



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Reencantamiento: Análisis sociológico
y cultural desde el cine de audiencias

Esther Marín Ramos



Tesis **Doctorales**

www.eltallerdigital.com

UNIVERSIDAD de ALICANTE



Departamento de Sociología I
Facultad de Ciencias económicas y empresariales

Reencantamiento: Análisis sociológico y cultural desde el cine de audiencias



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Tesis presentada para aspirar al grado de
DOCTORA POR LA UNIVERSIDAD DE ALICANTE

Programa de doctorado
Sociología: Sociedad y cultura contemporáneas

Dirigida por:
JUAN ANTONIO ROCHE CÁRCEL
ANACLETO FERRER MAS



*A mi hija Luna
que me hace creer*

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Se preguntó a menudo por la naturaleza de la ilusión cinematográfica. Volver a darnos creencia en el mundo, ese es el poder del cine moderno (cuando deja de ser malo). Cristianos o ateos en nuestra universal esquizofrenia “necesitamos razones para creer en este mundo”. Hay aquí toda una conversión de la creencia. Fue este un giro decisivo, de Pascal a Nietzsche: reemplazar el modelo del saber por la creencia. Pero la creencia solo reemplaza al saber cuando se hace creencia en este mundo, tal como es. (...) La creencia, incluso con sus personajes sagrados, María, José y el Niño, está lista para pasar del lado del ateo. (...) Lo seguro es que creer ya no es creer en otro mundo, ni en un mundo transformado. Es solamente, simplemente creer en el cuerpo. Devolver el discurso al cuerpo, y para eso, alcanzar el cuerpo anterior a los discursos, anterior a las palabras, anterior al nombramiento de las cosas: el “nombre”* e incluso antes del nombre. (...) Debemos creer en el cuerpo, pero como germen de vida, como el grano que hace estallar los pavimentos, que se conservó y perpetuó en el santo sudario o en las bandas de la momia y que da fe en la vida, en este mundo tal como es.

G. Deleuze, *La imagen-tiempo*, 230 y 231

Índice

0. INTRODUCCIÓN

0. 1. La motivación	13
0. 2. El marco teórico	17
0. 2. 1. La Sociología comprensiva	17
0. 2. 2. La Sociología del cine	18
0. 2. 3. Transversalidad teórica complementaria	20
0. 3. El método de investigación	22
0. 3. 1. El método hermenéutico	22
0. 3. 2. Otros aportes metodológicos	24
0. 3. 3. El proceso de estudio	26
0. 3. 4. La selección de las fuentes filmográficas	27
0. 3. 4. 1. Justificación de los listados de muestra	30
0. 3. 4. 2. Descripción de los listados de muestra	31
0. 3. 4. 3. Otras observaciones	32
0. 4. La justificación teórica de la selección filmográfica	33
0. 4. 1. El valor artístico de los índices de audiencia	33
0. 4. 1. 1. Las audiencias en la sociedad de masas	33
0. 4. 1. 2. La revolución telemática	35
0. 4. 1. 3. Algunos aportes teóricos del concepto de <i>elección</i>	37
0. 4. 1. 4. La importancia del observador en la obra de arte	39
0. 4. 2. El cine y la <i>horizontalización</i> del arte	40
0. 4. 2. 1. El imaginario colectivo y la unicidad del filme de audiencias	42
0. 5. Las hipótesis y los objetivos	47
0. 6. La estructura de la investigación	49

PARTE I: BASES TEÓRICAS DEL CONCEPTO DE

REENCANTAMIENTO	51
A) PRESENTACIÓN	53
1.1. Definición breve del concepto	53
1.2. Definición etimológica	53

B) INTRODUCCIÓN TEÓRICA	54
CAPÍTULO 1. LA NUEVA MAGIA: EL PODER DE LA FICCIÓN.	58
1. 1. La creatividad instituyente	61
1. 2. El encantamiento consciente	63
CAPÍTULO 2. MISTICISMO LIBERTARIO.	66
2.1. La libertad intersticial.	66
2. 2. La nueva autoridad	70
2. 3. La libertad en Weber	73
2. 3. 1. Las contradicciones "encantadas" de Weber	75
2. 4. La rebeldía solidaria	79
CAPÍTULO 3: SOCIOLOGÍA DEL AMOR.	82
3. 1. La evolución teórica sobre la inteligencia emocional.	86
CAPÍTULO 4. LA VARITA MÁGICA TECNOLÓGICA.	92
4. 1. La comunicación como motor social	92
4. 2. El proceso de reencantamiento mediático	94
4. 2. 1. De la saturación informativa al auge subjetivo.	96
4. 2. 2. La desmitificación del emisor	97
4. 2. 3. Los medios de participación social	99
4. 4. La metafísica de las nuevas tecnologías de la comunicación.	100
4. 5. Las capacidades emocionales de lo audiovisual.	102
CAPÍTULO 5. EL RETORNO DEL MITO	106
CAPÍTULO 6. EL REGRESO DE LA NARRACIÓN.	110
PARTE II: EL ANÁLISIS FÍLMICO	113
A) INTRODUCCIÓN	115
1. El cine, del truco a la magia	116
1. 1. El origen científico del cine	116
1. 2. La era de los trucos o la infancia del cine	116
1. 3. Del truco a la magia	117
1. 3. 1. Los inicios del reencantamiento: M. N. Shyamalan y T. Burton	119
1. 3. 1. 1. El halo televisivo de <i>The Sixth Sense</i>	121

1. 3. 1. 2. Rasgos comunes en M. N. Shyamalan	122
1. 3. 1. 3. Tim Burton y el “ánima” norteamericana	122
CAPÍTULO 7. LA INTEGRACIÓN DE LO SACRO: LA NUEVA MAGIA	125
7. 1. El concepto de lo sacro en el cine reencanta	125
7. 2. La definición de héroe: el héroe invicto	127
7. 3. Los renaceres en el cine postmoderno: <i>Avatar</i> , <i>Gravity</i> y <i>La vida de pi</i>	137
7. 4. Comparación con el cine moderno: La imposibilidad del ser	137
7. 4. 1. <i>Fantasia</i> o el desencanto a las puertas de la II G. M.	138
7. 4. 1. 1. El origen desencantado de <i>El Aprendiz de brujo</i>	140
7. 4. 2. El héroe-víctima moderno	142
7. 4. 3. <i>Indiana Jones</i> y el temor a Dios de Steven Spielberg	149
CAPÍTULO 8: LA FICCIÓN COMO NUEVA RELIGIOSIDAD	152
8. 1. Integración ciencia- fantasía	155
8. 1. 1. La superación de lo irreversible en el cine de Ciencia ficción	159
8. 1. 2. Comparativa: el temor a la ciencia del cine <i>desencanta</i> de culto	162
8. 1. 3. La tecnología reencantada	163
8. 2. Diferencia entre ficciones que embriagan y ficciones que liberan	165
8. 2.1. La realidad subjetiva en <i>Inception</i> y <i>Blade Runner</i>	167
8. 2. 1. 1. La desaparición del límite entre ficción y realidad	168
8. 2. 1. 2. La elección como salida del mar de ficciones	169
8. 2. 1. 3. Comparación con <i>Blade Runner</i>	170
8. 2. 1. 3. 1. Las zonas comunes	171
8. 2. 1. 3. 2. La evolución reencantada de <i>Blade Runner</i> en <i>Incepción</i>	172
8. 2. 1. 3. 2. 1. De peón-policía a peón-fugitivo	174
8. 2. 1. 3. 2. 2. Ficciones que liberan y ficciones que condenan.	175
8. 3. El <i>happy ending</i> del cine “reencanta”	175
CAPÍTULO 9. INTEGRACIÓN DE LO OTRO-OPUESTO: EL VILLANO	179
9. 1. El perfil del villano	179
9. 1. 1. El némesis solitario	179
9. 1. 1. 1. Asterión, el minotauro	182
9. 1. 1. 2. Comparación I: El duro y solitario héroe del <i>western</i>	183
9. 1. 1. 3. Comparación II: El actual Sherlock decadente	185
9. 1. 2. La mentira: el villano oculto.	185

9. 1. 2. 1. <i>Loki</i> o el bufón.....	192
9. 1. 3. El psicópata	193
9. 1. 3. 1. Aclaración sobre el término ¿Psicópata o sociópata?	194
9. 1. 3. 2. El perfil del psicópata. Rasgos distintivos	195
9. 2. El villano redimido	204
9. 3. El villano en la construcción de la identidad del héroe	209
CAPÍTULO 10. EL HÉROE VULNERABLE	221
10. 1. <i>Frozen</i> y la salida de la soledad	224
10. 2. “Juntos podemos”: El amor de los afines	228
10. 3. El héroe novato	231
10. 4. El empoderamiento de lo marginal	232
10. 5. El feminismo reencanta	234
10. 5. 1. El reecantamiento en España	237
10. 6. Comparación: el amor en el cine moderno	238
10. 7. El amor romántico en el cine “reencanta”	240
10. 7. 1. Los argumentos universales del amor	242
10. 7. 2. El concepto de amor romántico	244
10. 7. 3. La revolución romántica de los 90	248
10. 7. 4. Límites para romper límites: Pasión y ética	250
10. 7. 4. 1. <i>Pretty Woman</i> y el príncipe reescatado	251
10. 7. 4. 2. La rebeldía romántica en la saga <i>Twilight</i>	253
10. 7. 4. 3. El contrato en <i>Fifty Shades of Grey</i>	255
10. 8. La libertad intersticial de los vínculos reencanta	258
CONCLUSIONES	265
BIBLIOGRAFÍA	273
1. Libros y artículos científicos	275
2. Hemeroteca digital	294
APÉNDICES	301
1. Listado principal de películas	303
2. Listado secundario de películas	309

INTRODUCCIÓN



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

0. 1. La motivación

Esta tesis se originó en otro proyecto de investigación con el nombre “Héroes y heroínas de masas: Análisis del cuento desde la tradición a las producciones cinematográficas” por el que obtuve una beca predoctoral de la Universidad Complutense de Madrid en el año 1999. En esa primera investigación, ya empecé a trabajar en las bases que se encuentran en la tesis actual, a saber, las formas comunicativas subjetivas y metafóricas, el papel cultural del espectador y el increíble cambio que el cine experimentó sobre la década de los 90. Se trataba, eso sí, de un universo de estudio más pequeño, el del cine infantil y el cuento, y una variable también mucho más concreta que la de ahora, la del género sexual, de cuyos resultados impartí la conferencia “Héroes y heroínas de masas” para el *Centro de Estudios de la Mujer* de la Universidad de Alicante (2000).

En este primer proyecto de tesis ya aparecía mi interés por clarificar el poder de la comunicación social a través del cine. Significó la síntesis de mi formación universitaria en periodismo, pero especialmente de mi adhesión a las líneas desarrolladas por la *Unesco* sobre *Educomunicación* que ya entonces ofrecía una perspectiva alternativa de entender la sociedad mediada. Las ideas de Jean Cloutier sobre la figura del *Emirec* y el cambio de paradigma mediático que defendían una comunicación de los medios responsable socialmente comenzaban a desarrollarse principalmente en América Latina a través de Paulo Freire y su seguidor, Mario Kaplún. Estas teorías, más interesadas por el papel del espectador en los cambios culturales que en sus falencias, despertaron mi interés por el arte y la emoción como formas de conseguir una conexión con el receptor que no existía a nivel social y que consideraba capaz de vehicular procesos más ecuanimes, interactivos y eficaces para el desarrollo social. Entonces todavía los estudios sobre el uso que las audiencias hacen de los medios eran muy escasos, pero estaba convencida de que las formas ficcionales de los *mass media* que habían implosionado de manera salvaje con la televisión, evidenciaban una forma desconocida (y muy descontrolada también) de aproximación al conocimiento social.

Como testigo sensible de la guerra del golfo y poco después del conflicto yugoslavo, se despertó mi preocupación por el papel social de los medios de comunicación de masas,

lo que me llevó a involucrarme en la organización *Periodistas sin fronteras*. De este acercamiento, se derivó el desarrollo de unas jornadas sobre la *Implicación de los Medios de Comunicación en el conflicto yugoslavo* (1994) que tuvieron lugar en la Facultad de Ciencias de la Información de la UCM y en la que participaron expertos como Luis Rodríguez Abascal, el sociólogo Fermín Bouza y periodistas implicados como Montse Armengoll.

Por motivos personales y profesionales me vi obligada a posponer los estudios durante varios años, volviendo a retomarlos en 2006, con la misma preocupación pedagógica y social y volviendo a la perspectiva *educomunicativa* que los originó. A esa época corresponde el artículo que publiqué en la revista *Comunicación y pedagogía*, titulado “Conocimiento del Medio, por favor. Una aproximación sociológica sobre el vacío curricular en materia de comunicación audiovisual”¹ (2006, p. 59-63)

A la vez que proseguía con mi trabajo como profesora de Diseño y Producción Editorial, comencé en el año 2008 a impartir clases de *Psicología de la Comunicación y Teoría de la Comunicación Audiovisual* en la Licenciatura de Comunicación Audiovisual del centro de estudios *Ciudad de la Luz* (Alicante), especializado en cine. Esta etapa supuso uno de los avances más trascendentes de mi aprendizaje académico y despertó mi interés por profundizar en la comunicación social y el cine desde el ámbito psicológico. Con esta intención, comencé en el año 2009 una formación durante tres años en psicodrama y psicoanálisis freudiano que me aportó valiosos recursos para el análisis de la ficción y que apliqué en la publicación de varios artículos².

¹ El artículo hace un repaso y puesta al día de los estudios sobre los efectos de los medios de comunicación en el receptor, especialmente desarrollados en torno a la publicidad y la violencia, cuestiona su trascendencia y defiende la perspectiva de los nuevos estudios sobre recepción que ponen la atención sobre el complejo uso que los receptores hacen de los medios. Además señala la función sobre el desarrollo emocional de la comunicación audiovisual y concluye en la importancia de educar sobre los nuevos lenguajes, lógicas y estrategias que propone la cultura audiovisual protagonista en nuestras sociedades. En *Comunicación y pedagogía*, nº 214, 2006, p. 59-63.

² (2009). “Elogio al análisis de la ficción” en E. Cortés (comp.): *Psicodrama. Una propuesta freudiana*, Granada: Alborán, pp. 17-20 .
 (2010). “Cherí y Guido. Una mirada psicoanalítica sobre la glotonería neurótica en dos versiones masculinas incorregibles: a la francesa y a la italiana” en E. Cortés (comp.): *Seminario: Partiendo del trauma. Psicoanálisis para psicodramatistas*. Granada: Alborán.
 (2011). “Una propuesta anti-neurosis: Pipilotti Rist y la alegría de lo sencillo” en *Speculum. Revista de Psicodrama y Grupos*, 0, p.157-164.

Pero, en última instancia, considero que las circunstancias que me han inducido al estudio de la cultura en la que vivo han sido las circunstancias de todos. He tenido que formar parte de un cambio social decisivo que me ha permitido, a lo largo de estos últimos años, darme cuenta de que la transformación no solo abarcaba a los roles sexuales del imaginario social sobre el que versaba mi primer proyecto de tesis.

Internet estalló en la primera década del nuevo milenio y la cultura ya jamás volvería a entenderse como antes. El cambio del paradigma mediático entre emisor y receptor ya no era solo un ideal de mi etapa de estudiante. Ahora era una realidad a gran escala. Estalló la guerra de Irak y por primera vez la información sobre un conflicto bélico se desintitucionalizaba. Los vídeos sobre la invasión estadounidense a través de teléfonos móviles desde la misma línea de fuego y a tiempo real, llevados a cabo por la población no profesionalizada, probaron un cambio de perspectiva muy trascendente (M. A., Koldobika, 2003)³: la tradicional “masa” se rebelaba a la “agenda-setting” impuesta por la industria televisiva o las agencias de información.

Aquella realidad supuso un punto de inflexión cultural sin retorno que en los años venideros se haría cada vez más patente. En el 2008 llegaría lo que ya venía intuyéndose desde el 11 de septiembre, la quiebra del sistema financiero internacional y con él de la sociedad; la campaña electoral de Obama a través de las redes y, poco tiempo después, entraban en erupción los movimientos antisistema, especialmente vívidos aquí en España con el 15M. En ellos, esa amplia juventud crecida en el estado del bienestar y la cultura audiovisual, intensamente denostada desde décadas atrás por su aparente pasividad, mostró una capacidad de acción y convocatoria que creíamos inimaginable. La

(2011) “El deseo en la escena psicodramática de Caperucita Roja” en *Speculum. Revista de Psicodrama y Grupos*, 1, p. 177- 186.

(2012). “Dios No ha muerto: Inocencia consciente o el Reencantamiento postmoderno” en *Speculum. Revista de Psicodrama y Grupos*, 2, P. 169- 174.

³ Tal y como mostraba la editorial de *El País* del 10 de abril de 2003, “el acceso a imágenes reales del horror incide en el centro del debate sobre la legitimidad de esta guerra, sobre la proporción entre el mal que se pretendía evitar y los sufrimientos ocasionados”, ver en red:

http://elpais.com/diario/2003/04/10/opinion/1049925602_850215.html.

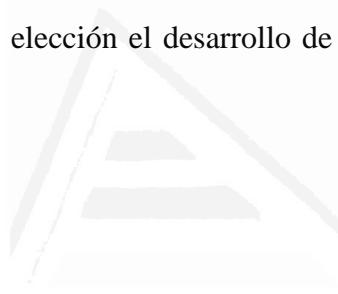
También pude leerse una interesante investigación al respecto aquí: Meso Ayerdi, Koldobika (2003). *El valor de Internet durante el conflicto en Irak*. En *Revista Latina de Comunicación Social*, nº 55. En red:

<http://www.ull.es/publicaciones/latina/20035521meso.html>

sociedad, como un enorme titán largo tiempo dormido, pareció despertar bajo nuestros pies con arrebatos de poner en marcha todo lo sedimentado desde el comienzo de su largo sueño.

Es en este punto cuando adquiere una mayor urgencia dilucidar los rasgos esenciales del *Imaginario Instituyente* (Castroriadis, 1975) de una sociedad que se moviliza exigiendo poner en marcha los idearios éticos que comenzaron a forjarse desde finales de los 60, cuando se adquiere consciencia de los excesos del liberalismo y la Modernidad.

A las puertas de este “aparente” despertar, es imposible no hacerse todo tipos de preguntas. Interrogantes que ayuden a clarificar cuáles son los deseos sociales (G. Deleuze y F. Guattari, 1972) y las tendencias de una sociedad que ahora, más que nunca, es consciente del sueño moderno (F. Nietzsche, 1882) y soporta sobre sí la responsabilidad de ir marcando con su elección el desarrollo de los acontecimientos (Z. Bauman, 2002).



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

0. 2. Marco teórico

0. 2. 1. Sociología comprensiva

La tesis planteada se enmarca dentro de los parámetros de la sociología comprensiva o interpretativa de Max Weber (Weber, 2006, p.13 y ss., 434 y 172; González García, 1992, p. 37 y ss; González García, 1998, p. 200; Roche, 2012, p. 79; Roche, 2013, p. 277) para la que el mundo social y las relaciones que genera están llenos de sentido, de significado. Es éste el dato con el que el sociólogo trabaja y el que le permite, a través del concepto de "correspondencia en el significado" o de "afinidades selectivas", encontrar los nexos comunes de las distintas dimensiones cognitivas, –la estética, la económica, la política, la religiosa y la social- que la modernidad ha fragmentado y, de este modo, componer el sentido, la "cosmovisión" (Muñoz, 2001, p. 23 y ss.), de una cultura determinada en un momento preciso.

De acuerdo con M. Weber y G. Simmel entendemos que las subjetividades que componen lo social no pueden ser comprendidas de manera independiente del colectivo, sino que están determinadas por las codificaciones de cada sociedad y por los marcos que ésta constituye. A diferencia del psicologismo, en la ciencia sociológica “no existe una oposición entre lo individual y lo social, porque el contenido de los pensamientos, los deseos y los conflictos internos presenta una base institucional y colectiva” (E. Illouz, 2012, p. 25). Precisamente esta capacidad de la sociología para desvelar la estructura institucional subyacente en toda acción social es lo que impide que el individuo permanezca sometido a ella.

Para E. Illouz, esta preocupación emancipatoria de la sociología es más necesaria que nunca en la actualidad, cuando “el neoliberalismo ha acentuado [la] tendencia a la autogestión del yo, porque en el sistema neoliberal todo somos individuos solos ante una sociedad que nos exige un gran número de competencias, cognitivas como emocionales. [De manera que] cuando algo falla, el individuo solo puede acusarse a sí mismo” (E. Illouz en entrevista de A. Vicente, 2015, párr. 16). La ironía de esa situación, explica la socióloga, es que el "yo" no puede ser una fuente de significado para sí mismo. Sólo a través de la interacción con los demás, los grupos y los significados colectivos es

posible “reconocer el trabajo del yo y darle un sentido” (E. Illouz en entrevista de E. Hernández, 2014, párr. 7).

A diferencia también de la filosofía, el marco sociológico no solo se interesa por los conceptos abstractos sino que destaca por su “atención” hacia el detalle y la vida cotidiana. De esta manera, indica Z. Bauman, basándose en G. Simmel, la sociología es capaz de “agudizar los sentidos [y] abrirnos los ojos para las condiciones de la existencia, que han sido encubiertos hasta el momento” (Bauman, 2000 c, p. 29)

0. 2. 2. Sociología del cine

Dentro de la sociología comprensiva, esta tesis doctoral se enmarca en la subdisciplina de la sociología de la cultura y, más específicamente, de la sociología del cine que considera el arte cinematográfico como un agente social y su objeto de estudio (P. Francescutti, 2012). En "La sociología frente al proyector (y detrás también)" Pablo Francescutti recuerda que hay otras aproximaciones de la sociología al ámbito cinematográfico, como la educativa (cuando el cine es usado para la enseñanza sociológica o cuando se convierte en el tema protagonista de un documental) y aquella que usa el medio como herramienta de investigación, aprovechando la ventaja de la cámara para registrar matices, las interacciones que escaparían a la atención de cualquier observador competente. Pero la sociología “que más ha profundizado su contacto con el cine en los últimos años es aquella que ha hecho de él su objeto de estudio” (Francescutti, p. 2012, 230).

En su ensayo, Francescutti acusa el costoso recorrido de la relación que ha mantenido la sociología con el cine hasta hace poco y que esa es la razón por la que su tratamiento se haya desplazado a otros ámbitos durante muchos años (*Ibíd.*, p. 232). Mientras que la sociología permanecía anclada a la teoría crítica y al énfasis sobre el emisor, los Estudios culturales atendieron la cuestión del influjo real del cine sobre el espectador desde la investigación de las audiencias y su contenido ideológico (M. Hansen, 1991, J. Mayne, 1990). La teoría cinematográfica profundizó en el análisis de los filmes importando recursos del psicoanálisis, la semiótica (Ch. Metz, 1977), los estudios literarios y de género, como la teoría fílmica feminista de L. Mulvey (1975) y J. Stacey (1994). Y, finalmente, los *Film Studies*, surgidos de las revistas de crítica y de análisis fílmico (D. Bordwell et al., 1996) y las Humanidades cubrieron los flancos desatendidos por el des-

interés de la sociología hacia un fenómeno que estaba transformando profundamente la fisionomía de las sociedades.

Frente a estas otras aproximaciones al cine, Francescutti clarifica cuál es el enfoque específicamente sociológico y determina que la mirada no puede ser meramente descriptiva o atender solo lo visible, porque, por ejemplo, “los filmes no nos dicen cuál es la práctica real de una sociedad, sino lo que es ideológicamente central en ella” (Francescutti, 2012, *Ibíd.*, 226). Ya que “Incluso cuando ocultan con un velo otras realidades también suponen un filón para el investigador” (*Ibíd.*). Así mismo, el sociólogo destaca la capacidad del cine no tanto como espejo, sino como agente que participa e interactúa en lo social, contribuyendo al cambio. En este sentido, para Francescutti, el cine actúa como un *imaginario instituyente* (Castoriadis, 1975) que interviene sobre lo instituido, promoviendo la construcción y la evolución de la sociedad. Por eso apunta que, “Al hacer visibles algunos aspectos de la realidad, las películas actúan sobre ella, volviéndose agente de su transformación” (*Ibíd.*, 236).

Siguiendo las acertadas puntualizaciones metodológicas de Francescutti, esta tesis doctoral pretende añadir un aspecto que tradicionalmente ha quedado excluida de las aproximaciones sociológicas al ámbito cinematográfico, que es el de la selección de una muestra filmográfica representativa de la sociedad. Y es que si hay una variable capaz por sí misma de protagonizar la medida del impacto que un filme provoca en la sociedad, más que la crítica o la teoría generada en los medios por la élite cultural, como apunta Francescutti, ésta es la de su público. Es decir, la interacción de las audiencias con la cultura, en este caso el cine a través de la elección y consumo de las obras. De esta manera, la sociología del cine propone “una línea que se aparta de la negatividad de la teoría crítica y del apocalipticismo *cool* de Baudrillard” (Francescutti, 2012, p. 228).

Es este aspecto, más que ningún otro, en línea a las aportaciones de Francescutti, el que permite realizar una distinción muy clara entre la sociología del cine y otros ámbitos de aproximación. Por poner un ejemplo, desde el exhaustivo análisis que Siegfried Krauer realiza del cine de la Alemania pre-nazi en *De Caligari a Hitler* (1947), hasta trabajos como los de E. Subirats (2011), el cine no solo ha sido tratado de manera equívoca como simple espejo o recipiente de la realidad (Francescutti, 2012, p. 233- 235),

sino como contenido transferencial del autor con el fin de tratar de justificar una mirada subjetiva y parcial de lo social. De esa manera, como se explica también en el apartado dedicado a los *Happy endings* (p.), los análisis sobre el cine, también los sociológicos, durante mucho tiempo, han primado la crítica y la denuncia social, como espejo (en este caso sí funciona la metáfora) de la pérdida de fe del intelectual-artista ante una transformación social que, con la revolución telemática, ha puesto en jaque la autoridad que este agente tradicionalmente ha tenido en la observación de la realidad.

Es por ese motivo que la presente investigación ha utilizado como espectro de estudio los filmes preferidos por la audiencia, determinados a través de los ranking de las películas de mayor recaudación, aspecto que se encuentra ampliamente tratado tanto en el apartado sobre la selección de las fuentes filmográficas como en el de su justificación. A través de estas bases teóricas y metodológicas, esta tesis doctoral muestra la forma en que el cine ejerce de pleno derecho una función instituyente o creativa en la sociedad, en la medida en que es elegido por el espectador de la sociedad telemática, esto es, en unas condiciones dadas de pleno acceso a la información.

Sobre la aportación de la sociología del cine al concepto de reecantamiento, se ha desarrollado el capítulo “La nueva magia: El poder de la ficción” dentro de la fundamentación teórica (p. 58) y el capítulo 8, “La ficción como nueva religiosidad” (p. 152).

0. 2. 3. **Transversalidad teórica complementaria**⁴

Dentro de este marco científico, los principales aportes teóricos utilizados en la fundamentación del reecantamiento cultural devienen del ámbito sociológico. Sin embargo las aproximaciones a este joven concepto son escasas, solo la extensa obra de M. Maffesoli ha logrado abarcar una amplia gama de sus manifestaciones. Por ello ha sido necesario completar el desarrollo de la noción de reecantamiento basándonos también en los aportes de otros sociólogos, como Zigmunt Bauman, Cornelius Castoriadis y Gilles Lipovetsky que tratan algunos de sus aspectos específicos y, no siendo suficiente, abrir la

⁴ Para un mayor explicación de los aspectos teóricos de esta tesis, véase la “Introducción teórica” de las “Bases teóricas del concepto de reecantamiento” (p. 54) y sus capítulos.

fundamentación teórica a otros ámbitos, como el de la Teoría de la Comunicación social, el de la Psicología, el de la Estética y el de la Filosofía.

Por tanto, la amplitud y, al mismo tiempo, la novedad del concepto ha necesitado de un apoyo multidisciplinar para su observación que permita clarificar lo mejor posible sus rasgos esenciales. Las aproximaciones realizadas por el historiador y crítico social Morris Berman (1987), las de pensadores como G. Vattimo (1989) y R. Debray (1996) y también, desde la Comunicación Social, las de M. McLuhan (1964) y J. Martín-Barbero (1995), entre otros, comenzaron a despertar la atención hacia este giro cultural que aparece entretejido en los más diversos ámbitos de conocimiento. Por ello que, siguiendo un esquema panóptico, el reencantamiento será abordado por el ámbito sociológico, el estético, el filosófico, el psicológico y la Teoría de la Comunicación Social, aportando una visión lo más completa posible del fenómeno tratado.

Por otro lado, la juventud de la noción de reencantamiento la hace igualmente ávida de una observación científica sistemática y empírica de la que hasta ahora adolece, con el fin de esclarecer la verdadera trascendencia cultural del concepto descrito. Por ello, las aportaciones teóricas presentadas a continuación serán apoyadas, en la segunda parte de esta tesis, por un análisis cultural basado en la producción cinematográfica de mayor consumo mundial.

0. 3. El método de investigación.

0. 3. 1. El método hermenéutico

El método de trabajo de la presente tesis se desarrolla en el marco de una perspectiva cualitativa, anclada epistemológicamente en los dominios del paradigma hermenéutico y definida como una ciencia interpretativa en busca de significados. De esta manera, la utilización del método hermenéutico insta a procurar comprender los textos a partir del ejercicio interpretativo intencional y contextual. Dicho proceso supone desarrollar la inteligibilidad del discurso contenido en el texto y, en gran medida, se trata de traspasar las fronteras contenidas en la "física de la palabra" para lograr la captación del sentido de éstas. En concreto, para el análisis hermeneúutico utilizado se ha aplicado principalmente lo dispuesto por P. Ricoeur y los aportes de E. Lévinas, que aportan dos maneras de llegar al estudio de los discursos garantizando la distancia objetiva (P. Ricoeur) y la ética (E. Lévinas) necesaria.

Ricoeur rechaza, por un lado, la pretensión de una comprensión inmediata, intuitiva del texto. Toda comprensión del texto requiere llegar a su "*semántica profunda*" (2008, p. 178) a través del estudio de su estructura interna y, se podría agregar, de las disciplinas críticas (filología, estructuralismo, psicoanálisis, teoría de la ideología, y en general, todo estudio que trata de reducir un texto a las condiciones de su génesis). Pero, al mismo tiempo Ricoeur rechaza de plano la reducción del sentido a la génesis. Solo hermanando ambas orientaciones es posible llegar a desvelar el sentido que el texto proyecta.

Para Ricoeur, el texto posee una objetividad que permite explicarlo y abordarlo científicamente y que reside, principalmente, en la consideración autónoma del texto y su distancia "respecto a la intención del autor, con respecto a la situación cultural y a todos los condicionamientos sociológicos" (2008, p. 70). El discurso sufre, una vez emitido, un desarraigamiento de la intención del autor y cobra independencia con respecto a él y

es en esta realidad metamorfoseada en la cual el lector, al tomar la obra, se introduce, apropiándose del texto y reelaborándolo.

Es, por tanto, la autonomía del discurso lo que permite la interpretación y, por eso, dice Ricoeur que es necesario descontextualizar el texto para “poder re-contextualizarlo de otro modo”(2008, p. 176), cerrando un círculo hermenéutico en el que se supera la dialéctica entre explicar y comprender. Por eso, a la vez dirá que “la preocupación primera de la hermenéutica no es descubrir una intención oculta tras el texto, sino desplegar un mundo delante de él” (*Ibíd.*, p. 179), es decir, el estudio de la “apropiación del texto”, o la aplicación del significado del texto a la vida del lector. Es en este sentido que Ricoeur reconoce una fuerza subversiva de lo imaginario que reside en “el poder del texto de abrir una dimensión de realidad” alternativa que incluye “un recurso contra toda realidad dada y, por eso mismo, la posibilidad de una crítica de lo real” (*Ibíd.*, p. 178).

Para E. Lévinas, la interpretación de un texto es una forma de acceder a su raíz más profunda que es la de la experiencia ética, el encuentro con el Otro, de la responsabilidad y el compromiso con él. A través de la ética, Lévinas muestra otra forma de distanciarse del ser o del Mismo, distinta al conocimiento y que considera superior a él, una “deposición de la soberanía por parte del yo” que permite la lectura “des-inter-esada” (2015, p. 49).

A diferencia del modelo positivista, la estrategia científica hermenéutica entiende que el sentido no pertenece en términos puros, sino que más bien existe en un escenario de co-pertenencia. Como señala S. Hall, “las cosas no significan, somos nosotros los que construimos significados utilizando sistemas representacionales, esto es, conceptos y signos” (Hall, 1997, p. 25). El investigador, en este caso, no constituye un observador ajeno al objeto de estudio, sino que se encuentra implicado (crítica y reflexivamente) en el escrutinio del objeto analizado, puesto que el comprender implica "reconocer que nuestras preopiniones determinan nuestra comprensión. Comprender implica proyectar mantos de sentido, fundados en nuestras preopiniones, sobre aquello que procuramos comprender" (citado en Echeverría 1997, p. 245).

Por ello, teniendo en cuenta el objeto de estudio de esta tesis, las obras cinematográficas, que requieren por su propia naturaleza ser interpretadas y no descritas, el método científico de estudio necesario es el hermenéutico en cuanto que concibe los acontecimientos como un devenir en continuo movimiento, cambiante y multidimensional y no como parte de una existencia ya dada. Cuando el objetivo es realizar un análisis científico sobre elementos simbólicos y construir una reflexión en torno a determinadas prácticas y productos culturales, el método debe ir más allá de la mera recolección y cuantificación de datos. Solo una propuesta hermenéutica permite la integración de los niveles metateórico (objeto de estudio), teórico (formas de representación del objeto) y empírico (técnicas de construcción y análisis de datos), tal y como expone E. Bericat (1998), a fin de obtener la mayor coherencia posible en el análisis del fenómeno fílmico.

En definitiva el análisis cualitativo permitirá observar de una manera más completa y flexible los aspectos realmente pertinentes a este estudio, que son los subjetivos e ideológicos, es decir, las ideas y mensajes contenidos en las narraciones cinematográficas. Este es el método necesario también para, posteriormente, someter a escrutinio la evolución del concepto de reencantamiento a lo largo del tiempo y proceder a su análisis comparativo, una vez detectados posibles cambios históricos y significativos de las variables aplicadas.

0. 3. 2. Otros aportes metodológicos.

Basándose en el paradigma hermenéutico de la sociología interpretativa, P. Francescutti propone una metodología específica a la hora de abordar el cine. Es necesario, dice el especialista en cine, que el análisis no solo se dedique a examinar las películas, sus productores o sus audiencias sino que también se aplique “a rastrear la irradiación de las imágenes y relatos diseminados en el tejido social” (P. Francescutti, 2012, p.237). La sociología debe tratar el cine valorando el impacto que éste provoca en el tejido social, y para ello, Francescutti señala la importancia de tener en cuenta, por un lado, la crítica periodística, en cuanto que aporta un criterio sobre lo que se considera relevante e irrelevante; por otro lado, la crítica culta o académica, fiel indicador del prestigio de películas o cineastas; y, finalmente, las versiones literarias sobre los filmes y los discursos.

sos de cualquier ámbito, científico, político, religioso o periodístico que se generen en torno al filme.

Teniendo en cuenta estos aportes, la metodología utilizada en esta tesis doctoral ha requerido realizar un esfuerzo intertextual que de cuenta de la resonancia que la filmografía estudiada ha tenido a través de los medios, sin los cuales ya no es posible entender la sociedad.

Una de las variables metodológicas que mejor pueden ayudar a interpretar en la actualidad los textos fílmicos y su impacto social, más que la crítica o la teoría generada por la élite cultural, es la de su público. Es decir, la forma en que la audiencia (como ente no profesionalizado) participa en las manifestaciones culturales a través de su interacción. Por ello, esta tesis ha considerado como parte irreductible de su metodología de estudio las preferencias del público a través del consumo que hace del cine, teniendo en cuenta el contexto de su elección, como se desarrolla en el subapartado sobre “El valor artístico de los índices de audiencias” (p. 33).

En este caso, el análisis hermeneútico no solo tiene en cuenta la interpretación de las obras llevada a cabo por el investigador o por el monto de análisis cualificados sobre ellas, sino también por los espectadores como principales agentes de su lectura. El objetivo de esta incorporación metodológica trata de filtrar, así, la mirada sesgada de una realidad cultural que durante mucho tiempo ha estado dominada por la crítica y la denuncia social, como espejo de la pérdida de fe del intelectual-artista ante una transformación social que, con la revolución telemática, ha puesto en jaque la autoridad que este agente tradicionalmente ha tenido en la observación de la realidad.

Para lo cual, la presente investigación ha utilizado como espectro de estudio los filmes preferidos por la audiencia, determinados a través de los ranking de las películas de mayor recaudación, aspecto que se detalla en el subapartado “La selección de las fuentes filmográficas” (p. 27 y ss.). Y con el fin de justificar de la manera más minuciosa esta aportación metodológica, se ha desarrollado el apartado, “El valor artístico de los índices de audiencias” (p. 33 y ss.).

0. 3. 3. El proceso de estudio.

Finalmente, la metodología empleada para llevar a cabo la presente investigación se ha sustentado en la documentación, análisis, reflexión y comprobación de los referentes teóricos y visuales específicos. El proceso de trabajo realizado puede simplificarse en los siguientes pasos:

A/ La consulta e investigación de toda la bibliografía existente en el ámbito sociológico sobre el concepto de reencantamiento cultural, así como de conceptos próximos como el de encantamiento y desencanto, tal y como se detalla en la introducción sobre las bases teóricas.

B/ Obtenidas una primeras variables sobre la naturaleza del concepto, y dada la concreción del término, se amplió la consulta a aquellas obras no solo sociológicas, sino también de la Teoría de la Comunicación Social, de la Psicología y de la Filosofía que profundizan en alguno/s de los rasgos identificativos del reencantamiento. Esta incursión multidisciplinar sobre el reencantamiento tiene como objetivo clarificar al máximo su naturaleza para, posteriormente, simplificarla en las variables sobre las cuales se basará el análisis de la filmografía escogida. Una vez recabada toda la información, se procedió a catalogarla, ordenarla y contrastarla entre las diferentes fuentes consultadas.

C/ La búsqueda de un universo acotado de producciones cinematográficas que cumpliera con los requisitos de rigurosidad y de representatividad necesarios para dar cuenta de su impacto social. Lo que finalmente determinó la selección de los listados de las cien películas de mayor recaudación a escala mundial aportados por la base financiera sobre la industria cinematográfica de mayor relieve internacional, la *Box Mojo Office*, como explicamos más detalladamente en el subapartado siguiente sobre “La selección de las fuentes filmográficas” (p. 27 y ss.).

D/ El visionado de las películas contenidas en los listados que conforman la muestra de estudio de esta tesis. Esta observación se realizó intercalando, a la vez, la búsqueda de la crítica periodística y teórica sobre los filmes, así como sus versiones literarias en

cada caso. Estas fuentes contribuyeron a la obtención de enriquecedoras aportaciones que perfilaron el desarrollo final de los resultados obtenidos.

E/ A partir tanto del visionado de las obras como de la información bibliográfica pertinente y también de la teoría sobre el concepto de reencantamiento, realizada anteriormente, se llevó a cabo el análisis hermenéutico con el que traducir su valor cualitativo. Gracias a él, fue posible la confección de las variables descriptivas del reencantamiento cultural que ha conformado el cuerpo final de la presente investigación. También, a través de este estudio, pudo apreciarse la evolución del concepto a lo largo del tiempo y sus más destacadas variaciones.

F/ En base al análisis teórico y de los filmes acotados, se procedió finalmente a la exposición de los resultados y a sus conclusiones finales, para lo cual, además de las fuentes citadas, se tuvo en cuenta multitud de obras cinematográficas que, sin formar parte del listado, también podían contribuir a la descripción de las variables del reencantamiento cultural.

0. 3. 4. La selección de las fuentes filmográficas⁵

Para realizar el análisis cultural, esta tesis doctoral se basa en una muestra filmográfica compuesta por las cien películas que han obtenido mayor recaudación en la historia del cine hasta ahora a escala mundial, en base a los datos de la *Box Office Mojo*⁶, una de las bases de datos financiera de la industria del cine más completa y rigurosa y la única que ofrece este tipo de listados actualizados a diario.

Para completar una muestra lo más representativa posible, también se han querido considerar dos aspectos: por un lado, las variaciones producidas por la inflación monetaria que deja a los grandes éxitos antiguos fuera del ranking, para lo que se ha utilizado también un segundo listado que comprende las películas de mayor recaudación realizando un previo ajuste de la inflación, que ha sido aportado también por *Box Mojo Of-*

⁵ El listado principal y secundario que componen esta selección pueden verse en los apéndices de esta tesis doctoral.

⁶ Véase en, <http://www.boxofficemojo.com>

ficie. Por otro lado, se ha querido tener en cuenta algunas variaciones destacables, respecto al listado principal, de las películas con mayor número de espectadores en España desde su calificación, que ha sido obtenido en base a los datos aportados por el Ministerio de Cultura⁷. Este sesgo, respecto a la audiencia española, ha sido aplicado intencionalmente con el fin de ofrecer una visión lo más cercana posible a la realidad nacional. Y como el anterior, solo ha sido considerado en la medida que introduce variaciones singulares respecto a los datos del listado principal de películas. Por poner varios ejemplos: *Pretty Woman* (G. Marshall, 1990), a pesar de su popularidad, no llega a estar contenida en el listado mundial de los cien filmes de mayor recaudación, y sin embargo en España es una de las películas más vistas de todos los tiempos⁸, razón por la cual se ha considerado tenerla en cuenta dentro del análisis. Otro ejemplo lo constituye la saga de *The Avengers* (*Los vengadores*, Joss Whedom, 2012-15) que posee un nivel de taquilla conferido especialmente por el público norteamericano, con una gran diferencia respecto a los valores europeos y españoles, por lo que no ha sido tratado tan ampliamente. El mismo caso ocurre también con *Fast and Furious 7* (J. Wan, 2015) que ha arrasado en los cines de China y de algunos países sudamericanos debiendo a ello gran parte su alto posicionamiento en el ranking de recaudación, pero su visionado en España y en el resto de Europa ha sido significativamente menor. Un análisis más exhaustivo y que ya no compete en esta investigación, sería el determinar las causas culturales de las variaciones del público en base a su nacionalidad.

La mayor parte de las películas contenidas en el listado mundial de mayor recaudación, así como en el listado español, corresponden a filmes realizados por productoras norteamericanas que son, en general, los preferidos por el público de la mayor parte de las nacionalidades. Este hecho se debe a la supremacía actual de la industria cinematográfica.

⁷ Es necesario señalar que la actualización de este listado, sobre las cien películas con mayor número de espectadores en España, se encuentra limitada y sus datos solo llegan hasta el año 2014, éste incluido. Por otro lado, el boletín informativo de cine del Ministerio de Cultura de España ofrece dos tablas donde se presenta la información de los largometrajes españoles y extranjeros, respectivamente, por orden de espectadores desde su estreno. En este caso, se considera como fecha de estreno el correspondiente a la de expedición del primer certificado de distribución, debido a que, de algunas películas (las anteriores a 1980) no se dispone de información de la fecha de estreno oficial. Véase en red:

<http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/cine/mc/bic/ano-2013/comercializacion/35-Largos-Esp-Ext-Calificacion.pdf>

⁸ El listado español está confeccionado en base al número de espectadores y no a los niveles de recaudación, por lo que no requiere de ajuste por inflación.

fica de EEUU que cuenta con una larga tradición y, en consecuencia, con facilidades en la producción y distribución de los largometrajes. Pero esta circunstancia no es óbice para que determinados filmes, como *Fast and furious 7* (J. Wan, 2015) –que ocupa el 5º lugar del listado de las películas de mayor recaudación del mundo–, sea una coproducción China-EEUU, esté dirigida por un director malaso y deba su ranking especialmente al consumo chino que se ha volcado con la saga (P. Scarpelli, 2005). Esta circunstancia se repite también en otros largometrajes del listado de mayor taquilla. Por ejemplo, una película de la envergadura de *Gravity* (A. Cuarón, 2013)⁹, que ha sido coproducida entre una de las grandes compañías norteamericanas, la Warner Bros. Pictures, junto a la de su propio director que es mexicano y a la británica Heyday Films, productora, esta última, que ha participado en todas las entregas de una de las sagas más taquilleras de la historia del cine, *Harry Potter*. Otro ejemplo destacado es el de la saga de *The Lord of rings*, también una de las más populares, que es una coproducción entre Nueva Zelanda y EEUU¹⁰, y así, una larga lista de coproducciones entre Norteamérica y otros países conforman el listado de las películas más taquilleras a nivel mundial.

Por otro lado, hay mercados cinematográficos, como el indio, que posee una industria cinematográfica proactiva que acapara la mayor parte de su audiencia lo que les permite una mayor autonomía de las producciones norteamericanas¹¹. Sin embargo “los ingresos por taquilla de las películas indias representan apenas el 7% de la recaudación de todos los cines del planeta”, (OMPI¹², 2013, párr. 16), por lo que la filmografía india, compuesta en su mayoría por producciones de muy bajo presupuesto y de “entretenimiento puro y simple”, no forma parte de los ranking del cine mundial preferidos por el público.

⁹ Con 723.192.705 dólares en taquilla ostenta el 70º lugar de las películas de mayor recaudación a nivel mundial, según *Box Mojo Office*. Y, además es una de los largometrajes más premiados de la historia del cine: con 7 Premios Oscar en 2013, incluyendo mejor director y 10 nominaciones; Globo de Oro, 2013 al Mejor director y 4 nominaciones, incluyendo mejor película; 6 Premios BAFTA, 2013, incluyendo Mejor director y 11 nominaciones; *Top 10* de las Mejores películas del año por el *American Film Institute* en 2013... y así una larga lista de premios.

¹⁰ Todos los datos sobre las productoras citadas en este párrafo han sido obtenidos de la base de datos de *Filmaffinity* [en línea]: <http://www.filmaffinity.com/es/main.html>.

¹¹ “Con más de 1.200 estrenos anuales, la India es el primer productor cinematográfico de todo el planeta” (OMPI, 2013, párr. 15).

¹² Revista en línea de la *Organización Mundial de la Propiedad Intelectual*.

0. 3. 4. 1. La justificación de los listados de la muestra

El listado de películas que, principalmente, se ha utilizado corresponde al ranking de recaudación sin ajuste por inflación, por una serie de motivos. Y es que, aunque en principio el cálculo por inflación permite tener en cuenta las películas antiguas que, por las diferencias inflacionarias de sus recaudaciones, desaparecerían de la consideración de este estudio, otras razones hacen que el listado con ajuste, en apariencia más ecuánime, no resulte por sí mismo representativo de la demanda cinematográfica mundial. La principal razón reside en que el ajuste inflacionario se realiza solo en base a una moneda, la norteamericana, por lo que los filmes comprendidos en él responden a la taquilla exclusivamente estadounidense, punto que desarrollaremos en el párrafo siguiente. Por otro lado, es necesario tener en cuenta otros aspectos contextuales del mercado cultural, como son la popularización de la televisión, el aumento de nuevas cadenas a lo largo de las últimas décadas de siglo pasado, la aparición del video, posteriormente el DVD y finalmente la oferta por Internet. Todos estos factores, además del aumento del precio de la taquilla especialmente en España, han contribuido durante las últimas décadas a bajar considerablemente la afluencia a las salas de cine. Por lo que es posible considerar compensada, hasta cierto punto, la desventaja de la que parten las películas antiguas (sin ajuste inflacionario) respecto a las más actuales.

A pesar de que los datos del listado con ajuste inflacionario ofrezcan una realidad parcial, se ha determinado considerarlo en este estudio en cuanto que permite una necesaria ampliación del espectro de análisis a las películas más antiguas. Además, su información puede considerarse representativa en cuanto que el porcentaje de recaudación de la taquilla estadounidense es suficientemente amplio (de un 30% a un 60%) respecto al global.

No ocurre lo mismo si excluimos del estudio el listado de películas más vistas aplicados los índices de inflación, ya que, en este caso, encontraríamos que muchas de las películas más vistas de todos los tiempos desaparecen debido a las diferencias inflacionarias de sus recaudaciones. Por esta razón, la presente investigación ha tenido en cuenta el ranking de las producciones con ajuste con el fin de abarcar un espectro lo más completo posible.

0. 3. 4. 2. La descripción de los listados de la muestra.

A/ Las variables contenidas en el listado de películas de mayor recaudación a nivel mundial sin ajuste son:

- Puesto en el listado.
- Nombre de la película.
- Recaudación mundial.
- Recaudación en Estados Unidos y su porcentaje respecto al total recaudado.
- Recaudación fuera de EEUU y su porcentaje respecto al total recaudado.
- Año de estreno .

B/ Las variables contenidas en el listado con ajuste son las siguientes:

- Puesto en el listado.
- Nombre de la Película.
- Ingresos totales (incluyendo los preestrenos).
- Ingresos actualizados con la inflación.
- Año de estreno.

C/ Las variables contenidas en el listado de las cien películas con mayor número de espectadores en España son las siguientes:

- Largometrajes españoles con mayor número de espectadores desde su calificación:
 - o Puesto en el listado.
 - o Título.
 - o Fecha de estreno.
 - o Espectadores.
- Largometrajes extranjeros con mayor número de espectadores desde su calificación:
 - o Puesto en el listado.
 - o Título.

- Fecha de estreno.
- Espectadores.

0. 3. 4. 3. Otras observaciones.

El ajuste por inflación se realiza sobre el precio de venta de la entrada al cine, valorado en un promedio de 8,39 dólares, ajustado a 2015 (*Box Mojo Office*). Su cálculo se realiza en base a la multiplicación de los ingresos estimados por el promedio del precio de venta más reciente. Cuando los ingresos no están disponibles, el ajuste se basa en el promedio de precio de venta en el momento del estreno de la película, teniendo en cuenta los reestrenos en su caso.

En la lista ajustada a la inflación, la clasificación no varía mucho de un mes a otro, y por tanto, no se actualiza de forma periódica. Tiene en cuenta los factores inflacionarios así como el precio de las entradas y las reediciones o reestrenos y por consiguiente, refleja mejor la evolución real de una película, y hay que tener en cuenta que la mayoría de los filmes anteriores a los 80 han alcanzado sus totales a través de múltiples reestrenos. La flecha hacia arriba, junto al año de lanzamiento, indica que esas películas tuvieron múltiples estrenos cinematográficos documentados. La mayoría de los largometrajes anteriores a los 80 que aparecen en el listado tuvieron múltiples estrenos sin documentar a lo largo del tiempo. El año mostrado es el de su primer estreno. La mayoría de los filmes anteriores a 1980 alcanzaron sus totales a través de múltiples versiones, especialmente las películas animadas de Disney hicieron gran parte de sus ingresos en las últimas décadas desmintiendo sus fechas de lanzamiento original en términos de ajuste. Por ejemplo, *Snow White and the Seven Dwarfs* (*Blancanieves y los siete enanitos*, 1937) ha recaudado 118 millones de dólares en el listado sin ajuste y 184 millones ajustados desde 1983 .

Por todo ello, a pesar de sus limitaciones, el listado con ajuste inflacionario puede compensar el desequilibrio en los resultados que ofrece el listado sin ajuste, donde se observa que sólo una cuarta parte de las películas son anteriores al 2000.

0. 4. Justificación teórica de la selección filmográfica.

0. 4. 1. El valor artístico de los índices de audiencias.

Una de las manifestaciones del reencantamiento que analiza este trabajo, es la tendencia creciente a la horizontalización de la cultura. Algo de lo que Marcel Duchamp ya hablaría hace casi un siglo, que comenzó a materializarse en la esfera artística con la industria cinematográfica (E. Hobsbawn, 2009) y que ha alcanzado su máxima expresión con la revolución digital. Los medios de comunicación telemáticos, es decir, Internet, ha venido a cambiar, o mejor, a demostrar de facto lo que algunos teóricos señalaban desde hacía décadas. Y es que las audiencias no son esa masa uniforme, pasiva, aislada y, por tanto, fácilmente controlable por la Industria Cultural o por el poder político o económico.

0. 4. 1. 1. Las audiencias en la sociedad de masas

El rechazo actual hacia la cultura preferida por el gran público, tiene su precedente en teóricos como Walter Lippman que hace casi un siglo señalaba la amenaza que una “mal entendida” democracia suponía para las libertades sociales. Para Lippman, el público era un concepto ilusorio basado en una “noción mística de la sociedad” – *El público fantasma* (1925, p.147) –, un mero espectador “outsider” frente a la élite educada, “insider” (Ibíd., p.198-9), que poseía la capacidad de decidir sobre la sociedad. Esta concepción elitista de la sociedad se daba en un contexto en el que “los fascismos y totalitarismos comenzaban a desfilar por las calles” (H. Aznar, 2014, p. 8) y, con ella, Lippman se suscribía a la teoría crítica de la tiranía de la opinión pública que autores como Alexis de Tocqueville (*La democracia en América*, 1835), John Stuart Mill y, luego, James Bryce, Gabriel Tarde o Gustave Le Bon, habían mantenido a lo largo del s. XIX, alertados porque la expansión de la democracia a todos los estratos sociales desembocara en una tiranía de la mayoría.

Un marco histórico nada adecuado para que un punto de vista más positivo acerca del público, como el mantenido por John Dewey (1927), coetáneo de Lippmann, gozara de

un eco que en la actualidad en cambio es reconocido¹³. Al contrario, durante las décadas siguientes a la II G.M., tras constatar hasta dónde había llegado la ceguera del populismo nazi, los críticos de la Escuela de Frankfurt denunciarían la debilidad de las jóvenes democracias en unas sociedades en las que las audiencias eran fácilmente controladas por los medios de comunicación (B. Muñoz, 2005). Adorno y Horkheimer, acusaron el poder omnipotente de la “industria cultural” sobre el público, hasta deconstruir la propia noción de “cultura”: “Hablar de cultura ha estado siempre contra la cultura. El denominador común ‘cultura’ contiene virtualmente la captación, la catalogación y la clasificación que entregan a la cultura en manos de la administración” (Th. Adorno, 1955, p. 203).

Como vemos y se ha venido señalando casi desde el principio de la cinematografía, no es posible hablar de una democracia real en una sociedad de masas. El concepto de masa en sí se constituye en oxímoron de lo democrático, porque alude a una estructura jerárquica y desequilibrada de la comunicación social. La sociedad de masas se fundamenta en el esquema lineal de la comunicación de R. Jacobson (1966) o su versión en el esquema telegráfico de Shannon y Weaver (1949) y su funcionamiento reside en el concepto de masificación, es decir, en la integración de individuos en un conjunto desestructurado, despersonalizado y homogéneo (J. Cazeneuve, 1972, p.45).

En este esquema, el único agente activo es el emisor, representado por la Industria Cultural (dominada a su vez por el poder político y/o económico) que es quien controla el acceso a las costosa tecnología que se requiere para acometer la comunicación social. El teórico de la comunicación Luis Ramiro Beltrán (1979) resume el modelo tradicional de la comunicación social de la siguiente manera:

el acto o proceso de transmisión de mensajes de fuentes a receptores a través del intercambio de símbolos (pertenecientes a códigos compartidos por ellos) por medio de canales transportadores de señales. En este paradigma clásico, el propósito principal de la comunicación es el intento del comunicador de afectar

¹³ Frente a Lippman, J. Dewey, negaría la concepción fantásmagórica del público y diría que éste se mantendría eclipsado hasta que no se articularan formas localistas de comunicación, en *La opinión pública y sus problemas* (2004, p. 142).

en una dirección dada el comportamiento del receptor; es decir, producir ciertos efectos sobre la manera de sentir, pensar y actuar del que recibe la comunicación o, en una palabra, persuasión. La retroalimentación se considera instrumental para asegurar el logro de los objetivos del comunicador (L.R. Beltrán, 1979).

0. 4. 1. 2. La revolución telemática.

Gracias a los medios telemáticos, el tradicional modelo de la comunicación de R.Jacobson (1966), ha dado paso al esquema interactivo propuesto por Jean Cloutier (1973) basado en su teoría del EME-REC (Emetteur-Recepteur), donde el usuario de los medios es a la vez emisor y receptor de mensajes (J. Cloutier, 1973, p. 101). Hablaremos por tanto, como indica Agustín García Matilla (1996, p. 69) de un EMIREC -si castellanizamos el término: emisor-receptor-, que, en unos casos, se convierte en EMIREC-emisor y, en otros, en EMIREC-receptor, según produzca o reciba, respectivamente, un mensaje o conjunto de mensajes.

Este modelo basado en la interacción frente a la unidireccionalidad del anterior esquema, será señalada también por Tim O'Sullivan (1997) como “el intercambio y la negociación del sentido entre dos o más participantes situados en contextos sociales”. Y, por J. Habermas, en el sentido de:

Por acción comunicativa entiendo una interacción simbólicamente mediada. Se orienta de acuerdo con normas intersubjetivamente vigentes que definen expectativas recíprocas de comportamiento y que tienen que ser entendidas y reconocidas, por lo menos por dos sujetos agentes. (R. Aparici, 1996, p. 68-69).

La comunicación social se convierte, entonces, en un proceso de ida y vuelta de mensajes donde los sujetos -aplicando el neologismo de Jean Cloutier- son “emirecs” porque simultáneamente, son emisores y receptores de mensajes, lo que lleva a Jesús Martín-Barbero a sostener que “La comunicación es diálogo en la trama cultural” (1996, p. 11).

La facilidad de acceso que permiten las nuevas tecnologías ha devenido en una horizontalización de la comunicación social y un papel mucho más activo de las audiencias en la cultura. Luis Ramiro Beltrán, lo explica de esta manera,

El acceso, el diálogo y la participación son los componentes clave del proceso sistemático de comunicación horizontal. Tienen relación de interdependencia. Es decir: (a) a mayor acceso, mayor probabilidad de diálogo y participación; (b) a mejor diálogo, mayor y mejor la utilidad del acceso y mayor el impacto de la participación; y (c) a mayor y mejor participación, mayor probabilidad de ocurrencia del diálogo y del acceso. En conjunto, a mayor acceso, diálogo y participación mayor satisfacción de las necesidades de comunicación y efectividad de los derechos a la comunicación y más y mejor serán utilizados los recursos de comunicación (1979, p. 20).

De forma más concreta, se puede decir que, por un lado, los nuevos medios de comunicación social han permitido que la participación de las audiencias en la cultura, por primera vez, puede ser directa porque se han acabado los protocolos, los filtros y los tiempos antes necesarios para publicar. Lo que ha provocado una explosión de la autoría. Por otro lado, también ha aumentado la participación de manera indirecta, en tanto que las audiencias han adquirido una capacidad de influir hasta ahora desconocida sobre la Industria Cultural a través de la potencialización del boca a boca que permite la viralización de su opinión en las redes sociales. Finalmente, la facilidad de acceso a la ingente y diversa información y oferta cultural, en este caso cinematográfica, que permite Internet (sea libre o de pago asequible), obliga al receptor a adoptar una nueva actitud: le conmina a seleccionar y, con su selección, a definir y expresar sus gustos, lo que le es afín y lo que no, lo que desea y lo que no. En consecuencia, esto, a la vez, exige a la Industria a tratar de conocer más que nunca y estar pendiente de sus tendencias para ser competitiva y a elegir y a elaborar productos determinados por estos gustos. Es decir, se han invertido los términos y si antes, el consumo que se hacía de la cultura cinematográfica dependía de su limitada distribución y de sus campañas de marketing, ahora es la Industria cultural la que depende de los gustos de sus espectadores que, con el poder de su elección, determinan el contenido y la forma de los productos cinematográficos.

0. 4. 1. 3. Algunos aportes teóricos del concepto de *elección*

El concepto de selección, como factor determinante de una verdadera libertad de las audiencias, adquiere un protagonismo crucial en los estudios sociales desde los años 60. El antropólogo y Psicólogo social, George Bateson, de la Escuela de Palo Alto o Escuela Invisible acuñaría en 1955 el concepto *Frame*¹⁴, para definir el contexto o marco de interpretación por el que la gente se detiene en unos aspectos de la realidad y desestima otros. Las personas, diría Bateson, interpretan los acontecimientos en base a los marcos propios o interrelacionales, culturales. El autor diferenció tres niveles de comunicación: el denotativo o referencial, el metalingüístico y el metacomunicativo. En este último nivel, que describe la relación entre los hablantes, se hace referencia al contexto y a la cultura, donde se integran los marcos. (Bateson, 1972).

A partir de la conceptualización de Bateson, Erving Goffman (1974) redefinió el término *frame* en el marco de la sociología interpretativa, desarrollando la teoría *Frame*, que ha sido la piedra angular de los estudios actuales sobre opinión pública, política y movimientos sociales (Marta Rizo, 2012): “las definiciones de una situación se construyen de acuerdo con principios de organización que gobiernan los eventos — al menos, los sociales — y nuestra participación en ellos; frame es la palabra que usaré para referirme a esta suerte de elementos básicos que soy capaz de identificar” (E. Goffman, 1974, p. 10-11).

A partir de la contribución de Goffman, el receptor de la información se concibe como una parte integrante de un proceso informativo que se da en unas circunstancias concretas espacio-temporales. El mensaje se produce en un contexto que le confiere significado e intencionalidad y que resuena de modo distinto en los receptores, en función de sus experiencias particulares (Graber, 1988: 144). Como explica J. R. Sebastián de Ericce acerca de los aportes de Goffman, “Los *frames*, por tanto, son elementos simbólicos que se construyen desde el informador hacia el receptor de la información, pero también se retroalimentan inversamente, ya que la opinión pública es el destinatario final al

¹⁴ El concepto de frame es de 1955 pero se publica en 1972 en el capítulo “A theory of play and fantasy” (cfr. Bateson, G., 1972) *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution and Epistemology*.

que se dirige la comunicación y el emisor lo tiene en cuenta a la hora de estructurar su mensaje” (Sebastián de Erice, 1994, p. 63).

La teoría de Goffman vendría a señalar la misma idea que la Escuela de Palo alto de la que emana, que el *Interaccionismo simbólico* (H. Blumer, 1969) de la escuela de Chicago –a la que pertenecía Goffman – o que el Constructivismo social desarrollado por sus discípulos, P. Berger y Th. Luckmann (1983)¹⁵: que lo social se concibe como un sistema de comunicación orquestal en constante interacción y que es necesario poner el énfasis no ya en lo que la realidad o la sociedad impone o marca sino en cómo es percibida o interpretada esta realidad, es decir, en el papel activo que juega el que la percibe. Una nueva perspectiva en sintonía también con el semiótico Umberto Eco, quien en “¿El público perjudica a la televisión?” (1979) planteó la idea de concebir al telespectador como un ser receptivo-activo.

Al respecto, señala Javier Callejo que la selección que realizan las audiencias está determinada por múltiples factores, y esa multiplicidad hace que sea difícilmente predecible o controlable. Por ello, apunta el investigador, se ha dado un cambio en la reflexión y en el estudio de las audiencias y un lento agotamiento del paradigma de los efectos de los medios de comunicación sobre la sociedad:

“El éxito de la acogida de la sociedad a Internet puede explicarse por su adaptación a procesos que ya estaban en marcha. Por la existencia de una sociedad que desea tomar un papel más activo en los procesos de comunicación. Una sociedad que se ha cansado de ser únicamente receptora. Al menos, se dibuja una sociedad destinada a la búsqueda y la selección.” (Callejo Gallego, Manuel Javier, 1999: 67)

¹⁵ Su obra *The social construction of reality* (1966) supone una renovación importante en la sociología del conocimiento. Como su nombre indica, los autores afirman que la realidad se construye socialmente, de manera que desarrollando los postulados del interaccionismo y de la fenomenología llegan a definir una perspectiva constructivista. La realidad social, afirman, es producto de definiciones individuales y colectivas. Bajo esta postura, se sostiene también que las personas son un producto social, en cuanto aprenden lo que se considera realidad en los procesos de socialización, al mismo tiempo que la sociedad es producida por las personas al institucionalizar sus acciones.

En *Modernidad Líquida*, Zigmunt Bauman, también advierte sobre la importancia que comienza a adquirir la selección frente a la liquidez de las tradicionales soberanías: “cuando las autoridades son muchas, tienden a cancelarse entre sí, y la única autoridad efectiva es la de quien debe elegir entre ellas” (Z. Bauman, 2000, p. 70). Y otros sociólogos actuales, completamente inmersos en la revolución telemática, como el francés, Dominique Wolton (2006), resuelven que “en realidad, cualesquiera sean las situaciones de comunicación, el receptor es activo” (D. Wolton, 2006, p. 31), a la vez que señalan un aumento de la democratización social como efecto de la era digital.

0. 4. 1. 4. La importancia del observador en la obra de arte.

Sin embargo, hay que recordar que la primera aportación sobre esta perspectiva de abordar la cultura, vendría como he dicho al principio, desde el mundo del arte. Sería Marcel Duchamp, en aquella famosa conferencia sobre el coeficiente artístico, quien a finales de los cincuenta señalaría que es el observador el que acaba de conferir la autoridad artística a la obra: "El artista no está sólo al llevar a cabo el acto de creación ya que el espectador establece el contacto de la obra con el mundo exterior descifrando e interpretando sus cualidades profundas y en ello añade su propia contribución en el proceso creativo" (M. Duchamp, 1957, párr. 18).

Cuando en 1917, Duchamp lanza la primera piedra del conceptualismo, esto es, que la idea de la obra prevalezca sobre sus aspectos formales, no hizo sino vaticinar la crisis de la convención del gusto impuesta por las élites culturales. Pero no solo eso, pues la aportación del artista francés vino a constituir la primera piedra de una propuesta cultural a lo que entonces sólo era una realidad intuida y ahora una aplastante constatación: si el problema es la saturación de mensajes y su consecuente confusión, la respuesta que debe formular el arte es la selección. La obra, como dice Octavio Paz, se reduce a “objetos anónimos que el gesto gratuito del artista, por el sólo hecho de escogerlos, convierte en obras de arte” (O. Paz, 1973, p. 31) convirtiéndose en una crítica activa del gusto y, a la vez, de la propia noción de arte. Lo que convierte la obra en algo al alcance de muchos y no de una élite.

En la actualidad, obras como la de Jacques Villeglé o Raymond Hains consisten en una

cartelería callejera arrancada de forma que el autor elige lo que quiere ofrecer de entre la superposición de mensajes publicitarios. El concepto artístico, en lugar de la aplicación de técnicas pictográficas, se fundamenta en la eliminación o selección de la imagen que se pretende mostrar. Se trata de arte proclamado como proceso de despejar la incógnita, el significado que el autor selecciona de entre la marabunta saturada de mensajería que subyace en el sustrato cotidiano de los carteles de anuncios superpuestos en las calles de una ciudad cualquiera, día tras día. La representación, en una obra artística de ese concepto teóricamente tan manido, en la actual teoría de la comunicación audiovisual y la imagen resulta refrescante y gratificante por su capacidad de sintetizar una idea cuya argumentación teórica ha dado de sí páginas y páginas de textos escritos.

Una idea similar a la de Duchamp es aportada por el semiótico Umberto Eco, en *Obra Abierta* (1962), en la que señala que la obra es el fruto de la creación conjunta entre la intención del autor y la reescritura que conlleva su lectura:

En tal sentido, pues, una obra de arte, forma completa y cerrada en su perfección de organismo perfectamente calibrado, es asimismo abierta, posibilidad de ser interpretada de mil modos diversos sin que su irreproducible singularidad resulte por ello alterada. Todo goce es así una interpretación y una ejecución, puesto que en todo goce la obra revive en una perspectiva original. (U. Eco, 1962, p. 65)

0. 4. 2. El cine y la *horizontalización* del arte.

Sin embargo, pese a la trascendente legado que Duchamp ha dejado a los movimientos artísticos del siglo XX (R. Smith, 2000) y posteriores, es imposible sustraerse al hecho de que de ni el conceptualismo ni siquiera el construccionismo ruso o, su heredera la escuela de la Bauhaus que, en el sentir de Eric Hobsbawm, estuvieron más cerca de la dimensión social que comprendían los nuevos tiempos, fueron capaces de llevar a cabo una transformación social: “como incluso la Bauhaus descubrió, cambiar la sociedad es algo más de lo que pueden conseguir las escuelas de arte y diseño por sí solas. Y eso no se ha conseguido”. Faltaba “el apoyo de la gente” (E. Hobsbawm, 2009, p. 47).

Roberta Smith, en su reflexión sobre el conceptualismo, también señala este aspecto. Y es que el arte conceptual, a pesar de constituir el vademécum de la cultura de nuestros días, no consiguió llevar a la pragmática sus objetivos: “no democratizó el arte ni eliminó el objeto de arte único, ni evitó el mercado del arte, ni revolucionó la propiedad del arte. (...) El mercado del arte sólo se expandió en su infinita flexibilidad” (R. Smith, 2000, p. 268) . Así, aunque el conceptualismo supo esbozar una parte esencial la revolución cultural acaecida a lo largo del s. XX, se mantuvo sujeto a otras y no fue capaz de dar todas las respuestas a los grandes cambios que se han producido en la cultura de nuestra época.

En un intento de justificar este fracaso, Walter Benjamin, citando a André Breton, recuerda que “Una de las tareas que, de siempre, fueron más importantes en el arte, consiste en suscitar una demanda para cuya plena satisfacción no llegó aún la hora” (W. Benjamin, 1936, p.78). De manera que, para llevar a cabo de una manera mucha más simple y natural lo que las vanguardias intentaron, tuvo que llegar el cine: “El Dadaísmo trataba de producir con los medios de la pintura (o la literatura) los efectos que el público busca hoy en el cine” (W. Benjamin, 1936, p. 79). Así, como dice el filósofo berlinés, la reproducción técnica, mediante el arte cinematográfico, no sólo comenzó “a convertir en su objeto el conjunto de las obras de arte tradicionales, sometiendo su efecto a las transformaciones más profundas, sino que conquistó su lugar propio” (*Ibíd.*, p. 50).

Al igual que Walter Benjamin, quien vio en el cine la culminación de la propuesta cultural Dadá, el historiador Eric Hobsbawm recuerda que la ruptura entre el público y el artista sólo llegó a superarse con el cine:

“la verdadera revolución en el arte del siglo XX no la llevaron a cabo las vanguardias del modernismo, sino que se dio fuera del ámbito de lo que formalmente se reconoce como arte. Esa revolución fue obra de la lógica combinada de la tecnología y el mercado de masas, lo que equivale a decir de la democratización del consumo estético. Y en primer lugar, sin duda, fue obra del cine”. (E. Hobsbawm, 2009, p. 34).

Así pues, la primera ruptura con la concepción elitista del arte, que pretendían las vanguardias del s.XX, llegó de la mano del cine, cuando el arte aceptó “la lógica de la vida y de la producción en la sociedad industrial” (2009, p. 42-43) y consiguió conectar con todo tipo de públicos.

Sin embargo, para que este cambio adquiriera su máxima expresión, tendría que darse la confluencia del cine con la sociedad ya no de masas si no con la basada en la comunicación telemática. Ha sido ahora, desde hace poco más de una década, cuando estamos notando que las audiencias han adquirido un poder determinante en la conformación de la producción cinematográfica. Internet ha hecho posible que las ideas desarrolladas por la sociología alrededor de la década de los 70, el concepto de selección, la teoría *Frame*, el esquema interactivo de la comunicación y la figura del EMIREC desarrollado por J. Cloutier, se convirtieran en los vértices de la cultura actual.

El acceso a la extensísima oferta cinematográfica que permiten las nuevas tecnologías y la viralización del boca a boca, han permitido que los gustos de las audiencias posean en la actualidad un poder determinante en el mercado del cine y en continua retroalimentación con la Industria cultural. Por eso, es en el marco de una sociedad telemática como la actual, cuando la cultura cinematográfica constituye la expresión artística más cercana que nunca a una sociedad, que va, con su elección, marcando en ella su pensamiento. En este sentido, las producciones cinematográficas que experimentan un éxito masivo de taquilla poseen una cualidad única como muestra de estudio cultural en cuanto que representa la confluencia tanto del valor artístico como del sociológico en las sociedades actuales. Esta conclusión justifica que la presente investigación cultural de nuestros días se base en los ranking de audiencias y haya escogido como espectro de estudio las producciones cinematográficas de mayor éxito.

0. 4. 2. 1. El imaginario colectivo y la unicidad del filme de audiencias.

Mucho se ha hablado acerca de la cuestión de la unicidad de la obra de arte. Autores como Walter Benjamin (1936) alertaron sobre su pérdida como consecuencia de la reproductibilidad técnica en las sociedades industriales. Y otros, como U. Eco, recorda-

ron que la popularización del arte no excluye su “irreproductible singularidad” (1962, p. 65).

Tras el análisis de las películas de mayor audiencia, es posible deducir que la obra cinematográfica de grandes audiencias, en contraposición a la crítica dominante, sí posee “áura” o unicidad en términos benjaminianos. Por supuesto, para percibirlo, es necesario reestablecer la perspectiva o el axioma de partida, como propone Paul Watzlawick (1974, p. 44); lo singular en la obra de cine que alcanza los primeros puestos de audiencia mundial no constituye la acción de una sola persona sino de muchas, y no porque una película se elabore por un extenso equipo de creadores, que también, sino porque la elección y “reescritura” que se hace de la obra es compartida por un número heterogéneo de personas de casi cualquier parte del planeta. Se trata, en primer lugar, de una creación social (Castodiadis, 1975), no circunscrita a la individualidad. Pero no la acción de una masa informe y despersonalizada sino de la suma de *emirecs* que con su elección e interpretación, elevan la obra a su condición única. En segundo lugar, esta condición artística del cine de audiencias está relacionada con una reacción del público que tiene lugar en un momento concreto y es irrepetible, lo que confiere a la obra su carácter único. Como se ha podido comprobar, las versiones de la misma fórmula, pueden aprovechar, en términos económicos, hasta cierto punto el tirón de aquella que conmocionó el mercado cinematográfico con su estreno, pero nunca consiguen posicionarse entre las más vistas a nivel mundial¹⁶. En *El Antiedipo* (1972), Guattari y Deleuze describieron este tipo de expresión colectiva como un ejercicio de lo inédito, la eclosión y liberación de un deseo social sin forma ni función, como la boca que habló por primera vez y se “desterritorializó” respecto del territorio “comer”. Esa circunstancia y el momento en el que decenas de millones de espectadores de todo el mundo, de muy diversas geografías, características, perfiles y pensamiento, acuden a ver una película y no otra, confiere a esa obra una pureza artística de singular valor cultural. Y es en este punto cuando comprobamos que el cine ha conseguido elevar el arte a su dimensión social y experimentar, por tanto, un cambio histórico.

¹⁶ Como “más vistas” me refiero a las películas que forman parte de la muestra de esta investigación, el listado de los cien filmes más taquilleros a nivel mundial, con ajuste o sin ajuste por inflación (véase en el apartado de la muestra).

Así, en la era del *Emirec*, como se ha justificado en este capítulo, estamos asistiendo a la idea reclamada por G. Deleuze y F. Guattari (1972) y el deseo ha logrado liberarse finalmente de la esfera privada en la que se encontraba encerrado para comenzar a expandirse en el ámbito social. Las consecuencias de esta eclosión pueden gustarnos más o menos, pero resultan determinantes y de gran interés para la sociología de la cultura.

Desde la misma perspectiva que podríamos llamar de *psicoanálisis social*, Cornelius Castoriadis, en *La Institución imaginaria de la sociedad* (1975), se centra precisamente en esas realizaciones colectivas no atrapadas en lo “molar” (G. Guattari y F. Guattari, 1972, p. 187), es decir, cuando el deseo grupal encuentran una salida, una codificación liberadora y no codificante, que en Guattari y Deleuze son excepciones a la regla.

El Antiedipo y la obra de Castoriadis, casi coincidentes en el tiempo, representan desde el análisis profundo y social del deseo la dialéctica de las dos perspectivas estudiadas sobre el público; como masa, en la obra de Guattari, y como audiencias creativas, en el segundo. Pero el giro social actual comprende mejor la obra del otomano. Porque puede que la producción nunca sea “primera” (G. Guattari y F. Guattari, 1972, p. 35), pero el concierto de millones de personas de distinta nacionalidad, clase, género, edad y condiciones de vida, en un momento dado, para ver una película y no otra –en un contexto de fácil acceso a la oferta cinematográfica, como el actual – sí posee una forma única e irreproducible.

En efecto, teniendo en cuenta la dinámica del deseo social en términos psicoanalíticos, en la sociedad telemática, en la que los espectadores gozan de una nueva capacidad de elección, no es posible que éste sea controlado por la Industria Cultural y, a través de ella, de otros poderes fácticos. Por el contrario, el deseo social responde a una falta colectiva, una *ausencia de*, que, en la medida que es resuelta, se mitiga, como recuerda Z. Bauman (2000) cuando explica la “liquidez” del consumidor actual. Entonces lo ausente ya es otra cosa. De esta manera, la unicidad del filme de grandes audiencias está supeditada a la eclosión social de un deseo que hasta ese momento, se encontraba latente o inconsciente, y que es irrepetible. Por eso, las “copias” o versiones de un determinado filme de audiencias ya no poseen la fuerza, o el mismo tirón de audiencias que tuvo la auténtica y original. Y es que en el momento en que el deseo se manipula y codifica

para ejercer un dominio sobre el público, ya ha muerto. Su energía ya no es liberadora de lo inconsciente. Ya no sirve a su eclosión, a su surgencia. Esta condición cambiante del deseo social hace del éxito abrumador de una película algo impredecible y sujeta de manera obligada a la Industria a los movimientos del público y no al contrario.

Para Castoriadis, existe una sociedad o imaginario instituyente (o “molecular”, para Deleuze y Guattari), donde los sujetos crean “otro sujeto, otra cosa u otra idea” que difiere de lo establecido (o “molar”, en *El Antiedipo*). Y, como sostienen los teóricos del marco o *frame*, los sujetos, por un lado, reproducen los discursos, las imágenes, los mitos y las prácticas de la institución llamada sociedad y, por otro lado, tienen la capacidad creativa de leer o interpretar a la sociedad para transformarla. Cuando un sujeto social interpreta, vive o actúa dentro de la sociedad, lo hace a partir de su visión particular, mirando al imaginario efectivo (el establecido) pero produciendo, con su interpretación, un imaginario radical o instituyente que justifica los cambios en la historia (Castoriadis, 1975, p. 220).

Así, el imaginario colectivo, explica el autor, surge de la creación subjetiva, de cada sujeto, de la imaginación o idea que tiene de sí, de su papel y de su lugar en la sociedad (*Ibíd.*, p. 69). Estas significaciones son imaginarias porque no corresponden a elementos racionales o reales y no quedan agotadas por referencia a dichos elementos sino que están dadas por creación, y tienen un carácter social porque están instituidas y acaban participando de un ente colectivo impersonal y anónimo (*Ibíd.*, p. 68).

Por consiguiente, es posible encontrar un paralelismo entre la cultura popular y la capacidad creadora del imaginario colectivo de Castoriadis por la forma en que Javier Callejo (1995) describe su manera de interactuar con la televisión y su tolerancia hacia la diferencia en el gusto. A través del consumo de televisión, “Los agentes, conscientes de la estructura social y su posición en la misma, pueden llegar a cuestionarla (...). Al menos, ponerla entre paréntesis cuando los sujetos se entregan conscientemente al puro entretenimiento” hasta el punto de que “la televisión deja a cada uno en su sitio, incluso a la propia televisión” (J. Callejo, 1995, párr. 55) .

Además, la investigación de Callejo manifiesta la existencia de dos culturas principales de relación con el medio: la cultura de clases populares y la cultura de clases medias de mayor nivel intelectual, atendiendo a la diferenciación de Pierre Bourdieu (1979). El espectador de clase media apenas habla de lo que le gusta, con alguna mayor frecuencia se refieren a lo que les disgusta y, sobre todo, dirige su discurso hacia lo que la televisión "debería ser". Su gusto se mueve hacia la producción despersonalizada, distante respecto a sí mismo, pero valorada por aspectos formales o instructivos. Lo formal es prioritario frente al fondo. Se manifiesta intolerante en relación a una oferta de televisión que satisface la diversidad de gustos. Para la clase media, la cultura debe tener una función educativa, de formación y no de mero entretenimiento. Su gusto por lo formativo, además, posee una condición estratégica; desde una ideología meritocrática, ven en la televisión un instrumento más para adquirir "méritos".

