recriminado. Durante la década del 50, debió dedicarse a aquellas actividades laborales que le eran menos gratas. Pasó gran parte de su tiempo trabajando en el negocio familiar optimizando la fabricación de lápices, la calidad del grafito, la maquinaria y la forma de producción hasta 1859, que se convierte en el director debido a la muerte de su padre. Hacia finales de año, logra que le publiquen su trabajo más celebre, *Walden, o Life in the Woods*,<sup>102</sup> el cual tuvo un modesto éxito.

En julio, de 1854, presenta su conferencia *Esclavitud en Massachussets*, en una reunión abolicionista en Framingham, aunque su posición frente a las causas sociales, al igual que la de su mentor, fue más teórica que práctica. En 1857, escribe *Apología para el capitán John Brown* en un intento conjunto con otros intelectuales, de evitar su ejecución. Su actividad más comprometida, fue ya circunstancial hacia finales de esta década y los primeros años de la siguiente. Sus últimos años, Thoreau siguió su constante trabajo como naturalista y escritor. A finales de 1860, se contagia de un severo resfriado mientras hacía uno de sus trabajos experimentales en la naturaleza, que a la postre decantó en tuberculosis. Su último viaje a Minnesota por dos meses, en un intento de mejorar su salud fue inútil. El 6 de mayo de 1862, muere a la edad de 44 años. En su *Eulogy for Henry David Thoreau*, Emerson escribiría.

No ha habido un americano más auténtico que Thoreau. (...) Desde luego, sus virtudes a veces rayaban el extremo. Era fácil de colegir que la insoslayable demanda de verdad y rigor que a todos exigía fue la causa de la austeridad que convirtió a este voluntarioso anacoreta en un hombre aún más solitario de lo que deseaba ser (...) La nación aún no sabe, ni por asomo, cuan grande era el hijo que ha perdido (...) Dondequiera que haya saber, dondequiera que haya virtud, dondequiera que haya belleza, allí encontrará su hogar.<sup>103</sup>

---

<sup>102</sup> Atkinson, 1-300.

<sup>103</sup> Emerson y Thoreau, *Querido Waldo*, 159.



En adición a estas figuras, alrededor de la fragua del movimiento adquieren protagonismo otros exponentes capitales, circunstancias sociales y políticas en las que tuvieron lugar los experimentos sociales, controversias ideológicas y reformas de diverso signo, en las cuales se vieron embarcados. Todo ello arropado por un cuerpo de prensa diaria que sistemáticamente reseñó y expandió tanto las ideas trascendentalistas como el ideario de aquellos quienes les inspiraron e influyeron.

El centro neurálgico en la educación de los trascendentalistas fue la Universidad de Harvard. Fundada por puritanos en 1836 como escuela para la formación de jóvenes ministros, llegó a convertirse en un centro cultural y educativo para los llamados Boston *brahmins*.<sup>104</sup> Casi la totalidad de los grandes trascendentalistas hombres recibieron allí su educación, de su influjo pedagógico podemos desligar solamente al autodidacta Amos Bronson Alcott y a las féminas trascendentalistas, como Elizabeth Palmer Peabody, Margaret Fuller o Lydia Maria Child.

Una de las primeras figuras relevantes que encontramos en la búsqueda de los orígenes es el reverendo William Ellery Channing. Pastor liberal que, a partir de su sermón *Cristianismo Unitario*<sup>105</sup> de 1819, se convierte en el portavoz del unitarismo, movimiento que cuestiona al calvinismo ortodoxo, y que en cierto modo aunó a los liberales de Boston bajo dicha denominación. Señala Wayne, el movimiento unitario critica el énfasis en “la depravación y la predestinación innatas, y en su lugar promovió un énfasis humanista en el alma individual, el libre albedrío y la experiencia subjetiva de la religión.”<sup>106</sup> Como reformador y ministro, tuvo un gran impacto en la formación de Ralph Waldo Emerson y en el surgimiento del movimiento trascendentalista de Nueva Inglaterra.

Otras personalidades cardinales o llamados grandes trascendentalistas fueron Amos Bronson Alcott, George Ripley, Theodore Parker, Orestes Augustus Brownson y William Henry Furness, debido a su importancia en la constitución intelectual del núcleo fuerte del pensamiento trascendentalista y a que su legado traduce con claridad el ambiente intelectual de la época. Con excepción de Theodore Parker, todos alcanzan gran notoriedad con publicaciones

---

<sup>104</sup> El término, acuñado por el escritor y poeta estadounidense Oliver Wendell Holmes, se refiere a una clase de miembros de élite ricos y educados de la sociedad de Boston, en su mayoría descendientes de puritanos, que ha atraído el interés de historiadores debido a su lugar único en la cultura estadounidense del siglo XIX.

<sup>105</sup> William Channing, “Unitarian Christianity” (diss., American Unitarian Association, 1819). <https://archive.org/details/cu31924029478397/page/n3/mode/2up>

<sup>106</sup> Wayne, *Encyclopedia*, 39. [Texto original: “...emphasized innate depravity and predestination, and promoted instead a humanistic emphasis on the individual soul, free will, and the subjective experience of religion.”]

contemporáneas a *Naturaleza* de Emerson.

Uno de los grandes trascendentalistas y reformadores del siglo XIX fue el filósofo, maestro, poeta y escritor Amos Bronson Alcott (1799-1888), amigo personal de Emerson. Como reformador social fue artífice y fundador junto al inglés Charles Lane de la comuna de Fruitlands, experimento de efímera existencia —junio del 1843 a enero de 1844— cuya base ideológica fue el trascendentalismo. Perseguían una asociación verdaderamente armónica de todos sus miembros y proveerse de los elementos básicos para vivir alejados de la maquinaria capitalista. Promovían la autosuficiencia y el rechazo a los valores tradicionales de la sociedad como la propiedad privada, el comercio a gran escala y la esclavitud.

Luego, es la obra pedagógica y literaria de Alcott la parte más conocida de su proyección intelectual. Su amplia labor comenzó con la fundación de la Temple School, en 1834 en la que trabajó con Elizabeth Palmer Peabody. En 1836, la publicación de sus métodos pedagógicos bajo el nombre de *Conversations with children on the gospels*, generó una enorme controversia cuyo desenlace fue el cierre de la escuela. Desalentado por las críticas, se concentra en las *Conversaciones*, un método propio y más democrático de interactuar con el alumnado, que favorecía la autoeducación y era en cierta medida un rechazo a la cultura de la alta literatura. En estas experiencias, se inspira la filósofa, periodista y crítica literaria Margaret Fuller, para sus *Conversaciones para mujeres* realizadas entre 1839 y 1844. El último intento por crear un espacio educativo libre e innovador de Alcott fue la Escuela de Literatura y Filosofía de Concord.<sup>107</sup> Fundada en 1879, tuvo una importante actividad cultural y literaria durante sus casi dos décadas de existencia hasta 1888, año de su muerte.

George Ripley (1802-1880), fue un ministro liberal unitario. Sus primeros escritos radicales en los periódicos *Christian Examiner* y *Christian Register* tuvieron un papel fundamental en el desarrollo del movimiento. En 1836 publica su texto *Discourses on the philosophy of religion*, que daría pie a la llamada Controversia de los milagros con el profesor de teología de la Universidad de Harvard Andrew Norton, a través del periódico *Christian Examiner*. En una serie de publicaciones, Norton defendía los preceptos del tradicionalismo unitario frente a lo que él consideraba el liberalismo ateo de los trascendentalistas.

---

<sup>107</sup> Escuela de Literatura y Filosofía de Concord (1879-1888) fue una de las primeras escuelas de verano dirigidas a adultos en los Estados Unidos que se tomó como base el ideal de la Academia de Platón.

La publicación de Ripley de 1836, dirigida a aquellos que dudaban, es respondida el año siguiente por Norton con el texto *Evidences of genuineness of the gospels*, a la que le siguió en 1838, su respuesta al controversial *Divinity school address* de Emerson, con *A discourse on the latest form of infidelity*. En defensa de sí mismo y de Emerson, quien reusó una controversia publica con Norton, Ripley publica en 1839 la serie *The latest form of infidelity examined. A letter to Mr. Andrews Norton*. La controversia surgía debido al radical giro que los trascendentalistas dan a la religión cuestionando la divinidad de Jesús y el carácter sobrenatural de los milagros argumentando que tenían una explicación como fenómenos naturales y que no eran prueba de su divinidad.

George Ripley, es también conocido como reformador social por ser el fundador de la comuna utópica Brook Farm en 1841, creada con la idea de traducir los ideales trascendentalistas a la vida diaria. Iniciada dos años antes, que el experimento comunal de Bronson Alcott, Brook Farm tuvo un mayor éxito y acogida. Establecida en West Roxbury, Massachusetts, sus primeros habitantes fueron el propio Ripley y su esposa Sofía, junto a miembros del ya establecido círculo trascendentalista como el escritor Nathaniel Hawthorne, el crítico musical y reformador John Sullivan Dwight, el maestro y periodista Charles Dana o el reformador George William Curtis. Durante sus siete años de existencia la comuna creció hasta alcanzar cien habitantes, en su momento de mayor esplendor.

Criticada por la falta de un principio organizativo concreto, en 1844 Ripley decide convertirla en una falange siguiendo las teorías del socialista utópico francés Charles Fourier. Esta conversión constituyó el principio del fin del experimento que acabó debido al incendio ocurrido durante la construcción del edificio principal, el Falansterio. En sus últimos años, la Asociación Brook Farm para la Industria y la Educación, como pasó a llamarse, comenzó una publicación periódica *The Harbinger*, desde la cual se expusieron los principios del experimento y donde publicaron muchos trascendentalistas.

Theodore Parker (1810-1860), ministro liberal del Unitarismo, publica en 1841 bajo el título *A discourse on the transient and permanent in christianity*, su propio manifiesto trascendentalista que ya había ofrecido en una conferencia conocida como el *Sermón del Sur de Boston*. Dicha lectura le valió una gran controversia, ya que Parker iba más allá del cuestionamiento a la divinidad y el carácter sobrenatural de los milagros de Cristo, alineándose con las posturas más radicales de Emerson, en franca crítica a otros ministros liberales unitarios por predicar

una versión del cristianismo que ellos mismos no acataban del todo.

Ardiente abolicionista llegó a ser miembro del Comité de Vigilancia de Boston, que proveía asistencia legal y financiera a los esclavos fugitivos y fue un importante mentor para trascendentalistas de segunda generación como Octavius Frothingham, Caroline Dall, David Wasson o Thomas Wentworth Higginson. A diferencia de Emerson, Parker nunca quiso abandonar el púlpito, pero a raíz de las controversias con el unitarismo debe abandonar su congregación en West Roxbury. Sus amigos y seguidores crean la Vigésima Octava Sociedad Congregacional especialmente para él, donde predicó hasta su muerte. Murió en Italia, tras una larga enfermedad de la cual no pudo recuperarse.

Orestes Augustus Brownson (1803-1876), escritor y editor. En 1836 publica *New views of christianity, society, and the church*, texto que tenía la intención de fundar una nueva iglesia donde se refleja la influencia que tuvo sobre su autor el trascendentalismo. Durante toda su vida fue un gran entusiasta de diversas religiones. Como trascendentalista tuvo un papel fundamental su trabajo de editor en el periódico *Boston Quarterly Review*, entre 1838 y 1842, desde donde respaldó algunas controversias y formuló su crítica a la institución de la iglesia. Su pensamiento fue encauzándose más hacia el activismo político por lo que es más conocido como uno de los primeros sindicalistas de Nueva Inglaterra debido a su sermón *Clases trabajadoras* de 1840. En el primer lustro de la década del 40, comenzó a criticar lo que él consideraba en cierta forma el ateísmo emersoniano desvinculándose del movimiento finalmente con su conversión al catolicismo en 1844. En 1842, al cesar las publicaciones del *Boston Quarterly Review*, crea la *Brownson's Quarterly Review*, la primera revista católica de importancia de los Estados Unidos.

William Henry Furness (1802-1896), ministro unitario que se reconoce como trascendentalista durante la Controversia de los milagros de la década del 30. Entra en el círculo de los unitarios liberales radicales con la publicación de *Remarks on the four gospels* en 1836, donde exponen su visión sobre el tema. En este escrito coincide con los trascendentalistas en el cuestionamiento a la divinidad de Jesús y el carácter sobrenatural de los milagros, e incluye su idea de que el ser humano aún no está preparado o moralmente perfeccionado para entender estas cuestiones. Amigo de la infancia de Emerson y Alcott, Furness desarrollo su ministerio lejos del centro geográfico del trascendentalismo, aunque colaboró con numerosas publicaciones del movimiento.

Por otra parte, las mujeres trascendentalistas constituyen un valioso aporte a las causas reformistas del movimiento, teniendo especial énfasis en las cuestiones sobre los derechos de la mujer. La editora y reformadora Elizabeth Palmer Peabody (1804-1894), trabajó con Bronson Alcott en la Temple School, como maestra y asistente, y es allí donde realiza una de sus primeras publicaciones. Con su apoyo, se desarrollan las *Conversaciones para mujeres* de Margaret Fuller, una iniciativa que surge con el objetivo de ofrecer un espacio de intercambio intelectual para mujeres, siguiendo el ejemplo del Club Trascendentalista. Desde 1839 hasta 1844, teniendo mayormente como sede la librería de Elizabeth Peabody, tienen lugar las reuniones. Hacia 1849, lleva a cabo su más importante trabajo editorial para los trascendentalistas *Papeles sobre estética*. Una publicación que pretendía ser periódica pero que solo tuvo una edición donde incluye muchos ensayos seminales del movimiento.

Margaret Fuller (1810-1850), escritora y reformista es junto a Peabody, el núcleo fuerte del trascendentalismo femenino. Su perspectiva principalmente vinculaba la filosofía trascendentalista con una de sus mayores preocupaciones, los derechos de la mujer. Su serie de lecturas *Conversaciones para mujeres* que posteriormente se convertiría en la obra *Woman in the nineteenth century* publicada en 1845, es una obra capital de movimiento feminista. Gran amiga de Emerson, Fuller fue además la primera mujer periodista que tuvo un puesto regular en el periódico *New York Tribune*. Su legado no es más amplio debido a lo temprano de su muerte durante un naufragio a su regreso de Europa, pero su obra es considerada fundamental en el ámbito de los derechos de la mujer.

Junto a estas dos prolíficas mujeres, existieron otras vinculadas de diversas maneras. Entre ellas la poeta Caroline Sturgis Tappan (1819-1888), gran amiga de Emerson que tuvo gran influencia del movimiento y publicó en numerosas ocasiones su obra poética en el periódico *The Dial* o Lydia Maria Child (1802-1880), escritora, reformista e importante abolicionista cuya obra literaria se considera profundamente vinculada con dicha filosofía. Fundadora del Club trascendentalista mantuvo una amistad perdurable con Margaret Fuller, Theodore Parker y residentes de la comuna Brook Farm como Charles Dana y Sophia Ripley. Su famosa novela *Philotea* publicada en 1836, es reconocida como la primera novela trascendentalista.

#### 4.3. Aproximaciones filosóficas: perfeccionismo moral emersoniano

El perfeccionismo moral emersoniano es un concepto que el filósofo norteamericano Stanley Cavell, trabajó a lo largo de gran parte de su obra, derivado de su acercamiento a la filosofía trascendentalista de Ralph Waldo Emerson y Henry David Thoreau, en relación con sus primeras influencias e inclinaciones ideológicas. Como señala David Pérez Chico,<sup>108</sup> es el último hito de la herencia emersoniana en su pensamiento. Veamos brevemente como construye Cavell esta noción.

Uno de los ejes temáticos de la obra de Stanley Cavell fue la defensa de la filosofía del lenguaje ordinario heredada de Ludwig Wittgenstein frente a los procedimientos de la filosofía tradicional. Cavell considera que la filosofía del lenguaje ordinario es una *(meta)filosofía*, en la forma que la reciben Austin y Wittgenstein, que asume la labor de caracterizar y admitir las influencias que lo ordinario tiene en la filosofía, en el discurso filosófico heredado de la tradición occidental. Esto inmediatamente nos lleva a la pregunta: ¿qué es lo ordinario? En sus palabras “es el conjunto de distinciones y conexiones en el lenguaje establecidas por una cultura a lo largo del tiempo.”<sup>109</sup> Esa lógica del ámbito de lo ordinario, en su precariedad ante nuestra exigencia de certidumbres, es lo que la filosofía tradicional ha intentado sublimar llevando con ello al escepticismo debido a la imposibilidad de alcanzar el rigor que la certeza filosófica demanda.

La consideración del discurso humano, en las *Investigaciones filosóficas* fomenta, o tal vez pida, que se ponga el acento en aspectos que compiten entre sí -en su desconfianza hacia el lenguaje [de la filosofía tradicional], o en su confianza en el discurso humano ordinario-. Esta competencia es el emblema de la pugna que mantiene la filosofía consigo misma.<sup>110</sup>

La desconfianza hacia ese lenguaje filosófico tradicional —que tiene la necesidad de explicar y explicarse el mundo constantemente, que intenta reducir toda subjetividad a una evidencia objetiva, que busca condiciones idealizadas y que crea la obligación de asentar nuestra existencia sobre certezas absolutas—, hace referencia a la suspicacia que produce lo que Cavell concibe como malinterpretaciones filosóficas que generan profundas dudas respecto a nuestra posición en el mundo. Estas interpretaciones erróneas vienen dadas por la necesidad de la

---

<sup>108</sup> David Pérez, “La herencia emersoniana en Stanley Cavell: el perfeccionismo moral,” *La Torre del Virrey*, Vol. No. 2 (2006): 3 -12.

<sup>109</sup> Cavell, *Esta nueva*, 18.

<sup>110</sup> Cavell, 69.

filosofía analítica de convertir algo tan “arbitrario y evanescente”<sup>111</sup> como las formas lingüísticas, en algo “permanente y preciso,”<sup>112</sup> por esa necesidad de explicación que genera rechazo hacia un lenguaje, que paradójicamente se constituye en la propuesta para superarla. Esta propuesta es la confianza en el discurso de lo cotidiano por sí mismo, en detrimento del discurso filosófico sublimado.

Tratados como aspectos que compiten entre sí, son extremos opuestos entre el discurso tradicional de la filosofía occidental —que busca un significado permanente en interpretaciones subjetivas y que no permite un desacuerdo racional según Stevenson o Ross—<sup>113</sup> y el lenguaje común, de lo cotidiano que, según Wittgenstein, Emerson, Thoreau o el propio Cavell, se erige como vía para la búsqueda de una respuesta al escepticismo generado por el primero, así como la recuperación de la confianza y el reencuentro con uno mismo. El positivismo y la filosofía analítica con su necesidad categórica de buscar explicaciones racionales y concretas a los fenómenos que afectan el mundo externo y la mente de los individuos, ha llevado a la búsqueda desesperada de una verdad que aleja al individuo de su esencia y a la filosofía de su tarea primordial.

La exigencia de convertir todo lo que nos rodea y nosotros mismos, en objeto de estudio y análisis sobre todo con posterioridad al dualismo cartesiano nos lleva a lo que Richard Bernstein acuña en 1983 como *la ansiedad cartesiana*. Esa ansia de conocimiento, ese estar abocados a la búsqueda de un algo concreto que responda a nuestras incertidumbres con certezas, es lo que lleva a la tragedia que apunta Cavell en su análisis de obras de Shakespeare como *Otelo* o *El rey Lear*. Ante esta situación todo indica que “parece no hemos sido capaces de imaginar otro método de enfrentarnos a nuestros miedos que, acabando completamente con nuestras dudas, en lugar, quizás, de aprender a vivir con ellas.”<sup>114</sup>

Este aprender a convivir con la incertidumbre dando un giro lingüístico a la filosofía sobre sí misma, tomando como cimiento la filosofía del lenguaje ordinario de Austin, de Wittgenstein y finalmente la obra emersoniana, es a grandes rasgos la propuesta de Cavell ante la demanda de respuestas, ya que considera que “tanto la duda escéptica como la certeza filosófica

---

<sup>111</sup> Cavell, 71.

<sup>112</sup> Cavell, 71.

<sup>113</sup> Pérez, “La herencia emersoniana,” 5.

<sup>114</sup> Cavell, *Esta nueva*, 11.

se sitúan fuera de nuestros juegos del lenguaje,”<sup>115</sup> y por lo tanto no ofrecen solución ninguna. Pero hemos de remontarnos un poco más atrás en la construcción del universo filosófico de Cavell, a su acercamiento y posterior rechazo del escepticismo. Respecto a esta teoría, detecta que entre las causas que la generan esta:

...el problema de la *existencia* del mundo externo. Intuye que la filosofía se vio llevada a asegurar nuestra conexión con el mundo y la manera escogida para lograrlo consistió en garantizar nuestro conocimiento de su existencia. El conocimiento de la existencia del mundo tenía que ser un conocimiento cierto. (...) defiende que [esto] da lugar al escepticismo: ambicionar algo que no somos, desear lo lejano en vez de lo próximo, cambiar las necesidades arbitrarias y los deseos cotidianos por otras necesidades lejanas que se resumen en el concepto de certeza. Esta tragedia nos hace creer en la necesidad de contar con anclajes externos, con puntos de apoyo trascendentes, pero la búsqueda revela que estamos solos, que más allá de nosotros nos hay nada a lo que agarrarse, *ergo*, escepticismo.<sup>116</sup>

El escepticismo constituyó una salida al científicismo, no obstante, llegado a un punto Cavell no ve en la duda escéptica un punto de fuga satisfactorio en la construcción de sus doctrinas. Es su aprendizaje, de quien fuera su maestro, el filósofo John Langshaw Austin, el que lo conduce a la filosofía del lenguaje ordinario. El escepticismo al no ser, exactamente, un cuestionamiento de las formas que justifican la adquisición de un conocimiento específico, sino más bien el cuestionamiento general de ese *mundo externo* como problema de conocimiento, llega al mismo punto de la epistemología tradicional al convertir la existencia de *ese mundo* en un problema. Ambos necesitan respuestas o *algo* que sirva para justificar nuestra interpretación del mundo, por ello ninguna plantea una solución viable, o al menos Cavell no la encuentra en la obra de su maestro. En este sentido, al hacer referencia a Austin y su filosofía del lenguaje ordinario, Pérez Chico observa:

[destaca] que proporciona «el antídoto para las ilusiones que distorsionan nuestras vidas» y para nuestra tendencia natural a crear mitos en la «particular y repetida humildad de recordar y rastrear los humildes usos de las palabras». Pero Austin le acaba pareciendo a Cavell demasiado convencional en sus métodos y concepción de la filosofía del lenguaje ordinario, y por lo tanto incapaz de aceptar del todo que los seres humanos podamos vivir huérfanos de certezas.<sup>117</sup>

Llegado a este punto que Cavell denomina *ninguna parte*, le correspondería a la filosofía recuperar el terreno que ha perdido. Y para ello, se muestra como la opción más idónea la filosofía del lenguaje ordinario, un nivel en el que el individuo proyecta recuperar la *intimidad*

---

<sup>115</sup> Cavell, 20.

<sup>116</sup> Pérez, “La herencia emersoniana,” 4-5

<sup>117</sup> Cavell, *Esta nueva*, 17.



con el mundo; llevarlo al reconocimiento y a la aceptación de su responsabilidad en la búsqueda de la verdad, el análisis sempiterno de las formas comunicacionales de la cotidianidad que conduciría a la creación de seres inconformistas y perfeccionistas. Individuos en constante cuestionamiento de las formas de lo ordinario y de lo común, ya que “el lenguaje, y únicamente el lenguaje, es la base sobre la que se sostiene nuestras vidas: es nuestra interiorización del lenguaje lo que da forma a nuestra imagen del mundo.”<sup>118</sup> Esta noción continuaría perfilándola con su interpretación de la obra de Wittgenstein y finalmente de la obra de Emerson, focalizándose en las problemáticas del individuo.

Es este redescubrimiento del lenguaje ordinario, para Cavell y los filósofos antes mencionados, la opción más sensata para lidiar con la potente verdad del escepticismo: que no hay certidumbres, ni certezas posibles; así como con las problemáticas legadas por la filosofía occidental. Es la opción para superar esta tragedia a la que nos ha conducido la filosofía, el método para encontrar una salida al naufragio, a la idea de la pérdida que es el punto de partida para la adquisición de la confianza en uno mismo.

Cavell afirma: “se puede asumir (...) que la idea de no saber cómo salir del atolladero —de estar perdido—, es la forma específica del *inicio* o *aparición* de un problema filosófico.” Ese replanteamiento del conflicto filosófico, es observado desde el ámbito de lo cercano como una recuperación del autoconocimiento. Nuestra falta de certezas nos debería llevar a desplazar al nivel de la cotidianidad, la búsqueda y la constante revisión de nuestras nociones universales. Cavell observa que la filosofía que hereda y sobre la cual articula sus ideas, se interesa por quién *dice* y en qué *circunstancias* lo dice.

La filosofía del lenguaje ordinario centra su atención en los seres que «dicen que, cuando», en la responsabilidad que les corresponde por ese acto y en que no trata, por lo tanto, el lenguaje como un objeto abstracto e independiente de quien lo utiliza.<sup>119</sup>

Cabe destacar en este punto cómo los rasgos tradicionales de la moral filosófica que, intenta encontrar parámetros éticos globales, se desplaza hacia el individuo teniendo en cuenta sus circunstancias específicas. Cavell considera que Wittgenstein ha sabido confiar como ningún otro filósofo “la salud del espíritu humano al lenguaje ordinario”<sup>120</sup> y encuentra en él inspiración en la construcción de su doctrina. Se dedicará a estudiar a través de un elemento

---

<sup>118</sup> Cavell, 24.

<sup>119</sup> Cavell, 16.

<sup>120</sup> Cavell, 17.

cotidiano y que está al alcance de todos, el lenguaje, las palabras; esa profusa retícula de certidumbres y doctrinas que articulan el mundo ordinario. Esta red de *criterios* que se encuentran al alcance de todos, que ha sido menospreciada por los escépticos y por la tradición analítica, y que sin embargo es la que nos mantiene conectados con el mundo. Estos criterios que toma de Wittgenstein tienen una función que:

...no consiste en establecer con certeza la existencia de algo, sino que son criterios para el uso de los conceptos ordinarios del lenguaje que compartimos (estos criterios parafraseando a Cavell, no dicen que algo *sea*, sino *qué* es algo) (...) lo que afirma Cavell, es que no hay nada (significados, convenciones, creencias básicas, etc.) por debajo de, o que sea más fundamental que, esta sintonía o concordancia de nuestros criterios.<sup>121</sup>

Es en este sentido que la filosofía del lenguaje ordinario pretende recuperar el papel perdido de la filosofía, intenta encontrar una suerte de sintonía universal en el ámbito de lo particular. No solo se trata de recuperar el lenguaje como medio exploratorio de la verdad filosófica, sino girar sobre la vida que genera ese lenguaje. Asumiendo que en definitiva que los problemas de la filosofía, han sido siempre los problemas de los individuos que han hecho y escrito filosofía, sus conflictos vitales. En palabras de Cavell, Wittgenstein:

Atribuye a los filósofos el deseo de encontrar conexiones súper-rígidas entre el acto de la intención y lo intentado, un súper-orden entre súper-conceptos, en resumen, «sublimar la lógica de nuestro lenguaje» (...) Esta exigencia de sublimidad es un conflicto con el lenguaje efectivo que se vuelve «insoportable; la exigencia amenaza ahora convertirse en algo vacío» (...) En una palabra, situó la causa del escepticismo en ese vacío.<sup>122</sup>

En resumen, encuentra Cavell en el filósofo alemán un segundo punto de apoyo para la construcción de sus planteamientos filosóficos respecto a los problemas actuales de la filosofía, que en adición le sirven para llevar a cabo otra enorme labor en tierras americanas. Recuperar o dotar la obra de Ralph Waldo Emerson de una importancia dentro del campo de la filosofía, como el primer preclaro exponente de esa forma de escritura que encarnaría la filosofía del lenguaje ordinario. De igual forma en su construcción de la noción antes mencionada de perfeccionismo moral emersoniano, Cavell encuentra su inspiración final en los dos principales filósofos trascendentalistas norteamericanos. “Emerson es, para Cavell (junto a Thoreau), el filósofo que, procediendo desde lo ordinario, consigue llegar más lejos, más incluso de los que lo hicieron Austin y Wittgenstein.”<sup>123</sup>

---

<sup>121</sup> Cavell, 19-20.

<sup>122</sup> Cavell, 100-101.

<sup>123</sup> Cavell, 22.

En el trascendentalismo encuentra un sentido definitivo para su filosofía del lenguaje ordinario vinculada esta vez, a una nueva manera de hacer filosofía, una forma literaria del pensar filosófico, la filosofía emersoniana, un modelo para la democracia individual y general. Alejado de la tradición filosófica occidental, Emerson se dirige a un público que no es académico, sino que somos todos. Su intención era construir un nuevo modelo de conducta en un hombre nuevo, un pensamiento puramente norteamericano pues las antiguas formas coloniales ya no eran útiles para articular un pensamiento auténtico en la América posterior a la independencia. Emerson con su obra nos descubre que:

Tan solo ahora nos damos cuenta de que existimos, por lo que hasta el momento en que se produce esa toma de consciencia, habríamos llevado una vida inauténtica gobernada por el conformismo y la inconsciencia. Habitar América (epítome aquí de un nuevo comienzo lejos de las costumbres de la vieja Europa, de la segunda oportunidad) exige la presencia de unos seres dotados de autoconfianza, que no solos sean plenamente conscientes de su existencia, sino que acepten el precio que deben pagar para dejar de vagar por el mundo y para existir de manera plena, que es ni más ni menos la responsabilidad que le corresponde de todo ello.<sup>124</sup>

Esa responsabilidad es el compromiso con el autoconocimiento y la adquisición de la *self-reliance* emersoniana, una vez descubierta nuestra verdadera posición en el mundo. Ese es el perfeccionismo moral emersoniano y sería el estado ideal al que nos conduce una filosofía del lenguaje ordinario que se aleja de las sublimaciones filosóficas y coloca sus pies sobre lo común. Se enfrenta el individuo al cuestionamiento de todas sus certezas poniéndolo en una interminable marcha hacia el perfeccionamiento de sus actitudes.

Esta idea, tiene su vinculación con la idea que Cavell tiene sobre la obra filosófica, entendida como algo siempre en construcción. Un proceso que no es finito y que se identifica en Wittgenstein como “reconducir las palabras de vuelta a su tierra natal, esto es conducirlas desde lo sublime a nuestra pobreza.”<sup>125</sup> Encontrar en el lenguaje de lo cotidiano una vía filosófica que le conceda importancia a lo común en nuestra existencia. Lo que para Emerson constituye cimentar o avanzar, que sería en todo caso encontrar un camino filosófico a través de una búsqueda de sentido personal e íntima que solo atañe al individuo y no a construcciones metafísicas alejadas de su realidad cotidiana.

---

<sup>124</sup> Cavell, 23.

<sup>125</sup> Cavell, 29.

Este perfeccionismo moral emersoniano es en nuestro análisis el punto de llegada y también de partida, el lugar donde se encuentran los dos extremos de un círculo ya que en realidad no existe un perfeccionamiento finito. El término proviene de *La teoría de la justicia* de John Rawls, pero en Cavell adquiere la forma de una doctrina democrática y universal. La noción del perfeccionismo es para Cavell tanto como para Emerson, una afirmación de la posibilidad individual de la democracia, aspira a un individuo que sería el modelo de intelectual americano que propuso Emerson. Si bien, hemos de tener en cuenta que este proceso de perfeccionamiento no es un viaje cerrado como hemos dicho anteriormente, sino que, en un proceso constante de instrucción demandado por la confianza personal y el juicio crítico, estaremos ininterrumpidamente enjuiciando nuestros principios y nuestro pensamiento, lo que señalaría la parcialidad de nuestra existencia y pensamiento presente, nuestro ser incompleto. Como así lo expresa Ludwig Nagl:

El perfeccionismo requiere un desgarro consustancial al yo —que— es el requisito para el movimiento de búsqueda y de formación. Emerson define la doble estructura de eso yo» en tanto en tanto que espacio de posibilidad del individuo de situarse en la tensión entre lo «alcanzado» (attained) y lo «alcanzable» (attainable).<sup>126</sup>

Ese estado alcanzable es un ideal en constante evolución, al que el individuo llega a través de un proceso de tres etapas —instrucción, confianza en sí mismo o tuición y aversión— que lo ponen en marcha hacia un proceso de excelencia espiritual y moral. No es un punto de llegada, sino un camino en constante evolución. Lo define Cavell como “la dimensión del pensamiento moral dirigida menos a reprimir lo malo, que a liberar lo bueno.”<sup>127</sup>

El perfeccionismo es una revisión constante de nuestras acciones cotidianas y de nuestro proceder moral, un examen en constante evolución que depende de nuestra capacidad para reeducarnos y superar los estados de ignorancia precedentes. Es por ello, que depende intensamente de la curiosidad y de la necesidad de crecimiento intelectual, así como de la capacidad para reconocer y asimilar nuestros equívocos y nuestra vergüenza, de forma tal que como señala Emerson tengamos el valor de aventurarnos a contradecirnos y crecer. Es por ello, que

---

<sup>126</sup> David Pérez y Moisés Barroso eds., *Encuentros con Stanley Cavell* (Madrid: Plaza y Valdés, 2009), 125.

<sup>127</sup> Stanley Cavell, *Conditions Handsome and Unhandsome. The Constitution of Emersonian Perfectionism: The Carus Lectures* (Chicago: University of Chicago Press, 1998), 18 [Texto original: “Perfectionism is the dimension of moral thought directed less to restraining the bad than to releasing the good, as from a despair of good (of good and bad in each of us). If there is a perfectionism not only compatible with democracy but necessary to it, it lies not in excusing democracy for its inevitable failures, or looking to rise above them, but in teaching how to respond to those failures, and to one's compromise by them, otherwise than by excuse or withdrawal.”]

dicho estado moral, es una condición fundamental para mantener el estado saludable de la democracia.

Por otro lado, David Pérez Chico nos ofrece una definición del perfeccionismo que destaca, además de su dimensión utilitaria para la democracia, la utilización que ha hecho Cavell del mismo en sus textos de análisis cinematográfico:

Este perfeccionismo moral, o emersoniano, defendido por Cavell desde hace treinta años aproximadamente, es una dimensión de la vida moral basada en la confianza en uno mismo y en la creencia en que el cambio humano, la educación —a partir del autoexamen— produce liberación. Y le parece que en las comedias de enredo matrimonial y en los melodramas de la mujer desconocida asistimos a la puesta en práctica sobre una pantalla de cine del perfeccionismo moral, a la afirmación individual de la democracia.<sup>128</sup>

La idea de la dualidad es fundamental para alcanzar esa afirmación individual, pues encontraremos que en los análisis filmicos que a continuación realizaremos, los protagonistas pasan por un proceso diádico de catarsis, inducido por un desafío que le plantea un segundo personaje. Un proceso habilitado por una violencia cuyo objetivo es remover al personaje del estado social o *dividido* en que se encuentran. Esa noción violenta de separación del mundo, tiene en los filmes analizados, la máscara de un amor tormentoso, un choque frontal parentofilial, un proceso de aprendizaje y conocimiento en forma de viaje o una inoculación y posterior extirpación larval. Este choque está relacionado con “la identificación de la oscuridad espiritual de la pérdida, con la necesidad de un cambio de orientación, con la búsqueda de un camino,”<sup>129</sup> que ocurre en los personajes protagónicos en las tres etapas antes mencionadas.

En este proceso que Thoreau denomina desobediencia civil, y que Emerson llama revolución o conversión “el sentido del pensamiento de Emerson es, en general, de un doble proceso, o un solo proceso con dos nombres: transfiguración y conversión. La transfiguración es una operación retórica,”<sup>130</sup> es el paso de la intuición a la tuición o enseñanza, lo que Emerson denomina el proceso, la conversión. Para transitar de uno a otro debe haber un proceso de interiorización donde se reconozca que “el nuevo hecho, es una parte de la vida, sigue estando

---

<sup>128</sup> Antonio Lastra ed., *Stanley Cavell, mundos vistos y ciudades de palabras*. (Madrid: Plaza y Valdés Editores, 2010), 80.

