

Identidad personal y mundos cinematográficos distópicos

Personal Identity and Dystopian Film Worlds

RESUMEN: hablar de identidad personal y mundos filmicos supone hablar de la "referencia" en las ficciones y de la recepción y apropiación personal, no sólo intelectual, de esas ficciones. Este estudio considera la "refiguración" personal de las ficciones según la hermenéutica de Paul Ricoeur, aludiendo a tres películas con mundos distópicos: *Blade Runner*, *Brazil*, y *Truman Show*. El autor entiende que cabe aceptar como "refiguración" un momento personal que implica dos cosas: la "comprensión" intelectual –técnica– de un texto, y la "aplicación" vital del sentido de ese texto por parte de una persona. Sabiendo que ambas operaciones deben articularse sin ser cronológicamente distintas.

Palabras clave: cine, espectador, persona, recepción, lectura, sentido, relato, narración, drama, hermenéutica, literatura, filosofía.

ABSTRACT: To speak of personal identity and cinematic worlds means to speak of "reference" in fiction and of the reception and personal appropriation – not only intellectual – of that fiction. This study deals with the personal "refiguration" of fictions according to the hermeneutics of Paul Ricoeur, making reference to three films that depict dystopian worlds: *Blade Runner*, *Brazil*, and *The Truman Show*. Author's understanding is that "refiguration" is to be considered as being a personal moment, a moment implying two things: the intellectual (technical) "comprehension" of a text, and the "application" of the meaning of that text by a person to his or her life. Aware that the two things -not chronologically separated- must be articulated by that person.

Key words: Film, cinematics, spectator, person, reception, lecture, sense, meaning, story, narrative, drama, hermeneutics, literature, philosophy.

1. Introducción: nociones en juego*

Para hacer ver de antemano el planteamiento de las páginas que siguen, cabe mencionar una experiencia personal contada por David Puttnam y pensar qué dicen unas conocidas palabras de Gustave Flaubert.

* Una síntesis de este texto fue presentada como Comunicación en el 28 Congreso Anual de la IAPL, International Association for Philosophy and Literature, convocado bajo el tema

David Puttnam (me refiero al productor cinematográfico, que no al filósofo Hilary Putnam), hablando sobre su juventud, contó en una ocasión la siguiente anécdota: “hace muchos, muchos años, me recuerdo de mí mismo como un chaval que sale del cine, de ver *A Man for all Seasons* (*Un hombre para la eternidad*), pensando por un momento: ‘Desde luego que yo también me hubiera dejado cortar la cabeza antes de firmar ese papel’. Por supuesto que aquello no tenía el menor sentido, porque hubiera firmado cualquier cosa si alguien me hubiese amenazado con cortarme siquiera un dedo. Pero aquello hizo que me sintiera orgulloso de mí mismo por un momento, al pensar que algo había en mí que me hacía ser mejor de lo que era”¹.

Quisiera decir algo en torno al sentido de este “salir del cine y pensar por un momento” evocado por Puttnam. Incluso aunque no estuviera hablando de un film distópico, sino de una biografía histórica.

Es sabido que Gustave Flaubert dijo en una ocasión “Madame Bovary c’est moi!” (“Madame Bovary soy yo”, o incluso “Yo soy Madame Bovary”). Lo que quiero destacar es que Flaubert no estaba hablando sólo de su identificación personal con Madame Bovary en cuanto Emma, el personaje. Estaba hablando de su identificación con “Madame Bovary” como obra literaria, o como su sentido global.

Hablar de “Identidad personal y mundos cinematográficos distópicos” supone hablar de la “referencia” en las ficciones cinematográficas y de la recepción y apropiación personal, no sólo intelectual, de esas ficciones. Para ser breve, me centraré en considerar la *refiguración* personal de las ficciones según lo hace la hermenéutica de Paul Ricoeur. Y haré mención de tres películas con mundos distópicos: *Blade Runner* (R. Scott, 1982), *Brazil* (T. Gilliam, 1985), y *Truman Show* (P. Weir, 1998).

general “Virtual Materialities”, en Syracuse University, NY, 19-25 de mayo de 2004. La noción de “distopía” es, a diferencia de otras lenguas, utilizada sin problemas en inglés para referir lo opuesto a “utopía”. Según el *Oxford English Dictionary*, el término fue acuñado a finales del siglo XIX por John Stuart Mill, quien también utilizaba el sinónimo puesto en circulación por Bentham, “cacotopia”. Las dos palabras nacen de “utopía”, entendida como “eutopía”, para aludir a un lugar en el que las cosas están como es debido. De modo que “distopía” se refiere a un lugar en que esto no sucede así. A menudo, la diferencia entre utopía y distopía depende del punto de vista del autor. Una distopía viene a ser toda sociedad considerada como no deseable, y muy a menudo el término alude a un mundo ficticio situado en un próximo futuro en el que las actuales tendencias sociales se llevan a extremos de pesadilla.

¹ MACCABE, Collin, “Putnam’s new mission”, *American Film*, October 1986, p. 45.