El espectador de clase popular, por el contrario, se expresa en una radical criba hacia el discurso personal, que, sin ningún tapujo, debe estar destinado a hablar de ellos mismos, de su vida, de su situación, pues de lo contrario es rechazado. Destacan "lo sustancial" de los mensajes televisivos, más que su forma. El consumidor popular de televisión, además, se muestra tolerante a la diversidad de espacios televisivos, aunque no coincida con sus propios gustos y otorga más importancia al contenido que a la forma. A la vez, las clases populares, como dice Callejo, consumen el medio como forma de rebelarse al sistema. El uso de la televisión les permite convertirse en soberanos, no solo por la capacidad que les ofrece de elegir o seleccionar los diferentes contenidos sino para distanciarse de los mandatos normativos. Esta forma de comportamiento que rebela la cultura popular, se encuentra en mayor acordancia con la idea del deseo planteada por Deleuze y Guattari en *El Antiedipo*, y con el concepto Imaginario constituyente de Castoriadis, en cuanto que permite la liberación del deseo, del gusto genuino y no codificado, a la esfera social.

0. 5. Hipótesis y objetivos.

Como hemos comentado, las aproximaciones al reencantamiento postmoderno publicadas son escasas y, a excepción de la obra de M. Maffesoli, el concepto es acometido de manera parcial. Por ello, en esta tesis doctoral se pretende hacer acopio de todos los aportes que se han realizado sobre esta joven noción abarcando diferentes ámbitos de conocimiento, con el fin de confeccionar una clara estructura de este giro cultural que amanece en las sociedades actuales.

Por otro lado, los acercamientos teóricos al reencantamiento adolecen de un estudio empírico que aporte rigurosidad científica a los análisis realizados. Si bien, existen cada vez más estudios que se acercan al imaginario social a través de la cultura cinematográfica como una de sus principales manifestaciones, bien por centrarse en una sola película o un pequeño grupo de ellas, o bien porque han evitado las preferencias del público, difícilmente pueden servir para justificar un cambio cultural. La elección de filmes llevada a cabo por el propio investigador, puede ayudar a desarrollar o explicar un determinado tema, pero no constituye una prueba sociológica representativa en términos rigurosos. Este trabajo, en cambio, se ha basado en un sesgo de obras que han sido seleccionadas por el mismo público (teniendo en cuenta las condiciones de acceso, como se detalla en el subapartado “la justificación teórica de la selección filmográfica”), algo imprescindible para determinar lo más acertadamente posible el calado de las manifestaciones culturales.

Por tanto, partiendo del marco teórico esbozado, la presente tesis, pretende dar un paso más y, fundamentar el concepto de reencantamiento cultural de las sociedades actuales a través, por un lado, de una sólida base teórica de epicentro sociológico y, por otro lado, de una base empírica incontestable y representativa. Para ello, se ha considerado fundamental partir de unos supuestos que generarán la inquietud investigadora para desarrollar el estudio inicialmente propuesto. Así, el presente trabajo parte de los siguientes interrogantes:

1. Si es cierto que la cultura actual ha virado hacia el reencantamiento.

2. Si se trata de una manifestación cultural distinta tanto a la Modernidad, como al encantamiento premoderno.
4. Si es posible establecer una acotación temporal de su aparición en la década de los 90.
5. Si es posible descubrir su presencia en las manifestaciones culturales más populares de la sociedad actual, como es el cine de máxima audiencia.
6. Si el alcance del giro al reencantamiento cultural conlleva una evolución o desarrollo social necesario.

En base a estas cuestiones o principios, han sido marcados los siguientes objetivos:

A/ Conocer los aportes teóricos sobre el reencantamiento y clarificar sus rasgos más significativos.

B/ Seleccionar un grupo de variables sólidas para la identificación del reencantamiento en las manifestaciones de la cultura actual.

C/ Establecer un cuerpo empírico de estudio lo más representativo posible de la cultura contemporánea.

D/ Determinar hasta qué punto tanto el cine como los índices de audiencia de las producciones cinematográficas actuales constituyen una base idónea de aproximación al estudio de la cultura.

E/ Establecer un marco cronológico del reencantamiento en la sociedad así como atender su evolución en el tiempo.

F/ Analizar la forma en que las variables seleccionadas se encuentran presentes en la filmografía que conforma el cuerpo de estudio.

G/ Distinguir hasta qué punto el índice de reencantamiento actual tienen que ver con manifestaciones culturales anteriores o posee rasgos propios.

H/ Evidenciar los paralelismos y diferencias entre las manifestaciones del reencantamiento en el cine y la teoría sociológica.

I/ Concluir la trascendencia y el alcance social del reencantamiento cultural demostrado.

0. 6. Estructura de la investigación.

La presente tesis doctoral está estructurada en tres grandes apartados que se proceden a describir a continuación:

En primer lugar, la parte introductoria presenta el tema de estudio, las hipótesis y objetivos de partida, así como sus marco teórico principal con el fin de ubicar al lector y aportar una visión lo más completa posible de la estructura de la investigación y su desarrollo. En esta introducción se aclarará también la base metodológica seguida, la selección de las fuentes filmográficas empleadas, así como un amplio capítulo dedicado a su justificación teórica, dada la importancia con la que ha sido considerada la selección de la muestra por esta tesis.

En segundo lugar, se abordará la fundamentación teórica del reecantamiento cultural con la intención de realizar un dibujo lo más preciso posible del concepto. Este capítulo se divide en cuatro subapartados que describen consecutivamente el carácter ficticio, afectivo, emancipatorio y comunicativo-tecnológico de la cultura reecantada. Para ello, se partirá de las principales aproximaciones sociológicas al término y se procederá a complementarlas desde otros ámbitos con el fin de explicar profundamente el calado social de este joven concepto. De esta manera, siguiendo una estructura panóptica, los diferentes aspectos que describen al reecantamiento irán cubriendo los vacíos de su tratamiento sociológico con el aporte de otros campos de conocimiento. Por ejemplo, la dimensión afectiva del reecantamiento ha requerido el apoyo de los estudios psicológicos sobre la inteligencia emocional, y la dimensión tecnológica y mediática se ha fundamentado sobre las teorías de la comunicación interpersonal y social. Así mismo, la vertiente ficcional de la nueva religiosidad se ha complementado con aportes estéticos, y su naturaleza emancipatoria ha encontrado importantes matices en aportaciones filosóficas.

En el tercer capítulo de esta tesis, se procederá a dar cuenta del reecantamiento cultural a través del análisis hermenéutico de la muestra fílmica seleccionada. Los resultados muestran una pauta común en el cine reecanta, a saber, su carácter integrador de lo

diferente o extraño, que hemos dividido en cuatro subapartados atendiendo a los argumentos más repetitivos: en primer lugar, el de la integración de lo sagrado, que contiene, a su vez, una sección introductoria en la que se describe la evolución del cine en relación al concepto de reecantamiento y se marca temporalmente su aparición en la década de los 90; en segundo lugar, el apartado de la integración de la ficción como forma de conocimiento; en tercer lugar, el de la integración de lo opuesto, personificado en el villano; y, finalmente, la sección sobre la integración del vínculo afectivo, en el apartado de “El héroe vulnerable”.

Los cuatro motivos seleccionados han sido desarrollados utilizando, principalmente, los resultados del análisis hermenéutico de las películas de la muestra, pero también otros contenidos que apoyasen su descripción. Así, cada tema, se encuentra complementado por: la referencia a sus argumentos universales o mitos de origen; la crítica cinematográfica y académica sobre una película concreta o uno de sus motivos; la comparación con los filmes de máxima audiencia anteriores al reecantamiento; y la documentación teórica relativa a alguno de sus conceptos o aspectos que conduzca a su profundización así como a su vinculación con las bases teóricas de esta investigación.

En la parte final de esta tesis, en el apartado de conclusiones, se verificará o refutará las hipótesis que planteadas al inicio de la investigación y confirmaremos los objetivos propuestos. Igualmente se reflexionará en este apartado sobre la prospección social de los resultados obtenidos.

PARTE I.

BASES TEÓRICAS:

EL CONCEPTO DE REENCANTAMIENTO

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

A. PRESENTACIÓN.

1.1. Definición breve del concepto

Como reencantamiento se entiende una visión del mundo y de estar en él propia de las sociedades occidentales actuales, que se caracteriza esencialmente por una nueva forma de socializarse de talla mística, en cuanto que la otredad, lo extraño o lo sagrado e incierto, es abrazado frente a la búsqueda de certezas y la intolerancia con las que la sociedad moderna decidió desencantar el mundo. A diferencia de otras épocas encantadas premodernas, la sociedad actual se emancipa de la razón moderna tanto como del dogma religioso o ideológico y contra la deshumanización de las estructuras verticales y las élites de poder. El significado es buscado en la comunión horizontal con el otro, en la integración de lo diferente y en el *religare* ficcional o simbólico, ante el hambre de humanidad que dejó el funcionalismo moderno. Y en este sentido se manifiesta en un misticismo de corte panteísta que busca la unión de lo consciente y lo inconsciente en la conducta humana, de lo interno y lo externo, del sujeto y su contexto social, del artificio y lo natural, como partes de un mismo Todo indiviso.

Esta nueva forma de socializarse reencantada posee, por tanto, una naturaleza situacional y basada en la experiencia frente al deber ser teórico y normativo, y se articula reglada por un contexto que ahora, por la experiencia cibernética generalizada, ya no es solo próximo, sino también lejano y sin barreras. De esta manera, el nuevo misticismo se pronuncia frente a las élites sociales, las estructuras supraindividuales y los dogmas universalistas, pero no solo religiosos sino también ideológicos o teóricos, que se consideran insuficientes para abarcar la heterogeneidad y complejidad de las necesidades humanas.

1.2. Definición etimológica

La palabra encantamiento hace alusión a un conjuro o hechizo creado con palabras. Determinadas palabras significativas que, al ser pronunciadas, ayudan a transformar el

comportamiento de las cosas o las personas¹⁷. Esta interpretación deviene a su vez del significado etimológico del término, del latín *incantamentum*, procedente del verbo *incantare*, traducido como *inducir a través del canto*, teniendo en cuenta que el sufijo *in* se traduce como entrada o invitación y *cantare*, como "cantar", esto es, "por el canto".

La etimología del término advierte ya de un concepto cuya naturaleza sugiere un movimiento o dinamismo, frente al inmovilismo o pasividad que ciertas líneas han previsto para nuestros tiempos, pero se trata de un movimiento que invita en lugar de dirigir. Un cambio hacia formas más simbólicas, afectivas y creativas de socializarse.

A continuación se ofrece una aproximación al término en base a cómo las diferentes corrientes de pensamiento han tratado sus múltiples aspectos y connotaciones. Es difícil separar en cualidades un concepto que en sí plantea una propuesta holística de entender la realidad, por lo cual veremos cómo a lo largo de este intento de orden lineal las características que lo fundamentan se dan la mano desde diferentes teorías dada la idéntica fuerza simbólica que las une.

2. INTRODUCCIÓN TEÓRICA.

El nuevo misticismo contenido en el concepto de reencantamiento aquí tratado, posee una base sociológica fundamentada especialmente por Michel Maffesoli a lo largo de toda su obra. El sociólogo francés propone una nueva organización social de talla mística al margen de dogmas religiosos, basada en la experiencia y en los bastiones de lo social que la modernidad había denostado, como son la emoción y el instinto. No en vano, encontramos en todos los preceptos planteados por Maffesoli el legado del *Círculo de Eranos*: el paso de la individualización a la individuación jungiana que advierte de la inexistencia de un "yo" aislado o autónomo y de la conformación colectiva del

¹⁷ La *Real Academia de la Lengua Española*, contempla dos principales acepciones del término "encantar" (*incantare*) reconocibles en el tratamiento que se le ha dado al término en esta investigación: "1. tr. Someter a poderes mágicos; 2. tr. Atraer o ganar la voluntad de alguien por dones naturales, como la hermosura, la gracia, la simpatía o el talento", ver en: <http://lema.rae.es/drae/?val=encantamiento>

significado de *sí mismo* (C. G. Jung, 1939). En esta misma línea, Cornelius Castoriadis (1975) acuñaría el concepto de *Imaginario social* apelando a la creatividad de las subjetividades anónimas para propiciar los cambios sociales. Sus aportaciones contribuyeron a subrayar el papel crucial de las intersubjetividades y sus representaciones simbólicas en la socialización que también sería, mucho antes, un vector básico de la obra completa de G. Simmel. De ellas bebieron todos los estudios posteriores que fundían la construcción social de la realidad con el estudio de lo sagrado: el propio M. Weber, Mircea Eliade o Gilbert Durand. El sociólogo Zigmunt Bauman también alude a Simmel constantemente a la hora de plantear una “Sociología de la postmodernidad” que adquiere un compromiso reanudado con lo misterioso frente al desencanto moderno (Z. Bauman, 1992) e, incluso, apela a un nuevo amanecer ético (Z. Bauman, 2004). Teniendo en cuenta la participación de los nuevos medios de comunicación social, el sociólogo G. Lipovetsky (2009) señala el descubrimiento y la potencialización del sentido en nuestras sociedades debido al uso de las nuevas tecnologías, la pantalla-mundo y el enfrentamiento al *deber-ser* moderno.

Los estudios sobre la emoción y la importancia del vínculo de influencia simmeliana experimentaron un desarrollo sin precedentes a partir de los descubrimientos neuropsicológicos de las últimas décadas del siglo pasado. Especialmente claves en este sentido fueron las aportaciones sobre las facultades cerebrales del hemisferio derecho (R. Sperry, 1973) que sentarían las bases del *boom* de la inteligencia emocional (D. Goleman, 1995) y una nueva forma de aproximarse al poder de la imaginación desde la fisiología humana (Ch. Davoli y R. Abrams, 2009). Es precisamente a partir de los aportes neuropsicológicos de George Bateson (1972), que el historiador y crítico social Morris Berman (1987) plantea una visión panteísta de entender el mundo, en la que la religancia se impone a la separación cartesiana o aristotélica. No en vano, el concepto de reenchantamiento encuentra una de sus principales justificaciones científicas en la teoría de la comunicación de la Escuela de Palo Alto (G. Bateson y P. Watzlawick) que estableció la representación subjetiva como única forma de conocer la realidad, idea clave también del *Interaccionismo Simbólico* (H. Blumer, 1969), de la sociología interpretativa de E. Goffman (1974) y del constructivismo radical (P. Berger y Th. Luckmann, 1983).

A la vez, se da la circunstancia de que el nuevo misticismo del que tratamos de dar cuenta en esta tesis posee una naturaleza tecnológica que ha propiciado cambios claves en nuestra representación de la realidad. McLuhan (1964, 1980) y W. Ong (1982), por su parte, ya lo pronosticaron décadas antes de la inmanencia cibernética. Y, siguiendo sus vaticinios, las nuevas líneas de las teorías de la comunicación mediada, se centran hoy en los efectos de lo audiovisual en el auge de lo afectivo (J. Ferrés i Prats, 2000) y en la intangibilidad de una cultura donde la telemática ha conseguido que lo cercano y lo cotidiano no sea solo lo percibido (J. Martín-Barbero, 1995), sino especialmente “las representaciones simbólicas compartidas”, marcando un hito evolutivo, según el neurólogo y etólogo Boris Cyrulnik (2003, p. 240-46).

A parte de la Escuela de Eranos con importantes resonancias en el ámbito sociológico, desde la filosofía y recogiendo la herencia nietzschiana, Gianni Vattimo, como tanto otros pensadores, vuelve su mirada hacia el mito y justifica la desconfianza hacia la verdad científica y la razón exenta de emoción como forma de pensar el mundo (G. Vattimo, 1989). R. Debray (1996) advierte que las sociedades actuales buscan compensar los procesos de modernización y de tecnologización acelerados en los que se ven envueltas a través del retorno a ciertos arcaísmos.

Pero la idea de reencantamiento señalada en esta tesis no podría entenderse sin el encomiable análisis que desde el ámbito de la estética lleva a cabo J. M. Schaeffer sobre las funciones de la ficción (1999). En su obra, el autor recuerda que el grado de trascendencia e inmanencia de la ficción está relacionado directamente con la satisfacción que produce. Y, si entendemos el cine como un agente social capaz de interactuar con lo social (P. Francescutti, 2012), un análisis social a través del cine como éste no puede prescindir de las preferencias del público ni, por tanto, de la función estética a la que alude Schaeffer. De esta manera también, la producción cinematográfica de mayor audiencia se convierte en el legado de las narraciones orales construidas en la interacción social a las que Walter Benjamin alude en su disertación sobre *El Narrador* (1936).

En cuanto a las aportaciones filosóficas que flanquean el concepto de reencantamiento, es necesario señalar también la contribución, por un lado, de la definición de autoridad de Hanna Arendt (1958), presente en las nuevas estructuras horizontales de socializa-

ción; y, por otro lado, de la idea de libertad solidaria planteada en la disertación del hombre rebelde de Albert Camús (1951) que cuestiona el concepto moderno de individuo. Estos aportes, resultan necesarios para entender la propuesta ética –planteada por M. Maffesoli (2007) y Z. Bauman (1993)– que es inherente al giro reencantado de los nuevos tiempos.

Finalmente, es necesario señalar también la prospección del concepto místico en las nuevas líneas de investigación que han empezado a abordarlo incluso desde los aportes de la física cuántica. En el sentido de que la mirada se convierte en un factor suficiente para causar un efecto y modificar la naturaleza de las cosas (Orzel, 2010)¹⁸, el dominio de lo místico une su camino al de la física en el trabajo de jóvenes académicos como Benito García Valero (2012) y David Roas (2011).



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

¹⁸ Según la interpretación de Copenhague, quien determina la realidad es el observador, porque si no hay observación los objetos cuánticos (partículas y subpartículas atómicas) permanecen en una superposición de todos sus estados posibles, que se “colapsará” en uno de esos estados una vez que el observador realice la medición del objeto (Orzel, 2010, p. 92-93).

CAPÍTULO 1. LA NUEVA MAGIA: EL PODER LA DE LA FICCIÓN.

M. Maffesoli explica el reencantamiento de la sociedad postmoderna como una nueva religiosidad basada en el concepto prístino de magia, es decir “alcanzar un objetivo deseado” (M. Maffesoli, F. Díez de Velasco y P. Lanceros, 2007, p. 38). Frente a la religión domesticada monoteísta, lo que surge ahora es su esencia asilvestrada, una nueva fuerza de lo sagrado que parece poblarlo todo (*Ibíd.*, p. 37). Este nuevo misticismo consiste, para él, en una suerte de animismo pagano, donde el orden se establece en base al significado conferido de manera subjetiva.

Sin embargo, en el nuevo tablero de la subjetividad postmoderna, tienen lugar nuevos agentes que matizan el animismo señalado por Maffesoli. La facilidad de acceso a la participación en la cultura potencia el valor del símbolo o la realidad ficcionada, que ahora ha adquirido una consistencia y una penetración mucho más profunda. Así, G. Lipovetsky y J. Serroy señalan cómo el cine se ha convertido en el gran asidero del sujeto frente en una sociedad instituida vacía de significado. A través del cine, la ficción colectivizada construye una percepción del mundo o “cinevisión” que es capaz de modificar nuestra realidad (2009, p. 320).

Por eso es que otros sociólogos, como Z. Bauman, observen que “la posmodernidad puede ser vista como [intento de] restaurar en el mundo lo que la modernidad ha quitado arrogantemente; como un *reencantamiento* del mundo que la modernidad ha tratado tan duramente de desencantar” (Z. Bauman, 1992, p. X). De manera que la salida de la afasia moderna puede constituir, incluso un renacimiento ético sin precedentes:

El reencantamiento posmoderno con el mundo involucra la posibilidad de enfrentar sin ambages la capacidad moral del ser humano, como en verdad es, sin disfraces ni deformaciones; readmitirla al mundo humano desde su exilio moderno; restaurarla en su derecho y dignidad; borrar el recuerdo de la difamación, el estigma que dejó la desconfianza moderna. (Z. Bauman, 1993, p. 42)

Pese a la marcada línea desencantada que M. Weber supo vislumbrar en la Modernidad, un buen grupo de teóricos de diferentes ámbitos del conocimiento, comprendidos en la Escuela de Eranos, persistieron en destacar la faceta sagrada de las sociedades y el “*homo religiosus*” (M. Elíade, 1999, p. 7-8). A todos ellos les debemos su insistencia en demostrar que lo sagrado no es una etapa sobre la que la historia puede volver la espalda, ni siquiera tras su consciencia, sino que, como demuestran recientes investigaciones neurológicas (A. Newberg et al. 2001 y 2003), ésta pertenece a la propia estructura de la conciencia y subyace en toda pretensión de encontrar sentido a la existencia.

Así las cosas, desde que la sociedad destierra a sus dioses, la experiencia religiosa ha quedado durante mucho tiempo subsumida al ámbito personal y psíquico o en la oscuridad de un inconsciente colectivo arcaico. Y los estudios sociales, postulados en el desencanto webberiano y la línea apocalíptica frankfurtiana, han reaccionado tarde a la contemplación de un mundo que estaba despertando a un nuevo encantamiento que se perfila dueño de una madurez y consistencia sin precedentes.

Sin embargo, el reencantamiento actual se deslinda de la oscuridad psicologicista y arcaizante de los preceptos eranos y ha adquirido nuevas trazas que no lo enfrentan a la modernidad tanto como se preveía. Lo mágico no consiste en un regreso a la tradición, aunque pueda guardar ciertas parentescos con ella, sino que adquiere una luminosidad consciente que es visible y analizable a través de la ficción cultural. Así, al igual que como decíamos apuntan G. Lipovetsky y J. Serroy (2009), es necesario citar los aportes que desde la sociología del cine realizan actualmente teóricos como P. Francescutti. El sociólogo de la cultura ha insistido a lo largo de toda su obra en mostrar la relación entre los ámbitos de la religión, la ciencia y la ficción. Por ejemplo en *La pantalla profética* (2004), donde advierte sobre la capacidad de la ficción cinematográfica para participar en lo social, en vez de imitarlo o de consolarnos de él, hasta el punto de vaticinar el futuro.

En relación a la idea platónica de la ficción como reducto de consolación o engaño agradable de la realidad, en su análisis estético *¿Por qué la ficción?* (1999), J. Schaeffer concluye algo muy esclarecedor cuando dice que la ficción, entendida como un fingimiento lúdico compartido (Ibíd., p.147), posee un poder cognitivo superior al de la pro-

pia percepción de la realidad. Es decir, que ficcionar aumenta la capacidad de separar la experiencia de nuestro propio comportamiento, constituyendo así un bastión defensivo frente a la manipulación.

Pero además de la dimensión creativa y cognitiva de la ficción estética, S. Zizek, investigador en el Instituto de Sociología de la Universidad de Liubliana, resuelve que su función incontestable es la de permitir el conocimiento de lo que se encuentra oculto o no consciente y, en ese sentido, “la ficción cinematográfica es más real que la realidad misma” (entrevista en V. De los Rios y M. Ayala, s.f., párr. 4) porque su distancia nos permite adentrarnos en todo aquello que por su alta carga emocional resulta incomunicable. Esta capacidad de la ficción señalada también por C. Castoriadis (1993) es la que permite contribuir a la integración de lo diferente y de lo extraño, que no es siempre la misma cosa (ni un mismo referente arcaico), sino que depende del oscilante devenir de la satisfacción social deseo. Es decir, que a través de la ficción –siempre y cuando sea estética, es decir, *guste* (J. Schaeffer, 1999)– es posible sacar a la luz la suprema falta social como reacción a la convención dominante o “molar” (Deleuze y Gattari, 1972).

Por ello que en la sociedad actual del “yo saturado” (K. J. Gergen), de la atiborrada profusión de verdades¹⁹ y de una liquidez y evanescencia instituida (Bauman, 2002), la ficción ha dejado de constituir el engaño del que busca respuestas. Por el contrario, el mito platónico se invierte y la caverna imaginaria se ha convertido en el crisol desde el que paliar la ceguera de un mundo devastado por la sobreacumulación y en el único lugar al que recurrir para seleccionar y confeccionar el significado. Y, de esta manera, lo ficticio se constituye en el reducto de una nueva ética instituyente que clama por la recuperación de la *hierofanta*, el concepto con el cual M. Eliade definió la manifestación de lo trascendente en un objeto o fenómeno de nuestro cosmos habitual²⁰.

¹⁹ Véase más sobre esta cuestión en el apartado teórico “La desmitificación del emisor” y “El retorno del mito”.

²⁰ Véase más sobre este aspecto en el apartado del análisis fílmico “La ficción como nueva religiosidad”.

1.1. La creatividad instituyente

Hay un matiz, por tanto, en esta forma de abordar la cultura y de entender su misticismo que es eminentemente creativo. Cuestionada la concepción elitista de la cultura, amanece un anhelo por participar en ella y una “pasión por crear” (Maffesoli, 2009, p. 141), entendida esta creatividad, en su sentido más primordial, como transformadora de vida. La creación de un mundo propio como asumidos “aprendices” (*Ibíd.*, p.169) de vida.

C. Castoriadis (1975), uniendo el legado psicoanalista a la sociología, plantea la noción de *imaginario social* que dibuja perfectamente este aspecto creativo del reencantamiento actual, al igual que su dimensión emancipatoria, que desarrollamos en el apartado de “Misticismo libertario”. Para el autor turco la sociedad es construida no solo por lo instituido, sino también por la pluralidad de subjetividades. La intención de los poderes instituidos es mantener un sistema “cuyo fin es la conservación y la reproducción de lo mismo, la afirmación de la permanencia, a través del tiempo y los accidentes” (1989, p. 29), pero las sociedades cambian pese a ello y esta capacidad solo puede justificarse en su concepto de *imaginario instituyente*. La idea o imagen que cada persona tiene sobre sí y su realidad participa en la obra común social que, gracias a ello, va evolucionando y experimentando cambios (C. Castoriadis, 1993, p. 220). Castoriadis otorga un lugar protagonista a la capacidad imaginativa o simbólica de dotar significados o interpretar la experiencia, unas representaciones ex nihilo que, según él, no están delegadas ni están agotadas por referencia a otra cosa. La forma en que interpretamos la realidad (los *frames* de G. Bateson y E. Goffman) constituyen acciones creativas anónimas capaces de generar un “magma” instituyente, es decir, “otro sujeto, otra cosa u otra idea” que difiere de lo establecido (*Ibíd.*, 69).

La noción del imaginario social de Castoriadis explica la dimensión creativa del misticismo que se trata de argumentar en esta tesis característica de nuestras sociedades occidentales. Las personas se perciben dioses, padres, señores, prometeos y magos de su propia presencia en el mundo, y no de manera aislada, sino unidos a una red de voces de tantos otros dioses, padres, magos y prometeos, conformando el magma de subjetividades del autor otomano. Por todo ello, podemos decir que a pesar o indiferentemente

a la consciencia científica y a pesar también de los determinismos de cualquier índole y condición de los que somos más conscientes que nunca (debido al acceso popular al conocimiento), el reencantamiento actual es quizá el encantamiento más intenso y profundo que se haya vivido. A través de los aspectos no racionales de su naturaleza, instintivos, pero también de la capacidad de expresión y comunicación simbólica (Cyrułnik, 2003, p. 272), la persona, la sociedad, ha asumido y adquirido la experiencia de hechizar, encantar, transformar y recrear sus circunstancias, sin hacer uso de encantamientos exógenos, universales, dogmáticos u omnipotentes, y precisamente gracias a esta emancipación y su *empoderamiento* consecuente.

Por otro lado, un aspecto a tener en cuenta desde el prisma de la teoría sociológica, es que el protagonismo del encantamiento de nuestras sociedades, deviene de un concepto de sociedad entendido en su sentido más completo. Tanto G. Lipovetsky como M. Maffesoli hablan de un “verdadero humanismo” (2009, p. 141 y 142). De un humanismo no universalista, no elitista, sino expresado en el sentido pleno de lo humano. De una sociedad más sociedad que nunca, con mayor capacidad para su libertad (G. Lipovetsky, 1986, p. 7-8), con mayor libertad generalizada, lo que pone en cuestión la relación establecida hasta ahora por la sociología clásica entre la idea de ligamiento o encantamiento, como enemigo de lo social de la civilización, con la ontogénesis de las sociedades (M. Maffesoli, 2009)²¹, pero no solo en su sentido negativo o constrictivo. Es necesario empezar a cambiar nuestra visión y plantearnos la importancia, el valor de lo misterioso, en la sociedad. Citando a George Durand, y al círculo de Eranos en general, a Maffesoli como uno de sus principales herederos actuales, “es urgente el estudio metafórico de la sociedad, de sus resonancias semánticas” (2009, p. 159), inconscientes, misteriosas, encantadas y capaces de hechizar²². Superando así la concepción de encantamiento como un proceso exclusivamente universalista, dogmático y limitador legada por un

²¹ Maffesoli dice que “el apego al racionalismo de la filosofía de las *Lucas* puede estar degenerando en un oscurantismo obsoleto” (2009, p.140) y contempla el desasosiego intelectual ante este nuevo pensamiento, como mecanismo de proyección de su propio desasosiego.

²² Es interesante a este respecto el análisis que Boris Cyrułnik realiza sobre las capacidades del “anzuelo” o metáfora frente a la ilusión evasiva, “lo que nos engaña mejor revela aquello que deseamos” (2003, p. 179).

genial analista que, hay que recordar, también temió por la pérdida del significado y de la sociedad al caer los mitos universalistas, como fue Max Weber (1905)²³.

1. 2. El encantamiento consciente.

En estas sociedades en las que el significado conferido por los sujetos y sus circunstancias se imponen al dogma, a la teoría, a la norma supraindividual e incluso la tecnología, podemos y debemos hablar de una vuelta al encantamiento, a un estado de inocencia pre-moderna, pre-escritura (W. Ong, 1982), incluso. Un volver a observar "estando en" y no fuera como mero observador o narrador omnisciente. Un abrir los ojos "por primera vez" a las cosas sin prejuicios, sin tener en cuenta lo ya fijado sobre esa cosa, lo muerto o lo pasado. Se trata de una mirada primaria, pero no en el sentido arcaizante que mantiene M. Maffesoli (quizá demasiado influido por las líneas *eranas*, que se circunscriben a un inconciente colectivo prefijado y por tanto determinista), sino una mirada vitalista, hacia lo nuevo y la acción espontánea por encima de lo teorizado²⁴.

Por eso, no es tampoco exactamente aquella inocencia anterior a la consciencia moderna, a la que se vuelve, porque no es lo mismo contemplar algo sobre lo que nada se ha dicho que contemplarlo sustrayéndose a ello. En esta segunda actitud, que es la que marca a las personas de nuestra época, participa un componente de rebeldía, una intencionalidad, una consciencia de no tener en cuenta lo fijado, una consciencia de no querer tenerlo en cuenta, como forma de emancipación, de priorizar la mirada subjetiva, sentida, experimentada y mucho más auténtica²⁵. En estos tiempos, de saturación de

²³ Según Weber, la era del capitalismo victorioso había encerrado al ser humano en una "jaula de hierro", término que simboliza, por un lado, nuestra fragilidad ante el inmenso y anónimo poder del cosmos económico que nos rodea, y por otro lado su carácter mecánico, carente de sustento espiritual y sometido ineluctablemente a la racionalización de la existencia (M. Weber, 1905-1992, p. 181-83).

²⁴ Pocas metáforas explican la esencia de esta fusión entre experiencia y sabiduría como el cuento tradicional de Caperucita Roja, véase en E. Marín (2011): El deseo en la escena psicodramática de Caperucita roja. En *Speculum. Revista de Psicodrama*, nº1, Octubre 2011, p. 177-186. Barcelona: Fundamentos.

²⁵ Maffesoli Citando a Husserl recuerda que la conciencia (*Bewusstsein*) se origina en la experiencia (*Erlebnis*), algo que, dice, los sistemas teóricos progresivamente hayan olvidado, y alude a Nietzsche, para señalar la fuerza, la seguridad y el arraigo de la costumbre sobre la debilidad normativa moderna (2009, p. 129- 143).

conocimiento, encontramos el reencuentro con esa autenticidad experimental frente a la analítica ya integrada. El oxímoron, entonces, de una inocencia consciente.

Cuando lo místico o sagrado adquiere la capacidad de ser comprobado científicamente y el valor de la religancia puede ser explicado en la fisiología humana, lo encantado adquiere una dimensión física y por tanto una naturaleza completamente distinta a la tradicional. Se puede hablar, en cambio, del oxímoron *encantamiento consciente* como definición teórica de nuestros tiempos. Lo sagrado ya no se concibe separado de sus opuestos históricos, de lo físico, de la mente humana, ni siquiera de la razón, o del intelecto en cuanto la ciencia ha descubierto otra manera de conocer más completa, otra manera “encantada” de conocer. Parecería que lo sagrado ya no es sagrado y se ha procedido a su desmitificación, recuperando la definición de desencanto desarrollada por M. Weber (1918, p. 200)²⁶, en cuanto que es desvelado y explicado por el conocimiento científico. Sin embargo no es así. Por un lado, porque no es posible ser consciente de toda experiencia, siempre habrá algo que se oculta a lo consciente, algo sagrado o misterioso, como se justifica desde el psicoanálisis al principio de incertidumbre de Heisenberg.

Pero lo que es realmente significativo de nuestros tiempos y que pretende mostrar esta tesis, es que es la sociedad, no solo la teoría académica, la que cuestiona el conocimiento probado como forma de aprehender la realidad. Las nuevas dinámicas sociales prefieren la verdad contenida en la experiencia subjetiva, como único resorte con el que dotar de sentido el desbordado mar de legitimidades que a diario las amenaza. Por ello la imaginación se impone a lo comprobable, el significado simbólico vivo y en constante mutación es preferido frente a su explicación o reduccionismo racional (Maffesoli, 2009, p. 149).

La nueva talla mística basa su visión reencantada del mundo en la desaparición de los límites entre lo percibido y su representación²⁷. Y en consecuencia, en el *empodera-*

²⁶ M. Weber estableció una relación causal entre el proceso de racionalización impulsado por la ciencia moderna, y el consiguiente proceso de “desmagificación” o desencanto del mundo, en M. Weber (1918, p. 200)

²⁷ Sobre la forma en que la ficción opera en la sociedad actual como un nuevo *religare* o religiosidad, véase también el apartado “La ficción como nueva religiosidad”, en la segunda parte de esta tesis sobre el análisis de las películas. En concreto, en “La integración ciencia-

miento de las representaciones subjetivas, del significado simbólico conferido y su expresión compartida, su comunicación, frente al conocimiento adquirido. Empoderamiento de la misma sociedad frente a las élites. Son tiempos de mostración en lugar de demostración, dice Maffesoli (2009, p. 118). La autoría o expresión de la voz propia, no profesionalizada ni impuesta, aunque debido a la naturaleza social del ser humano, influida horizontalmente en *feed back* sobre la visión del mundo, por encima de lo que es percibido o recibido de forma pasiva.

De manera coherente, la presente tesis no puede basarse exclusivamente en aportes teóricos sino que requiere de manera ineludible un apoyo empírico que sustente su hipótesis. Y esta mostración práctica ha de ser representativa de la sociedad y por ello se ha elegido el cine de máximas audiencia en el análisis de la segunda parte de esta investigación.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

CAPÍTULO 2. MISTICISMO LIBERTARIO.

2.1. La libertad Intersticial.

Como se ha comentado, el concepto de reencantamiento tratado en este trabajo, está basado en una concepción mística o espiritual de socializarse que caracteriza esencialmente a las sociedades actuales, fracasada la deshumanización vaticinada por la mirada desencantada del racionalismo moderno (M. Weber, 1918). Pero se trata éste de un misticismo de nuevo cuño que nace como oposición a los dogmas religiosos externos, que antaño gobernaron la premodernidad, y formando parte, por tanto, de la emancipación religiosa e ideológica institucionalizada anunciada por Max Weber²⁸. Sin embargo esta nueva forma de espiritualidad cuestiona o matiza de manera más profunda la vinculación entre ciencia y desencanto que igualmente señalaría el sociólogo alemán, como se explica a continuación.

La era de Internet ha venido a demostrar que es posible un encantamiento de la sociedad de carácter no evasivo ni limitador de la libertad humana, sino cooperante con su evolución y el desarrollo de dinámicas más adecuadas a las necesidades sociales y personales. Un misticismo enfrentado a las estructuras supraindividuales religiosas o ideológicas que han dominado imponiendo una moral estandarizada y un escrutinio sujeto al miedo y/o a la culpa²⁹.

En concreto, Michel Maffesoli matiza que el misticismo propio de las sociedades actuales, está basado en una “libertad intersticial” (2009, p.128) basada en el término Heideggeriano de *Vierwindung*³⁰. Una libertad no ideal, sino más real, concreta y madura, basada en el reconocimiento e integración las limitaciones del mundo sin rendirse a ellas.

²⁸ Weber planteó el desencanto intelectual, racional y científico, es decir, una visión del mundo liberada de creencias religiosas e ideológicas, con el fin de salvaguardar la voluntad humana y su imperiosa necesidad de elegir, en *El político y el científico* (M. Weber, 1918).

²⁹ Obsérvese que frente a esta concepción, Weber contempló el encantamiento como una noción opuesta a la voluntad humana, "una realización vital establecida por dioses específicos o por una voluntad divina específica", dice en *Sociología de la religión*, M. Weber (1997, p. 98).

³⁰ Ver en *El reencantamiento del mundo* (M. Maffesoli, 2007, p. 128). Pero para mayor detalle de la *Verwindung* vale la pena leer la conferencia de Tubinga de G. Vattimo: “Heidegger y la superación (*Verwindung*) de la modernidad”, en *Filosofía, política, religión* (G. Vattimo, 1995).

Vierwindung como oxímoron de dos ideas en principio contrarias, como superación a través de la aceptación. Como rebeldía ante la condena al sufrimiento en post de un idea de libertad futura. Futurismo y escisión idealismo-vida, que recuerda Maffesoli, son legados de la moral judeo-cristiana “que ha marcado toda la tradición occidental” (p. 147)³¹ y de los cuales ahora definitivamente la sociedad se libera al “reconocer la limitación (...) que debemos integrar” dando lugar a un *reencantamiento* basado en la “aceptación de los instintos” (p. 141) de la duda frente a la certeza, de lo monstruoso, lo difuso, lo inestable, lo diverso, lo imperfecto o inacabado, la muerte y la vida.

La sociedad se revela ante la libertad como ideal lejano, ante el concepto de libertad aplazada o *por venir*, propia tanto de la modernidad como del dogma religioso o ideológico. Se rebela al futurismo y reacciona aceptando sus límites presentes, las circunstancias y el entorno en el que vive. Se rebela a la idea de un destino que haya que sufrir, a cambio de un destino elegido, como recuerda Maffesoli: “Este deslizamiento de la sumisión a la elección es lo que constituye la fuerza del *amor fati* que, desde los estoicos hasta Nietzsche, hace reposar la dignidad humana en una *acordancia* con la necesidad” (Maffesoli, 2009, p. 140).

Y esa elección recién asumida, conduce a un nuevo nivel en el concepto de libertad. Ya no se trata la libertad como aquello que falta, sino como algo que manejar o desarrollar. Y esta nueva conciencia enarbola la bandera de una rebelión creativa desde lo minúsculo y lo cotidiano, desde la experiencia y la pasión por crear la propia vida, emancipándose de la ideología basada en el trabajo propia de la modernidad. Lo vivido, las costumbres del grupo y del espacio en el que uno vive más “el espíritu, que de un modo visible, une todo eso” se alzan contra “la aplanadora de la razón reductora y dominante” (Maffesoli, 2009, p. 142); contra el normativismo abstracto de la modernidad, demasiado efímero y débil, desarraigado de los instintos etónicos, como advertía Nietzsche; contra la saturación de civilización y contra una Historia que ha olvidado lo esencial. Y todo ello habla de una emancipación del pueblo frente a las élites que, como dice Maffesoli, persisten en no entender que, quizá, tengan ante sus ojos un “verdadero huma-

³¹ La separación de lo considerado bien y mal, de lo monstruoso y lo sujeto a la regla, la eliminación de la disparidad, y el sacrificio del presente a la promesa futura de un mundo mejor, como valores propios de la Iglesia que dejó la impronta en la idea de progreso de las ciudades modernas, dice Maffesoli (2009, p. 147).

nismo” (2009, p. 140) que supera la idea universalista propia tanto de la tradición cristiana como del siglo de las “Luces”.

El concepto de imaginario social de C. Castoriadis implica asumir el poder que ejercen las subjetividades anónimas para diferir de lo establecido y promover cambios. Los sujetos, por un lado, reproducen los discursos, imágenes, mitos y prácticas de la sociedad, pero, por otro lado, tienen la capacidad creativa de leer o interpretar a la sociedad para transformarla (1994, p. 69). Esta red de instituciones particulares es lo que él denomina imaginario instituyente y configura el monto creativo y emancipatorio de una sociedad.

Otros, como Lipovetsky, recuerdan que el surgimiento del individualismo en la modernidad “se corresponde con un aumento del poder del Estado, lo cual hace que esta autonomización de los sujetos sea más teórica que real”. De esta manera, sigue diciendo el sociólogo francés, “la Posmodernidad representa el momento histórico concreto en el que todas las trabas institucionales que obstaculizaban la emancipación individual se resquebrajan y desaparecen, dando lugar a la manifestación de deseos personales, la realización individual, la autoestima” (G. Lipovetsky, 2006, p. 23). Y es ahora, en consecuencia, cuando más sentido tiene hablar de libertad personal.

Frente al optimismo idealista del progreso moderno, tanto Lipovetsky como Michel Maffesoli hablan, como propio de nuestros tiempos, de un sujeto más responsable y maduro (Lipovetsky, 2006, p. 27), más “humilde” (Maffesoli, 2009, p. 134) que otrora lo fuera el pretencioso, aislado y normalizado individuo de la modernidad. En las últimas décadas del s.XX concurre “un proceso de personalización” en el que la *res publica* pierde terreno frente a la *res privada*, y las masas -dice Lipovetsky- se erigen más allá de la moral en nuevas formas de ayuda mutua y solidaridad, una pasión creciente por la libertad individual, ahora introspectiva y preocupada por el *self*, y la acción intersubjetiva, desafectadas del *deber-ser* impuesto y las vastas odiseas ideológico-políticas (E. Tames, 2007, p.47).

Una madurez personal y social que resuena en el eco del misticismo consciente del *Círculo de Eranos*³², recogido en el concepto de *Individuación* jungiana (C. G. Jung y M. Borrás, 1966, p. 477)³³, y la búsqueda del significado del *self* o sí mismo dentro de una colectividad, en la que el sujeto se encuentra en vez de perderse; en el poder socializador de las representaciones simbólicas compartidas de Gilbert Duran y Mircea Eliade, la interacción de George Simmel y la revitalización, como vemos, de este grupo de amigos investigadores, unidos por el interés de explorar los vínculos entre el pensamiento de Oriente y Occidente, a medio camino entre la mística y la psicología.

Para la teoría psicoanalítica también esta actitud presentista de aceptación de los límites, frente al mito del individuo totalmente autónomo que propugnaba la visión moderna del mundo, se describe como un posicionamiento más maduro y consciente ante la vida. El escepticismo, la ausencia de creencias, de dioses o un Gran Otro a quien seguir es simplemente una trampa ilusoria que conduce paradójicamente a una merma de libertad. Solo asumiendo la necesidad de creer, de ser “poseído” por otro, en definitiva, solo aceptando el determinismo humano, podemos realmente liberarnos de la saturación neurótica en la tradición occidental.

El prolífico Slavoj Žižek, investigador en el Instituto de Sociología de la Universidad de Liubliana (Eslovenia), haciendo eco de los padres de *lo oculto*, nos recuerda que Freud, pese a fundamentar la noción de autoridad en su asesinato, protege al padre. Y asevera que la verdadera fórmula del ateísmo esconde a un Dios inconsciente (Žižek, 2008 a, pp. 99-113). Dios no ha muerto, dice. Siempre hay un padre, una autoridad o límite. Podemos matarlo, pero la autoridad pasa a hacerse inconsciente (J. Lacan, 2001,

³² El *Círculo de Eranos* (en alemán *Eranoskreis*) fue el nombre dado por Rudolf Otto para denominar a una organización interdisciplinaria de análisis multicultural científico y filosófico, inspirada en la figura de C. Gustav Jung, en sus encuentros anuales llevados a cabo en casa de Olga Fröbe-Kapteyn (1881-1962), cuyo objetivo original era explorar los vínculos entre el pensamiento de Oriente y Occidente.

³³ Jung llama la individuación al proceso a través del cual se llega a la individualidad más interna, última e incomparable, llegar a ser uno *Mismo*, lo que también se denomina *mis-mación* o *autorrealización*, que solo es posible cuando se alcanza la integración del yo consciente y el inconsciente, sin división, formando parte de lo inconsciente, además de lo individual, lo generado y heredado de la colectividad, las representaciones simbólicas del mundo del que se forma parte: “Empleo la expresión «individuación» en el sentido de aquel proceso que engendra un «in-dividuo» psicológico, es decir, una unidad aparte, indivisible, un Todo”. Véase en *Bewusstsein, Unbewusstes und Individuation; Zentralblatt für Psychotherapie*, (Jung, 1939, pág. 257), citado en *Recuerdos, sueños, pensamientos* (C. G. Jung y M. Borrás, 1966, p.477).

p. 67), entrando en un ámbito mucho más incontrolable y limitador. Podemos derrocar a un dios en pos de otro, pero la idea (social o personal) de un individuo en completa libertad, resulta la más represora y totalitarista, dice el autor, en cuanto que no permite cuestionar los límites siempre presentes en la naturaleza humana y, en consecuencia, impide revelarse a ellos en el momento en que han sido superados.

En opinión del controvertido filósofo, el escéptico simplemente oculta el lugar de la prohibición: reprime ya no los placeres o los deseos ilícitos, sino la prohibición como tal. Si Dios no existe, lo prohibido no está permitido, que es lo mismo que decir que todo está prohibido y cuanto más me percibo como no creyente, más gobernado está mi inconsciente por prohibiciones que obstaculizan mi goce.

Pretender que es posible ser libre, no creer en nada, entonces, no sólo resulta ingenuo (J. Lacan, 1983, p. 196), sino paralizante y destructivo, pues nos convierte en víctimas de un dios inconsciente y descontrolado. Al hilo de la conocida frase de los constructivistas radicales *es imposible no comunicar* (Paul Watzlawick, 2006, p. 52-56), podríamos entonces también afirmar *es imposible no creer*, necesitamos hacerlo y el que dice ser un escéptico respecto a un ámbito, o idea, esconde ser un ferviente creyente de otras muchas. No en vano, ambas frases, se apoyan en un denominador común: la desmitificación del “yo” mítico, de la creencia en el individuo como entidad autónoma y aislada. Y, en ambos casos, se observa cómo la libertad, es decir, la verdadera realización personal sólo concurre en el “ligamiento”, en un compartirse que es a la vez pertenencia y posesión, y que aportan los límites necesarios para el desarrollo humano.

2. 2. La nueva autoridad.

Por ello, aunque algunos hablan de anomia o cierto anarquismo, la socialización actual, tal y como justifican los psicoanalistas, se teje en base a una idea de autoridad que es irrefutable, pero cuya naturaleza esencial ha mutado. Enmarcada por una libertad presentista, el poder ahora procede de un ente “mucho más difuso” que es la comunidad. La autoridad ya no se entiende basada en relaciones jerárquicas, sino que responde al “cambio de la verticalidad de la ley paternal por la horizontalidad de la fraternal” (Maf-

fesoli, 2009, p. 128), de una ética situacional que valida lo correcto o incorrecto en base a las circunstancias en que se da y, por tanto, al "reemplazo de una Moral universal por éticas o deontologías particulares" (Maffesoli, 2009, p. 138). El sujeto de nuestras sociedades, saturado de verdades justificadas, hace uso de las normas profesando una ética y un pensamiento situacional. Es el contexto, que ahora se advierte no solo próximo o percibido sino sobre todo simbólico y sin barreras espacio-temporales, lo que determina lo correcto o incorrecto. Una nueva ética que surge enfrentada al orden impuesto uniformador, sean leyes, dogmas religiosos o teorías científicas incapaces de adaptarse a la complejidad cotidiana y a la heterogeneidad circunstancial. Los individuos miran su realidad y desmitifican todo aquello que pretenda encasillar y organizar su manera de vivir en base a unas normas que no los tiene en cuenta.

La filósofa Hanna Arendt, en su profundo estudio sobre los regímenes totalitarios, realiza una de las mejores disertaciones sobre la naturaleza de la *Auctoritas* (Arendt,1958)³⁴ que resuelve algunas incógnitas de las actuales dinámicas sociales. Arendt recuerda que la autoridad como mecanismo político fue creada por los romanos y se dio siempre en Occidente asociada a la tradición y la religión, desapareciendo durante la modernidad no solo de las formas de gobierno sino también de la educación y del ámbito familiar. Respecto a los múltiples sentidos que se le ha dado al término, Arendt resalta que el uso de la fuerza, así como de la coacción y la persuasión, nada tienen que ver con la verdadera naturaleza de la autoridad, ni con su exceso, sino con su ausencia:

A pesar de los numerosos malentendidos relativos a la llamada *personalidad autoritaria*, el principio de la autoridad es en todos los aspectos importantes diametralmente opuesto al de la dominación totalitaria. Al margen por completo de sus orígenes en la historia romana, la autoridad, cualquiera que sea su forma, siempre significa una restricción o una limitación de la libertad, pero nunca su

³⁴ “Asentada en la piedra angular de los cimientos del pasado, la autoridad brindó al mundo la permanencia y la estabilidad que los humanos necesitan justamente porque son seres mortales, los seres más inestables y triviales que conocemos. Si se pierde la autoridad, se pierde el fundamento del mundo [...] un universo en el que todo, en todo momento, se puede convertir en cualquier otra cosa” (H. Arendt, 1958-1972, p. 150).

abolición. La dominación totalitaria, empero, se orienta a la abolición de la libertad". (Arendt, 1951, pp. 549 y 550)

Para Arendt, por el contrario, la autoridad genuina es condición de libertad pública y política. Si es necesario hacer uso de la violencia es porque la autoridad ha fallado y las armas ocuparon su lugar. Mientras el Derecho y la ley no desaparecen cuando es necesario utilizar la coacción física, la autoridad sólo existe si no se apela a la violencia, es decir, cuando se da el "indiscutible reconocimiento por aquellos a quienes se les pide obedecer; no precisa ni de la coacción ni de la persuasión" (Arendt, 1951, p. 62). La paradoja que señala Arendt es que la autoridad, coloquialmente entendida como sinónimo de obediencia ciega, desaparece justamente cuando se traduce en una imposición establecida jerárquicamente que uniformiza y reduce las singularidades del ser, que es lo que ocurre cuando se la trata como objetivo en sí misma para legitimar un gobierno.

Según estos postulados, la autoridad solo puede conferirse en el marco de una comunidad horizontal de individuos que integre las singularidades y las dote de espacio, en vez de suprimirlas en pos de una norma uniformadora.

En la práctica de las sociedades actuales, las palabras de Arendt han tomado cuerpo. El *empoderamiento* de la sociedad, el redescubrimiento de la naturaleza irracional, de lo anteriormente denominado masa y ahora alzado en comunidad humana, se temía, se teme todavía, que podría derivar en alzamientos o pronunciamientos descontrolados, porque lo oscuro se siente refrendado y justificado. Pero no es así, ¿qué hace el individuo de las sociedades telemáticas expuesto a la saturación de conocimiento, de perspectivas, de estímulos? ¿Anda a la deriva, como una peonza, dando bandazos?, ¿se va a la guerra como *Hans Castorp*³⁵?

La sociedad no ha sucumbido al irracionalismo. La emancipación de las estructuras supraindividuales, a la vez que dota de un poder antes impensable a las personas, también conlleva el escepticismo de cualquier movimiento o alzamiento descontrolado de violencia que pierda de vista lo personal, lo diferente y subjetivo. La sociedad actual ha

³⁵ Referencia al principal protagonista de la novela *La Montaña Mágica*, de Thomas Mann (1924).

adquirido consciencia de un poder que antes desconocía, pero también conoce el peligro de concebirse objeto pasivo y no sujeto actor del mundo en el que vive. Si bien hablar de masa supone siempre hablar de una fuerza descontrolada y supeditada a los intereses de las élites de poder. En la sociedad occidental de Internet ha surgido un nuevo agente que no responde a las características ni dinámicas propias de la masa: gente, personas, humanidad, pueblo, bases... en breve surgirán más y mejores términos para designar a aquellos que siendo los más, postulan un saber propio, piensan, eligen deciden y, emancipados de las estructuras que antaño los dominaron, toman posesión de manera responsable del papel decisivo que juegan en la sociedad. El vertiginoso ascenso que ha experimentado *Podemos* en España desde las elecciones europeas de mayo de 2014 hasta ahora es un claro ejemplo de cómo la indignación y la rebeldía generalizadas dan a luz nuevas formas organizadas y democráticas, alejadas del fascismo.

Así es como se denomina reencantada a la sociedad occidental actual porque conlleva una consciencia de los demonios interiores, no para sustraerse a ellos, como esgrimía el racionalismo desencantador de M. Weber, sino para darles la mano, y salvarlos así de la enajenación. Una realidad en la que los procesos racionales ya no pueden concebirse separados de lo irracional y la búsqueda de la emancipación de los límites personales y sociales (que se conciben unidos) nos invita a discurrir por un camino inescrutable, desconocido y misterioso, también para la ciencia, una nueva dimensión que llena de nuevas posibilidades nuestra visión del mundo, y por eso no puede llamarse de otra manera que reencantada.

2. 3. La libertad en M. Weber.

Si bien el concepto de encantamiento tratado por M. Weber, tal y como se ha comentado y detallaremos a continuación, no puede aplicarse a la nueva realidad social, en la esencia de sus postulados sí encontramos el anhelo de libertad de la cultura reencantada actual.

Por otro lado, en un análisis sobre el concepto que aquí compete, no podemos dejar de trabajar sobre las bases de la obra del sociólogo alemán que, además de haber ejercido

una extraordinaria influencia en nuestro tiempo (A. MacIntyre, 1984, p. 109)³⁶, en el ámbito de las ciencias sociales y también en el de la filosofía³⁷, ha estado dedicada a analizar el proceso de «desencantamiento del mundo» y emancipación de la magia y la religión que él atribuía como un aspecto distintivo importante de la cultura occidental Moderna.

El concepto central de la obra *weberiana* fue el proceso de emancipación social respecto a los poderes religiosos y místicos que habían pretendido dominar y controlar la voluntad humana. Para ello reflexionó largamente sobre los mecanismos de la ética mágica y la religiosa como forma de coacción, pero Weber pretendía ir más lejos todavía. Al analizar y experimentar el proceso de racionalización, secularización y burocratización que caracterizaban la sociedad occidental de inicio del siglo S. XX en la que la que vivía, también observó con gran desgarró el proceso de deshumanización, soledad y materialismo en el que quedaba debido a esta liberación de lo místico. Percibió las consecuencias que esta nueva etapa suponían para la merma de libertad humana, describiendo la modernidad nacida de la tecnociencia y la razón como una gran jaula de hierro (Weber, 1930, p. 181)³⁸, e intuyendo de ello un proceso cíclico que no tardaría en invertirse volviendo a dar paso a la surgencia de lo irracional. La trayectoria vital y profesional de Weber muestra el esfuerzo de un humanista en pro de la emancipación del individuo hacia toda forma de poder o estructura supraindividual que reclame para sí una entidad metafísica, valor omnipotente o general. Así llega a proponer una "post-metafísica individualista" que incluía nuevos medios de autodomínio frente a todo poder externo (Berriain, 2005, p. 529). Weber habla de un poder interior que no es el que opera desde fuera, el poder de las fuerzas de producción como apuntara Marx, sino aquel que procede del alma humana. Lo que en Nietzsche era un poder natural, "Un

³⁶ Sobre la influencia de Weber, Alisdair MacIntyre afirma que "La visión contemporánea del mundo...es predominantemente —aunque no siempre en detalle— weberiana" (1984, p. 109).

³⁷ En relación al impacto de Weber, consúltese la obra de Wolfgang J. Mommsen, *The Political and Social Theory of Max Weber* (1989, pp. 169-196).

³⁸ A este respecto, A. Giddens (1995, p.68) señala que Weber contempla el desencantamiento como parte de uno de los fenómenos que caracterizan su concepto de racionalización y en sentido negativo: Cabe enfatizar que el concepto de "racionalización" en Weber cubre tres fenómenos relacionados entre sí: 1) el de la "intelectualización" (en sentido positivo) o "desencantamiento" (en sentido negativo) del mundo; 2) el desarrollo de la racionalidad ("formal") como consecución metódica de un fin determinado mediante el cálculo de los medios adecuados para ello; 3) el desarrollo de la racionalidad ("sustantiva") como formación de éticas que se orientan en forma sistemática y sin ambigüedades hacia metas fijas.

instinto fundamental de la vida" (Nietzsche, 1882, p. 583), propio a la naturaleza humana, en Weber no es natural -dice J. Beriain (2005, p. 428)-. El político y el científico con vocación, es el portador de un poder enraizado en el triunfo ascético sobre el *self* natural a través de una doma del alma, capaz de afrontar la misión o tarea interior. Este nuevo "poder interior" que Weber proclamó opera frente a la tradición, pero también frente a la propia racionalidad, que pretendía dominar el mundo y ha acabado sometiendo al hombre.

2. 3. 1. Las contradicciones “encantadas” de M. Weber.

Por tanto Weber también dedicará su obra al anhelante esfuerzo de encontrar una forma de salvar al mundo de la deshumanización y del pragmatismo desalmado del sistema burocratizado y dominado por el capital que tan arduamente describió. La paradoja es que, buscando una salida que no conllevara y que de hecho no contribuyera al renacer de lo irracional, acabó apelando a aspectos no-racionales, a la pasión, al sentido de la vida y al espíritu mermados, dando lugar, incluso, a lo que ha sido determinado como un reencantamiento alternativo a la dependencia de los viejos dioses. Y es que el pensamiento weberiano se encuentra marcado por una titánica lucha entre, de un lado, el análisis científico y “objetivo” de la realidad de la civilización tecnificada y burocratizada del capitalismo y la democracia de masas y, de otro lado, el esfuerzo ético dirigido a “salvar” al individuo de las fuerzas impersonales que le avasallan, a restaurar un sentido a la existencia y a proteger los valores de la creatividad personal frente a la burocratización y el colectivismo. Debido a esa lucha, su pensamiento pone de manifiesto agudas tensiones, jamás resueltas del todo.

Encontramos en la oposición que Weber realiza entre encantamiento y desencanto la principal contradicción de su legado. Si bien la obra de Weber ofrece una interpretación de encantamiento en tanto opuesto al desencantamiento de la Modernidad, es decir, como una manera de ver el mundo opuesta a la que conllevó la expansión y dominio del capitalismo, analizando sus escritos es posible encontrar dos aproximaciones al término, la más evidente, desde un punto de vista claramente despectivo, que tiene que ver con su crítica especialmente a las religiones como forma de dominio irracional de la sociedad. Pero otra, también señalada por numerosos teóricos, que muestra, pretendién-

dolo o no, una perspectiva positiva de algunos aspectos antitéticos al desencanto moderno; como su defensa del líder carismático, origen de una extensa discusión (R. Puckett, 2009, Vol. 2, p. 121).

Otros aspectos de la última parte de la obra y vida de Weber, muestran que lucharía para tratar de encontrar una salida a este bucle al que su pensamiento había llegado y que, aferrado al humanismo ético como tabla de salvación, no llegaría a ofrecer empero una propuesta concreta a este dilema, a pesar de sus esfuerzos. Su pronta muerte dificultó seguramente esa posibilidad, ya que en sus últimos escritos, inconclusos y hasta hace poco inéditos, comenzó a desarrollar una sociología de la música a través de la que pretendió postular una salida a la falta de sentido, a través del arte como reducto de una irracionalidad no mermante de la libertad humana. Otra cara de la historia de este gran analista que descubre las grietas más conocidas de sus teorías, acercándolo a la vez a postulados más cercanos a esta tesis.

Efectivamente, en la segunda década del siglo XX retoma sus estudios desde un marco diferente en los que muestra una decidida apreciación hacia el arte. Determinadas circunstancias personales favorecieron esta nueva perspectiva. A raíz de la Revolución rusa de 1905, Weber muestra un mayor acercamiento hacia el misticismo de las grandes novelas rusas (Gavilán, 2014)³⁹, que él atribuye a ciertas peculiaridades del cristianismo ortodoxo del este:

Mientras la Iglesia calvinista está penetrada por las sectas, la Iglesia griega está penetrada en buena medida por un antiguo misticismo muy peculiar. En la Iglesia ortodoxa pervive una creencia específicamente mística, inextricablemente vinculada al este, de que el amor fraternal, el amor al prójimo, esas singulares relaciones humanas, tan pálidas para nosotros, glorificadas por las grandes religiones de salvación, constituyen una vía (...) hacia la percepción del sentido del mundo, a una relación mística con Dios. (...) Si ustedes quieren comprender la

³⁹ En la introducción a *Sociología de la religión*, Enrique Gavilán dice: “Le interesa sobre todo el elemento místico que percibe en las grandes novelas rusas, que atribuye a ciertas peculiaridades del cristianismo del este” (M. Weber, M. 2014, p. 21).

literatura rusa, lo más grande de ella, tienen que tener siempre presente que éste es uno de sus pilares... (Weber, 1924, p. 466)

Además de su fascinación por los novelistas rusos que ya venía de lejos, por aquellos mismos años, en la vida de Weber tiene una especial relevancia las relaciones con la poesía, a través un grupo de intelectuales en torno a George-Kreis en Heiderlberg, con el filósofo Georg Lukács y con la pianista Mina Tobler con la que establecería un vínculo sentimental decisivo en la orientación de su trabajo científico. La esfera artística y la erótica aparecen entonces como dos modos de volver a dotar de significado a un mundo desencantado, dos ámbitos de redención no religiosa (tema que sería explorado en *Sociología de la religión*) con las que dotar de significado la visión del mundo. Su afición por la música mantenida desde su juventud, pasó a ocupar durante esos años una posición esencial en su universo intelectual, hasta el punto de dedicar a él uno de los tres proyectos que protagonizaron el trabajo de la última década de su vida, *Sociología de la música* (M. Weber, 1924)⁴⁰, como un primer eslabón de una sociología del arte que quedaría, como sus otros proyectos, inacabado.

Algunos autores, como J. Beriain (2005) han sabido resolver las contradicciones entre los aspectos *encantados y desencantados* de Weber concluyendo que desencanto y encantamiento no son sino dos aspectos de una misma cosa. De manera que esta actitud antimágica mantenida por Weber, por cuanto que opera como fermento desencantador del mundo, sin embargo, paradójicamente, produce la magia que transforma "viejos" hombres en hombres "nuevos" (Beriain, 2005, p. 421). Encantamiento es entendido entonces en el sentido de transformación o renacer de una nueva sociedad que conlleva de manera irreductible un desencanto respecto a determinados ámbitos tradicionales. Pero el reencantamiento es la característica trascendente de la nueva etapa *hipermoder-*

⁴⁰ *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik (Los fundamentos racionales y sociológicos de la música)* quedó inconcluso a la muerte de Weber y fue publicado póstumamente en Múnich en 1921. Más tarde, a partir de la 2ª edición de *Economía y sociedad*, se incluyó como apéndice de esta obra, traducida al castellano por Carlos Gerhad y suprimiéndose en la 5ª edición hasta la fecha. En ella, Weber pretendía mostrar cómo el arte, y en particular el aparentemente más dominado por elementos emocionales irracionales, podía seguirse el mismo proceso de racionalización de otros ámbitos, entendida la música más como un síntoma del proceso y no como contribución decisiva a él. Véase en la introducción a *Sociología de la religión* (M. Weber, 2014, p. 26 y 27).

na -citando a Lipovetsky (2009, p. 326)- que no puede considerarse subsumida al desencanto moderno, sino al contrario.

Escogiendo el trasfondo del espíritu que empujó a Weber a desarrollar sus teorías, podemos deducir efectivamente que los límites entre el desencanto y el encantamiento que trató son muy difusos. Y entendiendo ambos conceptos de forma adjetival y no tanto sustantiva, se puede decir que todo desencanto conlleva un encantamiento distinto y que todo encantamiento, cuando surge, conlleva un desencanto implícito. Por tanto, no son dos caras irreconciliables sino un anillo de *Moebius* que, al estilo de Cortázar, nos recuerda que el encantamiento es también liberador, que el proceso de liberación conlleva creer en unas cosas en pos de otras en las que se deja de creer⁴¹. Ahora elegimos creer más en lo irracional de lo que hemos creído hasta ahora, creer en el ser humano, creer en el afecto que nos une, liberándonos del peso horrible de la razón lineal como única determinante del mundo. Pero creemos y descreemos conocedores de este proceso cíclico en el que participan fuerzas opuestas, de su naturaleza unida y no separada de algo que es ambivalente. Por consiguiente, creemos con el escepticismo que conlleva creer. Y en esta vuelta en la que domina más lo irracional, a diferencia de otras épocas de inflexión o de cesura histórica, se da un componente mayor de búsqueda del equilibrio, de tendencia hacia la homeostasis, pero con el mismo espíritu liberador, con el mismo motor que lo desencadena, que es la emancipación, la búsqueda de libertad y lo afectivo ahora como guía de nuestro hacer.

En este punto en que nos dejó Weber, de búsqueda de la emancipación humana de todos los poderes absolutos que la pretenden confiscar, con la tabla de la herencia humanista asida fuertemente, pretendo continuar la línea de esta presente investigación que, quizá ahora, pueda aportar una disolución del nudo weberiano, basada también en la observación de la sociedad, pero no desde la visión burquesa del intelectual. La emancipación actual es una liberación vivida, no pensada, no trata de la liberación ideológica de los pensadores de esta época, de los iluminados, ya sean políticos o científicos, ni de

⁴¹ Alberto Buena señala a este respecto, en “El desencantamiento del mundo” (2004), que la razón iluminista también intentó “su propio *encantamiento* del mundo a través de cinco o seis relatos universales: el progreso indefinido, el poder omnímodo de la razón, la democracia como forma de vida, la subjetivización del cristianismo, la manipulación de la naturaleza por la técnica, la libertad como capricho subjetivo”, mitos que han caído estrepitosamente provocando también en ello un desencanto respecto a la modernidad (2004, p. 199)

sus líderes carismáticos. A diferencia del planteamiento weberiano, el reencantamiento actual señala una liberación generalizada de toda la sociedad, capaz de comprobarse en el análisis social, y no solo en base a la percepción visionaria de un académico, que no deja de ser subjetiva. Lo que aporta una concepción más integral de la sociología, basada en todos sus componentes y no solo en las élites de poder que, por primera vez, juegan empoderadas en el tablero de lo social.

2. 4. La rebeldía solidaria.

En *El hombre rebelde* (1951), A. Camús lleva a cabo una de las mejores disquisiciones sobre la rebeldía y la revuelta, que entiende como un mismo fenómeno de manifestación personal y social, respectivamente, o sobre cómo y por qué a lo largo de la historia el hombre se levanta contra el Dios o el Amo. Sus conclusiones, basadas en una ambiciosa exploración del mundo moderno desde la Revolución francesa a la Revolución rusa, pasando por el marqués de Sade, Marx, el anarquismo, Nietzsche, los nihilistas, el terrorismo y el surrealismo, no hacen más que afianzar la idea de rebeldía comprendida en el aspecto libertario de reencantamiento aquí propuesto.

Camús, describe la rebeldía como un estado de interrogación que no tiene sentido allí donde todas las respuestas son dadas (A. Camús, 1951, p. 24)⁴². La desmitificación de la norma y el dogma universalista que caracterizan a las sociedad occidental actual (G. Lipovetsky, 1986, p.7)⁴³, que ha integrado la duda como parte de su idiosincrasia, convierte nuestra coetaneidad en el marco idóneo para la emergencia de la actitud del hombre rebelde tal y como la describe el filósofo francés.

Camús por otro lado, identifica la rebelión como una actitud “profundamente positiva” que no nace del resentimiento o la pasividad, (distanciándose de lo escrito, al respecto,

⁴² “...toda interrogación, toda palabra es rebelión”, dice A. Camús (1951, p. 24)

⁴³ “El ideal moderno de subordinación de lo individual a las reglas racionales colectivas ha sido pulverizado, el proceso de personalización ha promovido y encarnado masivamente un valor fundamental, el de la realización personal, el respeto a la singularidad subjetiva, a la personalidad incomparable sean cuales sean por lo demás las nuevas formas de control y de homogeneización que se realizan simultáneamente”; también en la obra de Michel Maffesoli, op. cit. P. 143: “...la desconfianza contemporánea respecto de un ideal moral poseedor de validez universal. Tal vez incluso la duda radical respecto del modelo occidental” (G. Lipovetsky, 1986, p.7).

por Scheler), sino de la acción y la energía solidaria (A. Camús, 1951, p. 23)⁴⁴. El acto de rebeldía es siempre un acto positivo que conlleva acción y energía de la que se hace responsable. Lo que viene a refrendar la naturaleza creativa que se da en la capacidad recién adquirida de elegir y mostrar propia de los sujetos de la cultura audiovisual y cibernética. Además, se enfrenta a las líneas que han persistido en concebirlo como parte de una masa amorfa y complaciente. La profusión de productos audiovisuales y telemáticos de la pantalla-mundo que retrata Lipovetsky:

“... es inseparable de una tendencia a elevar las exigencias estéticas de la mayoría. No estamos tanto en la época de la proletarización del consumidor y de la destrucción de la vida personal como en la época de la *artistificación* general de los gustos y los modos de vida. *Cinevida, cinemanía, cinevisión* no quiere decir inmersión total en el mundo de las imágenes. Si aumenta la influencia de éstas, también crece la capacidad individual de re-flexionar y guardar distancias respecto del mundo y la cultura, tal como se presentan a ambos. Lo que ha traído el universo de la pantalla al individuo hipermoderno no es tanto el reino de la alienación total, como se afirma con demasiada frecuencia, cuanto una capacidad nueva para crearse un espacio propio de crítica, de distancia irónica, de opinión y deseos estéticos. La singularización ha ganado más terreno que el aborregamiento”. (G. Lipovetsky y J. Serroy, 2009, p. 326-327).

Finalmente, Albert Camús desarrolla una noción de rebeldía que comparte el religamiento de la socialización reencantada, basada en las interacciones horizontales y en la unión comunal de sus participantes, de carácter trascendente y que pone “en tela de juicio la noción misma de individuo” (1951, p. 19). El rebelde pasa, así, de lo individual a lo común en un acto solidario y humanista, -dice Camús- en el que “se sacrifica en beneficio de un bien del que estima que sobrepasa a su propio destino”. No es, por tanto, un movimiento egoísta, sino altruista en el que se arriesga y lo pone todo en juego. Un acto solidario porque respeta a la vez los límites implícitos, en una tensión perpetua: “Para ser, el hombre debe sublevarse pero su rebelión debe respetar el límite que descubre ella misma, allí donde los hombres, al juntarse, comienzan a ser.” Y

⁴⁴ “...la rebelión rebasa al resentimiento por todos los lados. (...) es profundamente positiva, pues revela todo lo que hay que defender siempre en el hombre” (A. Camús, 1951, p. 23)

consecuentemente concibe una rebelión que se encuentra intrínsecamente unida a la idea de colectividad y comunidad: “una consciencia que saca al individuo de su soledad (...). Yo me rebelo, luego nosotros somos” (Camús, 1951, p. 25- 26).



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

CAPÍTULO 3. SOCIOLOGÍA DEL AMOR.

La sociedad actual, como hemos comentado, busca el significado a través de la experiencia de conexión con los demás, del sentimiento de amor o unión a otro/s a través del cual nos reconocemos y creamos nuestra identidad. “No existimos más que en función y gracias al otro que nos permite ser lo que somos”, dice M. Maffesoli (2009, p. 137). El éxtasis sensual se muestra como esencia de la vida social, no como “beneficio extra”, y “es precisamente el aspecto sinuoso del sentimiento el que tiende a prevalecer en los modos de vida contemporáneos”, “la importancia de los afectos, el papel que juega la emoción, el recrudescimiento del sentimiento de pertenencia” (M. Maffesoli, 2009, p.123 y 124).

Maffesoli relaciona esta afectividad social con una vuelta a lo instintual, a lo común con el mundo animal (2009, p.136) a lo pre-individual (2009, 181). Sin embargo la naturaleza de las emociones que forjan el sentido místico que las personas experimentan hoy es más compleja. El etólogo y neurólogo Cyrulnik da un paso más y explica que este reencantamiento está forjado, no solo en lo que de común la naturaleza humana posee respecto a los animales, sino que además, por partida doble y todavía con mayor fuerza, el religamiento que caracteriza la dinámica social reside precisamente en la capacidad que nos diferencia de lo animal, a través del vínculo con las representaciones simbólicas compartidas y que se da mediante la empatía. Una empatía que en palabras del neurólogo francés, no se basa tanto en lo que sentimos al estar con otro, sino en el significado conferido, en la emoción sentida “al alejar la fuente de lo real” (Cyrulnik, 2003, p. 198). La base del misticismo afectivo se encuentra en el significado emocional que se encuentra en mayor potencia en lo no percibido y que es capaz de segregar en nuestro organismo hordas de dopamina actuando sobre las secreciones de los neuromoduladores canábicos (B. Cyrulnik, 2003).⁴⁵

El “hombre adecua sus emociones, sus conductas y sus ideas a lo que imagina sobre el mundo mental del otro” dice Cyrulnik (2003, p. 209). El resultado puede ser adivinar o

⁴⁵ B. Cyrulnik señala que “...en el hombre existe un tercer procedimiento que induce la secreción de cannabis natural y es ¡el relato! Una simple representación posee un efecto emocionante muy superior a las percepciones. (...) un mundo no percibido cuya potencia emocional es de índole diferente a la de la percepción del paisaje real. Como si la parte sensorial del símbolo creara en nosotros una suerte de condensación de la emoción” (2003, p. 190).

delirar, pero en cualquier caso la empatía es "una aptitud sensorial para percibir los indicios y las señales emitidos por el cuerpo del otro, y una aptitud neurológica para convertirlos en signos que formen una representación del mundo del otro. Por tanto, se necesita un cerebro que ponga al individuo en condiciones de habitar un mundo no percibido, pero representado" y también "se necesita que haya una intención de habitar el mismo mundo, un impulso hacia el otro y una anticipación que solo pueden experimentar los individuos que poseen un lóbulo prefrontal" (Cyrulnik, 2003, p. 2009).

Los recientes estudios neurológicos sobre la capacidad espiritual del ser humano han evidenciado una importante diferencia respecto al planteamiento de M. Maffesoli, y es que el misticismo no se encuentra tan relacionado con los lazos comunitarios sino sobre la relación de pareja. Científicos de la Universidad de Udine han investigado los sentimientos de auto-trascendencia y espiritualidad en pacientes con tumores cerebrales, comprobando que hay determinadas zonas del cerebro que afectan a la capacidad de tener o no experiencias místicas, en concreto, los lóbulos parietales que desempeñan la función fundamental para ubicarnos en el espacio y que permite al yo distinguirse de los demás. Las experiencias místicas o espirituales coinciden con una disminución de la actividad de la zona parietal, con un patrón de activación similar –y esto resulta especialmente significativo– “a los registrados en mujeres enamoradas ante imágenes fotográficas de su amado” (V. Puig, 2010, párr. 5). El aumento en los últimos años de las investigaciones a este respecto, muestra un interés creciente por demostrar las bases fisiológicas de los procesos espirituales, que curiosamente, son las mismas que las del proceso de enamoramiento o incluso que las de los estados provocados por el consumo de drogas alucinógenas (Newberg, A., D'Aquili, E., Rause, V. y Videla, I., 2001).

Estas investigaciones prueban empíricamente que el sentimiento amoroso constituye la máxima manifestación de religancia y reducto del sentido místico de las sociedades actuales, por encima de las redes fraternales en la que se apoya el sociólogo francés. Algunas aproximaciones sociológicas al concepto de amor, como la de Zigmunt Bauman (2005), nos recuerdan que “Las ‘relaciones’ son ahora el tema del momento y, ostensiblemente, el único juego que vale la pena jugar, a pesar de sus notorios riesgos” (2005, p. 9)

Si bien Bauman acierta al señalar que la importancia actual de las relaciones radica en su dificultad para satisfacerlas (2005, p. 9), el carácter líquido⁴⁶ que destaca en ellas es solo una de las expresiones del deseo acuciante de conexión presente en las sociedades actuales. Como indica G. Lipovetsky “el drama es más profundo que el pretendido desapego *cool*: hombres y mujeres siguen aspirando a la intensidad emocional de las relaciones privilegiadas” (1983, p. 77). El sentimiento amoroso, como también quedará patente a través del análisis de las películas en la segunda parte de esta tesis⁴⁷, surge en nuestra cultura como la reivindicación exaltada de un significado y un espacio deteriorado por la sobreabundancia y el pragmatismo de las sociedades modernas (E. Illouz, 2012), aunque –cómo señala Bauman– no se sepa bien cómo manejarlo.

La socióloga Eva Illouz (2012) da cuenta igualmente de la importancia de las relaciones amorosas en las sociedades actuales a pesar de la mercantilización que ha sufrido el concepto en la modernidad y señala que “el amor se ha tornado más fundamental que nunca para la determinación del valor propio” (Illouz, 2012, p. 321). A pesar de esto, la autora acusa el escaso tratamiento que la sociología ha prestado al amor y sus desequilibrios “por temor a dejarse arrastrar por un modelo social psicológico e individualista” (*Ibíd.* p. 27).

En opinión de Illouz, “que las personas interpreten de distinta forma las mismas experiencias o que las experiencias sociales se vivan sobre todo a través de las categorías psicológicas no significa que dichas experiencias sean de carácter privado y singular” (*Ibíd.* p. 25). Y la socióloga señala la urgencia de acometer el análisis del amor a través de la sociología para dotar de necesarios marcos éticos una realidad que en la actualidad ha sido abandonada a la responsabilidad psicológica de cada cual:

Al disminuir los recursos morales y el conjunto de restricciones sociales que configuraban las maniobras del sujeto en su entorno social, la estructura de la modernidad nos expone a nuestra propia estructura psíquica, lo que provoca que

⁴⁶ Z. Bauman define la liquidez amorosa actual en las relaciones “que los haga sentir plenos sin sobrecargarlos” (2005, p. 10).

⁴⁷ Véase más sobre esta disertación y su ejemplificación en el cine actual en el apartado “El concepto de amor romántico” y siguientes de esta tesis (p. 123)

la psiquis moderna quede en un estado de vulnerabilidad, pero a la vez sea altamente operativa en la determinación de los destinos sociales. (*Ibíd.*, p. 26).

Para la autora, además, el amor romántico representa un caso ejemplar para la sociología de la cultura en el capitalismo tardío, en cuanto que fusiona y condensa las contradicciones que se dan en dicha cultura entre la esfera del consumo y la de la producción, entre el desorden posmoderno y la poderosa disciplina laboral de la ética protestante. Por ello, reivindica que el dolo amoroso sea analizado desde la sociología, como se ha hecho con otras formas colectivas de sufrimiento, con el fin de recuperar “la vocación original de la sociología, que aún resulta en extremo necesaria y pertinente” (*Ibíd.*, 27).

Como veremos más adelante en el análisis del cine, el vínculo amoroso que vertebra el misticismo actual vuelve a la intensidad del romanticismo, pero, esta vez, desde una perspectiva liberadora. Algo que parecía imposible cuando A. Giddens (1992) realiza su propuesta de “amor confluyente” pretendiendo un ideal de relación igualitaria que se preveía tras la revolución sexual de finales de los 60 que nunca ha llegado. Como dice Lipovetsky:

...incluso en lo más álgido del período contestatario, las mujeres jamás han renunciado a soñar con el amor. Lo que se ha eufemizado es el discurso sentimental, no las expectativas ni los valores amorosos. El nuevo escepticismo en relación con la retórica romántica, así como la sexualización de los discursos, no han respondido al retroceso de las esperanzas amorosas, sino al rechazo de las convenciones «falsas», al tiempo que a la promoción de los valores de proximidad e intimidad, a la creciente necesidad de una comunicación más auténtica. (1999, p. 19)

En cambio, el reencantamiento reclama la concepción de amor definida por Erich Fromm (1959) que, desde hace más de medio siglo insistió en señalar que el amor, que ha tenido en el modo capitalista de producción un obstáculo decisivo, es la respuesta a la disolución del estado de separación o separatividad sin perder la propia individualidad. “El amor es la penetración activa en la otra persona [...]. En el acto de fusión, te

conozco, me conozco a mi mismo, conozco a todos – y no “conozco” nada – (Fromm, 1959, p. 25).

Para terminar de confeccionar este asiento teórico sobre el vínculo amoroso en las sociedades actuales, es necesario dar cuenta del significativo desarrollo experimentado a este respecto de los estudios fisiológicos del afecto que han dominado el tratamiento del tema durante estas últimas décadas.