<sup>129</sup> Cavell, *Esta nueva*, 74.

<sup>130</sup> Stanley Cavell, “Aversive thinking: Emersonian representations in Heidegger and Nietzsche,” *New literary history*, 22, No. 1 (1991): 34 [Texto original: “Emerson’s sense of thinking is, generally, of a double process, or a single process with two names: transfiguration and conversion. Transfiguration is to be taken as a rhetorical operation.”]

durante un tiempo inmerso en nuestra vida inconsciente. En alguna hora de contemplación, se separa de la vida como una fruta madura para convertirse en pensamiento. En seguida se eleva, transfigurado; lo corruptible ha dejado de serlo.”<sup>131</sup> Ese pensamiento nuevo, la tuición es lo que pretende ser la escritura emersoniana, y “cuando Emerson piensa en el pensamiento, o la conversión, como oposición, o crítica, es que lo llama aversión.”<sup>132</sup>

La nueva obra del pensamiento, en palabras de Emerson el estado verdadero del *hombre que piensa*, se halla dormido en el subconsciente en estado de corrupción. Solo cuando se toman las riendas del pensamiento propio, es transfigurada la confianza en uno mismo a través de un accionar que es hecho y pensamiento a la vez, lo corruptible se viste de incorrupción, y el pensamiento se vuelve aversión. Es primordial el papel del desafío dual, la provocación y la transformación del pensamiento en la consecución de la perfección moral.

Cavell relaciona esta necesidad de remoción, este nuevo perfil de razonamiento “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.”<sup>133</sup> Es este acto de transfiguración y conversión un evento violento quizás por “el estado de hostilidad virtual en el que parece encontrarse la sociedad”<sup>134</sup> o porque “no es instrucción, sino provocación, lo que puedo recibir de otra alma.”<sup>135</sup> He aquí la importancia de la forma diádica de esta violencia, de la provocación. Veremos que como afirma Ludwig Nagl:

El camino del *moral perfectionism* —en cuyo transcurso aprendemos a tomar distancia respecto de los «habits» en los que nos hallamos en un presente alienado— no es, a decir de Cavell, como podría parecerlo a veces, un camino monológico-solitario. Se trata antes bien de un proceso educativo en el que se busca y practica de un modo intersubjetivo —

---

<sup>131</sup> Alcoriza y Lastra, *Naturaleza*, 100-101.

<sup>132</sup> Cavell, “Aversive thinking,” 36. [Texto original: “It is when Emerson thinks of thinking, or conversion, as oppositional, or critical, that he calls it aversion.”]

<sup>133</sup> Cavell, 36. [Texto original: “This bears relation not alone to Emerson's continuous critique of religion but to Kant's speaking of Reason, in his always astonishing “Conjectural Beginning of Human History,” 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.”]

<sup>134</sup> Alcoriza y Lastra, *Naturaleza*, 104.

<sup>135</sup> Alcoriza y Lastra, 128.

frecuentemente diádico, tal como Cavell lo desarrolla— la armonía individual y genuina.<sup>136</sup>

Esta lucha filosófica con la consiguiente violencia simbólica que la acompaña se relaciona con una forma de enseñanza, de reeducación; con la concepción de Wittgenstein de la filosofía como una lucha contra el embrujo de nuestro entendimiento; la noción de Heidegger de *atrapar* o *agarrar* los objetos en contraposición con la idea de emersoniana de sentirse atraído por, de deslizarlos entre nuestros dedos; o a la idea freudiana de que es “el camino (de vuelta) al mundo, una reinversión de interés en su descubrimiento,” interpretaciones que conducen a la idea de una contienda espiritual “manifestando de esta manera que la escritura filosófica es la enseñanza de la capacidad para alborear o nacer por uno mismo al mostrar la senda del luto, de la repetitiva desinversión en lo que se ha perdido.”<sup>137</sup>

De esta forma tenemos algunas nociones primordiales para nuestro análisis fílmico como: el papel fundamental del reconocimiento en el camino a la construcción de un ser ideal; el sentido de que la apertura de este camino es por definición un hecho violento, o en el menor de los casos producto de una molestia, una pérdida y la forma dialógica, habitualmente dual, en que se presenta este camino: tanto por el enfrentamiento entre dos personajes, como por reconocimiento de la parcialidad de nuestros juicios, dígame, el diálogo constante entre el yo alcanzado y el alcanzable.

La clave de todo esto se encuentra en que por mucho que queramos, no dejamos de ser seres parciales y que lo más completos que podemos llegar a ser consiste en ponernos en marcha, en abandonar el estado de conformidad, en dejar atrás lo que somos a favor de lo que podemos llegar a ser. Desde este punto de vista, nuestra parcialidad es positiva porque es lo que nos permite ponernos en movimiento en busca de una nueva edificación.<sup>138</sup>

Este proceso de edificación constante, el perfeccionismo moral emersoniano, se encuentra vinculado a la idea de Cavell sobre la educación de los adultos que no es adquisición de nuevos conocimientos, sino la generación de un cambio de paradigma. Una proyección del yo alcanzado hacia el yo alcanzable, que es requisito fundamental para iniciar el camino de la transformación. Para ello debemos:

Vivir como un ejemplo de la parcialidad humana, esto es, de lo que quiera que sea que el perfeccionismo moral conoce como ser humano individual, alguien que no lo es todo, sino

---

<sup>136</sup> Pérez y Barroso, *Encuentros*, 127.

<sup>137</sup> Pérez y Barroso, 138.

<sup>138</sup> Pérez, “La herencia emersoniana,” 10.

que está abierto a un yo futuro (...) lo cual significa ser alguien que vive en una promesa, como un signo, o como un ser humano representativo, lo cual a su vez significa esperar de uno mismo poder llegar a ser, hacerse uno mismo, inteligible como habitante incluso ahora de un ulterior reino... y mostrar que se está preparado para aceptar la pertenencia a ese mundo; como si todos fuéramos maestros o, digamos, filósofos. Esta no es una demanda moral parcial, sino la condición de la moral democrática.<sup>139</sup>

A grandes rasgos podríamos resumir diciendo que el concepto del perfeccionismo moral emersoniano desarrollado por Stanley Cavell, es un modelo conductual que pretende superar el escepticismo, encontrando en la filosofía del lenguaje ordinario reescrita —especialmente aunque no únicamente— a partir de las influencias de Austin, Wittgenstein, Emerson y Thoreau. Una manera de dar respuesta a los problemas de la filosofía, una vía para afrontar la lucha espiritual que significa el filosofar, un medio para escapar de la alienación y conseguir el objetivo emersoniano de “que lo humano (sus lectores individuales en la práctica) tenga interés en la tarea de hacerse humano.”<sup>140</sup>

Nuestro análisis filmico se encuentra encaminado a reconocer cómo la aportación que los filmes antes mencionados contribuyen al debate filosófico que se ocupa de las cuestiones que aquí hemos intentado resumir, con el objetivo de trazar hitos en el viaje de descubrimiento que abordan las obras. Los personajes que a continuación analizaremos son, por la lucidez con que abordan los desafíos impuestos por la lógica narrativa, una muestra de estos seres humanos representativos que renuevan con su capacidad para retomar el camino de la reeducación, la esperanza de la democracia. En estos cuatro filmes, así como en otros ejemplos analizados por Cavell, podemos encontrar:

Una proximidad entre la experiencia del cine y lo que constituye lo cotidiano de nuestra experiencia, su evanescencia y su remanencia. Esta curiosa adecuación es lo que define lo cotidiano del cine y permite entender cómo se puede aprender de la experiencia del cine, dejarse educar por ella y (...) lograr, mediante la experiencia del cine, de sus objetos y de sus personajes, «interesarse por la propia experiencia».<sup>141</sup>

---

<sup>139</sup> Cavell, *Conditions*, 125.

<sup>140</sup> Cavell, *Esta nueva*, 40.

<sup>141</sup> Pérez y Barroso, *Encuentros*, 198.



## **5. ENFOQUES: EL TRATAMIENTO EXPLÍCITO**

### 5.1. A modo de introducción

En 1861, Oliver Wendell Holmes, primer biógrafo de Ralph Waldo Emerson, publicaba su novela *Elsie Venner*<sup>142</sup> donde definía la casta de los *Boston brahmins* de Nueva Inglaterra. Un año atrás, en sus colaboraciones para el *Atlantic Monthly*, había iniciado la publicación de esta novela en forma de episodios, bajo el título *The professor's story*. En su introducción, Holmes inserta esta definición para contextualizar y caracterizar el personaje principal de la novela, el joven estudiante de medicina Bernard C. Langdon. Los *Boston brahmins* eran en América, lo que la aristocracia feudal al Viejo Mundo. Esta aristocracia americana de nueva creación, sin embargo, no se definía por la posesión de enormes riquezas, sino por un carácter mucho más permanente, un carácter intelectual. Como Holmes describe “hay razas de eruditos entre nosotros, en las que la aptitud para el aprendizaje, y todas estas marcas de las que he hablado, son congénitas y hereditarias.”<sup>143</sup>

Las marcas a que se refiere, son una serie de elementos descriptivos que utiliza para identificar a dos tipos de jóvenes que los profesores podían encontrar en las aulas universitarias. Uno es “el campesino común, cuya raza ha sido criada para el trabajo corporal”<sup>144</sup> y el otro, es por lo general “hijo de eruditos o personas eruditas.”<sup>145</sup> La definición de Holmes, ha superado sus primeras intenciones descriptivas, convirtiéndose en un término con que se definió a cierta clase alta bostoniana, que, si bien tenía una singular relación con la erudición y veneración por la Universidad de Harvard, no en todos los casos fueron intelectuales de la talla de Ralph Waldo Emerson, los Ellery o los Chauncy que se mencionan en la novela.

En los filmes que analizaremos a continuación los protagonistas son parte de esta casta brahmánica. *El mundo de George Apley*, basado en la novela homónima del escritor John Phillips Marquand y *Solo el cielo lo sabe*, historia original de los escritores y guionistas Edna L. Lee y Harry Lee. Ambas historias caracterizan una sociedad bostoniana heredera de una época dorada que podría remontarse a los años 30 y 40 del siglo XIX. Sus protagonistas se sienten o son herederos de esta aristocracia intelectual, viven bajo una estricta normativa social, citan o

---

<sup>142</sup> Oliver Wendell, *Elsie Venner. A Romance of destiny* (New York: Grosset and Dunlap Publishers, 1883), 376. <https://archive.org/details/elsievennerroma00holmiala/page/n7/mode/2up>

<sup>143</sup> Wendell, *Elsie Venner*, 3. [Texto original: “There are races of scholars among us, in which aptitude for learning, and all these marks of it I have spoken of, are congenital and hereditary.”]

<sup>144</sup> Wendell, 3. [Texto original: “...the common country-boy, whose race has been bred to bodily labor.”]

<sup>145</sup> Wendell, 3. [Texto original: “...the son of scholars or scholarly persons.”]

encarnan referentes de erudición y conducta como Ralph Waldo Emerson o Henry David Thoreau y lo más notable, no son completamente felices. Su estado no es de plenitud, por lo que deberán librar una batalla —exterior e interior— para poder acceder a una reeducación adulta que constituye una transformación. Este cambio de actitud requiere de ellos un extrañamiento a la hora de revisar su praxis cotidiana.

Si hemos de poseer nuestra experiencia -lo que Emerson exigía al decir que le dieran un día, lo que William James advirtió como el «salirse» o el «rebosar» (*boiling over*) de la experiencia, lo que Dewey llamó «tener una experiencia»-, si hemos de llegar a ser quienes somos, a ser humanos, perfeccionarnos moralmente, entonces —dice Cavell— no podemos entregarle nuestra experiencia a la cultura, sino forzar la experiencia de ser extraños a nuestra cultura, preguntarnos que significa que nos hayan dado o tener o participar de una cultura, cual es el lugar que ocupa la filosofía en la cultura contemporánea. Hoy y aquí.<sup>146</sup>

Esto, para los intérpretes de la ficción cinematográfica, es cuestionarse su lugar en el mundo y ocuparse en cultivar un pensamiento que movilice hacia este cambio de paradigma, que es el camino hacia el perfeccionismo moral. Ambas historias presentan una estructura narrativa en la cual sus protagonistas se ven abocados a reflexionar sobre su condición vital y a cuestionar sus relaciones hacia una colectividad que los increpa o los margina debido a una obsolescencia sobrevenida o impuesta por cánones cuasi tribales. Este choque provocará una remoción de certezas que los conducirá al reconocimiento y cuestionamiento de este estado vital de “tranquila desesperación” en el que se encuentran sumidos; para luego conducirlos a la senda de la tuición o adquisición de la confianza en sí mismos, desde donde finalmente procederán a la liberación y puesta en marcha.

El primer filme fue dirigido por Joseph Leo Mankiewicz (1909-1993), director norteamericano de origen polaco. Niño prodigio, con solo diecinueve años se gradúa en la Universidad de Columbia en Historia del Arte. Proyecta seguir sus estudios en el área pedagógica influenciado por su padre, y para ello se propone hacer un periplo académico por las universidades de Berlín, la Sorbona y Oxford. No obstante, en Alemania, por influencia de su hermano su destino cambia. Durante el año que vive en Berlín, entra en contacto con la vanguardia artística y literaria europea, lo que supone para el joven Mankiewicz una transformación vital y la adquisición de un amplio bagaje cultural que influirá en su posterior concepción de la obra

---

<sup>146</sup> Pérez y Barroso, *Encuentros*, 115.

cinematográfica. En 1929 regresa a Estados Unidos para comenzar su labor en Hollywood desempeñando diversas funciones para la Paramount.

Más de diez años después y con un amplio número de excelentes películas en su haber como guionista o productor, en 1943 comienza a trabajar con la Fox. Un imprevisto con el director Ernst Lubitsch, quien tenía serios problemas de salud, le brinda la oportunidad de dirigir su obra prima *El castillo de Dragonwyck* (*Dragonwyck*, 1945). En esta segunda etapa trabaja en ocasiones sobre guiones ajenos, aunque como director siempre revisa y adapta la escritura para llevar a su terreno la obra industrial. Por ello, es posible advertir que durante toda su carrera, inclusive en filmes donde podría decirse que no tuvo tanta influencia, sobrevuelan las grandes preocupaciones del director. Para Carlos Heredero “los cuatro ejes fundamentales que son constantes de toda su trayectoria creativa (...) el fracaso del racionalismo, la crítica del «*american way of life*», la reflexión sobre los mecanismos del poder y la obsesión por el paso del tiempo.”<sup>147</sup>

El filme que veremos, es el primero donde trabaja con un guion ajeno escrito por el guionista y productor de Hollywood Phillip Dune, basado en la adaptación del musical de Broadway que habían hecho el dramaturgo George Simon Kaufman y John Phillips Marquand, autor de la novela satírica homónima. Es su tercera película y al igual que las dos anteriores se ubica en la costa este americana, específicamente en Boston, donde realiza un retrato en tono de comedia de una figura que representa toda una época.

Aun cuando, no hemos encontrado que el director haya hecho referencias explícitas sobre si leyó o conocía a los filósofos trascendentalistas, la novela adaptada es parte de una tradición literaria que podría remontarse al relato *Transcendental wild oats* de Louisa May Alcott que, en tono sarcástico, reflexiona sobre la casta brahmánica de Nueva Inglaterra y la organización de una sociedad que teniendo como referente a los radicales de Concord, afronta la vida mediante anticuados patrones conductuales. En la mayoría de sus filmes, como escribe Carlos Heredero:

El autor parece advertirnos que al sucederse las dinastías el poder se degrada y sus métodos se envilecen, oscureciendo el horizonte del hombre. Para Mankiewicz, tanto los aristócratas que se aferran a su época como los advenedizos que alcanzan el poder, son producto de una

---

<sup>147</sup> Heredero, *Joseph*, 96.

condición humana y de una sociedad que solo una transformación cultural y un cambio histórico definitivo conseguirán derrumbar.<sup>148</sup>

George Apley, es uno de esos antiguos aristócratas que se aferra a la tradición y a un poder que le ha sido legado, mientras a su alrededor el mundo fluye en otra dirección. Obra menor en su filmografía, *El mundo de George Apley*, es una obra iniciática que luego se verá ensombrecida por los grandes clásicos que hicieron verdaderamente conocido a su director como *Eva al desnudo* (*All about Eve*, 1950), *La condesa descalza* (*The barefoot contessa*, 1954) o *De repente el último verano* (*Suddenly, Last Summer*, 1959). En 1972 Joseph Leo Mankiewicz pone fin a su carrera cinematográfica. Este hombre de gran cultura e inclinaciones humanistas, había tenido suficiente con la maquinaria industrial y se sentía un tanto decepcionado frente a la degradación del lenguaje fílmico. Pasó sus últimos años retirado en su refugio de Willow Pond, Bedford, donde muere en 1993.

Nuestro segundo filme es *Solo el cielo lo sabe*, obra de madurez del director alemán conocido como el maestro del melodrama: Hans Detlef Sierck o Douglas Sirk, quien había comenzado su carrera como director de teatro en Alemania. Hombre de carácter erudito, Sirk estudió Derecho en la Universidad de Múnich durante la efímera República Soviética de Baviera, e Historia del arte con el célebre teórico y ensayista alemán Erwin Panofsky. Inicia su carrera como director de cine con el cortometraje *Dos genios* (*Zwei genies*, 1934) y alcanza su mayor éxito de esta época con el melodrama *La Habanera* (1937), filmado en Tenerife. Hacia 1939, después de haberse marchado de Alemania hacia Francia y Holanda, emigra a los Estados Unidos, donde se cambia el nombre a Douglas Sirk y comienza su primera etapa norteamericana.

Como muchos de los directores europeos emigrados al Hollywood de entreguerras, Sirk entra al sistema de la gran maquinaria cinematográfica norteamericana aportando una profunda formación humanista y la intención de no doblegarse ante las rígidas estructuras industriales. Si bien no era un revolucionario al uso, su deseo de mantener el control creativo de la producción lo llevan a realizar sus primeros proyectos de forma independiente. Llega a América con un contrato para hacer el *remake* de *La golondrina cautiva* (*Zu Neuen Ufern*, 1937), su primer filme con la actriz y cantante sueca Zarah Leander, que nunca se hizo. Da el salto a un penoso contrato con la Columbia como guionista y tras varios filmes independientes, regresa a Alemania. En su segunda etapa americana, contratado por la Universal como director, filma *Solo el*

---

<sup>148</sup> Heredero, 88.

*cielo lo sabe*, su melodrama de mayor éxito.

En torno a las influencias de la filosofía norteamericana y el trascendentalismo en el director y en el filme, podemos aportar esta afirmación que realizó en la entrevista que concedió al historiador John Halliday en 1970, cuando ya vivía retirado en Lugano, Suiza.

Uno de los primeros impactos de toda la literatura americana en mi pensamiento, cuando tenía trece o catorce años, fue un libro que me dio mi padre: *Walden*, de Thoreau. Esto es en definitiva de lo que trataba la película, pero nadie lo advirtió, salvo el director del estudio, el señor Muhl. (...) La película trata de la antítesis entre el moderado rousseaunismo de Thoreau y la sociedad americana establecida. (...) Mire usted, cuando leí por primera vez *Walden* fue como un sol que se levantaba ante mi juventud: ese lenguaje extrañamente limpio. Y luego, a raíz de Thoreau, leí a Emerson, un poco más tarde. No se cómo resultarán ahora, probablemente un poco anticuados, pero entonces me causaron una fuerte impresión. Esta especie de filosofía permanecía en mi mente y finalmente tenía que encontrar la salida.<sup>149</sup>

Sirk, se retira definitivamente cuatro años después, dejando una obra de profundo calado y significación para el Hollywood industrial que solo pasado los años ha tenido cierta repercusión. Director poco conocido y menos estudiado, sus cerca de cincuenta películas —del periodo alemán y norteamericano— quedan a la espera de un estudio minucioso del melodrama como era entendido en la Alemania de Sierck o en el Hollywood de Sirk, que le darían definitivamente la legitimación que merece este *auteur* cinematográfico.

Los filmes analizados a continuación, guardan semejanzas en cuanto a su estructura de relato clásico; el enfrentamiento del protagonista con su contexto; las referencias freudianas o el recurso del *happy end* logrado a través de lo que Antonio Drove denomina el conflicto epilodal.<sup>150</sup> La diferencia fundamental entre ellos, además de lo referido al color, estriba en que en el primer filme la transformación individual guarda una importante deuda con la transformación de otros. *La educación* de George Apley es, por una parte, un proceso íntimo de reconocimiento y búsqueda pero, por otra parte no menos importante, es la habilitación de ese mismo camino para los personajes jóvenes. En el segundo filme la transformación es un proceso íntimo de reconocimiento y búsqueda, que solo atañe a la díada en pugna.

---

<sup>149</sup> John Halliday, *Douglas Sirk* (Madrid: Fundamentos, 1973), 96.

<sup>150</sup> En su libro *Tiempo de vivir, tiempo de revivir*, el director Antonio Drove define lo que él llama conflicto epilodal, un recurso utilizado para cumplir con los requerimientos industriales del final feliz sin tener que recurrir al socorrido *deus ex machina*. Consistía como descubrió Drove revisando la obra de Douglas Sirk, en un pequeño conflicto final en el que el personaje “split” o dividido se debe enfrentar al personaje “steady” o seguro de sí mismo para poder superar el conflicto inicial y llegar a un “aparente final feliz.”

Por último, abordamos la cuestión del cine como otra forma de hacer filosofía, en este caso, filmes que abordan temas que han sido objeto de estudio para la filosofía trascendentalista y cavelliana, sin por ello renunciar a una estructura narrativa clásica. Estas obras de “un genio accidental”<sup>151</sup> se caracterizan por articular en su ordenación estas cuestiones de carácter filosófico, sin que ello les convierta en manifiestos o declaraciones filosóficas.

---

<sup>151</sup> Read y Goodenough, *Film as philosophy*, 3.

5.2. Una aproximación a los *brahmins* de Nueva Inglaterra: *Late George Apley* (*El mundo de George Apley* – Joseph Leo Mankiewicz, 1947) y *All that Heaven Allows* (*Sólo el cielo lo sabe* – Douglas Sirk, 1955)

*El mundo de George Apley*, es una novela epistolar de John Phillips Marquand, que se sitúa en ese conjunto de novelas que satirizó de forma punzante las maneras y los prejuicios sociales de la clase aristocrática bostoniana de siglo XIX. El título castellano del filme no recoge, a diferencia del original, la idea de que el protagonista se encuentra en un momento muy específico de su vida en el que padece una condición vital mejorable. George Apley (Ronald Colman), es un aristócrata bostoniano de rectos ideales y estrictas maneras. Ferviente tenedor de libros, le atrae citar con asiduidad a Ralph Waldo Emerson a quien considera el ejemplar de escolar y es posible aseverar que el conjunto de sus acciones y pensamientos se encuentra supeditado por la *historia* en el sentido aversivo que le otorgaba Emerson “esa vieja cronología del egoísmo y orgullo a la que hemos prestado tanta atención.”<sup>152</sup>

Convertido en un hombre temeroso, no cuestiona las dos virtudes más solicitadas por su entorno social: la conformidad y la coherencia, y con ello la falta de confianza en sí mismo. Ha perdido la capacidad para “detectar y vigilar ese destello de luz que ilumina su mente desde dentro, más que el lustre del firmamento de bardos y sabios”<sup>153</sup> y se ocupa de mantener una fachada de constante preocupación social que descubriremos que no es del todo real. En su esfera de influencia “todos los hombres se empluman para la mejora de la sociedad y ningún hombre mejora”<sup>154</sup> y su gran desafío en el metraje será encontrar el valor y la lucidez suficiente para desatar los nudos.

Afrontemos y reprimamos la rasa mediocridad y escuálido contento de la época y arrojemos a la cara de la costumbre y el negocio y el cargo el hecho que es el resultado de toda la historia, que hay un gran pensador y actor responsable dondequiera que un hombre trabaja; que un verdadero hombre no pertenece a otro tiempo y lugar, sino que es el centro de todas las cosas.<sup>155</sup>

El filme se articula alrededor de su figura patriarcal y benefactora, sobre la cual giran cuatro caracteres femeninos: su esposa Catherine (Edna Best), su hermana Amelia (Mildred

---

<sup>152</sup> Emerson, *Ensayos*, 69.

<sup>153</sup> Emerson, 73.

<sup>154</sup> Emerson, 98.

<sup>155</sup> Emerson, 83.



Natwick), Agnes (Vanessa Brown) y Jane (Nydia Westman), hija y esposa, respectivamente, de su amigo Horacio (Richard Haydn); y tres masculinos: Horacio, su cuñado Roger (Percy Waram) y su hijo John (Richard Ney). Solo dos personajes son relativamente independientes de su égida: su hija Eleonor (Peggy Cummins), quien debuta en esta película, y su pretendiente Howard Boulder (Charles Russell). Los personajes que no pertenecen al entorno familiar o social, representan un desafío externo como Howard Boulder o el señor Dole.

Desde su caracterización inicial el protagonista del filme se reconoce a sí mismo como un hombre dialogante, a pesar de ser retratado de manera contraria. Esta inflexibilidad lo conduce a un conflicto generacional con una juventud que transita distintos derroteros. La principal dificultad de George Apley en el filme es el enfrentamiento con sus dos hijos, quienes en pleno desarrollo vital, responden a los dictados de una generación floreciente. Su hija Eleonor, será quien despliegue sobre él una especial influencia renovadora. Ejerce el papel de esa hija que reclamaba el padre de Tracy, Seth Lord, en la comedia romántica *Historias de Filadelfia* (*The Philadelphia story*, 1940):

Creo que el mejor apoyo que puede tener un hombre a medida que se suceden los años es una hija. Una hija joven y cariñosa que le dé al hombre la ilusión de que conserva su juventud. Si, importantísimo. Porque sin ella iría en busca de su juventud. Es tan importante para un hombre como para cualquier mujer, tener una hija que le quiera mucho. Con cariño sincero y exento de interés.<sup>156</sup>

Esta idea de conservar la juventud es importante en relación con la de conservar la plasticidad del pensamiento. Como advierte Mankiewicz, esa inflexibilidad que se expresa en aferrarse al poder y a las tradiciones heredadas, denostando todo lo que tenga matices de ruptura, es lo que oscurece el horizonte de pensamiento. Es posible afirmar que George Apley, entre “las opciones que Dios ofrece a toda mente,”<sup>157</sup> entre el reposo y la verdad, ha escogido el reposo y por ello se ha conformado con una vida de desesperada quietud, exigiendo lo mismo a sus hijos. No obstante, el otro extremo de este conflicto, demanda en forma categórica una transformación.

La historia comienza ubicándose en espacio y tiempo: Beacon Street, 1912. George Apley regresa a su hogar en el mismo instante en que su hija Eleonor sale precipitadamente. Lo

---

<sup>156</sup> Lastra, *Stanley Cavell*, 37.

<sup>157</sup> Emerson, *Ensayos*, 273.

distrae el canto de un chupasavia nortño,<sup>158</sup> que se convertirá en el protagonista de sus narraciones. Desde los primeros minutos de metraje es posible observar que el personaje, desdeña su entorno cotidiano y familiar, en beneficio de lo exterior. Para George Apley, el ámbito de lo común, de lo ordinario no reviste la misma importancia que los grandes temas que le ocupan. Le presta más atención a un ave que supone que lo conducirá a la presidencia de otra asociación, que a la extraña manera en que su hija escapa de casa.

Sus prejuicios se evidencian en las situaciones que se van desarrollando con el mayordomo Wilson, con la asistenta Margaret, o con su esposa Catherine. Se queja persistente de que las cosas no salgan perfectas y cita con aires de erudición frases emersonianas, mientras sus interlocutores lo miran con expresión de hastío. Le parecen radicalismos las cosas más pueriles, se encuentra ajeno a su contexto más próximo y preocupado tenazmente por cosas intrascendentes. No le queda tiempo para ocuparse en encontrar una verdad que ni siquiera reconoce y su filantropía social no es genuina. Se queja del artículo sobre el trabajo infantil en el periódico pues, aunque está en contra de éste, le molesta la mala imagen que aporta la polémica. Su ceguera se ratifica ante la preocupación de su esposa por su hijo John y en el hecho de desconocer lo que sucede con su hija. Si como expresa Emerson “la condición de todo hombre es una solución jeroglífica a sus indagaciones”<sup>159</sup> en la actitud de George solo puede atisbarse un crucigrama de frivolidades. Sin embargo, “la vida se inviste de condiciones inevitables que el necio pretende esquivar.”<sup>160</sup>

La presentación del protagonista reafirma que, la mayor parte de sus ocupaciones van dirigidas a mantener un estatus social heredado. George ha hecho de su vida un espectáculo y ésta pertenece a una sociedad castrante, que no colabora con la tarea del mejoramiento humano. Ha olvidado una importante máxima emersoniana “las virtudes son, en la estimación popular, antes la excepción que la regla”<sup>161</sup> y “lo que debo hacer es cuanto me concierne, no lo que la gente crea.”<sup>162</sup> Y esto último es su gran problema, la inquietud por la opinión ajena y su proyección como un censor, frente a las cosas que se manifiestan diferentes tanto fuera como dentro de su casa. “Es fácil vivir en el mundo conforme a la opinión ajena; es fácil vivir en soledad

---

<sup>158</sup> Se refiere al “yellow-bellied sapsuckers” (*Sphyrapicus varius*), especie de ave piciforme de la familia Picidae que habita en América del Norte, América Central y el Caribe.

<sup>159</sup> Alcoriza y Lastra, *Naturaleza*, 42.

<sup>160</sup> Emerson, *Ensayos*, 112

<sup>161</sup> Emerson, 78.

<sup>162</sup> Emerson, 78.

conforme a la vuestra propia; pero el gran hombre es el que en medio de la multitud mantiene con perfecta dulzura la independencia de la soledad.”<sup>163</sup> De momento, carece de ese valor que reside en él, pero con el que debe reencontrarse y asimilar.

Son numerosas las preocupaciones fútiles del protagonista, no obstante es el enfrentamiento con sus hijos lo que desequilibra la estabilidad de una ordenación social de la cual es un severo vigilante. John, comprometido con su prima Agnes, mantiene una relación ilícita; Eleonor, tiene un pretendiente ajeno al linaje de los Boston brahmins. Los actos de sus hijos traen a colación el cuestionamiento emersoniano “¿por qué habríamos de tantear entre los secos huesos del pasado y vestir a la generación viva con el marchito guardarropa de una mascarada?”<sup>164</sup> Otros inconvenientes como el entierro de la prima Hattie o la decepción de Agnes, se suman a la situación certificando su caracterización como un hombre conservador e intolerante.

En la primera fracción de metraje se establece el antagonismo entre estos individuos pertenecientes a la casta de los *Boston brahmins*, y la generación que los precede. Puede decirse que tres eventos coadyuvan a consolidar el enfrentamiento que pondrá a George en el cuestionamiento de su yo alcanzado, emplazándolo a la reflexión: la presentación y encuentro forzado de Agnes y John; la narración del evento con la prima Hattie —que resalta el carácter arrogante de esta casta; y la presentación del enamorado de Eleonor.

El primer evento describe la ofuscación con su hijo John y su compromiso con modelos de conducta arcaizantes. Junto a su amigo Horacio, convienen una relación entre sus primogénitos. Agnes es una joven puritana que acepta su destino con estoicismo, John por su parte se resiste en silencio. No existe comunicación entre ambos, algo que no preocupa a sus padres. Sin embargo, la falta de interés de John y su retirada con falsas excusas académicas, lo colocan en un dilema. Una mayor preocupación lo embargara cuando descubra el motivo de la actitud del joven. El conflicto con la prima Hattie, a quien ordena sacar del cementerio por no considerarla una familiar cercana, es otra muestra de sus prejuicios. Durante la elocuente narración del conflicto podemos advertir, cuanto le atraen las narraciones monológicas donde se reafirma en el desfase de un discurso que tiene forma de soliloquio. En el mismo solo interactúan Horacio para asentir; y su cuñado Roger para reafirmar irónicamente.

---

<sup>163</sup> Emerson, 79.

<sup>164</sup> Emerson, 41.

Durante la secuencia que explica el conflicto, se refuerza la caracterización de los personajes masculinos. Horacio preocupado por las habladurías es el refuerzo negativo de George. Roger porfía hilarante: *¿A quién le importa dónde están enterrados los Apley?*<sup>165</sup> Su esposa lo regaña, pero este insiste. *Sabes que es posible que haya mucha gente en el mundo que nunca haya oído una palabra de los Apleys.*<sup>166</sup> Amelia replica: *Tonterías, todo el mundo ha oído hablar de nosotros, en Boston, en cualquier caso. Siempre que estoy deprimida me recuerdo a mí misma que soy una Apley.*<sup>167</sup> Ante semejante argumento a Roger solo le queda pedir su ración de pavo sin relleno. Este personaje será el refuerzo positivo de George.

Por último, la presentación de Howard Boulder constituirá el cierre de una cena de Acción de gracias, que procuraba establecerse bajo rígidos patrones ancestrales y que los jóvenes dinamitan con su reclamada libertad. Al joven lo trataran con cortesía, aunque en la práctica no es bienvenido debido a que padece todas las características que esta aristocracia bostoniana repudia. Por su parte, Eleonor que lleva el papel femenino más revolucionario, entusiasmada con la presentación de Howard se explaya en una diatriba que asombra a todos. Su libertad para expresarse de forma llana y segura, es demasiado para algunos de sus vetustos interlocutores. Su padre tajante termina la conversación sin recordar otra frase de su querido Emerson. “La indolencia de los muchachos que cuentan con la cena y, como un lord, desdeñan hacer o decir nada conciliador, es la actitud saludable de la naturaleza humana.”<sup>168</sup>

Hasta este punto, la vida de George Apley, su familia y allegados, que transcurría en un tranquilo devenir de siglos, se ve repentinamente removida por el empuje de una nueva generación. “Los siglos son conspiradores contra la cordura y a la autoridad del alma”<sup>169</sup> y esto se refleja en la intolerancia y rigidez actitudinal de este hombre, que sin embargo se enorgullece de ser heredero de un legado intelectual al cual no corresponde ni en acción ni en pensamiento. Más cerca de una actitud emersoniana, se encuentra el joven Boulder que dicta un curso sobre los radicales de Concord, Emerson y Thoreau, y supone —y comprueba— que los radicales de ayer son los presuntuosos de hoy. Por su parte George continúa dando muestras de su extravío cuando confiesa no ver una pizca de radicalismo en Emerson.

---

<sup>165</sup> Joseph L. Mankiewicz, *The Late George Apley*, Twenty Century Fox (DVD) 2010: 00.16.30 --> 00.16.35.

<sup>166</sup> Mankiewicz, *The Late George Apley*: 00.16.36 --> 00.16.40.

<sup>167</sup> Mankiewicz, *The Late George Apley*: 00.16.40 --> 00.16.47.

<sup>168</sup> Emerson, *Ensayos*, 75.

<sup>169</sup> Emerson, 86.

Cierra esta presentación de los contratiempos que sacudirán la inamovible voluntad de George Apley, con la finalización abrupta del encuentro. Una vez solos, George y Catherine, encuentran en el suelo, el motivo de la extraña actitud de John. El escenario de la lucha espiritual y física está planteado. Deberá encontrar una réplica válida a los desafíos que le imponen sus hijos, aunque su respuesta en un primer momento errónea, ampliará el círculo inicial de malestar en numerosas ondas.

Como hemos mencionado anteriormente, Eleonor será quien ejerza la mayor influencia benigna. Su comportamiento y testarudez colocan al padre en una incómoda tesitura entre el amor filial y la necesidad de imponer los cánones aprendidos. Se comporta en público de una forma inadmisibles y el entorno social de los Apley comienza a ejercer una presión. El primer peldaño significativo en la escalera de transformación del protagonista, la constituye el encuentro dialogante que tiene con su hija Eleonor, debido a que su conducta lo coloca en una comprometida situación social. Apley se encuentra por primera vez vencido por las circunstancias (Figura 1). El cartel luminoso de cereales contra el que tanto ha luchado brilla a lo lejos y su hija, en la puerta de entrada se besa con su enamorado.