Entiendo como “virtuales” los mundos posibles² de estas películas, en cuanto distintos del mundo “real” en que vivimos y en cuanto se prestan a mejor reconocernos y conocer nuestro mundo. No en cuanto resultan distópicos o cercanos a la ciencia-ficción. Son virtuales porque para hablar de sus personajes, tramas y acciones, adoptamos –con palabras de W. Kneale– la modalidad ‘*de dicto*’. Mientras que para hablar de nosotros como personas adoptamos la modalidad ‘*de re*’ en el mundo real en el que interactuamos con esas ficciones, al recibirlas.

Entiendo que, según la “mimesis III” de Ricoeur y la hermenéutica filosófica de Gadamer, cabe aceptar como “refiguración” un momento personal que implica dos cosas: la “comprensión” intelectual –técnica– de un texto, y la “aplicación” vital del sentido de ese texto por parte de una persona. Sabiendo que ambas cosas no son actividades cronológicamente distintas. “Sin embargo, desde la perspectiva epistemológica, sí es distinta la *comprensión* de la *aplicación*: de lo contrario la comprensión sería un acto arbitrario. Por eso, para describir ese lugar, Ricoeur acuña el término de ‘*refiguración*’”³, que es el que uso aquí. Sin esta distinción, en vez de estar trabajando a la prometida sombra de Ricoeur, estaría haciéndolo a la sombra del subjetivismo lúdico de Richard Rorty. Procedimiento que no logro compartir, pues prefiero el que Umberto Eco ofrece con su “sentido del texto”.

La conversión de un texto en “obra de arte” no es un fenómeno automático e irracional. Cuando menos, podemos examinar si hay y –en su caso– evaluar algo que lo justifique en el “mundo posible” que propone. El *mundo* que *de dicto* nos ofrece una película no es mera imagen especular del mundo que habitamos *de re*, y sin embargo se presenta como algo que “se puede habitar; que puede ser hospitalario, extraño, hostil”⁴, y con el que se establece una “estrategia de juego, incluso de combate, de sospecha y de rechazo, que permite al lector practicar la distancia en la apropiación”⁵. Ahora bien, sólo

² La noción de mundo posible no sigue aquí la metafísica y lógica de Leibniz, ni recibe el tratamiento de la semántica modal. Tampoco trata de lo no-actual entendido en grados de lo posible, lo probable y lo virtual. Mas bien se trata de lo “posible poético” según la *verosimilitud* o *necesidad*, según la *Poética* aristotélica (1451a 36-38). Lo posible, de entrada, se constituye en torno a lo habitual (*to eikos*, y también *praxeos*), que es lo que “gusta a todo el mundo”, pues resulta *cautivante*.

³ BALAGUER, Vicente, *La interpretación de la narración. La teoría de Paul Ricoeur*. Eunsa, Pamplona, 2002, p.133.

⁴ Cfr., entre otros lugares, AA.VV., *Con P. Ricoeur. Indagaciones hermenéuticas*, Ed. Azul, Barcelona, 2000, p. 160.

⁵ RICOEUR, Paul, *Tiempo y relato*, vol. I, Ed Cristiandad, Salamanca, 1987, p. 42.

se puede “hablar con propiedad de *mundo*, cuando la obra interactúa con el espectador o el lector, y el trabajo de *refiguración* hace que se tambalee su horizonte de expectativas; sólo en la medida en que puede *refigurarse* este mundo, la obra se revela capaz de un mundo”⁶.

2. Dos “navegaciones” textuales: comprensión intelectual y refiguración personal

Un modo de practicar una distinción entre dos operaciones que, como la comprensión y la aplicación, se solapan, puede ser hablar de una “primera navegación” del texto, siempre necesaria, de carácter técnico-estructural, atenta a una *comprensión* de las “estructuras de la superficie” de la trama narrativa y dramática. Y una “segunda navegación” que responda más bien a un análisis hermenéutico de las “estructuras poéticas profundas” del texto, caso de que las hubiera. Es decir, caso de que, 1) el texto estuviera dotado de una configuración orgánica según el sentido aristotélico fuerte del mito poético entendido como “*mímesis praxeos*”⁷, asunto que ahora no desarrollaré, y 2) ese texto estuviera en condiciones de ser *asimilado* como “obra de arte” por parte del lector o espectador.

Ni todo es obra de arte ni todo es mero entretenimiento. No conviene confundir la comprensión de un mundo posible con su densidad artística, ni tampoco conviene deducir del encanto subjetivo la comprensibilidad de ese mundo posible. El arte toma distancia de la realidad, sabiendo que parte de ella y ha de volver a ella. Como recuerda Ricoeur, “si el arte no tuviera, a pesar de su inicial retirada, la capacidad de volver a irrumpir entre nosotros, en el seno de nuestro mundo, sería totalmente inocente; estaría condenado a la insignificancia y reducido a simple diversión, se limitaría a constituir un paréntesis en nuestras preocupaciones cotidianas”⁸.

He elegido hablar de películas distópicas porque así es más sencillo e intuitivo mostrar que el alejamiento inicial y el retorno de los mundos posibles que nos ofrece el cine plantea este doble camino de ida y vuelta respecto de la experiencia vital de las personas, más hondo y estable que el *Umwelt* contextual e incluso que el *Welt*, si éste respondiera sólo a una cultura intertextual. Se trata de un proceso de vaivén creativo que responde, en su recep-

⁶ AA.VV., *Con P. Ricoeur. Indagaciones hermenéuticas*, p. 160.