3. 1. La evolución de los aportes teóricos sobre la inteligencia emocional

La visión del mundo moderno, construida por la imaginación creadora de Occidente desde Platón hasta Descartes, se ha conformado sobre una fuerte trama de escisiones que han constituido, en palabras de Noguera de Echeverri (2004), “el capítulo más trágico de la historia de la cultura” (p. 30), al desgarrar la relación intrínseca de poder del alma sobre el cuerpo, del espíritu sobre la materia, de lo celestial sobre lo terrenal, de lo interior sobre lo exterior. Este imaginario repercutió poderosamente en todos los ámbitos del conocimiento e influyó el *ethos* presente en las relaciones de una cultura que se creyó sobrenatural e infinitamente poderosa gracias a la razón.

En este contexto, tanto el psicoanálisis freudiano como el conductismo fueron los primeros en alertar de la naturaleza irracional del comportamiento humano y en inspirar las líneas de investigación de la *Escuela de Frankfurt* que pusieron en cuestión el mito de la razón moderna⁴⁸. Desde entonces, los estudios científicos sobre la psique humana han ido evolucionando hasta acabar demostrando, a partir de la década de los noventa y gracias a la avanzada tecnología en el estudio neurológico, que los procesos encantados de conocer y socializarse que dominan las sociedades actuales no sólo tienen una naturaleza intangible, inasible o mágica, sino que pueden ser demostrables científicamente, porque forman parte de la materia física observable a la que está unida inexorablemente. En efecto, las recientes y constantes aportaciones de la neurología sobre el funcio-

⁴⁸ La Escuela de Frankfurt se constituyó en torno a un grupo de investigadores adheridos a las teorías de Hegel, Marx y Freud y cuyo centro estaba constituido en el *Instituto de Investigación Social*, inaugurado en 1923. Al respecto de su enfrentamiento al positivismo dominante, véase por ejemplo la obra de M. Horkheimer, director de la Escuela desde 1930 y uno de sus principales teóricos, en concreto *Crítica a la razón instrumental* (1973, p. 138-171).

namiento cerebral y hormonal no sólo han dotado de valor científico muchas de las argumentaciones realizadas hace más de un siglo por el psicoanálisis, luego por el conductismo y el cognitivismo, sino que añaden matices y color a aspectos ya caminados en base al estudio exclusivo del comportamiento humano. Sin olvidar que permiten también profundizar con mayor seguridad en el averno de las pasiones y que han abierto vías extraordinarias de información sobre la manera en que interactuamos socialmente.

En *El Malestar en la Cultura* Sigmund Freud habló sobre lo que ya llevaba décadas constatando en base al método psicoanalítico: que el hombre civilizado había cambiado la felicidad del primitivo a cambio de seguridad, al reprimir la sexualidad y la agresividad humana (S. Freud, 1930, p. 3048). Casi paralelamente, el conductismo⁴⁹ esgrimía los primeras demostraciones científicas de que el comportamiento humano podía obedecer instintiva e irracionalmente ante estímulos externos. Pero el condicionamiento operante solo fue capaz de demostrar los efectos de los estímulos externos sobre el comportamiento humano y la sociedad, a la vez que ignoraba la participación cognitiva del pensamiento en los resultados, lo que dio lugar a las teorías mecanicistas de la *Mass Communication Research*, como la Teoría Hipodérmica.

Sólo el estudio de los procesos mentales que participan en la comunicación, a partir de la psicología cognitiva, pudo explicar por qué en base a los mismos estímulos, los efectos sobre la sociedad, sobre las personas y su pensamiento, no son homogéneos. La principal aportación que Gregory Bateson y Paul Watzlawick realizan desde la psicología de la comunicación al cognitivismo clásico reside precisamente en añadir aspectos no racionales y contextuales a los procesos mentales internos que determinan la comunicación. Para los construccionistas de esta escuela, también denominada como *Interaccionismo Simbólico*, el pensamiento no es reducible al procesado de información de una computadora, como mantenía el excéntrico John Von Neumann, a su vez influido por la *Teoría de la Información* del también matemático Claude E. Shannon

⁴⁹ Su principal representante es considerado B. F. Skinner, que a partir de 1948 comenzaría a publicar las primeras investigaciones al respecto, influido por los estudios con perros de Pávlov y los de Watson alrededor de 1913.

(1948)⁵⁰. Por el contrario, se trata de un proceso mucho más complejo que irreductiblemente se da en interacción (Watzlawick, 1981) y en el que entran en juego factores no codificables, situacionales, como la comunicación no verbal, la proxemia, las emociones...; todos ellos forman parte de la dinámica comunicativa específica generada entre los agentes que participan en ella.

P. Watzlawick diferencia dos niveles de comunicación, el digital y el analógico (1981, p. 65), que corresponden a los niveles de contenido y referencial o metacomunicativo definidos por G. Bateson (1965, p. 179-181). Ambos niveles forman parte del mensaje, y por tanto, su interpretación no está sólo determinada por aspectos racionales, sino por todos aquellos factores que pertenecen al aspecto analógico de la comunicación⁵¹.

⁵⁰ La *Teoría matemática de la Información* formulada por C. E. Shannon y W. Weaver ha sido el modelo con el que ha sido explicado el proceso comunicativo hasta hace muy poco. Establecía que la información transmitida a través de un canal podía estudiarse mediante formulaciones matemáticas. El modelo tenía cinco elementos: una fuente de información, un transmisor, un canal, un receptor y un destinatario. Esta teoría influyó primero en campos muy específicos de la psicología y al final de los años cincuenta se transformó en una metáfora que abarcaba muy diversos campos; con ella se creyó posible cuantificar la realidad física en unidades de información, resolver el dualismo cartesiano y descubrir el puente que comunicaba la *res extensa* con la *res cogitans*.

La tarea de la Escuela Invisible se centró en buscar un modelo comunicativo alternativo a este. Sus autores, como los citados G. Bateson y P. Watzlawick, se opusieron a que una teoría mecánica fuera aplicada al ámbito de las ciencias humanas y la consideran totalmente incapaz de servir de marco explicativo para la comunicación humana.

⁵¹ Lo digital está constituido por estados discretos, es decir, no continuos, como uno y cero (1/0), abierto y cerrado, y encendido y apagado. La transmisión de información digital binaria se realiza mediante códigos, palabras, nombres, números, código Morse, y código máquina de los ordenadores, seleccionados de manera arbitraria sin que participen en él razones semánticas. No existe ninguna razón por la que las letras g-a-t-a denoten un animal particular, “No hay nada similar a c-i-n-c-o en cinco”.

Por el contrario, la comunicación analógica es toda manifestación no verbal de la que es capaz el individuo y su contexto de interacción, es decir, no sólo contempla la quinesia -movimientos corporales- sino muchas otras cosas: posturas, inflexión de la voz, secuencia y ritmo, cadencia de las palabras, expresión facial y gestos. Se refiere al objeto mediante un símil o una semejanza autoexplicativa, como un dibujo.

Por otro lado, gracias a que posee una sintaxis muy compleja, versátil y abstracta, la comunicación digital puede realizar definiciones inequívocas, pero carece de la capacidad de dar significados relacionales. No posee significado en sí. Por otro lado, sólo es posible cuando los agentes de la comunicación comparten los mismos códigos. El proceso analógico, sin embargo, permite la comunicación sin necesidad del uso o dominio de un código, de un lenguaje articulado cualquiera, de un idioma... Sitúa al mismo nivel a eruditos y a niños, a músicos y a científicos. Y aunque no es capaz de realizar definiciones inequívocas es la que dota de significado la comunicación. También, por eso, es muy difícil llevar la mentira al campo analógico. Ambos modos se combinan entre sí en el mensaje, pero son completamente distintos. Por ello, el problema cognitivo fundamental se encuentra en la dificultad de traducir de un nivel al otro. Su uso de forma opuesta da lugar a las paradojas en la comunicación, “te ordeno que no obedezcas”, “debes ser espontáneo”, cuando el mensaje analógico y el digital son opuestos y bloquean la comunicación. Véase en (P. Watzlawick, 1981)

La contraposición analógico-digital desarrollada por la *Escuela de Palo Alto*, que Enrique Gil Calvo relaciona con tantas otras investigaciones sociales anteriores desde Hegel pasando por Weber (E. Gil Calvo, sf.), se encuentra en la actualidad empíricamente demostrada por las investigaciones que, gracias a la tecnología audiovisual por resonancia magnética (IRM), se están llevando a cabo desde la neuropsicología. Desde que Roger Sperry⁵² comenzara la investigación sobre las funciones del cerebro en 1961, el desarrollo de la neurocomunicación al amparo de la alta tecnología audiovisual ha aportado argumentaciones que aplicadas al ámbito de la Comunicación Social resultan de un valor trascendental en el estudio de la realidad cultural como el que aquí nos ocupa. Y no pueden permanecer al margen, lo que obliga a realizar análisis sociales interdisciplinarios, a evitar la tendencia a una excesiva especialización y al acotamiento de las perspectivas de estudio⁵³. Como dice el neurocientífico Antonio Damasio, en *El error de Descartes*, el estudio del cuerpo humano ha demostrado ser capaz de estudiar científicamente la mente, el alma y hasta el espíritu (1995, p. 337). Así, las investigaciones sobre el cerebro humano han confirmado la dualidad analógico-digital señalada por Bateson y Watzlawick y han demostrando empíricamente que los aspectos no racionales del comportamiento humano forman parte de nuestra inteligencia al mismo nivel que las capacidades racionales. Entre ellas existen diferencias taxativas como la rapidez de procesamiento –hasta 50 millones de veces superior– del hemisferio derecho, asociado a la comunicación no verbal, audiovisual, o como las capacidades emocionales, de interpretación y síntesis, frente a las tareas racionales, organizativas y estructurales del hemisferio izquierdo⁵⁴ (J. Levy-Agresti y R. Sperry, 1968, p. 1151).

⁵² Roger Sperry, Nobel de Medicina en 1981, fue el primer psicólogo en recibir este galardón por sus trabajos acerca de las funciones de los hemisferios cerebrales.

⁵³ “...actualmente se llega hasta el extremo de que los científicos no conocen la disciplina que profesan, sino conocen una pequeña parcela de ella: un botánico que está especializado en las algas o en determinada variedad de algas y nada más, no sabe mucho de lo demás. Y lo mismo ocurre con el físico, con el químico, con todos los científicos. Hay una parcelación del saber que impide la visión universal que posee todavía Leibniz” dice J. Marías en la conferencia “Los estilos de la Filosofía” (1999).

⁵⁴ “Los datos indican que el hemisferio no verbal está especializado en la percepción global, sintetizando la información que le llega. El hemisferio verbal y dominante, por su parte, parece funcionar de un modo más lógico y analítico. Su lenguaje es inadecuado para las rápidas y complicadas síntesis que realiza el hemisferio subordinado” (J. Levy-Agresti y R. Sperry, 1968, p. 1151), [traducción propia].

Las aportaciones de Sperry en lo que aquí compete han sido apoyadas también por las últimas teorías más importantes sobre la inteligencia. Así, Howard Gardner (2003), desde la *Teoría de las Inteligencias Múltiples* y R. J. Sternberg, desde la *Teoría Triádica de la Inteligencia*, hablan de Inteligencia experiencial-creativa como la habilidad fundada en la experiencia para seleccionar, codificar, combinar y comparar información (R. J. Sternberg, 1985), y José Antonio Marina, desde su *Teoría de la Inteligencia Creadora* (1993), realizó aportaciones al ámbito más popularizado de la *Inteligencia Emocional* de Daniel Goleman (1995).

Finalmente, tenemos que reconocer junto a Julio Romero (1996), que las investigaciones sobre los diferentes modos de procesar la realidad de cada uno de los hemisferios cerebrales tiene antecedentes bastante anteriores a los primeros estudios sobre el funcionamiento del cerebro. Así, la tendencia teórica, bastante más nutrida de lo que cabría pensar, tiende a considerar *la existencia de diferentes funciones, modos de razonar, modos de ver*, en términos de dicotomías. Por ejemplo, la lista que propone Bogen (1975) recoge una serie de oposiciones (algunas de ellas muy conocidas como la ya citada entre pensamiento analógico o digital (George Bateson y Donald Jackson), pensamiento mítico o positivo (Claude Lévi-Strauss), metafórico o racional (Jerome Bruner), concreto o abstracto (Kurt Goldstein), simultáneo o sucesivo (Marisa Luna), imaginativo o deductivo (Jacob Bronowski), horizontal o vertical (Edward De Bono), divergente o convergente (J. L. Austin), relacional o analítico (J. Kagan y H. A. Moss), intuitivo o secundario (S. Freud), primer y segundo sistema de señales (Ivan Paulov)⁵⁵.

En una segunda lista, el mismo autor nos presenta otra clasificación (J. E. Bogen, 1969, p. 135-162) de modos de pensamiento propuestos en los que sí se ha sugerido lateralidad, es decir, se ha señalado una correspondencia entre cada uno de las dicotomías de pensamiento propuestas y los dos hemisferios cerebrales. Así por ejemplo, el pensamiento aposicional o el proposicional (J. E. Bogen), visoespacial o verbal (J. E. Bogen y M. S. Gazzaniga), preverbal o lingüístico (H. Hécaen, J. Ajuriaguerra y R. Angelergues), visoespacial o simbólico (O. L. Zangwill), no verbal o verbal (B. Milner)..., don-

⁵⁵ Al listado de Bogen habría que añadir la, también citada dicotomía oralidad- escritura de Walter Ong (1982) en un lugar prioritario..

de el primer modo de pensamiento estaría relacionado con las funciones del hemisferio derecho y el segundo con las del izquierdo.

Todas estas líneas de investigación muestran desde hace más de un siglo un esfuerzo por incorporar al ámbito científico el mundo de las emociones, del alma humana, relegado a partir de Platón, y de Descartes al ámbito del oscurantismo esotérico o de lo patológico. La escisión cuerpo-mente, razón y espíritu resultan un error (A. Damasio, 1995)⁵⁶ que hoy, gracias a los avances tecnológicos aplicados a la neuropsicología, ha podido demostrarse, al integrar definitivamente la emoción como capacidad humana fisiológica imprescindible y, especialmente protagonista en nuestros tiempos para el aprendizaje, el conocimiento de la realidad y el desarrollo social.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

⁵⁶

A. Damasio, señala en *El error de Descartes* que “La comprensión global de la mente humana requiere una perspectiva organísmica; que la mente no solo debe moverse desde un *cogitum* no físico al ámbito del tejido biológico, sino que también debe relacionarse con un organismo completo, formado por la integración del cuerpo propiamente dicho y el cerebro, y completamente interactivo con un ambiente físico y social. (...) Sin embargo, la mente completamente integrada en el cuerpo que yo concibo no renuncia a sus niveles de operación más refinados, los que constituyen su alma y su espíritu. (...) es solo que alma y espíritu, con toda su dignidad y escala humanas, son ahora estados complejos y únicos de un organismo. Quizá la cosa más indispensable que podemos hacer como seres humanos, cada día de nuestra vida, es recordarnos a nosotros mismos y a los demás que somos complejos, frágiles, finitos y únicos. Y ésta es desde luego, la tarea más difícil: desplazar el espíritu de su pedestal en ninguna parte hasta un lugar concreto, al tiempo que se conservan su dignidad y su importancia; reconocer su humilde origen y su vulnerabilidad, pero seguir dirigiendo una llamada a su gobierno. Una tarea difícil (...), sin la cual estaríamos mucho mejor dejando sin corregir el error de Descartes” (2011, p. 337).

CAPÍTULO 4. LA VARITA MÁGICA TECNOLÓGICA.

Si la neurología ha justificado la naturaleza emocional de la socialización, la *Teoría de la Comunicación Social* nos lleva un paso más allá y ha venido a plantear que las capacidades emocionales o analógicas, propias de los procesos del hemisferio derecho, han sido potenciadas con la revolución telemática, imponiendo un dominio apabullante en nuestras sociedades que obliga a cambiar incluso nuestra forma de estudiar lo social (M. Maffesoli, 2007)⁵⁷.

Una de las mejores justificaciones científicas del actual misticismo basado en el significado de las interacciones afectivas viene propuesto por la *Teoría de la Comunicación*. Por una parte, desde las corrientes microsociológicas del *Interaccionismo simbólico* y la *Escuela de Palo Alto*, que explican la sociedad a través de la interacción humana y la construcción de representaciones simbólicas; y por otro lado, desde el ámbito de la comunicación mediada, las teorías se han dedicado a clarificar la incidencia de las nuevas tecnologías en las dinámicas sociales. Es decir, cómo lo audiovisual refleja un ascenso de lo analógico, emocional o simbólico sobre la objetividad racionalista e incluso sobre el código o la técnica, ahora más instrumentales que nunca y supeditados al significado; y cómo la telemática protagoniza un auge creativo sin precedentes y la deslegitimización de la élite cultural profesionalizada en pos de una cultura conformada por la interacción horizontal de subjetividades cuya experiencia ahora ya no es solo percibida, sino sobre todo virtual e intangible al eliminarse los límites espacio temporales.

4. 1. La comunicación como motor social.

El *Interaccionismo Simbólico*, nombre acuñado por Herbert Blumer en 1937, y la Escuela de Palo Alto, también conocida como “Colegio Invisible”⁵⁸, son dos manifestaciones que se desarro-

⁵⁷ M. Maffesoli, citando a Gilbert Durand y a Gabriel Tarde, señala que “Es urgente, dadas las nuevas circunstancias, ‘el estudio metafórico de la sociedad, de sus resonancias semánticas’” (2007, p. 158 y 159).

⁵⁸ El nombre de “Colegio Invisible” responde a la particularidad del grupo de investigadores que conformaron la Escuela de Palo Alto: todos procedían de disciplinas distintas y de lugares e instituciones distintas, por lo que nunca se constituyeron como un grupo con un espacio de trabajo físico determinado. Más bien, se fueron conformando a partir de encuentros en coloquios nacionales e internacionales, donde fueron hallando ideas y enfoques comunes.

llan desde mitad del siglo XX hasta entrados los años 80 y que orientan sus reflexiones e investigaciones desde un mismo punto de partida: el estudio de lo social y del comportamiento humano solo puede ser entendido desde la interacción entre sus participantes.

El *Interaccionismo simbólico* es una corriente microsociológica, que entiende lo social como un constructo surgido de las interpretaciones simbólicas que hacemos en base a la interacción con el entorno. No es posible entender el yo sin el otro, sino en comunicación constante. De esta manera, lo que articula nuestra dinámica social es el símbolo, que permite trascender el ámbito del estímulo sensorial y de lo inmediato y que genera los significados metafóricos con los que dotamos a las personas, a las situaciones y a los objetos. La socialización no constituye un proceso unidireccional en el que el actor recibe la información; se trata de un proceso dinámico en el que el actor da forma y adapta la información a sus propias necesidades (J. Manis y B. Meltzer, 1978, p. 6).

Sería la *Escuela Psicológica de Palo Alto*, de la mano de George Bateson (1958), la que comenzaría a aportar argumentos contundentes sobre la *Teoría del Enfoque* o *Teoría Framing* actualmente tan de moda en los análisis de comunicación social. E. Goffman (1974)⁵⁹ añadiría la reflexión a su perspectiva microsociológica, y de ahí pasaría a la de los medios de comunicación, cuando M. E. McCombs y D. L. Shaw (1972) introducen la popular *Teoría de la Agenda Setting* a la investigación sobre la influencia de los medios⁶⁰. A este respecto, se observa una significativa resistencia de los estudios de comunicación social a mantener las lindes entre lo social y el sujeto que es necesario señalar. La mayor parte de estudios realizados tratan el concepto *Frame* desde la perspectiva de los efectos, es decir, de cómo el emisor o agentes de la emisión participan en el proceso de selección de la realidad, según hace constar el repaso de las investigaciones realizado por M^a. T. Sádaba (2000) que incluyen de forma excepcional los estudios de D. Graber (1989, 1990) centrados en el receptor.

⁵⁹ Los puntos que diferencian la obra de Goffman de la de Bateson son, primero, que mientras que Bateson considera que los *frames* se generan en procesos psicológicos, Goffman los inserta en los procesos organizativos y sociales; y segundo, que los puntos que Goffman dedicó a explicar conllevan actividades que se parecen a la realidad sin serlo, como el teatro o el juego. Véase en la obra de Sebastián de Erice y José R. *Erving Goffman. De la interacción focalizada al orden interaccional* (1994, p. 219).

⁶⁰ Ante la imposibilidad de abordar toda la información, los medios de comunicación, seleccionan y determinan una agenda de temas en base a sus consideraciones (M. E. McCombs y D. L. Shaw, 1972, p. 176-187).

Con la explicación del marco o *Frame*, Bateson intenta dar repuesta a la comprensión del fenómeno comunicativo, donde es necesario referirse a un marco para comprender el mensaje. El autor identifica tres niveles de comunicación: denotativo o referencial, metalingüístico y metacomunicativo (comunicación concerniente a la relación entre los hablantes) en base a los cuales los participantes seleccionan (*framing*) una realidad concreta. En este último nivel, se hace referencia al contexto y a la cultura, donde se integran los marcos. En base a estas premisas, los mensajes se elijen e interpretan en base a los aspectos contextuales y analógicos en los que acontece la comunicación y no tanto por los aspectos denotativos de éstos (G. Bateson, 1993, 275-277). Lo que viene a justificar, por un lado, la importancia del significado en nuestra manera de aprehender la realidad y, por otra, la participación del observador en el mensaje comunicado, en cuanto que el acto de seleccionar es en sí comunicación. Todo lo cual cambia la perspectiva de un receptor pasivo de los mensajes culturales, convirtiéndolo en un agente activo y creativo.

4. 2. El proceso de reencantamiento mediático.

Precisamente gracias a estas investigaciones sobre la naturaleza cognitiva de la percepción de la realidad, se han podido alentar nuevas líneas de trabajo en las que el acento deja de ser el efecto que los medios producen sobre el receptor, y comienza a ser el de cómo los receptores usan y elijen lo que consumen y, por tanto, crean y participan en la conformación de mensajes de los medios de comunicación. Hasta el punto de que ya no puede hablarse de manera apropiada del término “masas”, para referirse a los consumidores de la cultura mediática.

Como ya se ha indicado en la “La justificación teórica de la selección filmográfica” (p. 33), influida por estas corrientes comunicativas, a finales de los años setenta, comenzaría a hablarse de un concepto que transformaría de forma decisiva el antiguo esquema lineal de la de la comunicación, el concepto de EMIREC (J. Cloutier, 1977)⁶¹. La comunicación se conforma en base a un agente que es a la vez emisor y receptor y, por

⁶¹ Pero hay que recordar que el concepto de retroalimentación también fue ampliamente desarrollado por las premisas de Bateson (G. Bateson y J. Russell, 1951-1984, p. 179-181)

tanto, el receptor no es un agente pasivo ante los estímulos o mensajes externos, sino que participa de la interacción de dos maneras: interpretando la información en base a sus propias estructuras y procesos cognitivos que son de índole tanto racional como emocional e induciendo los contenidos en base a su consumo.

La aparición de la televisión a la carta e Internet vinieron a convertir las teorías sobre el *Emirec* en una aplastante evidencia y, de esta manera, la tecnología, que junto a la ciencia fue considerada principal bastión del desencanto moderno, ha modificado la forma de socializarnos y ha resultado clave en el reencantamiento actual.

Esta afectación está relacionada con la sustitución de la cultura intensiva y hermética propia del libro por el nuevo tipo de cultura extensiva creada a partir de Internet. De hecho, el sociólogo Manuel Castells se refirió a esta cuestión sustituyendo la famosa expresión “Galaxia Gutenberg” de McLuhan, referida a una sociedad y cultura impresas, por la de “Galaxia Internet” (Castells, 2003), relativa a la nueva era digital. El carácter abierto e interactivo de Internet incide en el aumento de la democratización cultural y también de la creatividad cotidiana, lo que M. Maffesoli llama el paso de la demostración a la mostración (2009, p. 118) y a “la pasión por crear” (2009, p. 141).

Una situación paralela que tuvo lugar en los años treinta fue señalada por el pensador alemán Walter Benjamin que observó que la extensión de la prensa provocó que un número creciente de lectores se convirtieran en escritores:

Durante siglos, en la literatura las cosas se daban de tal manera, que un reducido número de escritores se encontraba frente a un número de lectores muchos miles de veces mayor. Pero a finales del siglo pasado se presentó un cambio. La expansión creciente de la prensa puso a disposición de los lectores órganos locales siempre nuevos de expresión política, religiosa, científica y profesional. Fue así que una parte creciente de los lectores pasó a contarse también -aunque fuera sólo ocasionalmente- entre quienes escribían (W. Benjamin, 1973, p. 40).

Este fenómeno fue relacionado entonces con el surgimiento de una relativa democratización de la información y del arte que dio lugar al aumento de la autoría. Y, en la actualidad, la multiplicación de la oferta informativa a través de las nuevas tecnologías han potenciado aún más esta situación. A continuación, se explica el proceso a través del cual los nuevos medios de comunicación social participan del reencantamiento actual.

4. 2. 1. De la saturación informativa al auge subjetivo.

La aparición en escena de las tecnologías de la comunicación social no provocó un cambio cultural instantáneo. Al contrario, en un primer momento, supuso una exclamación de la propia Modernidad y los medios seguirán ignorando el papel del receptor en la construcción del conocimiento que posee una condición exclusivamente adquirida. Por tanto, la realidad representada a través de los *Mass Media*, se concibe como toda la realidad existente. Un nuevo dios, tecnológico en esta ocasión, se alzaba en una sociedad de receptores ingenuos y maravillados de su poder. Comienza entonces un proceso de encantamiento inconsciente equivalente al de otros monoteísmos que se han erigido en portadores de la verdad absoluta a la hora de conocer, pensar y estructurar el mundo, ya sea desde la moral religiosa o desde la demostrabilidad científica.

Entonces, al principio, la participación de los medios de comunicación en el pensamiento uniformador de la Modernidad fue la de hacerla clamorosamente evidente. La tecnología de la comunicación social nació intrínsecamente unida al concepto de masa, despersonalizada y manipulable. La información mediada se llevaba a cabo de forma exclusivamente unidireccional, controlada por la industria, que hizo del concepto de objetividad el centro de sus prácticas despóticas. En ello se justifican los primeros estudios de comunicación social que mostraron su preocupación ante el desequilibrio impuesto por los nuevos medios de poder: una sociedad pasiva frente a un emisor omnipotente cuyo mensaje unilateral tiene los efectos de una *Aguja Hipodérmica*⁶², capaz de inocular cualquier efecto en su paciente-receptor.

⁶² También llamada la *Teoría de la Bala Mágica*, es la aplicación de las investigaciones de la psicología conductista al campo de la comunicación estratégica en el periodo de entre guerras y

El estado de reencantamiento propuesto en esta investigación, sin embargo, no conseguiría materializarse hasta que se produce la ruptura del tradicional modelo comunicativo y comienza a hablarse del concepto de *Emirec* que hemos señalado anteriormente. Es en un estado más avanzado de la Sociedad de la Comunicación, debido al desarrollo de las tecnologías audiovisuales, primero, y la telemática después –cuando la información mediada comienza su inflación, diversificación y confrontación–, que la confusión empieza a hacer mella en el receptor social. Es decir, cuando éste se percata de que la representación de la realidad, que es la noción de conocimiento de la que dispone, puede llegar a mostrarse claramente contradictoria (G. Durandín, 1995). Y es precisamente gracias a ello, a que al receptor comienza a llegar información discordante, que éste inicia el cuestionamiento del concepto de realidad, de lo que es o no verdad.

4. 2. 2. La desmitificación del emisor.

Como dice Santos Zunzunegui (1989, p. 21) más del 94% de la información que se recibe en las sociedades contemporáneas se hace a través de la vista y el oído, y de éste un 80% se recibe visualmente. Todo ello ha dado lugar a una *Inflación icónica* o *superexistencia de imágenes*, cuya densidad ha crecido en progresión geométrica en las últimas décadas.

Desde Platón, la separación entre el mundo sensible –conocido a través de los sentidos– y el mundo de las ideas –solo alcanzable mediante la razón– ha dominado la cultura occidental. Pero cuando la innovación tecnológica consigue convertir la comunicación sensorial –hasta entonces únicamente abordable desde el ámbito subjetivo, interpersonal– en comunicación social, objetivable, primero con la fotografía, posteriormente con la producción audiovisual y luego con la telemática, algo ocurre que rompe radicalmente la dialéctica platónica. El problema del conocimiento, reflexionado y sintetizado en el mito de la caverna, comienza a ser otro diferente que el de la salida al exterior, o el de la salida de lo subjetivo. En la *civilización de la imagen*, el exterior, el conocimien-

consistía en reducir el acto comunicativo a una relación puramente mecánica de estímulo-respuesta o causa-efecto. La perspectiva está concentrada únicamente en el análisis del mensaje, ya que el efecto del emisor en la comunicación es unilateral y la respuesta del receptor es estándar, por lo que el público es concebido como una masa pasiva (M. Wolf, 1985).

to, comienza a ser percibido como una selva de falsos reflejos fantasmagóricos cual sombras proyectadas en la pared de la caverna platónica. Una sociedad saturada de información, “imágenes -como ha dicho Jean Baudrillard- donde no hay nada que ver” (1991, p.22). El conocimiento comienza a adquirir cualidades caóticas que en lugar de clarificar, y añadir luz, acaba confundiendo y engañando tanto o más como a aquel que queda sumido en el ensimismamiento de sus propias percepciones. Un exceso de informaciones puede ser tan peligroso como una carencia (L. E. Alonso, 1998), y da lugar a la proliferación de una especie contemporánea de “ciego viviente” (S. Zunzunegui, 1989, p. 23).

Teorías cognitivas como la *Agenda Setting* han demostrado que todo proceso de percepción, de obtención de conocimiento, conlleva un irreductible proceso de selección – llevado a cabo por agentes externos a nosotros o bien por nosotros mismos– que determina la información que finalmente procesamos (T. Sádaba, 2001)⁶³. Los teóricos de la Industria Cultural tienen en cuenta cómo el aparato industrial en que está inserta la cultura dirige y domina esta selección, y los Estudios Culturales comprenden la importancia que tienen los aspectos antropológicos, sociológicos o ideológicos en la conformación del significado que acabamos dándole a la realidad percibida. El concepto de objetividad, por tanto, ha sido cuestionado profundamente desde los ámbitos teóricos de la comunicación y la psicología, demostrando que la mirada distanciada del *Logos*, entendido como razón, no ha conseguido acercarnos al conocimiento tanto como esperaba la modernidad, y su ejército de seguidores decepcionados actualmente languidece ante el caos que parece asolar nuestra cultura.

En una sociedad en la que el problema es la confusión creada por la avalancha informativa, la inflación de la imagen, y lo que es más importante, la latente infinitud del mensaje incontrolado de la telemática, el receptor tradicional, modélico neurótico, acostumbrado a jugar en base a unos límites siempre impuestos desde fuera, por primera vez no encuentra un agente externo al que responsabilizar de su desconocimiento, consciente ahora de su parcialidad.

⁶³ Teresa Sádaba señala la vinculación entre las teorías del *Framing* y de la *Agenda-setting* en su artículo “Origen, aplicación y límites de la ”teoría del encuadre” (2001, p. 143-175).

La situación del individuo perdido en la espesura de un bosque incontrolable, sin camino ni guía al que acudir, nos remite al mismo lugar en que encalló el hombre moderno científico al desmitificar a sus dioses, es decir, al irracionalismo impuesto por las religiones monoteístas, pero ahora el proceso se extiende al concepto de verdad ontológica. El conocimiento tampoco sirve para conocer, al menos no como ha sido considerado hasta hoy. La sensación de fragilidad y pusilanimidad del individuo expuesto ante esta situación es más trascendente de lo que creíamos y alcanza también al ámbito “sagrado” de lo objetivo.

4. 2. 3. Los medios de participación social.

Cuando el receptor comienza a dudar de la realidad recibida a través de los medios de comunicación social, se producen dos reacciones sociales interrelacionadas entre sí. Por un lado, la mirada desencantada, escéptica y relativista respecto a la realidad mediada, a la que se ha pretendido reducir la posmodernidad. Y por otro lado, su consecuencia irreductible: la salida de ese estado inane a partir de la recuperación de la subjetividad como forma de conocimiento, que es la condición realmente característica de los nuevos tiempos. Esta reacción del espectador hacia la participación creativa en la cultura es lo que esta tesis doctoral define como *reencantamiento*. De esta manera, la confusión del receptor ante la saturación y el temido *shock* de A. Toffler (1970) han jugado un papel indispensable en la desmitificación de la objetividad que tiene como consecuencia directa la potenciación de lo subjetivo. Al poner en cuestión lo considerado “real” por la industria cultural y deslegitimar también a las élites de poder asociadas, la sociedad se empodera y convierte su duda “en la expresión de una creatividad específica” (Maffesoli, 2009, p. 168). Por encima del conocimiento instituido, se erigen las pequeñas verdades nacidas de una “experiencia que privilegia un ponerse en camino” (*Ibíd.*, p. 165), pasando de una actitud pasiva ante el conocimiento y la información adquirida, a otra, de participación. Sobre la forma en la que ha incrementado la participación de las audiencias en la cultura véase el apartado “El valor artístico de los índices de audiencia” (p. 33) desarrollado en esta tesis doctoral.

4. 4. La metafísica de las nuevas tecnologías de la comunicación.

Además del aumento de participación en la cultura, las nuevas tecnologías de la comunicación también contribuyen de otra manera al reencantamiento social. El modelo de comunicación telemática y la facilidad de acceso a la comunicación social están contribuyendo a una trascendencia de lo físico y incluso de la propia técnica. Hace sólo veinte años el proceso de publicación más simple no era factible sin el acontecer previo de una larga secuencia de subprocedimientos industriales que reproducían inevitablemente la lejanía considerable entre la reflexión individual y su interacción social, característica de la cultura escrita (W. Ong, 1982)⁶⁴

Una distancia comunicativa que ha dominado durante siglos y que alcanzó su auge en la Modernidad, evidenciada no sólo en la dinámica propia de la técnica comunicativa empleada, sino también en los propios mensajes e ideas, en todos y cada uno de sus productos. Contar con el beneplácito de una entidad editorial, los mayores o menores riesgos empresariales, la inversión en recursos humanos y tecnológicos, la gestión de autorizaciones y derechos, el espacio y control de almacenamiento de la producción y, sobre todo, el tiempo, hasta el punto que la obra publicada impresa de forma tradicional asume un desfase por defecto respecto al pensamiento -al día- del autor, cuanto menos, de meses o años. En la actualidad es posible que ese desfase, la distancia entre el acto creativo y su manifestación pública, desaparezca por completo. El autor ha alcanzado la capacidad de poder pensar y publicar a la vez. Es lo más cerca que hemos estado de la transmisión del pensamiento puro (M. McLuhan, 1964; D. de Kerckhove, 1999; J. P. Barlow, 1994; N. Negroponte, 1995). Pero no se trata sólo de eso. La facilidad de acceso y la *manipulabilidad* de textos posibilita más que nunca la autoría. La corrección automática de los programas informáticos de texto y autoedición permite escribir sin dominar el idioma, el idioma que sea. La edición de producciones audiovisuales no requiere pasar irreductiblemente por el ojo de aguja de la industria cultural. Ni la com-

⁶⁴ En *Oralidad y Escritura. Tecnologías de la palabra* (1982) W. Ong realiza un análisis profundo sobre la capacidad de los medios y las tecnologías que las distintas sociedades han utilizado para comunicarse y para determinar nuestra socialización. Uno de sus hallazgos más interesantes, y que suscriben el proceso de reencantamiento de esta investigación, es el concepto de "oralidad secundaria" derivada de la introducción de los medios electrónicos en las sociedades que ya han pasado por la cultura escrita, que posee puntos en común, pero a la vez diferentes respecto a la "oralidad primaria" de las sociedades no alfabetizadas.

posición musical se resiste al cambio, y un *software* es capaz de poner notas y sonidos de los más sofisticados instrumentos a la melodía de una voz, sin necesidad de controlar el lenguaje musical, ni tan siquiera de conocerlo.

Culturalmente hablando, lo más significativo que está ocurriendo en la actualidad es lo que los que los *apocalípticos*⁶⁵ (U. Eco, 1968) se empeñaron en no creer, que el desarrollo tecnológico consiga que el conocimiento se encuentre más cerca que nunca de la idea y más liberado e independiente de la forma, los formatos, las técnicas, los métodos y/o protocolos que obstaculizan la comunicación. Tecnología al servicio de la idea, de la evitación de todo proceso que obstaculice la expresión humana, hasta llegar a permitir la representación instantánea del pensamiento, garantía clave de la libertad de expresión y el desarrollo cultural. Tecnología enfocada al uso cada vez menor de “tecnología”, técnicas, instrumentos, códigos y formulismos cuya destreza o conocimiento es necesario adquirir para comunicar un mensaje. Tecnología como instrumento, no como fin, al fin. En este aspecto, tenemos que reconocer, con De Kerckhove, que McLuhan se anticipó a la realidad virtual unas tres décadas antes de que la idea fuera siquiera considerada: "McLuhan no necesitó ver un sistema para saber que el propósito de la informatización era convertir el hardware en software, que el pensamiento tomara las riendas del poder físico" (D. Kerckhove, 1999, citado por J. Lozano, 2001, párr. 37).

También M. Maffesoli señala que los nuevos medios interactivos de comunicación han contribuido a la nueva mística social “en la medida en que éstas unen en espíritu individuos que pueden estar alejados en el tiempo”, y habla de “una centralidad subterránea que anuncia el reencantamiento de un *homo estheticus* para el cual lo invis-

⁶⁵ Término utilizado por Umberto Eco en *Apocalípticos e Integrados* (1968) para referirse a aquellos que entienden la cultura como “un hecho aristocrático, cultivo celoso, asiduo y solitario de una interioridad refinada que se opone a la vulgaridad de la muchedumbre (Heráclito: ‘¿Por qué queréis arrastrarme a todas partes, oh ignorantes? Yo no he escrito para vosotros, sino para quien pueda comprenderme. Para mí, uno vale por cien mil, y nada la multitud’), la mera idea de una cultura compartida por todos, producida de modo que se adapte a todos, y elaborada a medida de todos, es un contrasentido monstruoso. La cultura de masas es la anticultura. Y puesto que ésta nace en el momento en que la presencia de las masas en la vida social se convierte en el fenómeno más evidente de un contexto histórico, la ‘cultura de masas’ no es signo de una aberración transitoria y limitada, sino que llega a constituir el signo de una caída irrecuperable ante la cual el hombre de cultura (último superviviente de la prehistoria, destinado a la extinción) no puede más que expresarse en términos de Apocalipsis” (p. 1-2).

ble (bajo todas sus formas) tiene una fuerza específica” (Maffesoli, 2009, p. 107 y 108).

En los mismos términos se manifiesta J. Martín-Barbero cuando habla del ascenso de la iglesia electrónica en América y concibe a los medios de comunicación no como un puro fenómeno comercial, ni de manipulación ideológica, sino como una manifestación antropológica y cultural a través de la cual la gente, mucha gente y cada vez más, vive la constitución del sentido de su vida (J. Martín- Barbero, 1995). La comprensión del mundo, del arte, la comprensión del sentido de la muerte, de la enfermedad, de la juventud, de la belleza, de la felicidad, del dolor, etc. De esta manera, piensa Martín- Barbero, los medios de comunicación poseen una función como reencantadores del mundo, y como forma de devolver la magia a la experiencia cotidiana de la gente.

El experto en cultura y medios de comunicación, recuerda lo que significó la aparición del cine, la magia del cine, el *starsystem*, el surgimiento del universo de las estrellas del cine como gran mediación del reencantamiento de la vida cotidiana. Y, junto a ello, lo que significa, para la inmensa mayoría de la gente, experimentar unos Juegos Olímpicos, un gran concierto de rock o un conflicto bélico que tiene lugar en la otra punta del mundo.

Para la mayoría de la gente, salvar la distancia y el tiempo constituye un fenómeno misterioso, mágico, excitante y reencantador, dice Martín -Barbero. Y, de esta manera, los medios ha conllevado la eliminación también de la brecha entre lo sagrado y lo profano. Aquella separación que, durante mucho tiempo, las religiones mantuvieron:

Los medios han desplazado, han desarticulado la separación y han metido magia donde antes no había sino profanidad, y han metido profanidad donde antes no había sino magia. Han desarticulado el universo de la separación, de las dicotomías, para arrojarnos a un mundo en el cual sin duda alguna lo anteriormente sagrado ha sufrido una trivialización muy fuerte, pero a su vez lo sagrado está llegando a penetrar en cualquiera de las esferas de la vida cotidiana y de forma diferente. (Marín- Barbero, 1995, p. 7).

4. 5. Las capacidades emocionales de lo audiovisual.

Además del auge creativo y espiritual que comporta el uso social de las nuevas tecnologías de la comunicación, una gran cantidad de teóricos han incidido en la capacidad de los medios audiovisuales para el desarrollo de la afectividad, aspecto que algunos reivindican que sea valorado e integrado en ámbitos como el educativo.

El primero en avanzar la idea de que la nueva era audiovisual potenciaba las capacidades emocionales asociadas al hemisferio derecho fue Marshall McLuhan (1964; P. Babin y M. McLuhan, 1980), si bien en su día resultó poco comprendido por los académicos más rigurosos (J. Lozano, 2001)⁶⁶. En la actualidad y tras varias décadas de demostraciones neurológicas sobre la lateralidad del pensamiento, ya no puede resultar extravagante su famosa respuesta al dandi del llamado nuevo periodismo americano, Tom Wolf, cuando éste le preguntó por qué era tan difícil seguir sus razonamientos, a lo que McLuhan contestó sin pestañear: "Sencillo. Soy un hemisferio derecho que habla a hemisferios izquierdos" (J. Lozano, 2001). En verdad, décadas antes de que la revolución cibernética se hiciera patente, el autor canadiense tuvo la osadía de atribuir a la futura realidad comunicativa el desarrollo de un proceso de pensamiento distinto, audiovisual, emocional, que se encontraba diferenciado y a la vez relacionado con el mensaje de la oralidad primaria, no verbal, que su amigo Walter Ong describió en *Oralidad y Escritura* (1982)⁶⁷.

A parte de las propuestas de Ong y McLuhan, hasta ahora la *Teoría de la Comunicación Social* ha tratado la influencia de los medios de comunicación sobre los procesos emocionales casi exclusivamente desde el ámbito educativo y ha situado en primera posición del debate teórico sobre los nuevos medios, sus capacidades cognitivas aso-

⁶⁶ Jorge Lozano recuerda, en "¿Quién teme a Marshall McLuhan?" (2001), la crítica a la falta de rigurosidad de McLuhan que realiza Umberto Eco en "Cogito Interruptus".

⁶⁷ En su exhaustivo estudio, W. Ong dice, identificándose con E. A. Havelock, que "para una cultura oral, aprender o saber significa lograr una identificación comunitaria, empática y estrecha con lo sabido" (Havelock, 1963, pp. 145-146). La escritura, para Ong, "separa al que sabe de lo sabido y así establece las condiciones para la "objetividad" en el sentido de una disociación o alejamiento personales" (W. Ong, 1982-1987, p.51). Recuérdese también la influencia que, en su obra, el padre Ong reconoció haber recibido de McLuhan, como por ejemplo, la distinción sobre la "oralidad primaria" de las sociedades sin alfabetización y "oralidad secundaria" derivada de la introducción de los medios electrónicos en las sociedades alfabetizadas (J. Lozano, 2001).

ciadas y, de ahí, su contribución al desarrollo cultural. En esta dirección apuntan los textos de P. Babin y M. F. Kouloumdjian (1983, p. 34-37) que proponen el funcionamiento de la Comunicación Social en estéreo en el que participan los procesos de los dos hemisferios cerebrales, en lugar del absurdo funcionamiento en mono, según ellos dominante mientras no se integre la comunicación audiovisual y las nuevas tecnologías en la escuela. Para el padre Babin, lo audiovisual nace con vocación de servir a esa educación en estéreo: asume lo mejor de los medios de masas (conectando con la sensibilidad del hombre de hoy) y lo mejor de la cultura del libro (su carácter personalizador) y, además, hace frente a los excesos de cada uno de ellos. El producto audiovisual, por tanto, facilita la coherencia entre la sensibilidad del alumno, la especificidad del medio y la evolución del sistema social.

Son conclusiones muy parecidas a las del lingüista Raffaele Simone, para quien la cultura actual ha entrado en una “tercera fase” dominada por los nuevos medios de comunicación (el teléfono móvil, Internet, la televisión y el cine) que integran el lenguaje auditivo y visual con el lenguaje verbal (escrito y hablado) característicos de la primera y segunda fase. Para Simone, la nueva forma de expresión audiovisual desarrolla un tipo de inteligencia secuencial distinta a la propia de la cultura escrita (R. Simone, 89-90)⁶⁸.

Un discurso similar a los anteriores es el mantenido por el teórico en Comunicación Audiovisual y Educación, Joan Ferrés i Prats, cuando advierte de las competencias emocionales asociadas a los medios de comunicación social. Ferrés desmonta algunos mitos fuertemente asentados en el sistema de valores de la sociedad occidental —el de la libertad humana, el de la racionalidad, el de la conciencia y el de la percepción objetiva— y analiza los mecanismos a través de los cuales la televisión condiciona desde la

⁶⁸ Raffaele Simone distingue los distintos procesos que participan según el medio tecnológico usado sea el texto escrito o el audiovisual:

- Inteligencia secuencial. Se aplica a la lectura (del texto que se lee) y la escritura. Opera en la sucesión de estímulos, los coloca en línea, analizándolos y articulándolos. Procede de pasos consecutivos, uno detrás de otro, linealmente. Establece jerarquías y niveles de importancia.
- Inteligencia simultánea. Se aplica a la lectura audiovisual (del texto que se mira, Simone lo denomina visión). Opera sobre datos simultáneos como los estímulos visuales, que se presentan en un gran número al mismo tiempo, y entre los cuales es difícil establecer un orden, una sucesión y una jerarquía, en consecuencia ignora el tiempo (2001, 89-90)

emotividad (J. Ferrés, 1996). Pero, especialmente, el teórico catalán, en la misma forma que antes mencionábamos a Babin, reivindica el mensaje audiovisual en cuanto que, desde un punto de vista pedagógico, facilita la conexión entre el cerebro emotivo y el cerebro pensante, entre el hemisferio derecho y el izquierdo, entre el aula y la vida cotidiana, entre la motivación y la cognición (J. Ferrés, 2000, p.167).

Todas estas nuevas aportaciones del ámbito neuro-psicológico han acabado alentando cambios necesarios en las líneas de trabajo en materia de Comunicación Social. Han desplazado el acento puesto en los efectos que los medios pueden tener sobre el receptor –es decir, la conocida perspectiva determinista de la Industria Cultural (Th. Adorno, 1969, p. 2015-230)– hacia otro enfoque de estudio hasta ahora poco visitado: el de cómo el público usa y consume los medios, precisamente del que parte el presente trabajo. Y al hacerlo, la Teoría de la Comunicación Social, empieza a tener en cuenta la importante participación de los procesos cognitivos del receptor en el acto comunicativo, que han sido ignorados hasta ahora por las líneas mecanicistas.

CAPÍTULO 5. EL MITO REENCONTRADO.

En los últimos años, los filósofos de la denominada "posmodernidad" han vuelto sobre el mito, interés que surge paralelamente a la desconfianza hacia el conocimiento científico y a la posibilidad de llegar a una "verdad objetiva", que se encuentra fuertemente cuestionada (J. Canavessi, 2002). Uno de los acercamientos más explícitos al proceso de reencantamiento en la forma en que es abordado en esta tesis viene de la mano de Gianinni Vattimo y su noción remozada del mito (1989 y 1991), incapaz de ser contenida en el marco del desencanto moderno teorizado por Weber. G. Vattimo critica que, en el mundo actual, se entienda el mito

... como contrapuesto al pensamiento científico, [pues] el mito no es un pensamiento demostrativo, analítico, etc., sino narrativo, fantástico, complicante de las emociones, y globalmente, con poca o ninguna pretensión de objetividad; tiene que ver con la religión o el arte, con el rito y la magia, mientras que la ciencia nace, justamente al contrario, como desmitificación, como 'desencanto del mundo'. (1989, p. 112 y 113).

Porque esta concepción del mito enfrentado a la ciencia sigue respondiendo a la inercia historicista propia de la Modernidad que consiguió establecer un sistema de ideas en el cual la razón desmitificó al mito como forma de conocimiento. El lugar del mito quedó marginado como forma de una etapa superada. Sin embargo, el propio proceso moderno ha desembocado en una explosión que invalida el discurso histórico evolucionista y pretendidamente universal. Porque lo que retorna no es la idea de mito separado del conocimiento racional, sino la de que todo puede ser considerado como mito. La nueva realidad comunicativa florecida en la revolución de los medios tecnológicos ha llevado a que "La desmitificación ha sido reconocida también ella como un mito" (1989, p. 127). Así, G. Vattimo afirma que el proceso de desmitificación no ha sido otra cosa que un mito de la modernidad. Su postura sobre "el mito reencontrado" no significa restaurar los derechos del mito, sino tomar conciencia de que la razón, el progreso y la ciencia no son otra cosa que mitos. Como decía, casi un siglo antes que él, Rosa de Luxemburgo enfrentándose a los postulados de Weber, "la razón no existe" (A. A. Tejada,

2001, p. 164)⁶⁹. Vattimo señala que no hay ruptura sino continuidad, como igualmente sostuvieron Adorno y Horkheimer (1944), al desarrollar los puntos principales del pensamiento ilustrado o moderno⁷⁰.

En concreto, sobre la relación de continuidad entre de la idea de progreso moderna y la doctrina judeocristiana, hablaría Karl Löwith, en *El sentido de la historia* (1949), donde analiza históricamente la idea de progreso como concepto central de la Modernidad. Para Löwith, la forma de entender la Historia como un progreso inevitable mantenida por C. Marx, G. W. F. Hegel o A. Comte, entre otros, responde en realidad a la secularización de la salvación esperanzadora contenida en la doctrina judeocristiana. La idea de progreso sería, pues, judeocristiana en su origen, pero pagana (en el sentido de no judeocristiana) en su forma.

Pero, sigue señalando Vattimo, hay un cambio fundamental: ya no estamos en el mito como antes, sino marcados por esta experiencia. Y por eso, como Nietzsche mucho antes afirmó en *La Gaya Ciencia*, al hombre de hoy le compete continuar soñando sabiendo que sueña (1882).

Pensadores *nietzschianos* como G. Deleuze o M. Foucault, dedicados a profundizar en la peculiar dinámica postmoderna, vienen a reforzar la inexistencia de una oposición entre el conocimiento científico y el mítico. Acerca de la cualidad ficticia de la ciencia Deleuze comentó:

⁶⁹ Sobre la figura de Rosa de Luxemburgo, apenas tratada por los teóricos marxistas, el texto de Aurelio A. Tejada comenta que “resulta demasiado coherente como revolucionaria para ser vindicada por la marxología y demasiado hereje para ser vindicada por el marxismo que se oficializó (o sea, el estalinismo y sus derivados)”. Pero la importancia de su aportación radica en señalar “lo que acabaría por demostrarse: que socialismo sin democracia es imposible” (A. Tejada, 2001, p. 164).

⁷⁰ T. W. Adorno y M. Horkheimer, junto con Herbert Marcuse, y de manera indirecta Walter Benjamin y Enrich Fromm, son los principales animadores de la Escuela de Frankfurt. Tras el ascenso del nazismo al poder en 1933, Adorno y Horkheimer se exilian en Estados Unidos. Hallan refugio y camaradería intelectual en la Universidad de Columbia. En 1944, en California, comparten un fecundo diálogo filosófico que da como resultado *La dialéctica de la ilustración*. En esta obra se sostiene la tesis principal según la cual la ilustración no es la ruptura del mito sino su continuidad. El mito implicaba una estructura normativa permanente, sin cambio ni fisuras, que exige a la vez una práctica de la repetición. Lo mismo ocurre con el paradigma ilustrado sustentado en la razón instrumental, el pensar cartesiano y la lógica formal. La cosmovisión ilustrada es también un arquetipo de alcance universal, una única intuición de la verdad que demanda permanencia inalterable y repetición (M. Horkheimer, y Th. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, 1944).

la ciencia no es menos creatriz. Yo no veo realmente oposición entre las ciencias, las artes y todo. Si le pregunto a un sabio científico: ¿qué es lo que hace? También él inventa, no descubre, el descubrimiento no existe, pero no es por él que podamos definir un actualidad científica como tal. Un científico, inventó, creó tanto como un artista. (1987, párr. 6).

Para Deleuze, en el transcurso de la filosofía de Occidente y desde la metafísica platónica, una misma imagen viene dominando el discurso y el pensamiento: la imagen dogmática del pensamiento. Ésta responde a un dogma que es la idea de lo verdadero como fundamento. Remite siempre a la verdad como a una falta, como a una idea abstracta e invariable que actúa como meta hacia la cual el pensamiento se dirige. El pensamiento postula un afuera, una realidad independiente de sí en la que supuestamente reside lo verdadero, pero al mismo tiempo se concibe a sí mismo con la capacidad natural para alcanzarlo, lo cual no constituye sino una paradoja (G. Deleuze, 1968, p. 205). Igualmente Foucault crítica el proyecto de las ciencias humanas modernas demostrando que sus demandas de objetividad son imposibles en un dominio en el cual la verdad en sí misma constituye una construcción divagadora. Lo que se acepta como verdad, como evidencia, son nociones construidas en cierto momento de la Historia y cuya pretendida evidencia puede ser criticada y destruida. Por ello, para él, la tarea del intelectual está dirigida a cambiar el espíritu de la gente, a crear interrogantes sobre lo fijado como cierto.

No en vano, su obra y, en general, las grandes líneas del pensamiento continental, tales como la Deconstrucción, el Postestructuralismo, el pensamiento de la otredad, la Posmodernidad y el Existencialismo se encuentran influidas en la fenomenología husserliana y entienden el objetivismo como una ilusión. Por ello, la defensa del pensamiento sensible mantenida por estos dos grandes filósofos contemporáneos hace que dediquen gran parte de su labor al análisis de la producción artística (M. Foucault, 1968, 1971 y 1973; G. Deleuze, 1968 y 1981).

Siguiendo con Vattimo, el autor señala la continuidad del devenir histórico. No hay rupturas sino cambios y transformaciones. El sueño sigue, en un momento la modernidad creyó haber despertado, pero ahora se percata de que soñó que despertaba:

La presencia del mito en nuestra cultura actual no dibuja un movimiento de alternativa o de oposición a la modernidad, sino que es, por el contrario, su término consecuente, su punto de llegada, al menos por ahora. El momento de la desmitificación de la desmitificación, por eso se puede considerar como el momento en que justa y propiamente se pasa de lo moderno a lo posmoderno. (G. Vattimo, 1989, p. 131)

Ese cambio a lo posmoderno conlleva renunciar a las certidumbres que la razón pretendió ofrecer como alternativa al mito. La idea de una verdad consistente, asible, rotunda e indubitable se ha revelado como una quimera:

Tras la desmitificación radical, la experiencia de la verdad no puede ser ya simplemente tal como era antes: ya no hay evidencia apodíctica, aquella en la que los pensadores de la época de la metafísica buscaban el *fundamentum absolutum et inconcussum*. El sujeto posmoderno, si busca en su interior alguna certeza primera, no encuentra la seguridad del *cogito* cartesiano sino las intermitencias del corazón proustiano, los relatos de los media, las mitologías evidenciadas por el psicoanálisis. (Vattimo, 1989, p. 132).

Y entonces, indica Vattimo, el retorno al mito del mundo posmoderno no es su renacimiento como saber no contaminado por la razón y la modernidad. El retorno al mito supera la oposición entre racionalismo e irracionalismo e incluye la experiencia de la modernidad, en lugar de oponerse a ella.

CAPÍTULO 6. EL REGRESO DE LA NARRACIÓN.

Walter Benjamin alertó, en el 36, que la narración se aproximaba a su fin (1936, p.12). La novela, onanista, y la fría información, nacidas en el desencantador racionalismo industrial, se erigieron en la presunción de objetivizar y mecanizar lo humano, y amenazaron acabar con el mito. El mensaje nacido del intercambio de experiencias, de la comunidad, dejó de tener cabida a medida que se iniciaba el proceso globalista de una sociedad de individuos productivos, aislados y sin dios. La prisa del progreso acababa con la memoria y el interesado cálculo empresarial aniquilaba la realidad subjetiva y emocional. “La cotización de la experiencia ha caído [en un mundo en el que lo humano quedó] “minúsculo y quebradizo” (1936, p. 112), cosificado entre guerras, depresión económica, poderes fácticos, y medios tecnológicos.

Estas características de la aparecida sociedad de masas se mostraron también en un mensaje unidireccional que ya no nace de abajo sino de arriba y que no sirve al que escucha sino para cohibirlo. Un mensaje segregacionista, efímero, sesgado, frío y huérfano de pasado y emoción, meramente eficaz como instrumento de dominio del capitalismo burgués.

En un proceso, como describió también M. McLuhan, que ya se había iniciado desde la aparición de la imprenta, la dependencia del libro y los primeros coletazos de los medios de masas, con la prensa informativa, impusieron este modelo comunicativo de la Modernidad que pareció acabar con la narración.

A partir de un determinado momento que Morris Berman marca a finales del siglo XVI, las conexiones, los enlaces, que hasta entonces habían vehiculado el conocimiento, dejaron de funcionar. Y este hecho es el que

...delimita tan radicalmente el mundo medieval del mundo moderno; y en ninguna parte está esto tan claramente ejemplificado como en la obra épica de Cervantes, *Don Quijote*. (...) Su viaje es una búsqueda de semejanzas en una sociedad que ha llegado a dudar de su significancia. Por lo tanto esa sociedad lo juzga loco, “quijotesco”. (...) La división de lo psíquico y lo material, mente y

cuerpo, lo simbólico y lo literal, finalmente, ha ocurrido. (M. Berman, 1987, p. 75 y 76)

Shakespeare, dice Berman, “captó el cambio en la definición de la realidad en su célebre frase ‘Todos los hábitos no hacen monjes’” (Ibíd., p. 76), con la que expresaba que las asociaciones de antaño ya no resultaban válidas ni los conjuros efectivos.

Sin embargo, este *des-religare* moderno tan solo lo pareció y, como diría Borges, resultaría también una ficción, una desmedida ficción racional. A la desmitificación de lo sagrado ha sobrevenido la de la razón y el artificio. Si antes se creyó que Dios era todo, posteriormente se profesó, de la misma forma absoluta, que sólo existía lo que podemos demostrar con nuestros limitados sentidos. Y, finalmente, hoy quizá por primera vez nos encontramos en un momento de mayor conciencia y humildad en el que estamos en disposición de admitir la ficción, su relatividad, pero también su imperioso valor.

Los medios de comunicación, inicialmente instrumentos de las élites de poder, han iniciado un proceso de rendición al receptor obligados por las propias leyes del consumo y del liberalismo ante una competencia de la oferta cada vez mayor. Y el mensaje ha virado también en este proceso ¿No son las audiencias también los “narradores anónimos” de Benjamín (1936, p. 112)? ¿No es la de ahora también una forma de participación (indirecta) que conforma el mensaje como la de las narraciones tradicionales?

Lo humano se recupera y la narración de su mano. Y no sólo se recupera, a partir de la segunda mitad del siglo pasado, algo comenzó a resurgir de las cenizas de la narrativa muerta. Algo que la aguda puntualización de W. Benjamín no podía entonces esperar, pero algo también idéntico en esencia. La metáfora, el icono, ha sido descriptada de mano de los medios audiovisuales y reina en el ámbito de la comunicación como nunca antes lo hizo. La narración parece haber encontrado su medio natural y lo hace apadrinada por el consumismo y la tecnología, para susto de Benjamin, si levantara la cabeza.

Es la narración, sin presuntuosos corsés objetivos, en contraposición a la novela y la noticia, la que se desmelenan a sus anchas en el panorama cinematográfico, literario, y publicitario de nuestra sociedad. Relatos de héroes (que se decían desaparecidos) narrados desde la experiencia “la suya propia, o la transmitida” (Benjamin, 1936, p. 115) y

“no en pequeña medida la ajena” (*Ibíd.* p. 134); narraciones que recuperan la memoria y rememoran “la totalidad” del camino andado, de acciones y acontecimientos, de una búsqueda, de una meta, de una lucha y su proceso; relatos sobre verdades (que se decían desaparecidas) y, por encima de todo, una ficción que gira en torno a la propuesta de recuperar o defender aquello que une y no lo que separa al autor- espectador del resto del mundo: la comunidad humana.

La narración regresa, como se ha dicho, pero no de igual manera. El reencantamiento posmoderno, tras haber comido del árbol de la ciencia, ya es incapaz de involucionar hacia la ingenuidad prístina sin sufrir el dolor y la insatisfacción de lo sucedáneo (Z. Bauman, 2003). El receptor de hoy, y así lo demuestran las narraciones que consume, no se consuela con el comfortable reflejo que lo transporta a la comunidad o creencia premoderna limitadora del conocimiento y las libertades alcanzadas. No conforta la doncella adormecida en espera del héroe del cuento tradicional y tampoco, como vemos en los resultados del análisis fílmico, el “prototipo rousseauiano consumista, que vuelve a encontrarse con la naturaleza virgen, pero en una roulotte e instalado en Villa Borghese”, como dice Umberto Eco al recordar a Tarzán en *El superhombre de masas* (1995, p. 115).

Así, el relativismo adquirido por el conocimiento al que creímos había llegado la posmodernidad, sólo es el principio del camino (Z. Bauman, 2003, p. 160). El espectador vuelve a requerir la utopía, la verdad, la narración “esperanzada y esperanzadora” (F. Sabater, 1986, p. 33), pero sin dejar de ser consciente de ello. El lugar hacia el que se dirige la postmodernidad le permite volverse a mirar desde arriba lo andado y dotarlo de significancia, recuperando la capacidad del vínculo. El público de hoy gira su mirada hacia la más prístina de las comunidades: la comunidad humana⁷¹. Y abducido en esta ficción holística, nunca ha sido menos ingenuo, más realista y consciente.

⁷¹ La propuesta de Bauman a la indeterminación existente en nuestra sociedad y frente a otras alternativas como “la ideología de las ideologías” o la práctica de la desvinculación es “asumir que la búsqueda intensa de una sólo humanidad común y la praxis que se sigue de semejante asunción en ningún otro momento ha sido tan imperativa y urgente como es ahora” (2003, p.165).

**PARTE II:
EL ANÁLISIS FÍLMICO**



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

INTRODUCCIÓN

El cine contemporáneo por el que respira el imaginario colectivo de nuestros tiempos ha vuelto su mirada hacia lo sagrado o mágico, pero de una manera diferente de la entendida hasta ahora. Se trata de una religiosidad concebida de manera “asilvestrada”, cotidiana o desinstitucionalizada de los monoteísmos, como dice M. Maffesoli (2007), que no constituye –y aquí nos desmarcamos del sociólogo francés– una vuelta a la premodernidad. Las películas más vistas de los últimos tiempos se obstinan en mostrar una suerte de conciliación entre ese “animismo pagano” en que consistía lo mágico premoderno (Maffesoli, 2007, p.153) y sus opuestos: aquellos rasgos más característicos de la modernidad, a saber, el control de la lógica racionalista, el aislamiento narcisista de la masa en el mecano del capital, la supremacía de la ciencia y la tecnología.

En qué consiste esta nueva creación es a lo que vamos a dedicar las siguientes páginas de nuestro análisis. A continuación, se ofrece un repaso evolutivo del cine desde su origen hasta su inicio *reencanta*⁷² en la década de los 90; posteriormente, se definirá el concepto de sacro en base a lo emanado de las narraciones de mayor alcance y se ejemplificará en el apartado “Los renaceres en el cine postmoderno” (p. 128); seguidamente, se llevará a cabo una comparación del tratamiento de lo sagrado en el cine moderno; y en los capítulos sucesivos, se dará cuenta de los distintos argumentos que caracterizan la naturaleza reencantada del cine actual: a saber, la ficción como nueva religiosidad, su dimensión científico-tecnológica, la integración de lo otro-opuesto en el tratamiento del villano y, finalmente, el héroe vulnerable. Todos los motivos irán explicándose a través de ejemplos y también de forma comparada con el cine anterior a la década de los noventa.

⁷²

Se ha establecido esta nomenclatura, como forma de sintetizar de manera descriptiva a aquellas películas de máxima audiencia, contenidas en los listados de muestra, que desde la década de los 90 hasta hoy ejemplifican el Reencantamiento cultural. Para evitar su obligada repetición en este estudio, se recurre también a las siglas dd.90s (posterior a los 90) con el mismo fin y a sus opuestas, a.d.90s, para designar al cine moderno anterior al reencantamiento.

1. El cine, del truco a la magia.

“Lo extraordinario no tiene cabida ni en la ciencia ni en la industria. Quizá usted tenga más suerte en su campo donde a la gente le gusta que la desconcierten”.

–Nikola Tesla a Angier en *The Prestige* (C. Nolan, 2006, 1:23’:34”)–

1. 1. El origen científico del cine.

A veces olvidamos que el cine nació científico, de la mano de los hermanos Lumière que, a finales del s. XIX, patentaron el cinematógrafo con el objetivo de reproducir la realidad lo más fielmente posible, cual método cartesiano; cual modelo o muestra que, sin responder a la inapresable y dinámica totalidad, se constituye en representativo de ésta.

Aquel invento tecnológico conseguiría hacer creer al público que las primeras imágenes en movimiento, proyectadas en el desaparecido *Grand Café du Boulevard des Capucines*, eran reales y que *La llegada del tren* (L. y A. Lumière, 1895) estaba realmente teniendo lugar en la misma sala de cine y serían arrollarlos en sus asientos. Algo que no era cierto. Por ello, aquella cualidad de aparentar la realidad, de intentar mimetizarla científicamente, atrajo la atención del mundo del ilusionismo cuando el mago Mèliès lo comenzó a utilizar para sus representaciones. Es decir, que el cine ha cuestionado y superado, desde su mismo origen, la división entre el pensamiento científico y el aparente o imaginado, desarrollándose a partir de lo que tenían en común: la ficción como método de conocimiento.

1. 2. La era de los trucos o la infancia del cine.

Esta cuestión, sin embargo, ha experimentado una evolución desde que produjera en el público aquellas impactantes reacciones que ahora nos resultan entrañables. Una evolución que no sólo ha afectado a los espectadores, que ahora poseen una madurez mediática desarrollada durante más de un siglo. Como hijo de la modernidad, durante la mayor parte de su historia, la ficción cinematográfica ha tenido como objetivo primordial esforzarse en aparentar que sus historias son reales. Así, Lauro Zavala explica que en el cine clásico “La composición de las imágenes cumple una función representacional, es

decir, es consecuencia del supuesto de que la narración es la representación de una realidad pre-existente, y que esta representación es fiel a la naturaleza de esa realidad" (2005, párr. 18). A finales de la década de los 70, películas como *Encuentros en la 3ª fase* (S. Spielberg, 1977) o *La guerra de las galaxias* (G. Lucas, 1977) señalarían la crisis de esta función representacional, pero seguirían manteniendo la diferenciación moderna entre ficción y realidad (Scott Lash, 1990). Hasta una década más tarde, el cine mantendría a la realidad como referente, para seguirla o para oponerse a ella, como un niño primero o un adolescente, después, que se enfrenta al padre sin llegar a superarlo. El sociólogo Scott Lash, explica esta evolución en "El cine: de la representación a la realidad" (1990, p. 232): mientras la modernización fue un proceso de diferenciación cultural, la posmodernización es un proceso de des-diferenciación, que ya no discierne dónde termina el significante y el referente o entre la representación y la realidad.

Lo que nos lleva a decir, en concordancia a la hipótesis planteada por esta investigación, que el cine no ha creído plenamente en su capacidad de "hacer magia", no ha alcanzado su capacidad creativa, hasta su madurez, con la llegada de los 90. Desde aquel primer viaje a la luna de Mèliés (1902)⁷³ hasta entonces, el pretencioso tren del progreso de la modernidad ha transitado de la mano de la carrera de efectos especiales y trucos visuales del cine (A. Quintana, 2011), predominado su capacidad formal de aparentar algo en lo que todavía no creía.

1. 3. Del truco a la magia.

"No escribe una ficción para contar lo que sabe, sino para saber lo que tiene que contar".

Antonio Muñoz Molina, "Memoria viva" (*El País*, 2007)

No es sino a partir de que el cine consigue perfeccionar al máximo su capacidad técnica para representar la realidad que, paradójicamente, comienza a darse menos importancia a esta cuestión. La aparición de las nuevas tecnologías y la creación digital en la década

⁷³ *Le Voyage dans la lune* (*Viaje a la Luna*, 1902), inspirada en la novela de Julio Verne, es el más famoso de los más de quinientos cortometrajes producidos por G. Mèliés entre 1896 y 1912, y la imagen de un cohete en forma de bala metido en el ojo de una luna molesta es una de las más conocidas de la historia del cine.

de los 90 supuso un antes y un después en la historia cinematográfica⁷⁴. A partir de ese momento la capacidad de representación del cine no tiene límites. Y entonces, cuando es posible conseguir la máxima verosimilitud técnica, incluso a pesar de la cada vez más exigente mirada del espectador, tiene lugar una cesura crucial en el desarrollo del cine. A partir de este momento, como se ha podido comprobar en esta investigación, comienza una etapa nueva en la que el cine adquiere una autonomía propia, deja de estar preocupado por describir la realidad “tal y como es” o de enfrentarse a ella y empieza a representar la realidad que desea. Como explica L. Zabala: "La imagen en el cine posmoderno tiene autonomía referencial, es decir, no pretende representar una realidad exterior ni tampoco una realidad subjetiva (o no solamente), sino construir una realidad que sólo existe en el contexto de la película misma. Esto es evidente al emplear ciertos recursos de realidad virtual, pero también puede lograrse simplemente manipulando las imágenes con el fin de hacer evidente su naturaleza cinematográfica" (L. Zabala, 2005, párr. 48).

Este giro se proyecta tanto en los contenidos como a nivel formal. La búsqueda de verosimilitud técnica deja de tener importancia y comienza a potenciarse el desarrollo de películas de fantasía o incluso de animación para adultos, como el caso de Tim Burton y *Pesadilla antes de Navidad* (1993). Y por otro lado, el mercado cinematográfico comienza a interesarse por argumentos en los que se cuestiona la realidad, como *Matrix* (A. y L. Wachowski 1999), o que reflejan el poder de la ficción para transformar los límites y determinantes en lugar de enfocarlos sólo a éstos, como ocurre con la eclosión en 2001 de las sagas de magos -*Harry Potter* y *El señor de los anillos*-. Y, además, los temas sobrenaturales consiguen éxitos sin precedentes, como *El sexto sentido* (M. N. Shyamalan, 1999). El cine inicia, así, una nueva fase que consiste en la superación e integración de sus padres originales -ciencia e ilusión-, tanto en la forma como en los contenidos, alcanzando su madurez y máxima expresión.

Esta nueva etapa de madurez y expansión cinematográfica que se produce a partir de la década de los noventa del siglo pasado, es lo que hemos denominado reencantamiento cultural en esta investigación. Y sucede cuando el cine pasa de ser principalmente un

⁷⁴ Aunque el cine comenzó a aplicar los efectos digitales desde los 80 -*Tron* (S. Lisberger, 1982) fue la primera en incorporarlos-, el primer largometraje realizado totalmente por computadora fue *Toy Story* (Pixar, 1995).

artilugio de trucar o aparentar “hacer magia” a hacerla “de verdad”, apostándose como “realidad” alternativa y alcanzando una dimensión que le confiere más amplias posibilidades en el campo de la ficción. Una dimensión nueva cuya semilla sin embargo ya estuvo presente en aquellas primeras proyecciones ante un auditorio sobrecogido. Porque este nuevo lugar al que ha accedido el cine posee algo relacionado con la inocencia de aquellos primeros espectadores que se fue perdiendo con el tiempo. También tiene que ver con la potencia del impacto percibido dada esa inocencia, irreplicable a medida que el espectador se acostumbraba a diferenciar la ficción del cine de la realidad. En efecto, algo de aquella impronta con la que el cine amaneció, y que se creía perdida, está contenido en las manifestaciones cinematográficas de la actualidad: hacer magia, ya no parecerlo; empezar a poner la atención en la capacidad del cine para transformar la realidad y no tanto en su capacidad para representarla; dar relevancia a la transmisión de la idea de que la magia es posible, de que la realidad es transformable. Y sin embargo la forma de contar esta idea no tiene por qué ser en absoluto verosímil.

1. 3. 1. Los inicios del reencantamiento: M. N. Shyamalan y Tim Burton.

Nos damos cuenta de que la cultura empieza a virar, en el momento en que el panorama cinematográfico de máxima audiencia comienza a poblarse de películas cuyo argumento principal responde al ámbito de lo sagrado y soportan incómodas su encasillamiento en los géneros tradicionales. No tratan dramas bíblicos o religiosos sino, todo lo contrario, muestran una perspectiva trascendente que resulta subversiva, no solo respecto al pensamiento científico racional, sino también en relación a la doctrina cristiana y, en general, a todo lo institucional. Atípicas también dentro del cine épico, del histórico y del cine de terror, su estallido principal se rebela en la eclosión, como hemos comentado, de las primeras entregas de las grandes sagas de magos en 2001, como *Harry Potter and the Philosopher's Stone* (*Harry Potter y la piedra filosofal*, C. Columbus, 2001) y *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring* (*El Señor de los Anillos: La comunidad del anillo*, P. Jackson, 2001), seguidas de un gran número de filmes sobre magia: *A Series of Unfortunate Events* (*Una serie de catastróficas desdichas*, B. Silberling, 2004), *The Chronicles of Narnia: The Lion, the Witch and the Wardrobe* (*Las Crónicas de Narnia*, A. Adamson, 2005), *The prestige* (*El Prestigio*, C. Nolan, 2006), *The seer: The dark is rising* (*Los seis signos de la Luz*, D. L. Cunningham, 2007), *Nocturna*

(A. García y V. Maldonado, 2007), *Star Dust* (M. Vaughn, 2007), *The Golden Compass* (*La Brújula dorada*, C. Weitz, 2007) , *Beowulf* (R. Zemeckis, 2007), *Enchanted* (*Enchantada*, A. Menken, 2007).

Pero antes de la llegada de los magos, en este proceso de cambio que significó la década de los 90, dos nuevos y jóvenes directores van a saltar al ruedo cinematográfico y sus películas crearán una impronta reencantada que marcará importantes hitos y se mantendrá coherentemente a lo largo de toda su trayectoria. Me refiero a M. N. Shyamalan y Tim Burton.

El estreno de *The Sixth Sense* (*El sexto sentido*, Shyamalan, 1999)⁷⁵ convulsionó a millones de espectadores en todo el mundo, abriendo unas compuertas dentro del imaginario colectivo que han nutrido números filmes hasta hoy. Encorsetada en los lindes de lo sobrenatural, nunca, sin embargo, una película de este género ha conseguido cosechar hasta la fecha semejante éxito de audiencia. Tampoco, una película había llegado tan lejos a la hora de reflejar la desaparición de los lindes de lo real-sobrenatural. O, como dice I. Pintor nunca una narración sobre el motivo del “difunto que regresa para saldar una cuenta pendiente” había sido contada y protagonizada desde el propio difunto (I. Pintor, 2005, p. 1).

Su antecedente más cercano, también en números económicos, *Ghost* (J. Zucker, 1990) inauguró la década del cambio, pero no llegó a dejar al espectador tan expuesto a la duda sobre su propia realidad. Porque el fantasma de *Ghost* no olvida el accidente que es la causa de su fallecimiento, que es lo que permite, en *The Sixth Sense*, “la incursión en un espacio paradójico, un intermundo donde el tiempo de los vivos y los muertos se confunde” (I. Pintor, 2005, p.1). Tampoco en la película de Zucker se llega a tratar la cuestión de la realidad con la misma seriedad ni alcance que en la historia del niño que ve muertos. La singularidad de Shyamalan fue exponer el tema desde la responsabilidad y la urgencia de acometer esa otra realidad y la historia inicia su partida desde las trágicas consecuencias que conlleva no hacerlo. Y este aspecto de emergencia ética (I. Pintor,

⁷⁵ Con 672.806.292 de dólares en taquilla, *El sexto sentido* ocupa (a 16 de agosto 2015) la posición 65ª del listado de las películas más vistas de todos los tiempos, con ajuste por inflación y la 80ª del listado mundial sin ajustes. Además, *El sexto sentido* recibió dos Óscar al mejor director y al mejor guión original, en 1999.

2005), que es una constante en todas las películas del director indio, lo diferencia en la forma de acometer el tema de propuestas anteriores y posteriores, como es el caso de *Los Otros* (A. Amenábar, 2001) que, con una taquilla soberbia en España⁷⁶, no dejó de considerarse un efecto de *The Sixth Sense* a pesar de que el director español tratara de convencer a muchos escépticos de que él había tenido la idea de su film –en lengua inglesa- antes de haber tenido noticia de aquella cinta (F. Gómez Tarín y A. Rubio, 2013).

1. 3. 1. 1. El halo televisivo de *The Sixth Sense*.

El hecho es que a partir de la popularidad de *The Sixth Sense*, o coincidiendo con ella, a comienzos de siglo cristaliza el tratamiento de la muerte como una realidad integrada y cercana, rompiendo el tabú que la había dominado tradicionalmente (I. Pintor, 2005). Así, una ola de series se yerguen en el panorama televisivo sobre la temática: *Six Feet Under* (*A dos metros bajo tierra*, Alan Ball, 2001- 2005), por ejemplo, desarrolla el espacio de contacto entre vivos y muertos a partir de las andanzas que se desarrollan en torno a un negocio funerario; En *C.S.I.* (A. E. Zuiker, 2000-2015) a igual que en su secuela, *C.S.I. Miami*, el esquema narrativo de la autopsia y la figura del forense llevan a su extremo la idea de las posibilidades temporales reversibles, al exhibirse filmadas las diferentes alternativas que explican el fallecimiento del cadáver; Finalmente, *The Kingdom* (Lars von Trier, 1994) adentra al espectador en un hospital donde un niño “mal enterrado” constituye el origen de un espacio de diálogo entre los vivos y los muertos que ensambla diferentes géneros y encuentra notables paralelismos con la serie *Twin Peaks* de David Lynch.

Años más tarde, seguirían notándose los efectos de *The Sixth Sense* en la explotación televisiva sobre el motivo de una realidad paralela o sobrenatural, a través de series como *Ghost Whisperer* (*Entre fantasmas* J. Gray, 2005-2010), *Médium* (G. Gordon,

⁷⁶ *Los otros* (A. Amenábar, 2001) ha sido hasta la fecha la segunda película española más vista en nuestro país, con 6.410.561 espectadores, solo superada por *Ocho apellidos vascos* (E. Mattínez-Lázaro, 2014), según los datos del MEC. Recuperado en: <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/ca/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/cine/mc/bic/ano-2014/comercializacion/35-Largos-Esp-Ext-Calificacion.pdf>

2005-2009), *The X-Files* (*Expediente X*, 1993-2002), o, ya más recientemente, *Missing* (G.Poirier, 2012) .

1. 3. 1. 2. Rasgos comunes en M. N. Shyamalan.

Con el estreno de *The Sixth Sense* en 1999 quedó afianzada, además, la trayectoria del joven cineasta Night Shyamalan, cuyos filmes posteriores “revelan una extraordinaria coherencia formal y narrativa” (I. Pintor, 2005, párr. 4). La filmografía de este autor-director que, en la mayoría de casos también escribe y produce, abarca todos los géneros relacionados con lo sagrado no institucional imbricándolo en lo cotidiano: desde lo paranormal, en *The Sixth Sense* (1999); los superhéroes, en *Unbreakable* (*El protegido*, 2000); la vida extraterrestre, en *Signs* (*Señales*, 2002); los cuentos de hadas, en *La dama del agua* (2006); el thriller psicológico, en *The Village* (*El bosque*, 2004); la ciencia ficción, en *The Happening* (*El incidente*, 2008), y el cine épico de magos, en *The last Airbender* (2010)⁷⁷. Aunque todos los filmes de Night Shyamalan están plagados de referencias cristianas – desde la iglesia que aparece en *The Sixth Sense* hasta las marcas en las puertas de la comunidad puritana de *The Village* –, “no hay en ellos un teísmo dogmático, sino un intento de rescatar en el ser humano perplejo la primigenia intuición cosmoteándrica” (Ibíd., párr. 30): lo misterioso. El cineasta parece vindicar que, como quería Borges, el género que define a la existencia es el fantástico (I, Pintor, 2005).