La conversación con Eleonor pone de manifiesto la característica fundamental que posibilita el camino para la transformación del protagonista, su capacidad dialógica y el profundo amor por su familia. Es un hombre sabio aunque “la necesidad de explicarse y explicar el mundo, la necesidad de conocer la verdad, y no una verdad cualquiera, sino una incondicional [que] siempre ha estado muy presente en la vida de unos seres como los humanos”<sup>170</sup> ha hecho que pierda el horizonte. No obstante, sus maneras siempre son las del hombre dialogante y civilizado, aunque por momentos tome decisiones erróneas e intente evadir las evidencias.

Es posible afirmar que por mucho que le agrade citar a Emerson, a George Apley le falta conjugar teoría y práctica. No está capacitado aún para asumir la apresurada alegría con que estos jóvenes expresan sus emociones, ni para seguir los consejos de su mentor intelectual “Dejad vuestra teoría, como José su capa en manos de una ramera, y huid.”<sup>171</sup> George no puede huir del compromiso que ha adquirido con una sociedad que requiere su obediencia y

---

<sup>170</sup> Cavell, *Esta nueva*, 10.

<sup>171</sup> Emerson, *Ensayos*, 81.

conformidad. Ha adquirido “por grados la más gentil expresión asnal.”<sup>172</sup> Para concluir este primer diálogo expiatorio, su hija le comenta sobre el nuevo libro del Dr. Sigmund. La lectura de sus obras, entre otros avances de carácter social, ha determinado que esta generación sea capaz de mostrar sus emociones sin los atavismos de sus padres. Lo que para Apley es un atrevimiento impensable y un comportamiento impropio, para su hija es solo pasar un buen rato.



Figura 1. George Apley, observa cómo se desmorona su construcción del mundo.

Ante una serie de argumentos que no quedan fuera del alcance de su comprensión, pero sí de su rigurosa estructuración mental social y doméstica, termina la conversación aplazándola

---

<sup>172</sup> Emerson, 79.

e invocando la presencia de la madre. La controversia está servida, y solo se verá reforzada por los eventos contrarios que significan la relación de John, la respuesta del primo Henry sobre el entierro de su madre y el conflicto interno de Agnes.

Cierra el minuto treinta del filme, habiendo presentado en diversas situaciones narrativas, los problemas que las concepciones cerradas de George Apley encuentran en un mundo que se está modificando mientras él sigue suspendido en el tiempo. Sentadas las bases que desestabilizan su inmovilismo, se establecerán a continuación pequeños hitos que llevarán al personaje a una revisión cada vez más grave de su posición. Ha comenzado el proceso de instrucción que lo llevará a tener la confianza que necesita para replantearse el camino. Será el momento de demostrar “como, en las crisis graves, en la resistencia infatigable y en propósitos que descartan la simpatía, se muestra el ángel.”<sup>173</sup>

A partir de esta fracción de metraje, el filme muestra a un George Apley dispuesto a aceptar una serie de modificaciones conductuales. Su necesidad de cambio se establece a través de la contraposición de su actitud y estado de ánimo, con el de quienes le rodean. El talante jovial de las mujeres de la casa al desenvolverse en las labores del hogar, es un manifiesto de felicidad de la que carece George, ya que se encuentra aun estancado en su objetivo de mantener vestigios ruinosos de su pasado como el viejo árbol de caucho de la abuela que crece dentro de la casa. Es posible comprobar por su actitud que le será profundamente difícil cortar con las vetustas y profundas raíces puritanas que ha heredado. Esta resistencia al cambio y la pernicioso influencia social en la figura de su amigo Horacio, lo llevan a tomar una serie de malas decisiones que conciernen a Boulder y la joven que pretende su hijo. Esto genera un enorme malestar que será el trance para profundizar en la tuición y la adquisición de confianza que necesita para rectificar sus actitudes. George se resiste al cambio, pero para él como “para nosotros, en nuestro estado caducado, descansando, no avanzando, resistiendo, no cooperando con la expansión divina, este crecimiento llega a golpes.”<sup>174</sup>

Esta fase de ruptura definitiva con los viejos patrones se establece como consecuencia de tres secuencias. Tres hechos narrativos en los que chocará directamente y de forma violenta con sus hijos, y con la reflexión de Roger, un personaje cuya socarrona ironía lo ha caracterizado como un individuo ajeno al orgullo de clase que padecen sus allegados. El enfado de

---

<sup>173</sup> Alcoriza y Lastra, *Naturaleza*, 132.

<sup>174</sup> Emerson, *Ensayos*, 125.

Eleonor y John, la decepción de Agnes en su fiesta de presentación y la conversación que tendrá con Roger, quien como interlocutor de su nivel le reprocha sus faltas, serán el impulso final para la adquisición inicial de la confianza en sí mismo.

El primero evento que lo pondrá en conflicto es el despido de Howard de la Universidad de Harvard, perpetrado por Horacio. Esto genera un gran malestar en Eleonor que le reclama semejante actitud, y llega a acusarlo de hipócrita. John actuará de forma similar al conocer que alguien ha estado haciendo averiguaciones sobre su amiga. Los argumentos de Apley para intentar justificar sus acciones son pocos menos que antiemersonianos. No podemos escapar a lo que somos o la felicidad es un bien raro sobre todo en Nueva Inglaterra, son algunas de sus sentencias. Las reacciones de sus hijos, lo conducen a un estado de introspección y un examen metódico de su proceder, que pondrá en marcha su reeducación. No obstante, continua sin vislumbrar el camino correcto.

Por último, hemos de aseverar que el impulso definitivo a la tuición que dará paso a una primera aversión, tendrá lugar en la fiesta de presentación de Agnes. En ella se comienzan a desatar los compromisos que ha adquirido el protagonista y con ello, los que ha impuesto a sus hijos. El compromiso de su hijo termina y se abre un nuevo horizonte para el personaje de la joven Agnes, quien descubrirá que transita un sendero ajeno. La transformación de su tío George, será una lección para todos, además de una apertura para su propio cambio.

El personaje de Roger, quien constituye una influencia positiva en el mismo ámbito generacional, se establecerá como “la voz de un profeta —que— despierta en él desde lo profundo de la antigüedad un mero eco de un sentimiento de la infancia, una oración de su juventud, alcanza la verdad a través de toda la confusión de la tradición y la caricatura de las instituciones.”<sup>175</sup> Le recrimina su actitud con todos aquellos a quien intenta someter a sus designios y lo improcedente de su conducta de los últimos tiempos. Esta conversación tiene la cualidad de sentarlo frente al espejo de sus actitudes. Si bien, Roger no es el modelo de escolar representativo, desde el inicio se perfila como el más agudo de los personajes masculinos, quien tiene la capacidad de conducir a George a encontrar su voz en la conversación espiritual, a corregir su error capital, “aquel que consiste en tratar de ser grande siguiendo al grande y de esperar ventajas de otro,”<sup>176</sup> mostrándole que “la fuente del bien está en uno mismo y que cada uno, en

---

<sup>175</sup> Emerson, 60.

<sup>176</sup> Emerson, 117.



igualdad con los demás, es una cala en las profundidades de la razón.”<sup>177</sup> Este personaje se encuentra en las antípodas de Horacio.

A partir de esta conversación y los eventos ocurridos con sus hijos, George parece haber adquirido un estadio superior de confianza. El primer indicio serán sus canturreos al realiza sus labores diarias como hacían las mujeres de la casa, a la par que rectifica sus dictámenes recientes con su primo Henry, Eleonor y John; inicia la lectura de Freud y le recrimina a Horacio su perjudicial influencia. Por último, pretende un acercamiento con el padre de la joven que pretende John, pero aquí es donde su recién adquirida confianza recibirá un embate que lo hará retroceder hasta el conflicto epilodal. Apley, como muchos de los personajes cinematográficos que se enfrentan a una profunda transformación en términos filosóficos, en un primer momento se resisten al cambio, intentado ajustar las situaciones nuevas a los viejos patrones conductuales. En este caso, intenta que dos castas bien definidas, se comprendan y unan, siempre bajo el precepto de la sumisión de la una hacia la otra.

El padre de Myrtle la joven que pretende John, el Sr. Dole, es un hombre hecho a sí mismo. Apelando a la definición de Antonio Drove en referencia a los personajes sirkianos, sería “el personaje *steady*: firme, seguro, de una pieza,”<sup>178</sup> al que tiene que enfrentarse el personaje *split*, “atormentados, escindidos, duales”<sup>179</sup> o dividido que es George, en el conflicto epilodal de este filme. Si bien, Apley tiene con posterioridad otro enfrentamiento con Boulder, en esta historia de conflictos generacionales la autoridad dialógica y a la capacidad de influenciar a otros se construye en horizontal.

El encuentro con el padre de la familia Dole, se establece sobre el antagonismo entre clases sociales bien diferenciadas. Los Dole, no son individuos con pretensiones intelectuales, ni pertenece a un largo linaje de eruditos o aristócratas. Son hombres de trabajo diario, quizás el extremo contrario a los Boston brahmims descrito por Holmes. Hombres de trabajo, campesinos o industriales cuyas riquezas son tan recientes como su pasado. En sus palabras, no lo ha tenido todo puesto sobre la mesa, heredado de generación en generación. La conversación es amable pero áspera, tanto que el Sr. Dole considera al abuelo Moisés Apley un verdadero pirata. Su argumentación no puede ser más razonable. Hablando sobre la calidad de la pintura Gilbert

---

<sup>177</sup> Emerson, 117.

<sup>178</sup> Drove, *Tiempo de vivir*, 54.

<sup>179</sup> Drove, 98.

Stuart<sup>180</sup> y John Copley,<sup>181</sup> se inclina por este último, pues le parece más verdadero. Sobre el retrato del viejo Moisés, considera que solo un pintor como Stuart podría convertir en un maestro de danza a un pirata tan peligroso. Apley, confuso le pregunta: *¿Ha dicho pirata Sr. Dole?* A lo que este responde muy convencido: *No quiero decir literalmente, por supuesto, pero después de todo, cuando un hombre puede traficar ron por esclavos de África, esclavos por melaza en Jamaica, y traer esa melaza de vuelta a Boston para hacer más ron, para poder empezar de nuevo, eso es lo que yo llamo un buscavidas.*<sup>182</sup>

Apley, no había escuchado la expresión y aun menos había cuestionado la catadura moral de su antecesor, pero su interlocutor parece muy seguro. Asombrado, continua una conversación que transitará por rumbos inesperados. En un afán condescendiente, George le explica cómo funcionan las cosas en Boston. El padre de Myrtle escucha atentamente, sin aun destapar sus verdaderas intenciones. Si para los Apley esta unión no era apetecible, para los Dole tampoco parece factible. Así se lo hace saber, lo que sitúa a George en un estado mayor de confusión. Este encuentro introduce en el personaje una sensación de pérdida más aguda. Ante su indecisión y guiado por sus buenas intenciones trata de acoplar su mundo a las nuevas circunstancias pero le resulta imposible. Ahora, aferrado en su búsqueda de la certeza modifica las decisiones que había tomado. Piense erróneamente “que puede cercenar lo que querría tener de lo que no querría tener.”<sup>183</sup> Reconduce todas sus decisiones y envía a Eleonor a Europa con su tía Amelia, con el objetivo de alejarla de su prometido. John retorna al compromiso con Agnes y a Horacio, le debe unas disculpas.

Da marcha atrás en sus actitudes progresistas porque se ha visto cuestionado violentamente por su contexto. Ha quedado en ridículo frente a un hombre que consideraba inferior y cuya conducta delata una racionalidad inesperada. El cambio, que pensaba un proceso sencillo, adaptar algunos de esos inconvenientes diarios a sus reglas, no ha dado los resultados esperados. Nuestro viajero se ha visto abrumado por el miedo, por el encuentro con la terrible verdad que el escepticismo guarda para él, como para todos. En su huida hacia atrás cometerá un grave error cuyas consecuencias serán el impulso final para llegar a la iluminación. Actuará como

---

<sup>180</sup> Gilbert Charles Stuart (1755-1828) pintor estadounidense considerado uno de los más destacados retratistas de su generación.

<sup>181</sup> John Singleton Copley (1738-1815) pintor estadounidense reconocido por su labor retratista de la clase media de la Nueva Inglaterra colonial.

<sup>182</sup> Mankiewicz, *The Late George Apley*: 01.08.46 --> 01.09.03.

<sup>183</sup> Emerson, *Ensayos*, 113.

considera que debe ser, hasta que una conmoción lo vuelva a reconducir y encuentre su propia voz, la confianza en sí mismo, para enfrentar la negativa influencia de la sociedad y se reencontré con la verdad.

En la última fracción de metraje concluirá la transformación, que en el caso de este filme, dará también paso a la transformación y consecución de la felicidad de los jóvenes protagonistas. La forma diádica que suele tomar este cambio, como habíamos mencionado en el capítulo anterior, se establece en el conflicto central entre el padre y la hija. Sin embargo, ese desgarró consustancial del yo, la dualidad entre lo alcanzado y lo alcanzable a nivel individual se dispersa de forma bastante notable en esta película, adquiriendo visos más societales. El desdoblamiento de Apley, exige un compromiso de cambio personal, pero su influencia en el mundo que lo rodea, provoca que dicha transformación adquiera su verdadera dimensión en el impulso al cambio de los otros. De encontrar su camino depende su felicidad, pero también la felicidad de los diversos tipos de juventud que lo rodean.

En este punto podemos observar que la situación del protagonista del filme está relacionada con la manera de fundar emersoniana. A este respecto señala Cavell “la idea repetida incesantemente de que Emerson solo estaba interesado en encontrar al individuo debería dar paso o dejar sitio la idea de que esta búsqueda era su manera de fundar una nación, de escribir su constitución, de constituir a sus ciudadanos.”<sup>184</sup> Apley tiene dentro de su círculo más próximo el deber de construir seres más libres y democráticos, de encontrar y encontrarse. Para ello tiene que hallar, reconocer que debe alcanzar un nivel de cultura diferente, un grado que como expresa Emerson revolucione “todo el sistema de aspiración humanas”<sup>185</sup> y con ello pueda acceder al proceso de transfiguración y conversión que lo conducirá a la aversión final. “La conversión es darse la vuelta, volverse del revés, y eso parece una cuestión de discontinuidad,”<sup>186</sup> es por ello no que es posible modificar solo una parte de nuestro proceder, sino que el cuestionamiento debe ser hacia la totalidad de nuestra forma de estar en el mundo.

Restan quince minutos del metraje en que se resuelve el conflicto epilodal que lleva al protagonista a revisar nuevamente sus últimos dictámenes y reconducir sus actitudes, lo que tendrá como consecuencias la adquisición final de la confianza personal. “Es fácil ver que una

---

<sup>184</sup> Cavell, *Esta nueva*, 149.

<sup>185</sup> Emerson, *Ensayos*, 245-263.

<sup>186</sup> Cavell, *Esta nueva*, 147.

mayor confianza en sí mismo debe producir una revolución en todos los cargos y relaciones de los hombres, en su religión, en su educación, en sus búsquedas, en sus modos de vida, en su asociación, en su propiedad, en sus ideas especulativas.”<sup>187</sup> Este cambio se traduce en el filme a través varias secuencias asociadas: el regreso de Eleonor y su posterior liberación, el encuentro de Leonor y Agnes, el viaje de a Nueva York y el encuentro con Boulder y el *happy end* objetivado en dos bodas y una reconciliación. George Apley ha comprendido que “el poder cesa en el instante del reposo; radica en el momento de transición desde el pasado a un nuevo estado, en cruzar el abismo, en lanzarse a un fin.”<sup>188</sup> Este fin es para él reencontrarse con su alma noble. “Las almas comunes pagan con lo que hacen, las más nobles con lo que son.”<sup>189</sup> Si el proceso de transición y cambio debido a su resistencia ha devenido un proceso violento, para George Apley esta pronto a despertar el sol de la mañana, de culminar el proceso de encuentro consigo mismo.

El regreso de Eleonor de su viaje a Europa es la afirmación del fracaso de sus últimas decisiones, solo ha logrado convertirla en una criatura taciturna y de aspecto infeliz. Por otro lado el encuentro de las primas Eleonor y Agnes, descubre también la farsa que es el enlace acordado. Eleonor es la interlocutora perfecta para impulsar un cambio actitudinal en la dócil Agnes. Su última conversación le confiere la capacidad para inspirarla en la búsqueda de su propia identidad, ya que ambas ven en el matrimonio un horizonte de sentido. Autonomía y autoconfianza son suficientes para cambiar el contexto en el que se efectúa su enlace. El diálogo final reafirma las bases violentas de este cambio, que se certifica al final de la escena con Agnes despojándose del antiguo velo y mirándose directamente a los ojos, en un espejo fuera del plano (Figura 2).



Figura 2. Reconocimiento de Agnes.

---

<sup>187</sup> Emerson, *Ensayos*, 93.

<sup>188</sup> Emerson, 88.

<sup>189</sup> Emerson, 54.

La secuencia en Nueva York estimulará la consecución de un *happy end* en la medida de cada joven pareja y para el propio George. La escena en la tienda de vestidos es una afirmación de resistencia para ambos, tío y sobrina. El encuentro con Boulder a la salida de un café, también tendrá un efecto catártico por su llana sinceridad. Desafiante e irónico, hace una presentación colérica de George, a sus compañeros de Yale. *Todos habéis oído hablar de Boston, el centro del universo. El señor Apley hace que la rueda se ponga en movimiento. Mantiene las tradiciones y las hace razón de estado. Inventó las judías al horno para desayunar. Y no dejará que sus ciudadanos vean vuestro teatro o vuestra pintura. El señor Apley te echa de clase cuando das un poco de vitalidad al esqueleto de Ralph Waldo Emerson. Ha convertido el Boston de Thoreau y de Garrison en un pueblo que un conservador vería medieval.*<sup>190</sup> Ante esto George no es capaz de reaccionar.

La verdad largamente perdida, lanzada una y otra vez por diversos interlocutores y en distintos tonos de confianza, terminará por redescubrirle una realidad olvidada. La exigencia de conformidad tan requerida por la sociedad y que impone a su entorno es la raíz de la condición espiritual de Agnes, la callada melancolía de Eleonor, la obligación de John o de su propia esposa Catherine de acatar una vida de callada melancolía. Repite ciegamente una conducta indeseable, heredada de un pasado que está en proceso de desmoronamiento y como verdadero seguidor del pensamiento emersoniano, su deber es romper con los antiguos lazos.

El final del filme se desarrolla en el interior de la iglesia donde se efectuará el matrimonio de John y la renovada Agnes. Es en esta locación donde se rectifican todas las conductas arcaicas de Apley, reconciliándose con el primo Henry y sorprendiendo a su hija. Al entrar en la iglesia, su esposa le reclama que no le haya dicho nada: *George, ¿por qué no me lo dijiste?* George le responde: *Si te digo la verdad, tenía miedo de confiar en alguien. Tenía miedo de cambiar de idea. Últimamente tiendo a ser otra persona en vez de mí mismo. Es una debilidad deplorable. Emerson se opuso siempre a ella. Dijo: "Sé tú mismo y el mundo será tu escudo." ¿Sabes? A su manera, Emerson era bastante radical.*<sup>191</sup> La transformación ha dado inicio, pero el camino es un proceso constante de reconstrucción. De momento ha conseguido la felicidad de su hija y hacer justicia con Howard Boulder. Su hijo John queda impactado con la imagen de su ahora casi desconocida esposa Agnes, y ha encontrado nuevo un horizonte de sentido para la pequeña nación que constituye su hogar.

---

<sup>190</sup> Mankiewicz, *The Late George Apley*: 01:23:34 --> 01:24:05.

<sup>191</sup> Mankiewicz, *The Late George Apley*: 01:29:56 --> 01:30:22.

\* \* \*

*Solo el cielo sabe*, es un filme en el que mediante la narración de un pasaje crucial en la vida de una mujer llamada Carrie Scott (Jane Wyman), Douglas Sirk aborda, como hemos señalado, cuestiones relacionadas con el movimiento trascendentalista norteamericano, en especial, el legado de Henry David Thoreau en la vida norteamericana. Su aporte al debate que sobre estos temas sostiene la filosofía actualmente abarca argumentos sobre la soledad, la confianza en uno mismo, el regreso a la vida simple, los artificios de la vida en sociedad o los falsos lazos. Un melodrama sirkiano en toda regla, de hecho, uno de los más exitosos.

El filme narra la historia de Carrie una joven viuda de la alta sociedad de Nueva Inglaterra. Tras la muerte de su esposo, su existencia está constituida por las efímeras visitas de sus dos hijos, las esporádicas invitaciones sociales de su amiga Sara Warren (Agnes Moorehead), el mundo que la rodea en el Club de Campo de Stoningham y una soledad continuada, que reafirma desde el inicio del filme cuando asevera que no le queda nada más que tiempo. Lleva una vida de desesperada quietud, la cual no es objeto de cuestionamientos por parte de nadie. Ni sus hijos, ni sus amigos, se preguntan o preocupan por la utilidad de una vida aun en su plenitud, ni por la felicidad que le corresponde constitucionalmente.

El filme se encuentra articulado simbólicamente en una estructura circular vinculada visualmente al reloj del campanario de una iglesia que marca las horas y fases de la transformación. El teatro de la vida da comienzo a las 12.00 del mediodía. Es otoño y los colores hacen recordar alguna descripción thoreviana de tintes otoñales. El mundo fluye apaciblemente en esta ciudad, mientras desde lo alto del campanario la cámara observa en un paneo lateral y se detiene en la figura de Ron (Rock Hudson), que subido a una escalera poda los árboles. Es el hijo del antiguo jardinero de una acomodada familia.

Durante los primeros minutos de metraje se presentan los tres personajes fundamentales del conflicto. Sara, quien tiene la función de personaje mediador y miembro de la casta social dominante, Ron el antagonista de este linaje y Carrie, la protagonista. La primera es parte de la sociedad que condena a Carrie y desde su primera aparición establece las líneas de pensamiento de su estirpe. Habían quedado a almorzar pero sin previo aviso, le comunica que no puede quedarse. En el orden prioritario de sus compromisos sociales, ha adquirido uno más importante con Mr. Allenby, un desconocido. Debe encontrarle una cita a este señor de 40 años, que

considera inexistentes a cualquier mujer mayor de 18 años. *Hay que enfrentar esos hechos*,<sup>192</sup> le dice despreocupada.

A Carrie, quien tendrá una edad similar, se le ilumina el rostro por un momento, pero la sentencia le cambia el semblante. Nuestra protagonista, se encuentra en un estado de no existencia para el mundo que la rodea. Para ella solo se reconoce un pretendiente aceptable, el viejo Harvey (Conrad Nagel), un señor bastante mayor y aficionado a hablar de sus enfermedades, que la pretende con sus mejores intenciones. Carrie, se encuentra sola, nadie en su mundo próximo y aceptado tiene un compromiso con su felicidad, ni siquiera se asume que deba ser feliz. Su vida, en este contexto está condenada a esperar la muerte, en una eterna y desesperada soledad.

Presentada con eficacia y una ejemplar economía de recursos la situación del personaje protagonista, entra en escena el compacto personaje de Ron, que será quien le muestre el camino alternativo. Carrie camina hacia la casa con una pesada caja, símbolo quizás de su propia carga. Ron se acerca a prestarle ayuda y este favor le es devuelto con una invitación a comer. En este primer acercamiento se definen una serie de rasgos esenciales de este individuo, la simpatía y el cuidado con que se dirige a Carrie, la mirada firme y limpia directa a los ojos, la preocupación genuina por el ser humano y sus dolencias. En esta presentación inicial, se comienza a moldear el personaje de forma tal que comparte elementos característicos con la figura de Henry David Thoreau. Su frugalidad a la hora de aceptar la comida, su economía de palabras, su ojo experto sobre la naturaleza o el consejo que le da a la viuda cuando le pregunta: *A menudo pienso que me gustaría saber más de jardinería. ¿Cree que debería dedicarme?* A lo que él responde observándola a los ojos: *Solo si cree que le gustaría*.<sup>193</sup> Su interés por los árboles, que lo llevará a dejar el trabajo de jardinero, es también un punto de comunicación que marcará el hito que los vincula.

En el primer encuentro entre ambos personajes, se hace evidente que surge una tensión entre ellos. Son jóvenes con edades similares y lo principal, ambos están solos, aunque no lo estén en la misma condición de soledad. Frente a todas estas similitudes y la obvia atracción, un abismo social los separa. Ron observa las cualidades de Carrie, que se traducen a nivel narrativo, al relatar la leyenda del árbol chino Koelreuteira. En el jardín de la viuda, ni hay ninguno

---

<sup>192</sup> Douglas Sirk, *All That heavens allow*, Criterion (DVD) 2001:00:03:04 --> 00:03:06.

<sup>193</sup> Sirk, *All That heavens allow*: 00:04:41 --> 00:04:51.

de los árboles que este naturalista experto le menciona, pero si un árbol de leyenda que solo crece en casas donde hay mucho amor. Esta es la cualidad fundamental que habilitará a Carrie en su camino hacia la instrucción deseada, su capacidad de amar. Ron corta un manojo de ramas doradas para Carrie, quien las coloca en un jarrón dentro de la casa.

En el filme, es posible observar que la búsqueda de la felicidad del personaje protagonista, su estado presente y la proyección de su yo alcanzable, se construye a través de la reconocible iconografía del espejo tan empleada por Douglas Sirk. Su primera aparición revela la impresión que este hombre de un atractivo formidable, de mirada limpia y maneras suaves ha causado en la solitaria Carrie. La cuestión de la imagen reflejada fue una de las inquietudes recurrentes de un director que como menciona Antonio Drove, siempre estuvo preocupado por “el problema de la identidad, de la apariencia y la realidad, la imagen reflejada en el espejo y la verdad interior.”<sup>194</sup> Las hojas del árbol las coloca Carrie en su tocador, al lado del espejo. En el se encuentra reflejada (Figura 3), mirando al vacío o a las hojas del árbol de leyenda —quien ha sido hasta ahora—, aun sin la posibilidad de mirar de frente a quien tiene la posibilidad de ser —la imagen reflejada en el espejo—.

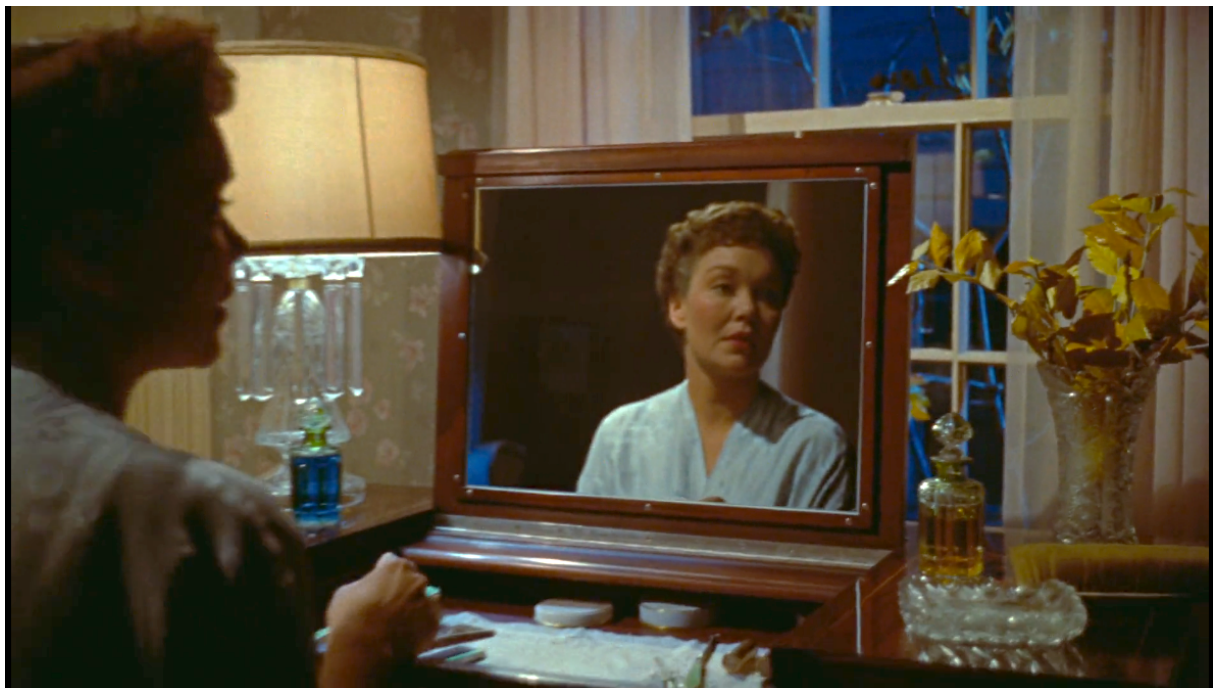


Figura 3. Esa doble estructura del “yo” emersoniano escindida en el fotograma.

Esa doble estructura del “yo” emersoniano, *lo alcanzado* y *lo alcanzable*, se encuentra

---

<sup>194</sup> Drove, *Tiempo de vivir*, 54.



aún escindida frente a nuestros ojos, en la pantalla. No obstante, el juego de miradas, que siempre evita el examen directo denota que algo ha despertado en ella. Al menos, ¿una mínima curiosidad? Observa las hojas y luego dirige su mirada hacia el exterior donde se comienzan a escuchar las voces de sus hijos. Carrie, aun no reconoce a la mujer que se ve reflejada, a la persona que tiene delante, pero “en el preciso instante en el que el yo se percibe a sí mismo como *perfectible* se abre la puerta a la aventura de la *self-reliance*.”<sup>195</sup>

Una vez presentados los personajes principales de este filme, podemos decir que se han señalado las dos puntas del *rondó trágico* que será el eje del melodrama hilado por y para la transformación trascendental del personaje *split*, y vuelvo a remitirme a Drove en su caracterización de los personajes sirkianos. El personaje *split* en este caso Carrie, quien se encuentra en contraposición a Ron, el personaje *steady*. Ambos llevarán el peso de una historia que como otros argumentos de Sirk, se resolverán en un conflicto epilodal, del tipo que hemos definido anteriormente.

La otra parte del conflicto está constituida por el universo que antagoniza con la protagonista negándole todo tipo de realización. Su papel social como viuda la condena a una cosificación que pretende apagar una vida en plenitud. Los personajes que forman parte de ese sistema castrante son sus hijos, el anciano pretendiente, los conocidos del Club de Campo o su propia amiga Sara, como ya hemos referido. Todos dejan ver sus anacrónicos dictámenes en una estructura de sentido de aproximadamente 10 minutos, que culmina de forma tal que Carrie huye buscando refugio nuevamente en el simbólico jarrón donde ha colocado las ramas. Este bloque se compone de diversas escenas en las que la protagonista interactúa con sus hijos y amigos, quienes la tratan con una condescendencia afectuosa que es producto más del desdén que de una preocupación genuina sobre su condición. Es fin de semana, único momento donde la viuda, podrá contar con algo compañía.

La secuencia inicia en la casa familiar, Carrie se encuentra con sus hijos Kay (Gloria Talbott) y Ned (William Reynolds), en espera del querido Harvey, su anciano pretendiente con el cual asistirá a una reunión social en el Club. Se procede a la caracterización de los hijos quienes tendrán una influencia capital en la decisión erróneas de la madre. Kay, una joven estudiante de psicología, es una chica parlanchina y locuaz que cita constantemente a Sigmund

---

<sup>195</sup> Pérez y Barroso, *Encuentros*, 126.

Freud, al igual que lo hacía Eleonor en el filme anterior. Podemos observar las enormes influencias de la psicología freudiana como guía espiritual de una juventud que ansía derribar los viejos patrones paternos. Señala Cavell que en sus primeros acercamientos a las teorías filmicas desarrolladas a partir de los géneros mencionados tuvo como objetivo:

...destacar que en el paso del siglo XIX al XX, los sorprendentes orígenes de los trabajos en el campo del psicoanálisis y en el arte cinematográfico los encontramos en el sufrimiento de las mujeres y en las amenazas dirigidas hacia ellas.<sup>196</sup>

De estas amenazas, las protagonistas se defienden ya sea de una manera vehemente y lucida como lo hacía en el filme anterior Eleonor, o a través de una palabrería vacua, aprendida pero aún no comprendida, como en este caso hace Kay. Esta última no es coherente ni en pensamiento ni acción, como lo demuestra el diálogo que sostiene en la habitación sobre los viejos verdes, sin percibir que su querido Harvey podría entrar en esta categoría con su madre. Expresa Kay sobre Harvey: *Es agradable, divertido y actúa como su edad. Si hay algo que no soporto, es a un viejo verde. Como dice Freud, "Cuando llegamos a cierta edad, el sexo se vuelve incongruente" Creo que Harvey comprende eso.*<sup>197</sup>

La joven, a pesar de su educación superior y de ambicionar otros roles de género, continúa adoptando las arcaicas estructuras que como expresa durante la conversación sobre tradiciones egipcias, emparedarán a su joven madre en la tumba de su padre. Cuando responde al soliloquio que está manteniendo, mientras la madre atareada se acicala, con un: *Por supuesto, eso ya no pasa,*<sup>198</sup> Carrie le responde con un tono irónico: *¿Ya no pasa? Quizás ya no, en Egipto.*<sup>199</sup> Kay es un espíritu contradictorio, llena de buenas intenciones y de preocupaciones sociales. Sus recitaciones de Freud, no son más que esos, recitales de palabras lanzadas al vacío. Ned por otro lado, es un conservador, a secas. Un hijo posesivo que le censura el nivel del escote y Harvey, el pretendiente aceptado por ambos, es antiguo amigo del difunto esposo. Durante el breve encuentro en el hogar familiar saca a relucir la copa que simboliza al fallecido y con él a toda la tradición que Carrie tendrá que enfrentar.

La sociedad representada por Sara y los miembros del exclusivo Club de Campo de Stoningham, se presentará menos amable que sus hijos. Retratado como un conjunto de

---

<sup>196</sup> Cavell, *Más allá*, 18.

<sup>197</sup> Sirk, *All That heavens allow*: 00:07:04 --> 00:07:19.

<sup>198</sup> Sirk, *All That heavens allow*: 00:08:18 --> 00:08:20.

<sup>199</sup> Sirk, *All That heavens allow*: 00:08:22 --> 00:08:24.

individuos frívolos y taimados como Mona (Jacqueline deWitt), hombres abusivos como Howard (Donald Curtis), mujeres interesadas como Jo-Ann (Leigh Snowden), comentarios malintencionados, chismes y falsedad en un ambiente de lujo y riquezas rigurosamente estructurado y normalizado. Su amiga Sara se establece como la conexión entre este ambiente enrarecido y la solitaria Carrie. No presenta la maldad de Mona, pero tampoco tiene el coraje que Carrie deberá tener.

Es posible aseverar que la protagonista, no obstante haber padecido durante largo tiempo una vida de desesperada quietud, no encuentra en sus posibilidades presentes nada deseable. Sus pocas probabilidades de socializar están restringidas al Club y al mínimo tiempo que le dedican sus hijos, constituyéndose en el esbozo de un terrible futuro. Los comentarios malsanos, la hipocresía, la despreocupación filial y la falsedad de los vínculos entre los individuos que la rodean, hacen evidentes que su entorno afectivo no es más que una mascarada.

Referente al accionar masculino, y a las extensiones de este horizonte de perspectivas generalmente patriarcal que condena a Carrie, podemos encontrar tres secuencias que muestran las expectativas de este tipo de masculinidad mediante el accionar de tres individuos de diferentes edades que se proyectan de la misma forma hacia una mujer. Con distinto grado de violencia, intentan entrar en una relación romántica con un ser que verdaderamente desconocen, y sobre el que tampoco proyectan deseos de conocer o reconocer como individuo. Sus búsquedas se basan en la ególatra satisfacción de unas necesidades que van desde el mero placer hasta la búsqueda de una enfermera acompañante.