⁷ Cfr. ARISTÓTELES, *Poética*, VI, 1449 b 24, 1450 a 4.

⁸ AA.VV., *Con P. Ricoeur. Indagaciones hermenéuticas*, *Ibid.*

ción, a este doble paso o nivel epistemológico de comprensión de la trama narrativa y dramática por una parte, y de asimilación personal del sentido ofrecido por mundo posible como un todo, por otra.

Sigue siendo cierto que “a medida que aumenta la distancia con lo real, se refuerza el mordiente de la obra de arte en el mundo de nuestra experiencia. Cuanto más amplia es la retirada, más vivo es el regreso a lo real, como que viene de más lejos, como si algo infinitamente más lejano visitara nuestra experiencia”⁹.

Ahora bien, esto es así en la medida en que admitamos –también con la hermenéutica de Ricoeur– que la referencia de los textos cinematográficos sigue la suerte metafórica de los literarios. Es decir, carecen de la referencia ostensiva empírica que tienen los enunciados asertivos en lenguaje ordinario, y asumen –problematizando filosóficamente la comunicación¹⁰– la tarea de crear una nueva referencia, un mundo peculiar que tiene un sentido propio. Y este sentido propio es algo que sólo aparece en la “refiguración” si 1) existe como algo asimilable a la estabilidad de la *intentio operis* de Umberto Eco¹¹ y 2) si hay alguien que –sin apropiárselo al modo de Richard Rorty¹²– es capaz de actualizarlo, confrontándolo con el propio sentido vital, “como

⁹ *Ibid.*, p. 161.

¹⁰ Afirma RICOEUR que es tarea propia de la filosofía “problematizar la comunicación”. Y la razón es aceptable: porque “la comunicación es en sí misma una trasgresión, si se entiende en el sentido propio de superación de un límite, o de una distancia que en cierto modo es insuperable” [en *Discours et communication*, in *La communication*, Actes du XV Congrès de l’Association des Sociétés de Philosophie de langue française, Montréal, 1971. (Montmorency, Montréal 1973, II, p. 25). Tomado de RICOEUR, Paul, *Filosofia e linguaggio*, (a cura di JERVOLINO, D.), Ed. Guerini, Milano, 1994, p.XVII.].

¹¹ Eco rechaza la postura crítica de RORTY que pretende que la única existencia que tiene un texto es la que le proporciona la cadena de respuestas que provoca, o –por decirlo con la ironía de T. TODOROV– rechaza que un texto sea solo “una especie de picnic en el que el autor pone las palabras y los lectores ponen el sentido” (Cfr. ECO, Umberto, “Interpretation and History”, en COLLINI, Stefan (Ed.), *Interpretation and Overinterpretation*, Cambridge, 1996, p. 24).

¹² RORTY dice que “a los pragmatistas nos encanta desdibujar la distinción entre encontrar un objeto y hacerlo”, (Cfr. RORTY, Richard, “The Pragmatist’s Progress”, en COLLINI, Stefan (Ed.), *Interpretation and Overinterpretation*, cit., pp. 97-106), Pero hay una distancia que conviene mantener entre la capacidad de “entender” y la de “apropiarse” o “redescribir” cuando lo que está en juego es el sentido de una comunicación dialógica o cuasi-dialógica, como es la que constituye la lectura de un texto. Lo dice con acierto E. GOODHEARTH: “RORTY entiende los riesgos de la redescipción y busca obviarlos confinando esta tarea dentro de su ámbito privado. Pero como pone de manifiesto su misma práctica, la redescipción tiene implicaciones públicas que son potencialmente coercitivas. El problema de RORTY aumenta con su identificación de la redescipción con la vida intelectual. Y una conversación entre

propuesta de un mundo en el que yo –el lector, el espectador– pudiera vivir y proyectar mis poderes más propios”¹³. Y también pudiera prometer y perdonar según entiende H. Arendt. Con la suspensión lúdica de “las referencias que determinan la existencia activa y preocupada”¹⁴, no quedan en suspenso todas las referencias finales. Éstas subsisten a través de la propia capacidad y actualización del sujeto de llegar al incremento del propio ser que supone “la comprensión de sí mismo delante del texto”. Que es el objetivo de la hermenéutica y de las ciencias humanas.

3. *Recorridos de comprensión (primeras navegaciones)*

Puede decirse que al sumergirnos en los mundos posibles de esas tres películas distópicas, y hacerlo con la perspectiva focalizadora de sus protagonistas, nos encontramos ante tres recorridos muy semejantes de lo que Ricoeur llama “Parcours de la réconnaissance”¹⁵, situaciones en las que errores y equivocaciones personales llevan a graves malentendidos. Porque nadie se equivoca acerca de sí mismo sin equivocarse acerca de los demás.