1. 3. 1. 3. Tim Burton y el “ánima” norteamericana.

Con un estilo propio muy diferenciado al de Shyamalan, la filmografía de otro autor que rompió moldes en la década de los 90, Tim Burton, comulga también con los argumentos que definen el concepto de reencantamiento definido en este estudio. Los filmes de Burton han mostrado siempre una preocupación por ahondar las raíces sagradas del imaginario norteamericano diferenciado de la religión tradicional al proponer otra forma de afrontarlo desde una mirada desarraigada e irreverente. Así, en Bur-

⁷⁷ No se ha incluido en el listado su última película, *After Earth* (2013), por no considerarla representativa del director, ya que el argumento fue confeccionado por el propio Will Smith, protagonista de la cinta con su hijo, o el nombre de M. Night Shyamalan fue excluido en el trailer de la película. Véase, al respecto, en F. J. Gómez Tarín y A. Rubio (2013).

ton, el género fantástico se convierte en el vehículo de “un espacio para libertad, pues libera al cineasta de la necesidad de reproducir lo realista, le permite construir mundos alternativos al servicio del efecto de ficción y reflexionar sobre la realidad de la imagen como un descarado artificio” (Frasquet, 2003, p. 642).

Además, sus obras reflejan muchos de los aspectos que caracterizan la era postmoderna, dice L. Frasquet (*Ibid.*, p. 640): la desconfianza hacia la ciencia y la razón ilustradas y a los prejuicios y a las etiquetas sociales, el debate sobre la naturaleza de la realidad, la belleza de lo diferente, el énfasis en la subjetividad, la intuición y lo irracional y la dualidad de lo oscuro: “lo extraño de lo familiar y lo familiar en lo extraño” (*Ibid.*, p. 639-641).

De él, hemos destacado anteriormente que fue el primer director en utilizar el género animado sobre una narración para adultos en *The Nightmare Before Christmas* (*Pesadilla antes de Navidad*, 1993), rompiendo con la tradición cinematográfica del encorsetamiento verosímil y desmelenando el motivo fantástico sin coerciones. Pero sin duda su mayor mérito es su apasionado intento por recuperar o crear incluso el encantamiento de su desarraigada cultura norteamericana (M. Salisbury, 1990, p. 15), y es por ello que Burton gusta especialmente de los cuentos y leyendas tradicionales de su país.

Los protagonistas de la mayoría de sus películas son ingenuos inadaptados que se topan con una sociedad que margina lo diferente y maravilloso que hay en ellos. Pero, a la vez, sus extraños héroes muestran una pulsación creativa incontenible y apasionada que les lleva a pretender cambiar la realidad rompiendo toda convención, como hace el pretencioso Jack que intentaba sustituir a Santa Claus o Edward Bloom que inicia un largo viaje lleno de aventuras porque cree que el pueblo donde vive es demasiado pequeño para sus ambiciones.

El argumento de la ficción como nueva religiosidad se manifiesta con rotundidad en sus tramas, unas veces ambientadas en la leyendas o cuentos como *Sleepy Hollow* (*La leyenda del Jinete sin Cabeza* (1999), *Charlie and the Chocolate Factory* (*Charlie y la fábrica de chocolate*, 2005), *Corpse Bride* (*La novia Cadáver*, 2005), *Sweeney*

Todd: *The Demon Barber of Fleet Street* (*Sweeney Todd: el barbero diabólico de la calle Flee*, 2007) o *Alice in Wonderland* (*Alicia en el País de las maravillas*, 2010); y, otras veces, integradas en la realidad, pero siempre respetando el formato del cuento maravilloso como en *Edward Scissorhands* (*Eduardo manostijeras*, 1990) en la que narra su propia infancia, o *Big Fish* (2003), filme relatado en tercera persona y en el que integra los elementos mágicos en la vida cotidiana de EEUU.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

CAPÍTULO 7. LA INTEGRACIÓN DE LO OTRO-SAGRADO: LA NUEVA MAGIA.

7. 1. El concepto de lo sacro en el cine *reencanta*.

Lo “encantado” en las películas actuales no aparece como una solución balsámica consistente en depositar nuestra fe en algo externo que nos salve del mal. Los filmes de audiencias actuales no aportan una visión espiritual-fantásica de la vida que evada del enfrentamiento con el conflicto o del sufrimiento que esta confrontación nos ocasiona (y así se expone en el apartado dedicado al villano). Y, tampoco, estas películas plantean argumentos reducidos a la conciencia –igualmente fantásica y paralizante- de un absoluto determinismo, como ejemplificaremos en las páginas siguientes.

Y esto es así, porque el concepto de magia que emana del cine de audiencias dd90s se despoja, como indica M. Maffesoli del dogma monoteísta para instalarse en la praxis cotidiana. Más cercana, por tanto, a una religiosidad pagana, la idea de magia se desmitifica para aferrarse a su sentido más elemental y prístino: la eficacia, es decir, “alcanzar un objetivo deseado” (Maffesoli, 2007, p.38). Por eso, si hay un rasgo común a todas las películas de grandes audiencias –y quizá uno de los más explícitos- es que en todas ellas se lleva a cabo la solución de un conflicto, la consecución de una transformación necesaria, un renacimiento o creación de algo realmente nuevo capaz de superar lo disfuncional: la magia, en su sentido más elemental.

Por otro lado, porque la espiritualidad se manifiesta a través del vínculo con la otredad, lo que incluye no solo a los afines sino también a lo opuesto u oculto y, de ahí, se hace extensivo al entorno, al mundo, en su totalidad: “El respeto al otro, a lo extraño, a la incertidumbre... frente a la intolerancia y la búsqueda de certezas de la modernidad” que señala Z. Bauman (1992, p. 231). El nuevo *religare* característico de nuestros tiempos propone una vuelta a la comunión prístina a través de la integración de lo diferente, de todos los elementos que participan en la vida, que constituyen la naturaleza humana y que habían sido separados bien por los dogmas religiosos bien por los objetivo-racionalistas. Este nuevo panteísmo se lleva a cabo a través de una revalorización de

lo simbólico, no traído de la tradición, sino construido de nuevas en base a lo que resulta significativo. De modo que lo vinculante es establecido a través de la elección consciente de todos los elementos del relato, que dota de sentido y, con ello, del poder mágico de superar la adversidad que no es sino lo aparentemente irreconciliable. En *Avatar* (J. Cameron, 2009), por ejemplo, la elección que los cazadores hacen de su *ikram* (un dragón con el que vuelan y están conectados el resto de su vida) consigue vencer el miedo-agresión entre ambos: “Lo reconocerás porque intentará matarte”. Y, por eso, “Aprender a montar un *ikram* es una prueba que todo cazador debe superar”, cuando está preparado para ello.

Lo encantado en las sociedades postmodernas se muestra, por tanto, como una elección. Una elección entre el *totum* de representaciones (ficciones) sobre la realidad, algo imposible previamente a la consciencia o en las sociedades premodernas. Y en eso radica su principal diferencia respecto a lo sagrado premoderno. Sólo después de adquirir el conocimiento de que la realidad es subjetiva es posible elegir libremente entre detenerse en las representaciones limitantes o desencantadas o, en cambio, atender aquellas que son capaces de salvar esas limitaciones. Un proceso que se describe meticulosamente en *Incepcion (Origen)* (Nolan, 2010), como veremos más adelante. Por consiguiente, liberado del compromiso con la realidad, el cine hace uso de su poder de ficcionar para dedicarse a representar aquello que desea en lugar de “aquello que es”.

Se trata, por tanto, no ya de una vuelta a lo encantado, sino de un tipo de encantamiento que está de vuelta y al que llegamos tras la experiencia de saber (G. Vattimo). Se diría que se trata de una suerte de inocencia consciente, que conlleva la superación de todo lo anterior y que acude a lo simbólico como forma de transformar esencialmente la realidad sin dejar de ser conscientes de los límites existentes.

Las películas *reencanta* se vuelven hacia lo sagrado, conscientes de ello, de su existencia y del poder que éste ejerce en nuestras vidas, especialmente si es marginado. Por ello, aportan recursos para su incorporación y utilización en el día a día y enseñan a tratar con lo incontrolable en lugar de sucumbir a ello ya sea por ignorancia o por una consciencia paralizante de su determinismo. Así, lo sagrado se expresa como cualidad propia del personaje, como algo constante en su camino y externo solo en cuanto que es

proyectado desde él mismo y cuya narración varía en base a su propio aprendizaje. Por ello es que lo mágico, en las películas de mayor audiencia, se presenta imbricado - integrado- y determinado esencialmente por las capacidades del héroe, de su propia transformación, gracias a las que podrá finalmente salir victorioso.

7. 2. La definición del héroe: El invicto.

Es por ello que uno de los argumentos asociados a esta nueva forma de entender lo mágico en el cine dd90s es el del héroe invicto, aquel capaz de superar sus limitaciones y de lograr un cambio liberador. Se trata de una concepción que entronca con la tradición en la que se define en primera instancia al héroe como

función y cualidad del personaje; es decir, se trata de aquel personaje sobre quien recae el peso de la acción y que manifiesta la orientación del relato, pero, al mismo tiempo, es aquel que desempeña funciones que están pautadas como heroicas. (A. Cuadradi, 2005, p. 633).

Joseph Campbell, en su libro *El héroe de las mil caras* (1999), ayuda a concretar algo más el concepto de héroe observado en las películas objeto de esta investigación y lo hace coincidir con las imágenes arquetípicas que a lo largo de la historia de la civilización diversas culturas han mantenido:

El héroe, por tanto, es el hombre o mujer que ha sido capaz de combatir y triunfar sobre sus limitaciones históricas, personales y locales y ha alcanzado las formas humanas generales, válidas y normales. (J. Campbell, 1999, p. 26) .

En este sentido, aunque el concepto de héroe guarda una clara relación con el *happy ending* – aspecto que será desarrollado más adelante –, el viaje narrativo reencantado resulta de todo menos fácil pues conducirá al protagonista y, con él, al espectador, a través de los más oscuros subterráneos de su conciencia y lo enfrentará a todo aquello que más oculta y teme para luego mostrarle la forma de salir, finalmente, invicto. Este periplo especialmente interior al que el cine actual de audiencias expone a su héroe

hasta conseguir su meta, relaciona este argumento también con el del héroe novato o aprendiz y con el héroe vulnerable, que serán tratados más adelante.

7. 3. Los renaceres en el cine postmoderno: *Avatar*, *Gravity* y *The life of Pi*.

El concepto de magia y de héroe definidos anteriormente se manifiestan en el cine reecanta en el argumento del renacer. El héroe es confrontado con una adversidad que pone en peligro su vida o la del mundo y es capaz de superarla creando una nueva versión de sí mismo o del mundo superior y más completa. La magia, entonces, es planteada en el sentido de transformar las circunstancias y de lograr lo que uno desea y, por tanto, llevada a su expresión máxima y más profunda. Películas que ostentan los primeras posiciones en los ranking de audiencias, como *Avatar* (J. Cameron, 2009)⁷⁸, *Gravity* (A. Cuarón, 2013)⁷⁹, *Interstellar* (C. Nolan, 2014)⁸⁰, o *The life of Pi* (*La Vida de Pi*, Ang Lee, 2012)⁸¹ son grandes ejemplos de cómo se articula la espiritualidad en la cultura postmoderna y cómo ésta opera en la capacidad humana de superar las circunstancias más opuestas creando una vida nueva para sí y/o la humanidad.

Jake Sully, el protagonista de *Avatar* (J. Cameron, 2009), es un veterano de guerra que al inicio de la trama se considera un hombre acabado. Parapléjico y sin apenas medios para sobrevivir, la guerra le ha dejado secuelas físicas imborrables y también anímicas. Al igual que en el pasado ocurriera con tantos otros veteranos de Vietnam, Sully vaga a la deriva, completamente desesperanzado: “Yo era un guerrero que soñaba con llevar la paz, pero tarde o temprano tienes que despertar” –dice Jake –.

Su experiencia en Pandora –el mundo al que le lleva su misión– comenzará a transformar al joven, primero de manera virtual o ficticia y luego real, en aquel héroe que siempre quiso ser; para lo cual tendrá que pasar por un proceso de aprendizaje que lo acabará convirtiendo en un nuevo hombre:

⁷⁸ Es la película de mayor recaudación en la historia del cine (a 8 agosto 2015), con 2.787.965.087 de dólares en taquilla, según *Box Mojo Office* (véase en el listado de apéndice).

⁷⁹ Con 716.392.705 de dólares en taquilla, ocupa la posición 69ª del listado I de apéndices.

⁸⁰ Con 672.720.017 de dólares, ocupa la posición 81ª del listado I de apéndices.

⁸¹ Con 609.016.565 de dólares, se sitúa en la posición 100ª del listado I de apéndices. Además, ganó 4 oscar y obtuvo 108 nominaciones.

Moát: A qué has venido aquí

Jake Sully: Quiero aprender

M: Hemos intentado enseñar a otros como tu. Es difícil llenar un vaso que ya está lleno.

Jake: Mi vaso está vacío. Créame.

– Conversación entre Moát (madre de Neytiri) y Jack Sully, *Avatar*, 0:51':36”–

El cambio milagroso que experimenta Sully al final de *Avatar*, que incluso le devolverá su capacidad de andar, va a depender, primero, de que el héroe consiga dejar atrás su naturaleza guerrera de confrontación con el otro –personificada en el coronel Quaritch que le induce a ver a los *Na’vi* (los habitantes de Pandora) como monstruos temibles–:

Si existe el infierno querrán ir allá para descansar después de servir Pandora. Tras esta cerca cada ser viviente que se arrastra vuela o camina en el lodo querrá asesinarnos y comerse sus ojos como caramelos. (Coronel Quaritch, *Avatar*, 0:6':20”).

Y, en segundo lugar, el cambio va a necesitar que Jacke aprenda a vincularse profundamente con lo que le rodea: con la pareja, los amigos, la comunidad, la naturaleza y con su propio monstruo interior –personificado en el *Ikram*⁸²-. Estas conexiones se establecen en base a una elección personal –sentida profundamente- de las partes implicadas y en el caso del *Ikram* –al que identificará porque intentará matarlo–, conlleva una lucha encarnizada hasta lograr el vínculo. En ese proceso, Jake Sully conseguirá hacer aflorar su verdadero poder con el que contribuir a salvar la cultura *Na’vi* y también a él mismo. “Los *Na’vi* dicen que todo el mundo nace dos veces. La segunda vez es cuando te ganas un lugar entre el pueblo para siempre”, dice Jake, explicando su propio renacimiento.

Como dice C. Linnitt (2010), todos los aspectos de la vida *Na’vi* revelan algo de su carácter sagrado. Son indígenas románticos que viven en una pequeña sociedad de cazadores-recolectores que de manera panteísta prestan alabanza y agradecimiento al pla-

⁸²

Un dragón al que los cazadores *Na’vi* se vinculan de por vida para volar con él.

meta de que los provee. “Their lifestyle exemplifies what Mircea Eliade would have considered primitive man’s existence within the sacralized cosmos” (C. Linnitt, 2010, párr. 4)⁸³. Los Na’vi tienen acceso a Eywa, su “madre espiritual” mediante un enlace físico, a través de los extremos fibrosos de sus cabellos realizan una especie de vínculo “neurológico” con la “red espiritual” de su entorno, lo que les permite una correspondencia directa y sin embargo mística con bestias, la vida vegetal, sus antepasados y con Eywa. Esta conexión física hace creíble el intercambio trascendente de una manera no-trascendente y los elementos extraños y místicos de la interacción religiosa tradicional, como son el ritual, el culto y la oración, son reemplazados por una interacción simplificada. De esta manera, continúa Linnitt, James Cameron consigue re-imaginar en *Avatar* lo religioso reduciéndolo en componentes. Lo espiritual se convierte en lo físico y lo trascendente se transforma en lo inmanente, al derrumbarse la distancia entre lo mundano y lo trascendente.

En *Gravity* (A. Cuarón, 2013)⁸⁴, encontramos de nuevo la presencia de todos los argumentos que caracterizan al cine *reencanta*: el viaje iniciático de alguien perdido, la búsqueda del vínculo como salvación y el renacimiento. Y así lo considera también Alfonso Cuarón, el director de la película:

Es la historia de un personaje que ha perdido el suelo, su tierra y que tiene que encontrar la manera de regresar a ella, por eso la metáfora del espacio y la gravedad. (...) [Stone] es una persona que flota a la deriva, en el vacío, alejándose cada vez más de la comunicación humana, viviendo en su propia burbuja y víctima de su propia inercia. (...) La película trata al final de cuentas de adversidades y de cómo éstas adversidades forjan quienes somos y dependiendo de nuestra actitud con la adversidad, también podemos encontrar un renacer, un renacer que para mi es un nuevo conocimiento sobre nosotros mismos (A. Cuarón, 2013, 0:1’02”- 0:3’38”)⁸⁵.

⁸³ “Su estilo de vida es un ejemplo de lo que Mircea Eliade habría considerado la existencia del hombre primitivo en el cosmos sacralizado”, dice C. Linnitt (2010, párr. 4).

⁸⁴ Con 716.392.705 dólares en taquilla, *Gravity* mantiene (a día 8 de agosto 2015) la posición 69º de las películas más taquilleras a nivel mundial, según datos de la *Box Mojo Office*.

⁸⁵ En entrevista a A. Cuarón [Vídeo]: <https://www.youtube.com/watch?v=2LQL4LcUd0c> del 13 oct 2013 (visto el 2 agosto 2015).

En la última escena de la película, la heroína, que ha conseguido salir ilesa de la sonda, sale del agua intentando dar los primeros pasos en un mundo con gravedad. Por fin, vinculada a la tierra (J. Jiménez Peñuela, 2014), hace honor a su apellido (Stone, la piedra firme sobre la que edificar una nueva vida), exhausta, empapada de agua, con los pasos torpes de un niño que comienza a caminar. Las alusiones al proceso de nacimiento son muy variadas a lo largo del filme, como sucede en la escena en la que la astronauta aparece en posición fetal en la cavidad esférica de la nave (S.Renshaw, 2014, p. 5).



Hasta llegar a este renacimiento milagroso, la astronauta Ryan Stone ha tenido que desprenderse de lastres del pasado que la hundían, como los cables de la nave que debe cortar para sobrevivir. Y también ha tenido que crear y sujetarse a otros que la mantengan con vida.

Pero lo religioso se manifiesta también en *Gravity* a través de la búsqueda del vínculo como salvación, de una conexión que funciona fuera de toda lógica – incluso con un inuit del que no entendemos su idioma, mediante el aullido de unos perros o el llanto de un bebé, de lo comprensible de manera universal – Así la película nos conduce a un viaje espiritual a través de lo empírico, en donde una oración deviene únicamente de mantener la comunicación con el resto del mundo, algo que puede rescatarte de ir perdido a la deriva en el espacio, algo que puede salvarte de la soledad que representa la muerte; De ese modo, Matt Kowalsky, como un *alter ego* que lucha contra su rendición, reclama a Stone mantener la luz de su linterna encendida o seguir hablando a través de la radio:

Kowalsky pide a Stone que se siga comunicando. Nuevamente, como si fuera una oración, la astronauta se niega a hacerlo por considerar que del otro lado nadie la escucha. Kowalsky afirma que no es así, sino que por lo contrario “Si alguien nos oyera, nos podría salvar la vida”. (J. Jiménez Peñuela, 2014, p. 13).

Lo religioso aparece también en su dimensión politeísta a través del icono de San Cristóbal situado en la mesa de mandos de la nave rusa y del pequeño Buda en la china, como una necesidad que brota con urgencia en los instantes en los que la protagonista cree que va a morir:

¿Rezarás una oración por mí?, ¿o es demasiado tarde? Bueno, podría hacerlo yo misma, pero no he rezado en mi vida, así que... Nadie me ha enseñado a hacerlo... Nadie me ha enseñado a hacerlo... (*Gravity*, 0:59’10”).

Tras decir estas palabras, Stone va perdiendo la consciencia es una bellísima escena de abandono en la que una lágrima que flota en el aire va acercándose a la cámara. Nadie le ha enseñado a rezar, pero en su inconsciencia, Stone sueña que su amigo muerto, Kowalsky, retorna para enseñarle cómo ha de superar la situación. Así, frente al dogma religioso, la espiritualidad se resuelve en el filme de Cuarón a través de la simbolización de aquello que es inmanentemente significativo para el personaje, que no sabe rezar, pero que en ese vínculo ficticio o inconsciente encuentra la ayuda que reclama para seguir adelante.

Por tanto, el viaje de iniciación al que conduce *Gravity*, nos hace experimentar la urgencia, la intensidad, la suprema tensión y, a la vez, la belleza inherente en el tránsito del nacimiento. Y además, ofrece al espectador un poema visual cuya dimensión empírica de lo espiritual constituía uno de los principales objetivos de su director (A. Cuarón, 2013, 0:1’43”).

Por otra parte, Cuarón ya había “dado a luz” anteriormente otra película sobre el argumento del renacimiento: *Children of Men* (*Hijos de los hombres*, A. Cuarón, 2016), una producción que, sin participar de los rankings más altos de audiencias, fue objeto de las alabanzas unánimes de la crítica. En esta ocasión, el director mexicano adaptó la novela

de P.D. James (1992) que relata un mundo futurista convertido en un lugar agonizante y caótico donde las mujeres son estériles. En medio de la desolación, una joven embarazada crea una semilla de esperanza y el activista Theo Faron es el encargado de conducirla a un lugar seguro. Para el crítico de cine, J. L. Caviaro (2006), *Children of Men* constituye el descubrimiento de la ilusión en una sociedad moribunda e inmersa en el caos. Cuarón lo refleja espléndidamente en esa larguísima plano secuencia a través del que Theo Faron (alter ego del espectador) se mueve por el campo de batalla que se paraliza ante el llanto de un bebé. Y como es característico en el cine *reencanta*, El protagonista de la cinta, Theo, es "un personaje en principio serio, triste y pesimista que evoluciona hasta convertirse en un auténtico héroe" (J. L. Caviaro, 2006, párr. 5) que logra ofrecer una nueva oportunidad de renacer a un mundo destruido.

Como en las dos películas anteriores, en *The life of Pi*⁸⁶ –basada en la novela de Yann Martel (2001)- lo sagrado no solo se encuentra presente en la trama sino que se ha convertido en su tema central. Aparece mostrado, tal y como decíamos en la presentación de este capítulo, a través de una religiosidad politeísta y especialmente panteísta, expresada de forma tanto denotativa como connotativa. De hecho este filme representa como pocos la analogía entre ficción y religiosidad, característica del cine *reecanta*, y su tendencia metaficcional, a la que más adelante nos referiremos. Así, *The life of Pi* expone abiertamente el debate entre el pensamiento positivista y el religioso, lo hace coincidir con la dialéctica entre razón-imaginación y lo resuelve, efectivamente, en pro de la ficción.

Por otro lado, la película de Lee representa la espiritualidad inmanente propia del reencantamiento, a la que se llega mediante la experiencia, en lugar del dogma, y que se refleja como un proceso iniciático que lleva al héroe a una muerte simbólica y a su posterior renacimiento. Por ello es posible observar un claro paralelismo con *127 hours* (*127 horas*, D. Boyle, 2010), donde se narra la historia de un escalador algo misántropo al que su aventura llevará al borde de la muerte y a un clímax místico que lo reconcilia con el vínculo afectivo (I. Cuello, 2013):

⁸⁶ *The life of Pi* ha conseguido 609.016.565 dólares en taquilla, situándose en la 100ª posición (a 31 julio 2015) del listado de las películas más vistas del mundo, según datos de la *Box Mojo Office*. Además, obtuvo 4 oscar, entre ellos a la mejor dirección, y 108 nominaciones. Recuperado en *FilmAffinity*: <http://www.filmaffinity.com/es/film622547.html>

Todo... Simplemente encaja. Soy yo. Yo elegí esto. Elegí que pasara esto. Esta roca... esta roca me ha estado esperando durante toda la vida. Toda su vida, desde que fue un trozo de meteorito, hace miles y millones de años, allí en el espacio, ha estado esperando para venir aquí. Justo aquí. Toda mi vida se ha dirigido a esto. Desde el minuto en el que nací, cada respiración, cada acción me ha estado guiando a esta grieta en la superficie. –Aron Ralston, encajado en una roca, casi a punto de morir, (*127 hours*, 1:11'04")–.

Yann Martel, en el relato de las aventuras de Pi, se burla de las razones lógicas y señala lo significativo como alimento de la narración, de la ficción, en la que cree por encima de todo. El nombre del protagonista no proviene de las matemáticas, explica el propio Pi, para presentar su historia al joven escritor que busca volver a creer. El origen de su nombre proviene de una elegante piscina francesa, una cuya agua tan limpia cambió la vida del amigo de su padre (su tío para él), un coleccionista de piscinas y gran nadador. No sabe explicar por qué su padre -que no creía en nada- se tomó tan a pecho la experiencia de su amigo. Aquel hombre le enseñó a nadar, pues su padre, un agnóstico convencido, no sabía. Y le enseñó también que "un trago de agua no puede hacerte daño, pero tu miedo sí". Así que Pi tiene el nombre de alguien que le enseñó grandes cosas, de las que más le ayudaron a definirse y a tener un dominio sobre sí mismo.

Pero aquello tan original en él, el nombre que lo define, se convirtió asimismo en burla de sus compañeros que lo denigraron a *pis*. Ese hecho provocó que el protagonista reivindicara para sí el nombre de una de las constantes matemáticas más importantes, el número Pi, que es a la vez un número irracional, una analogía (entre lo científico y lo encantado) que Martel expone continuamente a lo largo de su obra. Así es como Pi demuestra desde niño una genialidad sorprendente surgida de la confrontación con las burlas de sus compañeros. Se hace grande por reacción a los opuestos y esa experiencia sería la semilla que luego germinaría en su viaje como naufrago.

Pero antes Pi nos da cuenta de su desarrollo politeísta durante la niñez. Primero el hinduismo le enseñó a considerar el cosmos y todo lo viviente dentro de la boca de *Krishna*, a tener fe y a creer en los dioses como superhéroes. Luego conoció por sí mismo la religión católica, a la que no le veía mucho sentido, pero le enseñó a "amar a dios". Y,

posteriormente, accedió a Alá y al placer de orar. Por consiguiente, para Pi “la fe es una casa con muchos pisos” a los que se llega gracias a la duda, que tiene también un espacio en esta especial religiosidad que muestra el filme. Y es que el padre de Pi, sólo cree ciegamente en la razón y la ciencia, pues gracias a ella se salvó de la polio siendo niño, y enseñó a su hijo a dudar también de todo lo irracional. Mientras que su madre -que tras romper con su familia necesitaba la religión como arraigo- le enseñó a conciliar los extremos: "la ciencia puede enseñarnos sobre lo que hay fuera pero no lo que está dentro" (*The life of Pi*, 0: 20'25").

Un evento en la historia de Pi marca su entrada en la madurez, la experiencia con Richard Parker, el tigre de Bengala al que quiso dar de comer, inconsciente del peligro, y la brutal lección del padre, que lo aterrorizó con el fin de enseñarle a protegerse:

Todo cambió después de la lección de mi padre. El mundo perdió algo de su encanto, la escuela me aburría, todo eran datos, fracciones y francés, palabras y patrones que se multiplicaban sin cesar, igual que mi apodo irracional [Pi]. Estaba inquieto y buscaba algo que volviera a darle sentido a su vida. (*The life of Pi*, 0: 26'10")

Fue entonces cuando Pi conoce a Anandi, su primer amor, una bailarina de Bharata natyam que le hizo recordar el alma subyacente en las metáforas. Pero de nuevo otra gran confrontación amenaza su vida, la más grande, aquella que ya no le permitirá ser el mismo que era: el abandono de su hogar para trasladarse a un nuevo mundo, marca el viaje iniciático de nuestro héroe. Un viaje forzado que comienza dejando atrás definitivamente su niñez y acaba por arrebatarlo todo.

El naufrago Pi, despojado de todo lo que ha conformado hasta ese momento, inicia un viaje en el que debe superar lo que más teme, representado en el tigre de bengala que se esconde en su bote salvavidas. Y debe vencer, por tanto, el temor conferido por su padre para protegerlo en la niñez, pero que ahora ya no sirve para salvarle la vida. En definitiva, debe superar al padre, como una forma más de renacer en alguien nuevo.

Es en este punto que podemos escoger entre dos historias, la que finalmente creen los agentes de la aseguradora del carguero japonés y la que el autor decide que va a ser la protagonista de la trama (F. Stratton, 2004, p. 6). La primera no es agradable, "no les gustó" -dice Pi-, pero era creíble y los agentes quedaron saciados. En la segunda, Pi convierte a Richard Parker en su alter ego y está plagada de belleza, bestialidad y poesía que permiten a Pi sobrevivir a sus trágicas circunstancias y conciliar aquello que más le aterroriza: "Sin Richard Parker, yo habría muerto. Mi temor hacia él, me mantiene alerta. La obligación de atender sus necesidades da sentido a mi vida" (*The life of Pi*, 1: 21'20").

Esta historia es la preferida también del joven escritor que quiere volver a creer. "La del tigre es la mejor historia" -dice-. "Cierto. Lo mismo ocurre con Dios" -responde Pi (1:56'54"), como conclusión final-. Pero en las dos versiones se cuenta lo mismo. El atroz cocinero-hiena "hizo brotar el mal que hay en mí", cuenta el protagonista, y la conciliación con su ferocidad (personificada en el poderoso y bellissimo tigre de Bengala) es lo que le permite superar la adversidad⁸⁷. Casi al final de su camino se produce la inflexión, que lo rescata de un mundo onírico en el que es posible perderse: la llegada a la isla flotante, un paraíso que lo recompensa y lo salva, pero que puede devorarlo si se mantiene en él. Después de todo, la película, abogando por la ficción, también nos previene de los peligros de mantenerse en ella y Pi, desgarrado, tendrá que despedirse al fin de Richard Parcker, porque después de todo su padre tenía razón y no es más que un tigre. Aunque de la enseñanza vital aprendida a través de su *ficcionalización* no podrá ya desprenderse nunca.

Como señala el autor y escalador Peter Whittaker: "This wonderful book did not make me believe in God but it did reinforce my faith in the considerable redemptive powers of fiction" (P. Whittaker, 2002, párr. 3), una idea similar a la mantenida por L. M. Morra (2014). Todo lo cual viene a expresar que la obra de Martel -en la que está basada la película-, como expone F. Stratton, no trata de justificar que Dios existe:

⁸⁷ "I am just like Pi in the movie. I am, on the one side, gentle; on the other side, wild as a tiger" dice el director de la película, Ang Lee, en *Life of Pi* en Cheng & Tsui Chinese. Biographies series. p. 2 . Recuperado de:

http://chinesebiographies.cheng-tsui.com/system/files/AngLee_Translation_Chapter1.pdf

Martel's position is a postmodernista one, from the perspective of which God's existence has the same status in relation to truth and reality as Pi's experience of shipwreck. (F. Stratton, 2004, p. 6).

7. 4. La comparación con el cine moderno: La imposibilidad del ser.

Entendida la magia como una forma de superar las circunstancias en la consecución de un propósito, como desencanto en el cine, en cambio, nos referimos a aquellos argumentos en los que el protagonista aparece sujeto a un devenir, inercia o poder que se encuentra por encima de él. Por eso, el cine *reencanta* no solo se diferencia del cine descriptivo que muestra una realidad sin salida, una falta insalvable, sino también de aquellas películas que presentan cambios o soluciones al margen de la capacidad y de la voluntad humanas en las que el héroe constituye una marioneta sujeta al albedrío de los dioses, de la naturaleza, o en general de lo sagrado como dogma -institucional y mono-teísta-, sin que nada pueda hacer por cambiar la situación. De la misma manera que cuando abordábamos las bases teóricas del concepto, nos vimos obligados a diferenciarlo tanto del encantamiento premoderno como del desencanto de la modernidad.

Pareciera, entonces, que la separación con la que la modernidad ha tratado lo sagrado frente a "lo real" guardara en sí una incoherencia que no le ha permitido cuajar nunca en el imaginario colectivo y que ha encontrado ahora, en su mayor expresión cultural hoy día, el cine, una forma de crear una propuesta propia. Una oferta capaz de integrar lo sagrado en la vida cotidiana, de una manera naturalizada, como lo hicieron antes las narraciones de la tradición oral y las manifestaciones literarias como, por ejemplo, el realismo mágico.

El resultado de la observación y análisis realizado lleva a cuestionar profundamente el sentido y, especialmente, la diferenciación que se ha hecho durante mucho tiempo entre el pensamiento religioso y el racional, porque, por un lado, como tantos mantuvieron junto a M. Weber (1905, p. 181), ¿no es la imposición religiosa institucionalizada una forma más de control externo de la masa afligida, y por tanto, una cárcel desoladora? Pero, por otro, ¿no es la conciencia de un determinismo científico o la creencia de que no existe nada incontrolable, también una fantasía balsámica? En este punto, cobran

sentido las tesis críticas que han visto en la jaula de hierro de la racionalidad formal donde se encierra al cosmos significativo, un cierto conservadurismo cultural, una forma de proteccionismo⁸⁸. La diferencia, pues, entre lo entendido tradicionalmente como “encantado” y lo “desencantado” debe ser despejada y recuestionada, en cuanto que no depende del contenido irracional o ficticio -incluido en ambos-, ni tampoco en la naturaleza jerárquica y determinista mantenida en ambos también. Quizá, como muestran las narraciones de nuestro tiempo, religión y razón estuvieron mucho más cerca de lo que se pensaba, nutriéndose recíprocamente en un proceso que M. Weber supo descubrir, aunque confundiera el complejo ámbito de lo espiritual con la institución monoteísta cuyos brotes fundamentalistas, señala Maffesoli en la entrevista con F. Diéz de Velasco y P. Lanceros, no son más que los coletazos de una modernidad que se resiste (2007, párr. 42).

7. 4. 1. Fantasía (Disney, 1940) o el desencanto a las puertas de la II G.M.

Un ejemplo cinematográfico que nos puede ayudar a entender la diferencia entre el sentido de la magia reencanta y cómo ha sido tratado por la Modernidad, lo encontramos en *Fantasia* (Disney prod., 1940)⁸⁹. En esta película que, en principio, parecería la menos apropiada para argumentar el sentido de desencanto, por su título y los componentes mágicos de su trama además de por ser hija de la productora de happy endings más popular –y precisamente por todo ello–, encontramos uno de las mejores némesis de la

⁸⁸ Desde la pródiga obra de Edmund Husserl, fundador de la fenomenología, que señalaría la ilusión de la objetividad y del racionalismo opuesto a la experiencia (Husserl, 1929), pensadores la Deconstrucción, el Postestructuralismo, el pensamiento de la otredad, la Posmodernidad y el Existencialismo han señalado el carácter dogmático y reaccionario del racionalismo. Desde el ámbito sociológico, destacan a este respecto, los aportes de la Teoría Crítica representada por Max Horkheimer y Th. Adorno y, en concreto, la *Crítica a la razón instrumental* (1973) donde se reclama la emancipación frente al positivismo represor. Estas ideas, a su vez, influirían en otros como J. Habermas (1984) y de ahí a sociólogos como M. Maffesoli: "El racionalismo, heredero de la gran filosofía de las Luces, está, cada vez más, atemperado, relativizado por otras visiones del mundo. Y podemos incluso preguntarnos si, en su forma dogmática, no está volviéndose, él mismo, la expresión de un oscurantismo obsoleto" (Maffesoli, 2009:158)

⁸⁹ Esta película recaudó 674.313.000 dólares de taquilla, situándose en el número 22 (a 2 de agosto 2015) del listado de las 100 mejores películas con ajuste por inflación, según *Box Mojo Office* (ver apéndice). En su año de estreno resultó un fracaso financiero. La guerra en Europa estaba cerrando los mercados extranjeros y había afectado gravemente a su antecesora en Disney, *Pinocho*. Sin embargo, en sus posteriores reposiciones, la película acabó por amortizar su inversión y llegó a conseguir uno de los puestos más importantes en el listado de películas más vistas de todos los tiempos.

idea de magia *reencanta*. Quizá porque, por encima de todos los factores citados que la acompañan, le fue imposible evadir el contexto histórico en el que se fraguó y estrenó: justo en el periodo previo a la trágica coyuntura de la II Guerra Mundial, hecho que consigue empapar toda la cinta, incluso sin pretenderlo, de la realidad más desconsoladora.

Fantasía es una película de animación compuesta de siete fragmentos elaborados en torno a una composición de música clásica cada una de ellos. Pero, además de la música clásica, otro rasgo yace latente a lo largo de este filme atípico para la época y el público infantil al que en principio iba destinado. Y es que el argumento común a lo largo de la cinta es el de la incapacidad humana para evitar o controlar lo ineluctable.

El cambio estacional al son del *Cascanueces* – de Tchaikovsky-, que da comienzo con la primavera y finaliza con el invierno; el relato del *Der Zauberlehrling (El Aprendiz de Brujo)* de Goethe –y antes de Luciano- que muestra a un imprudente y torpe mago desbordado por los acontecimientos, al hilo de la pieza de Dukas; la evolución de la vida en la tierra, que recrea la época de los dinosaurios como un mundo siniestro, de cielos ocre y plagado de monstruos y el pavor, hasta su extinción tras una larguísima agonía –mantenida durante más de cinco minutos-, al que sigue un final apocalíptico y el eclipse de un sol que se pone sobre el horizonte; el albedrío de la vida mítica de los dioses del Olimpo al son de la Sexta sinfonía de Bethoven, que comienza con la candidez de los centauros celebrando la recolecta junto al dios Baco y termina con la tormenta de Zeus lanzando divertido sus rayos contra todos; Y, por último, la pieza creada en torno a *Una noche en el Monte Pelado*, de Mussorgsky, en la que el demonio inunda de sombras la tierra y se lleva las almas para afligirlas en el infierno en una larguísima recreación de su tormento que solo termina con la llegada del día. El *Ave María*, de Schubert, finaliza la película con una brevísima escena en la que una hilera de luces en procesión y las alusiones religiosas parecen convocar a un acto de exculpación tras el infierno vivido.

Los ciclos estacionales de la naturaleza, los cambios climáticos y la evolución terrestre, el designio de las estrellas, los dioses del Olimpo, la magia descontrolada por un pretenioso aprendiz, la llegada de la noche o del día... Factores, todos ellos al margen del

control humano, dejan patente en *Fantasía* que no hay nada que podamos hacer para que los acontecimientos se desencadenen según fuerzas superiores. Como si se tratase de una condición inevitable, inherente a la misma humanidad, la de jugar el papel de una débil y añorada caricatura expuesta, siempre, a poderes insondables ¿Hay algo más desencantador que este panorama? El mensaje es desolador como ningún otro. Y tristemente acorde con la oscura época que *Fantasía* auguró que se cernía sobre el mundo justo antes de la II G.M.

7. 4. 1. 1. El origen desencantado de *El aprendiz de brujo*.

En concreto resaltamos, destacándolo del resto, el tercer fragmento de la obra en el que Disney incluye la primera aparición de Mickey Mouse en un largometraje animado: *L'Apprenditi sorcier (El aprendiz de Brujo, Dukas, 1897)*, basado en un poema de Goethe (1797). Esta historia narra la incapacidad de un mago que, en ausencia de su maestro, usa la magia en su beneficio, pero que es incapaz de controlarla, lo que da lugar a una situación caótica, casi terrorífica, ante la cual no podemos más que sentir compasión del personaje animado más querido de la factoría Disney. Además del argumento señalado anteriormente sobre la imposibilidad de superar la adversidad y los límites que experimenta el protagonista – idea contraria a la definición de héroe –, en esta historia subyacen más datos que no podemos dejar pasar por alto porque corroboran todavía más el sesgo desencantado de la obra. Y es que *El aprendiz de Brujo* aparece por primera vez en el *Philopseudés* de Luciano (s.II d.C.) y, si tenemos en cuenta que Luciano la escribió, para censurar “la creencia en lo sobrenatural y maravilloso” (C. P. Jones, 1986, p. 33), no es baladí la inclusión por Disney de esta obra en su desencantada *Fantasía*.

En la obra clásica de Luciano, varios personajes, pertenecientes a la elite intelectual de la época y representantes de las principales escuelas filosóficas, mantienen una conversación sobre anécdotas en torno a la magia y sus poderes, alabando la existencia de los fenómenos sobrenaturales. Y uno de ellos, Tiquíades como alter ego de Luciano, se burla de su credulidad y “se pregunta cómo es posible que gente tan culta y versada en diversos saberes puede dar crédito a tales supercherías” (R. Pedrero, 2007, p. 749). Pre-

cisamente, una de estas anécdotas es la que refiere a la historia de un aprendiz de brujo que fue la base del poema de Goethe:

En cierta ocasión, un día, sin que se diera cuenta, escuché la palabra mágica – era de tres sílabas- apostándome en un lugar muy oscuro. Él se dirigía a la plaza, tras dejarle ordenado al palo del mortero lo que tenía que hacer. Al día siguiente, mientras él gestionaba unos asuntos en la plaza, tomando el palo del mortero y vistiéndolo de modo semejante, pronunció sobre él las sílabas mágicas y le mandé ir por agua. Cuando volvió con el ánfora llena, le dije. “¡Quieto, no vayas ya por agua; vuelve a ser un palo de mortero!”. Pero él no quería hacerme caso, sino que no paraba de ir por agua hasta que nos llenó la casa a base de echar cubos dentro. Yo, sin saber cómo resolver el problema –temía que Pánক্রates, al volver, se enfadara, como así fue, por cierto-, cogiendo un hacha, corté el palo del mortero en dos trozos. Pero cada trozo, tomando el ánfora, iba por agua, con lo que en vez de uno me habían surgido dos asistentes (Luciano, 1988, p. 221-223).

A finales del s. XVIII, Goethe (1797) compuso una serie de baladas de temas populares y legendarios entre las cuales se encuentra *Der Zauberlehrling*, basada en el relato de Luciano. La historia, que es la misma, difiere del original principalmente en que el objeto animado no es un palo de mortero sino una escoba, y en que el aprendiz no es un compañero de viaje sino un sirviente del mago. Y más tarde, Paul Dukas, se inspiró en la balada de Goethe para componer el scherzo sinfónico *L'apprenti sorcier*, que se estrenó en París en 1.897, para conmemorar los 100 años de la creación del poema de Goethe.

No podemos saber a ciencia exacta lo que Disney pretendió al incluir esta pieza como la protagonista de una película que se convertiría en el poema fílmico de uno de los períodos más siniestros de la historia de la humanidad. Pero sí podemos deducir, en base no solo al análisis de su argumento sino a su origen, el abatimiento que trasmite el filme, especialmente por nacer de la productora que más ciegamente había apostado por la magia y la inocencia para ilusionar al mundo. Ciertamente, el mensaje desencantado

de *Fantasia* lo es especialmente al estar protagonizado por Mickey Mouse, ídolo del público infantil durante varias generaciones y emblema de la compañía Disney.

7. 4. 2. El héroe-víctima moderno.

“La época no tiene en cuenta lo que yo soy y me impone lo que ella quiere”

(*Doctor Zhivago*, Boris Pasternak, 1957, p. 156)

Basándonos en la definición de héroe aportada, resulta fácil encontrar ejemplos en el cine a.d.90s donde el o los protagonistas principales representan un perfil totalmente opuesto. Además de *Fantasia*, el argumento de la incapacidad humana para modificar las circunstancias ha sido recurrente en el cine hasta hace solo un par de décadas, también en el de máximas audiencias. Y este aspecto es una muestra de que la cultura cinematográfica funciona más como espejo de aquello que el espectador experimenta, que como compensación o revulsivo. Como es lógico pensar, el público popular no quiere que los finales sean infelices, que el héroe con el que nos identificamos y que tanto ha hecho por lograr su propósito, sucumba finalmente ante el dominio de fuerzas ajenas a él. Nadie quiere acabar con el héroe, y sin embargo, las audiencias han preferido asistir durante muchos años a los estrenos de películas en los que su final era el llanto, la impotencia, la frustración ante un determinismo implacable que imposibilita la acción y la hace parecer inútil o ingenua. La respuesta a este hecho, sobre la que volveremos en las conclusiones de este trabajo, invita a recordar el *Imaginario Instituyente* de Castroriadis (1995) y cómo a través de la cultura de grandes públicos se filtra la creación subjetiva de un inconsciente colectivo que por ello, por ser inconsciente, se convierte en reflejo de lo que verdaderamente acontece. Quizá eso pueda explicar por qué películas como *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (*Dos hombres y un destino*, 1969)⁹⁰, que G. Roy estrenó solo un año después de la revolución del 68, se convirtiera en un aplastante éxito de taquilla.

⁹⁰ Este filme se encuentra en el puesto 31 del listado de las películas más taquilleras en el mundo, con ajuste por inflación, según *Box Mojo Office* (véase apéndice).

una coacción absoluta, que imposibilita la acción, la hace parecer inútil o ingenua, y en ocasiones entrañable en como sucede, por ejemplo, en (G. Roy, 1969).

Raindrops keep falling on my head
 But that doesn't mean my eyes
 Will soon be turning red
 Crying is not for me
 Because I'm never going to stop the rain
 By complaining
 Because I'm free
 Nothing's worrying me⁹¹

–*Raindrops Keep Falling On My Head*, B. Bacharach, 1967
 (*Butch Cassidy and the Sundance Kid*, 0:21'27") –

El espíritu de la inolvidable canción de *Butch Cassidy and the Sundance Kid* y la famosa escena de la bicicleta en la que aparece se convertirían en “uno de los momentos definitorios del cine de corazón hippy” (D. Manrique, 2005, párr. 1). Como ella, la película rezuma la ingenua rebeldía de una juventud que, concienciada de su participación en la política mundial, reivindicaba una nueva forma de hacer las cosas. La no violencia, el enfrentamiento al sistema dominante (solo robaban a los ricos), la importancia de los lazos fraternales, la “laxitud de la moral sexual” (Manrique, 2005, párr. 5), y esa jovialidad esperanzadora, característica del movimiento hippie, fueron los rasgos inusuales con los que el filme de Roy convierte en héroes a tres proscritos. El marco del *western* para representar a la sociedad sin ley ni ética que se denunciaba en las calles aquellos días, fue un acierto dirigido al mismo corazón americano. Todo un emblema de rebeldía que sería recogido por Robert Redford en la creación del *Sundance Institute* en 1982 usando el nombre del pistolero que interpretaba en la película. El trío de románticos fugitivos –Etta, Buch y Sandance– que, robando por oficio y divirtiéndose con el riesgo, tienen siempre a la ley pisándoles los talones, personificaba esa actitud

⁹¹ “Las gotas de lluvia sigue cayendo sobre mi cabeza/pero eso no significa que mis ojos/se pongan pronto rojos (llorosos)/Llorar no es para mí,/porque nunca voy a parar la lluvia/ quejándome/ Porque soy libre,/nada me preocupa” (extracto de la canción del tema musical de *Butch Cassidy and the Sundance Kid*).

ante la vida: lidiar con todo lo que no encaja y tratar de salir adelante, especialmente encarnada en el malgastador y optimista Buch Cassidy (Paul Newman). El fresco alienato de estos héroes-delincuentes que intentan sobrevivir en medio del caos, consiguió que el público se identificara particularmente con ellos, que conectara con su entrañable tesón, con la fortaleza de su vínculo afectivo, que sufriera su agobiante persecución y que viviera con mayor frustración si cabe su trágico final. Como muestra también de la inexistencia de un lugar para aquellos entrañables idealistas en la sociedad de Nixon.

Porque en el cine desencanta, todo aquel que se atreve a jugar al margen de las normas establecidas es invariablemente castigado y eliminado del tablero. Aunque demuestren poseer reglas propias y virtudes superiores a aquellos que poseen el control de la jugada ganadora –recuérdese que Buch Cassidy, casi al final de la trama reconoce no haber disparado nunca a nadie –. Es decir, aquel que lucha por superar sus propias limitaciones, aquel que desempeña funciones que están pautadas como heroicas es el que pierde en el juego del desencanto moderno.

Ni siquiera el arrojado de Scarlet O’Haray el incorrecto Rhett, en *Gone with the Wind* (*Lo que el viento se llevó*, V. Fleming, 1939)⁹², personajes que representaban a los más fuertes, los únicos capaces de sobrevivir a las devastadoras circunstancias en que se enmarca la obra –la Guerra de Secesión americana–, consiguen finalmente lo que persiguen. Y la historia, plagada de pérdidas, termina justo cuando el amor que buscan se resuelve imposible. La película más vista de todos los tiempos, basada en la novela de Margaret Mitchell (1936), refleja el punto de vista de los blancos sureños que perdieron la guerra y tuvieron que soportar, en contra de su voluntad, la abolición de la esclavitud y la libertad de los negros. Pero esa no es la única derrota en la reina de las películas desencanta: la muerte de Melanie como el *viejo Sur*, encarnado en sus grandes damas, que desaparecía con ellas. Y el fracaso del amor entre los dos protagonistas, Rhett Butler y Scarlett O’Hara (especialmente significado en la muerte de su hija). Enérgicos, valientes y obstinados, fueron capaces de sobrevivir a la debacle, pero en el tránsito acabaron con sus ilusiones e ideales, completamente derrotados e incapaces de lograr lo que más desean, el amor ¿Hay quizá un final más desencantado para una larga y dura

⁹² La película más taquillera de todos los tiempos, con ajuste por inflación, según datos de *Box Mojo Office* (visionado el 5 agosto 2015), con 1.640.602.400 dólares de taquilla.

travesía que el espectador comparte con los personajes, que las últimas palabras de *Gone with the Wind*?:

Scarlett (a Rhett): Si tú te marchas, ¿qué va a ser de mí?

Rhett: Francamente, querida, me importa un bledo.

(*Gone with the Wind*, 3:56'30")

Lo que no evitó que se convirtiera en una de las frases más célebres de la literatura, el cine y la cultura popular universales, como muestra de un castigo merecido que el público impuso a quien había logrado sobrevivir pese a todo. Y como expresión, por tanto, de un sentimiento consciente de derrota frente a las circunstancias.

Otra de las grandes películas de la historia del cine, *Doctor Zhivago* (D. Lean, 1965)⁹³ exhala aún más si cabe la tristeza de lo perdido a través del lirismo de Boris Pasternak (1957) y de los grandes paisajes nevados. Esta historia ambientada en la Revolución Rusa refleja, quizá como ninguna otra lo ha hecho, un mundo escindido en el que los dolores íntimos eran ridículos y solo sobreviven los peores, como dice Lara: “No me ha quedado ninguno. Uno ha muerto y el otro se ha matado. Sólo vive aquel a quien era necesario matar” (B. Pasternak, 1957, p. 158), casi como una profecía cumplida de aquel espeluznante discurso del inmoral Viktor Komarovsky antes de violarla:

Existen dos clases de hombre, solamente dos, y ese joven pertenece a una de ellas: ideas elevadas, es absolutamente honrado... Es la clase de hombre que el mundo pretende admirar, pero que de hecho desprecia. (...) Los de la otra clase no tienen ideas elevadas, no son puros, pero viven. (*Doctor Zhivago*, 1:00'53"),

El protagonista principal de *Doctor Zhivago*, Yuri Andréievich, pulula por la trama esclavo de su indecisión y de un lugar y un tiempo que le impone sus propias circunstancias. A través del joven poeta, resuena el lamento del propio Pasternak que se resiste

⁹³ Con 1.007.979.900 de dólares de taquilla, ocupa el puesto 8º (6 agosto 2015) de las películas más taquilleras a nivel mundial, teniendo en cuenta el ajuste por inflación, según datos de *Box Mojo Office* (véase apéndice).

a aceptar la vejación a la que es sometida “el don” del arte bajo la represión del nuevo orden comunista ruso: “La época no tiene en cuenta lo que yo soy y me impone lo que ella quiere”; una frase que guarda en sí, la desolación y el desencanto que impregnó al público cinematográfico hasta la última parte del s.XX.

Siguiendo el rastro de las películas que el cine moderno y desencantado gravó en el recuerdo de todos y que sirven a nuestra comparativa, señalamos otra de las películas de David Lean, *Lawrence of Arabia* (*Lawrence de Arabia*, D. Lean, 1962)⁹⁴. Este filme está basado en la participación de Thomas Edward Lawrence, militar y escritor británico, en la Revuelta Árabe, durante la I Guerra Mundial. La historia presenta, en principio, a un héroe insolente ante sus superiores que promete brindar al espectador una posición crítica respecto a la realidad histórica dominante, como ocurre en *Zhivago*. Pero, siguiendo un patrón análogo, el protagonista acabará ofreciendo un final compungido en el que se resuelve incapaz de cambiar la injusticia que percibe. La intención de Lawrence de mostrar lo que la guerrilla de los beduinos había aportado a la victoria inglesa sobre el Imperio Otomano, el sueño de un Estado Árabe, de equiparar su cultura a la británica, se vendrá abajo. Lawrence de Arabia se convierte, así, en parábola de un mundo a la deriva en el que la conciliación entre lo “salvaje” y lo “civilizado” parece imposible, un mundo en el que el salvajismo consiste en aplastar a culturas ancestrales y lo civilizado trata de comprender mejor el desierto, porque al menos, como dice Lawrence, “es limpio” (A. Massanet, 2010, 23 de agosto). Así, la película de Lean presenta una imagen alejada de la del “Liberador de Damasco” que se conservó durante muchos años tras la muerte de Lawrence. Y muestra al héroe como un ser humano complejo y, finalmente, abatido, no como un manipulador sino como un manipulado, no como un héroe de la Primera Guerra Mundial sino como una víctima de ella (A. Fernández-Savater, 2012).

⁹⁴ Elegida en el puesto número 7 de las 100 mejores películas por el *American Film Institute*, y con 449,714,400 de dólares en taquilla, ocupa el lugar 74 (visionado el 7 agosto, 2015) de las más vistas, según la *Box Mojo Office*.

La película *The Godfather* (*El Padrino*, F.F. Coppola, 1972)⁹⁵, adaptación de la novela de Mario Puzo (1969), representa la experiencia de los inmigrantes italianos en los Estados Unidos y las contradicciones del "sueño americano", de una promesa de libertad que nunca se logra ni aún teniendo poder. La familia de Don Vito Corleone, jefe de la *Cosa Nostra*, ofrece una protección a un coste muy alto, el de impedir la autonomía incluso de sus propios descendientes. En la última escena de la película, una puerta se cierra entre Kay y Michael, el joven con quien se casó, el Corleone rebelde que deseaba ser un ciudadano honrado más, pero que ahora se ha convertido en el nuevo Padrino acabando con todas sus ilusiones.

Con esta película y sus secuelas, Francis Ford Coppola creó una de las sagas claves de la historia del cine, para muchos el mejor ejemplo de “perfecta síntesis entre cine de autor y cine comercial de estudio” (A. Massanet, 2009, párr. 10)⁹⁶; una obra que será recordada como “una de las grandes tragedias del cine contemporáneo, donde el cine negro alcanzaba resonancias shakespearianas” (*Fotogramas*, s.f., párr. 1). El mismo realizador admitió su intención de acentuar el tono fatídico de la historia de Puzo que le recordaba a la tragedia de *El rey Lear*, de William Shakespeare, en la que se presenta el crepúsculo de un rey anciano y la ruptura posterior de su reino por las disputas entre sus tres herederos (Ph. Gene, 2004, p.131)⁹⁷.

Pero lo más destacable y también la base del éxito de esta historia de mafiosos que transcurre entre los años 1945 y 1955, es su crítica a “una forma moribunda de hacer política” (L. Martínez, 2012, párr. 2)⁹⁸. El Padrino delata la incompetencia del Estado para paliar los desequilibrios surgidos de un liberalismo descontrolado y la surgencia de un nuevo subestado, el del clan familiar, que con sus propias normas, toma la justicia por su mano. A principios de los 70, con una sociedad global enferma (no sólo ameri-

⁹⁵ Con 640.851.200 dólares de taquilla, ocupa el puesto 23º (visionado el 6 agosto 2015) de las películas más taquilleras a nivel mundial, teniendo en cuenta el ajuste por inflación, según datos de *Box Mojo Office*.

⁹⁶ Además de ser una de las películas de más taquilla de la historia del cine, según el *American Film Institute*, en 1997 *El padrino* fue considerada por mil quinientos expertos de la cinematografía estadounidense como la tercera mejor película estadounidense de todos los tiempos y en la revisión de la selección de dichos expertos actualizada aparece como la número dos. Cf. *American Film Institute* [en línea], Recuperado de: <http://www.afi.com/10top10/moviedetail.aspx?id=54023>

cana) por la ausencia de reglas, la película supuso la rotunda eclosión de una verdad latente. El crítico de cine Luis Martínez recuerda que el estreno de la primera película coincidió con el escándalo Watergate y el propio “Coppola en unas accidentadas y confusas declaraciones no dudó en comparar a Don Vito con Nixon para que quedara claro quién era, pese a su crepuscular encanto, el villano de la historia”(L. Martínez, 2012, párr. 4) .

Además de estas grandes odas sobre la pérdida, el cine más taquillero a.d.90s ha dejado toda una estela de películas cuyo perfil ha desaparecido por completo de las tramas de los filmes más vistos en la actualidad. Me refiero a aquellas que inauguraron el género de catástrofes como *Airport (Aeropuerto)*, G. Seaton, 1970) o *The Towering Inferno (El coloso en llamas)*, J. Guillermin, 1974); o las que llevaron el género de terror a los más altos puestos de taquilla, como *The Exorcist (El exorcista)*, W. Friedkin, 1973) o *Jaws (Tiburón)*, S. Spielberg, 1975). Todos estos filmes consiguieron quitar el sueño de muchos espectadores durante décadas y alcanzaron, pese a su género, los primeros puestos en las listas de máxima audiencia, algo imposible para sus homólogos actuales.

Películas como *Paranormal Activity 3* (H. Joost y A. Schulman, 2011), *The Grudge* (S. Susco y T. Shimizu, 2004), ni tampoco *The Ring* (G. Verbinski, 2002) o *Expediente Warren: The Conjuring (Expediente Warren: La Conjura)*, J. Wan, 2013), que son las preferidas por los espectadores en este género, no llegan a superar ni siquiera la mitad de la recaudación las que se encuentran en los puestos más bajos del listado de las más vistas⁹⁹. Tampoco el cine apocalíptico, que aumentó especialmente en la aproximaciones al cambio de milenio o tras los atentados del 11S (J. Pérez Rufi, 2009), consigue alcanzar las cifras suficientes para ser tenido en cuenta en esta investigación.

En cualquier caso, todas las películas citadas en esta comparativa llevan a refrendar la idea de desencanto, entendida como la incapacidad humana de hacer magia, es decir, de conseguir aquello que se desea, como definíamos al principio de este capítulo. A partir de la década de los 90 es cuando esta investigación ha podido comprobar que el cine

⁹⁹ De entre las citadas, que son las más populares, la de mayor recaudación es *Expediente Warren: The Conjuring* (J. Wan, 2013) que ha obtenido 318.000.141 dólares en taquilla, según la *Box Mojo Office* [en línea]. Recuperado de (visionado el agosto, 2015): <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=conjuring.htm>

elegido por el público gira hacia tramas invictas, en una tendencia que se ha mantenido creciente hasta ahora. Entonces, la capacidad heroica de superar y de transformar las limitaciones se traslada a la narración a través de los finales felices, aspecto característico del reencantamiento cinematográfico que desarrollamos a continuación.

7. 4. 3. *Indiana Jones* y el temor a Dios de Steven Spielberg.

“... menos del árbol de la Ciencia del Bien y del Mal;
porque el día que comas de él, morirás sin remedio”.

(*Génesis*, 2, 16- 17)

No era posible dejar de tratar la filmografía del “Rey Midas de Hollywood” –como se le ha llamado a Steven Spielberg- en un estudio como éste basado en el cine de máxima audiencia, aunque no sirva como modelo al concepto de reencantamiento, porque sí puede ayudar a clarificarlo comparativamente.

En la amplia y valorada carrera de éxitos cinematográficos de este director es usual encontrar referencias a lo sagrado y/o religioso. Como un alter ego de Indiana Jones – su héroe más popular convertido en mito cinematográfico- se puede considerar a Spielberg un nostálgico de lo maravilloso que la cultura moderna ha expoliado impunemente. En efecto, encontramos en él una crítica al mundo desalmado y deshumanizado y una reivindicación de los lazos afectivos frente a la cosificación de lo significativo y la despersonalización. Recordamos *The Terminal* (*La Terminal*, 2004) y esa gran referencia a “los no lugares” de Marc Augé (1993). Uno de los elementos destacados de esta película es el lugar donde se desarrolla. La terminal de uno de los aeropuertos más grandes del mundo. Un espacio, como describe Augé, marcado por su anonimato, donde el tránsito es el componente esencial, y la soledad, su sombra. Son los lugares de la despersonalización de la alta Modernidad, como dice Augé: “En el anonimato del no lugar es donde se experimenta solitariamente la comunidad de los destinos humanos” de las sociedades actuales (1993, p.122). Por otro lado, también es interesante señalar a este respecto, cómo Spielberg, tanto en *E. T.: the Extra-Terrestrial* (*E.T., el extraterrestre*, 1982) como en *A.I. Artificial Intelligence* (*I.A. Inteligencia Artificial*, 2001), atiende con especial atención la mirada de un niño, esa que no busca una explicación racio-

nal a los hechos ni un rendimiento cuantitativo y en la que prima, por encima de todo, el vínculo afectivo – También presente en *Super 8* (J.J. Abrams, 2011), película que produjo–.

Pero Spielberg, como *Indy*, siente nostalgia y respeto por lo sagrado para estudiarlo desde la distancia y convertirlo en un objeto museístico; se fascina por la realidad extraterrestre – como el obsesionado Roy Neary, en *Close Encounters of the Third Kind* (*Encuentros en la III fase*, 1977)– y la prefiere a la suya propia; denuncia la mancillación y explotación de los ritos tradicionales –como en *Poltergeist* (1982)¹⁰⁰, porque considera lo sacro dotado de un poder incontrolable que es mejor no tocar.

En el tratamiento de lo encantado que lleva a cabo Steven Spielberg no se da una revisión del concepto religioso contenido en el reencantamiento cultural que eclosionaría a partir de la década de los 90 con nuevos directores. Lo sagrado en Spielberg no sirve para abrir los ojos, sino para cerrarlos ante su poder omnipotente, como hacen Indiana y Marion para sobrevivir a la Ira de Dios, desatada al abrir la reliquia del Arca Sagrada, por lo que su final será justamente acabar hacinada en un almacén secreto norteamericano. Indiana Jones es un buscador de lo oculto, pero no es capaz de ejercer ningún control sobre ello y, más bien, lo que intenta es evitarlo, sin más. No es capaz tampoco de integrarlo, de aprender o evolucionar a partir de su descubrimiento. Se limita, en cambio, a preservarlo de aquellos que quieren infringir las leyes de la mística tradicional porque ignoran su valor invisible e incuantificable.

Se trata, precisamente, de una visión de lo sacro cercana a la doctrina moralizante religiosa y que posee un mensaje claramente conservador. Así, el argumento común que late en la mayor parte de su producción es el castigo de todo aquel que ose apropiarse para su provecho de estas fuerzas superiores que gobiernan la naturaleza humana, las ignoremos o no. También devolver lo maravilloso a su lugar, como E.T. a su hogar como único final posible. Y en cualquier caso, dejar lo sagrado tranquilo, perdido en medio de miles de cajas como queda el arca sagrada en la última escena de *Raiders of*

¹⁰⁰ Spielberg, que escribió el guión de la cinta, no pudo dirigirla por coincidir con *E. T.: the Extra-Terrestrial*, pero escogió él mismo al director, T. Hooper, y supervisó su tarea constantemente. Recuperado de (visionado el 16 agosto 2015):
http://www.miradas.net/0204/estudios/2002/10_spielberg/poltergeist.html

the Lost Ark (*Indiana Jones en busca del arca perdida*, 1981). Y nunca, nunca, mirarlo directamente, cual Medusa decapitada por Perseo, o cual prohibición de comer del Árbol sagrado del Edén. En suma, este sentido de lo sacro deja siempre sepultado lo irracional por temor a un castigo divino, sin integrarlo en lo inmanente, en la realidad cotidiana, como sí ocurre en cambio en los argumentos de las películas *reencanta*.

Por eso es que se considera la trayectoria de Steven Spielberg característica de una etapa de transición entre las grandes epopeyas históricas como *Doctor Zhivago* o *Gone with the Wind* (*Lo que el viento se llevó*) y el cine que comienza a usar la ficción como una forma de religiosidad propio del reencantamiento cultural.

En este sentido, la fijación del director judío por *A.I. Artificial Intelligence* (2001)¹⁰¹ puede denotar algo más que la denuncia de las consecuencias del avance tecnológico (M. Aimar, 2008). Incluso puede servir de metáfora para reflejar que su gusto por la fantasía tiene más que ver con la añoranza de la infancia perdida, de la protección fantasmagórica de una deidad maternal y gozosa pero falsa. Una ficción que encalla al individuo en la repetición infinita de su anhelo, de su deseo fantasmagórico y que lo incapacita para la acción, para el cambio y la madurez.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

¹⁰¹ Esta película fue un proyecto creado por el director Stanley Kubrick a principios de los 70 que Spielberg rescató después de su muerte.

CAPÍTULO 8. LA FICCIÓN COMO NUEVA RELIGIOSIDAD.

“El sujeto posmoderno, si busca en su interior alguna certeza primera, no encuentra la seguridad del cogito cartesiano sino las intermitencias del corazón proustiano, los relatos de los media, las mitologías evidenciadas por el psicoanálisis". (Vattimo, 1989, p. 132).

No es casualidad que Ben Stiller haya remozado hace poco uno de los relatos fantásticos más influyentes de todos los tiempos, *La vida secreta de Walter Mitty*. La historia de una persona en apariencia anodina y gris, pero de gran riqueza interior, que decide dar el paso de integrar sus fantasías a la vida cotidiana para, así, empezar a vivir. No se trata, pues, de abandonar las sombras reflejadas en las paredes de la cueva sino de sacarlas junto a nosotros para dar sentido a la vida exterior. Un argumento por el que han decido transitar no pocos de los filmes que abanderan la cultura de nuestros días.

Harry Potter, por ejemplo, encuentra el sentido de su vida al ingreso en el colegio Hogwarts de magia y hechicería, la institución educativa en la que aprenderá a usar e integrar dotes que en el mundo *magle* se marginan y resultan un conflicto, y le ofrece un camino de amplias posibilidades en el que se descubre a sí mismo y a su propio poder para manejar la realidad (L. Gagliardi, 2001). El taciturno Jess Aarons, de *Un Puente hacia Terabithia* (G. Csupo, 2007), supera la ira y la frustración tras la experiencia con su amiga Leslie en el mundo mágico que ambos crean (J. Rodríguez Chico, 2007). Martín Scorsese, en *La Invención de Hugo* (2011), da protagonismo, de nuevo, a un niño huérfano que, a través de la reconstrucción de un mecano, acaba edificando también sus sueños perdidos, y su propia identidad (J. Arce, 2012). Y con la ficción de sus cuentos, *La Ladrona de libros* (Brian Percival, 2013) aplaca el horror que supuso el régimen nazi y consigue sobrevivir a la destrucción de todos sus apoyos emocionales (G. Casau, 2013). Esta joven lectora sería el contrapunto de la madura Hanna Schmitz en *El Lector* (*The Reader*, S. Daldry, 2008), que personifica la fusión entre el despertar a la responsabilidad moral y la consciencia de la ignorancia, cuando la antigua agente de las SS prefiere declararse culpable antes que sufrir la vergüenza de evidenciar que no sabe leer ni escribir.

Así que, si *El Quijote* (M. de Cervantes, 1605) significó una despedida, cuya mofa destilaba la amargura por la pérdida de un sentido de la vida más noble y elevado, más lleno de significado, la versión de Ben Stiller de este pequeño "quijote" -denominado así por Augusto Monterroso (L. Aguilar, 2015)- puede estar manifestando la vuelta del hijo pródigo, el adalid de la ficción, y Cervantes celebraría su curioso advenimiento en un mundo como el actual.

El reencantamiento cultural al que alude esta investigación comienza cuando el cine deja de estar tan preocupado por describir la realidad "tal y como es" y empieza a representarla tal y como se desea. Y, como hemos podido comprobar en el análisis de las películas más representativas de la nueva sacralidad postmoderna, la ficción o la imaginación se convierte en una herramienta religiosa o mágica de transformación y superación de las circunstancias adversas a las que se enfrentan los personajes. "Ahora es al revés: siento que el mundo real es ahí fuera y éste es el sueño" decía Jacke Sully -en *Avatar*- al volver de su viaje virtual por Pandora, donde abrir lo ojos a la realidad es decir "te veo", es decir, reconocer el significado más elevado de aquello que se está mirando. Es curioso comprobar cómo para los protagonistas *reencanta* despertar supone sumergirse en la ficción, donde todo posee un sentido que ha desaparecido de la vida "real". Lo ficcionado actúa, de esta manera, como una nueva forma de religiosidad que da significación y poder a sus acciones. Lo hemos visto también en la duda sobre la autenticidad del doble relato que cuenta Pi sobre su tragedia personal -en *The life of Pi*- y en la ayuda alucinatoria que recibe Stone -en *Gravity*- de su amigo muerto para salvarle la vida.

Es como si, de alguna manera, los cineastas actuales hubieran percibido el particular paralelismo que guarda la labor de la narración con la de la concepción panteísta del mundo, como un dios que se encuentra en todo, en todos los personajes, en todos los grandes y pequeños componentes del entorno en el que éstos se mueven y en todo lo que transcurre y cómo transcurre. La narración, como lo sagrado, da sentido a cada uno de los elementos de la historia y, con el empleo de metáforas, consigue vincular todas las partes en principio fragmentadas hasta ofrecer un todo común en el que descubrimos que hasta el más pequeño detalle de la narración ha contribuido a la misma cosa. Y, desde su posición como narradores, los autores cinematográficos reivindican esta

nueva religiosidad que se aparta del dogma y se asienta en los procesos iniciáticos comunes a todas las religiones, culturas y épocas, fundiendo lo que es aparentemente o secundariamente particular en realidades universales. Se trata de la religiosidad de la ficción, por tanto; aquella que se encuentra en la capacidad simbólica humana –la más humana (Cyrulnik, 2009, p. 271-72)– para integrar todo lo irreconciliable y superar, así, todos los retos y villanos del camino.

Este rasgo es común a la mayoría de las películas de grandes audiencias de los últimos tiempos. La ilusión, cuya versión perversa desarrollamos más adelante personificada en el villano oculto o mentiroso, posee un tratamiento principal en el cine *reencanta* como forma de vincular, de integrar lo diferente y de superar lo adverso.

En *Matrix* (A. y L. Wachowski, 1999), por ejemplo, es mediante de la virtualización de "la realidad" que los protagonistas acceden al mundo de las máquinas, el verdaderamente real. La ficción define los sueños a través de los que opera Cobb y su equipo – *Origen* (C. Nolan, 2010)– y constituye la idea que introducen en el sueño del hijo del magnate para que este pueda superar al padre y crear un mundo nuevo por sí mismo. Ficción es la materia con la que trabaja el grupo de magos de *Ahora me ves* (L. Leterrier, 2013) para restituir el equilibrio en una sociedad corrupta. Abrir los ojos, al fin y al cabo es a veces salirse del entorno aparente en el que se desenvuelve el personaje, como ocurre en el *Show de Truman* (Peter Wair, 1998), y es la forma en la que comenzar a hacer tus sueños realidad, como tiene lugar en *La vida secreta de Walter Mitty* (B. Stiller, 2013) o en la *Lectora de libros* (B. Percival, 2013), otras películas no tan taquilleras, pero también muy representativas a este respecto. Ficción es también el mundo paralelo de las experiencias sobrenaturales de Cole, en *El Sexto sentido* (M.N. Shyamalan, 1999), que tanto él como el Dr. Malcolm Crowe tienen que aprender a aceptar e integrar en la vida del niño para, de este modo, limitarlas. Y finalmente, ficción también es el *Patronus* –*Harry Potter*–, un hechizo mágico que sirve para exorcizar el mal y el abatimiento vital que consiste en concentrar la mente en el recuerdo más feliz. No en balde, la simbolización va a estar presente, como sinónimo de magia, a lo largo de toda la saga del joven mago:

Harry: ¡Profesor! ¿todo esto es real? ¿o solo esta pasando en mi cabeza?

Dumbledore: Claro que esta pasando en tu cabeza Harry, pero ¿por qué iba a significar eso que no es real?¹⁰²

(*Harry Potter and the Deathly Hallows - Part 2*, D. Yates, 2011, 1:33'15")

8. 1. La integración ciencia- fantasía

“Lo que van a presenciar no es magia, es pura ciencia”.

–Angier en *The Prestige* (C. Nolan, 2006, 1:37'43")–

Como vemos, el argumento sobre la cuestión filosófica de la realidad y del conocimiento, inexistente en el cine ad.90s, se ha convertido en una constante en la actualidad. Su antecedente lo presenta el mito de la Caverna de Platón (*La República*, Platón, 386 a.c.-370 a.c.), a través del cual el filósofo griego trató de explicar la importancia de buscar la verdad en el exterior de uno mismo, mediante del conocimiento adquirido frente al subjetivo, que consideraba falso. Pero las narraciones actuales nos sitúan ante una re-conceptualización del mito, dándole completamente la vuelta, como explicamos en las bases teóricas de esta tesis. "La realidad" platónica en las sociedades postmodernas se ha convertido en un mundo en el que la inflación informativa lo ha llenado todo de "imágenes donde no hay nada que ver" (J. Baudrillard, 1991, p. 22) y produce ceguera en vez de aportarnos claridad (S. Zunzunegui, 1989, p. 23). En una sociedad saturada de "verdades", el conocimiento comienza a adquirir cualidades caóticas que, en lugar de añadir luz, acaba confundiendo y engañando tanto o más como el ensimismamiento en las propias percepciones. La ilusión de la objetividad (E. Husserl, 1929) ha adquirido su máxima expresión en las sociedades mediáticas (M. Horkheimer, 1973), y el espectador de hoy es más consciente que nunca de la capacidad que tiene la racionalización para esconder lo verdaderamente significativo (Freud, 1915). Y entonces, el problema del conocimiento comienza a ser otro que el de la salida al exterior de la cueva.

¹⁰² Conversación de Harry con Dumbledore, al final de *Las reliquias de la muerte. Parte II* (D. Yates, 2011).

Por eso, la cultura vira hacia una mayor subjetividad (Z. Bauman , 2002 y J. A. Roche, 2009), y el cine postmoderno busca la verdad en la integración de lo subjetivo, de la imaginación y de la capacidad de vincular simbólicamente lo fragmentado o desconexo para hacer magia, es decir, provocar un cambio que solucione el conflicto, crear puentes, como en *Un puente a Therabitia*.

El mito de la caverna de Platón ha sido recogido por el cine, como señala A. Ferrer (2006), en películas tan entrañables como *The Purple Rose of Cairo* (*La Rosa púrpura del Cairo*, W. Allen, 1985). Pero en su versión, Allen resuelve el relato de manera distinta a la de Platón, cuando tanto la protagonista como el galán de su película favorita reclaman romper la distancia que separa la ficción de la realidad para sentirse más libres. Al cineasta le interesa resaltar con esta película la capacidad reconfortante y tranquilizadora que adquiere el cine para una persona y una sociedad deprimidas, cuando no es posible escapar a las trágicas circunstancias. Como en *Léolo* (1992, J. C. Lauzon) o en *La gaya Ciencia* de F. Nietzsche, “seguir soñando para no morir” (F. Nietzsche, 1882, p. 45). En el marco de la Crisis del 29, *The Purple Rose of Cairo* narra la historia de una mujer víctima de los malos tratos de su marido, que encuentra en el cine el consuelo ante una realidad que es incapaz de asimilar.

Pero, como dice la esclarecedora aportación de J. Schaeffer en *¿Por qué la ficción?* (1999), esta capacidad compensatoria de la realidad que esgrime W. Allen –especialmente en sus películas anteriores a los 90¹⁰³ y devenida de su influencia freudiana– es solo una función más de la ficción a la que ésta no puede reducirse (J. Schaeffer, 1999, p. 306). El texto de Schaeffer, en cambio, remite al potencial de la ficción –que define como fingimiento lúdico compartido (*Ibíd.*, p.147)– en cuanto recurso cognitivo facilitador de la “desidentificación parcial” (*Ibíd.* p. 309) necesaria respecto a un estímulo externo. Es decir, la ficción permite una distancia respecto a lo “real” que evita “el riesgo de arrastre” (*Ibíd.*, p. 308), dicho de otro modo, que las circunstancias externas provoquen en quien la percibe una reacción inferida, mecánica o pauloviana. Y, de esta manera, señala el

¹⁰³ Sobre la evolución de la filmografía de W. Allen en relación al concepto de reencantamiento véase también el apartado 2.1.1 *La superación de lo irreversible en el cine*, p. 49 y 50, y también, el apartado 2.3. *El happy ending en el cine reencanta*, p. 64.

autor, la capacidad ficcional se convierte en un valor proporcional a la autonomía (y por tanto, la libertad de respuesta) respecto a los estímulos percibidos (*Ibíd.*, p. 311)¹⁰⁴.

Este aspecto es clave a la hora de explicar la evolución que ha experimentado la cultura en estas últimas décadas, después de un siglo de exposición a la ficción cinematográfica. Así, el público, a tenor de las películas que prefiere, y, con él el cine contemporáneo, ha concluido el debate entre el pensamiento racional e irracional a través de su integración. La percepción de la “realidad” ha pasado a ser considerada al mismo nivel que las ilusiones subjetivas, eliminando su poder omnipotente de antaño. La madurez del espectador cinematográfico deviene en una relativización de los hechos tanto como de lo imaginado y el cine de máxima audiencia traduce esta evolución a través de filmes donde se cuestiona o han desaparecido los límites entre las percepciones mentales y externas.

Es muy interesante comprobar cómo las producciones cinematográficas han conseguido diluir completamente los límites del conocimiento entre la realidad imaginada y la comprobable –tanto en lo formal como en los contenidos–, a la vez que, a partir de los 90, la ciencia comenzaba a integrar los aspectos irracionales de nuestro pensamiento. Corroborando, así, la fusión que estaba siendo representada por los medios culturales más consumidos por el público.

Ya comentamos en las bases teóricas de este estudio (p. 86 y ss), la revolución científica que supuso el descubrimiento de la capacidad emocional del cerebro humano (R. W. Sperry, 1973), que ha volcado la investigación científica, desde los noventa, al estudio del comportamiento. Su aplicación, especialmente desarrollada hasta ahora en torno a la psicología del consumo, tiene todavía que realizar un amplio recorrido para abarcar todos los ámbitos del conocimiento que se han visto implicados desde que la tecnología –la IRM (Imagen de Resonancia Magnética)- permitiera el estudio del cerebro humano vivo. Los estudios sobre la cultura y la sociedad y, por supuesto, la misma Teoría del Conocimiento tendrán que rendir cuentas de cómo estos nuevos avances han cuestiona-

¹⁰⁴ Sobre cómo llega el autor a estas esclarecedoras conclusiones, véase en las bases teóricas de esta tesis (p. 58 y ss.).

do las bases mismas del conocimiento científico, basado hasta ahora exclusivamente en los aspectos racionales del pensamiento.

El descubrimiento del hemisferio derecho y de la capacidad emocional de la inteligencia ha aportado conclusiones hasta ahora impensables para la ciencia, como la señalada por C. Davoli y R. Adams (2009, párr. 4), que justifica el poder de la imaginación para operar cambios en la realidad física¹⁰⁵. Eso que los psicólogos de la motivación, los deportivos, o el mismo John Lennon, venían diciendo desde hace décadas.

Basándose en estos mismos avances neurológicos, Boris Cyrulnik (2003), de quien hablábamos profusamente en los aportes teóricos de esta investigación, explica cómo la fisiología del conocimiento humano se ve afectada en mayor medida de lo simbólico y no percibido. Es decir, que no se trata tanto de lo que sentimos al estar con otro, sino del significado conferido, de la emoción sentida “al alejar la fuente de lo real” (Cyrulnik, 2003, p. 198), porque “sólo extraemos del mundo lo que nos conmueve” (Cyrulnik, 2008, p. 193). En base a este punto Cyrulnik desarrollaría más tarde su teoría sobre la resiliencia, que ha convulsionado el ámbito de la terapia clínica y que consiste en la capacidad de transformar la crisis o cesura en una oportunidad de crecimiento a través de la reinterpretación de la historia personal (Ibíd., 2008, p.192)¹⁰⁶.