La violenta acción de Howard sobre Carrie, luego la turbadora acción de Harvey que ha desoído las arengas freudianas cayendo en el ridículo y simultaneando a los mayores la palabrería y el impulso juvenil. Kay termina cayendo en los brazos de un joven amigo de su hermano que solo se fija en su belleza y a quien intenta reeducar a través del psicoanálisis. El universo de Carrie es un mundo de individuos concentrados en su propio beneficio y ajenos al bien común. No existe para ellos compensación, sino una agobiante carrera en la que todos quieren ser los primeros. Están ajenos a que “el beneficio es el fin de la naturaleza, pero, por cada beneficio recibido, se exige un impuesto (...) Es ruin —y esta es la única cosa ruin del universo—. Recibir favores y no hacer ninguno.”<sup>200</sup> Solo se ve la ganancia material de los

---

<sup>200</sup> Emerson, *Ensayos*, 118.

vínculos, incluso en aquellos que deberían ser espirituales. El primer contacto de Carrie con su entorno, la envía de regreso a la soledad de su casa con la única compañía de las hojas de la *Koelreuteira*, que ha guardado para sí.

Una vez presentado el entorno antagónico de la protagonista, cuyo vicio es la negación absoluta de una vida plena para Carrie, se proyecta el acercamiento a Ron. Este proceso que constituirá el inicio de su reeducación, está construido sobre episodios donde ambos personajes interactúan emplazándose a actuar presionando o cediendo ante la voluntad del otro. Las secuencias donde ambos interactúan se constituirán como la posibilidad y el impulso de realización para Carrie. Su encuentro con Ron, este individuo procedente de otro nivel social, se propone como un universo de posibilidades a diferencia de la frustrante parálisis a que la conmina su entorno social. La segunda intervención de Ron, inicia nuevamente con la llegada de Sara, quien al verlo trabajando le pregunta con inusitado interés hasta cuándo va a durar la poda de sus árboles. En la escena inicial, un plano medio enfatizaba su mirada de sospecha hacia Ron, quizás porque como afirma es del tipo independiente, hace las cosas a su manera.

En este segundo encuentro, Ron termina el trabajo de poda, comunicándole que no podrá volverá. Dedicará su vida a estudiar el lenguaje de los árboles y hacerlos crecer en su invernadero. Aprovechando su interés la invita a conocerlos. Luego de un rechazo inicial, Carrie entra en el juego de Ron y a partir de aquí veremos quién es este personaje y que es lo que ofrece como alternativa vital. Ron, vive alejado de la ciudad, en un invernadero o cabaña, donde cuida de sus plantas y de sus árboles. Al lado de un viejo molino. Si expresa Emerson “en los bosques regresamos a la razón y la fe,”<sup>201</sup> podemos concluir que ya Ron se encuentra allí. Esta primera locación es la del hombre solitario. El espejo del caminante de Concord, para el cual sabemos que la cabaña revestirá una enorme importancia a partir de su experiencia en Walden. El viejo molino, será la locación para la pareja, un lugar que debe ser reparado con mucho cuidado para que sea el espacio de dos.

El molino es un espacio que estaba olvidado para Ron. Planeaba demolerlo para en su lugar sembrar más árboles. Carrie llevada por la curiosidad, le pide que la lleve allí. Abandonado y ruinoso, es como las posibilidades de amor para Ron o la posibilidad de ser amada para Carrie, algo casi olvidado. En la escena en el interior del mismo, se dan varias claves del estado

---

<sup>201</sup> Alcoriza y Lastra, *Naturaleza*, 44.

de ambas figuras. La vieja tetera de cerámica de Wedgewood rota que encuentra Carrie es un símbolo de ella misma. Su entusiasmo con la tetera rota es singular. Exclama: *¡Oh! ¡Wedgewood! Si tan solo pudiéramos encontrar todos los pedazos...* A lo que Ron le pregunta *¿Qué haría con ellos?* Y Carrie extrañamente responde: *La robaría. Me encanta la porcelana Wedgewood.*<sup>202</sup> Es curioso que diga que la robaría, lo correcto podría ser reconstruirla, pero afirma alegremente que sería capaz de cometer un acto provocador si el fin es completarse. Ron le responde mirándola fijamente a los ojos: *Seguramente la tiraron ahí porque le faltaba alguna pieza. Mejor la dejamos donde estaba.*<sup>203</sup> La conexión entre ambos es evidente.

Carrie sigue rebuscando en el viejo molino. Su interés se fija en una vieja chimenea. En *Walden*, Thoreau menciona dieciocho veces la palabra chimenea. La construcción de lo que él llama chimenea-hogar tiene una enorme importancia para él, tanto por su uso culinario como para calentarse en el invierno. Su construcción hizo que se pusiera a estudiar albañilería y no son pocos los ratos de solaz esparcimiento que describe junto a la misma, viendo los troncos ennegrecer y capeando temporales invernales. En el epígrafe Instalación<sup>204</sup> expresa (...) *dediqué mucho tiempo a la construcción de esta chimenea, que consideraba la parte más vital de la casa (...)* Su importancia como eje de la cabaña es indudable y el interés de Carrie en la abandonada chimenea, es equivalente a su interés en construir un nuevo hogar.

Le pregunta a Ron si no pretende construir un hogar, si algún día conoce una chica. Pregunta que no sería apropiada si ambos no estuvieron experimentando una atracción mutua. ¿A qué se debe el interés de Carrie por el futuro de Ron? Sin embargo, él le responde incentivando el acercamiento. Ambos se cuestionan asuntos de carácter privado, algo inusual en dos completos extraños, hasta que sobran las palabras e inician una relación que la transfigurará llevándola al proceso de instrucción que debe conducirla a la confianza que necesitara para derribar los impedimentos que están por venir. Para Carrie, la relación afectiva con Ron es una posibilidad de volver a ser alguien, transformarse en la mujer que desea ser, de alcanzar la felicidad, pero el miedo al rechazo social es poderoso. Ron se establece narrativamente como una posibilidad romántica, pero es, además, un espejo de lo que constituye la verdadera libertad del hombre. Su solidez de carácter y la confianza en sí mismo. Al dejarla en su casa, le pregunta si se volverán a ver, ella duda, pero él insiste. El tiempo que estarán alejados, será un espacio

---

<sup>202</sup> Sirk, *All That heavens allow*: 00:20:43 --> 00:20:52.

<sup>203</sup> Sirk, *All That heavens allow*: 00:20:52 --> 00:21:00.

<sup>204</sup> Atkinson, *Walden*, 227.

de reflexión para la viuda. Es como mencionamos en el capítulo anterior, el momento donde “la nueva obra permanecerá inmersa en el inconsciente, para elevarse y convertirse en pensamiento en alguna hora contemplativa.” Pasa el tiempo, y el otoño da paso al invierno.

Volvemos a la narrativa del reflejo de una Carrie que aun no se reconoce. Sentada, toca el piano mientras se refleja en el espejo su mirada perdida (Figura 4). Ha pasado un tiempo desde su último encuentro con Ron y su entorno social, lo que ha cimentado su necesidad de un cambio. No obstante, es a partir de este momento que ambos medios conspiran para desestabilizar las exiguas fortalezas que Carrie extrae de los momentos de felicidad. Su primer paso hacia la tuición, es una fase donde intentara conciliar ambos mundos hasta que la colisión muestre que son irreconciliables. Sara y Ron la visitan inesperadamente. La primera, la invita a cenar con Mona y Mark, el segundo con amigos que no conoce. Ilusionada por aliviar su soledad Carrie acepta la invitación más deseable, la de Ron, mientras desecha los absurdos consejos de su amiga Sara para paliar su soledad. Un televisor le recomienda, el aliciente de las mujeres solas y abandonadas, el último recurso de las mujeres solitarias. Un aparato que muchos directores de cine han delezñado por alienante y pueril. Carrie se niega rotundamente.



Figura 4. Comenzamos a observar los miedos que detienen a la protagonista.

El mundo que le muestra Ron es algo totalmente desconocido para ella, tanto que, en un inicio le cuesta interpretar la espontaneidad y la jovialidad del carácter de estos amigos en forma positiva. Mick y Alida son una pareja que va en camino de su viaje al perfeccionismo,

inspirados por Ron. Antiguos habitantes de la ciudad, esclavos del trabajo y de una vida de callada desesperación, Mick siguiendo su ejemplo y el de su biblia personal — el libro *Walden* de Henry David Thoreau— ha retomado las riendas de su vida. Por primera y única vez, aparece una edición impresa del texto mencionado, del que Carrie lee dos fragmentos que se encuentran en páginas separadas (Figura 5).



Figura 5. Carrie encuentra la edición de *Walden* de Henry David Thoreau.

Del primer capítulo “Economía.” la célebre “...la mayoría de los hombres llevan una vida de queda desesperación...”<sup>205</sup> y del capítulo “Conclusión:” “¿Por qué hemos de tener tanta prisa por alcanzar el éxito?” y “¿Si un hombre no guarda el paso con sus compañeros, acaso se deba a que oye un tambor diferente? Que marche al son de la música que oiga, por lenta y alejada que resulte...”<sup>206</sup> Carrie pregunta si también es la biblia de Ron. Pero Alida le señala que no cree que ni siquiera la haya leído, que él solo la practica. Se refuerza su caracterización como el caminante de Concord, el naturalista poeta, que escribe con sus acciones.

En este conjunto de personajes dispares, encuentra Carrie una vida hasta el momento desconocida para ella, de sinceridad y relaciones puras. En la cena, sin artificios, los más diversos invitados aportan comida y alegría, bailes sin máscaras, cooperación desinteresada y una

---

<sup>205</sup> Atkinson, 8.

<sup>206</sup> Atkinson, 305.

total falta de planificación o artificio. En este grupo de conocidos que comparte simplemente el placer de la buena compañía y la amistad, Carrie encuentra una cordialidad largamente perdida, sonrío ampliamente y es feliz. Esta nueva sensación de estar en el mundo, este reencuentro consigo misma a través de la verdadera amistad le aporta un poco de ese valor que deberá seguir adquiriendo para poder enfrentarse a la sociedad.

No obstante, las diferencias que existen entre Carrie y las mujeres de las comedias de enredo matrimonial o los melodramas analizadas por Cavell, podemos encontrar en ella un atisbo de esa necesidad de ser reeducada y algunos elementos que la hermanan con aquellas protagonistas femeninas. Desde la perspectiva de la comedia, aunque el deseado matrimonio no es un reencuentro entre individuos, sino con una realidad desconocida o perdida, es posible afirmar que “lo que motiva o impulsa la trama (...) es el deseo de (...) recibir una educación por parte de cada uno de los protagonistas masculinos que les permita superar su dependencia.”<sup>207</sup>

Como es posible observar, de los protagonistas masculinos que se relacionan convencionalmente con ella no puede recibir más que un posicionamiento sobre lo que no desea, pero por parte de Ron recibe una educación positiva. Se podría decir que la introduce en ese tipo relación que las parejas protagonistas de las comedias de enredo quieren construir.

[...] desean crear, un tipo de relación (...) que intuitivamente satisface rasgos del perfeccionismo –por su deseo y capacidad de lograr una educación mutua, transformación, conversación, aventura intelectual, improvisación, devoción, una cierta obstinación o transgresión, y para presentar y ser la causa de la aparición, en circunstancias impredecibles, de las facciones del deseo satisfecho, o en otras palabras, de la felicidad.<sup>208</sup>

Es por esto, que como en aquellas protagonistas, para ella “el matrimonio no sería tanto un final feliz como un horizonte de sentido.”<sup>209</sup> Por otra parte, el principal objetivo de este melodrama “no es el de constatar la (nueva) existencia de la mujer, sino más bien ubicar su (nueva) identidad,”<sup>210</sup> lo que señala Cavell como una obligación de este tipo de filmes. Se trata de abandonar ese estado fantasmagórico en el que Emerson considera que vagamos por el mundo para reivindicar a través de nuestro pensamiento nuestra libertad individual. Para Carrie,

---

<sup>207</sup> Lastra, *Stanley Cavell*, 67.

<sup>208</sup> Cavell, *Más allá*, 253.

<sup>209</sup> Lastra, *Stanley Cavell*, 68.

<sup>210</sup> Cavell, *Más allá*, 198.



se trata de reclamar una voz propia y huir del estado en que se encuentra la sociedad en que se desenvuelve y en el que ella, por derivación también esta.

La conformidad es el estado en el que una sociedad se encarga de que vivan sus miembros, el estado consecuentemente, en el que la mayoría de nosotros vivimos. Según Emerson, este estado se caracteriza por carecer de voz, -o digámoslo así, por ser un estado de inexpressividad metódica-, por ser, por tanto, una forma de locura.<sup>211</sup>

A partir de este momento, Carrie y Ron harán una vida juntos, alejados del entorno social al que ella pertenece, que no obstante estará siempre presente como una sombra. Su relación con amigos sinceros y con Ron, extiende su confianza en sí misma, aunque aún es incapaz de deshacerse del miedo a una ruptura total con su mundo conocido. Abre el minuto 35.50 otra imagen cenital desde el campanario de la Iglesia. El reloj marca las 6.00 de la tarde, las manecillas del reloj han dado la vuelta sobre la primera mitad de la esfera y cae una copiosa nevada. Carrie se prepara para salir, pero el vendedor de televisores la requiere insistentemente en la puerta. En los próximos minutos podremos observar como ambos mundos ejercen una presión antagónica sobre la protagonista, que los hace incompatibles.

Ambos vuelven al viejo molino después de algún tiempo. Ron ha dedicado un tiempo precioso a reformarlo. Ha puesto en funcionamiento la chimenea, emplazado un enorme ventanal desde donde tiene unas vistas maravillosas a la laguna, colocado mobiliario de diverso signo y lo más importante, ha reconstruido pieza a pieza la vieja tetera Wedgwood que a Carrie le había gustado tanto. La tetera rota es en un primer momento un símbolo del personaje femenino en un estado de fragmentación espiritual, en búsqueda de la exigencia emersoniana de pensar que Cavell relaciona con “la exigencia de tener una voz por parte de la mujer, la exigencia de tener un lenguaje, de que su subjetividad, o más exactamente su existencia particular, reciba atención, y del poder para hacer que la reciba,”<sup>212</sup> ahora para poder recibir esa atención y tener voz, debe enfrentar los hechos, tomar una decisión para superar el problema primordial del conformismo y de la falta de confianza en sí misma.

La intención de Ron en la narración es hacer una nueva vida con Carrie, llevarla a su terreno para mostrarle el camino de la realización, pero ella todavía no se encuentra preparada para aceptarlo. Por primera y única vez el personaje de Ron, quien mantiene una callada pero

---

<sup>211</sup> Cavell, 110-11.

<sup>212</sup> Cavell, 329.

firme aversión, reprocha su conducta temerosa, su coherencia. Carrie aún se niega a deshacer el pensamiento de ayer, no tiene el valor de aventurarse a la contradicción de todos sus argumentos pasados. Escapa de forma intempestiva de las exigencias de Ron, negándolo todo lo vivido y derribando accidentalmente la tetera recompuesta para volver a hacerla añicos. Las horas que has pasado arreglándola, le dice a Ron afligida; es el tiempo que han pasado juntos que no ha sido suficiente para alcanzar la instrucción que consolidará la confianza en ella misma.

Ron se mantiene firme, es un personaje estoico y con la suficiente confianza en sí mismo como para no precipitar los acontecimientos. Carrie, por el contrario, intenta huir físicamente y mentalmente de la escena, no obstante el vínculo fortalecido del amor, hace cada vez más penosa la ardua tarea de volver a la callada desesperación que fue su vida. Las lágrimas de Carrie, comparten origen con las de aquellas mujeres protagonistas de melodramas, ya que “no estarían causadas por el sufrimiento, las renunciadas o las penurias que se ven obligadas a sufrir, como por la tristeza e incluso vergüenza que le produce el anterior descubrimiento: que han sido y son unas desconocidas incluso para aquellos que tienen cerca.”<sup>213</sup> A partir de este momento en el que Carrie ha adquirido cierta confianza en sí misma y está decidida a enfrentarse a la sociedad, es cuando comete el error frecuente en estos personajes en proceso de transformación, que habíamos mencionado anteriormente en el análisis de la conducta de George Apley.

El proceso de reivindicación de su existencia, de encuentro de su propia voz guarda relación en “la transfiguración con el dolor de la individuación de Nietzsche y del juego de palabras de Thoreau entre *mourning* como duelo, y *morning* como amanecer o éxtasis,”<sup>214</sup> y es por ello que no es una empresa fácil, ni está exenta de esa violencia simbólica que hemos mencionado en varias ocasiones. Es mediante la “transfiguración del duelo en el pensamiento de la mañana como amanecer,”<sup>215</sup> que podrá adquirir la autoconciencia que es primordial para dar respuesta al vacío del escepticismo, y como señala Emerson el crecimiento llegará a golpes aunque nos resistamos en reposo, a la expansión divina.

Emerson vincula esta idea rectora [la confianza en uno mismo] de manera explícita con la autoconciencia demandada por el famoso *cogito ergo sum* cartesiano (pienso, luego existo),

---

<sup>213</sup> Cavell, 70.

<sup>214</sup> Cavell, 327.

<sup>215</sup> Cavell, 317.

la respuesta más importante que da el escepticismo, a la duda filosófica respecto a la existencia del mundo y de uno mismo y los otros en él.<sup>216</sup>

Para llegar a esta confianza, tendrá como George Apley, que renunciar a todo lo conocido, y abandonar la fútil empresa de suavizar las aristas de un conflicto difícil. No entiende Carrie, que la sociedad es un constructo de muchos hombres, y por tanto digámoslo así, un engendro universal que es mucho más costoso modificar, que la voluntad de un solo individuo. Es por ello que es fundamental el último estadio de aversión, ya que es donde se produce la transformación total, donde será posible alcanzar el 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.”<sup>217</sup>

No obstante, en busca de la no confrontación en un primer momento intenta llevar a Ron a su terreno y desafiar su mundo conocido, pero como ya ha pasado antes, se le adelanta la malicia. La escena con Mona y el carnicero, enfrenta a Carrie directamente con sus miedos, la han descubierto. Y aunque estos dos seres taimados, juegan al escondite con burla e ironía, pronto toda la ciudad sabrá lo que han supuesto ver. Carrie sube al coche de Ron y se pregunta porque es todo tan difícil, dos personas se aman y quieren casarse, punto. Ron le responde de forma muy sencilla, no es difícil si no tienes miedo, “el miedo surge de la ignorancia.”<sup>218</sup> Carrie lo tiene y mucho, aún se encuentra en una hora oscura. Le pregunta si Mick ha aprendido a no tener miedo de él, pero Ron sabe que eso no se aprende de nadie. Decía Emerson “«He comprendido —dijo el melancólico Pestazzoli— que nadie en la ancha tierra de Dios desea o es capaz de ayudar a nadie». La ayuda ha de venir únicamente del interior.”<sup>219</sup>

Nuestra protagonista debe descubrir su coraje a través del autoconocimiento y la confianza en sí misma. Muchos son los contratiempos que se avecinan para Carrie. En un primer momento, su amiga Sara, le detalla todo lo que tiene en contra. Una historia de este tipo nunca sale bien. Ante la testarudez de Carrie, solo le queda ser un poco comprensiva en intentar buscar una salida, en forma de invitación para ambos al Club. Ambas creen erróneamente que quizás cuando la gente lo vea, lo terminen por aceptar.

---

<sup>216</sup> Cavell, 31.

<sup>217</sup> Alcoriza y Lastra, *Naturaleza*, 123.

<sup>218</sup> Alcoriza y Lastra, 105.

<sup>219</sup> Alcoriza y Lastra, 111.

La secuencia última de la fiesta en el Club de campo se construye de forma similar a la secuencia de presentación, punteando el enfrentamiento con sus hijos y a la sociedad. Carrie, les anuncia a sus hijos que volverá a casar, y ambos se alegran pensando que el pretendiente es el viejo Harvey. Todo cambia cuando conocen, que el pretendiente verdadero es el hijo de jardinero, es Ron Kirby. Justo antes de dar cuenta de ello, Kay y su madre sostienen un diálogo que confirma que la palabrería psicológica de Kay, no es más que eso. Ante su alegría y pensando que su hija sabe quién es el verdadero pretendiente Carrie le dice: —*Sabía que en la teoría pensabas así*—. A lo que responde Kay: *La teoría y la práctica deben ser lo mismo*.<sup>220</sup> Sabemos que, en el caso de Kay, no es así. Su hermano acuña otra pseudo verdad, seguidamente, el equívoco lo cambia todo.

Por parte de los asiduos al Club de Campo la recepción será aun peor. Todos esperan en las ventanas mirando lo que consideran un espectáculo, Howard se reafirma en su conducta grosera, Mona es cada vez más incisiva y pese, a la contrariedad de Sara, ambos salen intempestivamente de un encuentro donde no son bien recibidos. Carrie debe comprender que no hay imbricación ni sacrificio posible. Debe reconocer que no existe aclaración directa que aquiete la conducta de estos individuos y que debe convertirse en su propio modelo.

El populacho cree que vuestro rechazo de los modelos populares es un rechazo de todo modelo y mero antinomianismo; y el osado sensualista usará el nombre de la filosofía para sobredorar sus crímenes, pero la ley de la conciencia permanece (...) Tengo mis propias firmes exigencias y círculo perfecto.<sup>221</sup>

Los miedos de Carrie son confirmados y el encuentro entre ambos mundos resulta en un choque violento y cruel. Por último será la actitud beligerante de sus hijos, Ned negándose a seguir viéndola, y Kay afectada por los comentarios, quienes certifiquen su rendición. Su infelicidad le provoca la desazón suficiente como abandonar su propia vida. Asume así, otro condicionamiento social muy recurrente que dicta la inmolación materna con el fin de asegurar el bienestar de los hijos. Los hijos de Carrie, modelados frente al espejo de sus vivencias y concepciones anteriores, constituyen en versiones más o menos moderadas —la supuestamente razonable Kay o el inclemente Ned— unos pequeños tiranos. Ellos serán la última barrera ante la aversión, y no porque la propia sociedad de Stoningham, no se haya esforzado en sus gestos de desprecio y humillación.

---

<sup>220</sup> Sirk, *All That heavens allow*: 00:49:17 --> 00:49:21.

<sup>221</sup> Emerson, *Ensayos*, 91.

Padeciendo una enorme culpabilidad, por las escenas vividas Carrie se dirige al viejo molino e intenta aplazar el conflicto con la única persona que ha sido comprensiva con ella, pero Ron le advierte que es imposible. Pese a colaborar en todos sus requerimientos, teniendo la certeza de que no serían fructíferas sus acciones, conformarse y claudicar no es una opción. Darán por concluida la relación y hasta que nuestra protagonista no libré la batalla final consigo misma, no alcanzaremos al esperado final feliz. El conflicto epilógico, será el último eslabón para activar el alma y ponerse en movimiento. Carrie por el momento renuncia a todo y vuelve a su rutina de desesperada melancolía. Con ello cree que tendrá garantizado el amor y la compañía de sus hijos, pero se equivoca. Al volver a sus labores y a su soledad, comienza a padecer unos terribles dolores de cabeza. Su verdadera situación personal se ha convertido en un síntoma psicosomático. Llega la Navidad y en busca de un árbol se encuentra con Ron. Sus rostros traducen un sincero interés mutuo que persiste, pero un malentendido hace que Carrie imagine nuevamente de forma errónea la amistad de Ron y la sobrina de Mick. Sale corriendo.

Sola en el hogar familiar se emplea en engalanar el árbol de Navidad, arreglándolo para la llegada de los hijos mientras observa pasar a unos niños que cantan bajo la nieve “Deja que el cielo y la naturaleza canten.” Carrie no es feliz, y la estocada final se la dará la llegada de sus hijos. Kay se casa, Ned se marchará a Irán, le regalan un televisor y quieren vender la casa. Vuelven a ella todos sus fantasmas y sus miedos, dejándola ver cuánto se ha equivocado al considerar la conformidad un camino hacia la felicidad y la realización. Mira a sus hijos con incredulidad mientras la cámara se acerca y la refleja en la pantalla del televisor. Esta vez si se mira fijamente en este espejo (Figura 6), mientras el vendedor le explica: *Todo lo que tiene que hacer es mover el dial y toda la compañía que usted desea aparecerá en la pantalla. Drama, comedia, la vida desfilan al alcance de su mano.*<sup>222</sup> Carrie ha alcanzado el valor suficiente para llegar a la aversión, viendo reflejado su yo alcanzable al que por un momento estuvo en la disposición de abandonar. Ha comprendido que:

Vivir en la verdad os interesa por igual a vosotros, a mí y a todos los hombres, por mucho que hayamos habitado en mentiras (...) Pronto amaréis lo que dicta vuestra naturaleza tanto como la mía, y si seguimos la verdad, estaremos seguros al fin. Así podrías molestar a estos amigos. Si, pero no puedo vender mi libertad y poder para salvar su sensibilidad.<sup>223</sup>

---

<sup>222</sup> Sirk, *All That heavens allow*: 01:15:24 --> 01:15:36.

<sup>223</sup> Emerson, *Ensayos*, 91.



Figura 6. Carrie se ve finalmente reflejada en su yo alcanzable.

Como en la mayoría de estos filmes, este reconocimiento que ocurre en los últimos minutos de metraje, da paso a una precipitada resolución del conflicto. En este filme, es en este segmento concluyente que cobra importancia un personaje recurrente en la filmografía de Sirk; el médico que actúa como sabio consejero e impulso final para la liberación de la protagonista.

En todos estos melodramas, Sirk busca los intersticios de la sociedad, las hendiduras de su coraza, los momentos del desmoronamiento individual y colectivo. El médico es un personaje recurrente en las películas de Sirk. Pero, en realidad, el enfoque de Sirk es mucho más amplio que el puramente clínico, puesto que comprende la esfera completa del fracaso y la duda.<sup>224</sup>

Visto en alguna ocasión en las fiestas del Club de Campo, la personificación del médico sabio es el Dr. Dan Hennesy (Hayden Rorke). El mismo adquirirá su mayor relevancia en la fracción final cuando las frustraciones de Carrie se convierten en síntomas físicos y requiera el impulso de una figura de autoridad tanto a nivel social como personal, como es en este caso el facultativo. Aunque es un personaje del cual no conocemos nada, ya que no ha tenido caracterización, cumple la sabia función que asume Roger el cuñado de Apley —quien tampoco estaba caracterizado— en el filme anterior. Son personajes sobre los que asumimos por los pocos indicios que nos ofrecen las actitudes que en ellos son observables, que poseen la autoridad y la credibilidad suficiente como para darle consejos sorprendentemente sabios al

---

<sup>224</sup> Halliday, *Douglas Sirk*, 14.

protagonista que serán decisivos para la aversión final.

El camino a la transfiguración Carrie regresa al viejo molino. Ron se encuentra cazando con un amigo. Una conversación con su acompañante pone de manifiesto su punto de vista respecto a la imposición de criterios y la imposibilidad de suplantar la voluntad y el valor ajeno. El ha ofrecido todo lo que tiene, dibujando un horizonte de expectativas claro y justo para ambos. Se ha empeñado en la creación de un hogar, de una nación a través del matrimonio. Por su parte Carrie, tiene una conversación iluminadora con el doctor quien le termina por hacer ver sus verdaderas necesidades. Que es lo que ella espera, “una prescripción para vivir.” Eso no se lo puede dar nadie más que ella misma. A la salida del consultorio un encuentro con Alida, concluye por despejar sus últimas inseguridades. Como es habitual, este final estará marcado por un suceso trágico o catártico con posterioridad al reconocimiento, que en este caso es el accidente que tiene Ron.

Una vez ha reconocido el camino que debe tomar, Carrie va en su búsqueda pero no lo encuentra. Este, puede verla en la lejanía e intenta llamarla, pero ella no le escucha. En su desesperación, Ron cae por un barranco quedando gravemente herido. Carrie regresa a casa, por tercera y última vez partimos del plano cenital del campanario que marca nuevamente las doce en punto. Se ha completado el círculo y de este final, surgirá un nuevo comienzo.

Nuestra vida entera consiste en aprender la verdad de que alrededor de todo círculo puede dibujarse otro, que no hay fin en la naturaleza, sino que todo fin es un comienzo, que siempre despunta otro amanecer a mediodía y que bajo todo abismo se abre otro más profundo.<sup>225</sup>

En el salón, dominan su mundo la televisión apagada y la chimenea encendida, hasta que llega Alida con la noticia: Ron se encuentra gravemente herido. Al llegar al viejo molino, Carrie solo puede fijarse en la habitación, en todo el trabajo y el amor que ha puesto en este espacio que era para ambos. Alida, le recuerda que él nunca ha dejado de confiar en que ella regresaría. El diálogo entre ambas mujeres que cierra esta secuencia final, refleja que Carrie ya ha comprendido qué es lo verdaderamente importante.

Carrie: *Me dijiste una vez que Ron tenía tanta seguridad en sí mismo porque se negaba a dar importancia a lo que no la tenía. ¿Por qué tardé tanto en comprenderlo?* Alida le objeta:

---

<sup>225</sup> Emerson, *Ensayos*, 245.

*Recuerda que te dije que nosotros también tardamos mucho. No pasa de la noche a la mañana. Carrie se lamenta: Me siento tan cobarde. Estaba tan asustada que dejé que los demás decidieran por mí (...) Mis amigos, los vecinos, mis hijos. Y lo más raro de todo, también me interpuse yo misma. Alida la consuela: No te preocupes por el pasado. Ya no tiene importancia, ¿verdad? A lo que Carrie replica: Sólo espero que no sea demasiado tarde.*<sup>226</sup>

Podemos concluir diciendo que la educación de Carrie ha llegado al punto de no retorno, donde iniciaría el camino hacia el perfeccionismo. Para cerrar, el doctor que esta vez atiende a Ron, le pregunta si se quedará. Ella orgullosa le expresa que ha dejado de huir. Ron necesita descanso y cuidados, y a ella. Cierra el filme un plano del amplio ventanal desde donde se ve la laguna y a un joven ciervo que se asoma con toda su carga simbólica.<sup>227</sup> (Figura 7). Está llegando la primavera y Ron despierta para comprobar que Carrie ha vuelto a casa, esta vez para quedarse.



Figura 7. Plano final del filme.

<sup>226</sup> Sirk, *All That heavens allow*: 01:24 :31 --> 01:25:33.

<sup>227</sup> El ciervo es un animal de gran importancia para las culturas con las que ha convivido en su amplia área de distribución en el hemisferio norte desde el continente americano, Europa, Eurasia, China, etc. Su carácter apacible y resistencia se relacionan con la agilidad, la mansedumbre o la belleza natural. Espiritualmente se vincula a la capacidad de renovación y en el imaginario bíblico se relaciona con la capacidad para vencer sobre el mal, la prudencia y el anhelo de un estadio superior espiritualmente.



## **6. ENFOQUES: EL TRATAMIENTO CRÍPTICO**

## 6.1. A modo de introducción

El año 2023, señalaría la retirada del mundo cinematográfico del director norteamericano Shane Carruth. Inicia su carrera en el 2004, año en el que fue reconocido como una joven promesa al ganar el Gran Premio del Jurado y el galardón a Mejor película en el Festival de Sundance con su aclamada opera prima *Primer*. No obstante, si observamos el breve recorrido de su carrera filmica, este joven autor ha dado muestras de una gran originalidad que generalmente ha compaginado con un tortuoso recorrido plagado de obras inconclusas, conflictos con la prensa, problemas personales y finalmente una diatriba nebulosa sobre capitulaciones.

Nacido en 1972 en Carolina del Sur —California, Estados Unidos— Carruth es un matemático devenido en director de cine con una corta pero singular filmografía que estaría compuesta por dos filmes y dos proyectos inconcluso. Ha participado además como actor y en diversos roles de la producción filmica en numerosos cortos y largometrajes. Su obra inscrita dentro de la ciencia ficción, se distingue por la experimentación sonora, una planificación minuciosa, el uso de actores poco conocidos, el montaje elíptico y ajeno a la narrativa clásica, la complejidad intelectual de sus creaciones, el bajo presupuesto y el carácter intimista, profundamente personal de sus piezas.

Con su primera obra, antes mencionada, establece estos fundamentos estéticos. Un rompecabezas narratológico donde aborda el tópico de los viajes en el tiempo de una forma singular que algunos consideran muy cercana a lo podrían ser en la realidad. Luego de la excelente acogida de este filme, se embarca en el proyecto de *A topiary* (2015), una pieza que anticipa la complejidad de su tercer proyecto. El filme contaba un presupuesto exorbitante para una historia de ciencia ficción de la cual solo se han conocido el detallado guion y fragmentos de la concepción de los efectos especiales. A pesar de contar con productores reconocidos como Steven Soderbergh o David Fincher que fueron atraídos por el éxito de su opera prima, terminó siendo inviable. Esto en parte, debido a las exigencias de Carruth sobre el control creativo, la negación a utilizar actores conocidos o forzar la aparición de alguna celebridad en detrimento de los caracteres, lo complejo del propio guion y lo arriesgado de un proyecto que estaba valorado en más de 250 millones.

Con *Color corriente arriba* (2013), el filme que analizaremos en este capítulo, crea una insólita fábula sobre la condición humana tomando como referencia la filosofía

trascendentalista y la obra de Henry David Thoreau con aportaciones personales. Su último proyecto denominado *The modern ocean* (2018) después de una larga espera ha sido definitivamente desechado. En el año 2020, en una entrevista sobre su colaboración en el filme *The wanting mare* de Nicolas Ashe Bateman declara que al cumplir los 50 años dejaría el mundo del cine. Problemas personales con su actriz fetiche y esposa Amy Seimetz, en adición a su ingente conflicto con los modos de producción tradicional han agotado su interés en la creación cinematográfica.

El filme que a continuación analizaremos es la pieza más crítica de nuestra investigación. Estrenada en el año 2013, es una obra con anclajes en el cine experimental, cuya premisa se sustenta en las obras *Walden* y *La desobediencia civil* de Henry David Thoreau, así como en la filosofía trascendentalista de Ralph Waldo Emerson. *Color corriente arriba* (*Upstream color*, Shane Carruth, 2013) constituye un estudio de la identidad y la capacidad de reinventarse del individuo, una transducción libre del ideario del trascendentalismo norteamericano con aportaciones filosóficas propias.

El argumento central que se sostendrá en las siguientes páginas —y como eje ideológico del filme— es que Carruth articula en un rompecabezas fílmico el llamado que realizan los pensadores trascendentalistas 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, dígase 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. Como señala Cavell en referencia a la presencia de Waldo —el hijo fallecido de Emerson— en el ensayo “Experiencia:”

Lo que significa Waldo es que la filosofía comienza con una pérdida, comienza encontrándote a ti mismo perdido, como más o menos viene a decir Wittgenstein.<sup>228</sup>

Este comienzo desde la pérdida absoluta, en este filme se constituye en el evento primordial. Podría aseverarse que la protagonista es conducida de forma violenta a un estado de incertidumbre, al menoscabo de todas sus certezas, lo que es clave para llegar a la filosofía y ponerse en el camino hacia el perfeccionamiento moral emersoniano.

Con el filme *Color corriente arriba*, su director propone lo que consideramos una segunda declaración de independencia intelectual<sup>229</sup> actualizada al signo de nuestro tiempo y utilizando el lenguaje más universal de esta época, la imagen cinematográfica. 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 [únicamente] la realidad política de los Estados Unidos del siglo XIX.”<sup>230</sup> 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 filmica e ideológica, erigiendo con estos medio una fábula que podríamos denominar neo-trascendentalista.

Nos acercamos a la cuestión de la filosofía del cine, en este tercer caso de análisis, con una obra que aborda temas que han sido objeto de estudio para la filosofía trascendentalista y cavelliana, pero a diferencia de los dos anteriores proponiendo una estructura narratológica tan compleja y original que se convierte en un manifiesto por sí misma. Filmes como filosofía<sup>231</sup> en el sentido de las observaciones que Goodenough realiza de largometrajes como *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) o *El año pasado en Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad*, 1961). Piezas filmicas que “abordan el problema cinematográficamente a través de la insistencia de Wittgenstein en mostrar en lugar de contar.”<sup>232</sup>

---

<sup>228</sup> Cavell, *Esta nueva*, 177.