3.1. *Blade Runner*

En una primera navegación de *Blade Runner*, tanto en la versión comercial de 1982 como en el *director’s cut* de 1991, vemos que Deckard, nuestro “lazarillo” o incluso “alter ego” en el mundo distópico, es el protagonista, el mejor cazador, “retirador” o desactivador de replicantes humanoides. Pero que a fin de cuentas no lo es tanto, pues es salvado dos veces de la muerte, precisamente por dos replicantes. Uno de ellos es Rachael, de quien parece enamorarse –según los códigos propios de los géneros cinematográficos utilizados–, y el otro es Roy, el líder del grupo. Roy –después de haber asesinado, entre otros,

redescriptores puede ser como un diálogo de sordos, que no es ningún tipo de diálogo real. Como J. HABERMAS y otros pensadores de la Ilustración han puesto de manifiesto, los intelectuales también tienen capacidad para escucharse entre sí, poner lo que otro dice en los propios términos e incluso cambiar de parecer. La vida intelectual es una tensión entre entendimiento y apropiación. En la postura de RORTY solo hay apropiación, es decir, redescipción” (GOODHEARTH, Eugene, *The Reign of Ideology*, Columbia Un. Press, NY, 1997., p. 51.

¹³ RICOEUR, Paul, *Tiempo y relato*, I, cit., p. 122.

¹⁴ Cfr. GADAMER, Hans-Georg, *Verdad y método*, Ed. Sigueme, Salamanca, 1977, p. 144.

¹⁵ RICOEUR, Paul, *Parcours de la réconnaissance*, Ed. Stock, París, 2004. Especialmente, cfr. las conclusiones, pp. 357-377

a su padre-diseñador, incapaz de prolongarle la vida, en una escena más bien freudiana con pretensiones trascendentes— termina por salvar la vida de su maltrecho cazador Deckard, en un *clímax* con paradójicas alusiones cristológicas. Roy se clava un clavo en la mano, como si fuera una crucifixión, pero es sólo para “sentirse vivo” (no tiene a nadie a quien redimir) y lleva en la otra mano una paloma que —cuando se “extingue”— echa a volar hacia el cielo, que por primera vemos azul en la película. De esto, y de la progresiva “humanización” de los replicantes han hablado —motivados por las evidentes marcas diégticas de la película— casi todos los que han visto las dos versiones.

Queda suficientemente claro que el campo semántico en que germina y aflora la conclusión de la película es que “esta vida (la única que hay) no merece la pena ser vivida”. Cuando Deckard descubre el “origami” que le hace pensar y nos hace pensar que él también es un replicante, recuerda y nosotros oímos la voz de su supervisor, que poco antes le gritó “Lástima que ella no pueda vivir. Pero ¿quién vive?”. Y ahí se acaba todo, con el cierre de la puerta de un ascensor que desciende.

3.2. *Brazil*

Terry Gilliam planteó *Brazil* como un final feliz distorsionado, en el que un hombre triunfa sobre sus enemigos volviéndose loco: “¿es realmente posible hacer una película en la que el final feliz consiste en que un hombre se vuelve loco?”¹⁶.

Es más fácil decir qué no es *Brazil*, que decir qué es: “*Brazil* no es un *remake* de 1984, como muchos críticos asumen (...) Lo que interesa a Gilliam es la pérdida de la pasión en las sociedades burocráticas, la predisposición de las personas para someter su individualidad a cambio del confort y la seguridad que supone estar dentro del sistema. También le interesa el precio que, a fin de cuentas, se paga por eso. La inexorable marcha hacia el conformismo es algo necesario, pero no es natural, y la única salida que no puede ser castigada es a través de la fantasía. Gilliam no estaba intentando decir nada sobre el futuro. Quienes miren cuidadosamente la película verán que no hay en ella nada futurístico. La película trata acerca de como vivimos ahora”¹⁷.

¹⁶ MATHEWS, Jack, *The Battle of Brazil. Terry Gilliam vs. Universal Pictures in the Fight to the Final Cut*, Applause, NY, 1998, p. 46. Lo referente a esta película ha sido tratado por extenso en “Identidad e interpretación cinematográfica. Umbrales para una lectura humanista de ‘Brazil’”, en *Comunicación y Sociedad*, XI-2, (1998), pp. 7-52.

¹⁷ MATHEWS, Jack, *The Battle of Brazil. cit.*, p. 22.

¿Como trata *Brazil* estos asuntos? Cualquier pretensión de hacer una sinopsis de la historia resulta siempre insuficiente. Podemos decir que “la película sigue al personaje Sam Lowry, un funcionario en el departamento de documentación de un gran aparato burocrático gubernamental. La percepción del mundo por parte de Sam alterna entre el estar atrapado como un simple ‘engranaje de la máquina’ en un deprimente mundo de impresos y el escaparse de su sombría existencia al convertirse en el héroe de sus elaborados sueños. Su vida y esos sueños comienzan a confluir... Sus sueños se convierten en realidad al tiempo que su vida queda destrozada. Eventualmente, el gobierno le encarcela, encontrándole culpable nada menos que de “malgastar el tiempo y el papel del Ministerio”, una vez que Sam se embarca en una turbia persecución de la chica que ve en sus sueños y que encuentra en su vida real. Alguien que –sin motivo real- el Ministerio buscaba como sospechosa de terrorismo”¹⁸.

3.3. *Truman Show*

Richard Corliss describe *Truman Show* en *Time* (1 de junio de 1998): “¡Qué mundo tan maravilloso es el de Truman Burbank: una ciudad con casas bonitas y gente sonriente. En Seahaven Island, las calles están immaculadas, el tráfico ordenado y fluido, el clima es estupendo, con seductores amaneceres (¡salgamos de la cama!) y atardeceres dignos de los pinceles de Turner! Truman va a su honrado trabajo como vendedor de seguros, luego a su casa con su rubia y acogedora esposa Meryl, quizá sale luego para tomar una cerveza con Marlon, su mejor amigo. Lo tienes todo, Truman: ¡buenos días, buenas tardes, buenas noches! Sólo falta tener en cuenta una cosa: que todo eso es *falso*”.

El mundo del *Show de Truman* está bastante alejado de nuestro mundo de cada día, aunque reúne algunos de nuestros temores, esperanzas, y paranoias. Hablo del mundo entero del *Show de Truman* y no del “mundo” del personaje Truman Burbank, porque, Truman no tiene mundo, ni siquiera uno ficticio dentro de la ficción del *Show* en que vive. Por eso su aventura arranca como la de un *prisoner in paradise* y culmina con su huída del *wonderful world*, en busca del *real world*.

¹⁸Entrevista filmada el 29 de junio 1991, para *The South Bank Show*, parcialmente recogida en COWEN, David S., *Brazil FAQ*, (<http://execpc.com/~esch/home.html>).

4. Refiguración y recorridos de aplicación (segundas navegaciones)

Puesto que he planteado la evidencia de que el sentido de las películas está abierto y que la refiguración es asunto personal, no quisiera ahora –en buena lid– forzar a nadie a aceptar “mi” aplicación de estos mundos posibles poéticos distópicos. Pero sí puedo invitar a considerar lo que sigue.

Los errores y equivocaciones en los recorridos de reconocimiento de la propia identidad, no sólo ya en mundos diegéticos, sino en nuestra vida real, recuerda Ricoeur, tienen el rasgo dominante señalado por Pascal: “L’essence de la méprise consiste à ne la pas connaître”¹⁹. La equivocación se reduplica con el hecho de ignorarse a sí misma. Por eso, contemplarla activamente en la refiguración o recorridos de aplicación de una historia, puede deshacer la reduplicación diegética del error. Cosa que sin duda nos permite conocer mejor nuestra naturaleza personal y la del mundo en que vivimos.

Como queda dicho, la “segunda navegación” de un mundo posible, que suele darse al enfrentarnos con una obra de arte, obliga a una identificación personal, no ya con los personajes del mundo posible, sino con ese mundo considerado como un todo singular. Nuestra identidad como personas presenta rasgos de relaciones mutuas que –con Ricoeur– podemos llamar con la expresión griega fuerte de sociabilidad, “*allèlôn*”. Las personas somos, en principio, “unos-y-otros”. Los personajes, en principio, son “unos u otros”.

4.1. *Blade Runner*

Acerca del contenido “temático” de *Blade Runner*, pienso que no es la humanización de los replicantes lo que está finalmente en juego. Coincido con Philip K. Dick, que dice precisamente lo opuesto: “el tema de mi libro es que Deckard se ha deshumanizado al perseguir androides”²⁰. Y también, añadiría, está en juego la desaparición de todo planteamiento de horizonte tras-

¹⁹ *Entretien avec M. de Saci sur Epictète et Montaigne*, cit. en RICOEUR, Paul, *Parcours de la reconnaissance*, cit.

²⁰ Cfr. Entrevista con DICK, Philip K., de SAMMON, Paul, en “The making of *Blade Runner*”, *Cinefantastique*, 12:5/12:6 (july-August, 1982), p. 27. Citado por RICKMAN, Gregg, “Philip K. Dick on *Blade Runner*: “They Did Sight Stimulation On My Brain”, en *Retrofitting Blade Runner*, Ed. by KERMAN, J.B., Bowling Green, 1991, pp.103-109.

cendente, que al menos en la novela de Dick aparece con Mercer, un falso predicador cuyo credo es “No hay salvación”²¹.

El sentido vital y epistemológico de la “refiguración”, supone un contexto dialéctico, podemos decir con George Steiner²², cuando plantea su discutida intuición sobre las obras literarias y artísticas. Dice Steiner que “donde la presencia de Dios ya no es una suposición sostenida, donde Su ausencia ya no es un peso sentido y, de hecho, abrumador, ahí no pueden alcanzarse ciertas dimensiones del pensamiento y de la creatividad”²³. Pues bien –volviendo a *Blade Runner*–, entiendo que su conversión de simple texto en la dignísima obra artística que es, reside precisamente en la constante digética de esta “suposición sostenida como peso abrumador de la ausencia de trascendencia”. Cosa que, por supuesto, no deja de ser síntoma de la apertura trascendente que añade quien así se relaciona activamente con el sentido de la película.

Bajo esta necesaria condición de posibilidad, entiendo que cabe entonces una refiguración e identificación personal con el sentido unitario de *Blade Runner*, no ya sólo con una incómoda identificación alternativa con alguno de sus personajes. Desde luego que fascina un mundo posible en el que coexiste la tendencia que lleva a una deshumanización de Deckard junto a la tendencia humanizante de los “replicantes”, como una especie de juego en un mutuo intercambio o conversión de rasgos de caracterización de los protagonistas²⁴. Pero no es la humanidad de Deckard o de Rachel, “unos u

²¹FRASCA, Gabriele, epílogo de DICK, Philip K., *Ma gli andoidi sognano pecore elettiche?*, Fanucci Editore, Roma, 2001, pag. 280. En *Blade Runner* late el sentido de la novela original, aunque no lo veamos bien: que “el amor por las propias prótesis mediales, el ‘narciso como narcosis’ de que ya hablaba MACLUHAN es aquí el amor con lo inanimado (...) como emblema de una completa y literal degeneración” de los seres humanos. Y las grandes capacidades empáticas de que se enorgullecen los humanos, y que los distinguen de los replicantes, no dejan de ser una “enésima falsificación de los auténticos sentimientos” (Cfr. *Ibid.*, pp. 282-285). Precisamente porque no desempeñan su función propia: la de informar al sujeto de cómo le va el crecimiento de la vida de su espíritu.

²²Para un texto, dice George STEINER, “el contexto es siempre dialéctico. Nuestra lectura modifica la presencia comunicativa de su objeto y es, a su vez, modificada por él”, en *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?*, Ensayos, Destino, Barcelona 1991. p. 181-182.

²³STEINER, George, *Presencias reales*, cit., p. 278.

²⁴Se trata de un fenómeno recurrente en numerosas obras narrativas y dramáticas, consideradas artísticamente valiosas por motivos distintos de éste. He estudiado este asunto de modo explícito, a propósito de obras como *Thelma* y *Louise* o *Brazil*, tomando como paradigma de este lugar común clásico narrativo y dramático la simultánea y progresiva “quijotización” de Sancho y la “sanchopancización” de Alonso Quijano, en la obra de Miguel de CERVANTES. Véase GARCÍA-NOBLEJAS, Juan José, *Comunicación borrosa. Sentido práctico del periodismo y de la ficción cinematográfica*, Eunsa, Pamplona, 2000, pp. 143-152 y 153-206, respectivamente.

otros”, lo que está en juego. Lo que está en juego es la aventura de conocer²⁵ acerca de nuestra humanidad personal –la que Ricoeur entiende como “unos-y-otros” al traducir nuestra dimensión social según el “*allèlôn*” griego–. Aventura de conocer que pide explorar algunos de sus posibles extremos, entre lo humanamente digno e indigno. Esta vez, con *Blade Runner* entre lo natural y lo artificial.

4.2. *Brazil*

La condición de posibilidad que acabamos de mencionar facilita también una apropiación del *Brazil* de Gilliam que –en principio– respeta su sentido propio. Es evidente lo que Gilliam dice acerca de “la sensación de que las cosas están fuera de control. Es como si el mundo estuviera soñando”. Y se entiende que añade: “de algún modo, escribir *Brazil* es como una especie de estafa: no damos ningún tipo de respuestas. Solo destacamos cosas que son obvias, pero se trata de cosas obvias que la gente no suele tomar en consideración casi nunca.”²⁶

La burocratización del mundo de *Brazil* no es ajena a una ideología basada en el *management* como estricta organización “científica” y “autosuficiente” de medios respecto de fines orientados con una visión tautológica dominada por la *eficiencia*. El “individualismo burocrático” denunciado por MacIntyre es

²⁵ El espíritu del cine que no sea mero entretenimiento, como el espíritu de la novela, según dice Kundera, es el espíritu de la complejidad, algo muy alejado del espíritu de nuestros días, ejemplarizado por los peculiares estándares de hacerse cargo de la realidad por parte de los ‘*mass media*’, uniformemente camuflados de diversidad ideológica. “Toda novela dice al lector: ‘las cosas no son tan simples como tu te piensas’. Esta es la eterna verdad de la novela (...) La exclusiva *raison d’être* de una novela es descubrir lo que solo la novela es capaz de descubrir. Una novela que no descubra algún aspecto hasta ahora desconocido de la existencia humana, es algo inmoral. El conocimiento es la única moralidad de la novela” (KUNDERA, Milan, *The Art of The Novel*, Harper & Row, NY, 1988, pp. 5-18).

²⁶ El horror de muchas escenas de *Brazil* viene acompañado de cierta ternura y a veces de una lógica perfecta y al tiempo fuera de lugar. En ese mundo diegético hay numerosos carteles en las paredes de calles y despachos. Algunos dicen, por ejemplo: “Information Is The Key To Prosperity”, “Help The Ministry Of Information Help You”, “Be Safe: Be Suspicious”, “Suspicion Breeds Confidence”, etc. “Happiness: We’re all in it together”, dice un cartel, reproducción exacta del que figuró en las calles de todas las ciudades norteamericanas durante los años de la Depresión. Que “en esto, estamos todos juntos” es algo que Gilliam quiere dejar claro, tanto en el sentido irónico de la vida dentro de *Brazil*, como en el sentido de nuestras vidas, después de ver *Brazil*. (Textos tomados del ‘dossier’ de notas que se incluye en la edición de *Brazil* en DVD, © 1998 Universal Home Video Inc., así como de las incluidas en el album musical, en CD, © Milan Entertainment Inc., 1993).

algo que cobra sentido en los regímenes ideológicos tanto del socialismo como del liberalismo. De ahí que los burócratas conformistas de *Brazil* resulten un espejo casi universalmente incómodo. Si nos detenemos en los sueños de Sam, veremos que en ellos se convierte en una especie de Icaro o de Ángel protector con alas y armadura plateada, que en ocasiones busca liberar a su chica Jill, que pide ayuda desde una jaula. Sam lucha con un samurai gigante²⁷ y –tras vencerle– al quitarle la máscara, descubre que es el mismo.

El papel del espectador consiste en batallar con el sentido de ese mundo distópico, inhabitable, del que el protagonista sale sólo en sueños y final y “felizmente” en la locura, al quedar lobotomizado y con estigmas de crucifixión en la mano. El espectador busca unificar la natural ausencia de respuestas, si piensa que se trata de una obra de arte, en el contexto –una vez más– de su reflexión o refiguración personal.

En este caso, a diferencia del tono trágico de *Blade Runner*, *Brazil* nos ofrece un tono satírico que parece querer alejar de nuestra consideración cualquier relación mimética fuerte –al estilo aristotélico– del mundo posible, porque parece que sólo podemos pensar en términos de alternativa entre individualidades: “unos u otros”. Pienso que no es así, porque de igual modo que sigue siendo la identidad personal del espectador lo que está en juego, lo que permite estabilizar el sentido de esta identidad respecto de *Brazil* reside –como hemos visto para *Blade Runner*– en la exploración de algunos extremos de nuestra humanidad, entre lo humanamente digno e indigno, según el ya conocido “*allèlôn*” griego: “unos-y-otros”. Pero en vez de hacerlo entre los polos de lo natural y lo artificial, aquí se nos ofrece la oportunidad de hacerlo entre la idealidad de los sueños y la realidad de la vigilia, articulando en un único todo lo que hemos vivido vicariamente con Sam-dormido y con Sam-despierto.

4.3 *Truman Show*

Acerca de *Truman Show* hay menos que decir desde la perspectiva de la refiguración. O lo que hay que decir tiene menor estabilidad o rango artístico, si lo comparamos con las otras dos películas.

²⁷Entre los numerosos posibles acertijos que hay en la película, al modo de *Alice in Wonderland*, el mismo GILLIAM gusta de sembrar mayor confusión, entre divertido e irónico: el quijotismo de Sam en su lucha con el samurai gigante, que resulta tener su misma cara (dijo GILLIAM en una sesión de preguntas y respuestas *on-line* en AOL), no es nada más que un mal juego de palabras. La palabra ‘samurai’, en inglés, dividida en dos sílabas, suena como “Sam or I”, y también quizá signifique “Sam, you are I”.

Decía Kafka que “vivimos como si fuéramos los únicos señores, y esto nos convierte en esclavos”. Es lo que quizá ha sucedido ya a las personas, no al “sistema”, en el mundo realmente kafkiano²⁸ de *Brazil*. Y es algo que sin duda sucede con *Truman*. No porque se trate de un “yo insolidario” respecto de los demás, sino porque –y éste es punto fuerte de *Truman Show*– porque el personaje Truman es un puro individuo rodeado por actores, que socialmente son perfectos “yoes insolidarios”, puras máscaras. Y un puro individuo humano no es una variante de Robinson Crusoe. Quizá sea un patético Tarzán rodeado de personajes que son abstractos, y no de seres personalmente vivos.

Desde este punto de vista, es cierto que “entendemos” lo que Niccol y Weir²⁹ nos están diciendo con un *Truman Show* repleto de nombres y acciones alegóricas. De todos modos, en *Truman Show* también podemos buscar la articulación de tipo “unos-y-otros”. Es cierto que nuestra condición personal se enfrenta con la articulación de dudoso equilibrio entre un “Truman-llegando-a-ser-persona” junto al “Truman-dejando-de-ser-pseudo-persona” o puro individuo. Pero nos encontramos sin poder adquirir la necesaria “comprensión” de la diégesis, que en este caso tiene demasiados cabos sueltos y demasiadas alusiones pseudo-trascendentes. Hay ideas virtualmente sugerentes, pero las que han sido desarrolladas en forma de una *love-conquers-all-story*, son mucho menos ricas que las implicaciones narrativas y dramáticas de la misma pseudo-identidad del protagonista. Nos encontramos con que no se explora el universo narrativamente cerrado de un protagonista que vive un pseudo-matrimonio, una pseudo-amistad, un pseudo-trabajo, etc. Aporías que serían interesantísimas para la “refiguración”. Pero ésta no sólo tiene que ver con la “aplicación” vital en el espectador del sentido de la historia. Si no se logra una “comprensión” satisfactoria del mundo posible y sus habitantes, no hay tal “refiguración”, por muchas que sean sus expectativas. Y esto es lo que –a mi modo de ver– sucede con *Truman Show*.

²⁸ Frente a las presuntas connotaciones orwellianas que se le atribuyen, *Brazil* ofrece un panorama kafkiano. Basta repasar, por ejemplo las categorías del mismo KUNDERA acerca de ‘la fantasmagórica naturaleza de la realidad y la realidad mágica del archivo’, o ‘el castigo que termina encontrando la ofensa que lo origina’, el espíritu totalitario que convierte a todo el mundo en un ‘empleado’, la angustia de ‘sentirse excluido’, etc., en *op. cit.*, pp. 99-117.

²⁹ Dice el guionista NICCOL: “Decidimos hacerle un prisionero en el paraíso”. Estuvimos jugando con la posibilidad de varios finales –Truman termina en una tienda de recuerdos de Truman Burbank, Truman vive con su amada, Truman decide que le gusta la vida en TV- y al final hicimos el final que ha quedado, interesante por lo que tiene de abrupto y ambiguo. “Teníamos la impresión de que el espectador podía escribir un mejor final para el resto de la vida de Truman”, afirma el director WEIR. (Cfr. CORLISS, Richard, *cit. Time*, 1 de junio de 1998).

5. Conclusión

Espero haber ilustrado un poco ese momento oscuro que es la refiguración de ficciones, con esta incursión en mundos cinematográficos distópicos. Muchas otras cosas se podían haber puesto en juego, como la condición de la mimesis y de la catarsis poética que subyace en todo lo dicho. Quedan para otra ocasión. Aunque no puedo evitar mencionar lo dicho por dos autores, porque ayuda a recapitular lo dicho.

Cuando Georges Steiner indaga acerca de las “Gramáticas de la creación”, y repasa la historia del arte, termina postulando que los artistas necesitan cuando menos de una hipótesis de Dios trascendente para poder trabajar. Dilucidar si tal cosa efectivamente está en el modo de Esquilo, Dante, Bach o Dostoievsky, por un lado, o en el de Beckett por el otro, queda en manos de quien refigure sus obras, aplicando o no la condición humana de “huéspedes de la creación”³⁰.

Cuando Amélie O. Rorty se pregunta por los sujetos del temor y la piedad asociados a la catarsis poética de la tragedia, responde con contundente seguridad: “¿Por quién tenemos temor y piedad? ¿Por el héroe trágico? ¿Por nosotros? ¿Por toda la humanidad? Por los tres, por los tres al tiempo”³¹. Hay que entrar en el mundo diegético de los personajes con la comprensión (el temor y la piedad por el héroe), y hay que salir de ese mundo con la aplicación refigurativa (el temor y la piedad por nosotros y por toda la humanidad), al recuperar el mundo real de las personas. Sin una refiguración de este tipo, no es posible que haya genuino placer cognoscitivo poético. Que es lo que en definitiva nos interesa.

Sabiendo que se trata de un interés personal, práctico (estético, moral, político) en cierto modo patente en la articulación vital de cercanías y lejanías de David Puttnam como espectador ante el mundo de Tomás Moro, y también en el planteamiento de Gustave Flaubert como autor respecto del mundo de Madame Bovary.

³⁰ STEINER, George, *Gramáticas de la creación*, Siruela, Madrid, 2002, p. 342.

³¹ RORTY, Amélie O., “The Psychology of Aristotle’s Tragedy”, en RORTY, Amélie O. (Ed.), *Essays on Aristotle’s Poetics*, Princeton, 1992, p. 13.

Bibliografía citada:

- AA.VV., *Con P. Ricoeur. Indagaciones hermenéuticas*, Ed. Azul, Barcelona, 2000
- ARISTÓTELES, *Poética*
- BALAGUER, Vicente, *La interpretación de la narración. La teoría de Paul Ricoeur*. Eunsa, Pamplona, 2002
- COLLINI, Stefan (Ed.), *Interpretation and Overinterpretation*, Cambridge, 1996
- CORLISS, Richard, "Truman Show", *Time*, 1-VI-1998
- DICK, Philip K., *Ma gli andoidi sognano pecore elettiche?*, Fanucci Editore, Roma, 2001
- GADAMER, Hans-Georg, *Verdad y método*, Ed. Sigueme, Salamanca, 1977
- GARCÍA-NOBLEJAS, Juan José, *Comunicación borrosa. Sentido práctico del periodismo y de la ficción cinematográfica*, Eunsa, Pamplona, 2000
- GARCÍA-NOBLEJAS, Juan José, "Identidad e interpretación cinematográfica. Umbrales para una lectura humanista de 'Brazil'", *Comunicación y Sociedad*, XI-2, 1998
- GOODHEARTH, Eugene, *The Reign of Ideology*, Columbia Un. Press, NY, 1997
- KERMAN, J.B. (Ed.), *Retrofitting Blade Runner*, Bowling Green, 1991
- KUNDERA, Milan, *The Art of The Novel*, Harper & Row, NY, 1988
- MACCABE, Collin, "Putnam's new mission", *American Film*, October 1986
- MATHEWS, Jack, *The Battle of Brazil. Terry Gilliam vs. Universal Pictures in the Figh to the Final Cut*, Applause, NY, 1998
- RICOEUR, Paul, *Tiempo y narración*, vol. I, Ed Cristiandad, Salamanca, 1987
- RICOEUR, Paul, *Filosofía e linguaggio*, (a cura di JERVOLINO, D.), Ed. Guerini, Milano, 1994.
- RICOEUR, Paul, *Parcours de la réconnaissance*, Ed. Stock,. París, 2004
- RORTY, Amélie O. (Ed.), *Essays on Aristotle's Poetics*, Princeton, 1992
- STEINER, George, *Presencias reales ¿Hay algo en lo que decimos?*, Destino, Barcelona 1991
- STEINER, George, *Gramáticas de la creación*, Siruela, Madrid, 2002

Copyright of *Comunicacion y Sociedad* is the property of Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, S.A. and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.

Copyright of *Comunicacion y Sociedad* is the property of Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, S.A. and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.