Una de las miradas actuales más controvertidas sobre el cine se expone a través de la prolífica obra de del sociólogo, psicoanalista y crítico cultural Slavoj Zizek, en la que explora los conflictos entre el espacio Simbólico y lo Real y lo Imaginario de Lacan (S. Zizek, 2008 a, p. 99-113) y que se articulan en la relación entre la realidad y la fantasía. Para Zizek, “la ficción cinematográfica es más real que la realidad misma” (V. De los Rios y M. Ayala, s.f., párr. 4) porque su distancia nos permite adentrarnos en todo aquello que por su alta carga emocional resulta incomunicable. En el documental *The Pervert's Guide to Cinema (La perversa guía del cine, S. Fiennes, 2006)*, desvela los mecanis-

¹⁰⁵ Los psicólogos Christopher Davoli y Richard Abrams (2009), de la Universidad de Washington en Saint Louis, en su estudio sobre el poder de la imaginación, concluyeron, en base a los resultados obtenidos, que la imaginación tiene la extraordinaria capacidad de dar forma a la realidad. Recuperado de:

(23 de abril 2014): <http://www.psychologicalscience.org/media/releases/2009/davoli.cfm>

¹⁰⁶ A lo largo de todo este ensayo encontramos referencias representativas sobre “Lo imaginario como recurso para reparar el vínculo” (p. 92).

mos inconscientes que subyacen en las películas de directores como A. Hitchcock, A. Tarkovski, D. Lynch y K. Kieslowski y explica como el cine articula el deseo, lo reprimido o rechazado.

8. 1. 1. La superación de lo irreversible en el cine.

Paralelamente al desarrollo teórico en torno al valor de la ficción en los procesos cognitivos, el cine de grandes audiencias se volcaba también sobre esta idea y muchas películas actuales la abordan directamente, al reivindicar un nuevo espacio que funde ciencia y espiritualidad y al señalar las zonas comunes entre el pensamiento irracional y el científico.

El cine, como antes la literatura con el *Realismo mágico*, “desafía las creencias de Occidente sobre qué es la realidad y su modo de representarla” (B. Valero, 2013). Desde la elegante elipsis del “testigo” que el homínido lanza al aire, en *2001: A Space Odyssey* (*2001: Odisea del espacio*, S. Kubrick, 1968), pasando por *Back to the Future* (*Regreso al futuro*, R. Zemekis, 1985) o *Terminator 2: Judgment Day* (*Terminator II: El juicio Final*, J. Cameron, 1991), acontece la aparición de un género cinematográfico nuevo: la ciencia ficción. Su principal rasgo, dice P. Francescutti (1997), es subvertir el esquema lineal de causa y efecto, descubriéndose así las capacidades del cine para socavar las bases de la irreversibilidad, apuntaladas por el modelo newtoniano. De esta manera, continúa el sociólogo, el cine pasa de ser solo un dispositivo que produce tiempo (G. Bettetini, 1984), a convertirse en *La máquina del tiempo* (G. Wells, 1895)¹⁰⁷, con la que puede trasmutarlo a su socaire.

En *Intestellar*, C. Nolan muestra su acostumbrada admiración por la ciencia que comparte en la misma medida que su insubordinación al pensamiento racional, argumento también presentes en obras anteriores como *Inception* (*Origen*, 2010) y *The prestige* (*El prestigio*, 2006) donde plantea una versión científica del ilusionismo. Pero, en este caso y por primera vez, como señala *Slate*, C. Nolan acomete la de representación científica y audiovisual de la espiritualidad: "For the first time, Nolan's universe has a God, or

¹⁰⁷ El sociólogo P. Francescutti resalta la coincidencia que esta novela surgiera el mismo año que la aparición del cinematógrafo de los hermanos Lumière.

something like one" (F.Wickman, 2014, párr. 13) ¹⁰⁸. Y esto es así, hasta el punto, como destaca M. en A Garber en *The Atlantic*, de utilizar la ciencia para justificar la fe:

While the film has a marked admiration for science—it is science, in the end, that helps humanity to rescue itself—it has just as much respect for wonder and awe and what you might call, in the broadest and perhaps even the narrowest sense, faith. Its villains are the characters who trust too much in logic, without the ballast of something more transcendent. They are the ones who choose physical survival over everything else—who prioritize living, you could say, over life. (M. Garber, 2014, 12 nov. párr.14)¹⁰⁹

Esta película parte de un desencantado héroe, Joseph Cooper, un expiloto de la NASA decepcionado del sistema del que renegó hace mucho, que a partir de su travesía épica y personal restituye su fe en la existencia y en su heroicidad. Un periplo que nos recuerda a otros personajes ya citados, como Jacke Sully en *Avatar* y a otro de los protagonistas de C. Nolan, Cobb en *Inception*.

Amor y ciencia se dan la mano en este filme para confeccionar una noción de religiosidad panteísta en la que la clave de la salvación del mundo puede encontrarse en una increíble aventura espacial o en la habitación de tu propia hija. El fantasma que Murph, la hija de J. Cooper, percibe en la casa, la resolución científica de la incompatibilidad entre la teoría cuántica y la de la relatividad, la clave del funcionamiento de los agujeros de gusano como acceso a otras dimensiones y la supervivencia de la humanidad constituyen la misma cosa. En efecto, misticismo, ciencia y tecnología se dan la mano en el mensaje que envía C. Nolan en *Interstellar*.

¿Crear otro mundo desde cero o recrear éste, manteniendo la esperanza? Es la pregunta que se plantea Nolan en *Interstellar* (F.Wickman, 2014). Y la respuesta que ofrece es

¹⁰⁸ “Por primera vez, el universo de Nolan tiene un Dios, o algo así como eso” [traducción mía].

¹⁰⁹ “A la vez que la película tiene una marcada admiración por la ciencia —es la ciencia, en última instancia, lo que ayuda a la humanidad a rescatarse a sí misma—, tiene también el mismo respeto por la maravilla y el asombro y lo que podríamos llamar, en el más amplio y tal vez incluso el sentido más estricto, la fe. Sus villanos son los personajes que confían demasiado en la lógica, sin el lastre de algo más trascendente. Ellos son los que deciden la supervivencia física sobre todo lo demás, que priorizan vivir, se podría decir, sobre la vida” [Traducción mía].

que no es posible crear un mundo nuevo sin esperanza, por eso Cooper, el protagonista de la cinta, reacciona a la promesa que hizo y al vínculo con su hija, gracias al cual consigue salvar a los habitantes de la tierra. Solo así, tras integrar lo que había dejado atrás –a diferencia del profesor Brand– él y Amelia pueden dar paso a lo que él llama el “Plan B”, es decir, comenzar una nueva civilización en otro lugar.

El modelo de espiritualidad de este último filme se ha convertido en argumento común de muchas otras películas sobre odiseas espaciales –*Star Wars* (G. Lucas), *Armageddon* (M. Bay, 1998), *2001: A Space Odyssey* (Kubrick, 1968), *Contact* (P. Joss), *Signs* (M. N. Shyamalan, 2002), *Prometheus* (R. Scott, 2012) o *Gravity* (A. Cuarón, 2013)– en las que se mira al cielo para ocuparse de lo religioso no como una institución sino como algo más amplio y universal: como un vehículo de la espiritualidad humana (M. Garber, 2014).

Durante estos últimos años, otras películas como *Lucy* (L. Besson, 2014) y *Transcendence* (W. Pfister, 2014), que no llegaron a alcanzar tan altos índices de audiencias, constituyen otros ejemplos de intentos no tan fructíferos por representar una nueva religiosidad surgida de los avances científicos o tecnológicos. En este grupo hay que considerar también el giro que a este respecto viene mostrando desde hace unos años uno de los directores de culto más representativos e influyentes de la era moderna, Woody Allen. En su madurez octogenaria, Allen se cuestiona más que nunca a sí mismo y se reconcilia con lo irracional, lo espiritual e incluso lo esotérico, esto es, con cualquier cosa que consiga vincularlo de nuevo con la inocencia perdida del cínico mundo que siempre retrató. Por supuesto, se trata de una mirada de lo sacro que la filmografía del director neoyorquino muestra siempre opuesta a la religión tradicional, como refleja a través de esos rabinos que pueblan su obra “ridículos o simplemente atormentados” (*El universo de W. Allen*, 2008, p. 258). Desde *Shadows and Fog* (*Sombras y nieblas* (1991), *The Curse of the Jade Scorpion* (*La maldición del escorpión de Jade*, 2001) o *Scoop* (2006), en los que Allen ha gustado de utilizar ilusionistas para “sugerir con ellos que sí existe una dimensión mágica en nuestras existencias, menos inquietante y más divertida que la sugerida por la religión” (*Ibíd.*, p. 258), el tema ha sido cada vez abordado por Allen con mayor concreción y detalle. Es el caso de *You Will Meet a Tall Dark Stranger* (*Conocerás al hombre de tus sueños*, 2010), *Midnight in Paris* (2011), *Magic in the Moonlight* (*Magia a la luz de la luna*, 2014), o *Irrational Man* (2015): en

todas ellas una gentil e ingenua mirada sobre la inmanente importancia de la fe en nuestra vida cotidiana cuestiona las principales contradicciones del pensamiento racional moderno.

8. 1. 2. Comparativa: el temor a la ciencia del cine *desencanta* de culto

Como se ha podido observar, el argumento del miedo a los avances de la ciencia y la tecnología que el cine ha explotado en gran parte de su filmografía durante su primera etapa desencantada, ha sido superado y casi desterrado de la producción cinematográfica actual.

Desde el exhaustivo análisis que Siegfried Kracauer realiza del cine de la Alemania pre-nazi en *De Caligari a Hitler* (1947) hasta ahora, mucho ha sido lo que se ha escrito acerca de cómo el arte cinematográfico ha ido reflejando la decadencia de un mundo en el que la ciencia y la tecnología rebasan los límites espirituales y se convierten en un objetivo en y por sí mismo (E. Subirats, 2011). Esta mirada desencantada del mundo a través del cine es la que refleja Eduardo Subirats, en su ensayo *Proceso a la Civilización. La crítica de la Modernidad en la Historia del Cine* (2011), donde selecciona una serie de las más grandes obras cinematográficas que a lo largo del siglo pasado han expresado de una u otra forma la deshumanización y la crisis de la conciencia moderna: *Metropolis* (Fritz Lang 1927), *Modern times* (*Tiempos Modernos*, C. Chaplin, 1936), *2001: A Space Odyssey* (Stanley Kubrick, 1968), *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), *Offret* (*El Sacrificio*, Andrei Tarkovsky, 1986) o *Black Rain* (*Lluvia Negra*, Imamura, 1989), son algunos de los filmes escogidos por el filósofo catalán para mostrar “a una humanidad electrónicamente cegada que contempla enmudecida el espectáculo de su propia destrucción” (2011, p. 9).

Ahora bien, trabajos como el de Subirats, basados en una serie de filmes que corresponden a la etapa anterior a la década de los 90 y que además han sido seleccionados en base exclusivamente al criterio del autor, difícilmente pueden ser representativos de la cultura actual. Y es que *Proceso a la civilización*, como tantos otros análisis contemporáneos sobre el cine, atienden los mismos argumentos que Kracauer reflejó sobre una sociedad que data de casi un siglo atrás y, por tanto, obvian la evolución cultural acon-

tecida desde entonces. Pero, además, este tipo de miradas que priman la denuncia y condena que el cine hace de la realidad, tan alabadas por otro lado por la crítica, representan una mirada elitista, burquesa-intelectual que también ha perdido la fe –como señala A. Heller en *El Péndulo de la modernidad* (1994)– en el poder de la contingencia y en la capacidad humana de subvertir la lógica impuesta. Es importante señalar respecto a este punto, el problema de la transferencia del autor y que esa misma mirada se nutre y empapa de aquello que critica y acaba reflejando la apatía y el fatalismo que denuncia.

Pero el cine de grandes audiencias, ni siquiera en su época desencantada llega a este punto de desesperanza. Por ejemplo, Scarlett O’Hara mantiene la entereza con su famoso “mañana será otro día” y el doctor Zhivago deja la mies de aquello en lo que creía, el arte, en la hija que nunca pudo conocer. Y de este modo, el cine más visto ad.90s refleja un mundo que languidece de tristeza, pero al que no dan por muerto. Así pues, lo que a partir de este análisis se manifiesta es que las audiencias no gustan especialmente de obras cinematográficas combativas o de denuncia y prefieren en cambio aquellas que, a pesar de versar sobre una difícil contingencia, ofrecen aunque sea un mínimo resquicio de esperanza y cambio. Como si de alguna manera fueran conscientes de que “uno se convierte en aquello que combate” (J. Krishnamurti, 1944, p. 274), prefieren librar su particular batalla contra aquello que los subyuga y mostrar la forma de superarlo, su integración.

8. 1. 3. La tecnología reencantada.

De hecho, a diferencia del análisis realizado por Subirats, de entre los filmes más vistos por los espectadores, destaca el grupo conformado por aquellos en los que se trata la mecanización de una forma “integrada”. En ellos, el tema central no es que la creación de una realidad alternativa construida por el hombre sea destructiva, sino que estos constructos –como lo son el mismo cine y la ficción en general–, cuando no están exentos de ánimo, resultan adalides de la heroicidad reencantada. Así tratan de señalarlo sagas tan populares como *Toy Story* (1995- 2010), *Star Wars* (1977-2015), *The Terminator* (J. Cameron, 1984 y 1991), *X-men* (200- 2014), *Transformers* (2007-2014), las sagas de

superhéroes nacidas en el cómic de los años 40, como *Spider-man* (2002-2014), *The Avengers* (*Los vengadores*, J. Whedom, 2012), *Iron Man* (Favreau, 2008-2013), o la saga *The Dark Knight* (*El caballero oscuro*, C. Nolan, 2008 y 2012)¹¹⁰. Lo que se muestra, de hecho, en todas estas películas es que los efectos de los avances científicos y tecnológicos de la modernidad pueden ser perniciosos o no, dependiendo del tratamiento más o menos humanizado que se hace de ellos.

Un caso especialmente llamativo, dentro de este grupo, lo constituye la larguísima *Star Trek*, que cuenta con un total de doce películas estrenadas entre 1979 y 2013 y que, además, se originó en la versión televisiva popularizada en los sesenta. Estas películas que, además de su éxito comercial, han llegado a ser consideradas de culto para la crítica, son el mejor ejemplo de un argumento en el que un mundo altamente tecnológico no deja de implicar, sin embargo, una crítica a los efectos perniciosos del capitalismo moderno, al poder de las grandes corporaciones y al consumismo salvaje. De nuevo, la ficción rescata una interpretación positiva del fascinante avance de la ciencia y la técnica en nuestros días, evidenciando que ese no es el problema.

Por otro lado, las historias de superhéroes dan cuenta de la vida de individuos marginados que buscan ser integrados en una sociedad en la que lo humano se pierde de vista, de ahí la necesidad de un héroe fantástico que, cual ángel redentor o Papá Noel, sabe qué incursiones y cuándo hacerlas para ayudar al vulnerable en la gran metrópolis deshumanizada (R. Marín, 2007). Los superhéroes, además, representan la sublimación de una perversión científica de la cual han nacido, como *X-men*, *Spider-man*, *Hulk* y el Capitán América en *The Avengers*... Y de esta manera se convierten en la mejor personificación de la evolución en el tratamiento de los efectos perniciosos de la tecnología en nuestras sociedades tardocapitalistas. Ellos acaban convirtiendo lo que, en principio, es una abominación de la naturaleza (cual Frankenstein de Mary Shelley), en un don personal y un bien para la sociedad.

¹¹⁰ Obsérvese cómo todas ellas forman parte de los primeros puestos del listado de las cien películas más vistas (en apéndices), a excepción de *The Terminator*. Las dos películas de J. Cameron, pese a su gran popularidad, no llegan a rebasar los 600 millones de dólares de recaudación, pero sus secuelas posteriores tanto en el cine como en la televisión justifican su representatividad en este análisis. Nótese también que nos hemos limitado a considerar el primer y último año de cada entrega de las sagas, por razones sintéticas.

A pesar de la indiscutible influencia de la Industria en la difusión de sagas como la de *Transformers*, promovida por la multinacional Hasbro, podemos decir, a tenor de las popularidad y fidelidad que muestran las audiencias hacia el tipo de películas mencionado a lo largo de las décadas, que el imaginario cultural ha buscado la manera de integrar constructivamente el vertiginoso avance científico y tecnológico de la modernidad. Un hecho que, de manera irreductible, ha acabado dominando la vida cotidiana de nuestras sociedades.

Tal y como explicábamos en el capítulo 4, “La varita mágica tecnológica” (p. 92 y ss.), el público, a tenor de la cultura cinematográfica que consume y que aquí analizamos, también se muestra consciente de cómo las tecnologías están participando en la humanización social, y no en su deshumanización. Igualmente, en la introducción de esta tesis doctoral, se ha llevado a cabo una explicación detallada de cómo las nuevas tecnologías contribuyen al uso del cine como instrumento de participación de las audiencias en la cultura y favorecen, de esta manera, el reencantamiento de nuestras sociedades (véase en “El valor artístico de los índices de audiencia”, p. 33 y ss.).

8. 2. Diferencia entre ficciones que embriagan y ficciones que liberan.

“La percepción nunca es pasiva. No solo somos receptores del mundo que nos rodea, también somos sus activos creadores. En toda percepción hay algo alucinatorio”. (*Un verano sin hombres*, Siri Hustvedt, 2011, p. 85)

El nuevo *religare* que caracteriza la cultura actual posee una base ficcional que libera en lugar de subyugar, en la que el sujeto se encuentra en vez de evadirse de la realidad. En las películas *reencanta*, como se ha ido advirtiendo, la realidad resulta aquello significativo, de valor emocional para el personaje, independientemente de que esta "realidad" se encuentre en un sueño o en un relato. Y la mentira se identifica con el ocultamiento de aquello realmente trascendente, de aquello que da sentido a nuestra experiencia, aunque se haga en nombre de la lógica racional. Por eso, la fragmentación de lo percibido o la marginación de alguno de sus aspectos –en la que se ha basado, por otro lado, el pensamiento científico moderno– es interpretada

como la versión adversa de lo ficticio y que resulta igualmente paralela al uso que de lo metafísico han llevado a cabo las religiones monoteístas.

Las narraciones actuales son conscientes de esta dualidad de lo ficticio y su poder pernicioso. Esto lo vemos representado en la isla flotante de *The life of Pi* que ofrece el paraíso si bien puede arrebatarte mucho más de lo que da –dice Pi– al igual que una droga capaz de ayudarte en un momento puntual y de consumirte si te aferras a ella. Lo encontramos también en los efectos del Anillo de Poder –En *The Lord of the Rings*–, pues confiere invisibilidad frente al enemigo pero su uso prolongado haría a su portador visible ante Sauron y garantizaría su perdición. También, la mujer de Cobb –en *Inception*– se ahogó en su propia ficción, y en muchos casos como estos la mentira destructiva no requiere personificarse en el villano, sino que aparece como la otra cara de una misma moneda en el periplo del héroe.

Todos ficcionamos la realidad porque ésta es subjetiva y porque generar ideas que ayuden a mantener la fe puede ser positivo, pero no pese a todo. Batman, en *The Dark Knight (El caballero oscuro, C. Nolan, 2008)*, se condena a sí mismo al exilio para que "la gente tenga una recompensa por tener fe". Ahora bien, cuando la ficción esconde algo significativo, aunque la intención haya sido buena, acabará explotando y volviéndose en contra. Así, en la siguiente entrega –*The Dark Knight Rises (La leyenda renace, 2012)* –, los mismos personajes que tomaron parte de aquella mentira por el bien común, rectificarán y permitirán que la verdad salga a la luz generando una crisis que es necesaria aceptar para crear algo nuevo.

De esta manera, vemos cómo el cine actual que ha abordado una tendencia metaficcional desde hace unos años ha ido profundizado en el concepto de ficción a pasos agigantados y clarificando su dinámica. Hasta el punto de reflejar una clara distinción respecto a la noción de mentira. Mentir no es ficcionar sino esconder algo significativo, ya sea de forma consciente o inconsciente. Una de sus representaciones más explícitas ha sido conseguida en *Del revés* (Disney-Pixar, 2015). Mantener recuerdos felices marginando a la tristeza nos impide evolucionar y resolver adecuadamente la situación en momentos de crisis. Igualmente, el protagonista de *Interstellar*, J. Cooper, podrá elegir entre crear un nuevo mundo desde cero o dar una nueva

oportunidad al que ha dejado atrás. Al final, consigue las dos cosas, pero el héroe no se permitirá crear algo nuevo hasta que no cumpla con aquello que más desea: salvar a los suyos. Solo así consigue la redención necesaria, creyendo y creando. Pero esta dualidad de la ficción y su naturaleza subyugante o libertaria, se desarrollará más detenidamente en el siguiente análisis comparativo entre *Inception* y *Blade Runner*.

8. 2. 1. La realidad subjetiva en *Inception* y *Blade Runner*.

“Una idea puede transformar al mundo y reescribir todas las reglas”.

(Dominic Cobb en *Inception*, C. Nolan, 2010)

Inception (Origen, C. Nolan, 2010) muestra una de las representaciones más detalladas de la dialéctica ficción-realidad que es motivo constante en el cine actual. Sus notables aportaciones a este debate, su cuasi pedagógica descripción y el éxito de audiencias que acompañó a su estreno la convierten en un emblema del cine *reencanta* sobre el que versa este estudio. Pero la película de Nolan no solo es una representación cinematográfica de la realidad onírica, utilizada como excusa del relato. También retrata la zona común en la que conviven lo representado o ficticio con el pensamiento científico-racional. Además, presenta cómo esa otra dimensión ficticia puede convertirse en un mecanismo para superar el conflicto y describe la diferencia entre la ficción escapista o subyugante y la ficción liberadora necesaria para crear algo realmente nuevo y no determinado por la convención o el dogma. De esta manera se constituye en uno de los exponentes más completos de la tendencia metaficcional que caracteriza al cine post-moderno, análisis puede ayudar a vislumbrar con detalle en qué consiste su dinámica.

Su comparación con *Blade Runner*, con la que coincide al cuestionar la controversia existencialista realidad-ficción, contribuye a clarificar aún más en qué consiste la aportación de C. Nolan a este debate y qué cambios refleja la cultura actual desde que el libro de P. K. Dick (1968), en el que está basado el filme de R. Scott y éste último, se hicieran públicos.

Uno de los rasgos que más sorprenden a la crítica sobre este filme es que lograra un calado tan intenso y extenso en el público dada la complejidad de la trama y la profusión de mensajes herméticos de sus metáforas visuales. Y ese es precisamente una de las mayores virtudes de *Inception*: que consigue convertir en experiencia cinematográfica lo que también dice a través de su discurso. De manera que no es necesario comprender o desentrañar el contenido encriptado de sus alegorías para salir del cine portando su mensaje, ya que la noción capital de la cinta es el interrogante, la duda acerca de lo que percibimos como realidad (Gandasegui, 2011, p.11). El extenso debate que sembró las redes durante semanas y meses después del estreno de *Inception* dan muestra de ello¹¹¹.

8. 2. 1. 1. La desaparición del límite entre la ficción y la realidad.

Ríos digitales se han escrito acerca del final de *Inception*, de esa peonza que Cobb utiliza como tótem para saber si se encuentra dentro de un sueño o de la realidad (V. Gandasegui, 2011, p. 9) de manera que, si no deja de girar, es un sueño. C. Nolan oscurece la pantalla antes de que la veamos caer dejando al espectador en la posición que busca crear:

You never understood why we did this. The audience knows the truth: The world is simple. It's miserable, solid all the way through. But if you could fool them, even for a second, then you can make them wonder, and then you ... then you got to see something really special ... You really don't know? It was the look on their faces.¹¹² (M. Garber, 2014, párr. 9), (*The prestige*, C. Nolan, 2006, 1:57'36")

El cineasta británico explicó recientemente, cinco años después de que aquel interrogante convulsionara el pensamiento del público, el significado de la inquietante escena. El mensaje es sencillo, señaló: “la realidad es subjetiva” (*Europa Press*, 2015, párr. 5).

¹¹¹ Véase en los espacios de dos de los blogueros culturales más concurridos de la red en nuestro país y la profusión de comentarios que despertaron: Vicente Luis Mora (2010, agost. 8; 2010, Jun. 17) y Alvy Singer (2010, agost. 26; 2010, agost. 8).

¹¹² “¿Para nada? Nunca entendiste cual era el fin. El público sabe la verdad. El mundo es simple, miserable, despiadadamente real. Pero, si podías embaucarlos solo un segundo, se hacían preguntas. Entonces conseguías algo muy especial ¿Sabes qué? Esa mirada atónita en sus caras” [traduc. mía].

El protagonista de *Inception* no tiene ningún interés en saber si lo que vive es un sueño o la vida real, porque para él no hay diferencia: "A él no le importaba nada más, y eso supone una declaración: tal vez, todos los niveles de la realidad son válidos" (*Europa Press*, 2005, párr. 6) , dijo el director. "Creo que con el tiempo, empezamos a ver la realidad como el primo pobre de nuestros sueños... y en este sentido quiero decir que tenemos que hacer caso a nuestros sueños, a nuestras realidades virtuales, a estas abstracciones que nos hacen disfrutar y que nos rodean y que son subconjuntos de la realidad" (Ibíd., párr. 7). Así es como el propio Nolan zanjó el asunto sobre el que tanto se había pronunciado su público, aunque todos lo hubieran intuido y, sobre todo, lo hubieran experimentado tras el visionado de la cinta.

El totem de Cobb es un mecanismo en continuo movimiento que representa la ausencia de término en la comprensión de la realidad. Pero también, quizá con la elección de este elemento, Nolan consideró otros aspectos con los que pretendió romper una lanza a favor del público, de ese héroe que para él puede ser cualquiera¹¹³, alguien común. Así, la peonza es a la vez el peón, un obrero o la pieza de ajedrez más pequeña, más común y aparentemente más débil. En inglés, además, el término adquiere un triple significado que puede resultar interesante en relación a la trama de *Inception*, ya que puede entenderse tanto como *laborer* –obrero-, como *peon* -criado o esclavo-, y como *top*: el primero, la cabeza, lo superior. Una metáfora seguro intencionada por parte de C. Nolan que gusta tanto de apelar a referencias significativas en los nombres de sus personajes¹¹⁴. De manera que el totem del protagonista de *Inception* posee de forma inmanente en su propia etimología la nulidad con la que juega C. Nolan: la posibilidad de que cualquiera puede ser un héroe, pero también la responsabilidad de elegir entre ser un héroe o un siervo.

Pero la peonza no es la única referencia simbólica sobre el oxímoron de la ficción racional que aparece en el film. Cuando Arthur está explicando a Ariadne el funcionamiento de su incursión en lo onírico, andan por una escalera de *Penrose* también cono-

¹¹³ "Cualquiera puede ser un héroe" dice Batman –el único superhéroe de cómic, que no tiene superpoderes- a Gordon, el jefe de policía, en *The Dark Knight* (C. Nolan, 2008)

¹¹⁴ El nombre del protagonista "Cobb" está relacionado con la palabra "telaraña", y "Ariadne" la arquitecta que lo ayuda a la construcción del sueño liberador, hace referencia a la Ariadna mitológica que ayuda a salir a Teseo del laberinto, en V. L. Mora (8 agosto 2010).

cida como "escalera infinita" o "imposible", una ilusión óptica descrita por los matemáticos ingleses Lionel y Roger Penrose (1958), en la que no se sabe nunca si se está subiendo por ella o si se baja. Una metáfora visual que describe igualmente el anillo Moebius, en el que las aparentes dos caras de una misma cosa acaban confluyendo en una continuidad infinita. Objetos todos ellos surgidos del ámbito científico y que rompen las leyes tradicionales de la lógica aparecen en *Inception* para dar cuenta de la imposibilidad de discernir entre el conocimiento imaginado o el comprobable. Como una metáfora también del método cartesiano que, como todo instrumento para conocer "la realidad", no deja de ser en sí mismo una ficción.

8. 2. 1. 2. La elección como salida del mar de ficciones.

Dom Cobb es un arquitecto de ideas que trabaja desde el ámbito inconsciente u onírico. Lo aprendió todo de su padre. Desde hace un tiempo indeterminado se encuentra atrapado en un trabajo ilegal que consiste en robar ideas para otros, una especie de espionaje corporativo pero a través de los sueños. Sin embargo, no construye nada, ya no crea. No puede volver a hacerlo, ni volver a la vida en la que le esperan sus hijos a los que no puede mirar, porque ahora es un delincuente, un forajido buscado por la ley. En el presente, se dedica a robar-copiar, en lugar de crear. Y lo hace como nadie. Se convirtió en un fugitivo tras el suicidio de su mujer que lo culpó de su muerte y, desde entonces, ella aparece en su inconsciente como un fantasma que boicotea cualquier proyecto. Cobb está, pues, atrapado en su culpa, hilo conductor también de *Memento* (Nolan, 2000). Pero en esta ocasión Nolan ofrece una salida y el protagonista tiene la oportunidad de dejar de *escapar*. Para ello, cual terapia psicoanalítica, Cobb tendrá que llegar al "origen" o al fondo del nudo en el que se encuentra. Y esta travesía va a consistir en realizar la tarea inversa a la que ha estado anclado todo este tiempo. Ya no se trata, por tanto, de profundizar en el inconsciente para robar o eliminar ideas sino de crear esas ideas e injertarlas. La creación es la propuesta que ofrece Nolan tras la desaparición de los límites entre la realidad y la ficción. Como en la teoría cognitiva del Constructivismo radical (P. Watzlawick, 1988, p.20), para Nolan, como él mismo confirmó, sólo existe lo que conocemos de manera subjetiva. No existen realidades ontológicas, objetivas o absolutas y lo que conocemos no es la pretendida "realidad" sino una construcción, una interpretación de ella. Por tanto, lo que llamamos realidad se construye en base a nuestras propuestas y, por ello, en *Origen* es tan importante que Cobb sea capaz de volver a

crear, de insertar ideas en vez de vivir sumido en la inercia de copiarlas y de robarlas a otros. Además, en el entorno de Cobb nadie cree en esa posibilidad. Y en eso radica su heroicidad. Él sabe que es posible porque ya lo ha hecho antes. Lo hizo con su mujer, cuando se sintió atrapado en el sueño que ambos habían construido y en el momento en que le hizo creer que todo aquello no era verdad. Esta idea se extendió en ella de tal modo que no pudo superar, la conduce al suicidio y a él a un estado de permanente culpabilidad desde entonces.

Por eso, Dom Cobb tendrá que perdonarse a sí mismo aquella pérdida, si desea recuperar su capacidad de crear realidades. En este sentido, la película acomete el tema de la capacidad creativa que posee la ficción, para bien y para mal, en la confección de la propia vida. De cómo la culpa bloquea y boicotea esa capacidad y no permite elegir ni estar del todo en ningún lugar. Sólo cuando el arquitecto de sueños acepta la responsabilidad sobre sus propias elecciones y asume la pérdida que eso conlleva como una consecuencia ineludible, es cuando consigue redimirse, abandonar su inercia escapista y volver a vivir.

Inception consigue, así, ofrecer una salida al desencanto, al escepticismo de una sociedad como la actual en la que la verdad como noción ontológica ha desaparecido. Entonces, la salida del mar de ficciones en que el individuo se conduce a la deriva (como Pi en su barca) es asumir, como dice Z. Bauman (2002) el insoportable peso de tus propias elecciones. Para de este modo, a partir de las aportaciones subjetivas, contribuir a la vida.

8. 2. 1. 3. Comparación con *Blade Runner*.

Los paralelismos entre el filme de Nolan, *Inception*, y la emblemática *Blade Runner*, de Ridley Scott (1982), han recibido no pocos comentarios por parte de la crítica cinematográfica (V. L. Mora 2010, agost. 8; 2010, Jun. 17; A. Singer, 2010, agost. 26; 2010, agost. 8) que coincidan en el argumento sobre la desaparición de los lindes entre la realidad y la ficción. En base a un análisis profundo de ambas producciones, incluso es posible observar que ambas películas no sólo coinciden en la temática, sino que la produc-

ción de C. Nolan parece edificarse como respuesta al film de Scott¹¹⁵. En base a una serie de aspectos que a continuación se explican, *Origen* aporta una interesante evolución del argumento planteado en *Blade Runner* que puede contribuir a reflejar el cambio cultural que ha tenido lugar desde que a finales de los años sesenta se publicara la novela de Philip K. Dick y la versión que de ésta hizo más tarde R. Scott. De modo que el hallazgo de referencias comunes en ambas películas, pueden responder a una intención de Nolan por construir una evolución del gran mito cinematográfico de los 80.

8. 2. 1. 3. 1. Las zonas comunes

La peonza de *Incepcion* como totem y representación de una realidad aparente, tiene un antecedente encomiable en el emblemático unicornio de *Blade Runner*, un animal fabuloso de la tradición narrativa que el cine ha recuperado no pocas veces como símbolo de lo onírico¹¹⁶. Cuando el detective Gaff le deja a Deckard un unicornio de papel como el que aparece en sus sueños, queda manifiesta la inquietante duda sobre la naturaleza artificial del mismo protagonista. Y a partir de esa duda, la de todos, pues si Deckard no tiene consciencia de ella, cualquiera puede ser un replicante sin saberlo (R. Scott, 2014)¹¹⁷. Además de esta metáfora desentrañada recientemente por el mismo director del filme, aparecen otras alusiones que refrendan la misma cuestión a lo largo de la trama, como cuando, de nuevo, el cruel Gaff dice al cazador de replicantes, "Lástima que ella no pueda vivir, pero ¿quién vive?" (1: 44': 26"), porque ya no se trata de quién es replicante o no, qué es lo ficticio y qué no. Como en *Inception*, no hay distinción entre la realidad y su representación, lo que marca la diferencia es tener un futuro o no tenerlo, vivir con esperanza o sin ella; ser un siervo, un esclavo sin futuro determinado por el poder omnipotente de las grandes corporaciones o rebelarse a ellas. "Es toda una

¹¹⁵ *Blade Runner* está basada, aunque lejanamente, en la novela *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* de Philip K. Dick (1968), autor en cuya obra son recurrentes los temas sobre empresas monopolísticas, gobiernos autoritarios, y estados alterados de conciencia. De tono esencialmente desencantado, muestra al individuo invariablemente como víctima de las circunstancias, exento de libertad frente a un poder exterior que lo manipula.

¹¹⁶ Recordemos su uso en *las Vírgenes suicidas* (S. Coppola, 1999), entre los objetos personales de las adolescentes, como representación del mundo ficticio en el que vivían.

¹¹⁷ Más de 30 años después de su estreno, el director de *Blade Runner* por fin ha dado una respuesta sobre la discusión generada sobre la verdadera naturaleza de Rick Deckard: "Sin duda es un replicante", ha respondido Ridley Scott en una entrevista con *Digital Spy*. Quien, al respecto, anima a la audiencia a revisar, por ejemplo, la secuencia onírica del unicornio para corroborarlo (S. Gimeno, 2014).

experiencia vivir con miedo, verdad? Eso es lo que significa ser esclavo” dice Roy a Deckard, justo antes de que detenga su caída y le salve la vida (*Blade Runner*, 1: 40’57”). Y en este punto de nuevo enlaza la cinta de Scott con *Inception*, a través del totem que Nolan escoge para su protagonista, la peonza (peón o siervo)¹¹⁸, cuya función deja de servir al protagonista al final de la película, cuando éste se encuentra haciendo lo que quería que es estar con sus hijos, es decir, cuando éste ya es verdaderamente héroe de su propia vida.

8. 2. 1. 3. 2. La evolución reencantada de *Blade Runner* en *Incepción*.

En *Blade Runner*, la *Tyrell Corp* domina la sociedad y ha cosificado al sujeto, mecanizándolo, convirtiéndolo en una masa sin aura (W. Benjamin, 1936). Su poder absoluto, personificado en Tyrell, el ingeniero creador y padre de los replicantes, determina el futuro de sus creaciones, eximiéndolas de esperanza. Además, para impedir las rebeliones, ahora trabaja en un injerto que impida a los replicantes ser conscientes de esta represión.

Pero si en *Blade Runner* el creador de replicantes implanta recuerdos para evitar que se rebelen y esclavizarlos¹¹⁹, en *Inception*, la trama, que parte de ese mismo argumento, se resuelve, sin embargo, de forma inversa, pues Cobb debe implantar recuerdos para lograr la libertad y para pasar de un estado pasivo a otro proactivo y de participación. Un proceso que se desvela en la película de R. Scott sin llegar a desarrollarse y que la película de Nolan describe con todo detalle. Se trata, como indicábamos anteriormente en esta tesis¹²⁰, del mismo giro que ha manifestado la sociedad a lo largo de las décadas que separan una de otra película: del paso de la Sociedad de Masas dominada por los poderes fácticos que “inoculan” sus mensajes a un receptor pasivo (H. Laswell, 1927), al público participante de las sociedades telemáticas actuales. El hito que marca el inicio del reencantamiento a partir de los 90.

¹¹⁸ Su alusión etimológica se ha desarrollado en el apartado anterior, dedicado a *Inception* (p. 169).

¹¹⁹ Tema usado también en la película *La Isla* (Michael Bay, 2005).

¹²⁰ Véase el apartado de “El valor artístico de los índices de audiencias” (p. 33)

8. 2. 1. 3. 2. 1. De peón-policía a peón-fugitivo

El héroe de *Blade Runner* es un policía, un servidor, un peón del sistema que acaba, al final de la película, convertido en un fugitivo. En efecto, Deckard se dedica a matar a otros que sienten tanto como él, lo que le hace empezar a plantearse la cuestión existencialista de qué es ser humano y, a la vez, su condición de *mercenario-peón* del sistema. Roy, poco antes de morir, le gritará: “¿no eres el bueno?” Este replanteamiento de la identidad del detective evolucionará hasta que llegue a intuir su verdadera naturaleza justo antes del final.

En *Inception*, Nolan, en cambio, presenta a un protagonista que parte siendo un fugitivo, como el Deckard del final de *Blade*, y cuyo totem es un *top* (peonza y también peón, en inglés), una pieza del sistema que gira sin sentido sobre sí misma. Y el proceso evolutivo es a la inversa –y con ello *Inception* señala su vital aportación a este debate–, ya que la liberación no pasa por escapar y rebelarse al padre (como en *Blade*), sino por dejar de huir e integrar al padre como condición inexcusable para conseguir la libertad. De manera que romper una inercia personal que te subyuga se convierte en la condición inexcusable para provocar un cambio esencial.

Observamos en este tratamiento del concepto de libertad una singularidad que retrotrae al concepto heidderiano de *verwindung* que G. Vattimo rescata traduciéndolo como *libertad intersticial* (G.Vattimo, 1995), una libertad a la que se llega no por escape de lo anterior sino a través de su profundización e integración, y que M. Maffesoli (2007, p. 128) designa como característica de las sociedades postmodernas. Y es que la libertad, tal y como es tratada en el cine de audiencias actual¹²¹ no se limita solo a conocer la naturaleza subjetiva de la realidad (como en *Blade Runner*), sino que exige un posicionamiento, llevar a cabo una elección. La cuestión que se baraja en *Inception* es precisamente ésta, cerrando el círculo planteado en la obra de Dick, ya que el fin de Cobb ya no es descubrir que hay otras realidades desde las que se puede actuar sino, a partir de esta consciencia, continuar soñando sabiendo que se sueña (F. Nietzsche, 1882), dejar de escapar, elegir y construir algo nuevo.

¹²¹ El concepto de libertad intersticial, que fue tratado en las bases teóricas de esta tesis (p. 66), también será desarrollado más profusamente en el apartado: 10.8., “La libertad intersticial de los vínculos reencanta” (p. 260).

8. 2. 1. 3. 2. 2. Ficciones que liberan y ficciones que condenan.

Los replicantes en *Blade Runner* luchan por su libertad contra un padre perverso, pero jamás logran deshacerse de su autoridad porque está dentro de ellos. Y así, Roy, el último de los replicantes vivos, dirá, justo antes de morir una de las frases más tristes de la historia cinematográfica: "Todos esos momentos se perderán en el tiempo como lágrimas en la lluvia" (*Blade Runner*, 1:42'28"). Nada quedará de él tras su muerte, como si no hubiera existido, porque él no consiguió dejar de ser una cosa, un objeto¹²². Y esa frase constituye el verdadero final de la película de R Scott, la idea con la que el espectador sale del cine: la de que al final todos seremos olvidados y nuestro paso no será trascendente.

La muerte del padre o de Dios representada en *Blade Runner* (M. A. Martín Maestro, *Culturamas*, 21 sep. 2013, párr. 8), justo cuando Roy mata a Tyrell, el ingeniero que lo fabricó, muestra una rebeldía que no confiere libertad. Y es que, con su muerte el replicante no consigue cambiar su destino, que ya está inserto dentro de él, de su mecanismo, porque el padre es parte de uno mismo. El filme de Nolan es más explícito a este respecto, la superación del padre no se produce negándolo, sino sólo cuando éste reconoce nuestra libertad. Por eso la liberación no se plantea en *Inception* como un logro a partir del combate contra el padre-autoridad sino a partir de creencia –siempre subjetiva, como todas– de que el *padre-autoridad* reconoce la identidad del hijo, la idea que Cobb y su equipo consiguen insertar en la mente de Robert Fischer permitiéndole desengancharse de él y de su falta de valoración y crear, de este modo un nuevo camino por sí mismo.

8. 3. El *happy ending* del cine *reencanta*.

“Que hagan desaparecer algo no es suficiente, tienen que hacerlo reaparecer. Por eso, todo efecto mágico consta de un tercer acto, la parte más complicada de este acto, es el prestigio.” (Sr. Cutter, *The prestige*, 2006, 0: 02': 47")

¹²²

El argumento de la memoria, como construcción de la identidad, de la unicidad, tema central de la saga de *Toy Story*, así como de la obra Benjaminiana.

Como decíamos, la superación del conflicto de partida es una característica de las películas de grandes audiencias. Pero respecto a este punto, es importante señalar que los *happy ending* de los nuevos *blockbusters* no son sinónimo de tramas simplistas y superficiales. La mayoría de ellos, en cambio, sigue un patrón metódico y profundo para la construcción de puentes sobre aspectos en principio irreconciliables. Los *happy endings* de los filmes más populares constituyen una mirada esperanzadora recurrente en el imaginario de nuestros tiempos, como un deseo permanente de superar la gran carga consciente a la que estamos sometidos de manera cotidiana, dada la facilidad actual de conocer, aun sin pretenderlo, la más compleja, oscura y burda realidad.

La importancia de los *happy endings* en los relatos de cuentos historias fue señalada por el psicoanalista Bruno Bettelheim (1975) quien descubrió la seducción que los cuentos de hadas tradicionales pueden constituir precisamente por mostrar tanto “el duelo” como su salida. El final feliz es precisamente lo que convierte a un relato en el preferido del lector porque ofrece la respuesta, la superación y el alivio que se busca ante el problema planteado (B. Bettelheim, 1975, p. 147), hasta el punto de que querrá oírlo una y otra vez. La felicidad de estos finales, dice el psicoanalista, es proporcionada por “la integración de los aspectos dispares de la personalidad”, y la superación de “la angustia de separación” (*Ibíd.*, p.176-177).

En este punto, la diferencia que encontramos en el cine de máxima audiencia actual (*reencanta*) respecto al anterior (ad.90) o también en relación al actual pero de audiencias menores, no es que el primero se limite a tratar la faceta más dulce de la vida y evada su némesis. Como explicaré en el siguiente apartado, el villano o el mal acapara actualmente un protagonismo transcendental en la historia y posee un calado mucho más profundo.

Supimos, de hecho, que algo comenzaba a virar en el cine cuando grandes autores-directores comenzaron a detenerse en el lado oscuro, mostrando su faceta más cercana y real: con el inicio de la saga de *The Godfather (El Padrino)*, F. F. Coppola, 1972¹²³;

¹²³ Evidentemente una película desencanta, que narra el crepúsculo de uno de los mayores gangster de la historia. Ocupa el 23 lugar en el listado de las películas más vistas de todos los

la profundización en el mito de Drácula que lleva a cabo igualmente F. Coppola (1992)¹²⁴; o cuando G. Lúcas revolvió el desván de su exitosa *Star War* para escarbar en los orígenes de *Darth Vader*¹²⁵. Hay pocas películas de grandes audiencias tan oscuras como *The Dark Knight* (C. Nolan, 2008), uno de los retratos del villano (*the Joker*) y de la crisis del héroe mejor conseguidos, y sin embargo, la saga no se dio por terminada hasta que C. Nolan consigue ofrecer la síntesis héroe-villano, y por tanto, un final feliz en la última obra de su trilogía basada en Batman y que es, a la postre, la de mayor audiencia mundial sobre este héroe¹²⁶.

Con esto intento decir que los filmes más consumidos por la audiencia en estos últimos años no se limitan a retratar el conflicto, lo oscuro o lo desagradable. Tras mostrarlo, avanzan –si es necesario ampliando la saga– hasta resolver el conflicto y aportar, a través de su trama, recursos, imágenes y procesos completos que suscitan el interés del espectador, quien, quizá, de manera más o menos consciente, se identifica inmerso en la misma crisis de partida y se cuestiona sobre su sentido y el papel que puede jugar en ella.

El tema de la soledad y su angustia, por ejemplo, es referido en grandes filmes minoritarios, como en el caso de *Shame* (McQueen, 2011), a través de una belleza exquisita, o en la poética filmografía de F. Antonioni –recuérdese *L'Eclisse* (1962)¹²⁷ –, pero estas películas no ofrecen una propuesta a la dialéctica soledad-vínculo que sí se observa, en cambio, en *Frozen* (Disney, 2013) o en *Interstellar* (Nolan, 2014).

tiempos (con ajuste por inflación), con 694.883.200 millones de dólares, según datos de Box Mojo Office (12 julio, 2015). Recuperado de:

<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=godfather.htm>

¹²⁴ *Bram Stoker's Dracula* (*Drácula de Bram Stoker*, 1992). Recuperado de:

<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=bramstokersdracula.htm>

¹²⁵ El personaje antagonista principal de la trilogía original de la saga cinematográfica de *Star Wars*, se transforma en el protagonista principal, como Anakin Skywalker, en las precuelas de la saga que comenzaron a finales de los noventa: *The Phantom Menace* (*La amenaza fantasma*, 1999), *Attack of the Clones* (*El ataque de los clones*, 2002) y finalmente *Revenge of the Sith* (*La venganza de los Sith*, 2005).

¹²⁶ *The Dark Knight Rises* (C. Nolan, 2012), que es, por encima de la anterior, la película sobre batman de mayor audiencia en la historia del cine. Me detendré más en este punto sobre el villano y su complejidad en el siguiente capítulo.

¹²⁷ Sobre el final de *El Eclipse*, Isaac León Frías, citado en la revista *Ideele*, dice: “*Son siete minutos en los que solo se escucha a Prokofiev y la cámara recorre las calles hasta que llega a la plaza donde los protagonistas se dieron cita. Ninguno de los dos aparece. Ésa fue la manera que encontró Antonioni para dar cuenta del desencuentro.* Véase en Patricia Wiesse (Jul. 2012). “Antonioni: El cine neurótico”. En Revista *Ideele* [publicación digital]. nº 221. Recuperado en: <http://revistaideele.com/ideele/content/antonioni-el-cine-neurótico>

Por otro lado, como es recurrente en la filmografía de W. Allen el argumento de la corrupción de la naturaleza humana es tratado en películas como *Scoop* (2006) o *Delitos y faltas* (1989), de manera similar a la de *blockbusters* como *Incepcion* (Nolan, 2010) o *Gru, mi villano favorito* (P. Coffin, 2010) y, sin embargo, no muestran salida ni evolución alguna del nudo planteado. Y, así, esa “no salida” se constituye en el tema en sí de una gran parte de las películas de culto, que muchas veces no se sabe muy bien si denuncian o alientan, o ambas cosas. El caso, es que la realidad que transmiten es que ese bucle existencial o callejón sin salida ante nuestras más acuciantes angustias posee un carácter determinante y opresivo sobre nuestra propia libertad personal.

Las audiencias actuales, sin embargo, quieren un juicio de valor sobre la realidad que proyecte su propia voz en referencia a los temas más agudos de sus existencia cotidiana, eligiendo un posicionamiento activo frente a la bacanal de opciones propias de las sociedades postmodernas (G. Lipovestky, 2006, 23). De manera que ese juicio de valor, metáfora de selección y posicionamiento activo ante la vida, lo representa el *happy ending*, la conclusión y superación de la cesura de partida que alivia, con la dualidad premio-castigo, el límite-abuso de las acciones que en ella se desarrollan.

Por eso que, lejos de la falsa complacencia, de la evasión a enfrentar temas o realidades dolorosas o difíciles, las obras cinematográficas de máxima audiencia resultan odiseas, periplos completos -que muchas veces requieren de una saga para resolverse-, en los que el héroe discurre por un intrincado camino abrumado de ambigüedad y de frustraciones hasta que, finalmente, es capaz de resolverlo por sí mismo¹²⁸.

¹²⁸ Véase sobre la importancia de aunar finales felices y realidad traumática en *Unspeakable Truths and Happy Endings: Human Cruelty and the New Trauma Therapy*, [Verdades Que No Se Dicen y Finales Felices: La Crueldad Humana y la Nueva Terapia para el Trauma] por Rebecca Coffey (Sidran Institute Press, 1998), pp. 85-86.

CAPÍTULO 9. INTEGRACIÓN DEL OTRO OPUESTO: EL VILLANO.

9. 1. El perfil del villano.

9. 1. 1. El némesis solitario

La idea de vínculo y de comunión fraternal que domina las producciones cinematográficas *reecanta*, es subrayada por la representación del antagonista, quien aparece invariablemente como un personaje internamente solitario. Si el personaje principal evoluciona y vence las circunstancias es gracias a la compañía, por lo que, invariablemente, cuenta con un otro –un grupo de amigos, la pareja, el/la hermano/a- que lo cuestionan y limitan. El personaje del villano, en cambio, no permite este tipo de conexiones profundas entre iguales. Frente al héroe acompañado, el villano establece relaciones jerárquicas basadas en el abuso de poder y en la utilidad y, por consiguiente, aparece rodeado de siervos y secuaces a los que usa para satisfacer sus insaciables apetitos. Completamente encerrado en sí mismo, su única máxima es mantener y/o aumentar su potencia y dominio, sin límites. Son desalmados con sus debilidades y las de los demás y, por ello, incapaces de mostrar su vulnerabilidad o su humanidad y de empatizar verdaderamente con otros. Los más grandes villanos de los blockbusters son ejemplo de ello, el Joker en *The Dark Knight El Caballero oscuro*, Lord Voldemort en *Harry Potter*, Sauron en *The Lord of the Rings*, el presidente Snow en *The Hunger Games (Los Juegos del Hambre, S. Collins, 2012)* Lotso en *Toy Story 3*, Lee Unkrich, 2010, Lord Farquaad en *Shrek...*

Anakin Skywalker se convierte en el villano Darth Vader, “como forma de evitar la fragilidad” y el temor a la pérdida de su amada, lo que acaba provocando, irónicamente, esta pérdida y su soledad, recuerda C. Tamm (2008, p. 69). Por otro lado, cada vez que el Halcón Milenario escapaba del Imperio, recordamos cómo se las gastaba El señor oscuro con sus subordinados, estrangulándolos como castigo por su incompetencia. Al final de *Star Wars: Episode V - The Empire Strikes Back (El imperio contraataca, I. Kershner, 1980)* el almirante espera que su jefe haga lo propio con él, aunque Darth Vader nos sorprende, se da la vuelta y se queda pensando: el encuentro con su hijo lo ha dejado tocado y él, como finalmente demostrará, no es tan desalmado como parece.

Por norma general, el villano lo es, no solo por su antagonismo con el héroe sino por el comportamiento despótico que muestra con los más cercanos. Teniendo en cuenta la forma de dirigirse a él, por ejemplo, Voldemort –en Harry Potter– resulta inasequible incluso para sus seguidores, los *mortífagos* o *Death Eaters* que lo llaman “Señor Tenebroso”; mediante ese apelativo –apunta L. Gagliardi, (2011)–, se advierte el grado de superioridad que le profesan. Sus prosélitos están constreñidos a hacer referencia solo a su poder como líder (R. M. Morris, 2001, p.10) –contenido en el título nobiliario “Lord”– o a su habilidad en las artes oscuras –el adjetivo “Dark”–, pero no son capaces de pronunciar su nombre directamente, por lo que quedan subsumidos a él como el resto de la población (L. Gagliardi, 2011).

Además, la pleitesía que le rinden sus siervos y la forma en que usa a los demás para su propia beneficio aparece manifiesta en todas las apariciones del Señor oscuro. Es especialmente reseñable la escena en la que Voldemort, desmaterializado hasta la 4ª entrega de la saga, vuelve a la vida alimentándose de otros a través de un hechizo que requiere, además de un hueso de su padre y la sangre de su enemigo, la carne de un siervo, para lo que no duda en cortar la mano de *Cola gusano*:

¡Hueso del padre, involuntariamente otorgado, revivirás a tu señor!

¡Carne del vasallo, voluntariamente ofrecida, revivirás a tu señor!

Sangre del enemigo, tomada por la fuerza, resucitarás al que odias!

(*Harry Potter and the Goblet of Fire*, M. Newell, 2005, 2: 00'43")¹²⁹

Y, sin embargo, los mortífagos abandonarán a Voldemort en cuanto atisban la derrota –tras resucitar Harry en *Harry Potter and the Deathly Hallows -Part 2 (Harry Potter y Las reliquias de la muerte. Parte II*, D. Yates, 2011)–, mostrando que entre ellos no existe un vínculo verdadero sino generado por el temor o la ambición de poder, frente al que mantienen los amigos de Harry con él, aún creyéndole muerto (*Harry Potter and the Deathly Hallows -Part 2*, 1:37'30")¹³⁰.

¹²⁹ Véase también en J.K. Rowling (2001). *Harry Potter y el Cáliz de Fuego*. Barcelona: Salamandra, p. 558 y 559

¹³⁰ Véase la escena del joven Neville tras la muerte de Harry.

Por otro lado, en las sagas de *El señor de los Anillos* y de *El Hobbit*, Sauron aparece como el mal desmaterializado, un poder omnipotente que pretende dominar la tierra media con su ejército de orcos y otras criaturas malvadas. Al igual que Voldemort, Sauron, también conocido como el Nigromante (*La comunidad del anillo*, J. R.R. Tolkien, p. 244), usa la magia negra, es decir, su poder para corromper a otros y crear siervos sin voluntad propia.

La distancia o el aislamiento del antagonista respecto a los demás se muestra también como causa original que lleva a la villanía. Así es el caso de *Maleficent* (*Maléfica*, Disney, 2014) que, traicionada por Stefan –quien corta sus alas–, se transforma en una bruja despiadada que en venganza maldice el futuro de la princesa recién nacida. O en el caso de Lotso (*Toy Story 3*), el osito cariñoso y tierno en apariencia que en realidad es un déspota corrupto que controla la guardería *Sunnyside*. Lotso se convirtió en un juguete malvado y despiadado cuando su dueña, Daisy, lo olvidó en el campo y lo reemplazó por otro. A partir de aquel abandono, el oso construye un universo en el que perpetuar el desafecto y la deshumanización sufrida. *Bram Stoker's Dracula* (*Drácula de Bram Stoker*, F.F. Coppola, 1994) se convierte en un ser condenado a vivir a costa de la sangre de los demás debido a la pérdida de su amada y, en consecuencia, al rechazo a todo por lo que había luchado hasta el momento. En *The Dark Knight Rises* (*El caballero oscuro: La leyenda renace*, C. Nolan, 2012), el villano principal, Bane, es la representación del resentimiento no superado, acumulado durante años en la cárcel de Peña Duro en la que nace y crece tras la muerte de su madre. La evolución de un resentimiento que Bruce Wayne (Batman), en cambio, –hundido tras la muerte de su novia– resuelve de manera distinta, superándolo para volver a ser el héroe que Gotham necesita. También Voldemort –en *Harry Potter*–, de nuevo, es un ejemplo de cómo la soledad constituye la causa principal de la conformación del villano; el señor oscuro fue abandonado por su padre cuando éste descubrió que su mujer era una bruja, motivo por el que Voldemort decide renegar de su nombre verdadero –Tom Ridley– a cambio de otro que todos puedan temer:

You think I was going to use my filthy Muggle father's name [Tom Marvolo Riddle] for ever? I, in whose veins runs the blood of Salazar Slytherin himself, through my mother's side? I, keep the name of a foul, common Muggle, who

abandoned me even before I was born, just because he found out his wife was a witch? No, Harry. I fashioned myself a new name, a name I knew wizards everywhere would one day fear to speak, when I had become the greatest sorcerer in the world.¹³¹

–Diálogo entre Voldemort y *Harry* (J. K. Rowling, 1998, p. 231)–.

También en otro de los oscuros más populares, Dark Vader, encontramos un patrón similar, una ruptura emocional, como origen de su transformación en villano. A partir de la muerte de su mujer, Padme Amidala, Anakin torna al lado oscuro de la Fuerza como aprendiz del poderoso Darth Sidious (Palpatine) y ello para transformarse posteriormente en el despiadado Lord Sith Darth Vader. Como muestra la trilogía original, Darth Vader exhibe exclusivamente un rol de líder militar solitario, un temible *cyborg*, que lleva adelante una brutal opresión en la galaxia contra los activistas de la *Alianza Rebelde*.

9. 1. 1. 1. Asterión, el minotauro

El mito que mejor puede representar esta condición solitaria y elitista del villano - aunque tampoco podemos eludir su relación con la mentira, aquello que se oculta por vergonzoso- es el del Toro de Minos o Minotauro, cuya versión más completa se haya recogida en la Biblioteca mitológica de Apolodoro (III. 1, 3-4, y I. 8-10). Es el monstruo antropófago, de nombre Asterión, que vive encerrado en el laberinto de Creta. La victoria de Minos sobre Atenas impuso como condición para su redención que cada año, un grupo de jóvenes atenienses fuera enviado periódicamente para servir de alimento a la bestia.

J. L. Borges profundiza en el mito ofreciendo una de las interpretaciones más hondas que se hayan hecho sobre el trágico monstruo en, *La Casa de Asterión* (1949). En su

¹³¹ “¿Crees que iba a utilizar el nombre de mi sucio padre muggle [Tom Marvolo Ryddle] para siempre? ¿Yo, por cuyas venas corre la sangre del propio Salazar Slytherin, por parte madre? ¿Seguir el nombre de una falta, de un muggle común, que me abandonó, incluso antes de que yo naciera, sólo porque se enteró de que su esposa era una bruja? No, Harry. Me inventé un nuevo nombre, un nombre que sabía que un día todos los magos del mundo temieran hablar, cuando me hubiera convertido en el mayor hechicero del mundo” [traduc. mía].

versión, Borges nos habla de una bestia que vive confinada en su casa –en sí mismo– sin que nadie lo haya encerrado y cuya soberbia lo aísla del resto. "No puedo confundirme con el vulgo", dice Asterión, aludiendo a su noble linaje, y desprecia aprender de otros: "No me interesa lo que un hombre pueda transmitir a otros hombres; (...) Las enojosas y triviales minucias no tienen cabida en mi espíritu, que está capacitado para lo grande" (J. L. Borges, 1949, p. 70).

Así es que en una casa completamente vacía – que no es sino el reflejo de su propio interior –, se dedica a vagar y jugar con su imaginación, por los infinitos pasadizos, exentos de estancias y puertas, sin orden ni horarios –como símbolo de la ausencia de límite alguno–, y solo distinguibles por los cadáveres que va sembrando a su alrededor: otros *asteriones* a los que él libera, con la muerte, del sufrimiento de su soledad.

9. 1. 1. 2. Comparación I: El duro y solitario héroe del *western*.

Resulta interesante comparar a estos desdichados solitarios del cine actual con el tratamiento que hace de la soledad como rasgo heroico el cine desencanta –a.d.90–, especialmente el *western* tradicional¹³². En las películas del viejo Oeste, que dominaron la parrilla televisiva durante la infancia y adolescencia de muchos de nosotros, la soledad era considerada un valor heroico, algo que solo los mejores saben llevar con la elegancia y el atractivo de Clint Eastwood o de John Wayne. Estos solitarios tipos duros, de pocas palabras y de mirada imperturbable, han constituido durante varias generaciones el modelo de héroe masculino y desde entonces, se han convertido en iconos de culto para muchos espectadores. John Wayne, por ejemplo, interpretó como protagonista alrededor de 150 películas casi todas del género *western*¹³³. De entre ellas, la más representativa del solitario pistolero del que hablamos que, a la vez, es considerada la mejor película de Wayne y de John Ford (M. Ribas, *El País*, 7 de jun., 2015) es *The Searchers* (*Centauros del desierto*, J. Ford, 1956):

¹³² Las películas del Oeste, pese a no constituir un género cuya recaudación sea comparable con la de los *blockbusters* (ninguna sobrepasa los 600 millones de dólares, incluso teniendo en cuenta el listado de ajuste por inflación de *Box Mojo Office*) son tenidas en cuenta por esta investigación por su innegable repercusión mediática y trascendencia en el imaginario cultural de varias generaciones.

¹³³ Según datos de *Internet Movie Database* (IMDb)

En el mejor papel de su carrera, John Wayne da vida a Ethan Edwards, un hombre solitario, desarraigado y con un sentido del deber tan extremo que, tras la muerte de su familia y el rapto de su sobrina a manos de los comanches, emprende la casi solitaria tarea de recuperarla y de vengarse. (...) No conoceremos nada de su vida anterior, ni tampoco llegaremos a atisbar cuál será su futuro. Protagonista visible solamente en cuerpo, su alma se escurre entre las imágenes, se diluye en los sonidos, sin que seamos capaces de asirla. Así, el hieratismo rudo y contenido de Wayne tuvo aquí su mejor expresión. (C. León, s.f. *The Cult*)

Representando el mismo arquetipo encontramos las primeras películas de Clint Eastwood, como *Per un pugno di dollari* (*Por un puñado de dólares*, 1964) y *Dirty Harry* (*Harry el sucio*, 1971). En un papel que décadas después ha evolucionado, transformado en el solitario redimido y humanizado que interpreta y dirige en *Gran Torino* (C. Eastwood, 2008) o *Millions dollars Baby* (C. Eastwood, 2004). Cuarenta años y un concepto muy distinto sobre el poder median entre estas dos frases:

“El Mundo se divide en dos categorías, los que tienen el revólver cargado y los que cavan, y tú cavas”. –Clint Eastwood, en *Il buono, il brutto, il cattivo* (*El Bueno, el Feo y el Malo*, S. Leone, 1966, 2:24'19")–.

¿Quieres saber que se siente al matar un hombre? Pues algo horrible, maldita sea. Lo único peor es que te den una medalla de valor por matar a un pobre crío que lo único que quería era rendirse. Sí, un amarillo joven y asustado como tú. Le disparé en toda la cara con esa arma que tenías en las manos hace un segundo. No hay un solo día que no lo recuerde y no querrás vivir con eso. Yo ya me he manchado las manos de sangre, las tengo sucias, por eso voy a ir solo esta noche. (C. Eastwood, en *Gran Torino*, 2008, 1:40'43").

Y es que aquellos pistoleros de una pieza y duelos al sol que disparan a monedas lanzadas al aire para demostrar su rapidez y puntería, nada tienen que ver con los novatos y anodinos héroes de las producciones cinematográficas más vistas en estas dos últimas décadas. La fanfarronería, competitividad y agresividad que rezuman estos ídolos que

despachaban a tiros sus asuntos, son rasgos que se encuentran ahora mucho más cerca del perfil del villano que del héroe que, en el cine actual, destaca por valores totalmente contrarios: la camaradería, la solidaridad, la vulnerabilidad y la humildad, como hemos analizado anteriormente.

9. 1. 1. 3. Comparación II: El actual *Sherlock* decadente.

La cultura audiovisual contemporánea nos ha traído arquetipos similares al descreído pistolero tradicional, especialmente a través de las series de televisión, pero estos “héroes”, a diferencia de aquellos, nunca salen por la puerta grande (como ya se ha comentado en el apartado del héroe vulnerable). Es el caso del cínico y agudo *House*, un doctor adicto y amargado, de vida nada admirable, que nos conecta con las tantas versiones de *Sherlock Holmes* que hoy han ido profundizando en el personaje de Conan Doyle y cuya realidad se manifiesta mucho más patética de lo que la mirada del escritor nos ofrecía a finales del XIX. Por ejemplo, *Elementary* –la más novedosa de las secuelas del detective inglés–, muestra a un Holmes de vueltas, en proceso de rehabilitación, que se reconoce vulnerable y humano gracias a un Watson femenino que lo supervisa.

En conclusión, nuestros solitarios actuales más parecidos a aquellos tipos duros que nunca se equivocaban, resultan una versión más intelectualizada, pero sobre todo mucho más completa y realista, en la que sobresalen los rasgos más destructivos del perfil que, sin embargo, eran obviados en el cine de antaño. El patrón de estas producciones consiste en presentar un personaje en principio misántropo e inaccesible, en el que ir profundizando –por eso la serialización es su formato más propicio – para acabar descubriendo en él aquello invisible de manera aparente: su vulnerabilidad, que es lo que permite conectar a este tipo de personajes tan gratamente con el telespectador.

9. 1. 2. La mentira: el villano oculto.

-Arturo: ¿Cuál es la cualidad más valiosa de un caballero? ¿valor? ¿compasión? ¿lealtad? ¿humildad? ¡responde tú Merlín!

-Merlín: ¿la mejor? Veréis, todas esas cualidades se funden cual metales para formar una buena espada.

-Arturo: Deja la poesía, quiero una respuesta directa. ¿Cuál es?

-Merlín: Os contestaré. ¡La Verdad! sólo eso, así es, por encima de todo, la Verdad. Cuando un hombre miente mata a una parte del mundo. Deberíais saberlo. (*Excalibur* [película], J. Boorman, 1981, 1:06'58").

Es curioso observar cómo en este proceso de integración de la otredad, el villano o el mal, tanto en *Frozen* como en *Big Hero 6*, es representado por un personaje del que no lo esperábamos en absoluto. El espectador participa, junto a los protagonistas, de la sorprendente decepción que provoca el descubrimiento de que “el malo” es alguien en apariencia completamente confiable y bondadoso, como el príncipe Hans en *Frozen* y el profesor Callaghan en *Big Hero 6*, quienes, sin embargo, ocultan una ausencia total de escrúpulos que los hace capaces de asesinar a inocentes con tal de conseguir sus propósitos.

La relación del némesis con la mentira es muy común en las narraciones y adquiere muchas versiones o matices diferentes y/o superpuestos entre sí. Vladimir Propp (1928), señala al respecto el engaño como una de las funciones propias del villano quien “intenta engañar a su víctima para apoderarse de ella o de sus bienes” (V. Propp, 128, p. 40).

El antagonista engaña, pero no para partir de las mismas condiciones que su enemigo – como en el caso del héroe-, sino para tener una posición de superioridad y control respecto al resto. El engaño tiene, pues, el objetivo de manipular a los demás y de conseguir que operen sin tener en cuenta la voluntad propia sino la del villano y, así, operar en base a su interés, como una muestra más de la cosificación y desprecio a la que somete sus relaciones.

Porque si el sufrimiento conferido por la soledad es un rasgo que encontramos en el origen de la villanía, no es suficiente para justificarla. Aquello que hace pasar al otro lado no es algo determinado en sí mismos por el nacimiento, la experiencia, ni siquiera el resentimiento. La mentira, imbricada en el tejido fragmentado del personaje, es la que, como un acto aparentemente sutil, desencadena el engranaje del comportamiento

abusivo o extralimitado característico en el antagonista principal de las narraciones cinematográficas analizadas:

“El mentiroso vive con miedo a perder el control. No puede siquiera desear una relación sin manipulación, ya que ser vulnerable frente a otra persona significa la pérdida del control...El mentiroso está asustado. Pero todos estamos asustados... ¿cuál es el miedo particular que posee al mentiroso? Teme que sus propias verdades no sean suficientemente buenas...el mentiroso le teme al vacío...El mentiroso tiene muchos amigos, y lleva una existencia de gran soledad. El mentiroso sufre a menudo de amnesia. La amnesia es el silencio del inconsciente. Mentir habitualmente, como modo de vida, es perder contacto con el inconsciente”. (Rich, 1975, p. 187-191).

En el Joker de *The Dark Knight* (C. Nolan, 2008), encontramos a uno de los más grandes villanos de la historia del cine que mejor relación guarda con la mentira y la ausencia de reglas. La representación física del arquetipo del bufón adquiere en este filme una de sus versiones más definidas y a la vez más terroríficas de un villano. El payaso histriónico, de sonrisa forzada -tanto, que está horadada en su cara- y el maquillaje excesivo, impulsado únicamente por el juego y el disfrute, exhibe la amoralidad que se esconde tras la apariencia. Y en este filme evidencia su expresión más espeluznante, la de un psicópata narcisista como archienemigo de Batman que disfruta sembrando el terror, pero, eso sí, siempre con una sonrisa.

En esta frase del guión, el mismo Joker explica la relación de su locura con el ocultamiento de lo traumático:

La locura es la salida de emergencia. Puedes simplemente salir y cerrar la puerta a todas esas cosas terribles que ocurrieron. Puedes guardarlas bajo llave... para siempre. (El Joker en *The Dark Knight*, C. Nolan, 2008, 1:43'10”).

El cuidado de lo aparente como forma de mantener el poder y su abuso aparece personificado en el villano de *The Hunger Games*, el Presidente Snow. La mentira se apode-

ra de la nación de Panem¹³⁴ a través de la controladísima sociedad del espectáculo y de la manipulación de la verdad o de la memoria histórica. La celebración de *The Hunger Games* se han convertido en un emblema de la identidad de la nación, en un signo de poder unificador y son retransmitidos a todo el país como un gran espectáculo de masas. Pero nadie recuerda ya que los juegos comenzaron como un castigo y como el recordatorio del fallido levantamiento 70 años atrás de algunos de los distritos más pobres. En apariencia, el distrito 13 fue totalmente destruido entonces por *El Capitolio*. Sin embargo, en *The Hunger Games: Catching Fire (Los juegos del hambre: En llamas*, F. Lawrence, 2013) se rebela que la imagen que se retransmite sobre el estado actual de este distrito no es real. El sistema encubre la verdad sobre el acontecimiento histórico que lo hizo vulnerable. La aparición del vuelo de un *Sinsajo* –el pájaro que se convertirá en emblema de la revuelta– en el video sobre las mismas ruinas humeantes, año tras año, evidencia que la transmisión es una impostura. Y de hecho, al final de *En Llamas*, Katniss descubre que el Distrito 13 está siendo usado como base para la nueva rebelión.

La referencia a la mentira como forma de crear estragos en la libertad y la voluntad individual, se manifiestan también en *Matrix* (A. y L. Wachowski, 1999), que expone al espectador la dicotomía entre vivir engañados o abriendo los ojos a la verdad, también presentes en otras películas no tan taquilleras como el *Show de Truman* (Peter Weir, 1998). En *Matrix* esta dialéctica entre la realidad y la ficción aparece simbólicamente expuesta en la famosa escena en la que *Neo* debe escoger entre la píldora roja y la píldora azul y que ha trascendido a la cultura popular como representación de la elección entre abrazar la dolorosa verdad de la realidad (roja) y la dichosa ignorancia de la ilusión (azul). En efecto, en la mencionada escena, se le ofrece al protagonista la opción de tomar una de las dos píldoras. La píldora azul le permitirá a *Neo* olvidar lo sucedido y permanecer en la realidad virtual de la *Matrix*, mientras que la roja lo liberará de ella y lo conducirá al mundo real:

Morpheo: Matrix (...) es el mundo que ha sido expuesto ante tus ojos para ocultarte la verdad.

Neo: ¿Qué verdad?

¹³⁴

Panem proviene de la frase en latín *Panem et circenses*, que significa "pan y circo".

Morpheo: Que eres un esclavo, Neo. Igual que los demás, naciste como un esclavo de una prisión que no puedes saborear, ni oler ni tocar. Un prisión para tu mente... Por desgracia no se puede explicar lo que es Matrix hasta verla con tus propios ojos. Esta es tu última oportunidad, después ya no podrás echarte atrás [le muestra las píldoras]. Si tomas la pastilla azul, fin de la historia. despertarás en tu cama y crearás lo que quieras creerte. Si tomas la roja, te quedarás en el País de las Maravillas y yo te enseñaré a donde llega la madriguera de conejos (Matrix, A. y L. Wachowski, 1999, 28’).

A veces el engaño se lleva a cabo –según se muestra en los filmes- como forma de ocultar algo vergonzoso de sí mismo que se pretende enterrar, impidiendo su redención y cura, por lo que en algunos filmes lo oculto parte de una mentira trascendental y se muestra como hecho clave que determina el inicio de la transformación al “lado oscuro”. Así, en Dark Vader, el origen del cambio en del joven Jedi Anakim Skywalker, no es la muerte de su madre, sino el ocultamiento de la venganza que perpetró por el dolor mal llevado que ello le ocasiona. Llevado por su ira, Anakin se venga aniquilando por completo una tribu de tusken, incluidos mujeres y niños, hecho – como se explicita en la trama- que nunca revelará a su maestro, su autoridad moral.

Otras veces, las narraciones cinematográficas señalan un engaño en apariencia sutil que sin embargo desencadena la fragmentación y decadencia del personaje. Así en *El protegido* (Night Shyamalan, 2000) se señala muy finamente a la mentira, al ocultamiento de las propias inseguridades, como origen de la corrupción de la naturaleza humana. En la escena de la cena con su mujer en el restaurante –inicio de su redención (regeneración)- David Dunn, revela que fue un sencillo acto el que dio comienzo a su desconexión afectiva y su cambio: cuando dejó de despertarla para contarle su pesadilla .

- *¿Cuándo fue la primera vez que pensaste que lo nuestro no funcionaría?*
- *(...) No estoy seguro*
- *Piénsalo bien...*
- *(...) Oye, puede que no fuera un momento concreto...*

- *Tuve una pesadilla, una noche... y no te desperté para que me dijeras que todo iba bien. Creo que fue la primera vez. ¿Te vale eso?*
- *Creo que sí. ¿Te estás alejando de mi y de Josef adrede?*
- *Sí.*
- *¿Por qué?*
- *No lo sé.*

(*Unbreakable*, M. Night Shyamalan, 2000, 0: 56')

No se trata solo de que el antagonista opere de forma engañosa. En otras ocasiones, el mal es la personificación misma de lo oculto, como metáfora mucho más explícita de su relación con lo no integrado o lo no admitido. Como hemos comentado antes, el mal surge de la exclusión, marginación o el abandono –Voldemort es abandonado por su padre, Maléfica por el rey Stefan– y logra su expansión por su condición indefinible. Como dice M. S. Casarrubios (2012) respecto a Sauron en *The Lord of the Rings*:

...nunca vemos durante toda la saga de El Señor de los Anillos la apariencia real de Sauron. Él puede verlo todo, y a todos, pero nosotros nunca podemos verle a él. Es bastante curioso este hecho, ya que, hasta la gran batalla final no solemos ver al villano en todo su esplendor, en el caso de Sauron, ni siquiera así. (M. Casarrubios, 2012, p. 201).

El poder del mal obra en relación a la imposibilidad de concretarlo en una persona contra quien luchar o en un nombre, como ocurre con Voldemort, pues se usan diferentes paráfrasis para evitar mencionarlo: “quien tu sabes”, o “aquel que no tiene nombre”. Como explica Gagliardi (2011) la evolución del mago Harry a la hora de nombrar a su enemigo, va hilvanando su capacidad para enfrentarse a él.

Sólo se puede enfrentar a su némesis anclando correctamente la referencia para limitar el alcance negativo de una porción de la realidad. Nombrar su mayor miedo, Voldemort, es entonces establecer la relación lengua- mundo constituyéndose a uno mismo a través del lenguaje dominado. Así se gana la individualidad, pues el hablante, al proferir la palabra en voz alta, demuestra a la so-

ciudad la adopción de un conjunto de valores, creencias y el rechazo de otras que lo diferencian del resto (2011, p. 6)

En esta escena, Dumbledore insta a Harry a nombrar directamente a su enemigo, clarificando y concretando así “lo que más le aterra: el poder sobre la muerte sellado en el nombre, aquél que desestabiliza al protagonista”:

Harry: ‘I’ve been thinking... I mean, You-Know-Who–

Dumbledore: Call him Voldemort, Harry. Always use the proper name for things. Fear of a name increases fear of the thing itself.

Harry: Yes, sir. Well, Voldemort’s going to try other ways of coming back, isn’t he? I mean, he hasn’t gone, has he?’¹³⁵

(J. K. Rowling, 2000, p. 320)

Esta condición escondida o no aparente del villano muestra, como apunta Forster (2014) sobre *Frozen* (Disney, 2013), una idea mucho más compleja de la representación del mal de la que estábamos acostumbrados. Y es que el mal es planteado como algo que se escapa a nuestra percepción, algo oculto o inconsciente y que por tanto, puede anidar en el interior de cada uno de nosotros:

The villains in *Frozen* are willing to kill, but the main threat to the heroine’s life actually comes from the selfish actions of a sympathetic character—someone who loves her. (...) because all people have that selfishness inside them, and under the right circumstances, it will surface. Even to the destruction of those we love most¹³⁶. (G. Forster, 2014, párr. 5)

¹³⁵ “Harry: He estado pensando sobre ... quiero decir, Quien Tú Sabes

Dumbledore: Llámalo Voldemort, Harry. Utiliza siempre el nombre correcto de las cosas. El miedo a un nombre aumenta el miedo de la cosa en sí misma.

Harry: Sí, señor. Bueno, Voldemort va a probar otras formas de volver, ¿no? Quiero decir, que no se ha ido, ¿verdad?” [traducción mía].

¹³⁶ “Los villanos de *Frozen* están dispuestos a matar, pero la principal amenaza actualmente para la vida de la heroína proviene de las acciones egoístas de un personaje, alguien simpático que la ama. (...) Porque todas las personas tienen el egoísmo dentro de ellos, y en las circunstancias adecuadas, saldrá a la superficie. Incluso para la destrucción de quienes más queremos” [traducción mía] .Greg Forster (2014) op. Cit.

Así, el mal puede sorprendernos también en un momento dado al aflorar del mismo personaje protagonista: Elsa (*Frozen*, Ch. Buck J. Lee, 2013), fría e indolente ante la demanda de su hermana para parar el invierno incontrolado que amenaza al reino, llega a enfadarse tanto ante la insistencia de Anna que golpea su corazón hiriéndola de muerte. La protagonista de la película de animación infantil quizá más vista de la historia del cine se convierte en el momento de mayor esplendor de su poder, en la bruja que todos, incluso ella, temía llegar a ser. Es decir, en un ser despiadado, egoísta y dañino para los demás. Y en su homónima masculina encontramos las mismas trazas: Hiro –en *Big Hero* (Ch. Williams, D. Hall, 2014)– no duda en transformar a su propio amigo en una máquina de matar cuando descubre que fue Callaghan el causante del incendio que mató a su hermano. El joven rebasa aquí el límite que lo separa de ser un criminal, y alcanza el punto más crítico de la ausencia de límites que el protagonista ya presentaba al principio del filme cuando su hermano lo aparta del camino ilegal en el que se movía y consigue canalizarlo positivamente.

9. 1. 2. 1. Loki o el bufón

El arquetipo del payaso ha sido ampliamente tratado para definir al personaje contrario a la autoridad, al tramposo que se salta las normas, al que C. S. Jung denomina *trickster* (1954, p. 239). Etimológicamente, también, el término bufón, del latín “sapo” y el italiano “buffare”, hace alusión a un globo, conformado de aire (Nichols, S. y van der Post, L., 2011, p. 54). Con su disfraz alegre, representa al que finge o esconde; al irresponsable incapaz de tomarse nada en serio, de dar valor significativo a sus experiencias. Usa sus bromas para burlarse de todo y esconder sus problemas tras una máscara, negarlos y no enfrentarlos. O como expresa también la filósofa María Zambrano (1957), el bufón es “el muerto que finge estar vivo”:

El payaso nos consuela y alivia (...) de no atrevernos a cargar con el peso de nuestra plenitud, la cual se hace solo pensando”. (M. Zambrano, 1957, p. 3).

La mentira escondida en ese “estar bien”, como imperativo de nuestras sociedades y una de las manifestaciones del narcisismo que nos asola (G. Lipovetsky, 1983). Todo

está permitido, siempre y cuando se haga con disimulo, que es la nueva y única norma que nos asiste. La discreción es la forma que ha adquirido la dignidad de nuestros tiempos. Y tras el engaño se levanta más que nunca la deshumanización del ser que a toda costa huye de sufrir (G. Lipovetsky, 1983, p. 66 y 75).