<sup>229</sup> Nos referimos a la continuación de esa primera declaración implícita en “El escolar americano,” considerada por Oliver Wendell Holmes.

<sup>230</sup> Alcoriza y Lastra, *Naturaleza*, 15.

<sup>231</sup> Read y Goodenough, *Film as philosophy*, 10.

<sup>232</sup> Read y Goodenough, 23. (Texto original: “It approaches the problem cinematically via Wittgenstein’s insistence in showing rather than telling.”)

Es por ello que este tercer análisis es, podríamos decir, el más complejo en su articulación y comprensión, ya que esta inserto en el campo de la interpretación con un discurso enigmático y oscuro. A esto, le añadimos las numerosas declaraciones contradictorias del propio autor que niega cualquier vinculación con el universal trascendentalista, así como haber leído las obras de los autores que aparecen en su filme. Si nos atenemos, a la regla cinematográfica que declara que ningún fotograma tiene un carácter casual, no programado, podemos aseverar que la presencia de la obra de Henry David Thoreau, así como las innumerables marcas y objetos emblemáticos que a continuación detallamos revelan algo más que un encuentro fortuito entre la obra fílmica y el universo filosófico de los trascendentalistas norteamericanos del siglo XIX.

6.2. *Upstream color* (*Color corriente arriba* – Shane Carruth, 2013). Un acercamiento personal y críptico a la filosofía trascendental.

*Color corriente arriba* se compone en tres tercios los cuales están en relación con las fases de transformación del individuo que proponen los trascendentalistas. Primer tercio: intuición; segundo tercio: instrucción; tercer tercio: aversión. Dichos tercios se conectan de forma tal que el lenguaje no verbal y el sentido figurativo van aumentando hasta llegar a una forma visual puramente simbólica. En los dos primeros ocurre el choque que propiciaría la iluminación, el despertar a la intuición que podríamos relacionar con el encuentro con el escepticismo que provoca la pérdida; seguido de la instrucción necesaria y el tercero ofrece una solución filosófica, tanto a la rigidez de la filosofía analítica como al escepticismo filosófico, a través del ideario del trascendentalismo con un cierto pesimismo como aportación del director. El recorrido llevaría a la protagonista al estado de reconocimiento que lleva a emprender el camino del perfeccionamiento moral emersoniano.

La estructura narrativa denota que Carruth se ocupa mayormente de mostrar, de colocar indicios que deben ser leídos por el espectador, más que proceder a seguir una narración tradicional. Es por ello que el ideario trascendental está presente a través de marcas verbales o visuales en su mayoría implícitas —de escritura, diálogos y presencia de textos—, así como el amasijo de ideogramas visuales, de planos y escenas que se construyen en paralelo, de símbolos vertidos en personajes, animales, acciones y hechos y de una planificación que privilegia una estructura con un carácter crecientemente alegórico. El director evita elementos tradicionales del lenguaje fílmico, como las tomas subjetivas o la voz *en off* para hacer un cine filosófico que se decanta por lo sensorial, lo contemplativo y lo sonoro.

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 (Amy Seimetz), una joven perfectamente acoplada a la maquinaria sociológica, es expelida de forma violenta a un mundo de experiencias nuevas que serán el punto de partida de su liberación. 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.”<sup>233</sup> Entendiendo esas prerrogativas como el

---

<sup>233</sup> Alcoriza y Lastra, *Naturaleza*, 107.

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 idea de que *Color corriente arriba* es la actualización de la propuesta que Emerson realiza en 1837. Una llamada a la inspiración a través del conocimiento, a buscar en el medio natural la confianza en sí mismo, y como hemos señalado anteriormente, una llamada urgente a la América fáctica, pero 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*.

### PRIMER TERCIO: INSTRUCCIÓN.

En el primer tercio, el filme está sujeto a la acción de El Ladrón (Thiago Martins) sobre Kris, la protagonista. Se concentra casi todo el metraje de los primeros treinta minutos que son capitales para la comprensión de la obra en las acciones de secuestro, liberación y el encuentro de la protagonista con El Muestrador (Andrew Sensenig), la creación del *alter ego* animal receptor ideal del gusano y el intento de reintegración. El filme se inicia con un plano detalle de una bolsa de basura en cuyo interior se encuentran unas cadenas de papel donde se ha transcrito el *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 (Figura 8).



Figura 8. Detalles de las cadenas de papel dentro de las bolsas.

Hace su aparición el personaje de El Ladrón, quien arroja las bolsas al contenedor de reciclaje. Equiparable con la personalidad del filósofo, este personaje es un 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 primero en aparecer. En palabras de Emerson es grande quien puede alterar mi estado de ánimo. El Ladrón altera todo, la materia y el espíritu. 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. Podría aseverarse que su función es poner en marcha la misión de la filosofía. Expresa Cavell en su defensa de la filosofía del lenguaje ordinario, como hemos mencionado anteriormente “el lenguaje, es la base sobre la que se sostienen nuestras vidas: es nuestra interiorización del lenguaje la que da forma a nuestra imagen del mundo.”<sup>234</sup>

Si nos atenemos a esta afirmación, es la imagen del mundo thoroviana de Walden la única certeza que queda en la mente de la protagonista luego del primer evento catártico. Desde esta secuencia inicial se ponen de manifiesto dos elementos de importancia en la construcción del pensamiento aversivo emersoniano. Uno la importancia del reconocimiento, de la pérdida, del descubrir eso no somos pero podemos llegar a ser —esos estados de lo *alcanzado* o lo *alcanzable* que hemos mencionado con anterioridad—; y la noción de que este reconocimiento, de este conocer nuestra pérdida e intuir un mundo de experiencias que aun no conocemos, o hemos perdido, solo tiene lugar a través de un proceso violento. “La filosofía, entonces, tiene que ver con la perpleja capacidad de lamentar nuestra pérdida del mundo” En este sentido, adquieren gran importancia a nivel filmico los planos de las manos, que se repetirán en las escenas iniciales en la labor de El Ladrón y será un medio de comunicación extrasensorial de El Muestreador con su rebaño, posteriormente.

En los primeros minutos de metraje tenemos dos nociones primordiales: primero, el papel fundamental del lenguaje, como medio conocimiento y vehículo para colocarnos en el camino a la reconstrucción del individuo; segundo, el sentido de la apertura de este camino es, por definición, un hecho violento. Es la violencia del propio medio natural y social, pero también la resistencia, el estoicismo ante los placeres meramente sensoriales, la primera hazaña que debe superar el ser en su camino hacia la construcción moral.

El personaje de El Ladrón, es un crisol de simbologías como luego también lo será El Muestreador. En la construcción del primero de estos personajes y los sucesos que lo rodean, existen elementos que remiten directamente a la figura de Ralph Waldo Emerson, quien como hemos mencionado tuvo vocación de naturalista, conocido por su afición a la botánica y ser un ferviente, aunque inexperto cultivador de orquídeas —como expresa Richardson “conocía los

---

<sup>234</sup> Cavell, *Esta nueva*, 25.



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.”<sup>235</sup> Este amor y sabio conocimiento de la naturaleza que también es una característica primordial de la personalidad de Henry D. Thoreau, lo podemos encontrar en este personaje. 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 americano<sup>236</sup> y en el nivel 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.”<sup>237</sup>

Los diversos planos de sus manos denotan su habilitación como medio de conocimiento, de comunicación y un vínculo fundamental con nuestro entorno (Figura 9). La simbología de la mano se vincula estrechamente a lo que Emerson y Heidegger llaman *recepción* que Cavell descifra como “la imagen de Emerson de agarrarse y la de Heidegger de aferrarse, emblematican su interpretación de la conceptualización occidental como una especie de violencia sublimada.”<sup>238</sup> En este proceso de conceptualización, de transfiguración occidental, Emerson considera que el conocimiento se convierte en propiedad y no en inspiración.



Figura 9. Fotogramas donde se observa la reiteración de los planos detalles de las manos.

<sup>235</sup> Robert Richardson, “Emerson and Nature,” en *The Cambridge Companion to Ralph Waldo Emerson*, eds. Joel Porte y Sandra Morris (New York: Cambridge University Press, 1999): 97-105.

<sup>236</sup> Alcoriza y Lastra, *Naturaleza*, 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.”]

<sup>237</sup> Alcoriza y Lastra, 135.

<sup>238</sup> Cavell, *Conditions*, 39. [Texto original: “Emerson's image of clutching and Heidegger's of grasping, emblematicize their interpretation of Western conceptualizing as a kind of sublimized violence.”]

En *El Escolar Americano* arremete contra “los restauradores de lecturas, los enmendadores, los bibliomaniacos de todas clases”<sup>239</sup> 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, lo que genera esa violencia de la que es víctima tanto el individuo que es movilizad, como el filósofo en su función de movilizad 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 como marco adecuado para una época y un contexto que ya no le pertenece—, esa es la función del filósofo y a la vez su motivo de duelo. Asignando al filósofo como pensador y a la filosofía como disciplina que invita a pensar, la ardua tarea de aceptar o imponer 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.

Pensar es una artesanía, apuntaba 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 deben estar regidos por nuestro pensamiento. El pensamiento es una posesión única como los son también las manos con las que podemos sentir nuestro entorno, pero también aferrarnos a él de forma acomodaticia. Junto a la escritura, las manos serán en el análisis filmico, 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.”<sup>240</sup>

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 —orquídeas, gusanos y 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 cierce las raíces, quema lo

---

<sup>239</sup> Alcoriza y Lastra, *Naturaleza*, 96.

<sup>240</sup> Emerson, *Ensayos*, 328.

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,”<sup>241</sup> lo que sugiere una explicación a sus escasos diálogos. El Ladrón, el gusano, las orquídeas y las cadenas de papel son el prólogo del viaje trascendental. Partiendo del primer fotograma, interpretamos que los seis primeros planos confirman la idea de El Ladrón como divulgador de un conocimiento que pone a disposición de sus víctimas a través de un ritual violento haciendo que proyecten y asimilen el pensamiento filosófico mediante su reescritura en hojas de papel que formaran una interminable cadena de círculos. 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. 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 instrumento movilizador de la acción, tanto a nivel comunicacional como simbólico, y agente de este doble proceso que significa la liberación propuesta; una liberación que requiere, primero, subyugar la voluntad para eliminar certezas —vista a nivel narrativo como el despojo material de la protagonista— y, más tarde, la reconstrucción identitaria partiendo de lo natural representado por el receptor animal. La naturaleza dual del hombre, dividida por la filosofía en materia y espíritu, queda representada aquí en el binomio humano-animal. 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. Emerson inicia su ensayo cardinal 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.<sup>242</sup>

---

<sup>241</sup> Alcoriza y Lastra, *Naturaleza*, 77.

<sup>242</sup> Alcoriza y Lastra, 41.

Tratando de ser hombre el gusano se monta a través de la espiral de las formas, deducimos desde los primeros fotogramas 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 (Figura 10). Afirma Emerson, "...lo único que tiene valor en el mundo es el alma activa, el alma libre, soberana, activa."<sup>243</sup> La forma de activar las almas dormidas, de poner en acción a la protagonista es anestesiando su voluntad y despojándola de todas sus certezas.



Figura 10. Plano detalle del gusano.

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.

Cabe destacar la estructura circular del filme, reforzada en numerosos elementos visuales con esta forma geométrica. "El ojo es el primer círculo"<sup>244</sup> expresa Emerson al comienzo de su ensayo *Círculos*, refiriéndose a un modelo de comprensión del mundo de larga tradición. Desde las enseñanzas del *Bardo Thodol (Libro tibetano de los muertos)*<sup>245</sup> se nos muestra cómo

---

<sup>243</sup> Alcoriza y Lastra, 96.

<sup>244</sup> Emerson, *Ensayos*, 245.

<sup>245</sup> Padmasambhava, *Bardo Thodol (Libro tibetano de los muertos)*, trad. Manuel Giménez (Barcelona: Obelisco, 2021), 180.

la incapacidad para alcanzar la iluminación puede llevar a la repetición infinita del ciclo del Samsara, hasta San Agustín citado por Emerson,<sup>246</sup> la concepción de la vida como un círculo o una asociación de círculos concéntricos, o la idea de que con cada círculo que cierra se abren nuevas y numerosas ondas, es un signo reiterado en la obra del filósofo.

Wayne afirma que “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.”<sup>247</sup> De igual forma, el gusano, las orquídeas y los cerdos que posteriormente aparecen, inicio y final, son puntos de encuentro del ciclo vital que propone el filme relacionados, a su vez, con la triada de colores: azul, rojo y amarillo. Sostendremos aquí que el color azul —primero en aparecer— está relacionado con el final de la curiosidad y el conformismo, principio y posible final. El color azul, nos remite en primera instancia a un texto fundamental del budismo como es el ya citado *Bardo Thodol*, en el que el color azul representa a los humanos y refuerza 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.<sup>248</sup>

En la historia del cine encontramos filmes de marcado carácter filosófico que utilizan estos colores, como las famosas píldoras de *Matrix*: 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, a la par, que es el inicio. Volvemos a la idea del círculo como figura donde los extremos se encuentran. 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 se propone como un ideal. Encontramos el equilibrio en el ideario trascendentalista, que coloca la solución en el individuo que una vez alcanzada la iluminación

---

<sup>246</sup> Emerson, *Ensayos*, 245.

<sup>247</sup> Wayne, *Critical companion*, 23. [Texto original: “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.”]

<sup>248</sup> Padmasambhava, *Bardo Thodol*, 32.

tomara el color amarillo, el color del sol y el conocimiento.

La propuesta de Carruth, está directamente vinculada con las nociones emersonianas, sin embargo un aporte personal amplifica y actualiza el ideario de Emerson. La noción de que el ciclo puede cerrarse abocado al conformismo, de que las posibilidades también incluyen volver al azul, al inicio; que el ser humano puede ser incapaz de encontrar la iluminación a pesar de tener todas las herramientas disponibles, es una posibilidad altamente real. No por haber sido inoculado con el gusano, no por tener a su disposición todas las herramientas para pensar libremente, el hombre es capaz de ello; y Carruth va más allá poniendo en la provocación que surge entre los dos personajes protagónicos, en su amistad en sentido emersoniano, el impulso necesario para romper con el ciclo de conformismo. Muchas de las nociones que Emerson expone en su ensayo *Amistad*<sup>249</sup> sobre este tipo de relación afectiva, toman aquí cuerpo cinematográfico.

¿Nos está diciendo Carruth que la sociedad es un ciclo de conformismos, que condena a los que rompen las barreras y coloca en situación de exclusión a aquellos que no convergen con los rígidos alineamientos socio-culturales y políticos? Consideramos que sí, y esta noción parte de sus influencias trascendentalistas, es por ello que su ciclo se abre y cierra en el conformismo, con la iluminación representada como un camino alternativo. Su aporte es precisamente este camino alternativo que rompe el ciclo y que, a diferencia de la noción emersoniana — donde el proceso de desarrollo intelectual ideal se encontraba al alcance de todos—, Carruth desarrolla una visión más pesimista que reconoce la posibilidad de que no todos los seres humanos están preparados para este proceso.

Recapitulando, podemos observar que 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

---

<sup>249</sup> Emerson, *Ensayos*, 169-189.

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 aboca al conformismo una vez establecidas las seguridades primordiales para la vida.

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 concordanza 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; insertar fragmentos íntegros del texto de *Walden* o la escasez de los mismos en beneficio de una banda sonora atmosférica, y la preponderancia de acciones de carácter figurado. En este primer momento, el filme alcanzará sus mayores cotas de narratividad.

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:

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.<sup>250</sup>

Sostenemos que además este personaje es una muestra de ese norteamericano promedio descrito 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."<sup>251</sup> 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. En paralelo El Ladrón prepara una cápsula donde coloca el gusano. Busca una víctima solitaria, un personaje aislado, que refuerce nuevamente la idea de la individualidad del proceso. Será Kris, su

---

<sup>250</sup> Atkinson, *Walden*, 5. [Texto original: "But men labor under mistake. The better part of the man is soon plowed into the soil for compost. By a seeming fate, commonly called necessity, they are employed, as it says in an old book, laying up treasures which moth and rust will corrupt and thieves break through and steal. It is a fool's life, as they will find when they get to the end of it, if not before."]

<sup>251</sup> Atkinson, 674. [Texto original: "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."]

construcción como personaje desvinculado de una estructura familiar o una emocionalidad determinada, la señalan como individuo universal, por lo que su proceso de transformación, en principio, está disponible para todos. Con ayuda de una pistola eléctrica es secuestrada y mediante un respirador artificial, obligada a ingerir el gusano a través del agua. La secuencia del secuestro se prolonga 10 minutos que son fundamentales, ya que encierran una enorme cantidad de símbolos —es aquí donde 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 del filme se encuentra en esta secuencia que, además, es uno de aquellos donde se puede leer el título y autor del libro claramente (Figura 11).



Figura 11. El texto impreso de Walden que utiliza El Ladrón.

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 Rashomon*<sup>252</sup>, 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.

---

<sup>252</sup> 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.



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. El proceso del secuestro es un ritual doble de despojo de sus bienes materiales y asimilación de las enseñanzas que le propone a través de una serie de actividades manuales simples. Su único alimento serán 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.”<sup>253</sup> 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 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.”<sup>254</sup> 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.

---

<sup>253</sup> Alcoriza y Lastra, *Naturaleza*, 54.

<sup>254</sup> Shane Carruth, *Upstream color*, CAMEO MEDIA SL (DVD) 2013: 00.08.34 --> 00.08.47.

El objetivo de este robo enmascara una verdad fundamental, la necesidad del filósofo de iluminar, el llamado emersoniano a sus contemporáneos a separarse del pensamiento vulgar, y recuperar en la grandeza de lo ordinario la capacidad de redescubrimiento para lograr un estado mental que paradójicamente los vincularía más efectivamente. “...para estar solo, el hombre necesita retirarse tanto de su habitación como de su sociedad.”<sup>255</sup> 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 que remiten a las tres fases por la que pasa la transformación. Tres planos simbólicos donde la profusa luz de la cabeza-sol de El Ladrón encandila a la joven: primero, en estado de total apatía; en un segundo movimiento, al girar la cabeza dando una mínima respuesta; en un tercero, es la mano la que interactúa para evitar la potente luz del sol. Queda Kris es una suerte de oscuridad cognitiva donde su única guía es una lámpara que funciona a modo de sol (Figura 12).



Figura 12. Tres planos simbólicos conducen a la oscuridad previa a la iluminación.

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.”<sup>256</sup> Desde nuestra perspectiva la abducción es, en síntesis, un proceso de desvinculación de la manada, apertura al conocimiento, dominación de los instintos sensuales

<sup>255</sup> Alcoriza y Lastra, *Naturaleza*, 43.

<sup>256</sup> Atkinson, *Walden*, 312. [Texto original: “The lights which puts out our eyes is darkness to us. Only the day dawns to which we are awake. There is more day to dawn. The sun is but a morning star.”]

—hambre, sed, fatiga— y enseñanza de las nociones de la vida simple a través de la objetivación del pensamiento trascendentalista de Henry D. Thoreau mediante la escritura.

Las cadenas de papel que hemos mencionado anteriormente completan su dimensión al confirmar que en su interior se encuentra transcrito el *Walden* de Thoreau convertido en innumerables 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”<sup>257</sup> 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.”<sup>258</sup> Desviada a 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, el libro y el agua, anunciándole: “Kris, el muro se derrumbó, ha caído.”<sup>259</sup> 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.

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 ósmosis 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.

---

<sup>257</sup> Alcoriza y Lastra, *Naturaleza*, 47.

<sup>258</sup> Atkinson, *Walden*, 142. [Texto original: “Many a traveller came out if this way to see me and the inside of my house, and, as an excuse for calling, asked for a glass of water.”]

<sup>259</sup> Carruth, *Upstream color*: 00.15.31--> 00.15.37.

La protagonista queda así separada de la sociedad y del mundo que ella fue hasta ese momento. Su primera reacción consiste en satisfacer las necesidades básicas: comida y descanso. Mientras Kris duerme, el gusano que tiene dentro crece, podemos ver en el interior de su cuerpo como se retuerce en su crecimiento. Su cuerpo se expande. Sus manos pasan de estar cerradas a abrirse. La simbología de las manos, nuevamente se expresa 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.

Un enorme gusano se ha apropiado de sus venas y circula libre en su interior. 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 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 rumores 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, que había notado en su aislamiento.

De repente, sentí una sociedad tan dulce y benéfica en la naturaleza, en el mismo repiqueteo de las gotas, y en cada sonido y vista alrededor de la casa, una amistad infinita e inexplicable a la vez, como una atmósfera que me sostenía.<sup>260</sup>

El sonido es fundamental a partir de este momento pues será una 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. Es en un primer momento, el guardián del ciclo del conformismo. 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

---

<sup>260</sup> Atkinson, *Walden*, 124. [Texto original: “I was suddenly sensible such sweet and beneficent society in Nature, in the very pattering of the drops, and in every sound and sight around the house, an infinite ad unaccountable friendliness all at once like an atmosphere sustaining me.”]

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 Thoreau y 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.<sup>261</sup>

O a su énfasis en hacer del hombre un animal de costumbres.

La necia coherencia es el duende de las mentes pequeñas, adorado por pequeños estadistas y filósofos y santos. Con la coherencia un alma grande no tiene sencillamente nada que ver. Puede preocuparse tanto por su sombra en la pared. Decid lo que pensáis ahora en palabras duras, y decid mañana lo que mañana penséis en palabras duras de nuevo, aunque contradigan las de hoy.<sup>262</sup>

De igual forma conecta con ideas acerca del poder castrante del gobierno frente a las potencialidades del individuo, como así lo expresa Thoreau en *La desobediencia civil*: “Los gobiernos muestran así con qué éxito pueden imponerse los hombres, incluso imponerse a sí mismos.”<sup>263</sup> 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-humanos 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 que está presente en todos los hombres de manera parcial, es la sociedad como construcción humana.

La vieja fábula (de la que ya hemos referido el fragmento 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.<sup>264</sup>

---

<sup>261</sup> Atkinson, 74. [Texto original: “Our manners have been corrupted by communication with the saints. Our hymn-books resound with a melodious cursing of God and enduring Him forever. One would say that even the prophets and redeemers had rather consoled the fears than confirmed the hopes of man.”]

<sup>262</sup> Emerson, *Ensayos*, 81.

<sup>263</sup> Atkinson, *Walden*, 667. [Texto original: “Governments show thus how successfully men can be imposed on, even impose on themselves.”]

<sup>264</sup> Alcoriza y Lastra, *Naturaleza*, 92.

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 completo 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. Comienzan a diluirse los hechos narrativos hasta llegar a 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 unos altavoces sobre la hierba colocando el cono “erróneamente” sobre el suelo. Inmediatamente, nos damos cuenta de que no importa, pues los sonidos que emite a -10 db están por debajo del umbral de audición. Es imposible que un ser humano los escuche, tanto por el volumen 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. Noche exterior, lugar indeterminado. 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, 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 (Figura 13). 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. “Llegó a él como vida y salió de él como verdad”<sup>265</sup> expresa Emerson refiriéndose a la teoría de los libros, la segunda gran influencia del Escolar. En la parte final del volumen *Naturaleza*, encontramos una mención a este animal junto a otros.

---

<sup>265</sup> Alcoriza y Lastra, 95.

Construye, pues, tu propio mundo. Tan pronto como adecues tu vida a la idea pura que has concebido, desplegará sus grandes proporciones. Una revolución correspondiente en las cosas acompañará 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.<sup>266</sup>



Figura 13. Traspaso del gusano del cuerpo de Kris al cuerpo del animal.

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 resulta un elemento 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.”<sup>267</sup> Hasta que llegue a ese estadio superior será el ojo del animal quien observe. Una cita refuerza esta noción: 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.

---

<sup>266</sup> Alcoriza y Lastra, 87.

<sup>267</sup> Alcoriza y Lastra, 69.

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.<sup>268</sup>

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 morada, en paralelo a la entrada de la cerda a la granja. Dentro, recorre los pasillos y habitaciones del lugar con el objetivo 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 y las figuras se ven nebulosas. Su andar, terminará 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 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.

Finalizado el fragmento anterior, observamos a la protagonista, en un plano que traduce una fuerte lucha interna. Meditabunda en un espacio exterior, todo cambiará para Kris cuando conozca a Jeff, personaje interpretado por el propio director, que se constituye a nivel narrativo como una relación emocional, aunque su verdadero propósito 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. Las acciones que mueven esta fracción del metraje se

---

<sup>268</sup> Alcoriza y Lastra, 70.



podrían agrupar en tres grandes bloques. Primeramente, se profundiza en esta nueva relación de la protagonista y la figura de Jeff, quien ha pasado por su misma situación. 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.

Un plano frontal de la protagonista, montado en paralelo con un plano de Jeff esperando el metro, los muestra a ambos solos. Sus rostros, vistos lateralmente, nos ofrecen un semblante reflexivo. El proceso inicial de conversión se sostendrá sobre la capacidad de provocación de ambos. 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.

El inicio de esta relación tiene como localización 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 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 reencontrar la confianza en sí mismo para poder derribar las barreras que se emplazan en su camino hacia el perfeccionismo emersoniano. 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.

La relación entre los personajes protagonistas es totalmente emblemática. Como puede observarse, todas las conexiones que mantienen durante este tercio, se presentan en forma de acciones inconexas, incompletas, fragmentadas y determinadas por la función figurativa que hemos ido refiriendo o nuevas alegorías. Cabe destacar secuencias que retoman la noción circular del conocimiento y la vida, tales como el fragmento donde Jeff realiza la acción maquina de hacer cadenas con pequeños envoltorios de papel, acción de revisión del contenido del texto que durante el secuestro les ha sido inoculado; o 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, especie de vuelta a la matriz, de espacio para el renacimiento; 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. Ambos deambulan sin criterio de espacio, ni tiempo 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. Están, sin estar en el mundo, viven una vida de callada desesperación.

Hemos de observar que el estado de nuestros protagonistas tiene un origen dual. Es un inconformismo interno determinado por una conexión externa regida por una sonoridad natural reinventada. Montadas en paralelo se encuentran las acciones de El Muestreador, que como un Dr. Caligari rige la vida de sus muestras a través de esos 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 a Johnny Marshall y Pete Horner. Está conformada por quince temas cuyos nombres constituyen sentencias que propician todo un universo interpretativo, 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 veintidós 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.<sup>269</sup>

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 los rodean. Podría aseverarse que El Muestreador los utiliza como una suerte de melodía instintiva para domesticar a sus muestras a través de ellos. 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 benéfica 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 atmósfera que me guardara en su seno, que hacía insignificantes todas las ventajas imaginarias que pudiere comportar la vecindad humana, en las que no he vuelto a pensar ya desde entonces.<sup>270</sup>

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. En el filme el sonido acompaña la conexión instintiva entre todos los personajes. El Muestreador simula sonidos que luego usará 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 castrante por su capacidad de domesticación del ser humano, su cualidad lenitiva y a la vez narcótica.

---

<sup>269</sup> Atkinson, *Walden*, 116. [Texto original: "At a sufficient distant over the woods this sound acquires a certain vibratory hum, as if the pine needles in the horizon were the strings of a harp which it swept. All sound heard at the greatest possible distance produces one and the same effect, a vibration of the universal lyre, just as the intervening atmosphere makes a distant ridge of earth interesting to our eyes by the azure tint it imparts to it."]

<sup>270</sup> Atkinson, 124. [Texto original: "In the midst of a gentle rain while these thoughts prevailed, I was suddenly sensible of such sweet and beneficent society in Nature, in the very pattering of the drops, and in every sound and sight around my house, an infinite and unaccountable friendliness all at once like an atmosphere sustaining me, as made the fancied advantages of human neighborhood insignificant, and I have never thought of them since."]

No obstante, es la intención de Carruth que los personajes se liberen y para ello articula una secuencia donde, tras una sinfonía de maquinarias y naturaleza que se propone como una conexión autoritaria y alienante; en un accionar emblemático, Kris corta el hilo de una de las máquinas de costura; El Muestreador, quien ha estado haciendo su labor de grabación, escucha el corte. Podemos observar su reacción contrariada en un espacio natural —totalmente alejado del que ocupa la protagonista—, provocando que arroje al río todas las hojas que había escrito, todo lo que había registrado hasta el momento. Entre ambos han roto la conexión con esta figura dominante, derivando la atención del individuo hacia sí mismo.

Otro perfil de nuestro personaje ampliado en este tercio, es esa simbología que lo ubica como un ente gregario que se ocupa de insertar a sus muestras en esta granja-sociedad y con ello, de mantenerlas vigiladas, aunque sin mediar favorablemente en su destino como individuos. A partir del minuto cuarenta podemos observar una secuencia en la cual la mano adquiere toda su significación. 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.

Para este personaje la mano es un medio de comunicación que, extendiéndola, puede conectarse con todo aquel que ha sido mediado (Figura 14). 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 conduciendo un vehículo, una mujer comiendo en soledad, una joven inmóvil observa un escaparate donde permanece un maniquí muy similar a ella misma. Podría afirmarse que experimenta un sosiego al comprobar ese estado de insatisfacción que parecen padecer estos individuos. Los cerdos son la 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 aunque autoritario. 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.



Figura 14. Fotogramas donde se observa la reiteración de los planos detalles de las manos.

Todos los personajes de este tercio están imbuidos en esa especie de aura sonora que rige el universo metafísico y concreto de *El Muestrador*. Posteriormente a esta secuencia, volvemos a la pareja protagonista, que entra en un estado de evasión mental. Se percibe una urgencia en ambos que se comunican 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, a reconstruir sus vidas desde la imaginación. La comunicación entre ambos se va tornando más sincera a la par que profundizan en su relación y en la reconstrucción de sus identidades. La secuencia termina por vincular ambas parejas de humanos y animales, siendo este fragmento la alegoría de ruptura definitiva.

La locación inicial es la casa de Kris, no obstante, mediante el contacto físico ambos llegan a alcanzar esa capacidad de ubicuidad que hasta el momento era patrimonio de *El Muestrador*. 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, 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 búsqueda existencial va diluyéndose a la par que la sinceridad entre ambos crece. La conexión, amplifica y redimensiona, su capacidad de conexión individual 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 reencontrarse, 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 —a lo que ella misma es y ha sido— y la capacidad de dar vida se ha desplazado al animal, que es ella misma dentro de la granja, el estado último de iluminación.

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 más 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 pequeños 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 finalizarán 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 que es fundamental para iniciar el camino del perfeccionismo moral emersoniano. Iniciando en el minuto setenta, podemos observar que a partir del giro conceptual que constituye 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.”<sup>271</sup> 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.

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.”<sup>272</sup> 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.”<sup>273</sup>

El ciclo del conformismo es, en suma, 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 proceda 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.

Entre los peligros que acechan a los hombres que desean iluminarse, está esa cualidad menos hermosa de aferrarse. Debemos cuidar 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 que será la esencia de nuestro perfeccionamiento. Kris y Jeff se sumergen en una vorágine confusa de búsqueda de un sonido, que para ella es agudo y para él, grave o la combinación de ambos.

---

<sup>271</sup> Alcoriza y Lastra, *Naturaleza*, 139.

<sup>272</sup> Alcoriza y Lastra, 93.

<sup>273</sup> Alcoriza y Lastra, 97.

El sonido surge del líquido azul que comienzan a expeler los cadáveres. Es el sonido del agua que fluye, el eco de los 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, paralelamente podemos observar cómo 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. Dos mujeres desandan el bosque en la búsqueda de la orquídea azul. El líquido azul ya ha infestado a algunas, un plano nos muestra orquídeas blancas y azules.

Seguidamente podemos ver el árbol colmado de orquídeas azules que significarán la posibilidad de otros muchos seres de transformarse si, como individuos, logran 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 llevará 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 ellas

se sumerge también Jeff, quien en un primer momento no comprende lo que dice, pero se sienta a escribirlo. Los fragmentos de diálogo que recita Kris al extraer las piedras son citas de *Walden* que se encuentran estrechamente vinculadas con las situaciones por las que atraviesan los personajes.

Citas como: “Me encanta estar sola. El sol no es más que una estrella matinal. El sonido más salvaje es el eco del bosque a lo largo y a lo ancho. Sonidos tintineantes llegan a mis oídos. Sus raíces llegan justo debajo de la casa. Predomina el azul mezclado con el amarillo de la arena. La luz del sol y el color del agua. Te imagino en el aura de la luz, alrededor de mi sombra y fantaseo con ser una de las elegidas.”<sup>274</sup> Van describiendo cada fase por las que han pasado y evidenciando la adquisición del conocimiento.

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 cierre, despertar y muerte; también en su relación con el agua, se dimensiona a este fluido como vehículo procesual. Sumergirse en la piscina, en la bañera, tomar agua, son acciones parabólicas del proceso que significa imbuirse en el conocimiento, en la iluminación.

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 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 llevará acto seguido a la Aversión, está a punto de

---

<sup>274</sup> Carruth, *Upstream color*: 01.17.07 --> 01.18.35.

completarse. Volvemos a verla en la piscina en proceso inverso donde ahora es Jeff quien lanza las piedras y, libro en mano, comienza a recitar el fragmento inicial de *Walden*:

Economía. Cuando escribí las páginas que siguen, o más bien la mayoría de ellas, vivía solo en los bosques, a una milla del vecino más próximo, en una cabaña que construí yo mismo junto a la orilla de la laguna de Walden, en Concord, Massachusetts, al tiempo que me ganaba el sustento con la labor de mis manos. Allí viví dos años y dos meses. Heme aquí de nuevo en la civilización.<sup>275</sup>

Ya conocen la fuente del conocimiento, podría afirmarse que se han redescubierto. Mientras Kris busca y extrae las piedras, completa las dos últimas oraciones del fragmento inicial. 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. En los diálogos se produce la sensación más perfectible de la instrucción, que 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. 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 (Figura 15). En vez de aferrarse a ellas, de cerrar las manos sobre la flor de forma violenta, toma –como expresaba Emerson<sup>276</sup> esa evanescencia y lubricidad del objeto, permitiéndose deslizarla entre sus dedos sin llegar a aferrarla. Ha alcanzado lo que de divino tiene el ser humano; a través de ella y de esta relación de desafío intelectual con Jeff, él también encontrará su parte divina.

---

<sup>275</sup> Carruth, *Upstream color*: 00.19.44 --> 01.20.19.

<sup>276</sup> Emerson, *Ensayos*, 328.



Figura 15. Adquisición final de conocimiento.

El proceso final de la operación de conversión, la animosidad que los llevó a eliminar a este poder castrante, se plantea desde punto de vista narrativo desde la fisicidad de un asesinato simbólico. Su viaje comienza desandando el territorio donde hemos visto a El Muestrador. 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, se produce un cambio de localización. 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 Muestrador 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. 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 suelo del edificio. En el plano posterior estará en la granja donde Kris le asesta dos tiros.

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 mediadas. A partir de este momento, ellos serán 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 también 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 escolares toman la granja construyendo espacios más amigables y habitables para los cerdos que viven allí y para todos los nuevos que vendrán libremente. 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 así como 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*. Una llamada 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 para así iniciar el camino de un perfeccionismo individual. La *inteligencia delegada* en el Escolar ha sido expandida como patrimonio de la humanidad.

**7. ENFOQUES: EL TRASCENDENTALISMO DESDE EL ORIENTALISMO  
DE AKIRA KUROSAWA**

## 7.1. A modo de introducción

En 1976, se estrenaba *Dersu Uzala* un filme que constituye una isla en la filmografía del director japonés Akira Kurosawa, por ser el único que rodó en un idioma diferente del japonés, con actores rusos y en colaboración con la productora Mosfilm y los estudios Daiei. Fue el primer rodaje que realizó fuera de Japón, ganador, entre otros, de Óscar a la mejor película extranjera –representando a la URSS– y un David di Donatello como mejor director extranjero. En la época de este rodaje, Kurosawa había consolidado una potente filmografía llegando a ser reconocido como el realizador con mayor éxito internacional de su país.

La situación política de Japón durante los inicios de su carrera en la Photo Chemical Laboratories —compañía que luego se convertiría en la Toho— era inestable, lo que marcará su vida y su obra. Su padre, descendiente de una línea de antiguos samuráis, fue militar de la era Meiji (1868-1912), durante la cual un país hasta entonces aislado y feudal entró de lleno en el mundo moderno en el curso de unas pocas décadas. Gracias a su influencia, Kurosawa y su hermano, quien se convertiría en un reconocido narrador de cine, estuvieron en contacto con los clásicos del cine occidental desde muy jóvenes.

La carrera de Kurosawa se desarrolla entre dos grandes contradicciones: el rechazo del público japonés por ser demasiado occidental o la acusación de ser aliado del militarismo japonés.

La obra de Kurosawa se aleja de la tradición del cine japonés (...) Ha confundido constantemente a los críticos y, a veces, al público por su continua negativa a aceptar la filosofía imperante del cine japonés; firmemente en contra de la tradición por sí misma. Por el contrario, ha buscado y encontrado la originalidad, y como grupo sus películas constituyen un imponente logro experimental. Por esta razón, los japoneses le llaman a menudo su director “menos japonés” y la descripción es acertada. Es “occidental” en el sentido de que es un creador, en el sentido pionero de la palabra.<sup>277</sup>

Su reconocida filmografía se encuentra poblada de numerosos éxitos que ponen de manifiesto la habilidad de un hombre con una vasta capacidad para traducir en imágenes el *mono*

---

<sup>277</sup> Richie, *Japanese Cinema*, 198. [Texto original: “At the same time the work of Kurosawa represents a departure from the traditional of the Japanese films (...) He has consistently confused critics and, sometimes, audiences by his continual refusal to accept prevailing philosophy of the Japanese film; is firmly against tradition for its own sake. Rather, he has sought and found originality, and as a group his films constitute an imposing experimental achievement. For this reason, the Japanese often call him their “least Japanese” director and the description is apt. He is “western” in that he is a creator, in the pioneer sense of the word.”]



*no aware* (concepto básico de las artes japonesas que alude a la belleza incisiva de las cosas frágiles y efímeras),<sup>278</sup> bajo el signo de un profundo humanismo. “Para Kurosawa, no existe libertad ni democracia sino se hace un valor positivo del individuo. Esa será la tarea de su cine.”<sup>279</sup> Su segunda labor no menos importante sería “conciliar el alma de Japón (el de los samuráis) y el humanismo”, abordando en un discurso lúcido aunque lleno de ironía, las fortalezas y debilidades de su nación y sus coterráneos.

*Dersu Uzala* está basado en el relato que el explorador ruso Vladimir Arseniev escribe como resultado de su expedición entre 1906 y 1910 a la cordillera de Sijoté-Alín en la región de Primorie y Jabárovsk, en la parte más oriental de Rusia, cercana a la frontera con China. En una región próxima a la cuenca del río Ussuri, reconocida casi como un país en sí mismo –el país ussuriano– se encuentra con Dersu, un cazador de la etnia gold a quien considera el verdadero artífice de su éxito durante el registro de la difícil topografía de la taiga. Arseniev, oficial del ejército del zar, se convertiría con estas expediciones en un importante y elogiado explorador, pero reclama toda la atención y el reconocimiento para este primitivo cazador, que le ofreció un profundo conocimiento de la naturaleza y el descubrimiento de una insospechada civilidad en este entorno remoto y salvaje.

El argumento esencial de *Dersu Uzala* es interpretado generalmente como un encuentro entre dos seres humanos que provienen de mundos diferentes, y por consiguiente de entornos culturales claramente divergentes. Esta polaridad es abordada a través de la oposición binaria civilización y barbarie.<sup>280</sup> El filme del director japonés es un alegato sobre la destructiva manipulación que la civilización ejerce sobre la naturaleza, las nefastas consecuencias que este acercamiento antagónico ha tenido a lo largo de la historia. Dersu más que parte en una querrela secular es, según Christensen: “un intermediario entre dos pueblos y culturas diferentes, por lo que el mensaje se convierte en una especie de herencia para la posteridad.”<sup>281</sup> Un legado que,

---

<sup>278</sup> Tesson, *Akira Kurosawa*, 78.

<sup>279</sup> Tesson, 9.

<sup>280</sup> Utilizaremos estos términos o sinónimos de los mismos en lo adelante, dotándolos de una significación que se encuentra en consonancia con el debate iniciado por Domingo Faustino Sarmiento y la literatura hispanoamericana representada en *Facundo*, *Doña Bárbara* o *La Vorágine*. Dicha controversia, se remonta al siglo XIX y relaciona civilización con el sistema de valores dominante de la cultura occidental y la barbarie con los conglomerados humanos primigenios que se encuentran en entornos rurales o naturales marginales y mantienen usos y costumbres autóctonos atávicos, en franca dicotomía con las nociones de progreso del mundo occidental. Por lo general, el choque entre estos sistemas humanos se produce debido a las discrepancias culturales que inducen los procesos colonizadores.

<sup>281</sup> Carsten Sander, “The beginning of the 1900s, Russian civilization of the Outer Manchuria seen from the artistic world: Akira Kurosawa’s “Dersu Uzala”, Vladimir Arsenyev’s book, the Russian Far Wild East, American Wild

como expondremos en nuestro análisis, encontramos muy apegado a la noción de vida simple de Henry D. Thoreau, así como al llamado de la filosofía trascendentalista y la necesidad subrayada de equilibrio entre el espíritu y el cuerpo, entre sociedad y naturaleza, entre las culturas representadas por cada uno de los personajes protagónicos, no en un sentido localista sino universal. Consideramos que el filme, es una aproximación a la filosofía trascendentalista, ya que se ponen en escena principios y concepciones próximas al movimiento desde la perspectiva oriental de Kurosawa.

En su retrato Dersu es la personificación de “la preponderancia de la naturaleza sobre la voluntad en toda la vida práctica”<sup>282</sup> y “su éxito reside en su paralelismo con el curso del pensamiento —referido a ese pensamiento universal de la naturaleza—, que encontró en ellos —los grandes hombres de pensamiento o los particulares personajes como Dersu— un canal expedito y las maravillas de las que han sido los conductores visibles parecían a la visto un acto suyo.”<sup>283</sup> Sin dudas, el personaje central de este filme no es un individuo único, pero sí un ser que ha llegado a la conclusión natural propuesta por Emerson que refiere que “El alma no es una compensación, sino una vida. El alma *es*,”<sup>284</sup> todo ello sin proponérselo conscientemente. Dersu *es*, debido a sus circunstancias particulares y a que es un individuo de cualidades excepcionales; y su existencia en la historia adquiere relevancia en la medida que pone de manifiesto en relación con Arseniev que “nuestros poderes intelectuales y activos aumentan con nuestro afecto,”<sup>285</sup> a la par que sirve de enlace para esbozar cuestiones filosóficas.

En el análisis que a continuación realizaremos, sostenemos la idea de que el filme de Akira Kurosawa constituye en un desplazamiento trascendental donde el viajero que inicia, no será el mismo que el que culmina el trayecto. Los eventos descritos y la forma de abordarlos conforman un diálogo filosófico —accidental o adyacente— que aborda cuestiones que relacionan el universo trascendentalista y el humanismo de Kurosawa como vías para alcanzar el perfeccionismo moral y el ecologismo de Dersu con la vinculación consciente del hombre con la naturaleza, la vida simple de Thoreau o la exigencia de equilibrio entre espíritu y materia.

---

West and Greenland,” *Studia Humanitatis*, No. 4 (2019): 16 <http://st-hum.ru/content/christensen-cs-beginning-1900s-russian-civilization-outer-manchuria-seen-artistic-world> [Texto original: “An intermediary between two different peoples and cultures, whereby the message becomes a kind of heritage for the posterity. A kind of legacy to the posterity.”]

<sup>282</sup> Emerson, *Ensayos*, 131.

<sup>283</sup> Emerson, 131.

<sup>284</sup> Emerson, 122.

<sup>285</sup> Emerson, 171.

Por otro lado, la representación filmica establecida como oposición binaria da lugar a un diálogo constante sobre la tolerancia, temas de la filosofía cavelliana como los llamados desacuerdos racionales, la educación adulta como transformación, reencuentro y reconocimiento, o la cuestión de las otras mentes. Todas ellas convierten el viaje de Arseniev narrado por Kurosawa en un ejercicio de aprendizaje transformador que va desprendiéndose del error con o sin rumbo por entre la naturaleza y de interactuar con los innumerables habitantes de la selva, que el anciano miembro de la tribu nanai llamaba “hombres” —dígase todos los elementos u objetos que se encuentra en el mundo natural según la cosmovisión shamanista de esta cultura—.

Nos acercamos a la cuestión de la filosofía del cine, en este último caso, en una forma similar a los dos primeros ejemplos anteriores. A través de una obra que aborda temas que han sido objeto de estudio para la filosofía trascendentalista y cavelliana, sin por ello renunciar a una estructura narrativa ajustada a las inclinaciones estéticas de su director y a las necesidades narratológicas de un producto específico como el cine de aventuras basado en obras literarias.

7.2. *Dersu Uzala* (Akira Kurosawa, 1975), una perspectiva orientalista del trascendentalismo.

La versión filmica de *Dersu Uzala* de Akira Kurosawa constituye, según nuestra consideración, un viaje trascendental donde el director enriquece y perfila mediante su proyección ideológica y creativa, ya por estas fechas perfectamente establecida, una serie de ideas y nociones filosóficas que se alinean con los preceptos de la filosofía trascendentalista de Ralph Waldo Emerson y Henry David Thoreau, así como la filosofía cavelliana y su lectura del universo trascendentalista. Para ello invoca la reflexión del espectador a través de la transformación espiritual del personaje central. Señala Emerson “El hombre es un método, un arreglo progresivo, un principio selectivo que reúne a su igual dondequiera que va.”<sup>286</sup> Es por ello que Arseniev y Dersu se encuentran tanto en el plano físico como en el espiritual, y a pesar de las diferencias culturales, podrá el segundo hacer las veces de maestro abocando al primero a una profunda transformación.

La literatura de viaje fue una importante vertiente de la producción trascendentalista de Henry David Thoreau; una arista vinculante de la obra del filósofo norteamericano con el relato que Vladimir Arseniev articula en *Dersu Uzala*. En su primer libro impreso *A week on the Concord and Merrimack rivers* —texto que culmina durante su estancia en la cabaña cerca de la laguna Walden y con posterioridad a la muerte de su hermano—, Thoreau relata de una forma deslumbrante el viaje que ambos hicieron remontando los ríos mencionados. La descripción de la naturaleza, la estructuración del relato, la prosa fluida y natural, el viaje como un proceso de perfeccionamiento de las facultades físicas y espirituales que permiten leer y estar en comunión con el medio natural, unifica a sus autores en su maestría y vivacidad narrativa.

Podemos encontrar en el texto de Thoreau, así como en sus posteriores publicaciones sobre viajes, una comunión con la naturaleza y una especie de reconocimiento en el mundo salvaje de algo perdido por el hombre, que encontramos por igual en el relato de Arseniev, especialmente en la versión contada por el director japonés. Cabe subrayar que en la historia contada por el capitán ruso prima un espíritu científico relacionado con el propósito oficial del viaje; no obstante, el encuentro que suscita el relato, provoca que Arseniev transforme su mirada de manera que este hombre de aspecto instruido y modales adquiridos en la Rusia zarista

---

<sup>286</sup> Emerson, 137.

de finales del XIX, encuentre una extraña comunión en la naturaleza, con un aspecto humano primitivo perdido antaño, ocasionando una transformación en su modo de pensar el mundo y a los seres humanos.

El filme es fiel a la novela en la narración fílmica de los eventos puntuales escogidos por el director y su coguionista, el prolífico Yuri Nabigin; aunque no en la secuenciación ni la cantidad de los mismos. La adaptación de los pasajes narrados se construye cinematográficamente asimilando el original de forma casi idéntica —estilo mimético que Kurosawa ya había utilizado en otras adaptaciones—, prescinde de material puramente descriptivo e integra pequeñas aportaciones al conjunto. Se divide en dos partes, a diferencia de la novela que tiene tres. La primera comienza justo al final del relato de Arseniev, cuando el explorador vuelve en 1910 al lugar donde habían enterrado a Dersu y solo encuentra el movimiento de un nuevo asentamiento colonial. Los dos grandes cedros que custodiaban la improvisada tumba habían desaparecido bajo el embate de la vida nueva. Seguidamente se desarrolla la primera parte de este filme, en un flashback de 70 minutos, la duración exacta de la mitad del filme.

#### PRIMERA PARTE

Un amplio plano de la taiga siberiana, donde fue rodada casi en su totalidad, abre la memoria del explorador. Los amplios macizos del Sijoté-Alin, lugar a donde se dirigieron las expediciones descritas se observan en su exuberante naturaleza. Es otoño, y un grupo de cosacos rusos entran en la selva siendo observados por una cámara que como parte integrante del medio natural, se ubicará mayormente entre el ramaje y a cierta distancia del conjunto humano. Su ruidoso canto contrasta con el silencio de la selva. El objetivo de esta expedición es hacer un levantamiento topográfico del lugar, intervenir en este terreno hasta el momento vedado a la civilización, tierra de culturas que conviven en comunión con la naturaleza.

La primera cuestión de las ya mencionadas, que forman parte de la transformación de Arseniev es el enfrentamiento entre culturas como un medio para la reeducación adulta en el sentido cavelliano. Para Christensen, cuando en el cine se acomete la representación de este tipo de productos, prevalece la noción romántica de las bondades que el progreso puede aportar a las culturas indígenas. Los filmes sobre estas cuestiones se dividen en tradicional/moderno,

atrasado/avanzado, sostenible/insostenible.<sup>287</sup> No obstante, se hace evidente que los resultados de los procesos colonizadores, sean de corte premeditadamente injerencista o no, no han sido causas pacíficas, ni han beneficiado las culturas indígenas, sino por el contrario.

Casi ningún pueblo indígena ha sido obviado por la modernización: a su incorporación subordinada al Estado-nación moderno le ha seguido su integración en el sistema productivo nacional y su sometimiento a una serie de mecanismos de control social que van desde la burocracia estatal hasta la educación y la religión.<sup>288</sup>

En este sentido, podría pensarse que el encuentro entre Arseniev y Dersu es el encuentro entre la civilización y la barbarie. En relación con las cuestiones filosóficas que nos atañen, podría decirse que Arseniev es un hombre con un “pensamiento representativo,” aquel del que Heidegger llamaba a alejarse y que es habitante de un mundo que —a decir de Cavell, como heredero del pensamiento de Wittgenstein:

Existe en un estado de decadencia tan implacable como el descrito por Splenger, y por lo tanto, por ejemplo, por Nietzsche, un mundo que se encuentra más allá de toda reparación moral, uno en el que las mismísimas relaciones morales contribuyen a la decadencia de la sociedad (aunque quizás no las relaciones privadas en general).<sup>289</sup>

Bajo estos condicionantes, será entonces que encuentra en el ámbito de las relaciones personales algo completamente inesperado que le conduce a la reflexión filosófica “en el menos prometedor de los terrenos, un terreno de pobreza, de lo ordinario, el logro de lo cotidiano.”<sup>290</sup> Con *Dersu Uzala*, Kurosawa, ve una oportunidad para adaptar una obra que conocía bien y que le había causado un gran interés. Para ello, se propone ser fiel al original a la par que dotar el filme de un mensaje a modo de parábola circular que resalta aquello que para los trascendentalistas es fundamental: el reconocimiento de la grandeza de la simplicidad, la importancia del equilibrio entre naturaleza y sociedad en el empeño de cultivar las habilidades tanto como físicas e intelectuales, y la necesidad de revisión constante que constituye el camino a la perfección moral y actitudinal.

---

<sup>287</sup> Sander, “The beginning of the 1900s,” 5. [Texto original: “The literature and the movies are divided along these two conflicting views and dominated by binary oppositions: traditional/modern; backward/advanced; sustainable/unsustainable, etc.”]

<sup>288</sup> Sander, 8. [Texto original: “Hardly any indigenous peoples have been bypassed by modernization: their subordinate incorporation into the modern nation-state has been followed by their integration into the national productive system and their subjection to a variety of mechanisms of social control ranging from state bureaucracy to education and religion.”]

<sup>289</sup> Cavell, *Esta nueva*, 127.

<sup>290</sup> Cavell, 127.

En este terreno de lo cotidiano, la obra filmica se construye sobre lo que podríamos denominar un choque entre “formas de vida,” en el sentido con que interpreta Cavell este concepto de las *Investigaciones*. “Wittgenstein [dice] [los hombres concuerdan en el lenguaje]. Esta no es una concordancia de opiniones, sino de forma de vida.”<sup>291</sup> Esta noción de forma de vida es descifrada en dos direcciones: en el sentido etnológico u horizontal y el sentido biológico o vertical. Si bien, el primero refiere las formas de vida humanas y el segundo refiere:

Las diferencias entre la forma de vida humana y las así llamadas formas de vida «inferiores» o «superiores», entre, por ejemplo, pinchar la comida, quizás con un tenedor, y manosearla o picotearla. Aquí entra en juego el romance entre la mano y el pulgar oponible, y entre la postura erguida y los ojos puestos en las alturas; pero también la fuerza y la escala específica del cuerpo humano y de los sentidos humanos y de la voz humana.<sup>292</sup>

Podemos apreciar, que en la idea cavelliana, el sentido biológico está referido a las formas no humanas, no obstante no resulta baladí aseverar, que la mentalidad colonizadora ha considerado las formas de vida primitivas una cultura inferior, lejanamente humana. En el filme, se muestra la noción de civilización que llevaba aprendida el capitán ruso, la cual vedaba la posibilidad de juicios éticos o morales al hombre primitivo. El explorador, comenta en forma de monólogo constante las cualidades humanas que tanto le sorprendía y que no esperaba encontrar a un ser primitivo.

Cuanto más observaba a este hombre, más me gustaba. Cada día descubría en él nuevas cualidades. Antes, yo había pensado siempre que el egoísmo es propio del hombre primitivo, y que los sentimientos de humanidad eran solamente inherentes al hombre civilizado ¿No estaría equivocado?<sup>293</sup>

Arseniev descubre con asombro las capacidades inherentes a un ser abocado sin rebuscamiento, ni premeditación a lo que él considera valores propios de la civilización. Sin embargo, Dersu es la representación de toda una cultura. Su proyección hacia la naturaleza, su reverencia hacia elementos como el sol, la luna las montañas, el agua, el fuego o su respeto hacia el tigre Amba son creencias religiosas ampliamente expandidas. Este descubrimiento cultural, pone a Arseniev en franco cuestionamiento de la cultura dominante que representa, proyectando una admiración hacia el anciano, cuyo reflejo de amor y capacidad de comprensión humana lo habilita hacia una posible transformación, que deberá completarse *fuera de cuadro*. Es un alma racional y su respuesta ante estas enormes diferencias no será el miedo y la

---

<sup>291</sup> Cavell, 81.

<sup>292</sup> Cavell, 82.

<sup>293</sup> Cavell, 42.

violencia, por el contrario encuentra en este individuo una serie de valores que darán vigor a su espíritu para reencontrarse a sí mismo.

Respecto a este punto, podemos observar en la forma de actuar del capitán, una actitud que se propone coincidente en las reflexiones del realizador de *Dersu Uzala* —lo que Pérez Chico denomina los desacuerdos racionales en la obra de Cavell. Señala Charles Tesson que “el humanismo de Kurosawa no consiste en ver juntos en la misma dirección, sino en ver lo mismo, los dos a la vez, a partir de dos mundos distintos.”<sup>294</sup> En encontrar un acuerdo, aunque esto signifique estar de acuerdo en que se está en desacuerdo, un diálogo entre entes disímiles, que solo la tolerancia y la sabiduría podrían facilitar. En su análisis de la obra cavelliana a la luz de la herencia emersoniana Pérez Chico afirma:

En la tercera parte de CR, Cavell examina algunos ejemplos de supuestas situaciones morales cotidianas examinados por Stevenson y por Ross. (...) Según Stevenson, estaría claro que en cuestiones morales no podemos esperar alcanzar un acuerdo racional. Las ideas que Cavell detecta que están operando bajo la superficie de las afirmaciones de Stevenson son, en primer lugar, que la racionalidad de un argumento cualquiera depende de que éste garantice una conclusión que todos podamos aceptar y, en segundo lugar, que el objeto de los argumentos morales es el acuerdo en relación a alguna conclusión. A Cavell le parece, al contrario, que es mucho más interesante la posibilidad de que existan argumentos que sean capaces de proporcionar una conclusión sobre la que pueda darse un “desacuerdo racional.”<sup>295</sup>

El conjunto de la obra de Kurosawa y su humanismo proyectan una reflexión constante sobre estos problemas filosóficos, en este caso, articulando una visión similar, sino verdaderamente coincidente con la del filósofo, sobre la posibilidad de un desacuerdo racional donde el conflicto no termine en tragedia sino en una visión unificadora y tolerante. Ver en la misma dirección, ver lo mismo desde puntos de vistas o lugares diferentes, lograr un desacuerdo racional, un punto de conexión y comprensión es lo que plantea el humanismo de Kurosawa y una de las soluciones que Cavell propone para contrarrestar la verdad del escepticismo, la incertidumbre a ultranza. Esta propuesta aporta una salida a algunos de los conflictos que genera la duda escéptica, es una condición que unifica la visión del filósofo y del cineasta, a Arseniev y Dersu.

El descubrimiento que realiza el capitán ruso, es un descubrimiento filosófico en la

---

<sup>294</sup> Tesson, *Akira Kurosawa*, 82.

<sup>295</sup> Pérez, “La herencia emersoniana,” 5.



medida en que es un reconocimiento de su desconocimiento y lo pone frente a una serie de profundas interrogantes o cuestionamientos de su cultura y los valores aprendidos. Si como expresa Cavell “las *Investigaciones* muestra, tan puramente como cualquier otro libro de filosofía (...) que filosofar es una lucha espiritual, más concretamente una lucha contra las profundidades contrarias de uno mismo;”<sup>296</sup> la amistad con el anciano pone al capitán en el camino de una lucha por reconocer/asimilar aquello que le era desconocido y encontrarle un lugar en sus viejos patrones o por el contrario emprender la construcción de un nuevo modelo.

En la segunda parte, los problemas que sobrevienen al intervenir por segunda vez el mundo natural y la posterior muerte de Dersu, concluyen la formación del problema filosófico de Arseniev. Se observa nuevamente cómo la remoción de un paradigma, el reencontrarse consigo mismo, se constituye en un proceso violento que lo colocará frente a las profundidades contrarias de su configuración cultural. Las relaciones que se establecen en este filme, son muestra de la necesidad de revisar la mitología occidental.

La retórica de la humanidad como forma de vida, o como nivel de vida, necesitada de algo como una transformación -algún cambio radical, pero por así decirlo desde dentro, no *por* cualquier *cosa*; algunos hablan de un nuevo nacimiento que simbolizaría otro orden de relaciones naturales, (...) típica de una línea de sensibilidades aparentemente contradictorias, que pueden parecer radicalmente innovadoras (en acción o sentimiento) o radicalmente conservadoras: Lutero fue uno de estas sensibilidades; también Rosseau y Thoreau.<sup>297</sup>

Dersu es muestra de esa otra sensibilidad antagónica y ejerce un papel no meditado de revisor de la mitología que carga consigo Vladimir Arseniev. En el vínculo pedagógico que se establece entre discípulo y maestro, entre Arseniev y Dersu, podría aseverarse que el primero encuentra un conocimiento que le permitirá domesticar esa maldad heredada culturalmente, superar un desconocimiento que lo situará en un peldaño superior respecto a su viaje trascendental y en adición, ampliar o encontrar nuevos caminos en la cuestión de la existencia de las otras mentes, una vía para la superación de sus prejuicios culturales.

Otro ejemplo de cómo se caracterizan de forma antagónica las culturas contrapuestas es la exposición de la maldad humana que, en ambas obras, proviene de aquellos que gozan de una mayor inteligencia, dígase dominio, de las artes de la civilización. Una mayor picardía para

---

<sup>296</sup> Cavell, *Esta nueva*, 76.

<sup>297</sup> Cavell, 85.

sobrevivir de sí mismos y de los otros. La maldad, algo que molestaba profundamente a Dersu, algo que no inquieta a Arseniev por estar en cierta forma acostumbrado a ella; a las pequeñas y constantes dosis de ella que nos proporciona el mundo civilizado.

Lo que para Dersu era un acto deleznable, como matar a un animal por placer, para Arseniev era el día a día con sus soldados. “La naturaleza bien se preocupa de su aspecto. Lo que hace que se presente fea es el comportamiento de los seres humanos.”<sup>298</sup> Y es que el aspecto más sórdido que presenta la taiga no son las fieras tormentas, las heladas, los vientos gélidos o el peligroso ataque del tigre sino la perversidad de los hunduzes o buscadores, asesinos sin piedad que iban arrasando todo lo que encontraban; la maldad de los chinos que explotaban y torturaban a los primitivos udehés nativos; el descuido humano hacia la vida animal y la destrucción del bosque para el provecho del hombre.

Dersu Uzala es sin dudas, la transfiguración de la sabiduría de la naturaleza. Su caracterización lo coloca como antagonista de los cosacos y su presencia benigna, hace que pierdan el miedo incluso ante las formas más terribles de la noche. En la adaptación cinematográfica, a diferencia del libro, se resalta el aura de pureza del hombre primitivo, impidiendo que el camino entre los extremos antes mencionados sea una doble vía. Si por un lado, el joven aprendiz Arseniev se encuentra cautivado por la destreza del viejo gold, su probidad moral, su alma limpia y las innumerables enseñanzas que le brinda sobre la taiga y la supervivencia en el medio hostil, lo que lo lleva a comportarse como un discípulo; por otra parte el estado vital del anciano, cuando no le queda otra opción que residir en la ciudad aceptando la hospitalidad del capitán, muestra que es imposible domesticar a un ser que ha sido libre, menos en las postrimerías de la vida. Que la utilidad de la naturaleza reside en no tocarla.

El viaje en busca de las espesuras del Sijoté-Alin en la agreste cordillera rusa se constituye en una escuela para el perfeccionamiento del capitán, la breve estancia en la ciudad de Dersu Uzala no le aporta absolutamente nada. El anciano, profesa un amor hacia la naturaleza, que ha cimentado en él “la virtud y sabiduría.”<sup>299</sup> Es por ello que para él, “el paso atrás de las relaciones superiores a las inferiores le resulta imposible.”<sup>300</sup> Sobre esa inexplicable comunión que surge entre el hombre y el medio cuando se está inserto en el mismo de forma reflexiva,

---

<sup>298</sup> Cavell, 74.

<sup>299</sup> Emerson, *Ensayos*, 168.

<sup>300</sup> Emerson, 165.

expresa Thoreau en el capítulo de “Leyes Superiores” de Walden:

Las escenas más salvajes se habían vuelto inexplicablemente familiares. Encontré en mí, y todavía encuentro, un instinto hacia una vida superior, o, como se llama, espiritual, como lo hacen la mayoría de los hombres, y otro hacia un rango primitivo y salvaje, y reverencio ambos. Amo lo salvaje no menos que lo bueno.<sup>301</sup>

Lo bueno, entendido como las bondades que ofrece la vida civilizada en sociedad. Thoreau, el más radical tenedor de los ideales trascendentalistas, se encontraba en los bosques de Concord, extrañamente cómodo. La naturaleza llegó a ser un hogar para el caminante de Concord, así como para Dersu. Una vez reconocida su innata bondad y aprehendido sus lados oscuros, el sentimiento de Thoreau, Dersu y Arseniev, se equiparán. Lo que en inicio fue un aquarelle de formas, se convierte en un medio para aspirar a una vida superior.

Referido a esta disposición antagónica del filme, podemos localizar una secuencia que el director japonés inserta en el filme y que no se encuentra en la novela. El pasaje con el anciano chino que hallan en el camino podría ser la más amplia digresión respecto al texto original. Dersu descubre sus huellas en el camino y pocos días más tarde se encuentran con el anciano. Este se halla meditabundo, no habla y se mantiene alejado de los extraños. El capitán le ofrece un poco de comida pero su buena acción genera una penosa escena. Su constante interés en ayudar a este hombre, lo refrena Dersu diciéndole: —*No, capitán, no se debe molestar.*<sup>302</sup>

Podría traducirse este relato ajeno a la diégesis literaria, una referencia a la disputa secular entre China y Rusia por el dominio de estos territorios, que esta última abordó bajo el signo progresista de la colonización. Las tierras de lo que hoy en día constituye el krai<sup>303</sup> del Primorie, fueron territorio chino hasta en 1858 cuando, con la firma del tratado de Aigún, el conde Nikolai las reclama para Rusia. De esta forma, hacia finales de siglo, había casi un centenar de nuevas ciudades rusas, que desplazaban a los habitantes originarios y generaron la devastación de la flora y fauna natural. La necesidad de respeto entre culturas y de respeto por la naturaleza, la sabiduría necesaria para reconocer cuando no se debe intervenir, y en Arseniev, esa ansia ilustrada de salvar —en ocasiones sinceramente, en otras con segundas intenciones—

---

<sup>301</sup> Atkinson, *Walden*, 198.

<sup>302</sup> Akira Kurosawa, *Dersu Uzala*, A Contracorriente (DVD) 2020: 00:36:03 --> 00:36:06.

<sup>303</sup> Krai es el término usado para referirse a aquellas regiones de la división de Rusia situadas en la periferia geográfica.

a quien según los cánones occidentales necesita ser salvado, deviene en otra muestra de las oposiciones binarias.

En otro orden de ideas hemos de aseverar que el filme de Kurosawa se encuentra relacionado con el perfeccionismo moral emersoniano y la tarea cavelliana de superar el modelo filosófico tradicional y el escéptico a través de dicho concepto. Una de las primeras evidencias que encontramos al respecto y que está en consonancia con las cuestiones anteriormente tratadas, es la importancia de la dualidad para alcanzar la afirmación individual. El capitán Arseniev encuentra en la taiga siberiana un antagonista a su cosmovisión y construcción del mundo.

Esa oscuridad espiritual que señala Cavell, la descubre Arseniev en sí mismo a través de las diversas enseñanzas de Dersu y el aprendizaje que inicia desde su primer encuentro hasta el último evento trágico, será la catarsis que lo ponga en el camino de realizar “la metempsicosis de la naturaleza.”<sup>304</sup> Una trasmigración que lo llevará a interesarse en la tarea de *hacerse humano*, objetivo final de la filosofía emersoniana, pero para ello deberá como el genio observar “la mónada a través de todas sus máscaras.”<sup>305</sup>

De igual forma, el humanismo de Kurosawa podría ser vinculado al concepto de perfeccionismo derivado de las influencias emersonianas en Cavell, por su vinculación con el universo espiritual y moral de las religiones orientales y la importancia capital que se le otorga a la influencia que ejerce el medio natural y a la constante recuperación y redescubrimiento de las verdades esenciales que radican en el ser. Si bien, como hemos mencionado el director japonés no apela directamente a los filósofos norteamericanos —ni hemos encontrado evidencias de que conociera sus obras— podemos apreciar en su entorno cultural, su pensamiento y en las manifestaciones que se desprenden de la misma, una cercanía con este concepto de constante evolución espiritual y mental.

Por un lado, es posible encontrar influencias del orientalismo, sobre todo del budismo o el confucianismo, que concurren en el espíritu de la nación japonesa y en los trascendentalistas. Señala Arthur Christy<sup>306</sup> que trascendentalistas como Emerson o Thoreau estaban perfectamente familiarizados con la literatura persa, hindú y china; y su influencia se reconoce en

---

<sup>304</sup> Emerson, *Ensayos*, 52.

<sup>305</sup> Emerson, 51.

<sup>306</sup> Christy, *The Orient*, ix.

conceptos emersonianos como el de superalma o la compensación, poemas como Brahma o sus referencias a textos como el Bhagavad-guita. Por su parte, Thoreau estuvo muy interesado en ascetismo oriental, en el yoga y su traducción no publicada del Harivansa, se denominó *The transmigration os the Seven Brahmas*.

Este interés por el imaginario espiritual de Oriente, se debió en parte a “la incapacidad de Emerson para encontrar en su país una refutación completa del racionalismo del siglo XVIII contra el que se rebelaba su temperamento idealista”<sup>307</sup> y se manifestó de forma ecléctica en las doctrinas trascendentalistas. Por otro lado, el budismo es actualmente la segunda religión más practicada en Japón, y el confucionismo o neo confucianismo se introduce en una primera ola en los siglos VI y IX, pero no es hasta el Periodo Edo que resurge con el beneplácito del Shogunato Tokugawa.

Las influencias e imbricación de la visión oriental y occidental, se encuentran sin dudas en el cine de Kurosawa, que no obstante oponerse a la tradición *per se*, aborda sistemáticamente desde una perspectiva creativa “occidentalizada” temas inherentes el cine japonés como la relación del hombre y su entorno, reflejando la unión de ambos al establecerse medio natural como refugio y escape. Señala Donald Richie, que en el entorno creativo japonés, “los preceptos budistas, como pensamiento bajo una intensa presión, han dado lugar al *mono no aware*. La forma exaltada de la aceptación de lo natural, que Japón comparte con toda Asia.”<sup>308</sup>

Esta forma de concebir la naturaleza, de respeto y admiración se refleja visualmente en el tratamiento y la importancia simbólica que tiene los elementos en el cine japonés. Las nevadas, las tormentas, la lluvia, el paso de las estaciones, reflejan de una forma única el dilema del hombre inserto en la naturaleza, de la interacción entre ambos y la benigna influencia que sobre el espíritu humano genera el entorno natural. Un tratamiento que acerca el universo del director japonés con el trascendentalista.

En otro orden de ideas, podemos encontrar además en relación a la doctrina del perfeccionismo emersoniano, la fascinación de Kurosawa por los personajes en perfeccionamiento y

---

<sup>307</sup> Christy, ix.

<sup>308</sup> Richie, *Japanese Cinema*, xxii. [Texto original: “Buddhist precepts have, as though under intense pressure, yielded mono no aware. The heightened form of the acceptance of the natural, which Japan shares with all Asia.”]

las consecuencias filosóficas de la relación entre los personajes protagónicos y el medio que los arropa. Refiere el director japonés:

Me gustan los personajes poco formados. Esto puede ser porque, por viejo que sea, yo aun no estoy formado; en cualquier caso, cuando observo que alguien poco formado entra en el camino de la perfección, mi fascinación no tiene límites.<sup>309</sup>

El punto de vista de Kurosawa sobre la naturaleza humana se propone coincidente con la idea del perfeccionismo emersoniano. Respecto a esto, en el análisis de la ópera prima del director refiere Manuel Estévez:

El tema del aprendizaje y de la iniciación a las responsabilidades ante la vida constituye, en efecto, no solo el motivo central de *Sungata Sanhiro* [*La leyenda del gran judo*] sino uno de los temas fundamentales del discurso de Kurosawa.<sup>310</sup>

El propio director parafraseando un pasaje de su autobiografía relata a Aldo Tassone:

El espectáculo de un ser que progresa hacia la madurez y la perfección me fascina. Por eso muchos de mis protagonistas son principiantes. Yukie, de *No añoro mi juventud*; Murakami el policía de *El perro rabioso*; el joven Katsushiro, de *Los siete samuráis*; los aprendices de *Sanjuro*; Yasumoto, el alumno de *Barbarroja*, o el capitán Arseniev, de *Dersu Uzala*, son hermanos espirituales de *Sungata Sanhiro*.<sup>311</sup>

Muchos de sus personajes son seres incompletos que persiguen el camino hacia el perfeccionamiento de la mano de un peculiar maestro y su caracterización los define como personajes con preocupaciones e inquietudes morales que abocan a la búsqueda y al inconformismo. En este filme, *Dersu Uzala* destaca por ser un habitante de la selva experto, pero también por tener una alta catadura moral. Su bondad es innata, su presteza y sabiduría adquiridas de forma legítima durante años de supervivencia. Este singular habitante de la taiga no era uno más de entre las diversas etnias que pululaban en la selva como los nativos udehé, los primitivos más incultos y explotados, los malvados chinos, los hundhuzes o bandidos, los koreanos o mongoles, todos dispersos en esta inmensa y desconocida zona de reciente colonización. Entre esta pléyade de hombres de diversos signo moral y cultural, *Dersu* es una muestra singular.