El origen de esta relación entre el villano y la mentira remonta al mito nórdico de Loki, el hijo repudiado de Odín que, a diferencia de su hermano el dios Thor, actúa escondido tras las mil caras de la ambigüedad y de la astucia. Su principal característica – dice P. Lanceros (2014: 24), quien ha realizado un estudio exhaustivo del mito- es “la mentira, la doblez o la calumnia”, relacionada a su vez con la tendencia al disfraz y con la capacidad de metamorfosis y la amoralidad devenida de su ambigüedad y falta de límites:

Inquietante por su movilidad, por su falta de concreción y límites -tanto físicos como morales-. La amoralidad -más que inmoralidad- es uno de los rasgos característicos más visibles del dios nórdico que actúa a capricho y no repara en hacer mal gratuitamente en su propio beneficio. (P. Lanceros, 2014, p. 24).

Con el nombre de Loki se nos presenta el villano de *The Avengers (Los vengadores*, Joss Whedom, 2012), el dios caprichoso que hace mal por diversión, por el mero gusto de saltarse las reglas. Nick Fury (Samuel L. Jackson), el director de la agencia de espionaje S.H.I.E.L.D que reúne a la Liga de la justicia para luchar contra él, lo define así: “Amenazas a mi mundo con una guerra. robas una fuerza que no podrás controlar. hablas de paz y matas porque te divierte”.¹³⁷

9. 1. 3. El psicópata.

La buena gente no suele sospechar de los demás: no pueden imaginarse al prójimo haciendo cosas que ellos son incapaces de hacer; normalmente aceptan como explicación lo menos extraordinario y ahí se acaba todo. Por otro lado, la gente normal se inclina por ver al psicópata con un aspecto tan monstruoso como su mente, pero no hay nada más lejos de la realidad. [...] Esos

¹³⁷ Escena de *Los Vengadores* (Joss Whedom, 2012) en la que Nick Fury habla con Loki encerrado en la cabina de cristal.

monstruos de la vida real suelen tener un aspecto y un comportamiento más corrientes que sus hermanos y hermanas normales; presentan una imagen virtuosa convincente, de la misma manera que una rosa de cera o un melocotón de plástico parecen más perfectos al ojo que el original que les ha servido de modelo.

(William March, *The Bad Seed*, 1954)

Si la tendencia general del cine *reencanta* (d.d. 90s) es hacia la búsqueda de conexión e integración de la otredad, el villano se presenta como lo opuesto, como el personaje incapaz de llevar a cabo estas vinculaciones. De ello deviene que, tras la observación de los distintos rasgos que conforman la personalidad del villano o antagonista principal de las películas *reencanta*, sea posible comprobar su coincidencia con los parámetros clínicos comprendidos en la psicopatía. Por eso se ha considerado de interés ahondar en este trastorno de la personalidad con el fin de confeccionar un esbozo lo más completo, profundo y clarificador posible de las características comunes que definen a las némesis de las producciones cinematográficas analizadas.

Para tal fin seguiremos lo pautado por Robert Hare, uno de los mayores expertos sobre este síndrome –creador del *Psychopathy Checklist*, el test utilizado por los profesionales de todo el mundo para el diagnóstico de los auténticos psicópatas –.

9. 1. 3. 1. El término ¿Psicópata o sociópata?

Hare advierte que muchos investigadores, clínicos y escritores usan indistintamente los términos psicópata y sociópata. Por ejemplo, en su libro *The Silence of the Lambs* (El silencio de los corderos, 1988), Thomas Harris describe a Hannibal Lecter como un “sociópata puro”, pero el guionista de la película prefiere llamarlo “psicópata puro”. A veces, se usa el término sociopatía para impedir la confusión posible entre el psicópata y el psicótico o enfermo mental (A. Ferrer, X. García Raffi, B. Lerma, y C. Polo, 2001). Pero no debe confundirse la psicopatía con la locura:

A diferencia de los sujetos psicóticos, los psicópatas son racionales y se dan cuenta de lo que hacen y por qué. Su conducta es el resultado de una elección libremente ejercida (R. Hare, 1993, p. 25 y 26).

En muchos casos la elección del término refleja la opinión del profesional respecto a las causas de este trastorno clínico. Así, la mayoría de sociólogos y criminólogos, que creen que el síndrome está determinado exclusivamente por factores sociales o por experiencias infantiles prefieren el término «sociopatía». Y por otro lado, la mayoría de clínicos e investigadores –incluido R. Hare– que entienden que también participan elementos biológicos, psicológicos y genéticos, usan el término «psicopatía».

9. 1. 3. 2. El perfil del psicópata. Rasgos distintivos.

Hare ha establecido una serie de parámetros sobre el perfil de psicópata que hemos resumido en seis puntos principales¹³⁸ y que desarrollamos a continuación ejemplificados con los resultados obtenidos tras el análisis de las representaciones del personaje villano.

1. Egocéntricos y presuntuosos.

El psicópata es narcisista. Se cree el centro del universo, un ser superior al que se le debe el privilegio de vivir según sus propias normas sin tener en cuenta al resto. Por ello, a pesar de la afición por los placeres que la compañía humana puede traer, el análisis del psicópata demuestra que es totalmente egocéntrico y que valora a los otros solamente porque mejoran su propio placer o mejoran su estatus. Sus relaciones se establecen únicamente sobre sus condiciones e intereses y rechazan el diálogo, las opiniones de los demás y dar explicaciones. Y sin embargo, aunque él no brinda ningún amor verdadero, les encanta ser admirados y se regodean cuando los demás los adulan y, por eso, es capaz de inspirar, a veces, un amor fanático en los demás (R. Hare, 1993, p. 36).

La escena en la que el carismático Loki -*The Avengers*- se dirige a una muchedumbre aterrorizada que debe arrodillarse ante él, representa la fantasía de todo psicópata:

¹³⁸ Resumen realizado en base al perfil desarrollado por R. Hare (1993 pp. 36-53).

Loki: ¡Arrodíllense ante mí!. Dije, ¡arrodíllense! ¿No es así más simple? ¿No es éste su estado natural? La verdad de la que la humanidad no quiere hablar es que desean ser sometidos. El seductor encanto de la libertad despoja de dicha sus vidas con su pelea interminable por el poder... por la identidad. Fueron hechos para ser gobernados. Al final, siempre se arrodillarán”

Anciano: No, ante hombres como tú!

Loki: no hay hombre iguales a mi –sonriendo–

Anciano: Los tiranos siempre van a existir.

(*The Avengers*, 2012, 0: 39’49’’- 0: 41’)

Ya hemos hablado anteriormente de la relación de superioridad que mantiene Lord Voldemort con el resto de los personajes. Otro ejemplo de su elitismo es manifestado a su vez por el tratamiento que los mortífagos -sus siervos más nobles- dan a los elfos domésticos, a quienes tratan como esclavos sin consideración alguna. Todos los mortífagos son descendientes y/o seguidores de Salazar Slytherin, que dio nombre a la casa de la escuela Howard que defiende ideas intolerantes y racistas respecto a los muggles (no brujos), a quienes consideran “de sangre sucia” en clara alusión al tratamiento nazi de los judíos.

A los psicópatas les encanta tener poder y control sobre los demás y es común que este rasgo se trasfiera a la imagen que ofrecen de sí mismos al resto del mundo. Se muestran arrogantes y fanfarrones, seguros de sí mismos, dogmáticos, dominantes y chulos, lo que para algunas personas resulta carismático y atrayente. Es el snobismo petulante de Caledon Hockley, el prometido de Rose en *Titanic* (J. Cameron, 1997). Cal trata a Jack de forma peyorativa por pertenecer a otra clase, lo ignora, lo denigra públicamente y además se siente celoso, cuando acapara la atención de los demás en la cena a la que él le invita para humillarlo. Además, su discurso está plagado de expresiones discriminatorias:

Rose: la mitad de los pasajeros morirán

Cal: No la mejor mitad

(*Titanic*, 1.50’ 20’)

Aunque resulte contradictorio, el psicópata puede a la vez, por lo general, resultar encantador y gusta de dar la impresión de poseer las cualidades humanas más nobles. Se hace de amigos fácilmente, y es muy manipulador, con su habilidad de palabras para salirse con la suya ante cualquier apuro. El psicópata, en ocasiones, puede responder amoralmente con una suma de cuidado por el cumplimiento de la legalidad, como sucede con Voldemort -*Harry Potter*- , por ejemplo, que es capaz de usar la legalidad para su propio interés e la 5ª entrega de la saga de *Harry Potter*, *La orden del Fénix*, en la que se hace con el control del ministerio de Magia. Un ejemplo muy explícito de este comportamiento aberrante lo personifica también Dolores Umbridge, la subsecretaria del Ministerio que se presenta como un dechado de virtud. Y en cambio nos ofrece un discurso plagado de paradojas –G. Bateson (1972)- en cuanto que su expresión formal está completamente exenta de sentido y disociada del contenido real: “Soy una mujer tolerante, pero si hay algo que no soporto es la mentira” –dice Dolores Umbridge– mientras instala en Howard un estado extremo de censura, de ocultamiento de la verdad y de restricción de libertades.

Su necesidad de valoración, le hace presentar a veces una imagen de sí mismo de anti-héroe deprimido, necesitado de un amor intenso capaz de superar sus barreras y que lo salve. Le gusta verse y mostrarse como un lobo solitario, cuyo misterio y contención esconde un ser sensible y profundo, aunque en realidad dentro de él no haya nada más que vacío y codicia. Vemos reflejado en este matiz a Raoul Silva en *Skyfall* (R. Mendes, 2012), el exagente del MI6 que, por resentimiento hacia M, pretende acabar con ella y con la organización de espionaje. Silva es un villano que, a diferencia de otros, exhibe su sufrimiento, su tragedia personal, para justificar sus monstruosas acciones, como tiene lugar en la escena en la que para acompañar el relato de su desgracia, se extrae impudicamente la mandíbula postiza mostrando su rostro destrozado.

Por otro lado, al psicópata le gusta de enorgullecerse y jactarse públicamente del constante frenesí al que le lleva su insaciable apetito sobre otros. Le encanta exhibir que son lo que otros no pueden ser, que hacen lo que otros no pueden hacer. Como el presumido Gastón en *Beauty and the Beast* (*La Bella y La bestia*, Disney, 1991). El pretendiente de Bella es un casanova al que gusta mostrar sus enormes bíceps y ser admirado por

toda la gente des su aldea, en especial las mujeres. Pero hay una que se la resiste, y esto es algo que el egocéntrico, presumido y rudo Gastón no puede permitir.

2. Voraces

El psicópata es un depredador irrefrenable de apetito insaciable y de tendencia hacia el sadismo. Incapaz de tener en cuenta las necesidades de los demás, y por tanto, sin límites, experimenta el impulso constante de satisfacer sus propios deseos, lo que deviene en una constante decepción e insatisfacción, y en una vuelta a empezar inacabable en cuanto que la dinámica del deseo es inagotable. Y es que el psicópata no acepta la falta, o la frustración. Es como un niño consentido, absorto en sus propias necesidades, que demanda que le sacien inmediatamente. (R. Hare, p. 1993, p. 49). Por eso, cambian constantemente de planes o de gente, simplemente por impulso o porque se aburren o para evitar el control o, en todo caso, sin ninguna consideración por la vida de los demás. Todo ello lo ejemplifica muy bien la voracidad de Hannibal Leigter en *The Silence of the Lambs* (*El Silencio de los corderos*, J. Demme, 1991), película que no ha llegado a posicionarse en la lista de las más vistas, según *Box Mojo Office*, pero su popularidad fuera de taquilla está más que demostrada por sus posteriores secuelas y precuelas, y por haber sido uno de los pocos filmes con los cinco principales premios de la Academia.

En general todos los villanos del cine tienen la condición de aprovecharse de otros, de fagocitarlos, con el fin de tener el control pleno de la situación. Una de las mejores representaciones visuales de esta idea nos llega de *los Nazgul* –los más poderosos sirvientes de Sauron (*The Lord of the Rings*)– y de los dementores –aliados de Voldemort (*Harry Potter*)–. Ambos, con una apariencia y un proceder muy similar, son especialistas en abducir el alma humana hasta acabar con sus víctimas. Los nazgul eran antiguos caballeros portadores de los nueve anillos de poder, que se corrompieron y se convirtieron en espíritus oscuros al servicio de Sauron. Los dementores, igualmente, son seres malignos confinados en principio a permanecer en la prisión de Azkaban donde tienen un papel de guardianes de las condenados. En *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* (*Harry Potter y el prisionero de Azkaban*, A. Cuarón, 1999), son utilizados por Voldemort para su propósito, rebelándose al Ministerio de Magia:

Si alguien se acerca mucho a un Dementor, este le quitará hasta el último sentimiento positivo y hasta el último recuerdo dichoso. Si puede, el Dementor se alimentará de él hasta convertirlo en su semejante: un ser desalmado y maligno. Lo dejará sin otra cosa que las peores experiencias de su vida.

(Remus Lupin, 1:10')



Dementor aspirando a Harry Potter



Imagen de los jinetes negros (Nazgul) y, a continuación los dementores. Obsérvese su paralelismo.

La facilidad para aburrirse lleva al psicópata a depender de una gran cantidad de excitación. Desea vivir “al límite”, o fuera de los límites, porque lo amoral y la ruptura flagrante de las normas sociales les confiere la adrenalina que necesitan. Es difícil decir cuál es la motivación del psicópata - posiblemente el control y la dominación – por eso, según los analistas, es útil pensar en él como si fuera un vehículo de alta velocidad con frenos defectuosos.

¿De verdad tengo pinta de tener un plan? ¿Sabes que soy? Soy un perro que corre detrás de los coches. No sabría qué hacer si alcanzara uno. ¿Sabes? Actúo sin pensar.

–El Joker -archienemigo de Batman- en *The Dark Knight* (C. Nolan, 2008) 1:43’47”-

3. Apáticos

Muchas de las características que muestra el psicópata –especialmente su egocentrismo, la falta de remordimientos, las emociones superficiales y la proclividad al engaño— está estrechamente asociadas a una profunda falta de empatía (o de capacidad para construir un *facsimil* mental y emocional de la otra persona). Parece, en efecto, incapaz de “ponerse en la piel” de los demás, excepto en un sentido puramente intelectual. Los sentimientos de los demás no son de su interés (Hare, 1993, p. 40).

La ausencia de culpa y de remordimientos por sus acciones, es otro rasgo del psicópata que se deriva de su incapacidad para tener en cuenta las necesidades de otros. Siempre encuentra una excusa para no responsabilizarse de los estragos que causa sobre los demás. Como dice Hare (1993: 38), el psicópata muestra una increíble falta de interés por los devastadores efectos de sus acciones. Frecuentemente lo admite sin tapujos: no tiene sentimientos de culpa, no se arrepiente en absoluto del dolor y de la destrucción que ha causado y afirma que no hay razón para preocuparse.

El narcisismo propio del villano en el cine dd.90s no deja lugar, pues, a las necesidades de los demás. Los principales antagonistas han dejado su corazón encerrado en un cofre

como David Jones en *Pirates of the Caribbean: Dead Man's Chest* (G. Verbinski, 2003) y se han convertido en antropófagos que se alimentan de los demás, pero ellos nunca se ofrecen. Conciben el sentimiento amoroso como un inconveniente que debe ser rechazado, como Cal en *Titanic* que pretende obligar a Rose a casarse con él aunque sepa que está enamorada de otro. Y esta falta de empatía los exonera de remordimientos o de culpa ante sus malas acciones. Como decía Michael Corleone, en *The Godfather Part III* (F. F. Coppola, 1990), “¿de qué sirve confesarme si no me arrepiento?”.

4. Irresponsables

Las obligaciones y los compromisos no significan nada para el psicópata. Sus buenas intenciones —“No volveré a engañar a nadie jamás”— son promesas que se las lleva el viento. No mantienen lazos ni con el pasado ni con el futuro: “Mire, soy un nómada, odio que me lastren”, es una de las frases típicas de estos sujetos (Hare, 1993, p. 52).

En lo que respecta al cine de audiencias (d.d. 90s) analizado, el villano nunca adquiere compromisos ni en consecuencia los cumple. Considera que no hay nadie que deba ser atendido más que él mismo, por lo que en casi todos los casos se presenta sin responsabilidades familiares, profesionales o sociales. De hecho, en el momento en que asumen estas responsabilidades, como en el caso de Dark Vader al final de la saga -que asume su paternidad- dejan de ser villanos y mueren redimidos.

La cuestión es que la idea de cuidar de otros no va con el rol de malvado. En cambio, la diversión o el juego se convierte en ellos en un modo de vida y está estrechamente relacionado con su amoralidad y con su rechazo de las reglas. Por eso, este rasgo, como se ha explicado antes, se encuentra especialmente representado en los villanos basados en el mito nórdico de Loki o el tramposo divino, aquel subvierte la norma para su disfrute, como el Loki de *The Avengers* o como el Joker de *The Dark Knight*.

5. Mentirosos y manipuladores

Mentir, engañar y manipular son talentos naturales para los psicópatas. Dotados de una gran imaginación y centrados en sí mismos, los psicópatas parecen increíblemente aje-

nos a la posibilidad —o incluso a la certeza— de ser descubiertos (Hare, 1993, p. 41). Como hemos visto en apartados anteriores, la mentira guarda una estrecha relación con el villano del cine y puede mostrarse de muchas formas; como un mal indefinible —en Sauron—, o con un temor innombrable —en Voldemort—, por ejemplo. Pero destacaremos aquí los casos en los que el engaño se observa de manera más explícita. Bien porque sirve al malhechor para aparentar alguien que no es hasta casi el final del relato, como en el caso del encantador y amoroso príncipe Hans —*Frozen*— que, en realidad, pretende matar a las princesas y hacerse con el reino o como Skar en el *The Lion King* (H. Zimmer, 1994), que responsabiliza a Simba de la muerte del rey Musafa, a quien él ha asesinado y así hace uso de la mentira para hacerse con el poder. Bien porque la mentira aparece constantemente en el discurso del villano, como es el caso de Golum de *The Lord of the Rings* —completamente corrompido por el poder del Anillo— o el caso de Lotso, el osito rosa que huele a fresa, quien justifica el genocidio que lleva a cabo en la guardería de esta guisa:

Lotso: ¡Yo no los arrojé a la calle! ¡Fue su niño! Los niños no aman a sus juguetes, ¿entienden? Recuérdenlo estando en la basura.

(Lotso en *Toy Story 3*, 1:13'58").

Hay otros casos en que la manipulación pretende todavía un mayor alcance y constituye el objetivo mismo del némesis respecto al héroe, como ocurre con Bane el terrorista de *The Dark Knight Rises*:

Bruce: -Eres un torturador

Bane: -Sí, pero no de tu cuerpo, de tu alma

(1: 18'17")

6. Colérico y violento

Puede que no maltrate o mate físicamente, que incluso no le guste gritar, porque, de hecho, suele ser muy comedido en su actividad pública, pero su tolerancia a la frustración es igual a cero (Hare, 2003, p. 50). Si su voluntad es quebrantada o se ofende —lo que ocurre con suma facilidad— actúa con repentina violencia, amenazas o ataques ver-

bales, para erradicar el foco de su frustración, sin ontemplaciones y usando todos los medios a su alcance para ello.

La representación del Némesis en el cine muestra en todos los casos este rasgo en un mayor o menor alcance. Las dos películas de James Cameron, el director más taquillero de la historia del cine, pueden servirnos de ejemplo. En *Titanic*, se desarrolla en el ámbito privado a través de Caledon Hockley, el prometido de Rose. Cal es un atractivo y arrogante miembro de la alta sociedad que en varias escenas hace gala de su carácter colérico y agresivo que va aumentando de forma progresiva a lo largo de la cinta: cuando tira la mesa del desayuno y amenaza físicamente a Rose porque ésta no hace lo que él quiere; posteriormente, cuando le pega a su prometida tras culpar a Jack del robo del diamante; y finalmente, cuando persigue, ya completamente fuera de sí, a los amantes disparándoles con una pistola mientras el barco se hunde, con el fin de recuperar el diamante -el corazón del océano- que ella lleva en el bolsillo del abrigo sin saberlo.

En el plano social, vemos la representación de este carácter agresivo e invasivo personificado en el villano Coronel Quaritch –de *Avatar*–, un excargo del ejército convertido en mercenario cuyo objetivo es masacrar a una población de indígenas en nombre de una compañía que pretende quedarse con su riqueza natural. A lo largo de la película, Cameron nos muestra con Quaritch el comportamiento de un alto mando del ejército al uso, que mata y alienta a los suyos a asesinar como forma de sobrevivir.

Pero en las últimas escenas, vemos a un Coronel fuera de sí, que pese a que se sabe acabado y su objetivo perdido, sigue persiguiendo a Jake Sully – similar nombre a Jack, el del joven de *Titánic*– dominado por la furia y el odio hacia su agresor, emociones que deja de manifiesto, no pueden justificarse ni en sus motivos profesionales ni en el miedo.

Finalmente, una de las representaciones más claras del perfil psicopático en el cine actual es el dinosaurio Rex de la reciente *Jurassic World* (C. Trevorrow, 2015). El nuevo espécimen no es un dinosaurio auténtico, es un rex modificado artificialmente que "mata por gusto", no para comer, dice Owen, al contemplar horrorizado la hilera de brontosauros muertos que ha dejado a su paso. La diferencia con otras bestias, señala Owen,

no es su cautividad, ni siquiera su artificiosidad, sino su aislamiento, que haya crecido en soledad, frente a los velociraptors, que se crían juntos y “aprenden a vivir en sociedad”, además de que su cuidador les deja “una impronta cuando nacen” que genera “confianza” (*Jurassic World*, 33’50”).

9. 2. El villano redimido.

Lo otro no se deja eliminar; subsiste, persiste; es el hueso duro de roer en que la razón se deja los dientes. Abel Martín, con fe poética, no menos humana que la fe racional, creía en lo otro, en "La esencial Heterogeneidad del ser", como si dijéramos en la incurable otredad que padece lo uno. (Antonio Machado, 1936, p. 85)

Como se puede comprobar, el cine actual de máxima audiencia está muy lejos de mostrar una visión edulcorada de la vida. Y aunque ofrezca finales felices a sus tramas, éstas se centran en el conflicto que, cuanto más profundo, agudo o temible sea, mejor – es decir, más audiencias mueve-. De hecho, como decíamos en el apartado anterior, una de las características de las películas más vistas de nuestra época es el protagonismo que alcanza el personaje del villano. Tratado de una forma simplista y secundaria respecto a la figura del héroe en el cine anterior, en estas últimas décadas acapara un espacio y un tratamiento mucho más intenso y completo.

El mejor ejemplo de este cambio lo representa Dark Vader el antagonista principal de *The Star Wars* , atendido de forma residual durante la primera saga (1977, 1980 y 1983). Su historia no se desarrolla hasta la trilogía de precuelas estrenadas más de dos décadas después (en 1999, en 2002 y en 2005 respectivamente), en las que, además, se manifiesta como el eje de la obra de Lucas en su totalidad y como el responsable de su resolución final. *The Star Wars* no se resuelve victoriosamente si no es por la intervención en el último momento de Darth Vader, que destruye a Darth Sidious e impedir así la muerte de su hijo justo antes de morir. Es así como se produce la redención del villano y, a la vez, la salvación de la galaxia que puede, por fin, equilibrarse, y se cumple la

profecía de que Anakin Skywalker, sería quien consiguiera nivelar La Fuerza (en *Star Wars: Episode VI - Return of the Jedi*, G. Lucas, 1983).

Pero Darth Vader no es el único villano redimido. Aparte de este claro ejemplo de héroe narrativo que se desenvuelve en un rol de antagonista hasta prácticamente el giro final de la trama, encontramos esta pauta común en no pocos filmes de los más vistos en las últimas décadas. El protagonista principal de *Inception* (C. Nolan, 2010), Dom Cobb, es un fugitivo, un delincuente que se dedica a robar –extraer- ideas de la mente inconsciente de sus víctimas y es también un villano de sí mismo hasta que al final consigue liberarse de su culpa a la vez que resuelve una última misión que consiste, por primera vez, en implantar ideas en vez de extraerlas.

El tema de la redención en *Inception* posee una importancia crucial en la trama hasta el punto de estar reforzada por dos historias paralelas. La redención de Cobb se superpone a la del hombre que será objeto de su misión, Robert Fischer, el hijo de un empresario de un gran imperio mercantil. La idea que Cobb debe implantar en él no es ni más ni menos que la valoración de su padre. Al hacerlo, el reconocimiento liberará al joven heredero de seguir los mismos pasos de su progenitor y le permitirá crear algo completamente nuevo.

Vemos aquí la repetición del esquema argumental de *Star Wars* señalado antes. Un padre que antes de morir reconoce al hijo, liberándolo de ser como él y, de esta manera, se produce el cambio trascendente de las circunstancias y el giro clave y final de la trama.

Un esquema, por cierto, recurrente en las películas de C. Nolan y que hallamos también en otro de sus *blockbusters*, *The Dark Knight Rises* (2012). Bruce (Batman) es, en esta secuela, como Dom Cobb, un delincuente buscado que además vive anclado a la pérdida y a la culpa por la muerte de su amada. El hecho de que su mayordomo y mentor, Alfred, le trasmita por fin el contenido de una antigua carta en la que ella le decía que definitivamente se casaría con otro, será clave en el cambio del héroe. Batman consigue así redimir su culpa por la muerte de su novia y salir del exilio elegido por él mismo, lo que le permite rehacer su vida y crear un nuevo *Gotham*.

Otro ejemplo de villano redimido lo encontramos en Severus Snape, el profesor de artes oscuras de la escuela Howard, en *Harry Potter*. Miembro de la casa *Slytherin*, y supuesto seguidor de Voldemort durante toda la saga, acaba mostrando al final –en *Harry Potter and the Deathly Hallows - Part 2*– que en realidad siempre ha cuidado de Harry por el amor que sentía hacia su madre, Lilith. Al asumir el papel de padre simbólico, siguiendo el mismo esquema ya mencionado con Darth Vader, el misterioso y romántico Snape salvará a Potter en el momento más crucial y a costa de su propia vida. Unos instantes antes de morir dará a Harry sus lágrimas para que él pueda saber toda la verdad leyéndola en el *pensadero* de Dumbledore:

Severus Snape: Déme su palabra

Dumbledore: ¿De que nunca rebelaré lo mejor de ti, Severus?

S. S.: Déme su palabra

D.: ¿mientras arriesgas tu vida a diario para proteger al chico?

(Harry Potter and the Deathly Hallows- Part 2, 1: 18'49")

En realidad, la historia de Snape, no hace sino subrayar una idea manifiesta en la totalidad de *Harry Potter* que relata el periplo de un brujo, un personaje tradicionalmente tenido por villano, en este caso reconvertido en héroe. Como un saldo de cuentas con todos aquellos que fueron proscritos por acceder a un conocimiento enfrentado al establecido por el poder dominante.

En este sentido, C. Morillas ahonda sobre esta interesante evolución en el tratamiento del brujo como personaje. En “Crisis del personaje. La bruja en la era tecnológica” (2013, p. 58-59), explica que si bien su imagen cayó en desgracia a partir de la edad media, coincidiendo con la cristianización de la cultura, hoy día, sin embargo, al igual que en la premodernidad vuelve a representarse desde su rasgos más positivos. Idea que coincide con la expresada en *Tiempos de brujas* (2007) por M. Maffesoli, entrevista en la que señala la vuelta de la religiosidad genuina y pagana como característica de los tiempos postmodernos:

Para exponerlo de un modo breve y con ejemplos por todos conocidos: el éxito de Harry Potter, de *El señor de los anillos*, de *El código da Vinci*, de *El retorno*

de los brujos... muestra de algún modo que aquello que se había racionalizado [en la modernidad monoteísta] está volviendo a transformarse en salvaje (F. Diez de Velasco, P. Lanceros y M. Maffesoli, 2007, p. 37).

*Despicable me*¹³⁹ (2010) (*Gru, mi villano favorito*, P. Coffin, Ch. Renaud, 2010), narra las peripecias del supervillano número uno, que acaba haciendo de bueno. La aparición de las encantadoras trillizas Margo, Edith y Agnes, destartalan sus planes de robar la luna y lo transforma en un estupendo papá. Un caso de transformación como el experimentado por Melvin Udall (Jack Nicholson) en *As good as it gets* (J. L. Brooks, 1997) - traducida al castellano, como *Mejor imposible-*, el escritor misántropo, que comienza a cambiar gracias al amor que siente hacia la camarera Carol Connelly.

Maleficent (*Maléfica*, R. Strombreg, 2014), es otro caso en el que la bruja perversa logra su redención al final de la película. La escena clave es aquella en la que Maléfica besa a Aurora, la *Bella Durmiente*, como muestra de su amor por la joven a la que de bebé convirtió en víctima de un maleficio por el rencor intenso que sentía hacia su padre. Y este acto de amor verdadero la libera a ella de su villanía y a Aurora de la espera de un príncipe azul ideal que la despierte. Una relación similar a la de Elsa en *Frozen* con su hermana, Anna, a la que salva mediante un beso cuando aprende a limitar sus peligrosos poderes -y, viceversa: consigue frenar su poder gracias al amor que siente hacia su hermana -.

En *Pirates of the Caribbean* (*Piratas del caribe*) de nuevo el tema principal de esta larga y exitosa saga de Disney trata de villanos. Por eso su principal protagonista, Jack Sparrow intenta comportarse como lo que es, un pirata que no debe pensar en nadie más que en sí mismo y, sin embargo, siempre acaba mostrando ser el más noble de todos, aunque lo haga por casualidad. En las distintas entregas de la saga -que se encuentra entre las más taquilleras del mundo- Sparrow aparece dudando entre hacer lo que le gusta o, por el contrario, lo que le piden -lo que siempre exige un sacrificio de su parte-. Pero, invariablemente, justo cuando más cerca se encuentra de seguir el

¹³⁹

Producidas por Illumination Entertainment / Universal Pictures. Su segunda secuela *Despicable me 2*, ocupa el lugar 25 (visionado el 27 julio 2015) en la lista de películas más vistas de todo el mundo, con 970.761.885 de dólares de taquilla, véase en apéndices.

camino que le marca su cinismo, da un giro y cumple con aquello para lo que se le necesita. Por ejemplo, en *Pirates of the Caribbean: Dead Man's Chest (El cofre del hombre muerto*, T. Elliott y T. Rossio, 2006), segunda entrega de la saga y la más taquillera – Sparrow no duda en traicionar a su propio amigo, Will Turner, cuya vida vale por diez almas, o buscar a cien personas para que mueran en su lugar (eso sí, al menos las busca moribundas) y todo para lograr escapar de su responsabilidad y para evadir su deuda de sangre contraída con Davy Jones, el legendario capitán del barco fantasma *El Holandés Errante*. Y, sin embargo, al final Jack se sacrificará por todos para matar al Kraken, un inmenso monstruo marino que obedece las órdenes de Davy Jones (*La Butaca*).

El antagonista de Sparrow en las tres primeras entregas también sufre una transformación esencial al final su vida como personaje que lo convierte en un personaje humanizado. Davy Jones es el cruel gobernante sobrenatural de los Siete mares que esclaviza almas para tenerlas a su servicio perpetuamente en su barco, el Holandés errante. Se convirtió en villano porque, a causa de una traición de amor, se arrancó el corazón y lo encerró en un cofre. A lo largo de la saga se va profundizando en su historia, hasta que en *Pirates of the Caribbean: At World's End (Piratas del caribe. En el fin del mundo*, G. Verbinsky, 2007), la tercera entrega de la saga, se vuelve a encontrar con su gran amor, la diosa Calipso y es entonces cuando se conocen todos los detalles de su historia. Jones llega a ofrecer una imagen conmovedora de sí mismo al morir susurrando el nombre de Calypso, la diosa del mar a la que finalmente se entrega con su muerte. Todo un personaje romántico que destaca especialmente por el contraste con el patente cinismo de Jack Sparrow, al que nadie conoce enamorado.

En *Iron Man 3*¹⁴⁰ (J. Fabreau, 2008), la batalla entre la parte villana y heroica de su personalidad se encuentra también constantemente presente. Este singular superhéroe, Toni Stark, que como Batman, carece de superpoderes, era el dueño de una empresa de armas que se dedicaba a venderlas en Afganistán, labor que posteriormente abandonará para dedicarse a la tecnología. Cuando se transforma en *Iron Man* (tras un suceso que lo sitúa al borde de la muerte), se presenta públicamente como superhéroe,

¹⁴⁰ La 9ª película de mayor recaudación a nivel mundial (sin ajuste), con 1.215.439.994 de dólares. Visionado el 27 de septiembre 2015,

como muestra de una vanidad que le caracteriza, pero a la que también teme. A parte de Hulk es el superhéroe que más dudas internas posee. Es muy susceptible a la opinión que se tiene de él, porque está intentando abandonar algo que no le gusta de su propia personalidad.

En *The Hobbit: An Unexpected Journey*¹⁴¹ (*The Hobbit: un viaje inesperado*, P. Jackson, 2012), Thorin, el enano pedirá perdón a Bilbo antes de morir; Igualmente en *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring* (*El señor de los anillos: La comunidad del Anillo*, P. Jackson, 2001), Boromir, a pesar de formar parte de la comunidad para destruir el anillo de poder, siempre cabalga en el límite de la tentación. Durante el viaje Boromir acaba sucumbiendo a la influencia maligna del Anillo e intentará arrebatárselo por la fuerza a su portador, el hobbit Frodo Bolsón. Pero, finalmente, Boromir purga esa falta defendiendo a sus compañeros Peregrin Tuk y Meriadoc Brandigamo del ataque de una horda de uruk-hai y sacrificando su vida en ello.

9. 3. El villano en la construcción de la identidad del héroe

"I am just like Pi in the movie. I am, on the one side, gentle; on the other side, wild as a tiger"¹⁴².

(Ang Lee, en R. Spall, R. y Y. Martel, 2013, p. 1).

Todos estos ejemplos de villanos redimidos, de giros en la trama entre la villanía y la heroicidad, evidencian en el cine preferido por el público de estas últimos años la preponderancia de una visión más profunda de la dialéctica bueno-malo.

Frodo Bolsón en *The Lord of the Rings*, Batman en *The Dark Knight*, Harry Potter, *Iron man*, Hulk, Jack Sparrow en *Pirates of the Caribbean*, Don Cobb en *Inception*... son héroes que en su periplo transitan por el lado oscuro de sí mismos y que se cuestionan

¹⁴¹ Es la 22ª película más vista a nivel mundial (sin ajuste por inflación), con 1.021.103.568 dólares de recaudación. Visionado el 27 de septiembre de 2015, de Box Mojo Office (véase apéndices).

¹⁴² "Soy como Pi en la película. Por un lado, gentil; y por el otro lado, salvaje como un tigre" [traducción mía].

constantemente su moralidad. Y es precisamente esta cercanía que mantienen con lo más terrible de sí mismos que acaba confiriéndoles el poder suficiente para conocer y, por tanto, para controlar al villano interior y al proyectado en la personificación de un némesis.

Este argumento que funde la épica con el proceso psicológico del héroe es posible encontrarla en algunos mitos como el artúrico en el que los elementos simbólico-mágicos se enhebran con la epopeya. A principios de los 80, aparece la película que ha pasado a la historia del cine como la mejor versión del mito inglés, *Excalibur* (J. Boorman, 1981) y que subraya precisamente su componente psicológico:

Esta película consistió en un interesante trabajo en el que, con la referencia de la pintura prerrafaelista, se ponía en imágenes el ciclo del rey Arturo y los caballeros de la mesa redonda, a partir de los textos de Thomas Mallory [*La Morte D'Arthur*, 1450–1470] (...). Pero además se impregnaba a la película de un fuerte componente psicoanalítico de estirpe junguiana, en donde los símbolos cobraban una dimensión conceptual y protagonista que el director sabía acercar al nivel de un espectador medio. (G. Herrero, en *The Cult*, 2015, párr. 2).

Algunas de las escenas de *Excalibur* serán siempre recordadas, además, por las piezas clásicas tan acertadamente incluidas en la cinta: el *O Fortuna* del *Carmina Burana* de Carl Orff cuando los caballeros salen a la batalla de Camylarde y, especialmente, aquellas en las que suena el tema principal de la película, *La marcha por el funeral de Sigfrido* de Richard Wagner, como la de la primera aparición de la Dama del Lago o el regreso de Arturo a la "vida" y, con él, el de todo su país (S. Benítez, 18 julio 2015).

En este antecedente del cine *reencanta*, que es el filme de Boorman, encontramos una de las expresiones más claras sobre la integración de la otredad –el némesis u opuesto– para forjar la identidad del héroe. En boca de Merlín, la esencia del mal anida en cualquier parte y para enfrentarte a él solo puedes dejarte arrullar en su brazos:

- Merlín: ¿De qué tienes miedo?

-Arturo: No lo sé.

-Merlín: ¿Quieres saber lo que hay fuera?

-Arturo: Si, por favor.

-Merlín: El dragón, una bestia con tanto poder que si la vieses toda de una sola mirada te convertiría en cenizas.

-Arturo: ¿donde esta?

-Merlín: Por todas partes. en todas las cosas. Sus escamas relucen entre la corteza de los árboles. Su rugido se oye en el viento. y su lengua bífida golpea como un rayo.

-Arturo: ¿Como puedo...? ¿Debo...?

-Merlín: No hagas nada . Estate quieto. Duerme. Descansa en los brazos del dragón. Sueña.

(*Excalibur*, 0:32')

Décadas más tarde, la misma idea pasa de *Excalibur* a muchos de los más populares filmes de grandes audiencias dd.90, manifiesta de forma más o menos latente en sus tramas. Quizá su expresión más explícita la hayamos en *How To Train Your Dragon* (*Cómo entrenar a tu dragón*, D. DeBlois y Ch. Sanders, 2010)¹⁴³. Esta película de animación cuya secuela ha llegado a entrar en el listado de las cien películas más taquilleras del mundo y que narra la historia de un joven, Hipo, que rompe la tradición vikinga de cazar dragones y en su lugar consigue entrenar y establecer amistad con uno de ellos:

“No quise matarlo porque se veía tan asustado como yo y cuando lo vi... entonces me vi a mi mismo”. (*How To Train Your Dragon* , 1: 08'10”).

La proeza heroica del vikingo novato será demostrar que la compasión no es una debilidad y conseguir que su pueblo integre en sus vidas a los dragones como aliados.

¹⁴³ Oscar y Globo de oro a la mejor película animada, ocupa el 139º lugar en el listado de las películas más vistas del mundo, con una taquilla de 494.878.759 de dólares. Su éxito se hizo más patente en su secuela, *Cómo entrenar a tu dragón II* (D. DeBlois, 2014), que se encuentra en la posición 95 de la lista mundial (visionado el 18 de julio 2015), con 618.909.935 de dólares de recaudación.

Se puede observar que en el cine postmoderno ha desaparecido la consoladora simplicidad de la dualidad bueno/malo cuyo origen religioso es señalado por Román Gubern (2002: 246). El personaje del villano ya no cumple su función tranquilizadora; no sirve, como explica Sara Martín (2002, p.151), para sosegar nuestras conciencias y pensar que el mundo es un lugar justo y seguro en el que la maldad solo es cosa de unos pocos perturbados que acaban pagando sus vilezas. En cambio, el cine actual muestra que el mal no es una faceta tan fácil de cercar o de personificar: puede estar en todas partes y en cada uno de nosotros. Incluso en el mejor o en lo mejor de nosotros: “Excalibur es parte del dragón”, recordaba Merlín al rey Arturo.

La malvada bruja que maldice a la Bella durmiente, ahora se ha convertido en una mujer poderosa que tiene motivos para castigar y que puede evolucionar hasta colmar de amor lo que antes solo era resentimiento. Batman es un héroe oscuro que, de no ser por la intervención y la atención constante de Alfred, hubiera acabado siendo el chivo expiatorio de la corrupta Gotham, embargado por la culpa –en el *The Dark Knight Rises*. Y todos pudimos contemplar los destellos de la locura y la ambición en los ojos del vulnerable Frodo, que hubiera acabado rendido al poder destructivo del anillo si no fuera por el apoyo incondicional de su fiel amigo. Son solo algunos ejemplos de un cine de audiencias que da paso a una representación del villano-héroe de límites mucho más ambiguos y también más reales.

La némesis del héroe, va a aparecer planteada como la otra cara de una misma entidad, cual anillo de Moebius cuyo recorrido no puede desarrollarse si no es transitando por un lado y su opuesto. La existencia del villano está justificada en la de su otro, a quien dota de sentido. Como dos fragmentos escindidos que a lo largo de la trama van evolucionando hasta lograr su integración finalmente. Esta fusión final conllevará la desaparición lógica de uno de ellos, quien resulta ser indefectiblemente el némesis, lo que permite mostrar un desarrollo completo del conflicto.

La película de *El protegido* (M. Night Shyamalan, 2000) es, en este sentido, un ejemplo sobre el que se ha escrito ampliamente. Shyamalan plantea un villano que opera ayudando directamente en la recuperación de la identidad del héroe. David Dunn es un guardia de seguridad que se presenta ligando con una chica en el tren y escondiendo su

anillo de casado. Todo ello ante la simbólica mirada permanente de una niña que está boca abajo. Ese tren sufre un accidente en el que mueren todos los pasajeros, excepto él. Y, a partir de ese momento en el que es identificado, un misterioso desconocido, Elijah Price, va a ir conduciendo a modo de pistas la introspección de David acerca de su verdadera identidad. Y, aunque David se plantee que tras la intención de Elijah hay otros intereses, reconoce que él también está en busca de una respuesta que ahuyente “la tristeza con la que todos los días se levanta” (J. L. Castrillón, 2006, p.130). De esta manera, el protagonista acaba recobrando, a través de la reconstrucción de los fragmentos rotos de su vida, el sentido y la satisfacción perdida.

Finalmente concluiremos con lo que Shyamalan desvela en un giro final mediante la peculiar interacción entre villano y héroe. Descubriremos el por qué de la verdadera naturaleza del protagonista y a su vez de su némesis: seres que yacían incompletos, fragmentados, hasta aceptarse/descubrirse, desfragmentándose . (G. Mingorance, 2013, p. 72).

J. L. Castrillón observa en este proceso de integración y recuperación del sentido de El protegido, el establecimiento de un puente también entre el padre y su hijo, que nos recuerda al argumento de *Martín H.* (A. Aristarain, 1997). Elijah consigue su lugar respecto a su opuesto, en un discurso que podría pertenecer al propio hijo de David:

¿Sabes que es lo más aterrador? No saber cuál es tu lugar en el mundo. No saber por qué estás aquí. Esa es una sensación horrible. Hubo tantas veces que dudé..., pero te encontré. Tantos sacrificios... Solo para encontrarte. Ahora que sabemos quién eres tú, sabemos quién soy yo. No soy un error. Todo tiene sentido. (Confesión de Elijah Price ante David Dunn, J. L. Castrillón, 2006, p. 140).

Una de las mejores representaciones de la dualidad del héroe-villano la representa el *Increíble Hulk*. La historia de este superhéroe está inspirada, por un lado, en *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde* (R. L. Stevenson, 1886) y, por otro, en el *Frankenstein* de los Estudios Universal de 1931 en la que se persigue al monstruo de

fuerza prodigiosa y mente infantil (L. Díaz, 1996, p. 74y 75). En *The Avengers*, Hulk es una bestia incontrolable temida por él mismo (su otro yo), el científico Bruce Banner, que es el más calmado y consciente de los superhéroes de la liga de la Justicia. Y que representa, por ello, a la vez uno de los personajes más trágicos del grupo, ya que su sombra es tan poderosa como larga y desesperante. La carga que asume Banner por su heroicidad es quizá la más pesada. Y aunque ahora sea capaz de distinguir el bando en el que se encuentra cuando se convierte en *Hulk* y la *Viuda negra* ha conseguido cierta complicidad con el monstruo azul para calmarlo, lo cierto es que el desarrollo de su autocontrol ha sido un proceso muy lento y muy duro, pues no podemos olvidar que Banner llega a descubrir su dualidad y condición de monstruo cuando mata a su propia mujer.

Un interés paralelo al que muestra el psicópata Elijah por el irrompible David Dunn, puede observarse en el del Joker por Batman. El asesino de la sonrisa perpetua rebela en no pocas ocasiones de *The Dark Knight* (Nolan, 2008) que su participación no tendría sentido sino fuera por la existencia de Batman. Por eso, acabar con él no es su objetivo. Este archienemigo no ansía poder, ni dinero, ni nada que tenga su contrario. Solo quiere jugar y, para ello, le hace falta su antítesis, que lo enciende y estimula: “no te voy a matar porque me divierto mucho contigo”, le dice a Batman. Constantemente, el Joker trata de asimilar a su mismo nivel a Batman. Su empeño es hacerle ver lo que tienen en común y lo que se necesitan:

Yo no quiero matarte, qué haría yo sin ti (...), no, no, tú me complementas. Eres un bicho raro como yo. (*The Dark Knight*, 1:24'33")

Pero tras el obligado cuestionamiento de sí mismo, expuesto en estas dudas, en esta comparación e identificación con el villano, Batman tendrá que hacer un camino él solo, aquel que resuelve el antagonismo, la dualidad y que le permita reconocer en él mismo aquello que lo hace superar a su némesis. En este caso, la distinción se resuelve con una desmitificación del concepto tradicional de héroe. De la misma manera que un villano llega a serlo por algo en apariencia muy sutil, las pequeñas proezas cotidianas constituyen el material del que se forja la identidad del héroe: “Cualquiera puede ser héroe, incluso un hombre que hacía algo tan sencillo y reconfortante como echarle un abrigo por los hombros a un niño, para hacerle saber que la vida sigue”, le

dice Batman a Gordon, quien al escucharlo lo identifica como Bruce Wayne, el niño al que muchos años atrás, siendo él un joven oficial, arrojó la noche en que mataron a sus padres.

En *Harry Potter*, su antagonista, Voldemort, es un personaje definido por el vacío y la fragmentación como muchos villanos de la literatura fantástica. Al igual que aquellos, él constituye la otredad que representa la disolución, la anulación de lo que se considera natural; él mismo está construido en base al desmembramiento, pues ha lacerado su alma en siete partes al crear los *horrocruxes*, los artefactos de magia negra que contienen porciones de su esencia que requiere unificar para recobrar el poder (L. Gagliardi, 2011, p. 264).

Pero, como su enemigo, Harry parte de una situación similar. La saga comienza cuando el pequeño inicia su formación en Howard y, con ella, el camino para saber quién es realmente. Un periplo en el que el huérfano – rol recurrente en los protagonistas- se va encontrando con los pedazos olvidados del pasado que lo constituye y también con aquello que más teme de sí mismo, personificado en la figura de Lord Voldemort. Es interesante observar, en este sentido, la evolución del aprendiz de mago. Primero deberá identificarlo y comenzará a nombrar y concretar lo que teme y luego deberá aprender a lidiar con ello, a controlarlo, transformándose finalmente en otra cosa. Ya desde la cuarta entrega de la saga Potter comienza a dudar de que dentro de él haya algo oscuro, cuando los demás observan que es capaz de hacer cosas que solo el señor oscuro puede llevar a cabo. Potter no dejará de sentir miedo y ansiedad ante esta posibilidad que irá en crescendo a lo largo de la saga. En la 4ª entrega, Harry comienza a tener sueños compartidos con *Voldemort*: “Tú eliges la parte de ti mismo que quieres desarrollar” le dice Dumbledore ante sus dudas. En la 5ª entrega, ya no se trata de sueños, Voldemort ha conseguido introducirse en la mente de Harry de tal manera que muchas veces éste ve y/o piensa lo que el villano está viendo, haciéndolo entrar en crisis o provocándole para que actúe con odio. Snape enseñará *oclumancia* al aprendiz de brujo, lo que le da la facultad de proteger sus propios pensamientos y de poder leer el de los demás, un arte oscuro sin el cual Harry no puede avanzar. Al final de *Harry Potter and the Order of the Phoenix* (*La orden del Fénix*,

D. Yates, 2007)¹⁴⁴, Lord Voldemort se introduce en el cuerpo de Harry y éste se debate con la muerte hasta que consigue exorcizarlo de su interior cuando verbaliza las diferencias que lo separan de su némesis:

- Voldemort (a Harry): Qué débil, qué vulnerable...
- Dumbledore (a Harry): Harry... no se trata de vuestras semejanzas, sino de vuestras diferencias...
- Harry Potter (a Voldemort): Tú eres el débil y nunca conocerás el amor o la amistad...y siento lástima por ti.

(Harry Potter and the Order of the Phoenix, 1: 56'06")

La dualidad se intensificará progresivamente, porque Harry es uno de los *horrocruxes* de los siete que componen el alma de su némesis, y finalmente deberá morir para acabar con la parte de Voldemort que se alojó en él cuando era un bebé y que a la vez impidió que lo matara. Dumbledore le hace ver que Harry representaba la parte inconsciente de Voldemort, aquella que “nunca quiso crear”:

- Dumbledore (a Harry): Espero que ahora entiendas que Voldemort y tú estáis unidos por algo más que el destino desde aquella noche de Godric Hollow, aquella noche hace ya tantos años.
- Harry (a Dumbledore): *O sea que es cierto señor, una parte de él vive en mi ¿verdad?*
- Dumbledore: *Vivía, acaba de ser destruida por el propio Voldemort. Tú eras el horrocrux que él nunca quiso crear, Harry.*

(Harry Potter and the Deathly Hallows - Part 2, D. Yates, 2011, 1:33'15")

La integración de los opuestos en la construcción de la identidad del personaje protagonista es un argumento que gana cada vez mayor fuerza en las producciones cinematográficas actuales. De esta manera, a través de la cultura se ofrece una vía alternativa

¹⁴⁴ Situada en la posición 31 de las más taquilleras del mundo (sin ajuste por inflación), con una recaudación de 939.885.929 dólares.

a la visión del mundo escindida devenida del pensamiento platónico y descartiano (Noguera, 2004:30), como se ha comentado en las bases teóricas de esta investigación¹⁴⁵. Lo salvaje se muestra como aquella faceta perdida del ser humano que es necesario recuperar (Roche, J. A. 2013). Si en *Jurassic Park* (Spielberg, 1993) ya encontramos esta idea asociada a la de precivilización perdida en la figura de los dinosaurios, en la versión actualizada del blockbuster, *Jurassic World* (C. Trevorrow, 2015)¹⁴⁶ el motivo se retoma de forma todavía más evidente. Un análisis visual del cartel de la película presenta de manera complaciente la dualidad racionalismo-irracionalismo que vertebra el argumento principal:



¹⁴⁵ Véase en el apartado “La evolución de los aportes teóricos sobre la inteligencia emocional”, p.86

¹⁴⁶ Esta película es la 3ª de mayor recaudación a nivel mundial de la historia del cine (sin ajuste por inflación), solo superada por *Avatar* y *Titanic*, con 1.662.846.741 de dólares en taquilla (visionado el 29 de septiembre de 2015, de *Box Mojo Office*, véase en apéndices).

Por una lado, la bestia, un animal exagerado enmarcado en un entorno natural y, por otro, una mujer impecablemente vestida de blanco inmaculado símbolo de pulcritud y melena de corte rectilíneo, en una estancia de líneas grises y rectas, cuyo diseño la separa y parece protegerla de lo salvaje. Pero también muestra lo que ambas tienen en común, las dos hembras, las dos blancas (algo sofisticado en un Rex) como expresión de artificialidad y ausencia de emociones, se miran, adelantando que están condenadas a relacionarse de alguna manera.

La protagonista, Claire, es la gestora del parque temático *Jurassic World*, una mujer habituada a mantenerlo todo bajo control y que ha antepuesto su vida profesional a la personal, tanto la relación de pareja con Owen, como la familiar; Claire no duda en dejar a sus sobrinos a cargo de su ayudante, a pesar de que no los ha visto hacía años y de que su hermana la requiere para ofrecer a sus hijos “unas vacaciones en familia” que los compense de un divorcio en ciernes. Y además, la protagonista se muestra reacia ante la posibilidad de ser madre en el futuro y es incapaz de reaccionar a la expresión de cariño de su sobrino.

Frente a ella, el Rex modificado y psicópata personifica su némesis, la proyección desmesurada de todo aquello que ella ha ido reprimiendo de su propia naturaleza. La trama se desarrolla a partir de que este opuesto se descontrola, escapa de las murallas que lo confinan y pone en riesgo todo aquello que la protagonista estima. A lo largo de la acción, la civilizada Claire va cambiando su apariencia, se ata la blusa a la cintura y su pelo se ondula confiriendo naturalidad, a la vez que recupera la capacidad afectiva perdida a medida que todo aquello a lo que había estado entregada hasta entonces se destruye. Al final de la cinta, la protagonista observa el emotivo reencuentro de su hermana con sus sobrinos y su mirada enlaza a Owen a quien pregunta “¿que vamos a hacer ahora?” a lo que él le responde “¿tal vez, seguir juntos?... para sobrevivir”, en alusión a la faceta reproductiva animal, tan mermada en la sociedad occidental moderna.

Otros llamativos ejemplos de esta tendencia hacia la integración de lo opuesto en la construcción del héroe, los encontramos en dos películas panteístas como *The life of Pi*, a través del tigre de bengala con el que Pi navega a la deriva por el océano y como *Avatar*. En la primera, como explicamos en el capítulo de la ficción sobre esta película, el

animal personifica al propio naufrago cuya tragedia le enfrenta a la parte más temible de sí mismo, que es la misma que le permitirá sobrevivir. En la segunda, la cultura Na'vi, a diferencia del coronel Quaritch, que personifica el belicismo moderno, reivindica el respeto e integración de lo diferente como modo de vida. Una de las escenas más significativas a este respecto es la “doma” del ikram, el feroz dragón que acompaña a todo guerrero Na'vi a lo largo de su vida y que será identificado porque “intentará asesinate”, le señala Neitiri a Jake Sully.

Y finalmente un de los casos más notables del valor que concede el cine a la integración de la dualidad lo encontramos en una película muy reciente: *Del revés* (*Inside out*, Disney-Pixar, 2015), que ha conseguido hacerse con los primeros puestos de la taquilla mundial¹⁴⁷. De hecho, desde que la compañía estadounidense de animación por computadora fuera adquirida por Disney, sus películas no solo han logrado un lugar entre las más vistas, sino que sus argumentos resultan cada vez más profundos y psicológicos. Pocas veces antes en el cine se han narrado aspectos tan silenciosos, con tanta meticulosidad y, a la vez, de una manera tan sencilla.

En este caso, la dialéctica entre el enfrentamiento y la fusión de los opuestos llega a hacer desaparecer por completo la presencia de héroes y villanos, sustituyéndolos por personajes de roles intercambiables. La desaparición del villano es la manifestación más avanzada del giro reencanta hacia la integración de la otredad y la encontramos en otras películas además de ésta, como en *Grávitv*, *Interstellar* e *Inception*, situadas, todas ellas, en los primeros puestos de recaudación. En todas ellas, lo adverso forma parte del propio protagonista, hasta el punto de no necesitar proyectarse o personificarse en un personaje externo. Por su parte, *Del revés*, que consiguió situarse en pocas semanas como una de las películas más taquilleras de la historia, nos cuenta que no podemos ser felices si no damos paso a la tristeza. Un argumento necesario para compensar el “hedonismo narcisista” en que derivó la Modernidad (Lipovetsky, 1983, p. 49-51) y su fe ciega en el progreso, en el estar bien pese a todo, en el sumar y sumar a costa de todo. Se trata de una historia de procesos, para educar a niños y adultos en el mecanismo emocional de una manera sencilla que no sea fácil de olvidar.

¹⁴⁷ Esta película se ha situado en el puesto 56 de las más taquilleras del mundo con 774.495.492 de dólares de recaudación, según los datos de *Box Mojo Office* (véase en el listado principal de apéndices).

Del revés es la historia de Riley una niña de doce años, contada a través de la personificación de sus emociones. El personaje de Alegría lleva todo el peso de la acción durante las tres primeras partes de la historia hasta que –cuando todo se desploma- descubre cómo los *recuerdos esenciales*, que constituyen la personalidad, han sido creados tras superar momentos en los que afloraba la tristeza. Entonces, pondrá todo de su parte para que al final de la película, la pesadumbre lleve el mando de las circunstancias en la vida de Riley, demasiado nuevas y trascendentes como para pasar por encima de ellas.

Solo cuando el valor de la tristeza es restablecido, las cosas empiezan a funcionar. Y, de esta manera, *Del revés* nos advierte de los peligros de marginar y subestimar las emociones desagradables y del importante lugar que éstas ocupan en el desarrollo de la personalidad, en la re-creación de lo que somos (A. Avilés, en *eldiario.es*, julio 2015 y C. Boyero en *El País*, 18 de mayo 2015).

Al principio, Tristeza sólo deambula y estorba en el camino de los demás, tocando recuerdos que no debiera. Pero se va volviendo cada vez más útil y termina por alegrar a Bing Bong mejor que la misma Alegría. El llanto, según afirma Tristeza, "me ayuda a desacelerar y a obsesionarme con el peso de los problemas vitales". (E. Criss, en *Huffingtonpost*, 23 de jul. 2015, párr. 14).

En definitiva, podemos observar a partir del análisis realizado que, en el cine preferido por las audiencias de los 90s, lo opuesto suele funcionar, al estilo de los antiguos mitos, como resorte necesario en la dinámica del periplo heroico, y que lo hace de una manera cada vez más clara y detallada. El monstruo o despreciado del imaginario colectivo vaga enloquecido por las líneas del pentagrama narrativo clamando por su final, a la espera de ser derrotado y liberado así de su condena:

“Lo crearás, Ariadna? dijo Teseo- El minotauro apenas se defendió”.

(J. L. Borges, 1949, p. 28)

CAPÍTULO 10. EL HÉROE VULNERABLE.

Amar del todo es ser vulnerable. Ama cualquier cosa y tu corazón seguramente será estrujado y posiblemente roto. Si quieres asegurarte de mantenerlo intacto, no debes darle tu corazón a nadie, ni a un animal... Cúbrela cuidadosamente con pasatiempos y pequeños lujos; evita cualquier enredo; guárdalo bajo llave en el ataúd o féretro de tu egoísmo. Pero en ese féretro –seguro, oscuro, sin movimiento, sin aire- cambiará; se volverá irrompible, impenetrable, irredimible. (...) El único lugar, a parte del cielo, donde puedes estar perfectamente seguro contra todos los peligros del amor, es el infierno. (C.S. Lewis, 1961, p. 121)

Uno de los argumentos más característicos del reencantamiento cultural es el del héroe vulnerable, el tratamiento del vínculo afectivo, la necesidad de comunión y amor como condición irreductible de la heroicidad, de la victoria o logro de las metas perseguidas. De esta manera el cine da cuenta de una realidad que comienza a señalar la Sociología: “el amor se ha tornado más fundamental que nunca para la determinación del valor propio”, dice Eva Illouz (2012, p. 321). Por eso es posible encontrar este tema en todas las películas de grandes audiencias actuales y en muchos casos como motivo principal. La narración de las cintas de grandes audiencias se mece en la *Dialéctica de la soledad* (O. Paz, 1950) que conlleva la integración de lo otro en el uno. Y el amor se convierte, como dice Octavio Paz, en “uno de los más claros ejemplos de ese doble instinto que nos lleva a cavar y ahondar en nosotros mismos y, simultáneamente, a salir de nosotros y realizarnos en otro”, considerado “siempre una actividad antisocial¹⁴⁸ y peligrosa, (...) ahora empieza a ser de verdad revolucionaria”(O. Paz, 1949, p. 83).

El cine actual parte de las contradicciones latentes en la concepción moderna del amor (E. Illouz, 2012) y construye una propuesta integradora en la que resuelve el conflicto inherente entre la libertad y la intensidad del vínculo afectivo. Por un lado, lo represen-

¹⁴⁸ O. Paz considera aquí la condición perturbadora del amor en cuanto originado en la libre elección y enfrentada a la convención social que la reprime, señalando, por tanto, una concepción liberadora y subversiva del concepto.

ta como adalid de la emancipación del héroe, de la capacidad de elección y de creación de algo nuevo, frente a la convención o lo instituido (C. Castoriadis, 1075). Y, a la vez, el amor se muestra como edificador de puentes entre lo diferente (género, clase, raza o cultura), entre lo enfrentado y entre el héroe y sus obstáculos. Esa cualidad, del afecto como reparador del conflicto vehicular de la historia, confiere a los vínculos manifiestos en las películas *reencanta* una consistencia que contrasta con la concepción líquida señalada por Z. Bauman (2003) o “incómoda” (Lipovetsky, 1983, p. 77) de las relaciones afectivas contemporáneas. Muy al contrario, el cine actual rescata el vigor del concepto romántico del amor y aboga por los “vínculos que comprometen al yo en su totalidad y le permiten concentrarse tanto en la otra persona que se olvida de sí” (Illouz, 2012, p. 319). Pero lo decisivo es que la versión reencanta del sentimiento apasionado por otro, a diferencia del cine moderno, es que supone, no solo una ventaja, sino la mayor garantía del reconocimiento y del éxito de la trama y actúa como emblema y rasgo distintivo del acto heroico invicto¹⁴⁹. Así, es posible descubrir cómo a través del cine, se trata de resolver el monto significativo que las contradicciones de la modernidad han dejado al descubierto tras acabar con las estructuras morales que antaño limitaban al amor a la vez que lo protegían. Es decir, nos desvela la manera en que puede convivir en la sociedad consciente postmoderna la idea de amor que permite fundirse en el otro y salvar la diferencia, esa concepción que según E. Illouz domina nuestra cultura y que “constituye un sostén social del yo” (Ibíd., p. 321).

También es necesario señalar respecto a este punto la importancia de que el cine elegido por el público y, a través de él, los estudios sociológicos que lo tratan, contribuyan a dotar de sentido una esfera, la de las emociones, que ha quedado completamente desatendida por el conocimiento de lo colectivo, a la vez que exenta de los límites morales de la religión y de la comunidad. Y, por tanto, abandonado el manejo de su compleja estructura a la experiencia privada, a la responsabilidad psicológica de cada cual y al sufrimiento social que ello conlleva (Ibíd. p. 26).

¹⁴⁹ El tema del héroe invicto en sí, del individuo capaz de superar sus propias circunstancias, de hecho, es otro de los aspectos característicos del cine reencanta, como se explica más adelante.

El otro en el cine *reencanta* puede aparecer personificado en la pareja, un hermano, el padre, el grupo de afines, la comunidad y la humanidad en general, pero en todos los casos, el amor requiere sacrificar al yo y fundirse en la otredad como condición indefectible del logro final. Con este rasgo común, es posible encontrarlo en multitud de versiones diferentes: el amor fraternal como reparación de la soledad y la fragmentación interior, en *Frozen* (Disney, 2013); el amor enfrentado a su explotación en la sociedad del espectáculo, en *The Hunger Games* (*Los Juegos del hambre*, Gay Ross, 2012)¹⁵⁰; el amor como estímulo del héroe y el valor del compromiso adquirido a través de él, con la pareja y con la comunidad, en *Avatar*; el amor como meta, en *Django Unchained* (*Django desencadenado*, Tarantino, 2012); o como apoyo del héroe, en la saga de *Matrix* (Wachowski, 1999-03); el amor frente a la convención de una sociedad en decadencia, en *Titanic* (J. Cameron, 1997) y en *The Graduate* (*El graduado*, M. Nichols 1967)¹⁵¹; El amor paterno filial como esperanza de un futuro posible, en *Interstellar* e *Inception*; el amor como condición para adquirir el rango de héroe, en *Hercules* (Disney, 1997); el amor frente a la cosificación y deshumanización, en *Toy Story 3* y de nuevo en *The Hunger Games*; y el poder de la fidelidad al grupo y a la pareja, en *Fast and Furious* (B. Tyler, 2001-15)¹⁵²...

En todas ellas, el tema del amor romántico o fraternal, hacia alguien concreto, se encuentra inexorablemente vinculado a un propósito épico, de trascendencia social o espiritual que se resuelve de manera positiva –como en el caso de *Avatar* o de *Interstellar*–. El héroe, gracias a su condición de amante, logra un bien común, la supervivencia de la humanidad o reparar una injusticia social. Aunque en algunas películas –que no forman parte del listado de mayor audiencia, pero sí han gozado de gran popularidad–, el tema se mantiene de forma exclusiva en el género romántico, como sucede con el amor romántico y políticamente incorrecto de Bella Swan en *Twilight* (*Crepúsculo*, Catherine Hardwicke, 2008), de Anastasia en *Fifty Shades of Grey* (*Cincuenta sombras de Grey*, S. Taylor-Johnson, 2015) o de la supertelevisada *Pretty Woman* (G. Marshall, 1990). Pero en ningún caso, el tema del amor aparece representado de forma nega-

¹⁵⁰ Este filme ocupa el 79º lugar entre las cien películas más taquilleras en el mundo, según datos de la *Box Mojo Office*, con 691.247.768 de dólares de recaudación.

¹⁵¹ *The graduate* ha conseguido instalarse en el 21º lugar de las películas de mayor recaudación de todos los tiempos con ajuste por inflación (véase en el listado incluido en apéndice).

¹⁵² Es la 5ª película de mayor recaudación en el mundo, con 1.511.700 de dólares en taquilla.

tiva, como un problema y ni mucho menos, opuesto a los intereses comunales, pautas usuales en gran parte del cine moderno. Y, de manera indefectible, el amor actúa como un puente capaz de unir lo diferente y se resuelve de manera exitosa aunque se plantee en principio como inalcanzable, un rasgo muy poco común en las películas anteriores a los años 90.

10. 1. *Frozen* y la salida de la soledad.

Frozen (C. Buck, J. Lee, 2013)¹⁵³ requiere una mención especial en este estudio, por muchos motivos; por ser una de las diez películas más taquillera de la historia y la primera de animación y también por el gran reconocimiento que obtuvo de la crítica que, superando los prejuicios anti-Disney, descubrió en ella un mensaje rico y significativo. El éxito de *Frozen*, además, supone el triunfo de la ardua batalla mantenida por *Pixar* para establecer un puente entre su propia línea y la de Disney. Así, a la adaptación de un *fairy tale* –en esta ocasión *La reina de las nieves*– se le suma un contenido profundo al estilo de *Toy Story* (1995-2010) o *Big Hero 6* (2014) y una dirección a cargo, también por primera vez en Disney, de una mujer¹⁵⁴. Pero lo que principalmente hace de *Frozen* un exponente singular de cine *reecanta* es porque constituye uno de los mejores intentos de representación del amor en el cine, dado el detalle, la profundidad y sencillez de su exposición. Y porque, además, ha sido capaz de representar un argumento inédito hasta la fecha (al menos en las películas de este corte): el del héroe –heroína en este caso– que, a través de la búsqueda de la conexión amorosa, se salva a sí misma, sin ninguna otra intervención.

Esta versión del tradicional cuento de *La reina de las nieves* plantea y resuelve el conflicto entre el yo y el otro, la dualidad que genera el posicionamiento ante el vínculo. Se trata de la historia de dos princesas hermanas que se ven obligadas a crecer separadas entre ellas y del mundo para ocultar el poder destructivo que posee la mayor, Elsa, de

¹⁵³ *Frozen* (Disney, 2013) posee el récord de ser hasta el momento la película de animación más taquillera de la historia superando a *Toy Story 3* y ocupa la posición ocho en el listado de películas más taquillera en la historia del cine según la base de datos *Box Mojo Office*.

¹⁵⁴ Jennifer M. Lee, además de dirigir el film, escribió su historia, el guión de la cinta y puso voz a la Reina de Arandelle, datos obtenidos en:
<http://www.filmaffinity.com/es/film926588.html>

convertir en hielo lo que toca. Un aislamiento que se ve reforzado por la propia condición de princesas que las mantiene apartadas del resto. Como la monstruosidad y superioridad que caracterizan el confinamiento del minotauro que J. L. Borges (1949) versiona en *La casa de Asterión*, donde el hogar es a la vez jaula y totalidad del mundo para el hijo de Pasifae. La soledad en la que crecen las hermanas, las inhibe de conocer sus propios límites, de manera que la singularidad de Elsa se muestra arbitraria y destructiva, mientras que Ana es dominada por la idealización de un amor que también le traerá problemas. La cesura tiene lugar con el comienzo de su orfandad, cuando las circunstancias les obligan a salir al exterior.

La doble cara de ese anillo de Moebius de la soledad es representada, en *Frozen*, en los personajes de estas hermanas. Ana personifica el rol tradicional femenino y la búsqueda del vínculo por encima de todo. Es esa “loca entrañable” que encarna la Pauline de *In the cut* (J. Campion, 2003, 0:26’25’)¹⁵⁵, perdida en el deseo de lo diferente, personificado en un hombre. Aunque en esta ocasión, su proclamado trágico final se revierte sin necesidad de acudir a la hermana, alter ego de la soledad. En *Frozen* la hermana mayor, Elsa, como la Frannie de Campion teme y huye del vínculo, ocultando su propia naturaleza y aislándose del mundo.

De esta manera se refleja en la película de Disney la escisión entre ser uno –con la protección y el aislamiento que eso conlleva– y la necesidad del otro, esto es, de ser reconocido por los demás –con la exposición y el riesgo que eso comporta–. La trama resuelve, finalmente, que no es posible lo uno sin lo otro en una finísima representación de la dialéctica ente el vínculo y la soledad tan hermosamente descrita por Octavio Paz (1949):

Pues si todo (conciencia de sí, tiempo, razón, costumbres, hábitos) tiende a hacer de nosotros los expulsados de la vida, todo también nos empuja a volver, a des-

¹⁵⁵ La frase corresponde a la bella escena de *In the cut* entre las dos hermanas –la que sobrevive y la que es asesinada–, en la que la escéptica Frannie recita a su hermana, la espontánea e irracional Pauline –Jennifer Jason Leigh–, unos versos del poeta inglés del romanticismo, Samuel Taylor Coleridge: “Franie: Yo te admiro, vives según te dicta el inconsciente. Eres una potisa del amor, ‘enamorado, enfermo en el alma y ocupado corazón humano, cansado/ venera el espíritu de la vida inconsciente del árbol o la flor silvestre.—Loca entrañable!’. Pauline: “¿Esa soy yo? ¿una loca entrañable?”, mientras se oye al fondo la letra de una canción que dice: “no quiero esperar en vano el amor real...”[traducción mía] (min: 0:26’24’)

cender al seno creador de donde fuimos arrancados. Y le pedimos al amor — que, siendo deseo, es hambre de comunión, hambre de caer y morir tanto como de renacer— que nos dé un pedazo de vida verdadera, de muerte verdadera. No le pedimos la felicidad, ni el reposo, sino un instante, sólo un instante, de vida plena, en la que se fundan los contrarios y vida y muerte, tiempo y eternidad, pacten. (p. 87).

Un acto de amor verdadero es lo único que puede superar el problema, el de la soledad de Elsa y su tendencia evasiva y el de la fragilidad de Ana, lográndose al final la reconciliación de la escisión, de lo uno y su otredad. Como en *Maleficent* (Disney, 2014), el acto de amor verdadero, en vez de esperarse pasivamente, proviene de la propia protagonista para salvar a otro. Será el beso de la bruja Maléfica, la misma que causó el maleficio, el que despierte del sueño a la Bella Durmiente, anulando el efecto del conjuro y el rencor que lo suscitó. Este es el acto más heroico, que redime del exilio y de la villanía. La humanización del ser.

Pero en el caso de *Frozen*, además, —y es lo que hace de esta cinta especialmente singular— la heroicidad recae en el personaje tradicionalmente pasivo, que espera ser salvado. Cuando Ana, en el último instante, prefiere anteponerse a la espada que va a acabar con la vida de Elsa sin esperar el beso de Kristoff que promete salvarla de la congelación. Entonces es cuando se cumple el hechizo mágico, el acto de amor verdadero: Ana se salva a sí misma por amor a su hermana. Y Elsa aprende también justo en ese instante a manejar su poder pues reconoce en ese acto de amor aquello que es su antídoto y su límite:

Elsa: Tú...te sacrificaste solo por mi

Ana: Te adoro

Olaf: ¡Un acto de amor verdadero descongela el corazón!

Elsa: El amor descongela... ¡amor!, ¡es verdad!

(*Frozen*, C. Buck, J. Lee, 2013, 1:27'40")

Por eso es que, para Greg Forster (2014), el tema más profundo subyacente en la trama de *Frozen* es la necesidad de los demás para mejorar la integración de la otredad y sus límites -ya sea la sociedad, el grupo, la pareja- y de que, a la vez, la otredad tenga en cuenta la singularidad de cada uno:

Because in Frozen we see what happens to individuals who try to flee from society in order to escape its rules. They fall apart. Their lives become arbitrary and meaningless. And they learn to hate. “The cold never bothered me anyway,” Queen Elsa sings as she builds an ice castle to live in, alone, at the top of a remote mountain. She doesn't realize that the cold is seeping into her heart (G. Forster, 2014, 18 febrero, Párr.8).

Una canción de la cinta *Everybody's a Bit of a Fixer-Upper* – traducida como *Solo hay que mejorarlo un poco*-, recuerda Forster, está completamente dedicada a este mensaje:

He's just a bit of a fixer-upper, he's got a couple of bugs
 His isolation is confirmation of his desperation for human hugs
 So he's a bit of a fixer-upper, but we know what to do
 The way to fix up this fixer-upper is to fix him up with you!¹⁵⁶
 (Frozen, 1: 05'38")

El conflicto entre la soledad y el vínculo también aparece en otras tramas de hermanos como en *Big Hero 6* (Disney, 2014)¹⁵⁷ –o en filmes más complejos y minoritarios como *El Ladrón de Orquídeas* (Chalie Kauffman, 2002)–, pero también en historias de

¹⁵⁶ “Solo tiene que mejorar un poco, un par de cosas y ya
 Su aislamiento es la prueba de que necesita que lo abracen
 solo necesita mejorar un poco, sabemos qué hay que hacer
 La forma de arreglarlo es ponerlo junto a ti”
 [traducción de la versión en castellano de Frozen, 1: 05'38"]

¹⁵⁷ También dentro del ranking de las 100 películas más taquilleras del mundo, aunque en una posición mucho más baja, la 85 según datos de la *Box Mojo Office*. Podría considerarse como la versión masculina de *Frozen* –las dos se estrenan el mismo año, los protagonistas son dos chicos, que confeccionan mecanos en un ambientación manga de peleas y efectos especiales– y, en ella, volvemos a encontrar los mismos temas que en el de las princesas hermanas: el paso del aislamiento al vínculo a partir del amor entre hermanos, la importancia de los límites para el control y la integración del villano oculto en cualquiera de nosotros y del apoyo del grupo de afines.

padres e hijos, apartándose de la idea del amor romántico de pareja, como se desarrollará en el apartado sobre la *libertad intersticial*.

10. 2. “Juntos podemos”: el amor de los afines.

La profunda relación afectiva entre los compañeros de equipo con los que se trabaja para superar la adversidad es uno de los argumentos recurrentes en la mayor parte de las películas que han alcanzado los primeros puestos de taquilla mundiales. Es el caso de las sagas de *Fast and Furious* (2001-15)¹⁵⁸, *The Avengers* (2012-2015), *Harry Potter* (2001-2011), *The Lord of the Rings* (2001-03), *Toy Story 3* (1996-2010), *Pirates of the Caribbean* (2003-2011), *El Hobbit* (2012-2014)¹⁵⁹, entre otras... Una lista extensísima de *blockbusters* dan cuenta de cómo la heroicidad, tradicionalmente volcada sobre un personaje en exclusiva, en la actualidad se ha convertido en tarea de un grupo de iguales con una estructura horizontal.

El equipo de *Fast and the Furious* está unido por fuertes lazos afectivos regidos por un código de corte pseudo familiar (*LaButaca.net*). Es “la tribu” de Maffesoli (1998) estructurada sobre una férrea fidelidad entre sus miembros, cualidad por la que se los reconoce; y Megan Ramsey –en *Fast an furious 7*- no necesita saber más para confiar en ellos que observar que lo que les “mantiene unidos no es el miedo sino la lealtad”. El afecto es la membrana sinovial que articula la relación funcional del grupo que incluye también a personajes externos a “la familia” como el agente de élite Hobbs, que “les ofrece amistad y protección” (*LaButaca.net*) y es especialmente visible en el gran aprecio que sienten por Mr. Nobody (Frank Petty). Pero los valores familiares son ensalzados no solo en relación a la banda de “hermanos”. De hecho, Dom apela a la heroicidad de la vida cotidiana basada en el compromiso amoroso y en las responsabilidades familiares, mediante los consejos que da a su cuñado Brian O'connor: “¿Sabes lo más valiente que te he visto hacer? Ser un buen hombre para Mía, un gran padre para mi so-

¹⁵⁸ Es la 5ª película de mayor recaudación en el mundo, con 1.511.700 de dólares en taquilla (véase en apéndices).

¹⁵⁹ Por su extensión, no se incluye el título y año de todas las entregas de cada una de las sagas (en el caso de *Harry Potter*, de ocho y, en el de *Fast and Furious*, siete), pero anótese que todos no solo forman parte del listado de las películas más vistas a nivel mundial, sino de los primeros puestos, a excepción de las dos primeras entregas de *Toy Story*, las más antiguas del conjunto (véase en el apéndice).

brino Jack. Todo el mundo busca emociones, pero lo auténtico es la familia. Tu familia. Aférrate a ello" (*Fast and Furious 7*, 1:03'54").

La estructura del grupo es horizontal. Forman un equipo en el que cada individualidad goza de respeto y de un espacio propio, hasta la más incongruente. En *Fast and Furious 7*, por ejemplo, se ofrece una imagen de las bandas callejeras que rompe la jerarquía en que éstas convencionalmente se modulan. Al miembro de la banda más pretencioso, aquel que suele alardear de autoridad, se le ha apodado "bufón" como signo de un rasgo más ridículo que atractivo. A la hora de determinar el plan de acción, la escena describe a un grupo de amigos haciendo un *brainstorming*. Y a pesar del poco peso conferido de bufón en el equipo, se le escucha y se le deja decidir, en base, como justifica el propio Dominic Toretto, a que la decisión menos perfecta a veces puede ser la mejor, porque es la menos previsible para el enemigo; mostrando que cada circunstancia tiene su líder y que el miembro más necesario no es el que más sabe.

Los miembros del equipo actúan como un factor socializante que facilita y propicia la resolución de los conflictos. Es la idea del "Juntos podemos", que aparece también muchas veces como emblema de la tarea de un héroe dependiente de un equipo o afines que lo apoyan. Esto es lo que sucede, por ejemplo, en *Big Hero 6*, cuando la ira destructiva de Hiro es controlada finalmente por su grupo de amigos que intervienen deteniendo a Baymax.

Frente a esto, la personificación del mal es representada en los *blocksbusters* a través de relaciones de poder jerárquicas basadas en el desequilibrio y el abuso del némesis hacia sus siervos –como se ha desarrollado en el análisis del villano (p. 63-68)–.

Este respeto por lo particular en lo colectivo, permite a veces en la presencia de un líder atípico, cuya autoridad es conferida por el propio grupo en base a sus méritos y nunca por imposición (H. Arendt, 1954)¹⁶⁰. Además, en aquellos casos en los que destaca un adalid, éste nunca ejerce su autoridad de manera desigual respecto a sus compañeros; al contrario, muestra un trato especialmente humilde, solidario y colaborador. El rango

¹⁶⁰ Véase la explicación del concepto de autoridad en H. Arendt en las bases teóricas de esta tesis (p. 20).

conferido nunca va a asociado a privilegios, sino que obliga a un mayor sacrificio. De hecho, como ocurre con Woody, en *Toy Story 3* (L. UnKrich, 2010), el rasgo que más lo distingue del resto es su empatía, su capacidad de tener en cuenta a los demás. Como dice Andy antes de despedirse de él, al final de la saga: “Él ha sido mi amigo desde que tengo memoria. Es valiente, como debe ser un vaquero, y amable e inteligente, pero lo que hace especial a Woody es que jamás te abandona, él estará contigo pase lo que pase” (*Toy Story 3*, 1:31’50”).