---

<sup>309</sup> Kurosawa, *Autobiografía*, 142.

<sup>310</sup> Vidal, *Akira Kurosawa*, 4.

<sup>311</sup> Vidal, 36.

Por su parte Arseniev, quien se introduce en el medio natural con toda su herencia cultural, al principio la vasta selva le parece de naturaleza cambiante. Puede tener un aspecto alegre y atractivo, otras veces parece adusta y cerril. Como señala Emerson “Todo lo que el individuo ve fuera de él se corresponde con los estados de la mente, y todo es a su vez inteligible para él mientras su pensamiento le dirige a la verdad.”<sup>312</sup> El explorador vuelca en las formas naturales estados de ánimos arrastrados por el miedo y la angustia ante lo desconocido.

Durante la noche, las luces rojas arrojadas por el fuego y la disposición de las ramas y los árboles secos, le hacen recordar un cuadro de *La noche de Walpurgis*, un cuadro de la festividad pagana de la noche de Walpurgis, la madrugada del treinta al primero de mayo, donde las brujas alemanas celebran el día de Santa Walpurgia con un magnífico aquelarre. Inquieto el capitán no duerme, solo observa las llamas repicar y las formas fantasmagóricas del entorno. Podría aseverarse en términos filosóficos que no sabe vivir con la incertidumbre, y que como señala Cavell, padece la condición de estar perdido —desvalido en el medio natural—, siendo esto la forma específica del inicio de un problema filosófico. El transcurso de esta expedición pre colonizadora va a instituirse para el capitán en un conflicto filosófico.

El primer encuentro con quien lo pondrá en este camino, tiene lugar en el campamento. En el descanso nocturno escuchan ruidos de piedras moverse y seguido una voz humana. Es un hombre. Dersu Uzala, un anciano de la tribu de los uzala, de etnia gold o nanai que vive como cazador en la selva. Su familia ha sido devastada por la viruela y el indígena, ya un anciano, ha quedado solo en el nomadismo. Sin más oficio que el de cazador, a petición del capitán en un primer momento dubitativo, Dersu se une a la expedición. La caracterización de Dersu es simbólica, es atemporal como la propia naturaleza, su vida fluye como las estaciones y será el medio que dará a conocer tanto los peligros como las bondades de la taiga.

La relación que se establecerá entre Dersu y Arseniev, en el filme se manifiesta como una relación maestro-discípulo, similar a las que podemos encontrar en numerosas películas de Kurosawa. Si bien, en este caso el discípulo no está del todo desprovisto de conocimiento, este improvisado maestro le revelará algo desconocido, el talante de un alma pura y las cualidades consustanciales a la naturaleza humana. Además, su habilidad para sobrevivir en el entorno

---

<sup>312</sup> Emerson, *Ensayos*, 58.

salvaje y la profunda libertad que la selva proporciona, en la misma medida que peligros y calamidades.

La profunda amistad que se construye en la primera parte de metraje, provocará debido a su trágico desenlace, un cuestionamiento del paradigma occidental. La amistad entre ellos es como refiere Emerson una “suerte de paradoja de la naturaleza”<sup>313</sup> ya que ambos convienen en una relación de mutua colaboración y enriquecimiento sin necesidad de estipulación. Una amistad para la cual “la conversación no es más que una relación evanescente”<sup>314</sup> debido en parte a sus diferencias de lenguaje, a las divergencias en cuanto a códigos culturales y por ello a la disparidad en la construcción de lo cotidiano. No obstante “la única recompensa de la virtud es la virtud; el único modo de tener un amigo es ser un amigo.”<sup>315</sup>

Como hemos señalado, es el impulso de esta peculiar amistad entre Dersu y Arseniev, el que instaura en el segundo, el compromiso con el autoconocimiento y la adquisición de una confianza en el medio natural que la hará hacia el final del filme cuestionarse su posición en el mundo. Arseniev, emprende un viaje en el que como señalaba Ludwig Nagl, abandonará los hábitos de su presente alienado para luchar contra el embrujo de un entendimiento o comprensión del mundo parcializado integrando en su cosmovisión nuevos valores que lo pondrán en el camino del perfeccionismo.

La última cuestión que aproxima la adaptación de Kurosawa con el universo trascendentalista es el carácter ecologista y por ello el llamado a un aprovechamiento racional, al cuidado y a sostener una relación menos devastadora con la naturaleza, que traduce el filme. Este se encuentra muy a tono con las problemáticas ambientales que se han vuelto enfáticas en los primeros años del siglo XXI y presentes tempranamente en la obra de Henry David Thoreau, quien constituye un importante antecedente respecto a este tipo de preocupaciones. El ecologismo que se desprende de la figura del cazador y su preocupación constante por las acciones del hombre sobre el medio natural son una visión que es compartida por Thoreau y por el cineasta. En su autobiografía Akira expresa:

Creo que mi hogar es la tierra. Si todos pensáramos así nos daríamos cuenta de lo estúpido que resulta que existan los conflictos internacionales, y podríamos acabar con el problema.

---

<sup>313</sup> Emerson, 179.

<sup>314</sup> Emerson, 182.

<sup>315</sup> Emerson, 185.



Después de todo es absurdo pensar meramente en términos geocéntricos. Los seres humanos hemos lanzado satélites al espacio y aun así nos rebajamos mirando nuestros propios pies como perros salvajes.<sup>316</sup>

Durante la mayor parte del metraje podemos encontrar elementos que caracterizan a Dersu en su relación con su contexto, no obstante es en los primeros treinta minutos donde se concentra la caracterización que modela la relación de respeto mutuo y consideración que determina la correlación entre anciano y su medio. Una actitud que es patrimonio de culturas no occidentalizadas como la tribu nanai a la que pertenece, quienes viven en un pacto constante de beneficio mutuo con la naturaleza.

Una vez inserto como miembro de la expedición, podría afirmarse que pese la duda inicial, este individuo irradia en los cosacos una seguridad inusual. Se instituye en el guía del grupo debido a su amplio conocimiento de la selva. La primera lección que reciben los soldados es la detección de huellas imperceptibles entre la maleza del suelo de la selva. Todos ríen incrédulos ante la precisión de sus afirmaciones. Dersu los observa molesto y los cataloga de niños porque caminan sin ver; en la taiga enseguida se perderían.

Continuas muestras de su conocimiento del medio natural dejan ver que “el sol ilumina solo el ojo del hombre, pero brilla en el ojo y el corazón del niño,”<sup>317</sup> a la par que descubren esa relación oculta entre el hombre y el mundo vegetal que según Emerson sugerían los campos y los bosques. Sabemos, que al menos uno, de entre estos inexpertos soldados adquirirá un profundo aprendizaje. Dersu reconoce la corteza del árbol utilizada como techumbre. Los soldados mantienen un tono constante de burla con el recién estrenado guía, pero el capitán pronto confirma todas sus teorías. La ceniza asentada por la lluvia, el lecho de yerba y un pedazo de tela china en la cabaña encontrada, son prueba de ello.

Dersu tiene las habilidades de quien ha vivido largamente en la naturaleza. A Thoreau le bastaron poco más de dos años, para reconocer a tientas la naturaleza benévola de los bosques de Concord. En ocasiones alargaba sus viajes en busca de provisiones a la villa, para regresar a la cabaña en plena noche. Algo que le provocaba *dulces pensamientos*. Encontraba en el bosque algo completamente familiar que le despojaba del miedo y lo reconfortaba.

---

<sup>316</sup> Kurosawa, *Autobiografía*, 74.

<sup>317</sup> Emerson, *Ensayos*, 44.

Jamás fui a la deriva ni corrí peligro en tiempo alguno, pese a vérmelas con fuertes tormentas. Es más oscuro en los bosques, aún en noches corrientes, de lo que muchos suponen. A menudo tuve que mirar a lo alto, por entre los árboles que se ciernen sobre el camino, para asegurarme de la ruta; y donde no había ninguna rodada, hasta tuve que sentir con mis pies la leve huella que había dejado antes, cuando no orientarme por la posición relativa de árboles conocidos, que tentaba con mis manos...<sup>318</sup>

Este tipo de relación con los bosques, no es habitual. La naturaleza salvaje, genera en la mayoría de habitantes de la ciudad miedo en vez de confort cómo es posible detectar en las primeras asociaciones del capitán Arseniev. El ser humano que como expresa Emerson “ha perdido la luz que puede devolverle sus prerrogativas,”<sup>319</sup> también ha perdido toda habilidad para la supervivencia y quizás por ellos, el contacto sano y desprejuiciado con el medio natural.

Continuando este trayecto inicial y mientras los soldados se dedican a hacer bromas y jugar, Dersu se aplica en hacer preparos para viajeros desconocidos. Una potente lluvia los detendrá en la cabaña. Dersu conoce las señales del tiempo en el cielo, lo que indica el canto de los pájaros, la forma de las nubes, el color del cielo. En esta escena, se muestra nuevamente la visión sesgada del hombre civilizado. Un soldado pregunta. —*Dersu ¿sabes lo que es el sol?* A lo que contesta: *Al sol todos conocen ¿Acaso la tuya al sol no vio? ¡Si no vio, mira!*<sup>320</sup> Todos los soldados ríen.

La observación de la naturaleza que genera placer y sabiduría. Para las culturas indígenas es una destreza indispensable para vivir en su medio, para los hombres civilizados, no tiene valor. Los soldados, jóvenes llenos de ímpetu renovador y alegría, parecen caminar a ciegas, sin conocer el suelo que pisan, ni mirar los elementos que los rodean. En el capítulo “Primavera” de Walden expresa Thoreau “pocos fenómenos me han deleitado más que observar las formas que adquieren la arena y la arcilla descongeladas al fluir por los lados de un corte profundo.”<sup>321</sup> Habla de los deshielos de primavera y sus fenómenos asociados que eran para él una enorme fuente de deleite visual. El canto de los pájaros, los ruidos de las ardillas, el sol progresivamente cada vez más cálido, son características de este periodo estacional que para el

---

<sup>318</sup> Atkinson, *Walden*, 160. [Texto original: “I was never cast away nor distressed in any weather, though I encountered some severe storms. It is darker in the woods, even in common nights, than most suppose. I frequently had to look up at the opening between the trees above the path in order to learn my route, and, where there was no cart-path, to feel with my feet the faint track which I had worn, or steer by the known relation of particular trees which I felt with my hands.”]

<sup>319</sup> Alcoriza y Lastra, *Naturaleza*, 107.

<sup>320</sup> Kurosawa, *Dersu Uzala*: 00:22:37 --> 00:22:50.

<sup>321</sup> Atkinson, *Walden*, 286. [Texto original: “Few phenomena gave me more delight than to observe, the forms which thawing sand and clay assume in flowing down the sides of a deep cut.”]

caminante de Concord constituían una bendición natural. Describe además, su observación de la laguna que tanto admira y de las diversas facetas que el bosque adopta tanto a lo largo de día, como con el transcurso de los meses y de las estaciones.

La observación como medio para el conocimiento y forma de comunicarse con el entorno, que también utilizaba para conocer a sus coterráneos. “Acudí allá con frecuencia —refiriéndose a la ciudad— para observar sus hábitos. La aldea me parecía una gran sala de noticias.”<sup>322</sup> La observación consciente es un requisito indispensable para la vida en el medio natural, algo que ha perdido el ser social. En el filme su pérdida signará la tragedia concluyente, la muerte de lo natural, el tránsito irrecuperable de la naturaleza a la civilización.

Dersu continuará dando muestras de sus conocimientos empíricos al capitán y sus soldados. Con el capitán, protagoniza una escena de particular significado simbólico y de exquisita planificación pictórica (Figura 16). Al atardecer con el sol y la luna en el cielo, en un amplio plano de tonos rojizos se encuentran el capitán y Dersu conversando de espaldas a la cámara. —*Capitán, este es la personas más importante.* —dice Dersu señalando al sol. —*Si esta persona desaparecer, todos desaparecer. Y este es otra persona principal*<sup>323</sup> —añade señalando a la luna. Es una lección sencilla donde podemos encontrar en la planificación al Kurosawa pintor.



Figura 16. La imagen está dispuesta a la manera de la pintura clásica.

<sup>322</sup> Atkinson, 158. [Texto original: “I went there frequently to observe their habits. The village appeared to me a great news room.”]

<sup>323</sup> Kurosawa, *Dersu Uzala*: 00:23:18 --> 00:23:41.

La imagen está dispuesta a la manera de la pintura clásica y debe mucho de su configuración al estudio por parte de Kurosawa de los descubrimientos del pintor ruso Vasili Kandinsky en su libro *Sobre lo espiritual del arte*.<sup>324</sup> Señala la preocupación por el balance y la belleza compositiva del conjunto y que como rubricaba Donald Richie en la década del 70' "Kurosawa es uno de los pocos directores actuales que utiliza la composición pictórica para comentar la acción."<sup>325</sup> Leído del margen superior izquierdo al margen inferior derecho, la luna con su menor peso e importancia corona el cuadro. Seguidamente el instrumental cartográfico, quizás como metáfora de la civilización, del progreso, adoptando la función simbólica que tuvo el tren durante los primeros años de la historia del cine; luego las dos caras del ser humano Arseniev y Dersu y por último el sol. El más importante de todos los individuos. Kurosawa construye una imagen que refleja la visión conciliadora con el medio del hombre primitivo, a la par que su mirada particularmente poética. El sol capaz de dar vida, y que Thoreau consideraba una presencia totalmente transformadora.

En una mañana agradable todos los pecados de los hombres son perdonados. Tal día es una tregua para el vicio. Mientras semejante sol se mantiene afuera para brillar, el más vil pecador puede regresar. A través de nuestra propia inocencia recuperada, discernimos la inocencia de nuestros vecinos.<sup>326</sup>

El sol es un cuerpo celeste esencial para el trascendentalismo. Constituye un astro fundamentalmente transformador, una alegoría de la iluminación que obtiene el hombre que ha comenzado el camino del perfeccionismo. Como principio fundamental de la vida natural es admirado y referido constantemente en la obra de Thoreau y Emerson. En este sentido, es un elemento que en ambos contextos constituye una presencia simbólica cardinal.

Posteriormente en la escena en los márgenes del río, Dersu expone lo que serían las características de la religión nanai, tribus de creencias animistas, específicamente shamanistas. Los nanai personifican los objetos, animales o elementos que se encuentra en el medio ambiente, a esto se debe la proyección antropomórfica de la naturaleza de Dersu, quien llama hombres al viento, la lluvia, el fuego o el río. El primitivo anciano, equipara su condición con la de todo lo que le rodea respetándolos en su potencia, aunque también en su nimiedad. Los

---

<sup>324</sup> Vasili Kandinsky, *De lo espiritual del arte*, trad. Genoveva Dieterich (Madrid: Paidós Estética. 1996), 200.

<sup>325</sup> Richie, *Japanese Cinema*, 230. [Texto original: "Kurosawa is one of the few directors in the world today who uses pictorial composition to comment upon action."]

<sup>326</sup> Atkinson, *Walden*, 295. [Texto original: "In a pleasant morning all men's sins are forgiven. Such a day is a truce to vice. While such a sun holds out to burn, the vilest sinner may return. Through our own recovered innocence, we discern the innocence of our neighbors."]

soldados se ríen, aunque poco a poco la escena va adquiriendo un silencio de una monumental solemnidad. Una última sonrisa atropellada, es contenida por la mirada de los otros, mientras se escuchan solamente los sonidos naturales. Con esta escena, podría decirse que la lección de Dersu ha terminado y que este encuentro será para los soldados un proceso de crecimiento en el que “el mundo existe —y existirá— para la educación”<sup>327</sup> y “es la naturaleza universal la que da valor a los hombres y cosas particulares.”<sup>328</sup>

Cierran este bloque de caracterización escenas que refuerzan consideraciones como la importancia de no desperdiciar recursos y de aprovechar lo que la naturaleza provee de forma equilibrada, visto a través del desperdicio de municiones de los soldados y la nihilista vocación destructiva del hombre representada por los cosacos que juegan a romper una botella para practicar la puntería. Para Dersu todo tiene un nuevo propósito en la taiga. En su mochila descubrirá Arseniev —en el texto escrito— una serie de elementos inútiles a simple vista, pero que el anciano acumula con la idea de darle un uso cuando la selva lo ponga en situación de ello.

Llegando al cierre de la primera parte, Kurosawa ha establecido una caracterización de este hombre primitivo que lo coloca en las antípodas del hombre civilizado. Los soldados han sido dibujados como jóvenes juerguistas, de modos frívolos y poco reflexivos, confiados en su poderío militar pero muy poco en ellos mismos, mientras Dersu sentado frente a la hoguera construye y canta en soledad. Apuntadas su presteza en la selva, se perfila la nostalgia y el espíritu reflexivo de este hombre solitario. “Todo hombre solo es sincero.”<sup>329</sup>

El último suceso de importancia es la consolidación de la amistad surgida y la adquisición por parte de Arseniev, de una doble deuda moral con Dersu y con la naturaleza. Una vez entrado el crudo invierno y con la llegada de las nevadas, deciden navegar por la parte aun no congelada del río Janka. Debido a la crudeza del clima, envían el destacamento y los caballos a la ciudad más cercana y se desplazan con dos hombres hasta donde el hielo lo permite. Sobre un amplio paisaje blanco con algunas reminiscencias de hierba caminan ambos hombres solos. Desandan sus pasos y temen perderse en la inmensidad. Este será el escenario de una batalla decisiva contra los elementos naturales. La preponderancia de la naturaleza en este filme, perfilada desde un inicio en los amplios planos generales, en la cámara contemplativa e inmersa

---

<sup>327</sup> Emerson, *Ensayos*, 48.

<sup>328</sup> Emerson, 47.

<sup>329</sup> Emerson, 179.

entre la maleza, en la fascinada admiración por el medio que la construcción visual del filme denota, se maximiza en esta secuencia de casi veinte minutos de extensión donde podemos ver el tránsito acelerado de una naturaleza pasiva y bienhechora a un clima violento y mortal.

Numerosos planos generales observan al capitán y a Dersu desplazándose por la planicie blanca, manchada de algunas briznas de hierba. Caminan en todas direcciones, hasta quedar de espaldas (Figura 17), frente a la inmensidad. Como señala Cavell “una figura que nos da la espalda normalmente representa un estado de ensimismamiento, o de autoevaluación, como si en su interior estuviera teniendo lugar una recapitulación de los pensamientos propios.”<sup>330</sup> En el cine de Kurosawa, esta planificación se relaciona con personajes que están a la búsqueda de algo, en cierta forma perdidos o lanzados a su suerte, algo que padecen casi todos sus personajes en algún momento y que en algunas obras pueden resultar crucial, como es la apertura del *jid-aigeki La fortaleza escondida* (1958) donde vemos a Tahei y Matasichi caminando hacia ningún lado. En el filme que nos ocupa, es la segunda ocasión en que se construye un plano general que recoge a ambos personajes protagónicos de espaldas a la cámara ofreciendo o en vísperas de recibir, una profunda lección de vida.



Figura 17. El capitán y Dersu tratan de descifrar lo que se les avecina.

Perdidos, ambos deambulan. Dersu se encuentra preocupado pues se avecina una enorme tormenta. El sol se torna plomizo y el viento comienza a soplar. Sus cuerpos cada vez se asemejan mas a dos minúsculas figuras perdidas en la inmensidad. Llegado un momento, Dersu comprende que ya no tiene escapatoria y haciendo uso de sus conocimientos y de los

---

<sup>330</sup> Cavell, *Más allá*, 305.

materiales que tiene a mano, se las ingenia para salvar sus vidas. Este será el acontecimiento que sellará la amistad de estos dos individuos, creciendo la admiración y el respeto del capitán.

Cierran esta primera parte, secuencias que refuerzan las cuestiones antes mencionadas. El joven capitán Arseniev y el anciano Dersu Uzala se despedirán en el ferrocarril. El anciano, apenado y considerándose malvado, solo tiene una petición para el capitán. Algunos cartuchos que utilizará cuando, una vez solo, retome su vida de cazador. Ya en las vías férreas, Dersu curioso reconoce con sus manos los potentes rieles. Le habían hablado del tren, pero no lo ha visto. Se arrodilla para comprobar su fortaleza. Su admiración por la solidez de las mismas, es proporcional a la desconfianza que sentía Thoreau hacia este corcel de fuego.

¡Si todo fuera como parece y los hombres hicieran a los elementos servidores suyos con nobles fines! Si la nube que flota sobre la máquina fuera la perspiración de hechos heroicos o tan benéfica como la que se cierne sobre los campos del labrador, los elementos y la Naturaleza misma acompañarían animosamente a los hombres en sus andanzas y les darían escolta. (...) Observo el paso de los coches mañaneros con igual sentimiento que a la salida del sol (...) También el fuego avivóse a primera hora para insuflarle el necesario calor vital. ¡Si la empresa fuera tan inocente como madrugadora! (...) ¡Si la empresa fuera tan heroica y meritoria como prolongada e incansable! Lejos, en los confines de los pueblos, a través de bosques poco frecuentados, en los que antaño sólo de día penetraba el cazador, cruzan veloces en la noche oscura esos brillantes salones, sin conocimiento siquiera de sus habitantes.<sup>331</sup>

En la línea del ferrocarril, el capitán y sus hombres caminan siguiendo las vías como corresponde a su condición de hombres civilizados. La cámara los observa de frente. Dersu, por su parte, corta las vías en perpendicular con la línea de sus pasos alejándose de las vías en una dirección totalmente opuesta. Va en la búsqueda del entorno al que pertenece. Retorno a lo salvaje, lo primario y para ello debe desdibujar la línea que traza el tren. Los soldados cantan, y el capitán al darse la vuelta, ve a Dersu ascendiendo un montículo nevado. Dersu se gira y los saluda con la mano. El capitán le responde. Cada uno volverá al mundo a donde pertenece, sin embargo, el capitán ya no volverá a ser el mismo. Por el momento “la amistad como la inmortalidad del alma, es demasiado buena para ser creída.”<sup>332</sup>

---

<sup>331</sup> Atkinson, *Walden*, 10-111. [Texto original: “If all were as it seems, and men made the elements their servants for noble ends! If the cloud that hangs over the engine were the perspiration of heroic deeds, or as beneficent as that which floats over the farmer’s fields, then the elements and Nature herself would cheerfully accompany men in their errands and be their escort. (...) I watch the passage of the morning cars with the same feeling that I do the rising sun (...) Fire, too, was awakened thus early to put the vital heat in him and get him off. If the enterprise were as innocent as it is early! (...) If the enterprise were as heroic and commanding as it is protracted and unwearied! Far through unfrequented woods on the confines of towns, where once only the hunter penetrated by day, in the darkest night dart these bright saloons without the knowledge of their inhabitant.”]

<sup>332</sup> Emerson, *Ensayos*, 174.

Concluye esta sección inicial habiendo establecido los fundamentos simbólicos que recoge esta adaptación fílmica. Dersu, caracterizado como una fuerza natural de carácter benévola, podría decirse que es para el capitán el vehículo para reconocer en sí mismo el “alma que circunscribe todas las cosas” y que se encuentra en la mayoría de los individuos dormida. Es “la encarnación del espíritu —la superalma— en forma,” un “modo de enseñanza divina.” Su accionar durante el trayecto y el choque lingüístico y actitudinal que ha provocado, ha dejado a los jóvenes cosacos, pero especialmente al capitán en un estado de reflexión.

Señala Emerson: “Un hombre es la fachada del templo en el que habitan toda la sabiduría y todo el bien. Lo que solemos llamar hombre, el hombre que come, bebe, siembra, cuenta, tal como lo conocemos, no se representa a sí mismo, sino que se desfigura.”<sup>333</sup> Quizás es esto lo que ha descubierto Arseniev, ha sido instalado repentinamente en los predios de una ansiedad cartesiana que debe ser superada junto a su herencia cultural y al escepticismo que causa el redescubrimiento o reconocimiento, a través del encuentro con la simplicidad de la vida natural. Ha encontrado en este medio salvaje, una civilización que lo desconcierta y debe reconstruir los esquemas culturales que padece. Sus cuestionamientos alcanzarán su cenit cuando sea el mismo, quien sin proponérselo, aniquile esta forma de vida que tanta admiración le ha causado.

El filme de Kurosawa apela a cuestiones diversas y constituye un alegato por la salvación de la naturaleza, que el director no concluye en una forma esperanzadora, ni siquiera en un final abierto que de la posibilidad de imaginar un desenlace mejor. Como señala Christensen:

Con sus expediciones, Arsenyev puso la primera piedra del desastre. La destrucción de lo que tanto le fascina: el mundo de Dersu Uzala. Éste sólo puede vivir y funcionar en el desierto. El hombre nanai se marchita y se destruye en Khabarovsk, que representa la civilización.<sup>334</sup>

En los próximos 70 minutos se construye este inexorable destino del medio natural a través del proceso de desgaste que sufre Dersu.

## SEGUNDA PARTE

---

<sup>333</sup> Emerson, 225.

<sup>334</sup> Sander, “The beginning of the 1900s,” 18.



La segunda parte del filme constituye la colisión final entre civilización y barbarie que conducirá a Arseniev hacia el proceso final de inicio del camino del perfeccionamiento. En 1907, el capitán Arseniev vuelve a la taiga, con un nuevo grupo de exploradores. Señala Emerson “mis amigos han venido a mí sin buscarlos,” así llega Dersu sin buscarlo explícitamente y el regocijo es enorme. Ambos protagonistas en su primer encuentro han conectado con esa “sabiduría de la humanidad que es común a los hombres mayores y a los ínfimos, y que nuestra educación ordinaria a menudo se esfuerza en silenciar y obstruir.”<sup>335</sup> Esta obstrucción en el caso de Arseniev, ya que Dersu es en ese sentido un hombre completamente libre.

En la escena siguiente al reencuentro, un plano general construido sobre la diagonal pictórica antes mencionada, registra la curiosidad de los soldados hacia el viejo gold y esta extraña amistad que lo une al capitán (Figura 18). Es noche cerrada, y en el margen superior izquierdo se encuentra el grupo de cosacos frente a la hoguera cantando una melancólica canción, descendiendo en diagonal un enorme tronco divide los grupos, y en el margen inferior derecho —el lugar de mayor importancia en el cuadro como ya hemos señalado anteriormente— se encuentran Dersu y Arseniev, en una animada conversación. La amistad que une a estos dos grupos es completamente distinta. La amistad de Dersu y Arseniev, puede considerarse en el sentido emersoniano una obra maestra de la naturaleza.



Figura 18. Arseniev y Dersu, luego de su segundo encuentro.

Si bien, el encuentro entre ambos es feliz, es a partir de este momento que comenzarán a suceder una serie de eventos que señalarán que esta nueva intrusión en la naturaleza no tendrá

---

<sup>335</sup> Emerson, *Ensayos*, 230.

para Arseniev el resultado enriquecedor, que tuvo la anterior. El primer evento se encuentra relacionado con la pérdida por parte de Dersu de lo que constituye un eje esencial de su propia existencia y el vínculo fundamental de su cultura con el medio. Los nanai creen y veneran a las deidades del Oso Doonta y el tigre Amba. Para este filme Kurosawa solo se sirve de Amba, quien los persigue sin encontrar el gold explicación, a esto se suma el extraño evento de la pérdida de su pipa que señala el menoscabo de cualidades fundamentales para la vida en la naturaleza.

Dersu se encuentra en una espiral de pérdida desde su primer contacto con la civilización y los hombres, que ha terminado por fin de mermar de forma simbólica y física sus cualidades. Contrariado debido a las señales que encuentra repentinamente comienza a hablar a gritos con el tigre —¿Por qué andas detrás? ¿Qué necesitas? La nuestra andar por el camino no molestar a ti. ¿Acaso en la taiga hay poco sitio?<sup>336</sup> Ya no muestra la seguridad de antes, ni se comporta de la misma forma. Dersu podría decirse que ha sido intervenido, y como el medio natural ante el embate de la civilización, morirá.

Previo al evento final y a la pérdida total de la naturaleza en Dersu con la muerte de Amba, se insertan cuatro pasajes a modo de homenaje o reflejo de partes muy específicas de la novela que el director conserva en el guion. Vuelve a mostrarse el ecologismo derivado de esta figura en la escena de la ludeva,<sup>337</sup> donde se muestra que la mala acción del hombre sobre la naturaleza solo provoca muerte y destrucción. De igual forma refleja Kurosawa las otras formas de colonización o intrusión que existían en estos predios al relatar el encuentro con los hundhuzes o bandidos chinos.

Seguidamente en el pasaje del río, adquiere gran simbolismo la secuencia de Dersu siendo salvado por los cosacos, como referencia a la lección que han asimilado y un intento de evitar a toda costa el inexorable final. Por último a modo de homenaje se incluye un falso documental articulado como un relato fotográfico, reportaje en blanco y negro de las innumerables situaciones que compartieron. Álbum de viajes que va cerrando la narración y siendo testigo de una naturaleza que perderá su forma física de manera paulatina y que solo en estas fotografías podrá ser conocida en su forma original.

---

<sup>336</sup> Kurosawa, *Dersu Uzala*: 01:23: 40 --> 01:24:00.

<sup>337</sup> Cercado tipo trampa que sirve para impedir a las fieras el acceso al abrevadero.

El epílogo del filme, la destrucción última de la naturaleza se construye en cuatro secuencias: el encuentro mortal con Amba; la pérdida de la vista de Dersu; el ataque del tigre al campamento y su estancia última en la ciudad de Jabárovsk. En todas las secuencias mencionadas se puede observar la transformación que sufre el acercamiento y la relación de Dersu con el medio natural, que transita de la confianza y la presteza inicial hacia una serie de temores constantes, que van incrementándose hasta el ataque del tigre al campamento donde por un momento el anciano llega a perder la cabeza.

La primera muerte, la simbólica, es la de Amba. En un intento por asustar al animal que persigue a la comitiva, Dersu accidentalmente lo hiere. Podría aseverarse que esta muerte alegórica representa el final de ciertos modos de vida o culturas, que como la de Dersu viven en pacto con el medio. A partir de aquí el anciano Dersu, que como intermediario ha facilitado la intervención de los cosacos y con ello, en cierta medida colaborado con su propia destrucción, trocará en un ser malhumorado. Comprendiendo el ocaso de su vida comienza a mostrar un temor irracional, que anuncia claramente en un plano frontal. Como señalaba Christensen, los medios para afrontar la intervención, las maneras de acoplarse a la maquinaria civilizada, para estos seres pasa en la mayoría de las ocasiones por adaptar puntos de vista y construcciones sociales que le son ajenas, y con ello perder todo aquello que los hace auténticos, pierden su esencia junto a su espacio natural.

A partir de este momento no volverá a ser el mismo. Ensimismado y huraño, reprende a los cosacos su actuar infantil o cada detalle de su descuidado accionar —arrancar las marcas del ginseng, lanzar la carne en la hoguera—. El invierno marca el final de ciclo y sellará el final de Dersu. La escena sobre la pérdida de su vista, es como relata el capitán el preámbulo de sucesos luctuosos. El relato filmico es aquí también idéntico al literario. Al comprobar su incipiente ceguera Dersu, desesperado se arrastra sobre la nieve, ha perdido todo lo que daba sentido a su vida. Arseniev afligido le repite su invitación de ir a Jabárovsk, que esta vez se propondrá como la única opción viable para el anciano; sino quiere morir en la selva debe aceptar el ofrecimiento.

Cierra el relato ubicado en el medio natural, con una secuencia de corte onírico que refiere la transformación que el mundo natural padece ante los ojos ya débiles de Dersu. La invalidez y la pérdida de destrezas convierten lo que en otro tiempo fue un refugio, en un territorio hostil. La selva se convierte en una suerte de bosque mágico, repleto de témpanos de hielo

y piedras que resuenan con el viento. Un ambiente ahora adverso, al cual ya no pertenece el espíritu del anciano a quien los fantasmas del miedo la acosan hasta la irracionalidad. La escena, está concebida con altas dosis de surrealismo y un carácter de ensoñación que rompe con el lenguaje fílmico hasta el momento empleado. El carácter naturalista de la imagen y la narración de corte documental, da paso a un mundo onírico de luces y sombras, donde el espíritu del bosque Amba, ronda como una sombra atemorizando a los hombres. La naturaleza muestra una cara extraña, inquietante, mortal. Era la noche de Año Nuevo.

A continuación, podremos ver a Dersu en la ciudad. La ubicación de estas dos escenas en continuidad, podría aseverarse que es la pre muerte de Dersu. El prólogo de su muerte física, su muerte espiritual. Si la selva ya no es su lugar y agradece desesperadamente la ayuda del capitán, su imagen junto al fuego mirando las llamas contenidas en la chimenea (Figura 19), delatan que para él, para la naturaleza, el proceso de domesticación propuesto por la noción de progreso dominante, es inviable.



Figura 19. Dersu junto al fuego mirando las llamas contenidas en la chimenea.

Por muy ventajosas que fueran las circunstancias en la ciudad, la vida doméstica y una serie de eventos típicos de las ciudades, pero inconcebibles para Dersu terminan por minar su voluntad de salvación. Solicita a su amigo la liberación. Arseniev contrariado toma la única decisión que puede y le regala un rifle nuevo para que pueda continuar su vida como cazador. Todos sabemos que el recorrido será breve por la imposibilidad de sobrevivir en la selva con los problemas que la senectud ha traído a Dersu, no obstante el final no llega debido a la acción de la naturaleza, sino a la acción del propio hombre. La muerte de Dersu es intuida por Arseniev, debe asumirla como una consecuencia de su entrada en el mundo de este. El resultado de

la intervención de la civilización en el mundo primitivo. Luego se lamentará ante el cadáver de su amigo de una pérdida que es física (Figura 20), pero que en realidad va más allá de ese plano. La tragedia que constituye la pérdida de la naturaleza ante el expolio desmedido del progreso. La tragedia de Dersu es el sacrificio del ser natural ante el ser social.

La humanista fascinación que desprenden las narraciones del capitán Arseniev y la adaptación cinematográfica de Kurosawa, no son sino el fruto de la característica curiosidad del sensible hombre ilustrado ante realidades y placeres desconocidos u olvidados largo tiempo atrás. Debido a la silente trascendencia histórica del acontecimiento -la crónica de la extinción de una ancestral forma de vida humana-, sus respectivas visiones vendrían a constituir tanto un ejercicio de nostalgia por realidades primigenias perdidas sin remedio por las sociedades desarrolladas como un amargo testimonio sobre el fracaso de una civilización incapaz de permitir que convivan dos formas de vida diversas que, en virtud de sus medios y conocimientos, tornan incompatibles y aun antagónicas.<sup>338</sup>

La adaptación de Kurosawa es una invitación a la revisión de un relato cultural dominante y un alegato a modificar la rigidez del pensamiento occidental, a encontrar el camino del perfeccionamiento personal. Señala Emerson “la clave para todo hombre es su pensamiento”<sup>339</sup> y su vida “es un círculo que se despliega a sí mismo, el cual, desde un anillo imperceptiblemente pequeño se apresura sin cesar por todos lados, hacia círculos nuevos y mayores.”<sup>340</sup> La vida de Arseniev, ha roto un círculo de certidumbre y se ha expandido en numerosas ondas. Esta amistad le ha proporcionado conocimiento científico a la par que le ha servido para descubrirse como ese hombre emersoniano que ha encontrado la verdad y reconoce “la intrépida convicción de que sus leyes, su relación con la sociedad, su cristianismo, su mundo pueden verse en cualquier momento superados y perecer.”<sup>341</sup>

Esta sería la principal aspiración emersoniana de Arseniev, tener la capacidad, “el valor —que— consiste en el poder de recuperarse a sí mismo,”<sup>342</sup> ya que “el único pecado es la limitación.”<sup>343</sup> Reconstruir una visión del mundo que concilie su posición social y su nueva dimensión espiritual, confiando en sí mismo para reconocer que “en el pensamiento de mañana hay un poder para socavar vuestro credo, todos los credos, todas las literaturas, todas las naciones,

---

<sup>338</sup> Arturo Segura, “Dersu Uzala, un relato sobre la dialéctica entre arcaísmo y modernidad.” *Filmhistoria online*, Vol. 20, No. 2 (2010): 31-63. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5368991>

<sup>339</sup> Emerson, *Ensayos*, 247.