En algunos casos, como en el de Frodo en el *The Lord of the Rings*, o Harry Potter, posee más una condición de representante de la comunidad que de líder. Su autoridad no depende de su capacidad para tomar decisiones sobre otros, que se toman en grupo, sino porque personifica aquellas virtudes por las que se lucha. Este héroe-representante se convierte en una insignia, en un *totem* cargado de significado para la comunidad de afines que forma parte de todos, independientemente del propio adalid. En el caso de Harry Potter esta insignia es el amor de la amistad, como la misma K. S. Rowling reconoce (J. Collar, 2001, p. 91) y como deja patente Nevill Longbottom casi al final de la saga, cuando todos dan por muerto a Harry:

No importa que Harry ya no esté, ¡todos los días muere alguien!.. amigos, familiares,... si... hemos perdido a Harry hoy... pero sigue con nosotros.. aquí -se toca el corazón- y Fred, Remus y Tonks... ¡No han muerto en vano!....pero tu si lo harás, porque te equivocas, Harry nos lleva en el corazón, a todos nosotros. (*Harry Potter and the Deathly Hallows - Part 2*, 1:37’30”)

En esta línea, el amor en pareja, generalmente presente en este tipo de filmes, nunca entra en conflicto con el grupo con el que se trabaja. Todo lo contrario, aparece como extensión de él mismo, lo alimenta y se alimenta de los mismos principios, fidelidad, compromiso, estabilidad e igualdad. En el equipo de colaboradores-amigos, la pareja no solo goza de un espacio propio, sino que otorga un rango superior de protagonismo a sus integrantes; la historia de amor que se da entre los personajes no solo les ofrece mayor espacio y tiempo cinematográfico, sino una retroalimentación que fortalece sus virtudes. Este es el caso, por ejemplo, de Dom y Letty en *Fast and Furious*; Elizabeth Swann y Will Turner, en *Piratas del caribe*; Jessy y Buzz Lightyear, en *Toy story 3*; la

Viuda Negra y Bruce Banner-Hulk, en *Los vengadores*; o Aragorn y Arwen, en *The Lord of the Rings*.

En no pocos casos la historia destaca como característica principal del héroe-representante de la comunidad su especial vulnerabilidad y necesidad de otros, como es el caso de Frodo, en *The Lord of the Rings*. En su carta 246, J. R. R. Tolkien (1981) da cuenta sobre este aspecto cuando responde a un lector sobre el fracaso de Frodo, reconociendo la incapacidad del héroe –que en el último momento no es capaz de llevar a cabo su misión y requiere de la intervención de su amigo Sam–. Pero el autor es muy claro a este respecto, advirtiendo que es precisamente esa vulnerabilidad de Frodo lo que lo hace heroico: “Muy pocos (a decir verdad, en cartas sólo usted y alguien más) han observado o comentado la ‘incapacidad’ de Frodo. Es un detalle muy importante” (p. 491).

10. 3. El héroe novato.

“Creo que no te querría tanto, si no tuvieras algo que te hiciese sufrir, algo que lamentar. No suelo querer a los que siempre han tenido razón, que no han caído jamás, que nunca se torcieron. La suya es una virtud apagada, de poco valor. A ellos no se les revela la belleza de la vida”. (B. Pasternak, 1957, p. 281)

La vulnerabilidad del héroe no es una cualidad exclusiva del cine *reencanta*. Grandes del cine, como David Lean, han descubierto en este rasgo del héroe uno de los principales motivos de conexión con el público y, en consecuencia, del éxito de sus películas, como es el caso de *El doctor Zhivago* (1965)¹⁶¹ o, salvando las distancias de taquilla, de *Lawrence de Arabia* (1962). En la película de Lara, Lean muestra a un héroe víctima de su propia indecisión que no se atreve a decidir ni a luchar. Andréievich es incapaz de renegar totalmente de su pasado pero tampoco puede aceptarlo y afrontarlo (J. C. Calderón, 2010, 5 sept.). Y el protagonista de *Lawrence de Arabia* se muestra también muy lejano al héroe legendario británico, un hombre que “comprenderá en sus propias carnes lo que significa creerse un semidios, o un Dios, y caer en el más profundo abis-

¹⁶¹ Esta película es la 8ª de mayor recaudación de la historia del cine (visionado el 6 agosto 2015), con 1.007.979.900 de dólares de taquilla (véase en el listado del apéndice).

mo del dolor físico, moral y espiritual. Lo fascinante es que, cuanto más se acerca a su condición humana, mortal, más mítico le muestra la cámara de Lean. Como si por fin, extrayendo su dolorosa y atormentada humanidad por los poros del fotograma, Lawrence alcanzara, precisamente, esa condición divina que tanto se esfuerza en aparentar. Como si Lean se hubiera percatado de que sólo siendo patéticos y frágiles seres humanos se puede acceder a la inmortalidad” (A. Massanet, *Blogdecine*, 10, agost. 2010, párr. 6).

Por eso, no es casual que en muchos de los filmes de grandes audiencias actuales el protagonista principal esté personificado en un aprendiz o novato, como sucede con Harry Potter, o en alguien que no posee la apariencia del héroe tradicional y en quien nadie esperarí­a encontrarlas –como Ana, en *Frozen* (2013), Jack Dawson, en *Titanic* (1997), James, en *Avatar* (2009), Frodo, en *El señor de los anillos* o Bilbo, en *El Hobbit*–; alguien, en definitiva que requiere ineludiblemente de los demás para llevar a cabo su proeza, como ha explicado Tolkien (op. cit. 1981).

El héroe novato, por otro lado, está intrínsecamente relacionado con el argumento de los amaneceres que se acomete en el análisis de lo sagrado de esta tesis, por su vinculación con el proceso iniciático, el aprendizaje que debe emprender el héroe para llevar a cabo su logro y en el que todo es una continua sorpresa, como ocurre también en *Alice in Wonderland* (*Alicia en el país de las maravillas*, T. Burton, 2010)¹⁶².

10. 4. El empoderamiento de lo marginal.

El ámbito del héroe novato, así como el del renacer, se enhebra en el cine actual preferido por las audiencias con los argumentos que aluden al empoderamiento de todo lo que ha sido marginado y debilitado por lo instituido, es decir, por las líneas de pensamiento dominantes en la cultura. Así, es posible encontrar estos motivos en la atomización de lo cotidiano y de aquello considerado subsidiario o pusilánime por las brillantes proezas de un sistema que durante mucho tiempo ha primado la aventura de la búsqueda

¹⁶² Esta película también forma parte del listado de las más taquilleras a nivel mundial, como puede verse en el apéndice de esta tesis.

da del tesoro frente al retorno al hogar¹⁶³. En el trepidante devenir moderno quedaron orilladas las facetas humanas más delicadas que, a la vez, constituyen el único antídoto para la evanescencia ética dominante (E. Illouz, 2012) y que ahora reclaman su valor a través de la ficción cultural.

De esta manera se entiende cómo dos de las sagas cinematográficas más vistas de todos los tiempos hayan sido rescatadas de una historia que narra el periplo inverso, esto es, el viaje o proceso para la destrucción de un tesoro con el fin de volver al hogar. Tanto *El Hobbit* como *El señor de los anillos* nos conminan ante la encomiable valía de los *hobbits* o medianos, la raza ficticia de los que aman lo pequeño y a ellos se encomendará siempre la proeza más difícil precisamente por su aversión a la ambición de poder:

Galadriel: Mithrandir, ¿por qué el Mediano?

Gandalf: Saruman cree que sólo un gran poder puede contener el mal, pero eso no es lo que yo he llegado a ver. Lo que yo he visto es que son los pequeños detalles cotidianos de la gente común los que mantienen el mal a raya..., pequeños actos de bondad y de amor ¿Por qué Bilbo Bolsón? Tal vez porque tengo miedo... y él me infunde coraje. –*The Hobbit: An Unexpected Journey (El Hobbit: Un viaje inesperado*, Peter Jackson, 2012) –

Es la idea también presente en la saga de *Harry Potter*, un joven aprendiz enfrentado a una larga tradición clasista de hechicería, será el David victorioso y abanderado de la nueva ética. Especialmente en la quinta entrega, *El Cáliz de Fuego* (M. Newell, 2005), Harry aparece quizá como el primer héroe cinematográfico que personifica una victoria simbólica al perder “El torneo de los tres magos” por anteponer a su triunfo no solo la supervivencia de sus amigos sino también la de aquellos a los que no conoce.

Es la idea también de *Lady in the Water (La joven del agua*, M. Night Shyamalan, 2006), en la que un grupo de marginados sociales de la más diversa índole se ven involucrados en una gesta épica que les exige encontrar cuál es la misión de cada uno. El

¹⁶³ J. Balló y X. Pérez explican cómo *La Odisea* ha influido especialmente al cine de aventuras cuando, atendiendo al número de versos, la segunda parte en la que Ulises llega a Ítaca donde tiene que volver a recuperar su lugar junto a su esposa y su hogar es más extensa y clave en el poema (J. Balló y X. Pérez, 1995, p. 30-31).

papel del simbolista que debe descifrar cómo ayudarán a la *nurf* es definitorio, pues debe cumplirlo "alguien que ve lo oculto en lo cotidiano" (1:28':13"). Esta idea y la escena en la que todos asisten (como ante la pantalla de un televisor) a la interpretación que realiza un niño mirando los anuncios de las cajas de cereales (eso que todos hacemos sin darnos cuenta si quiera que lo hacemos) ya de por sí vale la gloria que a esta película nunca se le ha llegado a reconocer.

10. 5. El feminismo reencanta.

El empoderamiento de los marginados se expresa también en relación al papel de la mujer en la trama. Así, los filmes de mayor recaudación priman la heroicidad femenina como personificación de la mirada de quien se inicia en un mundo que nunca le ha pertenecido. De nuevo la ficción se constituye en reparador de los desequilibrios sociales, pero en relación a este aspecto es posible señalar una interesante evolución de los valores feministas a lo largo de estos últimos años.

Desde que Disney rompiera con su imagen conservadora en la década de los 90 plagando sus producciones de nuevas heroínas y héroes – recordamos a *Hercules* (J. Musker, R. Clements, 1997), que debe aprender a amar para conseguir su rango heroico–, la mujer comenzó a ser representada por el cine de audiencias imitando el papel aventurero masculino, como en *Mulán* (B. Cook y T. Bancroft, 1998). Incorporando, a veces, la expresión de su sexualidad –Yasmín en *Aladinn* (*Aladino*, J. Musker, R. Clements, 1992), Esmeralda en *The Hunchback of Notre Dame* (*El Jorobado de Notre Dame*, D. G. Trousdale, K. Wise, 1996) y Meg en *Hércules* –, la mujer abandona su papel pasivo o secundario y se muestra dinámica, acaparando protagonismo en la resolución de la trama. Se produce, así, un desplazamiento en la representación convencional del modelo femenino hacia lo que la crítica feminista ha definido como “mujeres fálicas” que A. B Rodal (2012, p. 91) aplica en el caso, por ejemplo, de la pirata informática Lisbeth Salander (*Millenium: Män som hatar kvinnor*, *Millenium: Los hombres que no amaban a las mujeres*, N. A. Oplev, 2009)

Sin embargo, conforme avanza la cultura reencanta, es curioso comprobar cómo este modelo fálico deja de imitar al guerrero masculino hasta consolidar un patrón integra-

dor, que no rechaza la singularidad o la diferencia de la mujer respecto al hombre sino que la empodera ofreciéndole un papel heroico. De hecho, la protagonista femenina se convierte en la personificación idónea de la tendencia reencanta hacia la reivindicación de lo marginal, del cuidado por el proceso en detrimento de la meta y lo afectivo frente a la ambición sin escrúpulos, que define la nueva heroicidad.

Uno de los mejores ejemplos de esta nueva heroína, que es fálica y a la vez amorosa, lo representa Katniss Everdeen en la saga de *The Hunger Games* (*Los juegos del hambre*). En la ficticia nación de Panem¹⁶⁴, con el objetivo de evitar la segregación, se establece un juego o sistema cuyas reglas obligan a competir para sobrevivir y en el que tienen ventaja los distritos ricos que poseen los recursos suficientes para instruir a sus jóvenes desde pequeños. Al carácter bélico de los juegos, se le une la espectacularidad del evento que es retransmitido a todo el país como emblema de la identidad nacional. En la competición, los productores del evento, introducen apoyos o amenazas que manipulan la acción en base a la popularidad de los participantes. Así, el ganador de los juegos será, por un lado, el mejor adiestrado en la lucha, y, por otro, el más querido entre el público, aspecto este último, que hasta el momento siempre ha dependido del primero.

Con estas bases, la historia ofrece sin embargo un cambio inesperado: el triunfo de los jóvenes de uno de los distritos más pobres en base a reglas no tenidas en cuenta por el sistema. La valoración de los espectadores gira inesperadamente a favor de nuevos valores, como la solidaridad, la sinceridad, la compasión y el respeto por los más débiles (personificados en la protagonista de la historia, Katniss Everdeen), frente a la destreza en el combate y la competitividad que dominaban tradicionalmente los juegos. A pesar de que el objetivo de la protagonista es la supervivencia, como el del resto de los participantes, ésta no dejará de lado sus escrúpulos y actuará en base a lo que siente y piensa personalmente, sin tratar de gustar al público y sin priorizar su vida sobre la de los demás, las dos máximas sobre las que se asienta el juego. El triunfo final de la heroína muestra unas reglas distintas en el que no gana el participante más brutal e indolente sino el que más sincero y humano. De hecho, los grandes derrotados de esta su 74 edición, serán los mismos juegos cuya dinámica es rotundamente cuestionada.

¹⁶⁴

Panem proviene de la frase en latín *Panem et circenses*, que significa "pan y circo".

De otra lado, es posible encontrar filmes arriesgados como *Maleficent* (*Maléfica*, R. Stromberg, 2014) que expresan la reconciliación con una maternidad postergada o extirpada a causa del “abandono” de un patriarcado que ha convertido el amor en una falencia de la psique (E. Illouz, 2012). Esta historia –escrita por Linda Woolverton, la misma guionista de la *Alicia en el país de las maravillas* de T. Burton, que colaboró también en *Mulán* y *La bella y la bestia* –, refleja, como pocas, la intensidad del daño machista sufrido por la mujer. *Maleficent* permite que veamos el dolor y la rabia de su protagonista a la que un rey al que amó le arranca sus alas que lucen como emblema en el torreón más recóndito del castillo. Pero esta historia también muestra la cura de la tragedia a través del beso final con el que Maléfica concede la vida a la hija que nunca pudo tener.

Una reconciliación similar del agravio infringido aparece reflejada en *Frozen* en el vínculo de hermandad que las dos protagonistas priorizan al del hombre para reparar la fragmentación y el aislamiento. Así, el camino de las nuevas heroínas pasa por la recuperación de sí mismas y su singularidad como apología de una ética olvidada. Igualmente, en *Jurassic World* (C. Trevorrow, 2015) la valoración de la maternidad y la lucha contra la cosificación de lo natural son las claves del argumento principal, aunque, en este caso, no se encuentre un culpable al que señalar que no sea la propia Claire. Es necesario advertir la prevalencia de este nuevo modelo para las audiencias que han situado estos filmes en los primeros puestos del cine de mayor recaudación (*Jurassic World* es la tercera película de mayor taquilla de la historia y *Frozen* la octava). Pero si tenemos en cuenta el papel crucial de Neytiri en *Avatar* (la película más vista de la historia del cine) y la emancipación de Rose en *Titanic* (la segunda del listado), el mensaje de este nuevo y más profundo feminismo es claramente rotundo.

Por ello, a pesar de las denuncias sobre la escasez de proyectos dirigidos o escritos por mujeres y de papeles protagonistas femeninos que han liderado muchas de las actrices y protagonistas de las fuentes utilizadas en esta tesis (Estévez, M. 2015; Ayuso, R. 2015), es importante señalar que, a pesar del machismo todavía vigente en la industria, las audiencias cinematográficas, en cambio, son feministas. Y lo son de una manera que es necesario observar sociológicamente en base a los filmes de mayor consumo.

10. 5. 1. El reencantamiento en España

Aunque no sea ya cometido de esta investigación, sino de otra devenida de esta y necesaria, es posible observar que el giro hacia la feminización se haga más palpable en unos países que en otros. Así, observando detenidamente los datos sobre el consumo cinematográfico en España, es especialmente notorio el papel que la taquilla española ha jugado en el éxito de los filmes en los que prevalece la reparación femenino-afectiva y el reencuentro con el hogar (frente a la aventura). Encontramos, entonces, que, frente a la prevalencia de sagas “de combate” como *The Avengers*, *Iron man* o *Fast and Furious* que se sitúan en las posiciones más altas del ranking mundial, la audiencia española prefiere los filmes de género romántico en los que la mujer juega un papel primordial en el empoderamiento del vínculo como condición invicta irreductible. Partiendo de la exitosa *Ocho apellidos vascos* (E. Martínez- Lázaro, 2014) y la victoria familiar de *Lo imposible*, que lideran los dos primeros puestos de las más vistas, la casi totalidad del monto de películas de mayor recaudación en España responde al patrón reecantado de la superación de la diferencia a través del amor y las protagonistas femeninas gozan de una fuerza singular. El éxito de los filmes citados como *Maleficent*, *Frozen*, *Hércules* o *Los Juegos del hambre*, junto a otros, como *The Da Vinci Code* (*El código da Vinci*, R. Howard, 2006) o *Matrix reloaded* gozan en España de una posición mucho más alta en el ranking de audiencias, según los datos del Ministerio de Cultura actualizados a fecha de 2014.

Todavía más destacable es que un gran compendio de películas que han sido barridas del listado de las cien más taquilleras a nivel mundial, en España en cambio poseen unos índices de recaudación muy superiores a los de sagas como *The Avengers* o *Fast and Furious* que ocupan los primeros puestos en el listado mundial de los filmes de mayor recaudación. Es el caso, entre otras, de la francesa *Intouchables* (*Intocable*, O. Nakache y E. Toledano, 2011), de *As Good As It Gets* (*Mejor imposible*, J. L. Brooks, 1997), de *Pretty Woman* (G. Marshall, 1990), de *Notting Hill* (R. Curtis, 1999), de *The Incredibles* (*Los increíbles*, B. Birds, 2004), de *Los croods* (K. De Micco, Ch. Sanders, 2013), *The Princess and the Frog* (*Tiana y el sapo*, J. Musker, R. Clement, 2009)

o de *Shrek Forever After* (*Shreck: Felices para siempre*, M. Mitchell, 2010)¹⁶⁵. En todas ellas el argumento principal es el del vínculo afectivo que supera las diferencias y, en la mayoría, el protagonismo reside en una mujer o en el personaje que desempeña un rol considerado tradicionalmente como femenino. En otras, como *American Beauty* (S. Mendes, 1999), se expresa la crítica a las sociedades occidentales modernas en la apariencia y el éxito económico y cómo estos menoscaban las relaciones interpersonales, deformándolas y generando, muchas veces, una necesidad de escapar. Un análisis más exhaustivo podría aclarar, en base a las condiciones de acceso (por ejemplo el alto coste de la entrada y el consecuente desplazamiento del consumo de cine en sala hacia las clases medias), cuáles son las causas de estas brechas tan reseñables. De momento, dada las limitaciones de esta tesis doctoral, sirva este pequeño esbozo para dar cuenta de unas singularidades nacionales significativas que, sin embargo, no dejan de refrendar los resultados globales.

10. 6. Comparación: El amor en el cine moderno

El cine moderno de máxima audiencia, en cambio, ha ofrecido durante décadas una representación muy distinta del vínculo amoroso. Bien porque el tratamiento del argumento es manifiestamente menor, bien porque el amor se refleja imposible o trágico como en *Lo que el viento se llevó* (1937), el *Doctor Zhivago*, *Love Story* (A. Hiller, 1970) o, en la menos taquillera, *Casablanca* (M. Curtiz, 1942). O bien porque el amor es incluso planteado como un estado pernicioso para el héroe, germen del mal con mayúsculas que debe evitar a toda costa, como sucede en *Star Wars*. Por otro lado, el héroe es retratado en muchos casos como alguien atractivamente solitario o de afectos contenidos, como tiene lugar en la mayor parte del *western* (M. A. Cruzado, 2004, p. 40) o en el caso del cine negro y de su representación de la *femme fatal*, rasgos que las películas actuales preferidas por el gran público, por el contrario, tratan personificado en el villano, como explicamos en su apartado correspondiente.

¹⁶⁵ Según los datos del Ministerio de cultura de España, por ejemplo, *Intocable* (2011) obtuvo 16.510.503,50 € de euros de recaudación en nuestro país, *The Incredibles* 16915519,18 euros y *Matrix reloaded* 16.661.253,83 euros. Todas ellas superan en más de cinco millones de espectadores la recaudación nacional de sagas como *The avengers* y *Fast and Furius* que se encuentran en las primeras posiciones mundiales. Véase en: <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/cine/mc/cdc/portada.html>

En el cine negro, el amor aparece como algo prescindible y “cuando existe suele ser por parte del hombre y está marcado por el machismo.(...) las mujeres contraen matrimonio para ascender socialmente y ven el amor como un juego para manejar a los hombres. El amor implica sufrimiento y no está exento de mentiras y de crueldad; a veces incluso es algo patológico, posesivo y turbulento” (M. Flórez, 2004, p. 40). No pocas de las tramas de las películas de género negro como *Body Heat* (*Fuego en el cuerpo*, Body Heat, 1981, Laurence Kasdam), *Chinatown* (1974, Roman Polansky), *El cartero siempre llama dos veces* (Bob Rafelson,1981) se basan en “un triángulo amoroso compuesto por dos hombres y una mujer, en el que ella quiere deshacerse de su marido para quedarse con el dinero. Para conseguirlo, utiliza al amante, provocándolo e incitándolo hasta que caiga en sus redes” (S. Roma, 2008, p.18). También al cine negro corresponden tres de los títulos más relevantes en el tratamiento del “amor como un hechizo que secuestra la voluntad del hombre” (C. García, 2010, p. 80): *Laura* (Otto Preminger, 1944) y *The Woman in the Window* (*La mujer del cuadro*, F. Lang, 1944) y *Double Indemnity* (*Perdición*, B. Wilder, 1944).

En cuanto al *western*, del que se ha hecho mención en el argumento de la soledad opuesto al actual (en el villano), sirva de ejemplo el tratamiento que del amor John Ford, uno de los más emblemáticos directores del género, ha llevado a cabo en sus películas y "que salvo contadas excepciones, aparece tan contenido que ni siquiera se percibe" (A.Lanuza, 2011, p. 76). Es lo que ocurre en *El doctor Arrowsmith* (1931), en *The Prisoner of Shark Island* (*Prisionero del odio*, 1936), en *The Plough and the Stars* (*El arado y las estrellas*, 1936), en *The Hurricane* (*Huracanes sobre la isla*, 1937) o en *Drums Along the Mohawk* (*Corazones indomables*, 1939). Ni siquiera entre el reverendo Gruffyth y Angharad en *How Green Was My Valley* (*¡Qué verde era mi valle!*, 1941) encontramos la tensión sexual propia de relaciones amorosas que se dan en condiciones tan viscerales y románticas.

Este tratamiento de los vínculos afectivos en el cine ha sido paralelo al machismo social que se tornó especialmente agresivo en las décadas siguientes al fin de la II G. M. coincidiendo con el *New Deal* (1933- 1945) y la época dorada del cine de Hollywood. Es cuando la mujer irrumpe en la vida social, política y económica (A. Lanuza, 2011, p. 19) asumiendo un nuevo rol en competencia directa con los hombres que intentaban

incorporarse a un sistema productivo muy debilitado tras la guerra y convirtiéndose en una amenaza para su masculinidad (M. Cruzado, 2004, p. 38 y 39). Si bien este tipo de películas apenas transitó por los primeros puestos de los ranking de audiencia, posiblemente por tener una mirada tan sesgadamente masculina, no por ello han sido menos trascendente en la cultura occidental reciente.

Por último, dentro del cine *desencanta* hay que mencionar al director que mejor ha representado el escepticismo de su generación en torno al tema del amor: Woody Allen, quien durante décadas, tanto en *Annie Hall* (1977), como en *Manhattan* (1979), en *Hannah and her Sisters* (*Hannah y sus hermanas*, 1986), en *Husbands and Wives* (*Maridos y Mujeres*, 1992) o en *Whatever Works* (*Si la cosa funciona* 2009), “siempre ha reflexionado sobre el amor desde un pesimismo lúcido” (C. García, 2010, p. 82). Además, sus películas se han convertido en el exponente del *narcisismo privado* y del *homo psicologicus* (Lipovetsky, 1983, p. 51) al que, en ausencia de una estructura que aporte un sentido colectivo, se ha visto abocada la noción del amor en las sociedades actuales. Un pesimismo, por otro lado, que nada tiene que ver con el perfil “encantado” de las películas actuales de Woody Allen, como se ha detallado anteriormente en este estudio y que contribuyen a resaltar el giro que la cultura cinematográfica experimentó a partir de la década de los 90.

10. 7. El amor romántico en el cine *reencanta*.

Si hay un ámbito en el que la vulnerabilidad se pone más a prueba es el del amor de pareja, la intimidad que expone al personaje con aquello que más teme y lo debilita. Como admite Freud (1930, p. 3051), “jamás nos hallamos tan a merced del sufrimiento como cuando amamos; jamás somos tan desamparadamente infelices como cuando hemos perdido el objeto amado o su amor”. El amante, como en el mito de Orfeo (Ovidio, s. VIII d.C, X,1, p. 85), debe ser capaz de bajar a sus propios infiernos, enfrentarse a la muerte de su yo individual y, tras superar el lance, debe mantener la fe “sin mirar atrás” o, de lo contrario, como nos recuerda también el mito, de nada habrá servido la proeza.

En el cine *reencanta*, a esta confrontación se le ofrece un final feliz, el regalo de una ficción que ha decidido apostar por crear aquello que desea en lugar de dar cuenta de “la realidad”. Por eso, a diferencia de la impronta del cine moderno o de las novelas decimonónicas, en las películas dd90s el amor se muestra como algo posible y, es más, aquellos filmes que lo tratan de manera específica muestran un detallado patrón de cómo conseguirlo, como se expondrá más adelante.

Por ejemplo, en *Harry Potter*, el amor de Snape hacia Lily, la madre de Harry, es el origen de la velada dedicación que el profesor profesa al joven mago a lo largo de toda su vida y y el apoyo clave para eliminar a su enemigo, Voldemort. En *The Lord of the Rings*, la elfa Arwen y la victoria del héroe son la misma cosa; si el héroe, Áragón, pierde la ilusión por la victoria, ella muere, y es la ilusión de una nueva vida junto a su amada, lo que le conducirá a la victoria contra el mal. En *The Dark Knight Rises*, la esperanza de Batman por la construcción de un mundo mejor está unido a su sentimiento amoroso, que se ve mermado cuando la mujer de la que está enamorado muere. La intervención de su amigo y mayordomo, Alfred, será determinante a este respecto, pues será él quien evite que el héroe siga enganchado a la pérdida, mostrándole que ella había elegido a otro y lo conmina a enamorarse de nuevo. Además Alfred le cuenta un sueño en el que al final de su periplo ve a Bruce junto a su esposa en una cafetería de Florencia, la ciudad del amor, - también de *Una ventana con vistas* - que se hará realidad finalmente en la última escena de la película, sellando la saga.

En el imaginario de nuestra cultura, según se desprende de los filmes de mayor éxito de las últimas décadas, el amor del héroe hacia su pareja no se experimenta como un extravío o evasión hacia sus metas y objetivos. Muy al contrario, aparece bien como ayuda clave al héroe, vinculado a la victoria o como objetivo heroico en sí mismo. En todos los casos, el amor posee una función constructora de la identidad del héroe, a pesar de que en principio pueda dudarse de ello. Y el error, el problema o el mal se retrata en la desconfianza, la carencia o el límite para resolver adecuadamente aquello que hace dudar del amor. La mayor parte de las veces, también, este argumento es usado como crítica a un orden impuesto marcado por reglas deshumanizadas y despersonalizadas, como en *Matrix* (A y L. Wachowski, 1999), a una inercia dominante de la que en prin-

cipio no se es consciente o de un interés “supraindividual” que se opone al amor, como en *The Adjustment Bureau* (*Destino oculto*, G. Nolfi, 2011).

10. 7. 1. Los argumentos universales del amor.

La mitología clásica demuestra cómo el tratamiento fatídico del amor en el cine moderno es una circunstancia ideológica excepcional en el argumentario universal de las narraciones. No solo en el mito de Orfeo y Eurídice –recogido en la década de los 90 por *Disney* en su peculiar y feminista versión de *Hércules* (1997) –, sino en todos los periplos que emprende el héroe mitológico, el amor aparece como un elemento redentor que ilumina la travesía y permite el logro final. “La argucia argumental de introducir un aliado –normalmente femenino– que ayuda al héroe llegará a ser (...) habitual en los relatos de aventuras”, señalan J. Balló y X. Pérez en la *Semilla Inmortal* (1995, p. 17), obra en la que realizan un espléndido repaso de los argumentos universales que anidan en la cultura cinematográfica. Los especialistas señalan como ejemplo de este motivo la ayuda que Jasón (*Las argonáuticas*, Apolonio, s. III a.d.c.) recibe de Medea que, enamorada de él, le facilitará el filtro para dormir al dragón que custodia el vellocino. Otro ejemplo al que hacen alusión Balló y Pérez también hacen alusión, es el de Ariadna, la hija del rey de Creta, que ayuda a Teseo a matar al minotauro y salir del laberinto, huyendo juntos de camino a Atenas. Ariadna, la tejedora (como Penélope en la *Odisea*), llama la atención del héroe por estar haciendo punto en cualquier situación –pues le servía para meditar– y le dará la genial idea de tender un hilo al que el Teseo se ata para no perder nunca el rumbo. De hecho, como indica Balló y Pérez, “lo cierto es que en todo argumento laberíntico la figura de la Ariadna orientadora es clave para salir de la fortaleza, para la reconstrucción de la identidad contra el desorden, la fragmentación y el olvido.” (p. 264). Christopher Nolan tirará también del mito de Teseo en *Origen* (*Incepción*, 2010)¹⁶⁶ y Cobb recurre a una arquitecto llamada Ariadne para llevar a cabo la misión que le permitirá dejar de escapar en el laberinto psicológico donde se haya perdido y volver al orden. Y ella será la que, en última instancia, tire del hilo del prota-

¹⁶⁶ Ocupa el puesto 38 de la lista de las películas con más recaudación de todos los tiempos, según la *Box Mojo Office*, véase en el listado principal de apéndices.

gonista, cual hija de Minos, para lograr que Cobb no sucumba a la inercia de su pasado.

En los casos mencionados, el amor de una mujer hace la función que Vladimir Propp (1925) llamó, en su estudio de cuentos fantásticos, “el donante”, pero en otras ocasiones, como en la *Odisea*, el amor es la clave vehicular del viaje. A este respecto, Balló y Pérez señalan la diferencia con el cine de aventuras moderno que se centra en los peligros y la consecución final del tesoro (Balló y Pérez, p. 19). De hecho, destacan la incoherencia de que la historia de Ulises acabara retratándose como “una trepidante novela de aventuras itinerantes” –dando lugar incluso a todo un género cinematográfico, el *peplum* – cuando, atendiendo estrictamente al número de versos dedicados a cada episodio, la trama que transcurre ya en el hogar de Ulises, y no su viaje, es la más importante del poema homérico (Ibíd., p. 30). En efecto, el largo episodio final que cuenta las dificultades de Ulises ya en su patria para recuperar su condición del rey de Ítaca y ser reconocido por su esposa Penélope ha sido silenciado de la tradición narrativa frente a la del viaje de regreso. Y con ello, se ha omitido también “el notable componente erótico” relacionado con el hogar del héroe donde es esperado por su fiel esposa (Ibíd., p.31).

Por último, es necesario destacar también la disparidad en el tratamiento que el cine moderno ha hecho del argumento del amor frente al de las novelas de caballería, que fue el principal género literario desde finales del s. XV hasta mediados del XVI, en todos los países europeos. En *El Amadís de Gaula* o *Tirante el Blanco*, uno de los libros salvados por Cervantes del fuego, junto con *Don Belianis de Grecia* y *La Galatea*, el héroe, como se recuerda en *El Quijote*, hace de su amada el objetivo final de sus gestas y ella es, en definitiva, el motivo que construye su heroicidad. Incluso, en la obra culmen de la literatura hispánica, que marca el fin de las novelas de caballería, Cervantes se burla por un lado de este tipo de novelas y, a la vez, crea la obra más perfecta de este género, salvando lo esencial en ellas. A través de la mofa, Cervantes exhala la tristeza que le provoca la desaparición del espíritu del caballero andante y escribe *El Quijote* para denunciar la nueva cultura que se burlaba de aquel que pretendía forjar su nobleza en nombre del amor. Porque hay que recordar también que el amor cortés no se limitó a ser solo una forma literaria, una moda de narrar, sino que llegó a imbricarse en

la vida de la época, como un distintivo aristocrático que justificaba en el amor la dedicación al servicio del otro. Se trataba en suma de una forma trascendente y sublime de vivir, apartada del materialismo, superficialidad y vileza de quien no tenía acceso a la ficción.

10. 7. 2. El concepto de amor romántico.

El argumento del amor, tal y como es tratado en las películas preferidas del público contemporáneo, tiene su origen en el modelo de amor romántico que ha predominado en las sociedades modernas desde que fuera popularizado por el Romanticismo literario del S. XIX. Este movimiento vino a significar el triunfo del sentimiento frente al despotismo de la razón ilustrada y la rigidez de los cánones clasicistas. Por primera vez, se reivindicaba un amor basado en la elección personal y libre para alcanzar la fusión con la otredad superando todos los límites. Eva Illouz (2012) recuerda el débito que los valores de libertad y autonomía de elección de la Modernidad tienen con el Romanticismo. Explica cómo tras la influencia de la Reforma Protestante, el ideal cultural del amor romántico, que “presupone y constituye el libre albedrío y la autonomía de los amantes”, acabó liberando el sentimiento de los cánones religiosos e instó en el siglo XVIII a las mujeres, tanto como a los hombres, a elegir libremente el objeto de su amor. Así, el amor romántico, como valor sociológico, contribuyó a la emancipación afectiva y a la desestabilización del poder que ejercían los padres y la comunidad sobre las decisiones matrimoniales de las mujeres; todo un desafío contra el patriarcado y la institución familiar del momento (Illouz, 2012, p. 23).

Sin embargo, como indica la socióloga de origen marroquí, al eliminar las antiguas constricciones del sentimiento, en la Modernidad, el amor romántico heredó también las contradicciones del auge del liberalismo. Así, lo que en principio fue la reivindicación de una mayor autenticidad en las relaciones afectivas –lo que Giddens (1992) llama la “relación pura”¹⁶⁷–, durante la Modernidad, en ausencia de cualquier otro marco

¹⁶⁷ El término de “relación pura” es un concepto acuñado por el sociólogo Anthony Giddens para definir la relación basada en la igualdad sexual y emocional entre sus miembros (o modelo de “amor confluyente”) que surge como consecuencia de las transformaciones en la esfera pública y privada que implicó la revolución sexual: la anticoncepción, la aceptación de la homosexualidad, la mejora relativa de la posición de la mujer en la sociedad, y el

ético, el amor “comienza a regularse según las leyes de la oferta y la demanda, la escasez y la sobreabundancia” (Illouz, 2012, p.83). En este contexto desregulado, acentuado con el neoliberalismo, el modelo de sexualidad acumulativa, como cualquier otro acto de consumo, posee una ventaja estratégica y un dominio sobre el de exclusivismo emocional, que sigue primando en las mujeres, aunque no lo pretendan (Illouz, 2012, p. 139), (G. Lipovetsky, 1999, p.19)¹⁶⁸.

Es decir, el concepto de amor romántico comienza a sufrir lo que implica la aporía de la libertad, la presuposición de que ambas partes tienen la misma capacidad de elegir, algo, que como explica Illouz no es cierto. Y la liberación sexual promovida a partir de los 60, en lugar de significar un avance en las libertades de la mujer, se ha convertido en una trampa de la ideología patriarcal que sigue discriminándola (J. A. Roche, 2013, p. 123). La ausencia de normas que caracteriza la vida afectiva moderna es el valor que acaba representando también al más fuerte o dominante, es decir, aquel que muestre menor ética afectiva, mayor capacidad de contener la interacción emocional y menor necesidad de compromiso. Rasgos que no se dan de manera igualitaria sino que corresponden al modelo masculino de relación¹⁶⁹, lo que genera un desequilibrio que es el motivo del monto de sufrimiento social que provoca el amor en la actualidad (Illouz, 2012, p. 144-146).

Por eso, como explica la socióloga, el problema no reside en la idea de amor romántico, que una parte del feminismo ha decidido convertir en el “cemento con el que está edificada la dominación masculina” (Ibíd., p.14), y “la meta de la igualdad no es lograr que el desapego se haga extensivo a hombres y mujeres por igual” (Ibíd., p. 319). El principal problema reside, según la socióloga, precisamente, en considerar al amor exclusi-

reconocimiento de la necesidad de lograr una mayor igualdad entre los géneros, la legalización del divorcio, las transformaciones en la familia, entre otras. (A. Guiddens, 1992).

¹⁶⁸ Según Illouz (2012), como estrategia para evitar ser dominadas por la mayor capacidad masculina para evitar el compromiso, “las jóvenes quieren formar un vínculo de apego pero al mismo tiempo tratan de negar esta necesidad (...). La consecuencia es que “luchan contra su propia necesidad de sentirse amadas y fingen indiferencia y desapego frente a los varones”(Illouz, 2012, p. 143). Por otro lado, también G. Lipovetsky en *La tercera mujer* (1999) opina al respecto: “Lo que se ha eufemizado es el discurso sentimental, no las expectativas ni los valores amorosos”.

¹⁶⁹ Según la socióloga, el modelo de sexualidad acumulativa frente al de exclusividad emocional es preferido por los hombres porque pueden permanecer en el mercado sexual y no reproductivo más tiempo que las mujeres, lo que les permite “tener a su disposición a un número más numeroso de mujeres entre las que elegir” (Illouz, 2012, p. 315).

vamente un aspecto privado y, el dolor que genera, una falencia de la psiquis de cada cual, especialmente de la femenina. Es decir, considerarlo un error psicológico e individual que debe ser extirpado para “encajar” en el modelo dominante de las relaciones afectivas modernas, en vez de tener en cuenta la determinación institucional de su estructura que es la verdadera razón del sufrimiento afectivo que achacan las sociedades contemporáneas.

Por eso, de entre los factores determinantes de la problemática emocional actual, Illouz destaca la ontología psicológica que impera en nuestras sociedades y que impone un exceso de normas sobre lo que debe o no debe ser tanto una relación como un yo sano (Ibíd., p. 294 y 295) . En virtud de un patrón emocional muy elaborado, las relaciones son monitoreadas, comparadas, criticadas y culpadas de no llegar a lo que se esperaba de ellas. Y son las personas en última instancia, y no la estructura social, las que asumen de manera exclusiva la responsabilidad de los problemas en sus relaciones amorosas, una carga difícilmente soportable para una relación. Un argumento que es abordado también por otros sociólogos, como G. Lipovetsky (1983) cuando dice que “el abandono de una estructura que de un sentido colectivo ha abocado la noción del amor al narcisismo privado en que se ve abocado el *homo psicologicus* en las sociedades actuales” (p.49-51).

Por otro lado, la cantidad de opciones disponibles que ha conllevado la eliminación de los viejos límites (hoy día ni la edad, ni el sexo, la clase, la religión, la raza u otras consideraciones sociales son un problema a la hora de entablar relaciones afectivas) ha provocado que el desapego afectivo y la mercantilización sexual dominen los modos en que se articula el deseo. La sobreabundancia de opciones obliga al deseo a apoyarse en estructuras de selección altamente cognitivas que “atenúan la intensidad de las emociones” (Illouz, 2012, p. 317) y subyugan el gusto a un proceso racional; y, por otro lado, impone la prevalencia de valores hedonistas que miden el amor por la forma en que produce placer y evita el dolor, lo que dificulta asumir las dificultades de un compromiso apasionado(Ibíd., p.295).

Pero, sobre todo, Illouz insiste en cuestionar el modelo cultural de la acumulación de capital sexual” promovido por la masculinidad moderna¹⁷⁰, pues “este tipo de libertad sexual tan mercantilizada interfiere con la capacidad de los hombres y mujeres para forjar vínculos intensos, significativos e integrales” (2012, p. 320). La revolución sexual, deseosa de poner fin a los tabúes y de alcanzar la igualdad, ha dejado a la ética fuera del ámbito del sexo” (Illouz, 2012, p. 320) y la sexualidad se ha transformado en escenario de una lucha desequilibrada que deja a muchos hombres y, sobre todo, a muchas mujeres “en estado de resentimiento y extenuación” (Ibíd., p.321).

La consecuencia de esta situación, no ha provocado la desaparición de la necesidad de vínculos afectivos profundos, pero sí ha diezclado sus manifestaciones. Hasta el punto de que “exhibir las pasiones, declarar ardientemente el amor, llorar, manifestar con demasiado énfasis los impulsos emocionales” se ha convertido en el nuevo tabú (G. Lipovetsky, 1983, p. 77) de las sociedades “liberadas”. Una contradicción que la cultura popular y el cine de audiencias no ha dejado de airear en estas últimas décadas, como veremos más adelante.

Porque, a pesar de todo, “el amor se ha tornado más fundamental que nunca para la determinación del valor propio” (Illouz, 2012, p. 321) . A tenor del *quantum* infinito de tiempo y espacio que le dedicamos en nuestra vida a los fracasos de nuestros romances, hoy día, el amor ya no es solo un ideal de nuestra cultura, sino que se ha constituido como “sostén social del yo”. Por ello, Illouz insiste en la necesidad de que “todas las personas puedan gozar de la misma capacidad para vivir emociones fuertes y apasionadas”. En cuanto que la obtención del significado que la sociedad anhela “se manifiesta mejor en aquellos vínculos que comprometen al yo en su totalidad y le permiten concentrarse tanto en la otra persona que se olvida de sí” (Ibíd., p. 320). Solo el amor apasionado es capaz de disolver la incertidumbre, la inseguridad y el vacío que asola a la sociedad contemporánea y por ello es el único tipo de amor que nos permite “entender quiénes somos para nosotros mismos y para el mundo” (Ibíd., 320).

¹⁷⁰ Illouz insiste en que, en un contexto de una sexualidad desregulada, “la acumulación proporciona una ventaja estratégica y un poder mayor que el exclusivismo” (2012, p. 139).

En resumen, lo que vienen a argüir estudios como el de Illouz, es que la mayor parte de la insatisfacción y la angustia amorosa que actualmente se experimenta está promovida por la estructura social. Ni el objetivo de la Modernidad, ni el del feminismo igualitario fue en ningún momento el de contribuir a una sociedad que amase más y mejor, sino el de la búsqueda de la libertad y la eliminación de toda norma social en el campo afectivo e, incluso, el de proscribir la emocionalidad. Todo ello ha devenido en una lucha por demostrar quién es capaz de sentir menos y en una hipernormativización psicológica que ha llevado a las relaciones al límite de la extenuación y a la prevalencia del modelo ausente de ética.

10. 7. 3. La Revolución romántica de los 90.

En este contexto social, en el que el amor romántico se ha convertido en el esclavo desafortunado de un sistema moderno que premia la cosificación y la levedad del vínculo, comienza a manifestarse a mediados de la década de los 90, lo que los norteamericanos llamaron “La Revolución romántica” (Rosa Pereda, 2009)¹⁷¹, que poco después acabaría extendiéndose a todos los rincones de la esfera privada con *El Eros electrónico* (R. Gubern, 2000).

El cine no se hizo eco de este giro del gusto hacia las historias de amor hasta que el clamor popular despertado, primero por las telenovelas y el ámbito literario, lo hizo evidente. Por eso en principio, de manera bastante prudente, muchos de los primeros éxitos de taquilla de corte romántico estuvieron precedidos por destacados *best sellers*: *The House of the Spirits* (*La casa de los espíritus*, 1982-1993¹⁷²), *Como agua para chocolate* (L. Esquivel, 1989-1992), *Los puentes de Madison* (1992-2002) o *Bridget*

¹⁷¹ “Los años de transición entre el siglo XX y XXI están marcados entre otros acontecimientos culturales, por el auge de los productos del sentimiento. Una industria multimediática que crece y cambia muy deprisa, pero que se sostiene sobre un hecho al parecer bastante incontestable: en este momento, en esta época de cruce de tiempos, de cambio de siglo y de milenio, interesan más que nunca los sentimientos individuales, que han sustituido a los intereses y los temas colectivos. Entre estos sentimientos, el rey, el básico, es el amor.” en Pereda, Rosa (2001). *El Amor: Una historia universal*, Madrid: Espasa Calpe, p. 65.

¹⁷² Obsérvese que se ha añadido, en segundo lugar, la fecha del estreno de la película junto a la de la publicación del *best seller*.

Jones's Diary (*El diario de Bridget Jones*, 1996-1999)¹⁷³ de H. Fielding, responsable también de una de las miniserie más brillantes de década *Pride and Prejudice* (*Orgullo y Prejuicio*, BBC, 1995).

Pero indudablemente la década de los 90 acabó marcando un hito cinematográfico en la escena social desencantada hacia la feminización de la mirada (L. Mulvey, 1975). El nuevo mercado del sentimiento se hizo paso a través de la exquisita trilogía de K. Kieslowski (*Azul*, 1993), el descubrimiento mediático de directoras feministas como Jane Campion (*The piano*, 1993), el remozado que Richard Attenborough hace de la vulnerabilidad de C.S Lewis en *Shadowlands* (*Tierras de Penumbra*, 1993) o la sorprendente década de Disney en el tratamiento de los roles de género con *Pocahontas* (1995), *The Hunchback of Notre Dame* (*El jorobado de Notredame*, 1996, por G. Trousdale y K. Wise.), *Mulan* (1998) o la historia de *Hercules* (1997), el héroe que debe aprender a amar para ser reconocido como tal.

Fue una década en la que las mujeres comenzaron a mirar el cine de otra manera, por primera vez como un amigo con quien hablar, a la vez que se rompían ciertos cánones sobre la mujer romántica: en series de éxito internacional como *Ally McBeal* (Fox, 1997-2002) o en películas como la mencionada *Bridget Jones's Diary* (2001) y su secuela –*Bridget Jones: The Edge of Reason* (*Bridget Jones: sobreviviré*, 2004)– que ofrecían el perfil de una heroína romántica profesional, compleja que, incluso, era capaz de reírse de su singularidad.

La revolución romántica de los años 90 significó una reacción sin precedentes al hastío mecanicista y apático de la sociedad moderna generada especialmente por esa nueva generación de mujeres profesionales y consumistas que requerían referentes mediáticos capaces de reflejar su realidad: las tensiones provocadas entre, por un lado, los valores femeninos del amor romántico y la maternidad y, por otro, el modelo competitivo y mercantilista en el que buscaban desesperadamente un espacio “propio” (V. Wolf,

¹⁷³ Esta película obtendría 281.929.795 de dólares en taquilla durante 2001, año en que se mantuvo dentro de las diez películas más vistas a nivel mundial.

1929, p. 49)¹⁷⁴. Fue la década, por tanto también, en la que el cine comenzó a dar muestras de una mayor pluralidad y democratización del gusto al permitir más posibilidades reales de elección y una mirada femenina (L. Mulvey, 1975) que durante un siglo había sido casi inexistente.

10. 7. 4. Límites para romper límites: Pasión y ética.

- Edward: Y dime, ¿qué ocurrió cuando él llegó a la torre y la rescató?
- Viviana: Qué ella lo rescató.

(*Pretty Woman*, G. Marshall, 1990, 1:51'04")

Como hemos mencionado anteriormente, en la mayor parte de las películas más vistas a nivel mundial¹⁷⁵ es recurrente el argumento del romance. En los dos primeros filmes de ese listado, *Avatar* y *Titanic*, la historia de amor tiene un protagonismo principal, al igual que en *Shrek 3* (C. Miller y R. Hui, 2007), y otras. Pero, salvadas excepciones, el cine de grandes audiencias se resiste a tratar el tema del amor romántico de manera exclusiva y suele convivir con otros géneros cinematográficos como ocurre en *Matrix* o *The Lord of the Rings*¹⁷⁶.

Se ha querido dedicar en este espacio una atención especial a esas películas que, dentro del *quantum* significativo de *blockbusters*, constituyen una excepción y no solo por responder de manera exclusiva al género romántico, sino también, curiosamente, porque su éxito siempre ha estado acompañado de una gran controversia social.

¹⁷⁴ Virginia Wolf da cuenta en su obra *Una habitación propia* de cómo a principios del s. XIX “una mujer que escribía tenía que hacerlo en la sala de estar común” donde eran continuamente interrumpidas, pues no tenían derecho a un despacho propio (1929, p. 49)

¹⁷⁵ todas las películas citadas en este párrafo forman parte del listado de las cien películas más taquilleras a nivel mundial según *Box Mojo Office* que puede verse en el apéndice.

¹⁷⁶ Tolkien recibió en su día críticas por incluir la historia de amor entre Aragorn y Arwen por considerarla “innecesaria y superficial”, pero en sus cartas revela la trascendencia que esta historia tiene dentro de la trama como “una cruda alegoría de la esperanza” que hilvana el periplo relatado en *El señor de los anillos*. Recuperado en (visionado el 2 de octubre 2015):

<http://elanillounico.com/noticias/libros/libros-de-jrr-tolkien/aconsejaron-a-tolkien-eliminar-de-el-senor-de-los-anillos-la-historia-de-amor-de-aragorn-y-arwen/>

10. 7. 3. 1. *Pretty Wooman* y el príncipe rescatado.

Desde que en 1990 se estrenara *Pretty Wooman* (G. Marshall)¹⁷⁷ alcanzó amplias cuotas de pantalla en todo el mundo, especialmente en España donde ostenta la posición 40ª de las películas más vistas¹⁷⁸. Pero fue con su estreno en televisión cuando realmente empieza a forjarse el mito mediático. 25 años después de su estreno en la gran pantalla, desde que el 2 de enero de 1994 se estrenara *Pretty Woman* por primera vez en TVE hasta el último pase el 19 de abril de 2015, se ha emitido un total de veinte veces y sigue rompiendo récords de audiencias, sin bajar jamás de los 1.900.000 espectadores¹⁷⁹. El rotundo éxito de esta película, que tiene el récord de mayor audiencia televisiva en España, ha propiciado no pocos y rigurosos estudios como el de H. Radner (1993) o el de B. Westalke (1992) que han tratado de clarificar sus razones. Análisis que se hacían todavía más necesarios a tenor de las cuantiosas críticas que el filme recibió desde sectores progresistas que consideraron reaccionario su argumento (E. Trillo, 2003, p. 155).

A diferencia de estas críticas que ven en esta historia un reflejo del complejo de Cenicienta argumentado por las feministas, es decir, del miedo de la mujer a la independencia y de su redención gracias al matrimonio, los estudios realizados advirtieron en esta historia claves en una dirección muy distinta. Así, análisis como el de B. Westalke (1992, p. 48) destacan que el tipo de relación amorosa narrada en *Pretty Wooman* describe más una transformación en el personaje de el hombre, Edward Lewis, que en el de Viviana, la prostituta que a lo largo de la trama, en cambio, experimenta un reconocimiento de sus valores innatos. Unas virtudes que, por la condición profesional de la protagonista, no son morales –y en este punto H. Radgner (2003, p. 63) señala el contraste con la tradición moralizante–, pero sí son éticos. Viviana da muestras de estable-

¹⁷⁷ Obtuvo un total de 463.406.268 dólares en taquilla, ocupando el puesto 150 de las películas más vistas a nivel mundial con ajuste por inflación, según datos de *Box Mojo office* (ver apéndice).

¹⁷⁸ Con 4.301.943 de espectadores en el estreno, según datos del MEC: Boletín informativo 2013. Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales. Secretaría de Estado de Cultura, p. 157.

¹⁷⁹ Las primeras quince veces ha liderado con holgura todas las listas de audiencia, un récord reconocido para una película tantas veces emitida en España, ocho veces por TVE, once por Telecinco y una por Antena 3; moviéndose entre el 55,6% y el 14,5% de cuota de pantalla. Ver el histórico de emisiones en (26 agosto 2015): <http://www.telecinco.es/telemania/gente-de-tele/aniversario-pelicula-pretty-woman-today-nbc-reune-julia-roberts-richard-gere-0-1959825065.html>, y <http://www.vertele.com/noticias/el-increible-fenomeno-de-pretty-woman-lidera-con-19-en-su-decimoquinto-pase/>

cer límites muy claros en todas sus relaciones incluso con el propio Edward, como cuando ella se niega a pasar una noche más con él fuera del contrato establecido y sin que él se decida a dar el paso que ella demanda, a pesar de que ya lo quiere. Edward, en cambio, es un inversor sin escrúpulos que experimenta una transformación profunda gracias a su relación con Vivian. Un cambio que no solo involucra sus hábitos sino también la resolución de su conflicto edípico, lo que se muestra en la reconciliación con el señor Morse, un hombre de negocios como su padre, pero a quien valora y, finalmente, reconoce.

La transformación que vive Viviana es, sin embargo, de índole social. A través de su relación con Edward, ella consigue un reconocimiento –representado también mediante su embellecimiento y la amplitud de sus posibilidades materiales- con el que sueñan las mujeres que viven y sufren las sociedades patriarcales. *Pretty Woman* se convierte, de esta manera, en una ficción que las libera de su doble condicionamiento. Por un lado, el del sentimiento, al establecer un puente entre sus deseos y la evasión emocional y la fobia al compromiso con la que la mujer se enfrenta en el ámbito privado (Illouz, 2012, p. 141). Y, por otro lado, el condicionamiento de una cultura mercantilista y competitiva que avoca tanto a hombres como a mujeres a “joder por dinero” y a marginar a quien no lo tiene.

Con esta historia de amor en principio imposible, *Pretty Woman* establece un puente entre las diferencias de género manifiestas en las relaciones personales, pero también entre clases sociales. En la película, la crítica subyacente al liberalismo salvaje de la Modernidad abarca tanto al ámbito social como al privado y, frente a ello, la historia propone una salida, una superación que se evidencia especialmente al inicio y al cierre de la película. La primera escena comienza con la cínica frase “Digan lo que digan, siempre es por dinero” del mago que ameniza un cóctel de la clase alta norteamericana. y el colofón de la película es la esperanzadora frase de un *rastafari* que grita en mitad de la calle: “Bienvenido a Hollywood, ¿cuál es tu sueño? todo el mundo viene aquí. Esto es Hollywood, el país de los sueños. Algunos sueños se hacen realidad, otros no, pero continúa soñando. Esto es Hollywood, siempre hay tiempo para soñar, por eso, continúa soñando”.

10. 7. 3. 2. La rebeldía romántica en la saga *Twilight*.

La saga *Twilight* (*Crepúsculo*, C. Hardwicke, 2008- 2012)¹⁸⁰, basada en la obra de E. Meyer (2005-08), ha conseguido situar casi todos sus títulos dentro de las cien películas más vistas a nivel mundial a la vez que de nuevo, como ocurrió con *Pretty Woman*, su argumento principal sobre el amor romántico se convertía en objeto de una gran controversia.

En efecto, el consumo que las audiencias hacen del cine puso sobre el tapete la tensión inherente entre el principio de igualdad de género y el del amor en las relaciones de pareja. Y, de hecho, el fenómeno cultural que supuso primero el *best seller* y luego el estreno de esta historia debe a su éxito a esta resistencia; al tabú que para la sociedad occidental supone en la actualidad la idea de amor romántico –es decir, la pérdida del yo individual en la pareja– y la intensa pasión emocional que pone en jaque todos los bastiones racionales. *Crepúsculo* consiguió hacer eclosionar el deseo reprimido de una experiencia de fusión con la otredad que exige la propia muerte del yo con una intensidad que quedaba perfectamente encarnada en la “relación sobrenatural” entre un vampiro y una humana (A. Díaz, 2009, p. 37).

Una vez más, el mito del amor romántico se habría paso a través de la escenificación de una relación amorosa entre dos naturalezas en principio irreconciliables, la del depredador y la de la presa: “Y de ese modo el león se enamoró de la oveja...” (E. Meyer, 2008, p. 280). Para, a partir de ahí, mostrar la forma en que este deseo puede realizarse y llegar a un término feliz y no trágico como el de las novelas decimonónicas.

Las claves que aporta *Twilight* para lograr la integración de lo diferente tienen que ver, en primer lugar, con la salida de la apatía moderna y su mecanismo a través de la apasionada convocatoria con la muerte y, devenido de ello, el aprecio intenso por la vida. La protagonista, Bella Swan experimentará una transformación que exigirá sacrificar

¹⁸⁰ La saga consta de un total de cinco películas: *Twilight* (2008), *The Twilight Saga: New Moon* (La saga crepúsculo: *Luna Nueva*, Chris Weitz, 2009), *The Twilight Saga: Eclipse* (La saga Crepúsculo: *Eclipse*, David Slade, 2010), *The Twilight Saga: Breaking Dawn - Part 1* (La saga Crepúsculo: Amanecer. Parte 1ª, Bill Condon, 2011) y *The Twilight Saga: Breaking Dawn - Part 2* (La saga Crepúsculo: Amanecer. Parte 2ª, Bill Condon, 2012).

todo lo que ha sido hasta entonces para ascender a una experiencia desconocida que la conformará en un ser superior (Díaz, 2009). Mientras que Edward Cullen tendrá que superar la inseguridad, incluso el terror que le suscita su propia naturaleza; es decir, aceptarse para crecer a través de otro y encontrar en él lo que ve su padre, esto es, “la fuerza, la bondad, la luz que emana” Edward. Y en este punto radica una de las contribuciones de la obra de Meyer al pensamiento racional moderno, ya que realiza una reescritura del mito del vampiro. Para Carlisle fundador del clan Cullen, los vampiros no tienen una naturaleza demoníaca, sino que son fruto de la evolución natural de la especie (Meyer, 2008, p. 313). Los vampiros se enmarcan así dentro de una óptica científica, lejos de los oscuros mitos y leyendas que narran su origen infernal y su esencia demoníaca (Díaz, 2009). Frente a la transgresión asociada a la figura del vampiro, en *Twilight*, sin embargo no solo han sido reeducados para poder convivir con los mortales, sino que son un dechado de virtudes “humanas” (C. Agustí, 2011, p. 2009). En lugar de personas, los vampiros de Forks cazan animales para vivir porque rechazan esa faceta monstruosa de su naturaleza, así como también rehúsan perpetrar cualquier acto arbitrario y malvado.

La versión que Meyer hace de los vampiros dista mucho de la tradicional. "Originariamente, el comportamiento de los vampiros es una apología del placer y reivindica los derechos fundamentales del cuerpo humano, primando entre todos ellos el de una sexualidad totalmente emancipada" (Díaz, 2009, párr. 28). Por otro lado, Edward Cullen es "un jovencito extremadamente responsable", virgen –a pesar de sus 107 años- y dueño de una capacidad de contención, pese al deseo sexual que rezuma la trama, que es uno de sus mayores atractivos de su personaje y de la saga.

Los Cullen son una familia modélica, que propugna la recuperación de los sólidos valores familiares que rigen las relaciones entre los seres humanos: amor, solidaridad y respeto. Como una metáfora de la superioridad ética que profesan, los vampiros de *Crepúsculo* no están condenados a vivir en la oscuridad de la noche, son seres que brillan, cuya piel se vuelve bellísimamente dorada a la luz del sol.

El rol del Bella Swan en la relación es claramente diferente al de Edward y muchos han advertido una excesiva dependencia y debilidad en el personaje. Sin embargo Meyer

integra en su personaje femenino rasgos de una emancipación moderna –como es que no quiera casarse sin estar enamorada o su gusto por la lectura–, unidos a la recuperación del poder femenino premoderno que algunas reivindicaciones feministas parecen haber perdido de vista. Así, explica C. Agustí (2011, p.16), Bella será quien defienda y salve finalmente a su clan del peligro de los Vulturis, igual que Mulán (Disney, 1995) luchó en la batalla para defender el honor de su familia. Y lo hará a través de aquello que por su condición de mujer humana la hace superior e increíblemente valiosa: su maternidad, ya que el vampiro no puede crear vida. Por la nueva vida que crece en ella luchará con vehemencia y se enfrentará tanto al peligro que comporta para la suya propia, como a la opinión del propio Edward.

Y todo esto para reflejar que, en la saga de *Twilight*, la clave primordial del amor es la ascesis de su heroína a una ética que ha desaparecido de las relaciones afectivas en nuestra sociedad. La historia establece unos límites que permiten destacar el principio del respeto por la diferencia entre los sexos como motor de la pasión y del deseo, sobre el de la igualdad¹⁸¹. Y, de paso, se da cuenta de una ética que admite llevar mucho más lejos la intensidad emocional, como dos caras integradas de un mismo anillo de Moebius con la que se consigue aliviar las contradicciones que asolan la realidad afectiva actual (Illouz, 2012). Así pues, Meyer apela a los ideales románticos para conseguir integrar la intensidad emocional que requiere la incorporación de la otredad, con los límites éticos necesarios que lleven a buen término el ideal amoroso en ausencia de los marcos sociales que lo constreñían en la tradición decimonónica.

10. 7. 4. 3. El contrato en *Fifty Shades of Grey* .

Fifty Shades of Grey (50 sombras de Grey, Sam Taylor-Johnson, 2015), está basada en la novela de E.L. James (2001) y, como exponente de novela gótica, representa el argumento de un hombre distante e incluso cruel que finalmente acaba entregado al amor

¹⁸¹ Aquí se hace referencia a las investigaciones recientes que han demostrado que el aumento de las prácticas igualitarias en la relación amorosa disminuye proporcionalmente la carga erótica y la libido, según manifiesta Sabino Kornrich, coautor del estudio y sociólogo de la Universidad de Washington. Otros autores, como Pepper Schwartz, profesora de sociología en la Universidad de Washington, la psicóloga Lori Gottlieb y El sexólogo José Manuel González coinciden también en base a los recientes estudios neurológicos que “resaltar las diferencias puede resucitar la atracción y la pasión” (*Semana*, 16 de febrero de 2014).

de una mujer. Representa el deseo de la mujer “en un mundo donde los hombres las dominan, abusan de ellas, rechazan su amor y actúan de forma ambivalente” (E. Hernández, 2014, párr., 15). Pero lo interesante de la obra, que se ha convertido en un fenómeno mediático y ejemplo del poder de la cultura viral¹⁸², es que muestra una experiencia inmanente susceptible de aplicarse a la práctica cotidiana para superar los desequilibrios y las contradicciones que subyacen en la realidad emocional de la sociedad actual (Illouz, 2014, p. 94).

En su libro dedicado al famoso best seller, *Erotismo de autoayuda: 'Cincuenta sombras de Grey' y el nuevo orden romántico* (2014), Illouz señala que *Fifty Shades of Grey* no trata de una dominación real. Consiste más bien en una performance, una puesta en escena, una especie de ficción. Anastasia decide vivir esta relación poco convencional por voluntad propia. Y hacerlo no le impide seguir desarrollando su independencia y su individualidad. En ese sentido, no es una criatura prefeminista o antifeminista. No es como la protagonista de *Historia de O*, ya que nunca renuncia a su soberanía (A. Vicente, 2015). En el plano de la relación sexual que describe la obra, los cánones feministas parecen obsoletos, puesto que ella es la dominada, pero este ámbito está sujeto a unos límites muy rigurosos (que sólo se salta ella, cuando lo requiere). Y, por otro lado, fuera de la cama, su relación es igualitaria. Anastasia se resiste a ser sometida y comunica sus deseos en voz alta, llevando razón e imponiéndose en la mayoría de las peleas.

Es importante señalar que, en la experiencia sexual -basada en los cánones del BDSM¹⁸³- que relata la obra, juega un papel crucial el contrato. Se trata de un acuerdo establecido, como en *Pretty Woman* (1990) al principio de la relación y no al final como comúnmente se establece en las relaciones heterosexuales. Este contrato inicial, además de contener todo aquello que desean las partes (sin límites morales), compromete a los *parteners* a unas reglas de cumplimiento común, lo que contribuye a dejar de lado la incertidumbre y la desconfianza (Illouz: 2014, p. 92- 93) que acompañan el ini-

¹⁸² Es necesario recordar que el éxito de la saga comenzó con la publicación de la obra a través de las redes y su viralización, sin intervención alguna de la Industria cultural.

¹⁸³ BDSM es un término creado para abarcar un grupo de prácticas y fantasías eróticas. Se trata de una sigla formada con las iniciales de las siguientes palabras: Bondage (servidumbre contractual), Dominación, Sumisión y Sadismo Masoquismo. Abarca, por tanto, a una serie de prácticas y aficiones sexuales relacionadas entre sí y vinculadas a lo que se denomina sexualidades no convencionales o alternativas.

cio de una relación y boicotean su desarrollo. La existencia de este compromiso, fundido en la relación desde el primer momento, permite que ésta, liberada de miedos, pueda llegar mucho más lejos en su intensidad, así como en la ruptura de prejuicios o de convenciones que constriñen tanto al sentimiento como a la sexualidad.

Por tanto, el cambio de Christian comienza a anunciarse mucho antes de la intervención y reacción de la joven Anastasia, a través del propio marco de la relación por ambos de manera contractual desde el principio. La participación de Anastasia, a partir de ese momento, siempre es evidente porque “Anastasia is actually the one setting the rules (she renegotiates the sex contract on just about every page) and Christian accedes to all her wishes¹⁸⁴ (E. Liner, 2012, párr. 10).

Eva Illouz señala, a este respecto, cómo esta obra ha sido interpretada por las mujeres en clave de manual erótico y lo han compartido con sus parejas (I. Navarro, 2015). Ya que, para la autora, lo verdaderamente atractivo de Christian es su extraordinario conocimiento del cuerpo de la mujer. Por eso, la socióloga reivindica incluso el papel de las prácticas BDSM como “una brillante solución de fantasía al problema de la volatilidad de las relaciones románticas, justamente porque es un ritual inmanente basado en una definición hedonista del sujeto, que ofrece certidumbre” (Illouz, 2014, p.102). En este sentido, mediante las estrategias simbólicas del BDSM es posible superar los dilemas y tensiones de la heterosexualidad moderna que están en parte codificadas por los preceptos feministas (Illouz, 2012, p. 86).

El éxito de público alcanzado por las tres películas analizadas anteriormente y la enervada controversia que han suscitado, han puesto de relieve la distinción que el sociólogo francés P. Bourdieu realizaba entre la estética “popular” y la “burguesa” (1979, p.60), en su estudio sobre los gustos culturales y las diferencias de clase. Bourdieu afirma, concretamente, que si la cultura popular se caracteriza por un placer emocional y sensual inmediato, la estética burguesa está basada en criterios formales y universales negadores de la pasión y del placer. Como dice G. Lipovetsky en *La era del vacío*, “como en el caso de la muerte, el sentimentalismo resulta incómodo; se trata de perma-

¹⁸⁴ “Anastasia es en realidad quien establece las reglas (renegocia el contrato sexo casi en cada página) y Christian accede a todos sus deseos” [traducción mía].

necer digno en materia de afecto, es decir discreto. (...). Por ello no es tanto la huida ante el sentimiento lo que caracteriza nuestra época como la huida ante los signos de sentimentalidad” (1983, p. 77). El tabú social que en los tiempos del *Eros electrónico* (R. Gubern, 2000) sigue suscitando el tratamiento del sexo y de la pasión es una expresión de la represión e hipocresía todavía latentes en los códigos ideológicos de la sociedad occidental (E. Illouz, 2014), (G. Lipovetsky, 1983) que ha encontrado en las máximas expresiones de la cultura popular no sólo su deshago, sino también su tratamiento. De esta manera, el cine de nuestros días ha acabado retratando y aportando soluciones a la contradicción inherente en de las sociedades contemporáneas señalada por Lipovetsky, en cuanto que “el drama es más profundo que el pretendido desapego *cool*: hombres y mujeres siguen aspirando a la intensidad emocional de las relaciones privilegiadas” (1983, p. 77).

10. 8. La libertad intersticial de los vínculos reencanta.

La reivindicación de un patrón ético en las relaciones amorosas que aparece en el cine dd.90s participa de uno de los rasgos distintivos que este estudio detalla en las bases teóricas del reencantamiento cultural: el cambio en el concepto de libertad de la sociedad postmoderna que consiste en el paso de una concepción idealista a otra más madura e inmanente. Es lo que M. Maffesoli llama “libertad intersticial” (2007, p.128) basándose en el término Heideggeriano de la superación o *Verwindung* interpretado por G. Vattimo (1995). Una liberación a la que se llega, no como escape de lo anterior, ni como sustitución sino "entrando más profundamente en ella y trasladándola a un nivel superior" (M. Heidegger, 1954, p. 80). Porque el concepto de libertad se entiende también dentro del vínculo y de la integración de lo conflictivo como única forma de avanzar, ya no de manera extensiva sino tridimensionalmente:

Verwindung como aceptación, reanudación, distorsión, todo ello en pos de una cura. Así es cómo se aborda la infancia, el pasado, lo maravilloso, la memoria, las raíces profundas. Todo como capa freática del estar-juntos. Todo como vector del reencantamiento del mundo. (M. Maffesoli, 2007, p.130).

Esta forma de concebir el cambio y la libertad constituye el eslabón crucial del reencantamiento en la cultura actual y aparece como tónica dominante de la mayor parte de las películas de máxima audiencia actuales. Así se ha recogido en la integración que realiza el cine actual de la ficción como forma de conocimiento (cap. 8) y en la aceptación de los límites y la propia némesis heroica para la superación de los conflictos (cap. 9). Si bien ofrece un eco especialmente vibrante en la forma en la que el cine actual maneja el tema de la autoridad, lo vemos entretejido en la representación de los vínculos afectivos: en la relación que el héroe mantiene con el grupo de afines a través de la autoridad conferida y no impuesta (H. Arendt, 1951, p. 549 y 550); e igualmente surge en la necesidad de integrar los límites para que el amor romántico se resuelva en su máxima expresión –*Pretty Woman*, *Crepúsculo* y *Cincuenta sombras de Gray*–. Y, finalmente, en el vínculo paterno-filial, como veremos ahora.

En concreto, se ha reflejado con detalle la evolución del concepto a través del análisis comparativo entre *Inception* (Nolan, 2009) y *Blade runner* (R. Scott, 1982) realizado en el subapartado “Ficciones que liberan y ficciones que condenan”. La lucha vana de Roy, el replicante, por su libertad y el asesinato de Tyrell, su creador, evidencian un tipo de rebeldía que no confiere libertad real en cuanto que se establece en base a la negación de un padre que forma parte de uno mismo. En *Origen*, en cambio, la superación del padre no se plantea como un logro a partir del combate contra la autoridad, sino como consecuencia de que éste reconozca la identidad del hijo. C. Nolan tiene muy claro, y así lo resuelve en todos sus filmes, que la verdadera capacidad de elección no surge de arrebatarla a otro o de la desaparición de los límites, sino en su integración. Solo cuando uno es capaz de edificar un marco de autoridad sobre sí mismo puede realizar verdaderas elecciones y crear algo nuevo, en lugar de repetir por oposición o inconsciencia los marcos anteriores.

Es decir, no se sabe lo que ocurrirá en el futuro incierto hacia el que huyen Rick Deckard y Rachael, al final de *Blade Runner*, como se desconoce también el de Benjamin y Elaine en *El graduado* (M. Nichols, 1969), pero su escapada en sí no garantiza una superación. Habría que esperar algunas décadas para que el cine especificara algo más sobre la libertad.

En *The Dark Knight Rises* (*El caballero oscuro la leyenda renace*, 2012), la más taquillera de las secuelas de Batman, C. Nolan apela al restablecimiento de la norma, lo que conlleva asumir y solucionar los antiguos errores para evitar la espiral destructiva que traería la imposición de un orden nuevo basado en la violencia. Como Bane, el terrorista sin escrúpulos que personifica en esta ocasión al némesis, el personaje de Batman surge de la sublimación de un abuso, pero el superhéroe establece la diferencia entre ambos cuando se erige como sujeto principal de un marco ético que nunca es canjeable por el fin perseguido, por muy elevado que éste sea, pues asume las propias consecuencias de sus actos y rectifica. Un argumento paralelo pero centrado en el género dramático y en una trama personal aparece en *El juez* (David Dobkin, 2014). Una película lejana a los *blockbusters*, cuya historia se centra en la rectificación del padre como condición necesaria para redimir al hijo. Hanck Parcker es el hijo díscolo de un juez que ha renegado de él porque le recuerda un error que cometió en el pasado. La historia cuenta el momento de la vida en que este pasado rinde cuentas y, solo cuando el padre asume su responsabilidad, se produce la transformación y Hanck abandona su periplo escapista, como también ocurre con Dom Cobb en *Inception*.

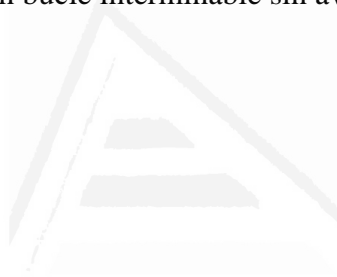
En *Interstellar* (C. Nolan, 2014), de nuevo aparece el vínculo paterno filial como la clave para resolver el problema y la supervivencia de la humanidad. A diferencia del personaje de Mr. Brand, que sucumbe a la desesperanza, la responsabilidad que Cooper siente hacia la relación con su hija será capaz de superar las barreras temporales y físicas, dando una nueva oportunidad a los habitantes de la tierra, al futuro; algo que hubiera sido imposible si Cooper no hubiera cumplido su promesa.

La dialéctica entre el proteccionismo paterno y la necesidad de libertad del hijo, siguiendo la estela de *Pinocho*, aparece también en la aclamada *Finding Nemo* (Disney, 2003)¹⁸⁵. La importancia que se concede en *Buscando a Nemo* a la relación paterno-filial como la base del desarrollo del sujeto, presente a lo largo de toda la cinta, aparece reflejada de manera explícita, como señalan H. M. Porto y M. Martínez:

¹⁸⁵ La película de animación de mayor recaudación de la historia, teniendo en cuenta el ajuste por la inflación de precios (véase en el listado del apéndice).

Cuando atribuyen la causa de la adicción de Bruce - el tiburón blanco- a no haber conocido a su padre. Recuerda el pensamiento freudiano de que cualquier trastorno en la adustez es consecuencia de algún trauma infantil. El yo no es capaz de mantener firme las riendas que controlan al ello, y de ahí que aflore el instinto propio de la especie, en el gran tiburón blanco. (2004, p. 139)

La resolución también pasa por la asunción de una superación o *libertad intersticial*: el héroe tendrá que hacer su propio camino en el mundo, pero solo tras la reconciliación con el padre. Este aspecto se revela en el momento en que el personaje de *Dori* recupera la memoria, lo que permitirá que padre e hijo se encuentren por fin. Se trata del motivo de la memoria, el hogar o la raíz, piedra angular también de *Toy Story 3* (L. Unkrich, 2010), sin la cual el héroe no puede ir muy lejos y estaría avocado a dar vueltas tras la huella del padre en un bucle interminable sin avance.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

CONCLUSIONES



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

CONCLUSIONES

A partir del análisis fílmico de las doscientas películas que conforman la muestra de esta tesis, es posible confirmar la hipótesis de partida y diagnosticar un giro cultural hacia el reencantamiento en las sociedades actuales que empieza a manifestarse en la década de los 90 y cuya manifestación ha ido incrementándose desde entonces.

Este nuevo *religare* nace de la necesidad social de recuperar una ilusión *ex-nihilo*, es decir, no brotada del deseo de un mayor bienestar físico o material ni devenido de él, sino de un deseo de índole intangible: acabar con la soledad que nos dejó el paso del huracán moderno. En efecto, los largometrajes de mayor recaudación muestran la búsqueda de la conexión perdida a través de la integración de la ficción como forma de conocimiento (*Avatar*, *La vida de Pi*, *Matrix* o *Gravity*, por ejemplo); de la incorporación de los límites y de la némesis (*Jurassic World*, *Inside out*, la saga de *Harry Potter*, *Maleficent*, *How To Train Your Dragon*, entre otras) o del padre (*Inception*, *Interstellar*, *The Dark Knight Rises* o *Finding Nemo*); y mediante la potenciación de los vínculos afectivos (*Frozen*, *Interstellar* o la saga *Twilight*). Con esta intención, la sociedad se manifiesta a través de la ficción estética (es decir, aquella que más le gusta) al encontrar en ella el espacio de libertad necesario para superar tanto la exigencia externamente impuesta como la autoimpuesta por un yo autotélico y saturado. Un nuevo lugar desde el que ya no se desea escapar de la realidad, sino reclamar el tratamiento o la curación del deterioro actual de lo humano.

Pero esta tesis, creemos que los resultados del análisis han conseguido reforzar no solo el marco teórico sino también el método de estudio empleado, conformando un todo coherente. Así, como se ha explicado en la metodología –en el subapartado “La justificación teórica de la selección filmográfica” (p. 33)–, en el contexto de la sociedad telemática que permite el acceso a la oferta cultural y que exige una tarea selectiva al espectador, el arte cinematográfico se convierte en una de las principales expresiones culturales (si no la mayor) del enfrentamiento a los bastiones de la sociedad tardocapitalista. Y es que, mediante la ficción estética, lúdicamente compartida, la sociedad es capaz de volar por parajes insospechados de su mente, potenciarlos a través de su consumo y participar, así, en la irradiación y la afectación sobre lo instituido, uno de los

objetivos principales de la Sociología del cine, tal y como ha sido definida en esta tesis. Es más, con la muestra analizada, es posible concluir que la cultura actual, a través del cine que elige y por tanto fomenta, prepondera el vínculo intersubjetivo frente a la individualidad, la integración de lo diferente o extraño contra su separación, la solidaridad horizontal de las redes interconectadas frente a la competitividad de las estructuras verticales, lo afectivo contra la razón instrumental, la búsqueda del significado y de la ética frente a la cosificación y el vacío del progreso sin escrúpulos y, en suma, la construcción de una realidad alternativa capaz de superar todos los límites impuestos, no por su eliminación, sino profundizando y valiéndose de ellos.

Este último rasgo, basado en la superación de lo anterior sin eliminarlo o escapar a ello, es lo que se denomina *libertad intersticial*, que se constituye como el concepto vertebrador y vehicular del reencantamiento: la integración de lo conflictivo como única forma de avance. No en balde, sobre esta noción se ha tratado ampliamente en los subapartados “La libertad intersticial”, de las bases teóricas (p. 66), y “la libertad intersticial de los vínculos reencanta”, del análisis fílmico (p. 258).

Gracias a este concepto es posible explicar cómo la nueva realidad reencantada permite la convivencia del *religare* con la idea de libertad y de emancipación, tradicionalmente considerada su oxímoron. Y, precisamente, este aspecto es fundamental para señalar la diferencia respecto al encantamiento premoderno determinado por las religiones mono-teístas. Así, la sociedad actual busca liberarse no solo de los bastiones modernos, sino de cualquier agente supraindividual –sea de naturaleza, religiosa, ideológica o científica– que trate de decidir o de dirigir en detrimento de los sujetos sociales, como queda desarrollado en el capítulo 2, “El Misticismo libertario” y en el capítulo 7.5, “La comparación con el cine moderno: la imposibilidad del ser”.

Por consiguiente, la sociedad vira hacia una inocencia perdida, pero ésta no posee la misma naturaleza anterior a la consciencia moderna, porque no es lo mismo tener fe en algo por desconocimiento que tenerla sustrayéndose a lo que se sabe de ello. Por el contrario, como se indica tanto en las bases teóricas –en el subapartado “Encantamiento Consciente” (p. 63)– como en el análisis fílmico –en “El héroe novato” (p. 231)–, en el encantamiento actual participa la intencionalidad y la consciencia de no tener en cuenta lo fijado y de priorizar la mirada subjetiva como forma de reivindicación. Dando lugar

al oxímoron “encantamiento consciente” como definición teórica de nuestros tiempos. Por tanto, lo sagrado ya no se concibe separado de sus opuestos sino que posee un marco propio –el de la ficción–, cognitivamente confeccionado, en el que poder moverse a su entera libertad y que se constituye como la principal forma de conocimiento, como ha quedado desarrollado en el capítulo 1, “La nueva magia: el poder de la ficción” y en el capítulo 8, “La ficción como nueva religiosidad”.

Por otra parte, es también gracias al concepto de libertad intersticial y a su naturaleza inmanente que es posible explicar cómo la dimensión consciente de este nuevo encantamiento no lo reduce o lo debilita, sino que deviene en la confección de un marco que lo potencia hasta límites nunca experimentados en otras manifestaciones religiosas. Se trata, como decíamos en “La nueva magia: el poder de la ficción” (p. 58), del sentido prístino de la magia, entendida como “crear lo que se desea”, y que permite, por primera vez, diferenciar las ficciones que liberan frente a las que embriagan –véase el subapartado 8.2 (p. 165)–. Por ello, una de las características de esta nuevo misticismo basado en la ficción, que la sociología debería tener en cuenta, es el ritmo trepidante y arriesgado de su discurso, capaz de manifestar demandas sociales que en muchas décadas no se han llegado a concretar y que los modelos ideológicos dominantes o instituidos no han permitido efectuar.