<sup>340</sup> Emerson, 247.

<sup>341</sup> Emerson, 250.

<sup>342</sup> Emerson, 250.

<sup>343</sup> Emerson, 249.

y dirigiros a un cielo que ningún sueño épico ha descrito aun.”<sup>344</sup> Una invitación a redescubrirnos sin recelo por contradecirnos, a reescribir con nuevas palabras nuestro camino vital.

Aventurémonos, como dice Emerson, a la contradicción: el regreso de la filosofía a lo cotidiano no es un regreso, sino un giro; no es una llegada, sino una aproximación, un proceso de aproximación, paso a paso; un movimiento que en ocasiones se presenta a si mismo como portador de paz, y en otras como portador de destrucción.<sup>345</sup>

Si bien el final de la obra filmica coloca a Arseniev en medio de una batalla espiritual, cuando aun no ha brillado para él el sol de la mañana. Es posible aseverar que en la profundidad de este sentimiento de pérdida se encuentra contenido todo lo que su ser alcanzado ha sido, y proyectado lo que podrá alcanzar. Si “el camino de la vida es maravilloso; lo es por abandono”<sup>346</sup> y como señala Oliver Cromwell citado por Emerson “un hombre nunca se eleva tanto como cuando no sabe a dónde va.”<sup>347</sup> El capitán ruso ha concluido el viaje transformado por una experiencia que se establecerá como el inicio de un proceso de reestructuración, reconocimiento y redescubrimiento del mundo que se construirá fuera de la mirada filmica.



Figura 20. Arseniev frente a la tumba de Dersu Uzala.

---

<sup>344</sup> Emerson, 248.

<sup>345</sup> Cavell, *Más allá*, 250-251.

<sup>346</sup> Emerson, *Ensayos*, 258.

<sup>347</sup> Emerson, 258.

## **8. CONCLUSIONES**

En el desarrollo de nuestra investigación, el pensamiento filosófico trascendentalista, así como las interpretaciones y doctrinas que Stanley Cavell construye en relación al mismo, constituyen una cuestión vigente en la actualidad y un terreno prolífico para dar continuidad al debate actual sobre dicha filosofía, sus implicaciones cavellianas y su aporte a la cuestión global de las posteorías. El trascendentalismo al constituirse en una nueva forma de concebir la filosofía, un nuevo lenguaje filosófico apegado a lo literario, encuentra en el medio filmico un vehículo idóneo para la reflexión. Es por ello que si nos acercamos al cine, norteamericano e internacional histórico o contemporáneo, podemos encontrar una interesante fuente para la reflexión estética, como muestran los cuatro filmes que hemos analizado.

El camino transitado por los protagonistas que nos han ocupado, constituye una vía al autodescubrimiento que se propone paralela con la labor fundamental de la filosofía de Emerson y Cavell, construir un individuo autosuficiente con la capacidad para superar tanto la rigidez de la filosofía analítica clásica procedente Europa —que como expresa Emerson no ofrece soluciones a una nación en formación como eran los Estados Unidos del siglo XIX— y un individuo con la suficiente confianza en sí mismo como para sobreponerse al hecho de que ni la filosofía clásica, ni el escepticismo filosófico le ofrecen respuestas ante una realidad cada vez más fragmentada.

La constitución de una nación propia, la difícil tarea de hacerse humano, la desobediencia civil y espiritual, el perfeccionamiento moral individual en base a las cualidades innatas que habitan en cada individuo, el reconocer que la certeza es momentánea y la incertidumbre eterna, es la labor de los protagonistas de la ficción filmica. Su reto, superar un estado de conformidad que les aporta seguridad, pero no bienestar espiritual consigo mismo, ni con los individuos que los rodean, los cuales en algunos casos, depende capitalmente de su influencia. Su caracterización representa, como gran parte de la obra estética de Stanley Cavell:

A los seres humanos como si estos estuvieran en medio de un viaje (...), un viaje desde aquello a lo que él se refiere como «conformidad», hasta lo que quiere decir con «confianza en uno mismo»; lo cual viene a ser equivalente a decir (...) que se trata de un viaje, un peregrinaje, un paso adelante desde errar por el mundo, hasta existir en él; lo cual puede ser expresado como la afirmación de *cogito ergo sum* propio, del «pienso, luego existo» propio, llamémosle la capacidad de pensar por uno mismo, de juzgar el mundo, de adquirir (...) una experiencia personal de mundo.<sup>348</sup>

---

<sup>348</sup> Cavell, *Más allá*, 329.



En el desarrollo de este peregrinaje, la representación filmica se constituye por lo general, en una forma episódica donde el personaje protagónico va descubriendo su estado de conformidad a través del empuje violento —simbólico o real— de una figura antagónica que será quien lo desplace de su zona de confort y quien lo acompañe hasta que puede afirmar su *cogito* propio. Si bien, la gradación de literalidad o simbolismo del lenguaje cinematográfico, en cada caso varia, en parte por una cuestión histórica o de géneros, en parte debido a la propia expresión creativa del autor. No obstante, podemos encontrar que en la estructura de dichos filmes, se establecen paralelismos referidos a la dualidad del proceso de descubrimiento, a la identificación del proceso de remoción como un enfrentamiento violento, a la parcialidad de la primera transformación que da pie a un retroceso y a la solución a través de un conflicto epilodal que por lo general tiene una duración de entre diez y quince minutos, al final del metraje.

Estos paralelismos narrativos se vinculan a las fases del viaje de transformación: que son apertura a la intuición, intuición o aprendizaje y finalmente la aversión o ruptura con los antiguos patrones conductuales. En los dos primeros filmes analizados *El mundo de George Apley* y *Solo el cielo sabe*, que forman parte del cine de género clásico de Hollywood, se mantiene un lenguaje cinematográfico clásico. Por ello, nos adentramos en una historia de construcción clásica, donde el protagonista encuentra una serie de inconvenientes que provocan un conflicto con su entorno y un cambio de actitud que llegado el momento acatará con jovialidad por conducirlos a una paz y confianza consigo mismos, pero también a un camino de felicidad. El tercer filme es una narración biográfica de aventuras que coloca al protagonista frente a un improvisado maestro que le conducirá por terrenos de diverso significado, todos ellos de profunda incertidumbre. Y el último es una fábula simbólica, donde la visión de Carruth, se propone más pesimista y violenta por la forma de conducir los eventos narrados y el desgarró existencial que constituye la remoción.

En todos los casos, George Apley, Carrie, Arseniev o Kris, son personajes que padecen un status social privilegiado según su momento histórico, por consiguiente se encuentran en deuda, compromiso o inmersos inconscientemente en una actitud de conformidad y coherencia. Dos grandes barreras a la confianza en uno mismo que promulga Emerson, conformidad, resignación ante las preestablecidos de la sociedad y coherencia, la imposibilidad de aventurarse a contradecirse, cambiar de parecer, a evolucionar.

Impulsados por un entorno familiar, un imprevisto maestro o un enigmático y violento

ladrón-filósofo, se embarcan en un viaje de transformación que puede ser *a posteriori* voluntario por considerarlo inevitable o totalmente involuntario. La remoción de certeza que constituye el reconocer o intuir que se encuentran en una vida de desesperada tranquilidad, no es un proceso apaciguador. La gran diferencia en este punto entre los cuatro filmes mencionados, es que en los dos primeros los protagonistas luego de una resistencia inicial dan el proceso de transformación como necesario, y en los dos últimos, la remoción de certezas se constituye en un expolio a gran escala de la existencia previa.

Para Apley y Carrie, la transformación, en última instancia tendrá un *final feliz*, por lo que su consecución termina siendo un mal necesario. Para Arseniev, el aprendizaje que le brinda Dersu, lo condiciona a una revisión de toda la cultura que representa, de toda su vida pasada; para Kris el secuestro es un despojo forzado de todo lo que fue su mundo anterior. Para los primeros el cambio, se constituye en un proceso de crecimiento impulsado por el amor y con un beneficio inmediato, para los segundos se constituye en el despojo total y la colocación ante el abismo que constituye la formación de un individuo nuevo.

Con diversos grados de renuncia, los cuatro personajes llegan al proceso de tuición, siempre con una resistencia frontal al cambio, hasta que una situación límite o la imposibilidad de encontrar el mundo en el que han habitado hasta el momento, los conmine a la consecución de la aversión final, que es el objetivo fundamental del cambio. El rechazo de todos los valores preestablecido del pasado y la construcción sobre las bases que propone el perfeccionismo emersoniano y los principios rectores del trascendentalismo.

En nuestra investigación hemos accedido a literatura fundamental del trascendentalismo norteamericano con especial énfasis en la obra de Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau y posteriormente en la obra del filósofo Stanley Cavell, así como la literatura referida a los directores cinematográficos y a las obras filmicas que nos atañen. Como consecuencia, hemos intentado explicitar de una forma sencilla y directa los principios trascendentalistas a través de un estudio comparativo de las estructuras narrativas con las ideas que —explícita o implícitamente— se encuentran en consonancia con las escuelas e ideas filosóficas antes citadas.

Con esta investigación, procuramos constituir un peldaño más en el debate sobre la filosofía del filme en la actualidad, a través de la confirmación de las infinitas posibilidades que ofrece el cine como vehículo de reflexión, así como destacar las aportaciones que los

movimientos estudiados pueden hacer el debate actual. Si bien, la obra de Cavell, en parte constituye la recuperación de la filosofía trascendentalista y su puesta en valor dentro del contexto de los estudios filosóficos globales, el estudio que de la misma hemos realizado, así como de las fuentes originales del trascendentalismo pretende valorizar al que consideramos el movimiento filosófico más importante de la América del Norte, con ramificaciones en su área geográfica que aún quedan por dilucidar en una investigación sobre las enormes influencias del pensamiento emersoniano tanto en el continente americano, como en el resto del mundo.

Por ello, consideramos de suma importancia la recuperación de dicho pensamiento que propone un cambio universal a través de la partícula individual. En un mundo actual, con una exacerbada individualidad propiciada por el uso excesivo de las tecnologías, entendemos fundamental la expansión de ideas que promulguen la validez innata del individuo como fuente primaria de cambio social, así como su deber moral de perfeccionarse y construir a través del pensamiento crítico y la labor intelectual un camino propio.

## 9. BIBLIOGRAFÍA

- Aguilera, Christian. *Joseph L. Mankiewicz, un renacentista en Hollywood*. Madrid: T&B Editores, 2009.
- Albera, François. *La vanguardia en el cine*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2009.
- Alcoriza, Javier y Antonio Lastra. *Naturaleza y otros escritos de juventud*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008.
- Altman, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S. A, 2000.
- Alzola, Pablo. "Strangers and pilgrims: el arquetipo del migrante en el cine de Terrence Malick." *Communication & Society*, 32 No. 2 (2019): 97-110.
- Arseniev, Vladimir. *Dersu Uzala*. Traducido por Teresa Ramonet. Barcelona: Biblioteca del viajero ABC, 2004.
- Atkinson, Brooks, ed. *Walden and other writings*. New York: Modern Library, 1992.
- Aumont, Jacques y Michel Marie. *Análisis del film*. Traducido por Carlos Losilla. Barcelona: Paidós, 1990.
- Bolaño, Jesús. "Filming transcendentalism: the place of contemporary independent cinema in the cultural paradigm shift." En *Building interdisciplinary knowledge. Approaches to English and American studies in Spain*, editado por Esther Álvarez López, Emilia María Durán Almarza y Alicia Menéndez Tarrazo, 61-66. Oviedo: KRK Ediciones, 2014.
- Bovier, François. "Le Nouveau Monde ou la vie dans les bois: la culture du transcendantalisme dans les films de Terrence Malick." *Décadrages*, 11 (2007): 65 -73, <http://journals.openedition.org/decadrages/40>.
- Bronson, Amos. *Concord days*. Boston: Roberts Brothers, 1872. <https://archive.org/details/concorddays00alcorich/page/n1/mode/2up>
- Brooks, Octavius. *Transcendentalism in New England, a history*. New York: G. P. Putnam's Sons, 1897. <https://archive.org/details/transcendentali02frotgoog/page/n5/mode/2up>
- Cabrera, Julio. *Cine: 100 años de filosofía: una introducción a la filosofía a través del análisis de películas*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2019.
- Cain, William. *A historical guide to Henry David Thoreau*. Oxford: University Press, 2000.
- Carlyle, Thomas. "Signs of the times (Edinburgh Review. - No. XCVIII. 1829)." En *Modern British Essayists Vol. 5*, editado por A. Hart, Late Carey & Hart, 187-195. Philadelphia: T.K & P. G. Collins, 1852.

—— “State of German literature (Edinburgh Review. - No. XCII. 1827).” En *Modern British Essayists* Vol. 5, editado por A. Hart, Late Carey & Hart, 15-35. Philadelphia: T.K & P. G. Collins, 1852.

Carruth, Shane. “Filmmaker Shane Carruth talks Upstream Color and making movies like albums.” Entrevista por Ross Miller. *The Verge*, Abril 10, 2013. <https://www.the-verge.com/2013/4/10/4208658/interview-shane-carruth-upstream-color-primer>

—— “How Shane Carruth constructs.” Entrevista por Paul Dallas (2013). *Interview Magazine*, Abril 3, 2013. <http://www.interviewmagazine.com/film/shane-carruth-upstream-color>.

—— “Shane Carruth Explains Why Upstream Color Isn’t So Difficult to Understand and Talks About His Next Project.” Entrevista por Eric Kohn. *IndieWire Magazine*, Abril 3, 2013. <http://www.indiewire.com/2013/04/shane-carruth-explains-why-upstream-color-isnt-so-difficult-to-understand-and-talks-about-his-next-project-39752/>

—— “Shane Carruth interview: the awkward auteur.” Entrevista por Tim Robey, *The Telegraph*, Agosto 29, 2013. <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/10255533/Shane-Carruth-interview-the-awkward-auteur.html>

—— “Shane Carruth Talks Trying To Make The Perfect Album Film With Upstream Color.” Entrevista por Jessica Kiang. *IndieWire Magazine*, Abril 3, 2013. <http://www.indiewire.com/2013/04/interview-shane-carruth-talks-trying-to-make-the-perfect-album-film-with-upstream-color-99842/>

—— “Shane Carruth Talks Upstream Color.” Entrevista por Joseph J. Lanthier. *Slant Magazine*, Abril 4, 2013. <https://www.slantmagazine.com/features/article/interview-shane-carruth>

Cavell, Stanley. *Un tono de filosofía. Ejercicios autobiográficos*. Traducido por Antonio Lastra. Madrid: Gráficas Rogar, 2002.

—— “Aversive thinking: Emersonian representations in Heidegger and Nietzsche.” *New literary history*, 22, No. 1 (1991): 129-160.

—— *Ciudades de palabras, cartas pedagógicas sobre un registro moral*. Traducido por Antonio Lastra y Javier Alcoriza. Valencia: Editorial Pre-textos, 2007.

—— *Conditions Handsome and Unhandsome. The Constitution of Emersonian Perfectionism: The Carus Lectures*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.

—— *El mundo visto. Reflexiones sobre la ontología del cine*. Traducido por Antonio Fernández Díez. Córdoba: UCOPress, 2017.

—— *Esta nueva y aún inaccesible América. Conferencia tras Emerson después de Wittgenstein*. Traducido por David Pérez Chico. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2001.

— *La búsqueda de la felicidad: la comedia de enredo matrimonial en Hollywood*. Traducido por Eduardo Iriarte. Barcelona: Paidós Ibérica, 1999.

— *Los sentidos de Walden*. Traducido por Antonio Lastra. Valencia: Editorial Pre-textos, 2011.

— *Más allá de las lágrimas*. Traducido por David Pérez Chico. Madrid: Top Printer Plus, SSL, 2009.

— *Reivindicaciones de la razón*. Traducido por Diego Ribes Nicolás. Madrid, Editorial Síntesis, 2003.

Cervantes, Sergio. “La filosofía trascendentalista de Emerson.” *Revista Clío*, 5, No. 21 (1997): 173-193.

Channing, William. “*Unitarian Christianity*.” diss., American Unitarian Association, 1819. <https://archive.org/details/cu31924029478397/page/n3/mode/2up>

Christy, Arthur. *The Orient in American transcendentalism; a study of Emerson, Thoreau, and Alcott*. New York: Octagon Books Inc, 1963. <https://archive.org/details/orientinamerican1963chri/page/n5/mode/2up>

Dall, Caroline. “*Transcendentalism in New England*.” diss., Society for Philosophical Inquiry, 1895. <https://archive.org/details/transcendentalis00dalluoft/page/n3/mode/2up>

Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1984.

— *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1987.

Díez, Emeterio. “El trascendentalismo en el cine de Douglas Sirk.” *Revista Signa*, No. 16 (2007): 345-363.

Drove, Antonio. *Tiempo de vivir, tiempo de revivir. Conversaciones con Douglas Sirk*. Sevilla: Athenaica Ediciones Universitarias, 2019.

Eckermann, Johann. *Conversations with Goethe: In the Last Years of His Life*. Londres: Penguin Books, 2020.

Elridge, Richard, ed. *Stanley Cavell*. New York: Cambridge University Press, 2003.

Elsaesser, Thomas. *Cine europeo y filosofía continental: El cine como experimento mental*. Traducido por Ricardo Bonet. Córdoba: UCO Press, 2021.

Emerson, Ralph Waldo y Henry David Thoreau. *Querido Waldo: correspondencia entre Ralph Waldo Emerson y Henry David Thoreau*. Traducido por Alberto Chessa. Madrid: RELEE, 2018.

Emerson, Ralph Waldo, ed. *Memoirs of Margaret Fuller Ossoli*. Boston: Phillips, Sampson and Company, 1857. <https://archive.org/details/memoirsofmar-gare18521full/page/n3/mode/2up?view=theater>.

—— “English traits.” *Emerson Central*, 1996. <https://emersoncentral.com/texts/english-traits/>

—— “Essays and Lectures. The Lord's Supper.” *The Web of American Transcendentalism*, 1999 <https://archive.vcu.edu/english/engweb/transcendentalism/authors/emerson/essays/lordsupper.html>

—— “Representative men.” *Emerson Central*, 1996. <https://emersoncentral.com/texts/representative-men/>

—— “Society and solitude.” *Emerson Central*, 1996. <https://emersoncentral.com/texts/society-and-solitude/>

—— “*The conduct of life.*” *The Web of American Transcendentalism*, 1999. <https://archive.vcu.edu/english/engweb/transcendentalism/authors/emerson/essays/fatetext.html>

—— *Ensayos*. Traducido por Javier Alcoriza. Madrid: Cátedra, 2014.

Flower, Elizabeth. “Panorama de la filosofía norteamericana.” *Revista de la Universidad Nacional (1944-1992)*, Vol. 7, (1946): 39-46.

Fuller, Margaret. *Woman in the nineteenth century*. New York: Greeley & McElrath, 1845. <https://archive.org/details/womaninnineteent1845full/page/n7/mode/2up>

García, Alberto. “La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual.” *Comunicación y Sociedad*, Vol. 19, No. 2. (2006): 75 -105.

Gottlieb, Alexander. *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*. Traducido por José Antonio Míguez. Buenos Aires: Aguilar, 1964.

Halliday, John. *Douglas Sirk*. Madrid: Fundamentos, 1973.

Herederó, Carlos. *Joseph L. Mankiewicz*. Madrid: Ediciones JC, 1985.

Kandinsky, Vasili. *De lo espiritual del arte*. Traducido por Genoveva Dieterich. Madrid: Paidós Estética, 1996.

Korsman, Erik. *It's not far.... it's within reach. Terrence Malick and the search for wholeness of the American Adam*. North Carolina: Lulu Press, 2008.

Kurosawa, Akira. *Autobiografía (o algo parecido)*. Traducido por Raquel Moya. Madrid: Fundamentos, 1998.

Lastra, Antonio. *La filosofía y el cine*. Madrid: Editorial Verbum, 2002.

—— “Emerson y Thoreau. La domesticación de la escritura.” *Daimon Revista Internacional de Filosofía*, Vol. 22, (2001): 107-116.

—— “Swedenborg, Kant, Emerson una lectura trascendentalista.” *Daimon Revista Internacional de Filosofía*, Vol. 33, (2004): 85-92.

—— *La trascendencia de Emerson*. Valencia: Universidad de Valencia, 2011.

—— *Stanley Cavell, mundos vistos y ciudades de palabras*. Madrid: Plaza y Valdés Editores, 2010.

Levaco, Ronald, ed. *Kuleshov on film: writings of Lev Kuleshov*. California: University Press, 1974.

Lewis, Jacob. *La azarosa historia del cine americano, Vol. I*. Barcelona: Lumen, 1972.

—— *La azarosa historia del cine americano, Vol. II*. Barcelona: Lumen. 1972.

Metz, Christian. *Lenguaje y cine*. Traducido por Jorge Urrutia. Barcelona: Planeta, 1973.

Nadal, Alex. “Stanley Cavell y la nueva filosofía norteamericana.” *Pensamiento*, Vol. 61, No. 229 (2005): 31-42.

Oviedo, Carlos y Juan Barreto. “*La filosofía existencial en el cine europeo entre los años 1940-1960 (Bergman Dreyer Antonioni Fellini)*.” PhD diss., Universidad de Cartagena, 2013.

Padmasambhava. *Bardo Thodol (Libro tibetano de los muertos)*. Traducido por Manuel Giménez. Barcelona: Obelisco, 2021.

Peabody, Elizabeth. *Aesthetic Papers*. New York: G. P. Putnam's Sons, 1849. <https://archive.org/details/aestheticpapers00peabrigh/page/n3/mode/2up>

Pérez, David y Moisés Barroso, eds. *Encuentros con Stanley Cavell*. Madrid: Plaza y Valdés, 2009.

Pérez, David. “La herencia emersoniana en Stanley Cavell: el perfeccionismo moral.” *La Torre del Virrey*, Vol. No. 2 (2006): 3 -12.

Pippin, Robert. *Filmed Thought: Cinema as Reflective Form*. Chicago: University of Chicago Press, 2019.

Puigdomènech, Jordi. *La filosofía en el cine*. Madrid: Ediciones JC, 2019.

Read, Rupert y Jerry Goodenough eds. *Film as philosophy. Essays on cinema after Wittgenstein and Cavell*. Londres: Palgrave MacMillan, 2005.

Revilla, Marina y Adrián Samit. “Prisiones de luz: la arquitectura en Terrence Malick y El árbol de la vida.” *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, No.17, (2014): 53-60.



Richardson, Robert. "Emerson and Nature." En *The Cambridge Companion to Ralph Waldo Emerson*, editado por Joel Porte y Sandra Morris, 97-105. New York: Cambridge University Press, 1999.

Richie, Donald. *Japanese Cinema*. Nueva York: Anchor Books, 1971.

Ripley, George. *Specimens of foreign standard literature. Vol. 1-14*. Boston: Hilliard, Gray and Company, 1838-1842.

Romaguera, Joaquim y Homero Alsina, eds. *Fuentes y documentos del cine. La estética, las escuelas y los movimientos*. Madrid: Cátedra, 2007.

Russel, John. *Europeos en Hollywood: extraños en el paraíso*. Barcelona: T & B Editores, 2009.

Sadoul, George. *Historia del cine mundial: desde los orígenes*. México: Siglo XXI Editores, 1987.

Salanova, Jorge. "Glimpses of other worlds: Emersonian transcendentalism in the cinema of Terrence Malick." diss., Universidad de Valencia, 2018.

Sander, Carsten. "The beginning of the 1900s, Russian civilization of the Outer Manchuria seen from the artistic world: Akira Kurosawa's "Dersu Uzala", Vladimir Arsenyev's book, the Russian Far Wild East, American Wild West and Greenland." *Studia Humanitatis*, No. 4 (2019). <http://st-hum.ru/content/christensen-cs-beginning-1900s-russian-civilization-outer-manchuria-seen-artistic-world>

Segura, Arturo. "Dersu Uzala, un relato sobre la dialéctica entre arcaísmo y modernidad." *Filmhistoria online*, Vol. 20, No. 2 (2010): 31-63. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5368991>

Stang, Charles. "Stanley Cavell. Reflections on a life of philosophy. Interview by Charles Stang in 1997." En *Philosophers in conversation. Interviews from The Harvard Review of Philosophy*, editado por Phineas Upham, 135. New York: Routledge, 2002.

Sugg, Allan. "Transcendental legacy: transcendentalist principles from Emerson, Thoreau and Whitman in the film, The dead poet's society." *The Web of American Transcendentalism*, 1999. <https://transcendentalism.tamu.edu/sugg>

Tesson, Charles. *Akira Kurosawa*. Madrid: Cahiers du cinéma, 2008.

Thoreau, Henry David. *El diario (1837-1861) Vol. I*. Traducido por Ernesto Estrella. Madrid: Editora Capitán Swing, 2013.

——— *El diario (1837-1861) Vol. II*. Traducido por Ernesto Estrella. Madrid: Editora Capitán Swing, 2017.

Trong, Nguyen. *Joseph L. Mankiewicz*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1994.

Urrutia, Jorge. *Contribuciones al análisis semiológico del film*. Valencia: Cosmos-Artes Gráficas, 1976.

Vidal, Manuel. *Akira Kurosawa*. Madrid: Cátedra, 2005.

Wayne, Tiffany. *Critical companion to Ralph Waldo Emerson. A literary reference to his life and work*. New York: Facts on file Editions, 2010.

——— *Encyclopedia of transcendentalism. The essential guide to the lives and works of transcendentalism writers*. New York: Facts on file Editions, 2006.

——— *Woman thinking: feminism and transcendentalism in nineteenth-century America*. Maryland: Lexington Books, 2004.

——— *Women's rights in the United States. Vol. 1. Moral Reform and the Woman Question (1776-1870)*. California: ABC-CLIO, 2015.

——— *Women's rights in the United States. Vol. 2. Suffrage and a New Wave of Women's Activism (1870-1950)*. California: ABC-CLIO, 2015.

——— *Women's rights in the United States. Vol. 3. Civil Rights and Modern Feminism (1950-1990)*. California: ABC-CLIO, 2015.

——— *Women's rights in the United States. Vol. 4. Third Wave and Global Feminisms (1990-Present)*. California: ABC-CLIO, 2015.

Wendell, Oliver. *Elsie Venner. A romance of destiny*. New York: Grosset and Dunlap Publishers, 1883. <https://archive.org/details/elsievennerroma00holmiala/page/n7/mode/2up>

——— *The Writings of Oliver Wendell Holmes: Ralph Waldo Emerson, John Lothrop Motley: two memoirs Vol XI*. Boston: Houghton, Mifflin and Company, 1884. <https://archive.org/details/holmessworksralp0011unse/page/n11/mode/2up>

Whitman, Walt. *Canto a mí mismo*. Traducido por Mauro Fernández y Alonso de Armiño. Madrid: EDAF, 2013.

Woessner, Martin. "Cosmic cinema in advance: on the philosophical films of Terrence Malick." *Philosophy Today*, Vol 61, No. 2 (2017): 389-398.

## 10. RECURSOS ELECTRÓNICOS REMOTOS

Documentales, entrevistas y video-ensayos

Bakhmane, Linda (2020) *Dersu Uzala. Russian dreams of Kurosawa*, LB Production. Disponible en: [<https://mubi.com/es/films/dersu-uzala-russian-dreams-of-kurosawa>] (enlace activo a fecha: 24/04/2021).

Behnam Ahmadzadeh (2007). *Emerson: The Ideal in America*, Ralph Waldo Emerson Institute. Disponible en: [<https://www.youtube.com/watch?v=daRaMqFBjzQ&t=62s>] (enlace activo a fecha: 25/06/2022).

Beraud, Luc (1983). *All about Mankiewicz part 1*, Filmédis y Janus Film. Disponible en: [<https://www.youtube.com/watch?v=rh3IEdQro8U>] (enlace activo a fecha: 25/06/2022).

Beraud, Luc (1983). *All about Mankiewicz part 2*, Filmédis y Janus Film. Disponible en: [[https://www.youtube.com/watch?v=f\\_D6u7X8D4I](https://www.youtube.com/watch?v=f_D6u7X8D4I)] (enlace activo a fecha: 25/06/2022).

Cavett, Dick (1981). *Akira Kurosawa interview in The Dick Cavett Show*, Public Television Station. Disponible en: [<https://www.youtube.com/watch?v=Ff95Z0PY33E>] (enlace activo a fecha: 25/06/2022).

Kurosawa, Hisao (2000). *A message from Akira Kurosawa: for beautiful movies*, Kurosawa Production Co. Disponible en: [<https://mubi.com/es/films/a-message-from-akira-kurosawa-for-beautiful-movies>] (enlace activo a fecha: 21/02/2022).

Ôbayashi, Nobuhiko (1990) *Making of dreams: a movie conversation between Akira Kurosawa and Nobuhiko Ôbayashi*, Kurosawa Office y Producers System Company (PSC) Disponible en: [<https://mubi.com/es/films/making-of-dreams-a-movie-conversation-between-akira-kurosawa-and-nobuhiko-obayashi>] (enlace activo a fecha: 14/05/2020).

Okamoto, Yoshinari (2002). *Akira Kurosawa: It is wonderful to create*, Kurosawa Production Co. Disponible en: [<https://mubi.com/es/films/akira-kurosawa-it-is-wonderful-to-create>] (enlace activo a fecha: 25/06/2022).

Rappaport, Mark (2015). *The vanity tables of Douglas Sirk*, Video Essay ©Mark Rappaport. Disponible en: [<https://mubi.com/es/films/the-vanity-tables-of-douglas-sirk>] (enlace activo a fecha: 10/02/2021).

Sato, Shizuo (1993). *Akira Kurosawa: My life in Cinema*, Directors' Guild of Japan. Disponible en: [<https://mubi.com/es/films/akira-kurosawa-my-life-in-cinema>] (enlace activo a fecha: 07/01/2022).

Schmidt, Eckhart (1991). *From Ufa to Hollywood: Douglas Sirk remembers*, Raphaela-Film

GmbH. Disponible en: [<https://mubi.com/es/films/from-ufa-to-hollywood-douglas-sirk-re-members>] (enlace activo a fecha: 25/04/2020).

## 11. APÉNDICES

### Películas mencionadas (Títulos originales)

- Ashe Bateman, Nicolas. *The wanting mare*, Anmaere, 2020.
- Carruth, Shane. *Primer*, ERBP, 2004.
- Carruth, Shane. *Upstream color*, ERBP, 2013.
- Cukor, George. *Adam's Rib*, Metro-Goldwyn-Mayer, 1949.
- Cukor, George. *The Philadelphia history*, Metro-Goldwyn-Mayer, 1940.
- Eisenstein, Sergei. *Bronenosets Potemkin*, Mosfilm, 1925.
- Kurosawa, Akira, *Sugata Sanshirô*, Toho Company, 1943.
- Kurosawa, Akira. *Dersu Uzala*, Daiei Studios, Mosfilm 1975.
- Kurosawa, Akira. *Hachigatsu no rapusodî*, Feature Film Enterprise II, Kurosawa Production Co. y Shochiku, 1991.
- Kurosawa, Akira. *Ichiban utsukushiku*, Toho Company, 1944.
- Kurosawa, Akira. *Kagemusha*, Kurosawa Production Co., Toho Company y Twentieth Century Fox, 1980.
- Kurosawa, Akira. *Kakushi-toride no san-akunin*, Toho Company, 1958.
- Kurosawa, Akira. *Kumonosu-jô*, Toho Company, 1957.
- Kurosawa, Akira. *Mâdadayo*, Daiei, Kurosawa Production Co. y Tokuma Shoten, 1993.
- Kurosawa, Akira. *Nora inu*, Toho Company, 1949.
- Kurosawa, Akira. *Ran*, Greenwich Film Productions, Herald Ace y Nippon Herald Films, 1985.
- Kurosawa, Akira. *Waga seishun ni kuinashi*, Toho Company, 1946.
- Kurosawa, Akira. *Yoidore tenshi*, Toho Company, 1948.
- Kurosawa, Akira. *Yume*, Akira Kurosawa USA, 1990.
- Kurosawa, Akira. *Zoku Sugata Sanshirô*, Toho Company, 1945.
- Mankiewicz, Joseph L. *All about Eve*, Twentieth Century Fox, 1950.
- Mankiewicz, Joseph L. *Dragonwick*, Twentieth Century Fox, 1945.
- Mankiewicz, Joseph L. *The barefoot contessa*, Figaro y Transoceanic Film, 1954.
- Mankiewicz, Joseph L. *The late George Apley*, Twentieth Century Fox, 1947.
- Mankiewicz, Joseph L. *Suddenly, last summer*, Columbia Pictures, 1959.
- Resnais, Alan. *L'année dernière à Marienbad*, Cocinor y Terra Film, 1961.
- Scott, Ridley. *Blade Runner*, Warner Bros y The Ladd Company, 1982.
- Sirk, Douglas, *La Habanera*, Universum Film AG UFA, 1937.

Sirk, Douglas, *Zwei genies*, Universum Film AG UFA, 1934.

Sirk, Douglas. *Zu neuen Ufern*, Universum Film AG UFA, 1937.

Wachowski, Lana y Lilly. *Matrix*, Warner Bros y Village Roadshow Pictures, 1999.

Weir, Peter. *Dead Poets Society*, Touchstone Pictures, 1989.



**TÍTULO DE LA TESIS:** El trascendentalismo norteamericano en el cine

**DOCTORANDA:** Gretel Herrera Durán

### **INFORME RAZONADO DEL DIRECTOR DE LA TESIS**

La doctoranda Gretel Herrera Durán ha completado con éxito todas las fases conducentes al depósito de la tesis doctoral y lista para ser defendida con un alto grado de nivel investigador.

A lo largo del proceso que ha mediado entre la inscripción de su tesis y la actualidad, la doctoranda ha cumplido con todas las tareas encomendadas, abordando el estudio de los textos más relevantes del pensamiento trascendentalista norteamericano, el análisis de la bibliografía académica sobre el tema de su tesis, el visionado y análisis fílmico de las obras objeto de investigación, así como los filmes que de un modo u otro se encuentran vinculados a dichas obras.

A través de su investigación, la doctoranda ha podido concretar la tesis fundamental que plantea su trabajo: no obstante las distintas influencias que recoge de la tradición europea continental, podemos interpretar el trascendentalismo originario –fundamentalmente, Henry David Thoreau y Ralph Waldo Emerson–, como la corriente filosófica trócal del pensamiento norteamericano, impregnando una ya rica tradición intelectual y cultural. Los frutos de dicha tradición no sólo se han plasmado en la orientación intelectual de algunas de las grandes instituciones norteamericanas, sean éstas de carácter universitario, editorial, político ..., también han permeado algunas de sus mejores obras de creación poética, literaria, periodística, legislativa y, cómo no, cinematográfica.

Es precisamente la interpretación que del trascendentalismo han realizado algunas obras clásicas y contemporáneas de la cinematografía norteamericana –*Late George Apley* (JL. Mankiewicz 1947), *All that Heaven Allows* (D. Sirk 1955) y *Upstream Color* (S. Carruth 2013)–, lo que Gretel Herrera estudia en una investigación

que, con todo sentido, se encuadra dentro del ámbito temático de la Filosofía del Cine. Siguiendo las huellas iniciadas por el filósofo norteamericano Stanley Cavell, la doctoranda ha podido concretar algunas de las ideas esbozadas por Cavell; ha llevado su análisis al campo del *cine de autor* contemporáneo y ha contrastado su visión con el pensamiento que atraviesa una de las obras más memorables de la cinematografía de Akira Kurosawa (*Dersu Uzala*).

Su trabajo de investigación ha ido tomando cuerpo y concretándose a lo largo de un proceso de estudio, análisis y asistencia a los Seminarios y Jornadas organizadas por la Universidad de Córdoba, los Congresos de Évora y Salamanca, su aportación a este último y, sobre todo, con la publicación en la revista académica de estudios culturales *La Torre del Virrey* del artículo “El pensamiento trascendentalista de Emerson y Thoreau en el cine”.

Por todo ello, se autoriza la presentación de la tesis doctoral.

Firma del director