Esta inocencia consciente también ha afectado a la evolución del cine que, a partir de los 90, adquiere una autonomía referencial y que apuesta por la creación de una realidad alternativa tanto en la forma como en los contenidos, como se ha explicado en “El cine, del truco a la magia” (p. 116). De manera que los filmes comienzan a reflejar el poder de la ficción para transformar la realidad sensorial percibida en vez de tenerla como referencia. Tal y como se señala en el capítulo 7, “La integración de lo sacro: la nueva magia”, las películas ya no se conforman con reflejar los determinantes que bloquean el deseo social sino que se postulan como adalides de su superación, ofreciendo recursos y perspectivas resolutivas. En definitiva, el cine también cambia, y por primera vez se convierte en un agente social de pleno poder que no se agota en el consuelo pascaliniano, tras las puertas de la sala de cine. No solo porque las condiciones comunicativas de acceso y de participación del público lo permiten sino porque los argumentos predominantes en las películas preferidas de la audiencia se implican en el debate social y pretenden dismantelar lo instituido. En general, todos los filmes de la muestra

posteriores a los 90 responden a esta premisa, como sucede, por ejemplo en las dos películas de mayor recaudación, *Avatar* y *Titanic* y también en otras como *The Hunger Games*, *Matrix Reloaded* o *The Da Vinci Code*.

Como vemos, la interacción entre el reecantamiento cultural de las sociedades actuales y el cine es recíproco. Es decir, es diagnosticable tanto el papel crucial de la ficción cinematográfica en este movimiento cultural como lo contrario, la forma en que este cambio afecta al arte cinematográfico, modulándolo desde su aparición.

Pero el escrutinio de los filmes realizado en esta tesis muestra también ciertas diferencias respecto a la idea de reecantamiento ofrecida por la teoría social y me refiero, en concreto, a la naturaleza arcaica señalada por M. Maffesoli. Y es que la función integradora u homeostática frente a lo instituido que define el reecantamiento cultural impide su dependencia de cualquier referente anterior premoderno, aunque este pueda servir de recurso simbólico como cualquier otro dependiendo del significado social conferido. Sirva como ejemplo, la forma de abordar el nuevo *religare* en *Interstellar* (p. 159-161) y en *Gravity* (p. 128 y ss.). De hecho, es posible argüir que las manifestaciones cinematográficas mayormente elegidas por las audiencias operan como reveladoras instantáneas de las corrientes o ideas que se convierten en dogma porque, en consecuencia, el público prefiere aquellos argumentos y películas que le permiten liberarse de ello. Es decir, que el cine de máxima audiencia siempre muestra un cariz de rebeldía y de oposición ante la visión dominante o establecida del mundo. Por eso también, y este matiz es importante señalarlo, las películas de mayor afluencia de público no están ligadas necesariamente a la satisfacción gozosa o placentera, como se ha señalado en “Los *happy ending* del cine *reecanta*” (p. 175 y ss.). El deseo puede manifestarse, y de hecho así lo hace, en la limitación del goce individual en post de uno más amplio que conlleva el respeto por el otro¹⁸⁶. Y la fusión del yo en el otro aparece como una urgencia necesaria para la resolución de la trama (*Frozen* y la saga *Twilight*), y no como una evasión o como una fatalidad con la que el cine moderno lo había tratado.

¹⁸⁶ Como señalamos en el apartado “‘Juntos podemos’: El amor de los afines” (cap. 10. 2), es el caso de las sagas de *Fast and Furious* (2001-15), *The Avengers* (2012-2015), *Harry Potter* (2001-2011), *The Lord of the Rings* (2001-03), *Toy Story 3* (1996-2010), *Pirates of the Caribbean* (2003-2011), *El Hobbit* (2012-2014), entre otras...

Recapitulando, es posible distinguir una serie de rasgos predominantes de este encantamiento y su forma de enfrentarse a lo “molar” que muestran una tendencia común y creciente en la filmografía de mayor recaudación:

a) La imaginación y la ficción cinematográfica, como su principal manifestación cultural, se constituye en el reducto del sentido y de la ética en un mundo en el que la sobreabundancia de verdades convoca a la confusión y a la ceguera en lugar de aportar luz. En consecuencia, el reencantamiento cuestiona la visión platónica del mundo, de manera que la caverna imaginaria se convierte en el crisol desde el que seleccionar y confeccionar el significado, protegido de la saturación lumínica del exterior (véase el capítulo 8, “La ficción como nueva religiosidad”).

b) El modelo de emancipación que se establece abandona su naturaleza idealista y se construye sobre la aceptación y la profundización de los límites, de modo que lo opuesto ya no se encuentra fuera sino integrado en la potencialidad heroica y la personificación del némesis llega incluso a desaparecer, como expusimos en “El villano redimido” (p. 204 y ss.) y en “El villano en la construcción del héroe” (p. 209 y ss.).

c) El amor apasionado se manifiesta como una forma de emancipación frente al modelo acumulativo y mercantilista de los afectos; frente al yo narcisista, psicologicista, “saturado” y abrumado por su constante escrutinio; como superación también del tabú que supone hoy día la fusión con el otro y la liberación, por tanto, del temor a la pérdida de sí en el vínculo a lo diferente y a lo extraño, que sume al individuo moderno en el vacío y la soledad. Todo ello ha quedado reflejado en el capítulo 10, “El héroe vulnerable”, y en el apartado 10.7., “El amor romántico en el cine *reecanta*”, así como en el análisis fílmico de *Pretty Woman*, de la saga *Twilight* y de *Fifty Shades of Grey* (p. 250 y ss.).

d) La dimensión afectiva del reencantamiento actual se conduce de la mano de una creciente feminización cultural que abandera la reivindicación de lo considerado débil o marginal por la Modernidad –véase, “El empoderamiento de lo marginal” (p. 232)–. La cultura *reecanta* se vertebra de las historias narradas desde la mirada de quien se inicia en un mundo extraño, en el que solo se ha participado hasta entonces como observador pasivo. Partiendo de aquí, el empoderamiento se lleva a cabo desde la reconciliación con la singularidad del deseo femenino y, a partir de ella, elaborando una deconstruc-

ción integral del modelo patriarcal y de sus valores y no ya del hombre frente a la mujer. Así al menos ha quedado reflejado en el subapartado, “El feminismo reecanta” (p. 234) y ejemplificado, especialmente, en *The Hunger Games (Los juegos del hambre)*, *Maleficent (Maléfica)*, *Jurassic World*, *Frozen* y *Avatar*.

e) Por último, también la indagación realizada evidencia la naturaleza científico-tecnológica del reecantamiento y su capacidad como vehículo de emancipación contra los valores instituidos modernos. En las preferencias fílmicas de las audiencias actuales la ciencia es incorporada a la edificación de una religiosidad que es más artificial y consciente, a la vez que más humana (como muestran *Interstellar* e *Inception*). Y lo tecnológico no es considerado con temor sino como adalid de lo afectivo, en cuanto que adquiere una dimensión espiritual al participar de la inmaterialidad con la que se confeccionan las redes de significado entre las distintas subjetividades que constituyen el imaginario social, como aparece en las sagas *Toy Story*, *Star Wars*, *X-men*, *Transformers*, *Spider-man*, *The Avengers*, *Iron Man*, *The Dark Knight* y ha sido descrito en “La tecnología reecanta” (p. 163 y ss.). Así, de la mano de una ciencia y de una tecnología también reecantadas, se edifica una nueva ética que reclama la prioridad de lo significativo sentimentalmente como salida a la razón inane y al vacío existencialista al que nos abocó la muerte del monoteísmo.

El reecantamiento, al fin, surge como reacción frente a la prevalencia de una visión escéptica del mundo saturada de consciencia sobre su naturaleza perversa o corrupta que bloquea la ilusión necesaria para el cambio. Como un anhelo, entonces, del perdón y de la alegría perdida como motores de la acción y de la transformación social.

Por otro lado, metacomunicativamente hablando, esta tesis doctoral, como el mismo concepto que defiende, ofrece un puente entre la ficción y la ciencia para tratar de llegar más allá de los límites y para emanciparse de lo instituido, profundizando en ello. Su intención es, pues, servir de preámbulo generalista a otros estudios más específicos que traten de indagar en el imaginario social de las sociedades actuales, descubriendo las singularidades de cada subcultura, de cada clase o diferencia social; esos matices definitorios que nutren la interacción y que ayudan así a adquirir una comprensión más completa de la sociedad. Pero, en definitiva, se concluye que es crucial acometer un estudio hermenéutico de la ficción cultural que permita la interpretación y, por tanto,

que confiera un sentido a los datos cuantitativos sobre el consumo que actualmente se recogen.

Aunque rebasa los límites de este estudio, sería necesario abordar de forma exhaustiva el análisis del reecantamiento en España a través del consumo cinematográfico. Una indagación así, de perfiles más acotados, permitiría dar un paso más y dar cuenta de la pluralidad de formatos de acceso a la producción cinematográfica al que esta tesis no ha podido llegar. De esta manera, una muestra nacional permitiría abarcar, por ejemplo, la profusión del visionado actual por Internet así como del televisivo que evidencian una interesante tendencia de futuro. Igualmente, sería interesante complementar esta tesis con la investigación de las condiciones nacionales del acceso a la producción cinematográfica, no solo en lo que se refiere al formato utilizado, sino en cuanto a su interacción con cada segmento social, su afectación sobre él y sobre el cómputo de consumo global. Una observación más parcial, por zonas geográficas o países, también permitiría explicar esas brechas que se han comprobado existentes en el consumo del cine que las audiencias de cada país llevan a cabo y, de esta manera, poder explicar su interrelación con la actualidad de cada lugar.

Para todo ello, además de una aproximación más concreta, sería necesario asimismo que una optimización de los recursos documentales existentes sobre el consumo cinematográfico. Para poder llevar a cabo una comparativa loable de los datos españoles, por ejemplo, frente a los listados mundiales norteamericanos que nos han servido de muestra, es imprescindible que una entidad pública acometa la actualización diaria del cine más visto en España, algo que no existe en la actualidad. Los datos aportados por el MEC poseen una periodicidad anual, de manera que resultan desfasados a la hora de tenerlos en cuenta como diagnóstico social, además de que sus listados se interrumpen cada año y perjudican un posible y necesario análisis evolutivo.

Por último, también sería de gran interés poner atención sobre cómo, a partir de esta nueva forma de aproximación a la sociedad a través del consumo cinematográfico, éste se puede ver afectado. Es decir, cómo la interacción social de esta nueva mirada de la cultura puede influir y en qué forma sobre las preferencias del espectador.

BIBLIOGRAFÍA



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

1. Libros y artículos científicos.

- Adorno, Th. W. (1955-1969). La crítica de la cultura y la sociedad. En *Crítica cultural y sociedad*. Barcelona: Ariel.
- ____ (1969). *Crítica cultural y sociedad*, Barcelona: Ariel.
- Adorno, T.W. y Horkheimer, M. (1944-1994). *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta.
- Agustí, C. (2011). La saga Crepúsculo: la transmisión de valores tradicionales a la juventud del s. XXI. En *XII Congreso Internacional de Literatura española contemporánea*. La Coruña.
- Aimar, M. (2008). Cuando Dios creó a Adán. La mirada de Steven Spielberg sobre las consecuencias del avance tecnológico. En *Creación y Producción en Diseño y Comunicación* IV(14),13-15.
- Almanza, V. (2005, oc.- nov). Los Estudios sobre el Consumo Cultural: Algunas Observaciones Metodológicas. En: *Razón y Palabra. Primera revista electrónica en América Latina Especializada en Comunicación*, 47. Recuperado el 20 de octubre 2015, de: <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n47/valmanza.html>
- Alonso, A. (1999- 2001). Rosa Luxemburgo: una mujer demasiado revolucionaria. En *Rosa Luxemburgo: una rosa roja para el siglo XXI*. La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Juan Marinello, p. 164.
- Alonso, Luís E. (1998). *La mirada cualitativa en sociología: una aproximación interpretativa*. Madrid: Fundamentos.
- Apolodoro (1985). *Biblioteca mitológica*. Trad. y notas de M. Rodríguez de Sepúlveda. Intr. de J. Arce. Rev.: C. Serrano Aybar. Madrid: Gredos.
- Arendt, H. (1951). *Los orígenes del totalitarismo*, Madrid: Alianza.
- Arendt, H. (1958- 2003) ¿Qué es la autoridad? En *Entre el pasado y el futuro: Ocho ejercicios sobre la reflexión política*. Barcelona: Península.

- Augé, M. (1993). *Los no lugares, espacios del anonimato: Antropología sobre modernidad*, Barcelona: Gedisa.
- Aznar, H. (2014). La rebelión de los públicos. En *El Ciervo: revista mensual de pensamiento y cultura*, 745, 8.
- Babin, P. y Kouloumdjian, M. F. (1983). *Nuevos modos de comprender. La generación de lo audiovisual y del ordenador*. Madrid: SM.
- Babin, P. y McLuhan M. (1980). *Otro hombre, otro cristiano en la era de la electrónica*. Barcelona: Edebé.
- Balló, J. y Pérez X. (1995- 2010). *La semilla inmortal. Los argumentos universales del cine*. Barcelona: Anagrama.
- Barlow J. P. (1994). Vender vino sin botellas. La economía de la mente en la Red Global. Recuperado el 20 de octubre de 2015, de:
<http://biblioweb.sindominio.net/telematica/barlow.html>.
- Bateson, G. (1958). The New Conceptual Frames for Behavioral Research. En *Proceedings of the Sixth Annual Psychiatric Institute*. Princeton: The New Jersey Neuro- Psychiatric Institute.
- ____ (1972). A theory of play and fantasy. En *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Antropology, Psychiatry, Evolution and Epistemology*. New York: Ballantine Books.
- ____ (1993). *Una unidad sagrada: Pasos ulteriores hacia una ecología de la mente*. Barcelona: Gedisa.
- Bateson G. y Ruesch J. (1951- 1984). *Comunicación: la Matriz Social de la Psiquiatría*, Barcelona: Paidós.
- Baudrillard, J. (1991). Ensayo sobre los fenómenos extremos. En *La transparencia del mal*, Barcelona: Anagrama.
- Bauman, Z. (1992-2003). *Intimations of postmodernity*. Londres: Routledge.

- ____ (1993- 2005). *Ética de la posmodernidad*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores.
- ____ (2000- 2003). *Modernidad líquida*. México: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- ____ (2001- 2003). *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores.
- ____ (2003- 2005). *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Beauregard M., Paquette V. (2006, sep. 25). Neural correlates of a mystical experience in Carmelite nuns. En *Neurosci Lett*, 405(3):186-90.
- Beltrán, L. R. (1979- 2007). Adiós a Aristóteles: la comunicación horizontal. En A. Walzer, M. García López y J. C. Rodríguez (coord. 2007): *Comunicación alternativa, ciudadanía y cultura*, 1, 37-66.
- Benjamín, W. (1936-1991). El Narrador. En *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Barcelona: Taurus.
- ____ (1936-2008). La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica (3ª redacción). En *Obras, Libro I, Vol. 2*. Madrid: Ábada.
- Berger, P y Luckmann, Th. (1966-1983). *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires: Amorrortu.
- Bericat, E. (1998). *La integración de los métodos cuantitativo y cualitativo en la investigación social*. Barcelona: Ariel.
- Berman, M. (1987). *El reencantamiento del mundo*. Chile: Cuatro Vientos.
- Bettelheim, B. (1975). *Psicoanálisis de los Cuentos de hadas*. Barcelona: Crítica.
- Blumer, H: (1968): *Symbolic Interactionism. Perspective and Method*. New Jersey: Prentice Hall.

- Bogen, J. E.: (1969). The other side of the brain: An appositional mind. En *Bulletin of the Los Angeles Neurological Societies*, 34, pp. 135-162.
- ____ (1975). Some educational aspects of hemispheric specialization. En *UCLA Educator*, 17, 24-32.
- Bordwell, D., Carroll, N. (ed., 1996). *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. University of Wisconsin Press.
- Borges, J. L. (1949). La casa de Asterión. En *El Aleph*. Recuperado el 30 de septiembre de 2015, de: http://www.mundolatino.org/cultura/borges/borges_6.htm
- Bourdieu, P. (1979-88). *La distinción: Criterio y bases del gusto*. Madrid: Taurus.
- Buela, A. (2004). El desencantamiento del mundo. En *Revista Agustiniiana*, 45(136), 193-202
- Callejo, M. J. (1995). Audiencias activas. Recuperado el 20 de octubre de 2015, de: <http://www.uned.es/ntedu/espanol/master/segundo/modulos/audiencias-y-nuevos-medios/audien-activas.htm>
- ____ (1996). *La audiencia activa: el consumo televisivo. Discursos y estrategias*. Madrid: Centro de Investigaciones sociológicas.
- ____ (1999). Audiencias y nuevos medios, Madrid, Uned.
- Camús, A. (1951-2013). *El hombre rebelde*. Madrid: Alianza Editorial.
- Canavessi, J. (2002). Vattimo o el mito reencontrado. En *Intertexto*, 2. Recuperado el 20 de octubre de 2015, de: <http://www.sagrado.edu.ar/revistas/revista2/vattimo.htm>
- Casarrubios, M. S. (2012). Narración y sociedad: el villano en el cine contemporáneo (2000-2010). En *Revista Aequitas: Estudios sobre historia, derecho e instituciones*, (2), 201.
- Castells, M. (2003). *La galaxia Internet*. Barcelona: Debolsillo.
- Castoriadis, C. (1975-1993). La institución imaginaria de la sociedad. En Colombo (coord.), *El imaginario Social*, Montevideo: Altamira y Nordan Comunidad.

- ____ (1994). *Los dominios del hombre: Las encrucijadas del laberinto*. Barcelona: Gedisa.
- Castrillón, J. L. (2006). La reconstrucción del héroe: El protegido de M. Night Shyamalan. En *Trama y fondo: revista de cultura*, (20), 130.
- Cazeneuve, J. (1972). *La sociedad de la ubicuidad: Comunicación y difusión*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Cloutier, J. (1973-2001). *Pequeño tratado de Comunicación*, Reillanne: Ediciones Atelier Perrousseaux.
- ____ (1977). *La comunicación audio-scripto-visual en la era de los self-media, o la era de Emirec*, (Trad. Jaime Poded). En R. Sánchez Rivera y J. de la Mora (Comp.), *Ciencia de la Comunicación*, México, CCH Vallejo: UNAM.
- Coffey, R. (1998). *Unspeakable Truths and Happy Endings: Human Cruelty and the New Trauma Therapy*. Maryland: Sidran Institute Press
- Collar, J. (2011). “Harry Potter”: elogio de la Amistad. En *Nuestro tiempo*, (670), 91.
- Cruzado, M. A. (2004). El mal tiene nombre de mujer: del Olimpo a la meca del cine. En *El espejo de la cultura: Mujeres e iconos femeninos*. Sevilla: Arcibel.
- Cuadradi, A. y Modelo, E. (2005). La desaparición del héroe: espacio y épica en el reality. En *Actas do III Sopcom VI Lusocom e II Ibérico*, Volumen I.
- Cyrulnik, B. (2003). *El encantamiento del mundo*. Barcelona: Gedisa
- ____ (2008). *Biografía de un espantapájaros*. Barcelona: Gedisa.
- Damasio, A. R. (1995- 2011). *El error de Descartes*. Barcelona: Destino.
- Davoli, Ch. y Abrams, R. (2009, abr. 14). Reaching Out With the Imagination. En *Psychological Science*. Recuperado el visionado el 23 de abril 2014, de:
<http://www.psychologicalscience.org/media/releases/2009/davoli.cfm>
- Deleuze, G. (1968- 2002). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.

- ____ (1969) *Lógica del sentido* [pdf en red] Recuperado de:
<http://www.philosophia.cl/biblioteca/Deleuze/L%F3gica%20del%20sentido.pdf>
- ____ (1971- 2002). *Proust y los signos*. Madrid: Editora nacional.
- ____ (1981-2013). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros
- ____ (1985- 1987). *La imagen- tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- ____ (1986- 1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Paidós Ibérica.
- ____ ¿Qué es el acto de creación? [conferencia]. Traducción de Bettina Prezioso. Recuperado el 22 de octubre de 2015, de: <http://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.com.es/2012/03/gilles-deleuze-que-es-el-acto-de.html>
- ____ (1995, Otoño). Tener una idea en cine. En *Archipiélago*, 22.
- Dewey, J. (2004). *La opinión pública y sus problemas*, Madrid: Morata.
- Díaz, A. N. M. (2009). Amor y terror: el "consuelo" de Crepúsculo. En *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, (41), 37.
- Díaz, L. (1993). *De la mitocrítica al mitoanálisis*. Barcelona: Anthropos Editorial.
- Díaz, L. (1996). *Diccionario de superhéroes*. Barcelona: Glénat.
- Duchamp, M. (1957). *The creative act*. En *Art News*, 56 (4).
- Durand, G. (1960-1981). *Las Estructuras Antropológicas del Imaginario: Introducción a la Arquetipología General*. Madrid: Taurus.
- Durand, G., y Rojzman, M. (1971-2000). *La imaginación simbólica*. Amorrortu Editores.
- Durandin, G. (1995). *La información, la desinformación y la realidad*. Barcelona: Paidós.
- Echevarría, R. (1997). *El Búho de Minerva*. Santiago: Ed. Dolmen.
- Eco, U. (1962-1984). *Obra abierta*. Barcelona: Planeta Agostini.
- ____ (1965- 1999). *Apocalípticos e Integrados*. Barcelona: Lumen.

- ____ (1979- 85): ¿El público perjudica a la televisión?. En M. Moragas (ed.), *Sociología de la comunicación de masas* (4 vol.). Barcelona: Gustavo Gili.
- ____ (1995). *El superhombre de masas*. Barcelona: Lumen.
- Elíade, M. (1957- 2014). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós.
- ____ (1962-1999). *Mito y realidad*. Kairós,
- ____ (1972- 2009). *Tratado de historia de las religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado*. Ediciones Cristiandad.
- ____ (1999). *La búsqueda: historia y sentido de las religiones*. Barcelona: Kairós.
- Ferrer , A. (ed., 2006). *Primum Videre, Deinde Philosophari: Una Historia de la Filosofía a Través Del Cine*. Valencia: Institució Alfons El Magnànim, Diputació de València.
- Ferrer, A., Raffi, X. G., Lerma, B. y Polo, C. (2001). *Locuras de cine*. Valencia: Colomar editors.
- Ferrés i Prats, J. (1996). *Televisión subliminal. Socialización mediante comunicaciones inadvertidas*. Barcelona: Paidós.
- ____ (2000). *Educación en una cultura del espectáculo*. Paidós: Barcelona.
- ____ (2003). Las emociones y el inconsciente en la comunicación audiovisual. En R. Morduchowicz (coord). *Comunicación, medios y educación: un debate para la educación en democracia*, p. 57-68. Barcelona: Octaedro.
- Flórez, M. A. (ed.) (2004). *En el espejo de la cultura: mujeres e iconos femeninos*. Sevilla: Arcibel Editores.
- Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI.
- ____ (1971- 2004). *La peinture de Manet*. París: Seuil.
- ____ (1973-1997). *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Barcelona: Anagrama.

Francescutti, P. (2004). *La pantalla profética. Cuando las ficciones se convierten en realidad*. Madrid: Cátedra.

____ (2012). La sociología frente al proyector (y detrás también). En J. A. Roche Cárcel (ed.), *La sociología como una de las bellas artes*, p. 225-246. Barcelona: Antròpols.

Frasquet, L. S. (2003). *Tim Burton y la construcción del universo fantástico* [Tesis doctoral]. Dto. de Teoría de los Lenguajes, Universitat de València.

Freud, S. (1915- 1974). La represión. En *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva.

____ (1930, 1974). El Malestar en la Cultura. *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Gagliardi, L. (2011). Palabra y construcción de la identidad en “Harry Potter and the Philosopher’s Stone”. En *X Jornadas Nacionales de Literatura Comparada*. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 17- 20 de agosto 2011. Universidad Nacional de La Plata. Recuperado el 19 julio 2015, de:
http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/29094/Documento_completo__.pdf?sequence=1

Gandasegui, V. D. (2011, jul-dic.). Inception (El origen): la implantación de una vieja confusión en tiempos de la realidad virtual. En *El ojo que piensa. Revista de cine Iberoamericano* [publicación digital], año 3, 4. Recuperado el 20 de octubre de 2015, de:
[http://www.eloquepiensa.net/eloquepiensa/index.php/articulos/159](http://www.elojoquepiensa.net/eloquepiensa/index.php/articulos/159), p. 9

García Matilla, A. (1996). Los medios para la comunicación educativa. En R. Aparici (coop.), *La Revolución de los Medios Audiovisuales*, p. 69. Madrid: Ediciones de la Torre.

García Valero, B. E. (2012). Realismo mágico, Física y Japón. En: *Inter Asia Papers*, Universidad de Alicante, 26, 1-30.

García, C. (2010). El amor en el cine. En *Crítica*, 60(966), 78-83.

Gardner, H. (2003). *Inteligencias múltiples*. Barcelona: Paidós.

Giddens, A. (1992). *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Madrid: Cátedra.

____ (1995). *Modernidad e identidad del yo*. Barcelona: Península.

Goffman, E. (1974- 2006). *Frame Analysis. Los marcos de la experiencia*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.

Goldmann, L. (1968). *El teatro de Jean Genet*. Caracas: Monte Ávila editores.

____ (1955-1985). *El hombre y lo absoluto. El Dios oculto*. Barcelona: Península.

Goleman, D. (1995- 1996). *Inteligencia emocional*. Barcelona: Kairós.

Gómez Tarín, F. J., y Rubio Alcover, A. (2013). Del cineasta al imaginador. La narrativa lúdica como estrategia de supervivencia en el último M. Night Shyamalan. En Actas del V Congreso Internacional Latino de Comunicación Social, V CILCS, Universidad de La Laguna, diciembre 2013. Recuperado el 30 de julio de 2015, de: http://www.revistalatinacs.org/13SLCS/2013_actas.html

Graber, D. A. (1988). *Processing the news: How people tame the information tide*, Nueva York, Longman.

____ (1989). Content and meaning. What's it all about? En *American Behavioral Scientist*, 33.

____ (1990). Seeing is remembering: How visuals contribute to learning from television news. En *Journal of Communication*, 40(3), 134-155

Hall, S. (1997). *Representation. Cultural representations and signifying practices*. London: Sage.

Hansen, M. (1991). *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge: Harvard University Press.

Hare, R. D. (1993- 2003). *Sin conciencia. El inquietante mundo de los psicópatas que nos rodean*. Paidós Ibérica.

Heidegger, M. (1954-94). *Conferencias y artículos*. Barcelona: Del Serbal.

- Heller, A. y Feher, F. (1994). *El péndulo de la modernidad. Una lectura de la era moderna después de la caída del comunismo*. Barcelona: Península.
- Hobsbawm, Eric (2009). *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo xx*. Barcelona: Crítica.
- Horkheimer, M. (1973). *Crítica a la razón instrumental*. Buenos aires: Sur.
- Husserl, E. (1929-62). *Lógica Formal y Lógica Trascendental. Ensayo de una Crítica de la Razón lógica*. Trad. de Luis Villoro México: Ediciones del Centro de Estudios Filosóficos de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- Illouz, E. (2012). *Por qué duele el amor. Una explicación sociológica*. Madrid: Katz
- ____ (2014). *Erotismo de autoayuda: 'Cincuenta sombras de Grey' y el nuevo orden romántico*. Madrid: Katz.
- J. Marías (1999). Los estilos de la Filosofía [conferencia]. Recuperado el 20 de octubre de 2015, de: <http://www.mercaba.org/Filosofia/leibniz.htm>
- Jiménez Peñuela, J. R. (2014, jul.). Gravedad: un viaje espiritual arquetípico. En *Frame: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, 10, 10- 22.
- Jones, C.P. (1986). *Culture and Society in Lucian*. Cambridge: Harvard University Press.
- Jung, C.G. (1954- 2000). Acerca de la psicología de la figura del trickster. En *Obra completa. Volumen 9/I. Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*, p. 239-240. Madrid: Trota.
- Kerckhove, D. de (1999). *La piel de la cultura: investigando la nueva realidad electrónica*. Barcelona: Gedisa.
- Kracauer, S. (1947- 85). *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Krishnamurti, J. (1944- 1994). *Obras completas: Años 1933-1967. Vol. 3*. Editorial Kier.

- L. Zavala (2005). Cine, clásico, moderno y postmoderno. En *Razón y palabra* [publicación electrónica], 46. Recuperado el 12 de octubre de 2015, de:
<http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n46/lzavala.html>
- Lacan J. (1955-1983). *El Yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica. Seminario 2*. Buenos Aires: Paidós.
- ____ (1964- 2001). *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. Seminario 11*. Trad. Juan Luis Del-Mont-Mauri y Julieta Sucre. Buenos Aires: Paidós.
- Lanceros, P. (2014). Loki: la sombra diabólica. En *Páginas de Filosofía*, 6(8), 24.
- Lanuza, A. (2012). *El hombre intranquilo: mujer y maternidad en el cine clásico americano*. Madrid: Encuentro.
- Lash, S. (1990). Cine: de la representación a la realidad. En *Sociología del postmodernismo*, 232-241. Buenos Aires: Amorrortu.
- Lasswell, H. (1927- 1971). *Propaganda Techniques in the World War*. Massachusetts: Mit Press.
- Lévinas, E. (2015). *Ética e infinito*. Madrid: Machado Libros.
- Linnitt, C. (2010, Abril). The Sacred in James Cameron's Avatar. En *Journal of Religion and Film* [Publicación digital], 14, N° 1. Recuperado de:
https://www.unomaha.edu/jrf/Vol14no1/Reviews/Linnitt_Avatar.html
- Lipovetsky, G. (1986). *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama.
- ____ (1999). *La tercera mujer*. Barcelona: Anagrama.
- ____ (2006). *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona: Anagrama.
- Lipovetsky, G. y Serroy, J. (2009). *La pantalla global: cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.
- Löwith, K. (1949- 1956). *El sentido de la historia: implicaciones teológicas de la filosofía de la historia*. Madrid: Aguilar.

Lozano, J. (2001, en-feb). ¿Quién teme a Marshall McLuhan?. En *Claves de razón práctica*, 109, 51-55. Recuperado el 23 de junio 2014, de:
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/mcluhan.html>

Luciano (1988). *Obras, II*. Traduc. de José Luis Navarro González. Madrid: Gredos.

Machado, A. (2009). *Juan de Mairena, I*. Madrid, Cátedra.

MacIntyre, A. (1984). *After Virtue*. Indiana: University of Notre Dame Press.

Maffesoli, M. (1988). *El tiempo de las tribus: el ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas*. Argentina: Siglo XXI.

____ (1990- 2007). *En el crisol de las apariencias: para una ética de la estética*. Siglo XXI.

____ (1993). *La contemplation du monde*. París: Grasset.

____ (1997- 2004). *Nomadismo: vagabundeos iniciáticos*. México: FCE

____ (2007- 2009): *El reencantamiento del mundo: Una ética para nuestro tiempo*. Buenos Aires: Dédalus.

Maffesoli, M. Díez de Velasco, F. y Lanceros, P. (2007). Tiempo de brujas. En *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, (6), 37-40.

Manis, J. G., & Meltzer, B. N. (1978). *A Reader in Social Psychology*. Boston: Allyn and Bacon.

Mannheim, K. (1962). *Ensayos de Sociología de la Cultura*. Madrid: Aguilar.

____ (1990). *El problema de una Sociología del Saber*. Madrid: Tecnos.

Marín, R. (2007). *Spiderman, el superhéroe en nuestro reflejo*. Madrid: Sinsentido.

Marina, J. A. (1993). *Teoría De La Inteligencia Creadora*. Editorial Anagrama.

Martín- Barbero, J (1995, 5 marzo). Secularización, desencanto y reencantamiento mass-mediático. En *Revista Diálogos de la Comunicación*, 41 [versión electrónica]. Recupe-

rado el 30 agosto de 2015, de:

http://www.catedras.fsoc.uba.ar/mangone/cursoverano2012_practicos5al7.doc

____ (1996). Heredando el futuro. Pensar la educación desde la comunicación. En *Nómadas. Revista crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 5,10-22.

Martín, S. (2002). *Monstruos al final del Milenio*. Madrid: Imágica.

Mayne, J. (1990). *Woman at the Keyhole: Feminism and Women's Cinema (Theories of Representation and Difference)*. Indiana University Press.

____ (1993). *Cinema and Spectatorship*. London: Routledge

McCombs, M. E. y Shawd, D. L. (1972). The agenda-setting function of mass media. En *Public Opinión Quarterly*, 36, 176-187.

Mcluhan, M. (1964- 1996): *Comprender los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.

Metz, Ch. (1977-1979). *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*. Trad. de Josep Elías. Barcelona: Gustavo Gili.

Mingorance, G. G. (2013). Fractura y fragmentación del héroe y el villano cinematográfico actual en “El protegido” de M. Night Shyamalan. En *Area abierta*,13 (2), 71-89.

Mommsen, W. J. (1989). *The Political and Social Theory of Max Weber*. Chicago: The University of Chicago Press.

Morillas, C. M. S. (2013). Crisis del personaje. La bruja en la era tecnológica. En *Tejuelo: Didáctica de la Lengua y la Literatura*. (17), 58- 59.

Morra, L. M. (2014, Otoño). Re-Visioning Crusoe. En *Canadian Literature*, 222. Recuperado el 11 de agosto 2015, de: http://canlit.ca/reviews/revisioning_crusoe

Morris, R. M. (2001, march.-april). The Function and Etymology of Proper. Nouns in the Work of J.K. Rowling. Recuperado el 20 de octubre de 2015, de: <http://www.fallen-angel.co.uk/wp-content/uploads/essaypdfs/harrypotter.pdf>

Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. En *Screen*, 16 (3), 6–18.

- Muñoz, B. (1989-2005). *Cultura y comunicación: Introducción a las teorías contemporáneas*. Madrid: Fundamentos.
- ____ (coord.) (2001). *Medios de comunicación, mujeres y cambio cultural*. Madrid: Comunidad de Madrid.
- Negroponete, N. (1995). *Ser digital*, Buenos Aires: Atlántida, p. 12.
- Newberg, A., D'Aquili, E., Rause, V., Videla, I. (2001-2003). *Dios: por qué seguimos creyendo: ciencia del cerebro y biología de la fe*. México: Martínez Roca,
- Nichols, S. y Van der Post, L. (2011). *Jung y el tarot: un viaje arquetípico*. Barcelona: Kairós.
- Nietzsche, F. (1882- 2002). *La gaya ciencia*. Madrid: Edaf.
- Noguera de Echeverri, A. P. (2004). *El reencantamiento del mundo*. Colombia: Universidad Nacional de Colombia.
- Ong, W. (1982-1987). *Oralidad y escritura: Tecnologías de la palabra*. México: FCE.
- Ortega y Gasset, J. (1832-1962): *La rebelión de las masas*. Bolonia: Il Mulino.
- Ovidio (s. VIII d.C- 2002). *La metamorfosis*. Traducción de Ana Pérez Vega. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Paz, O. (1949- 1974). El laberinto de la soledad. En *El Aleph*. Recuperado el 20 de junio de 2015, de: <http://www.hacer.org/pdf/Paz00.pdf>
- ____ (1973- 1994): *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. Madrid: Alianza Forma.
- Pedrero, R. (2006). El Aprendiz de brujo: de Luciano a Walt Disney pasando por Goethe. En A. Morales y M. Valverde (eds.), *Koinós Lógos. Homenaje al profesor José García López, E. Calderón (II)*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Pérez Rufi, J. P. (2009). Apocalipsis Zombi: virus y fin del mundo en el cine norteamericano. En J. Jiménez Varea (Ed.), *The End. El Apocalipsis en la pantalla* (pp.175-209). Madrid: Fragua.

- Phillips, G. D. (2004). *The Godfather: The Intimate Francis Ford Coppola*. The University Press of Kentucky.
- Pintor Iranzo, I. (2005). Los desnudos y los muertos: la representación de los muertos y la construcción del otro en el cine contemporáneo: el caso de M. Night Shyamalan. En *Formats: revista de comunicació audiovisual* [Publicación digital], (4),6. Recuperado de: http://www.upf.edu/materials/depeca/formats/arti6_esp.htm
- Porto, H. M. P. y Martínez, M. S. (2004). Buscando a Nemo: un análisis desde la perspectiva de los educadores. En *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, (23),139.
- Prado M. (2003–2004). Neo-romanticismo o el reencantamiento del mundo. Notas sobre una nueva estética. En *Documentos Lingüísticos y Literarios*, 26-27: 27-30. Recuperado el 21 de octubre de 2105, de: www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=50
- Propp, V. (1928-81). *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.
- Puckett, R. (2009). *Re-enchanting the World: A Weberian Analysis of Wiccan Charisma. Handbook of Contemporary Paganism, Vol.2*. Boston: Brill.
- Quintana, A. (2011). *Después del cine: imagen y realidad en la era digital*. Barcelona: Acantilado.
- Ramiro, L. (1979- 1981, sep.). Adiós a Aristóteles: La comunicación “horizontal”. En *Comunicación y Sociedad*, 6, 5-35.
- Renshaw, S. (2014). “Gravity”. En *Journal of Religion & Film* [Publicación digital], 18 (1), art.52, 5. Recuperado el 2 de octubre de 2015, de: <http://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol18/iss1/52>
- Ricoeur, P. (2008). *Hermenéutica y acción*. Buenos aires: Prometeo.
- Roas, David (2011). *Tras los límites de lo real*. Madrid: Páginas de espuma.
- Roche, J. A. (2009). *La sociedad evanescente*. Barcelona: Anthropos.

- ____ (2012 a). *La sociología como una de las bellas artes: la influencia de la literatura y de las artes en el pensamiento sociológico*. Barcelona: Anthropos.
- ____ (2012 b, mayo). Tiempo líquido y cultura de la incertidumbre. En *International Review of Sociology: Revue Internationale de Sociologie*, 22(1), 137-162.
- ____ (2013 a). *The Vanishing Society*. Berlín: Logos Verlag.
- ____ (2013, junio). The Cry of King Kong: Crisis and Male Fear of the other, of the Woman. En *International Journal of Humanities and Social Science*. 3(11).
- Rodal, A. B. (2012). Modelos de mujeres fálicas del postfeminismo mediático: Una aproximación a Millenium, Avatar y Los juegos del hambre. En *Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura*, (47), 91-112.
- Roma, S. (2008). Perversas, feas, malvadas y seductoras: (las mujeres en el cine). En *Paradigma: revista universitaria de cultura*, (5), 17-19.
- Romero, J. (1996). El mito del hemisferio derecho del cerebro y la creatividad. En *Arte, individuo y sociedad*, 8, 99-106
- Rowling, J. K. (1998). *Harry Potter and the Chamber of Secrets*. Londres: Bloomsbury.
- ____ (2000). *Harry Potter and the Philosopher's Stone*. Londres: Bloomsbury.
- Sabater F. (1986- 2005). *La infancia recuperada*. Madrid: Taurus.
- Sádaba, M^a T., (2000). *La teoría del encuadre (Framing) desde una perspectiva simbólica* [Tesis doctoral]. Pamplona: Universidad de Navarra.
- ____ (2001). Origen, aplicación y límites de la "teoría del encuadre" (framing). En: *Communication & Society* 14(2), 143-175.
- Saler, M. (2006, jun.). Modernity and Enchantment: A Historiographic Review. En *American Historical Review*, 111/3 p. 692-716.
- Salisbury, M. (1999). *Tim Burton por Tim Burton*. Editorial Alba.
- Schaeffer, J.M. (1999-2002). *¿Por qué la ficción?* Madrid: Lengua de trapo.

- Schneider, M. A. (1993). *Culture and Enchantment*. The University of Chicago Press.
- Sebastián de Erice, J.R., (1994). *Erving Goffman. De la interpretación focalizada al orden interaccional*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Shannon, C. E. (1948). A mathematical theory of communication. En *Bell System Technical Journal*, 27, 379-423 and 623-656.
- Simmel, G. (1908-2008). *De la esencia de la cultural*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- ____ (1918-2003). *Intuición de la vida: cuatro capítulos de metafísica*. Buenos Aires: Altamira.
- ____ (1986). *El individuo y la libertad*. Barcelona: Península.
- ____ (2005). *Schopenhauer y Nietzsche*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Simone, R. (2001). *La Tercera Fase: Formas de saber que estamos perdiendo*. Madrid: Taurus.
- Smith, R. (2000). Arte conceptual. En N. Stangos: *Conceptos de arte moderno*, p. 255-269. Barcelona. Ed. Destino.
- Spall, R. y Martel, Y. (2013). *Life of Pi*. 20th Century Fox Home Entertainment.
- Sperry, R. (1961). Cerebral organization and behavior. En *Science*, 133,1749-1757.
Recuperado de: <http://people.uncw.edu/puente/sperry/sperrypapers/60s/85-1961.pdf>
- ____ R. W. (1973). Lateral specialization of cerebral function in the surgically separated hemispheres. En B. McGuigan y R. A. Schoonover (eds.), *Psychophysiology of Thinking*, cap.6, p. 5-19, New York: Academic Press.
- Sperry, R. W. y Levy-Agresti, J. (1968). Differential perceptual capacities in major and minor hemispheres. En *Proceedings of the National Academy of Sciences of USA*, 61: 1151.
- Stacey, J. (1994). *“Star Gazing” Hollywood cinema and female spectatorship*. London: Routledge.

- Sternberg, R. J. (1985): *A Triarchic Theory of Intelligence*. Cambridge University Press.
- Stratton, F. (2004). "Hollow at the core": Deconstructing Yann Martel's *Life of Pi*. En *Studies in Canadian Literature/Études en littérature canadienne*, 29 (2).
- Subirats, E. (2011). *Proceso a la Civilización. La crítica de la Modernidad en la Historia del Cine*. Barcelona: Montesinos.
- Sunkel, G. (2005, ag. 22). Una mirada otra. La cultura desde el consumo. En D. Mato (comp.), *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Caracas: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Tamés, E. (2007, Octubre). Lipovetsky: del vacío a la hipermodernidad. En *Casa del Tiempo*, Vol. I (1), 47.
- Tamm, C. (2008). En la frontera del sentido. En *Psicoanálisis: Revista de la Asociación Psicoanalítica Colombiana*, 20(2), 61-72.
- Tocqueville, A. de (1835-1998). *La democracia en América, 2 vol.* Madrid: Alianza.
- Tolkien J. R.R. y Ch. Tolkien (1981- 1993). *Cartas de J.R.R. Tolkien*. Barcelona: Minotauro.
- Trillo, E. V. L. (2003). *Los modelos de género masculino y femenino en el cine de Hollywood, 1990-2000* [Tesis doctoral inédita]. Universidad Complutense de Madrid.
- Urgesi C., Aglioti S.M., Skrap M. y Fabbro F. (2011, feb. 1). The spiritual brain: selective cortical lesions modulate human self-transcendence. En *Neuron*, 65(3), 309-19.
- Vattimo. G. (1989-98). *La sociedad transparente*. Barcelona: Paidós.
- _____ (1991). La crisis de la subjetividad de Nietzsche a Heidegger. En *Ética de la interpretación*. Barcelona: Paidós.
- _____ (1995): Heidegger y la superación (Verwindung) de la modernidad. En: Vattimo, G. (coord.), *Filosofía, política, religión*. Oviedo: Nobel.
- VVAA. (2008). *El universo de Woody Allen*. Madrid: Notorius.

- Watzlawick, Paul, (1974- 1985). *El Cambio*. Barcelona: Herder.
- ____ (1981-2006). *Teoría de la Comunicación Humana*. Barcelona: Herder.
- ____ (comp.) (1988). *La realidad inventada*. Buenos Aires: Gedisa.
- Weber, M. (1905-1992). *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*. London & New York: Routledge.
- ____ (1919-1998). *El político y el científico*. Madrid: Alianza.
- ____ (1997). *Sociología de la religión*. Madrid: Akal.
- ____ (2006). *Conceptos sociológicos fundamentales*. Madrid: Alianza.
- Wolf, M. (1985): *La investigación de la comunicación de masas*. Buenos Aires: Paidós.
- Wolton, D. (2006). *Salvemos la comunicación: Aldea global y cultura. Una defensa de los ideales democráticos y la cohabitación mundial*. Madrid: Gedisa.
- Wright, C. R. (1959). *Mass Communications: A Sociological perspective*. Nueva York: Random House.
- Zambrano, M. (1957). El payaso y la filosofía. Recuperado el 17 julio 2015, de: http://www.ub.edu/sz zambrano/documentos/El_payaso_y_la_Filosofia.pdf
- Žižek, S. (2008 a). *Cómo leer a Lacan*. Buenos Aires: Paidós.
- ____ (2008 b, nov.). Dios ha muerto pero no lo sabe, Lacan juega con Bobok. En *Consecuencias. Revista digital de psicoanálisis, arte y pensamiento* [publicación digital]. Recuperado el 24 de agosto de 2015, de: <http://www.revconsecuencias.com.ar/ediciones/002/template.asp?arts/derivaciones/zizek.html>
- Žižek, S. (guion.) y S. Fiennes (dir.) (2006). *The Pervert's Guide to Cinema* [DVD]. Reino Unido: Coproducción GB-Austria-Holanda.
- Zunzunegui, S. (1989). *Pensar la Imagen*. Madrid: Cátedra.

2. Hemeroteca digital

Aguilar, L. M. (2013, dic. 4). Infilmable. En *Milenio.com*. [publicación digital]. Recuperado el 17 agosto 2015, de:

http://www.milenio.com/firmas/luis_miguel_aguilar/Infilmable_18_202359795.html

American Film Institute [en línea] (s. f.). “The godfather”. Recuperado el 30 de agosto de 2015, de: <http://www.afi.com/10top10/moviedetail.aspx?id=54023>

Arce, J. (2012, feb. 3). El origen de los sueños. En *laButaca.net* [publicación digital], Recuperado el 13 agosto 2015, de: <http://www.labutaca.net/criticas/la-invencion-de-hugo-el-origen-de-los-suenos/>

Avilés, A. (2015, jul. 25). ‘Del revés (Inside Out)’, de Pixar: viaje al centro del universo emocional. En *eldiario.es*. Recuperado el 20 de octubre de 2015, de: http://www.eldiario.es/clm/cinetario/Inside-Out-Pixar-universo-emocional_6_413018705.html

Ayuso, R. (2015, may. 11). Meril Streep ampara la primera promoción de mujeres guionistas. En *El País*, Recuperado el 21 de octubre de 2015, de: http://cultura.elpais.com/cultura/2015/08/10/actualidad/1439238726_279667.html?id_externo_rsoc=FB_CM

Boyero, C. (2015, may, 18). ‘Inside Out’: otra preciosidad de Pixar. Y van... En *el-país.com*. Recuperado el 20 de octubre de 2015, de: http://cultura.elpais.com/cultura/2015/05/18/actualidad/1431966197_167296.html

Calderón, J. C. (2010, sep. 5). “Doctor Zhivago”. Recuperado el 20 de septiembre de 2015, de: <https://unlibroabierto.wordpress.com/2010/09/05/doctor-zhivago/>

Casau, G. (2013). El nazismo y la infancia. En *Sensacine* [publicación digital]. Recuperado el 19 agosto 2015, de: <http://www.sensacine.com/peliculas/pelicula-204237/sensacine/>

Castro, L. (2013, oct. 28). *Don Quijote de la Mancha*: El amor cortés y la creación de la amada ideal. Recuperado el 26 de octubre de 2015, de: <http://mariustorreslc.blogspot.com.es/2013/10/laura-castro-el-amor-cortes-y-la.html>

- Caviaro, J. L. (2006, oct. 21). 'Hijos de los Hombres' de Alfonso Cuarón, una maravilla. En Blogdecine, [publicación Digital]. Recuperado el 20 de octubre de 2015, de: <http://www.blogdecine.com/sitges/hijos-de-los-hombres-simplemente-la-mejor-pelicula-del-ano>.
- Criss, E. (2015, jul. 23): Del revés de Pixar: la importancia de llamarse tristeza. En Huffingtonpost. Recuperado el 2 de septiembre de 2015, de: http://www.huffingtonpost.es/ed-cripps/del-reves-de-pixar-importancia-de-tristeza_b_7839328.html
- Cuello, I. (2013, nov. 22) “127 horas”. En *Oleada joven* [publicación Digital]. Recuperado el 20 de octubre de 2015, de: <http://www.oleadajoven.com.ar/index.php/Articulos/7207?mobile=0>
- De Los Ríos, V. y Ayala, M. (s.f.): El cine según Slavoj Zizek. En *La Fuga* [publicación digital]. Recuperado el 18 agosto 2015, de: <http://www.lafuga.cl/el-cine-segun-slavoj-zizek/18>, párr. 4.
- Estévez, M. (2015, may. 5). Actrices y directoras se movilizan contra el creciente machismo de hollywood. En ABC.es. Recuperado el 21 de octubre de 2015, de: <http://www.abc.es/cultura/cine/20150524/abci-mujeres-sexismo-hollywood-201505232053.html>
- Estupinya, P. (2010, abr. 1). El cerebro espiritual: neuronas divinas en la corteza parietal. En *El País* [versión electrónica]. Recuperado el 20 de octubre 2015, de: <http://blogs.elpais.com/apuntes-cientificos-mit/2010/04/el-cerebro-espiritual-neuronas-divinas-en-la-corteza-parietal.html>
- Estupinya, P. (2010, abr. 1). El cerebro espiritual: neuronas divinas en la corteza parietal. En *El País* [versión electrónica]. Recuperado el 20 de octubre 2015, de: <http://blogs.elpais.com/apuntes-cientificos-mit/2010/04/el-cerebro-espiritual-neuronas-divinas-en-la-corteza-parietal.html>
- Europa Press [publicación digital] (2015, jun.). “Christopher Nolan explica el final de Origen (Inception)”. Recuperado el 16 de octubre de 2015, de:

<http://www.europapress.es/cultura/noticia-christopher-nolan-explica-final-origen-inception-20150606095824.html>, párr. 5-7.

Fernández- Savater, A. (2012, dic. 10). Lawrence de Arabia, héroe imperfecto. En *Diario.es* [Publicación digital]. Recuperado el 20 de octubre de 2015, de: http://www.eldiario.es/interferencias/Lawrence-Arabia-heroe-imperfecto_6_78102193.html

FilmAffinity (s.f.) La vida de Pi. Recuperado el 24 de octubre de 2015, de: <http://www.filmaffinity.com/es/film622547.html>

Forster, G. (2014, Feb. 18). The cold that bothers us. En TGC, The Gospel Coalition, Recuperado el 20 de octubre de 2015, de: <http://www.thegospelcoalition.org/article/the-cold-that-bothers-us/>

Fotogramas [publicación digital] (s. f.). El padrino. Recuperado el 30 de agosto de 2015, de: <http://www.fotogramas.es/Peliculas/El-padrino>

Garber, M. (2014, nov. 12). Interstellar Isn't About Religion (and Also It Is Totally About Religion). En Revista The Atlantic. Recuperado el 2 agosto 2015, de: <http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2014/11/interstellar-isnt-about-religion-and-also-it-is-totally-about-religion/382636/>, párr. 14.

Gil Calvo, E. (Sf.). Comunicación Analógica y digital. Recuperado el 22 de agosto de 2015 de: http://pendientedemigracion.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/C/comunicacion_anadigi.pdf

Gimeno, S. (2014, dic. 19). Ridley Scott (por fin) desvela si el Rick Deckard de 'Blade Runner' es o no un replicante. En *Digital Spy* [publicación digital]. Recuperado el 20 de octubre de 2015, de: <http://www.sensacine.com/noticias/cine/noticia-18522986/>

Hernández, E. (18/ 09/ 2014). Erotismo como autoyuda. La obra sadomaso que impuso un nuevo orden romántico (entrevista a Eva Illouz). En *El confidencial*. Recuperado el 20 de octubre de 2015, de: http://www.elconfidencial.com/alma-corazon-vida/2014-09-18/erotismo-como-autoyuda-la-obra-sadomaso-que-impuso-un-nuevo-orden-romantico_199878/

- Herrero, G. (2011, may. 13) “Excalibur” (John Boorman, 1981). En *The Cult* [publicación digital]. Recuperado el 18 julio 2015, de: <http://www.thecult.es/Critica-de-cine/excalibur-john-boorman-1981.html>
- IMDB (s.f.) Calendon Hockley. Recuperado el 23 julio de 2015, de: <http://www.imdb.com/character/ch0002341/bio>
- LaButaca.net. (s. f.). “Fast and Furious 7”. Recuperado el 23 de octubre de 2015 <http://www.labutaca.net/peliculas/fast-and-furious-7/>
- LaButaca.net. (s. f.). “Piratas del Caribe: El cofre del hombre muerto”. Recuperado el 23 de octubre de 2015, de: <http://www.labutaca.net/films/42/piratasdelcaribe2.htm>
- León, C. (s. f.). Balada del hombre solitario. En *The Cult*. Recuperado el 3 de noviembre de 2015, de: <http://www.thecult.es/cine-clasico/balada-del-hombre-solitario.html>
- Liner, E. (2012, Mar. 22). Eat, Screw, Love: Fifty Shades of Grey is ‘Mommy Porn’ you don’t have to hide. En *Dallas Observer*. Recuperado el 3 de septiembre de 2015, de: <http://www.dallasobserver.com/arts/eat-screw-love-50-shades-of-grey-is-mommy-porn-you-dont-have-to-hide-7097075>
- Manrique, D. A. (2005, oct. 30). El último forajido. En *El país* [Versión electrónica]. Recuperado el 13 de octubre de 2015, de: http://elpais.com/diario/2005/10/30/eps/1130653610_850215.html
- Martín Maestro, M. A. (2013, sep. 21). Blade Runner: Lástima que ella no pueda vivir, pero, ¿quién vive? En *Culturamas* [publicación digital]. Recuperado el 20 de octubre de 2015, de: <http://www.culturamas.es/blog/2013/09/21/blade-runner-lastima-que-ella-no-pueda-vivir-pero-quien-vive-2/>
- Martínez, L. (2012): El mayor 'fracaso' de la Historia del cine. En *El Mundo* [publicación Digital]. Recuperado el 20 de octubre de 2015, de: <http://www.elmundo.es/especiales/2012/cultura/el-padrino/la-pelicula/>
- Massanet, A. (2009, mar. 16). El padrino, obra maestra. En *Blogdecine* [publicación digital]. Recuperado el 20 de octubre de 2015, de: <http://www.blogdecine.com/directores/el-padrino>

Massanet, A. (2010, ag. 23). Lawrence de Arabia, el viaje interior de Ulises. En *Blogdecine*. [publicación digital]. Recuperado el 11 de octubre de 2015, de:

<http://www.blogdecine.com/criticas/lawrence-de-arabia-el-viaje-interior-de-ulises>

Massanet, A. (2010, ag. 23). Lawrence de Arabia, el viaje interior de Ulises. En *Blogdecine* [publicación digital]. Recuperado el 20 de octubre de 2015, de:

<http://www.blogdecine.com/criticas/lawrence-de-arabia-el-viaje-interior-de-ulises>

MEC. Recuperado en: <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/cine/mc/bic/ano-2013/comercializacion/35-Largos-Esp-Ext-Calificacion.pdf>

Mora, V. L. (2010, jun. 17). Notas de urgencia sobre *Inception*. Recuperado el 20 de septiembre de 2015, de: <http://vicenteluismora.blogspot.com.es/2010/07/notas-de-urgencia-sobre-inception.html>

Mora, V. L.(2010, agos. 8). *Inception 2: extricatio*. Recuperado el 20 de septiembre de 2015, de: <http://vicenteluismora.blogspot.com/2010/08/inception-2-extricatio.html>

Muñoz Molina, A. (2007, nov. 10). Memoria viva. En *El País* [versión Digital]. Recuperado el 20 de octubre de 2015, de:

http://elpais.com/diario/2007/11/10/babelia/1194655811_850215.html

Navarro, I. (2015, jul. 3). Eva Illouz: “50 sombras...” se ha leído como un manual erótico.

En *www.mujerhoy.com*. Recuperado el 23 de octubre de 2015, de:

<http://www.mujerhoy.com/psico-sexo/vivir-positivo/illouz-sombras-leido-como-859700032015.html>

Puig, V. (1 de abril, 2010). El cerebro espiritual: neuronas divinas en la corteza parietal. En *El País* [publicación electrónica]. Recuperado el 23 abril 2014, de:

<http://blogs.elpais.com/apuntes-cientificos-mit/2010/04/el-cerebro-espiritual-neuronas-divinas-en-la-corteza-parietal.html>

Rivas, M. (2005, jun. 17). Centauros del desierto. En *El País* [versión electrónica]. Recuperado el 20 de octubre de 2015, de:

http://elpais.com/diario/2005/06/17/cine/1118959214_850215.html

- Rodríguez Chico, J. (2007). “Un Puente hacia Terabithia”. En *Labutaca.net* [publicación digital]. Recuperado el 19 agosto 2015, de:
<http://www.labutaca.net/films/49/unpuentehaciatrabithia2.htm>
- Scarpelli, P. (30 del 4 de 2015). “Fast and Furious 7” revienta la taquilla en China. En *El Mundo*. Recuperado el 2 de octubre de 2015, de:
<http://www.elmundo.es/cultura/2015/04/30/5541717222601d4e698b4571.html>
- Semana [publicación electrónica] (2014, febr., 16). Más equidad pero menos sexo. Recuperado el 2 de septiembre de 2015, de: <http://www.semana.com/vida-moderna/articulo/menos-sexo-en-matrimonios-que-se-reporten-labores-domesticas/377286-3>
- Singer, A. (2010, ag. 26). El principio. Recuperado el 20 de septiembre de 2015, de:
<http://elrinconalvysinger.blogspot.com.es/2010/08/el-principio.html>
- Singer, A. (2010, ag. 8). La ansiedad de la influencia. Recuperado el 20 de septiembre de 2015, de: <http://elrinconalvysinger.blogspot.com.es/search/label/Inception>
- Vicente, A. (2015, mar. 28). La sexualidad es ineludible: hoy el sexo precede al amor. En *El País* [publicación electrónica]. Recuperado 19 de octubre de 2015, de:
http://cultura.elpais.com/cultura/2015/03/26/actualidad/1427384053_822164.html
- Whittaker P. (2002, ag.). Life of Pi. En *New Internationalist magazine* [Publicación digital], 384. Recuperado el 11 agosto 2015, de:
<http://newint.org/columns/media/books/2002/08/01/life-pi/>
- Wickman, F. (2014, nov.). Christopher Nolan’s Favorite Shot, and How It Reflects What His Movies Are Really About. En *Slate* [publicación digital]. Recuperado el 19 agosto 2015, de:
http://www.slate.com/blogs/browbeat/2014/11/07/christopher_nolan_s_signature_shot_and_what_the_interstellar_director_s.html, párr. 13.

APÉNDICES



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

1. Listado principal: Las 100 películas de mayor recaudación en el mundo*

Notas sobre el gráfico:

- La recaudación está valorada en millones de dólares.
- ^ indica que la película ha logrado sus índices a través de múltiples lanzamientos
- Destacado amarillo: películas en estreno o recientes

* Información obtenida de la *Box Mojo Office* [traducción mía].

Orden	Título	Studio	Mundiales	USA / %	Resto de países/ %	Año ^
1	Avatar	Fox	\$2,788.0	\$760.5 27.3%	\$2,027.5 72.7%	2009 ^
2	Titanic	Par.	\$2,186.8	\$658.7 30.1%	\$1,528.1 69.9%	1997 ^
3	Jurassic World	Uni.	\$1,663.9	\$650.9 39.1%	\$1,013.0 60.9%	2015
4	Marvel's The Avengers	BV	\$1,519.6	\$623.4 41.0%	\$896.2 59.0%	2012
5	Furious 7	Uni.	\$1,511.7	\$351.0 23.2%	\$1,160.7 76.8%	2015
6	Avengers: Age of Ultron	BV	\$1,402.8	\$459.0 32.7%	\$943.8 67.3%	2015
7	Harry Potter and the Deathly Hallows Part 2	WB	\$1,341.5	\$381.0 28.4%	\$960.5 71.6%	2011
8	Frozen	BV	\$1,274.2	\$400.7 31.4%	\$873.5 68.6%	2013
9	Iron Man 3	BV	\$1,215.4	\$409.0 33.7%	\$806.4 66.3%	2013
10	Minions	Uni.	\$1,146.2	\$333.9 29.1%	\$812.2 70.9%	2015
11	Transformers: Dark of the Moon	P/DW	\$1,123.8	\$352.4 31.4%	\$771.4 68.6%	2011
12	The Lord of the Rings: The Return of the King	NL	\$1,119.9	\$377.8 33.7%	\$742.1 66.3%	2003 ^
13	Skyfall	Sony	\$1,108.6	\$304.4 27.5%	\$804.2 72.5%	2012
14	Transformers: Age of Extinction	Par.	\$1,104.0	\$245.4 22.2%	\$858.6 77.8%	2014
15	The Dark Knight Rises	WB	\$1,084.9	\$448.1 41.3%	\$636.8 58.7%	2012
16	Pirates of the Caribbean: Dead Man's Chest	BV	\$1,066.2	\$423.3 39.7%	\$642.9 60.3%	2006

17	Toy Story 3	BV	\$1,063.2	\$415.0	39.0%	\$648.2	61.0%	2010
18	Pirates of the Caribbean: On Stranger Tides	BV	\$1,045.7	\$241.1	23.1%	\$804.6	76.9%	2011
19	Jurassic Park	Uni.	\$1,029.2	\$402.5	39.1%	\$626.7	60.9%	1993 ^
20	Star Wars: Episode I - The Phantom Menace	Fox	\$1,027.0	\$474.5	46.2%	\$552.5	53.8%	1999 ^
21	Alice in Wonderland (2010)	BV	\$1,025.5	\$334.2	32.6%	\$691.3	67.4%	2010
22	The Hobbit: An Unexpected Journey	WB	\$1,021.1	\$303.0	29.7%	\$718.1	70.3%	2012
23	The Dark Knight	WB	\$1,004.6	\$534.9	53.2%	\$469.7	46.8%	2008 ^
24	The Lion King	BV	\$987.5	\$422.8	42.8%	\$564.7	57.2%	1994 ^
25	Harry Potter and the Sorcerer's Stone	WB	\$974.8	\$317.6	32.6%	\$657.2	67.4%	2001
26	Despicable Me 2	Uni.	\$970.8	\$368.1	37.9%	\$602.7	62.1%	2013
27	Pirates of the Caribbean: At World's End	BV	\$963.4	\$309.4	32.1%	\$654.0	67.9%	2007
28	Harry Potter and the Deathly Hallows Part 1	WB	\$960.3	\$296.0	30.8%	\$664.3	69.2%	2010
29	The Hobbit: The Desolation of Smaug	WB	\$958.4	\$258.4	27.0%	\$700.0	73.0%	2013
30	The Hobbit: The Battle of the Five Armies	WB	\$956.0	\$255.1	26.7%	\$700.9	73.3%	2014
31	Harry Potter and the Order of the Phoenix	WB	\$939.9	\$292.0	31.1%	\$647.9	68.9%	2007
32	Finding Nemo	BV	\$936.7	\$380.8	40.7%	\$555.9	59.3%	2003 ^
33	Harry Potter and the Half-Blood Prince	WB	\$934.4	\$302.0	32.3%	\$632.5	67.7%	2009
34	The Lord of the Rings: The Two Towers	NL	\$926.0	\$342.6	37.0%	\$583.5	63.0%	2002 ^

35	Shrek 2	DW	\$919.8	\$441.2	48.0%	\$478.6	52.0%	2004
36	Harry Potter and the Goblet of Fire	WB	\$896.9	\$290.0	32.3%	\$606.9	67.7%	2005
37	Spider-Man 3	Sony	\$890.9	\$336.5	37.8%	\$554.3	62.2%	2007
38	Ice Age: Dawn of the Dinosaurs	Fox	\$886.7	\$196.6	22.2%	\$690.1	77.8%	2009
39	Harry Potter and the Chamber of Secrets	WB	\$879.0	\$262.0	29.8%	\$617.0	70.2%	2002
40	Ice Age: Continental Drift	Fox	\$877.2	\$161.3	18.4%	\$715.9	81.6%	2012
41	The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring	NL	\$871.5	\$315.5	36.2%	\$556.0	63.8%	2001 [^]
42	The Hunger Games: Catching Fire	LGF	\$865.0	\$424.7	49.1%	\$440.3	50.9%	2013
43	Star Wars: Episode III - Revenge of the Sith	Fox	\$848.8	\$380.3	44.8%	\$468.5	55.2%	2005 [^]
44	Transformers: Revenge of the Fallen	P/DW	\$836.3	\$402.1	48.1%	\$434.2	51.9%	2009
45	The Twilight Saga: Breaking Dawn Part 2	LG/S	\$829.7	\$292.3	35.2%	\$537.4	64.8%	2012
46	Inception	WB	\$825.5	\$292.6	35.4%	\$533.0	64.6%	2010
47	Spider-Man	Sony	\$821.7	\$403.7	49.1%	\$418.0	50.9%	2002
48	Independence Day	Fox	\$817.4	\$306.2	37.5%	\$511.2	62.5%	1996 [^]
49	Shrek the Third	P/DW	\$799.0	\$322.7	40.4%	\$476.2	59.6%	2007
50	Harry Potter and the Prisoner of Azkaban	WB	\$796.7	\$249.5	31.3%	\$547.1	68.7%	2004
51	E.T.: The Extra-Terrestrial	Uni.	\$792.9	\$435.1	54.9%	\$357.8	45.1%	1982 [^]
52	Inside Out	BV	\$792.3	\$353.9	44.7%	\$438.4	55.3%	2015
53	Fast & Furious 6	Uni.	\$788.7	\$238.7	30.3%	\$550.0	69.7%	2013
54	Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal	Par.	\$786.6	\$317.1	40.3%	\$469.5	59.7%	2008

	of the Jewel Skull							
55	Spider-Man 2	Sony	\$783.8	\$373.6	47.7%	\$410.2	52.3%	2004
56	Star Wars	Fox	\$775.4	\$461.0	59.5%	\$314.4	40.5%	1977 ^
57	Guardians of the Galaxy	BV	\$774.2	\$333.2	43.0%	\$441.0	57.0%	2014
58	2012	Sony	\$769.7	\$166.1	21.6%	\$603.6	78.4%	2009
59	Maleficent	BV	\$758.4	\$241.4	31.8%	\$517.0	68.2%	2014
60	The Da Vinci Code	Sony	\$758.2	\$217.5	28.7%	\$540.7	71.3%	2006
61	The Amazing Spider-Man	Sony	\$757.9	\$262.0	34.6%	\$495.9	65.4%	2012
62	The Hunger Games: Mockingjay - Part 1	LGF	\$755.4	\$337.1	44.6%	\$418.2	55.4%	2014
63	Shrek Forever After	P/DW	\$752.6	\$238.7	31.7%	\$513.9	68.3%	2010
64	X-Men: Days of Future Past	Fox	\$748.1	\$233.9	31.3%	\$514.2	68.7%	2014
65	Madagascar 3: Europe's Most Wanted	P/DW	\$746.9	\$216.4	29.0%	\$530.5	71.0%	2012
66	The Chronicles of Narnia: The Lion, the Witch and the Wardrobe	BV	\$745.0	\$291.7	39.2%	\$453.3	60.8%	2005
67	Monsters University	BV	\$743.6	\$268.5	36.1%	\$475.1	63.9%	2013
68	The Matrix Reloaded	WB	\$742.1	\$281.6	37.9%	\$460.6	62.1%	2003
69	Up	BV	\$731.3	\$293.0	40.1%	\$438.3	59.9%	2009
70	Gravity	WB	\$723.2	\$274.1	37.9%	\$449.1	62.1%	2013
71	Captain America: The Winter Soldier	BV	\$714.8	\$259.8	36.3%	\$455.0	63.7%	2014
72	The Twilight Saga: Breaking Dawn Part 1	Sum.	\$712.2	\$281.3	39.5%	\$430.9	60.5%	2011
73	The Twilight Saga: New Moon	Sum.	\$709.7	\$296.6	41.8%	\$413.1	58.2%	2009
74	Transformers	P/DW	\$709.7	\$319.2	45.0%	\$390.5	55.0%	2007

75	The Amazing Spider-Man 2	Sony	\$709.0	\$202.9	28.6%	\$506.1	71.4%	2014
76	Dawn of the Planet of the Apes	Fox	\$708.8	\$208.5	29.4%	\$500.3	70.6%	2014
77	The Twilight Saga: Eclipse	Sum.	\$698.5	\$300.5	43.0%	\$398.0	57.0%	2010
78	Mission: Impossible - Ghost Protocol	Par.	\$694.7	\$209.4	30.1%	\$485.3	69.9%	2011
79	The Hunger Games	LGF	\$694.4	\$408.0	58.8%	\$286.4	41.2%	2012
80	Mission: Impossible - Rogue Nation	Par.	\$679.2	\$194.2	28.6%	\$485.0	71.4%	2015
81	Forrest Gump	Par.	\$677.9	\$330.3	48.7%	\$347.7	51.3%	1994 ^
82	Interstellar	Par.	\$675.0	\$188.0	27.9%	\$487.0	72.1%	2014
83	The Sixth Sense	BV	\$672.8	\$293.5	43.6%	\$379.3	56.4%	1999
84	Man of Steel	WB	\$668.0	\$291.0	43.6%	\$377.0	56.4%	2013
85	Kung Fu Panda 2	P/DW	\$665.7	\$165.2	24.8%	\$500.4	75.2%	2011
86	Ice Age: The Meltdown	Fox	\$660.9	\$195.3	29.6%	\$465.6	70.4%	2006
87	Big Hero 6	BV	\$657.8	\$222.5	33.8%	\$435.3	66.2%	2014
88	Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl	BV	\$654.3	\$305.4	46.7%	\$348.9	53.3%	2003
89	Star Wars: Episode II - Attack of the Clones	Fox	\$649.4	\$310.7	47.8%	\$338.7	52.2%	2002 ^
90	Thor: The Dark World	BV	\$644.8	\$206.4	32.0%	\$438.4	68.0%	2013
91	Kung Fu Panda	P/DW	\$631.7	\$215.4	34.1%	\$416.3	65.9%	2008
92	The Incredibles	BV	\$631.4	\$261.4	41.4%	\$370.0	58.6%	2004
93	Fast Five	Uni.	\$626.1	\$209.8	33.5%	\$416.3	66.5%	2011
94	Hancock	Sony	\$624.4	\$227.9	36.5%	\$396.4	63.5%	2008
95	MIB 3	Sony	\$624.0	\$179.0	28.7%	\$445.0	71.3%	2012
96	Iron Man 2	Par.	\$623.9	\$312.4	50.1%	\$311.5	49.9%	2010

97	Ratatouille	BV	\$623.7	\$206.4	33.1%	\$417.3	66.9%	2007
98	How to Train Your Dragon 2	Fox	\$618.9	\$177.0	28.6%	\$441.9	71.4%	2014
99	The Lost World: Jurassic Park	Uni.	\$618.6	\$229.1	37.0%	\$389.6	63.0%	1997
100	The Passion of the Christ	NM	\$611.9	\$370.8	60.6%	\$241.1	39.4%	2004^



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

2. Listado secundario: Las 100 películas de mayor recaudación en EEUU (con ajuste por inflación)*.

Notas sobre el gráfico:

- * El listado se ha realizado en base al precio de la entrada ajustado a la inflación*. Teniendo en cuenta el precio medio de la entrada en 2015, de \$8.39. El ajuste sobre la inflación se realiza principalmente multiplicando los ingresos estimados por el precio medio más reciente de la entrada. Cuando los ingresos no están disponibles, el ajuste se basa en el precio medio de las entradas correspondiente al año de lanzamiento de la película (tomando en cuenta reediciones en su caso).
- ^ Indica que la película ha tenido múltiples estrenos cinematográficos documentados. La mayoría de las películas anteriores a 1980 que figuran en este listado realizaron a lo largo de los años varios lanzamientos no documentados. El año que se muestra es el primer año de lanzamiento.
- Destacado amarillo: películas en estreno, recientes o relanzadas.

Información obtenida de la *Box Mojo Office* [traducción mía]

Ran k	Title (click to view)	Studio	Adjusted Gross	Unadjusted Gross	Year [^]
1	Gone with the Wind	MGM	\$1,695,154,400	\$198,676,459	1939 [^]
2	Star Wars	Fox	\$1,494,423,400	\$460,998,007	1977 [^]
3	The Sound of Music	Fox	\$1,194,865,000	\$158,671,368	1965
4	E.T.: The Extra-Terrestrial	Uni.	\$1,190,157,900	\$435,110,554	1982 [^]
5	Titanic	Par.	\$1,136,630,800	\$658,672,302	1997 [^]
6	The Ten Commandments	Par.	\$1,099,090,000	\$65,500,000	1956
7	Jaws	Uni.	\$1,074,581,300	\$260,000,000	1975
8	Doctor Zhivago	MGM	\$1,041,496,500	\$111,721,910	1965
9	The Exorcist	WB	\$927,927,000	\$232,906,145	1973 [^]
10	Snow White and the Seven Dwarfs	Dis.	\$914,510,000	\$184,925,486	1937 [^]
11	101 Dalmatians	Dis.	\$838,305,700	\$144,880,014	1961 [^]
12	The Empire Strikes Back	Fox	\$823,735,500	\$290,475,067	1980 [^]
13	Ben-Hur	MGM	\$822,220,000	\$74,000,000	1959
14	Avatar	Fox	\$815,971,700	\$760,507,625	2009 [^]
15	Return of the Jedi	Fox	\$789,158,400	\$309,306,177	1983 [^]
16	Jurassic Park	Uni.	\$771,225,200	\$402,453,882	1993 [^]

17	Star Wars: Episode I - The Phantom Menace	Fox	\$757,718,300	\$474,544,677	1999^
18	The Lion King	BV	\$747,938,500	\$422,783,777	1994^
19	The Sting	Uni.	\$747,908,600	\$156,000,000	1973
20	Raiders of the Lost Ark	Par.	\$742,739,700	\$248,159,971	1981^
21	The Graduate	AVCO	\$717,988,900	\$104,945,305	1967^
22	Fantasia	Dis.	\$696,734,800	\$76,408,097	1941^
23	The Godfather	Par.	\$662,160,300	\$134,966,411	1972^
24	Forrest Gump	Par.	\$659,559,400	\$330,252,182	1994^
25	Mary Poppins	Dis.	\$655,945,500	\$102,272,727	1964^
26	Grease	Par.	\$645,771,600	\$188,755,690	1978^
27	Marvel's The Avengers	BV	\$644,085,300	\$623,357,910	2012
28	Jurassic World	Uni.	\$650,875,151	2015	2012
29	Thunderball	UA	\$627,572,000	\$63,595,658	1965
30	The Dark Knight	WB	\$624,680,500	\$534,858,444	2008^
31	The Jungle Book	Dis.	\$618,174,500	\$141,843,612	1967^
32	Sleeping Beauty	Dis.	\$609,752,100	\$51,600,000	1959^
33	Ghostbusters	Col.	\$597,036,000	\$242,212,467	1984^
34	Shrek 2	DW	\$596,117,300	\$441,226,247	2004
35	Butch Cassidy and the Sundance Kid	Fox	\$591,980,400	\$102,308,889	1969
36	Love Story	Par.	\$587,284,400	\$106,397,186	1970
37	Spider-Man	Sony	\$582,977,000	\$403,706,375	2002
38	Independence Day	Fox	\$581,165,900	\$306,169,268	1996^
39	Home Alone	Fox	\$568,289,900	\$285,761,243	1990
40	Pinocchio	Dis.	\$565,514,000	\$84,254,167	1940^
41	Cleopatra (1963)	Fox	\$563,669,200	\$57,777,778	1963
42	Beverly Hills Cop	Par.	\$563,388,700	\$234,760,478	1984
43	Goldfinger	UA	\$556,257,000	\$51,081,062	1964
44	Airport	Uni.	\$554,673,700	\$100,489,151	1970
45	American Graffiti	Uni.	\$551,342,900	\$115,000,000	1973

46	The Robe	Fox	\$549,163,600	\$36,000,000	1953
47	Pirates of the Caribbean: Dead Man's Chest	BV	\$542,232,000	\$423,315,812	2006
48	Around the World in 80 Days	UA	\$542,123,100	\$42,000,000	1956
49	Bambi	RKO	\$534,547,400	\$102,247,150	1942^
50	Blazing Saddles	WB	\$530,580,400	\$119,601,481	1974^
51	Batman	WB	\$528,189,200	\$251,188,924	1989
52	The Bells of St. Mary's	RKO	\$526,431,400	\$21,333,333	1945
53	The Lord of the Rings: The Return of the King	NL	\$517,157,100	\$377,845,905	2003^
54	Finding Nemo	BV	\$517,024,400	\$380,843,261	2003^
55	The Towering Inferno	Fox	\$514,941,800	\$116,000,000	1974
56	Spider-Man 2	Sony	\$504,731,900	\$373,585,825	2004
57	My Fair Lady	WB	\$503,400,000	\$72,000,000	1964
58	The Greatest Show on Earth	Par.	\$503,400,000	\$36,000,000	1952
59	National Lampoon's Animal House	Uni.	\$502,479,300	\$141,600,000	1978^
60	The Passion of the Christ	NM	\$500,923,600	\$370,782,930	2004^
61	Star Wars: Episode III - Revenge of the Sith	Fox	\$497,733,300	\$380,270,577	2005^
62	Back to the Future	Uni.	\$495,435,000	\$210,609,762	1985
63	The Lord of the Rings: The Two Towers	NL	\$484,315,100	\$342,551,365	2002^
64	The Dark Knight Rises	WB	\$483,276,000	\$448,139,099	2012
65	The Sixth Sense	BV	\$483,088,900	\$293,506,292	1999
66	Superman	WB	\$481,234,700	\$134,218,018	1978
67	Tootsie	Col.	\$477,424,100	\$177,200,000	1982
68	Smokey and the Bandit	Uni.	\$476,828,300	\$126,737,428	1977
69	West Side Story	MGM	\$469,590,700	\$43,656,822	1961
70	Harry Potter and the Sorcerer's Stone	WB	\$469,109,900	\$317,575,550	2001
71	Lady and the Tramp	Dis.	\$467,615,700	\$93,602,326	1955^

72	Close Encounters of the Third Kind	Col.	\$466,278,800	\$132,088,635	1977^
73	Lawrence of Arabia	Col.	\$464,668,000	\$44,824,144	1962^
74	The Rocky Horror Picture Show	Fox	\$462,032,500	\$112,892,319	1975
75	Rocky	UA	\$461,785,400	\$117,235,147	1976
76	The Best Years of Our Lives	RKO	\$461,450,000	\$23,650,000	1946
77	The Poseidon Adventure	Fox	\$460,627,500	\$84,563,118	1972
78	The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring	NL	\$459,766,000	\$315,544,750	2001^
79	Twister	WB	\$458,833,400	\$241,721,524	1996
80	Men in Black	Sony	\$458,233,900	\$250,690,539	1997
81	The Bridge on the River Kwai	Col.	\$456,416,000	\$27,200,000	1957
82	Transformers: Revenge of the Fallen	P/DW	\$452,228,800	\$402,111,870	2009
83	It's a Mad, Mad, Mad, Mad World	MGM	\$452,014,700	\$46,332,858	1963
84	Swiss Family Robinson	Dis.	\$451,449,100	\$40,356,000	1960
85	One Flew Over the Cuckoo's Nest	UA	\$450,420,100	\$108,981,275	1975
86	M.A.S.H.	Fox	\$450,410,500	\$81,600,000	1970
87	Indiana Jones and the Temple of Doom	Par.	\$449,140,300	\$179,870,271	1984
88	Star Wars: Episode II - Attack of the Clones	Fox	\$448,600,500	\$310,676,740	2002^
89	Avengers: Age of Ultron	BV	\$458,991,599	2015	2002^
90	Mrs. Doubtfire	Fox	\$442,022,000	\$219,195,243	1993
91	Aladdin	BV	\$439,991,300	\$217,350,219	1992
92	Toy Story 3	BV	\$437,973,700	\$415,004,880	2010
93	Ghost	Par.	\$431,793,200	\$217,631,306	1990
94	The Hunger Games: Catching Fire	LGF	\$428,851,900	\$424,668,047	2013
95	Duel in the Sun	Selz.	\$428,061,200	\$20,408,163	1946

96	The Hunger Games	LGF	\$426,533,300	\$408,010,692	2012
97	Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl	BV	\$424,944,200	\$305,413,918	2003
98	House of Wax	WB	\$423,962,800	\$23,750,000	1953
99	Rear Window	Par.	\$422,476,300	\$36,764,313	1954^
100	The Lost World: Jurassic Park	Uni.	\$418,744,500	\$229,086,679	1997



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante