

Sobre los mitos originarios: algunos apuntes desde la filosofía y el cine

AARÓN RODRÍGUEZ SERRANO

Universidad Jaume I¹

On the original myths: some notes from philosophy and cinema

Abstract

The present work aims to question the functioning of original myths in relation to cinema using two major devices: on the one hand, the theory of myths proposed by Joseph Campbell. On the other hand, Martin Heidegger's ontological suggestions. Starting from the origin of philosophical thought as the heir –thematically and formally– of the previous mythical substratum, we will go over some of the key ideas that aim to systematize both the nature of the myth and, in a second part, what it could mean that it is original. We will conclude that the cinema can indeed occupy this position, but on condition that it detaches itself from the mechanisms inherited from traditional religious and symbolic systems in order to make use of those specifically cinematographic (formal) elements.

Key words: Original Myths. Joseph Campbell. Mythology. Martin Heidegger. Cinema.

Resumen

El presente trabajo pretende preguntarse por el funcionamiento de los *mitos originarios* en relación con el cine utilizando dos grandes aparatajes: por un lado, la teoría de los mitos propuesta por Joseph Campbell. Por otro, las sugerencias ontoteológicas de Martin Heidegger. Partiendo del origen del pensamiento filosófico como heredero –temático y formal– del sustrato mítico anterior, recorreremos algunas de las ideas claves que pretenden sistematizar tanto la naturaleza del *mito* como, en una segunda parte, qué podría significar que sea *originario*. Concluiremos que el cine puede, en efecto, ocupar esa posición, pero a condición de desprenderse de los mecanismos heredados de los sistemas religiosos y simbólicos tradicionales para hacer uso de aquellos elementos (formales) específicamente cinematográficos.

Palabras clave: Mitos originarios. Joseph Campbell. Mitología. Martin Heidegger. Cine.

ISSN. 1137-4802. pp. 59-74

La filosofía como trauma del mito

Algo hay en el nacimiento mismo de la filosofía que puede ser considerado como propiamente *traumático*. Sin duda, el hecho de que se instituyera un cierto discurso –una cierta manera de ordenar el saber y de referirse a los conceptos y categorías propias de la experiencia humana– al margen de la épica y el discurso reli-

¹ El presente trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación Análisis de identidades discursivas en la era de la posverdad. Generación de contenidos audiovisuales para una educación crítica (Aidep) (código 18I390.01/1) dirigido por el Dr. Javier Marzal-Felici;

gioso supuso, sin duda, una herida para el ciudadano que contempló, de pronto, la posibilidad de pensar *sin situar a los dioses en el centro del discurso*. Afirmación extraña, sin duda, y ante la que merece la pena matizar algunos rasgos.

Dioses y diosas hay, sin duda, en los fragmentos que conservamos del poema perdido de Parménides. También en la disputa entre los milenios y los eleatas, en los vestigios de los misterios órficos, en la herencia que los sistemas religiosos orientales depositaron en su tránsito hacia occidente². Los escasos fragmentos y detalles biográficos que tenemos de Heráclito no

2 CAMPBELL, Joseph (2018A). *Las máscaras de Dios (Tomo III). Mitología Occidental*. Girona: Atalanta, pp. 318-324.

3 MONDOLFO, Rodolfo (1983). *Heráclito: Textos y problemas de su interpretación*. Madrid: Siglo XXI.

4 GADAMER, Hans-Georg (1999). *El inicio de la filosofía occidental*. Barcelona: Paidós, p. 113.

esconden un pensamiento que opera con y desde la cuestión de la divinidad: de creer a sus biógrafos, Heráclito decidió depositar una copia de su libro *Sobre la naturaleza* en el altar de la diosa Ártemis, en Éfeso³. Pero todavía podemos llegar más lejos: es la *forma escrita* de gran parte de los fragmentos de la Escuela de Elea la que demuestra que la filosofía, al menos en su marco griego, comenzó su recorrido expresándose a partir de los hexámetros homéricos, es decir, que para intentar acceder al correcto uso de la razón tuvo necesariamente que adoptar un estilo lingüístico vinculado con el mito y con la épica. No sería, al decir de Gadamer, hasta que Platón levante sus diálogos que la filosofía dejaría de lado su senda homérica para internarse en el camino de “los *logoi*, las argumentaciones y la dialéctica”⁴. Y, con todo y con esto, a nadie se le escapa que una gran parte del pensamiento platónico seguirá remitiendo inevitablemente a la formación de mitos como construcciones simbólicas que permitan aprehender a los interlocutores los matices más complejos o esotéricos de su doctrina: mitos son, después de todo la célebre caverna pero también *Er* – ambos en *La República* –, e incluso en el límite, un texto completo tan hermoso como el *Fedón*. Texto que, no por nada, lleva como subtítulo *περὶ ψυχῆς*, expresión que generalmente tiende a traducirse como “sobre el alma”, si bien ese *ψυχῆς* (*psuché* / *psyches*) acabaría con el tiempo evolucionando hacia el prefijo *psico-* del que dependería, también, nuestro querido *psico-análisis*. Merece, sin duda, y en una publicación como la que aquí nos convoca, dejarlo por lo menos apuntado.

No obstante, si el *Fedón* –entre otros textos platónicos– molesta especialmente a aquellos filósofos que pretenden hacer de su disciplina algo rigurosamente científico –entiéndase: una suerte de disciplina verificable

que opera con conceptos claros y contrastables a partir de una concatenación lógica de operaciones universalmente verificables–, es precisamente porque puede interpretarse más o menos libremente como *un mito del alma/mito de la psique*. Palabras éstas (alma, sujeto, subjetividad, inconsciente...) con las que gran parte de esa filosofía estrictamente positivista y analítica no puede –ni quiere– operar porque forman parte, a su decir, de un campo de lenguaje bien distinto: el de la literatura, el de la poesía, y en el límite –volvemos al origen– el del mito. En su búsqueda de una verdad objetiva que pase por encima de la experiencia íntima de aquel que la enuncia, este neopositivismo rampante –y jaleado alegremente por los más prestigiosos e indexados *journals*, especialmente en la esfera anglosajona–, una cierta filosofía se jacta de su madurez, precisamente *porque ha dejado de lado los mitos*, esto es, porque ya no los necesita o porque resultan una suerte de superchería de baratillo para mantenernos entretenidos a los pensadores continentales, inevitablemente pauperizados por la falta de rentabilidad económica de nuestras jergas, nuestros arcanos –barthesianos, lacanianos, foucaultianos, heideggereanos, tanto da– y, para colmo, empeñados en defender ideas *míticas* tan peregrinas como la de una Europa unida por los Derechos Humanos, una educación respetuosa con las diferencias o –el colmo– un marco universitario en el que las humanidades puedan mirar a los ojos a las ciencias sociales o a las ciencias experimentales. Delirios, sin duda.

Tan delirantes, digamos, como afirmar que el tan cacareado discurso de la ciencia ofrece una garantía, en sí mismo, para explorar la inmensa complejidad de la experiencia humana. Roger Scruton, en un extraordinario libro recientemente publicado en nuestro país afirmaba:

No entendemos el *Lebenswelt* ofreciendo simplemente una explicación científica de nuestra experiencia –una explicación en términos de causa y efecto–, por muy relevante que pueda resultar dicha explicación. Lo entendemos a través de nuestra propia experiencia, explorando los conceptos y las categorías que nacen de la misma y que la ordenan de un modo inteligible. Tales conceptos y categorías pueden no tener cabida en la ciencia, ni tan siquiera en la ciencia de lo que somos (...). ¿Qué lugar ocupa el concepto [de libertad] en la biología humana, que trata de organismos y cerebros, sin hallar nada en el mundo físico que se corresponda razonablemente con la libertad, que observa el yo como algo distinto del aquí y ahora, el punto de fuga en el continuum espacio-temporal que no guarda un lugar objetivo para él? Sin embargo, para nosotros, seres autoconscientes, el concepto de persona es indispensable; no podemos refe-

5 SCRUTON, Roger (2019). *El anillo de la verdad: La sabiduría de El Anillo del nibelungo de Richard Wagner*. Barcelona: Acanalado, pp. 243-244.

6 HUSSERL, Edmund (2008). *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

7 SCRUTON, Roger, Op. Cit., pp. 268-269.

8 WAGNER, Richard (1977). "Religión y arte". *Wagneriana*, 1. Edición on-line recuperada en: <http://www.archivowagner.com/escritos-de-richard-wagner/177-w/wagner-richard-1813-1883/495-religion-y-arte> [Fecha de Consulta: 2 de Abril de 2020].

rinos a nuestro mundo sin tenerlo en cuenta (...) si queremos vivir en un mundo de significados compartidos⁵.

Nos disculpará el lector la extensión de la cita, pero consideramos que toca, en lo que aquí nos interesa, dos aspectos clave: la idea de que ese mundo propio de la experiencia humana –aquí el término *Lebenswelt* remite de manera inevitable, y desde luego nada gratuita, a la obra de Husserl⁶– no es únicamente pensable desde el positivismo científico y, en un segundo movimiento, la idea de que es necesario aceptar que debe construirse, para operar con ciertos conceptos –*libertad* es uno de ellos, pero podríamos añadir muchísimos más– un *mundo de significados compartidos*.

Pues bien, ese mundo de Scruton es, precisamente, el mundo del *mito*. El mundo del que surge la reflexión filosófica, pero siempre a condición de su desbordamiento a partir de la puerta de entrada que permite, precisamente, la experiencia estética. Y si bien es cierto que Scruton también se muestra refractario a las lecturas más evidentes de la hermenéutica psicoanalítica⁷, no hay que perder de vista que esa tesis central – que el hecho de *habitar* en el mundo implica necesariamente la movilización de una serie de *significados compartidos* que hunden sus raíces en el mito a través de la experiencia estética– es lo suficientemente valiosa como para que la tomemos como hoja de ruta en las siguientes páginas y nos preguntemos cómo se relaciona tanto con la filosofía como con la expresión cinematográfica.

¿Qué es un mito?/¿Qué es el cine?

Y precisamente para poder paladear la complejidad del tema sobre el que hoy intentamos pensar –los mitos originarios– es necesario exigirse la mayor morosidad posible.

Mucho antes de Scruton, su hipótesis de trabajo ya había sido esbozada tanto en los escritos wagnerianos⁸ como en los propios trabajos de la escuela psicoanalítica.

Si bien el interés de Joseph Campbell por la experiencia cinematográfica nunca llegó a concretarse en un sistema más o menos

estructurado⁹, merece la pena traerle a colación al menos por tres razones. La primera es que durante toda su vida, como veremos, fue perfilando progresivamente la pregunta por el mito dotándola de nuevos y relevantes matices. La segunda es que dicha pregunta fue plenamente consciente de la relevancia de tener en cuenta la manera en la que los *efectos* de los mitológico pervivían en la experiencia estrictamente estética, en primer lugar partir de las *mitologías seculares*¹⁰, y posteriormente, en las llamadas *mitologías creativas*¹¹. La tercera es que, guste más o menos, pocos sistemas psicoanalítico-antropológicos como su estudio a propósito de la forja del héroe¹² han tenido tanta relevancia en los estudios de narrativa audiovisual en las últimas décadas.

Quizá la manera más exhaustiva de disponer los materiales de trabajo sea intentar sistematizar *cómo* funciona un mito para Campbell a partir de su definición, su alcance y sus problemas. No sin cierta socarronería, el autor se refería así a su propio campo:

Mi definición de *mitología* es “la religión de los otros”, lo que sugiere que la nuestra debe ser otra cosa. De ahí que mi definición de religión sea “una mala interpretación de la mitología”, y esa mala interpretación consiste en confundir el símbolo con su referencia.¹³

La creencia “literal” del valor simbólico que subyace al material mitológico genera no pocas confusiones, empezando por la dichosa manía de generar líneas de exclusión entre los diferentes seres humanos: aquellos que aceptan mis ritos y mis usos del cuerpo y aquellos que no. Dicha creencia, a su vez, cumple dos funciones básicas en la vida de aquel ser humano que las profesa: una primera función *biológica* (garantizar la supervivencia de sujetos y comunidades, ofrecer mejores oportunidades de habitar el mundo de los que participan en los ritos) y una función *metafísica* (ayudarnos a reflexionar sobre aquello que toca en nuestra existencia con lo inefable, lo ominoso, lo que se desborda por los límites del lenguaje y de la razón). En un momento especialmente hermoso de su reflexión, Campbell habla de mirar “a través del enrejado del tiempo”¹⁴, fabulosa fórmula que bien podría servir como una definición tentativa de la propia mirada cinematográfica: los *frames*, al desplazarse, funcionan como las celosías de ese movimiento que atrapa nuestra mirada en los márgenes de la pantalla.

⁹ En sentido estricto, y hasta donde hemos podido consultar, sus referencias cinematográficas son puramente anecdóticas como la cita a propósito de *2001: Una odisea del espacio* (2001: *A space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968) en CAMPBELL, Joseph (2019A). *Tú eres eso: Las metáforas religiosas y su interpretación*. Girona: Atalanta, p. 175.

¹⁰ CAMPBELL, Joseph (2019B). *La historia del grial*. Girona: Atalanta, p. 53.

¹¹ CAMPBELL, Joseph (2018B). *Las máscaras de Dios* (Tomo IV): Mitología Creativa. Girona: Atalanta.

¹² CAMPBELL, Joseph (1997). *El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito*. México: Fondo de Cultura Económica.

¹³ CAMPBELL, Joseph (2017). *Diosas: Misterios de lo divino femenino*. Girona: Atalanta, p. 57.

¹⁴ CAMPBELL, J.: (2019A). Op. Cit., p. 47.

15 CAMPBELL, Joseph (2019C). *El vuelo del ganso salvaje: Exploraciones en la dimensión mitológica*. Barcelona: Kairós, pp. 44-47.

16 MÜLLER, Max (1996). *Mitología comparada*. Barcelona: Edicomunicación.

17 No confundir, por supuesto, con la complejidad de la lectura de los mitos naturales desarrollada en FRAZER, James (1951). *La rama dorada: magia y religión*. México: Fondo de Cultura Económica. La mirada de Frazer sobre los pueblos primitivos supuso una piedra fundamental para el desarrollo de los estudios de mitología comparada que eclosionarían en la segunda mitad del siglo XX.

18 Por ejemplo, en HARRISON, Jane Ellen (1991). *Prolegomena to the Study of the Greek Religion*. Princeton: Princeton University Press.

19 DURKHEIM, Emile (1993). *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Alianza Editorial. Autor, por cierto, con el que el propio Campbell pareció tener siempre una suerte de tensión abierta y, a nuestro juicio, indudablemente productiva.

Esa “mirada” hacia el mito tiene cuatro orígenes históricos distintos, cuatro puntos de partida sobre los que se ha ido levantando históricamente¹⁵: En el *euhemerismo*, los mitos originarios son simplemente las hazañas de hombres especialmente notables que, con el paso del tiempo y de los intereses sociopolíticos de cada contexto, fueron subidos a los altares y deificados por la tradición del pueblo de turno. En la lógica propuesta por Max Müller¹⁶, los mitos son una suerte de explicación narrativizada de los acontecimientos naturales, una suerte de animismo en el que los “buenos salvajes” se arrodillan para conseguir los favores de la deidad natural de turno¹⁷. Esta idea, en el límite¹⁸, adquiere una versión radical en el que el mito surge exclusivamente como respuesta ante la muerte de esos hombres prehistóricos que lo utilizan en exclusiva para calmar su angustia ante la inminencia de su propio final. En último lugar, las teorías derivadas de la escuela de Durkheim¹⁹ que toma en cuenta el funcionamiento sociológico del grupo y genera una escisión entre los elementos sagrados y profanos que permiten la gestión de los afectos de los miembros del grupo.

Partiendo de este *humus* que hemos trazado muy someramente, y de manera indudable con las aportaciones propias de la escuela jungiana –con la que, peor que mejor, Campbell se sentía parcialmente identificado–, en el momento de redactar estas líneas parece claro que el reto al que nos enfrentamos los analistas textuales en relación con el mito apunta a ese doblez: el de lo universal *en* lo subjetivo, el de lo general *en* lo particular, el de la construcción de la *alegoría* frente a la de la relevancia del *símbolo*. Los mitos ya no son hoy simples pedazos literarios de una historiografía perdida, ni curiosidades sobre las que aplicar en plancha lecturas *arquetipales*. Antes bien, parece asumido que detrás de las diferentes formas con las que las sociedades han constituido sus sistemas mitológicos hay un material discursivo de la máxima relevancia que debe interpretarse, en paralelo y sistemáticamente en torno a dos ejes: la extracción de un saber *cosmogónico* (que toca a la pregunta por la *Lebenswelt*, por el funcionamiento de los marcos naturales, sociales, trascendentales en los que nos movemos) y de un saber profundamente *individual* (sobre la cuestión del *sentido*, de las acciones, de los sistemas de creencias y las libertades, así como sobre la pregunta candente por la propia *responsabilidad ética* fren-

te al mundo). Todo esto nos conduce, finalmente, a una breve pero enjundiosa definición que Campbell sitúa en las primeras páginas de *El vuelo del ganso salvaje*:

[Los mitos son] relatos de índole religiosa que representan el despliegue de la eternidad en el tiempo y que no sirven a un propósito lúdico sino que aspiran a promover el bienestar espiritual del individuo y la comunidad.²⁰

20 CAMPBELL, Joseph (2019C), Op. Cit. p. 26.

Esta definición tiene sentido, por supuesto, mientras existen los dioses, es decir, mientras están activas las llamadas *mitologías tradicionales*. Cuando –según Campbell, con la introducción de los relatos de la llamada *Gaya Ciencia*, el ciclo artúrico y otras narraciones propias del amor cortés– Dios (y los dioses, en general) comienzan a mostrarse como una herramienta simbólica fallida, incapaz de compatibilizarse tanto con los abusos de poder de las religiones institucionales como con las demandas de los cuerpos y su pluralidad de accesos al placer más allá de los marcos matrimoniales, el ser humano comienza su tránsito paulatino hacia las *mitologías creativas* en las que recuperan los rasgos esenciales de la experiencia religiosa pero a partir de la experimentación de un cierto atravesamiento estético. Ahí, sin duda, deberíamos situar la relevancia de la experiencia cinematográfica.

Pensemos, por un momento en las cuatro funciones básicas del mito²¹ y cómo se desarrollan en relación con lo que ocurre en el interior de una sala de cine. En primer lugar, nos encontramos con la función *místico-religiosa*, es decir, la que permite que un cierto individuo tome contacto mediado con esa dimensión abrasadora de la existencia misma, con la idea fundamental de que el universo no está *diseñado* para que el ser humano lo habite –y de hecho, para que tome contacto de la extraordinaria dificultad de *habitar*²² el mundo. Esa dimensión inefable de la existencia que en nuestra Teoría del Texto queda consignada como *lo real*²³ pone en marcha el poder discursivo del mito que, a su vez, puede reaccionar de tres maneras distintas: bien mediante la *simbolización* de esa idea –generando el espejismo, necesario para vivir, de que ese mundo hostil es, de alguna manera, transitable gracias a la acción de la creencia y la participación en los ritos de turno–, mediante el *abandono* –proponiendo la supresión de las experiencias vitales mediante

21 CAMPBELL, Joseph (2019A), Op. Cit. pp. 31-35.

22 Utilizamos aquí el verbo *habitar* en el sentido del *Wohnen* de Heidegger tal y cómo queda teorizado en HEIDEGGER, Martin (1994). *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, p. 1994.

23 GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (2010). “Lo real”. *Revista Trama&Fondo*, nº 28, pp. 7-28.

la contemplación, el exilio u otros ritos mortificantes que pretenden acelerar la anulación física o simplemente afectiva— o mediante la *transformación* —generando una suerte de pautas éticas más o menos ancladas en mecanismos ancestrales de supervivencia destinadas a generar comunidades más poderosas o mejores condiciones de vida para los creyentes.

En segundo lugar, nos encontramos con la función *interpretativa*, por la que el participante asume que hay un cierto orden narrativo en el caos del cosmos. El mito se relaciona así con el estado de la ciencia y la investigación de su tiempo, confrontando o asumiendo aquellas hipótesis sobre el funcionamiento más o menos causal de lo real y conectándolo con los propios márgenes ideológicos de lo que es permisible o no enunciar en un momento determinado. El mito organiza los fragmentos de funcionamiento natural (calendarios, eclipses, viajes espaciales) y propone una narrativa más o menos cohesionada que va enhebrando pacientemente las cuentas de ese rosario teológico.

En tercer lugar, el mito valida de manera explícita el trasfondo ideológico —Campbell utiliza, quizá demasiado apresurada y acríticamente la palabra *moral*— para que los ciudadanos acepten de manera explícita los mecanismos, más o menos represores, más o menos violentos, que acaban moldeando el potencial de la cultura en su sentido, ahora sí, freudiano. El mito hace aceptable cualquier gesto por el que una sociedad se encarna en un sentido casi biopolítico: desde el cuerpo del alumno que toma un cierto lugar en un aula y acepta sentirse interpelado por una cierta palabra²⁴ hasta —en el límite— la joven inmolada en un rito de la cosecha o la laceración y perforación de la carne en los ritos de iniciación tribales.

24 RECALCATI, Masimo (2016). *La hora de clase: Por una erótica de la enseñanza*. Barcelona: Anagrama.

En cuarto y último lugar, el mito ayuda al *tránsito* de una etapa a otra de la vida. Es una idea que Campbell esboza con más profundidad en su tratamiento de los *umbrales* de su forja heroica y que puede ser definida como una suerte de narrativización de los ritos de paso mediante “pruebas o revelaciones iluminadoras”²⁵. Ese tránsito —esa posición de muerte simbólica que permite la apertura a una cierto renacimiento— queda bañado de sentido cuando se dispone en el interior de una macroestructura mítica donde cada ciudadano puede tomar como referencia la experiencia de ese pasado remoto que se pier-

25 CAMPBELL, Joseph (1991). *El poder del mito. Conversaciones con Bill Moyers*. Barcelona: Emecé, pp. 182-183.

de en la noche de los tiempos y que ahora, de nuevo, se reactualiza en el momento de la experiencia traumática²⁶.

Estos cuatro aspectos del mito, como señalábamos, forman parte de las llamadas *mitologías primitivas* si bien, con cierta distancia, pueden ser traspuestos al campo de las *mitologías creativas* en las que se encuentra, como decíamos, el cine.

Que el cine se enfrenta directamente con el problema ontológico de la dificultad de habitar el mundo es algo que, de entrada, ya hemos tenido ocasión de desarrollar en esta misma revista²⁷. Con el añadido, además, de que es la propia materia la que se utiliza para constituir cada una de las imágenes que se ofrecen al espectador: la carne, la tierra, el paisaje, pero también la propia luz que impacta sobre la pantalla y que requiere de un proceso físico cognitivo bien concreto. Los procesos de significación del mito tienden a la oralidad o a la transmisión escrita –pensemos, por ejemplo en los rollos de la *Torah* que no pueden ser vistos por todos y que hacen que su conservación, salvaguarda y lectura deba mediar por todo un ritual–, mientras que la imagen cinematográfica tiene siempre sobre sí la maldición de lo concreto, del tiempo y el espacio en el que el celuloide o el sensor digital fue impresionado. Rollos de la *Torah*, rollos de película que deben conectarse cuidadosamente con la mirada y con la lectura. Cuando, por poner un ejemplo, Pier Paolo Pasolini decide recorrer el camino visual que ha de llevarle al corazón de los mitos griegos o judeocristianos, su búsqueda es en primer lugar y, ante todo, una búsqueda ontológica: los cuerpos que su cámara retrata deben ser inéditos –desconocer, en lo íntimo, el truco cinematográfico (F1)– o estar familiarizados con los resortes de transmisión mítica como, en un ejemplo especialmente relevante, la Maria Callas de *Medea* (1969) (F2).

Otro tanto puede decirse del paisaje: o bien la cámara se abisma en el interior de una Italia pauperizada en busca de aquellos pasajes áridos en los que lo real todavía no ha sido horadado por el mecanismo cinematográfico (F3) o, volviendo a *Medea*, la cámara acude a aquellos conjuntos arquitectónicos en los que la lectura simbólica impone un cierto sabor ineludible al desvelamiento de las imágenes (F4).

26 ELÍADE, Mircea (2000). *El mito del eterno retorno: arquetipos y repetición*. Madrid: Alianza Editorial.

27 RODRÍGUEZ SERRANO, Aarón (2015). "Arquitecturas de la angustia: Un diálogo entre Martin Heidegger y Stanley Kubrick". *Revista Trama&Fondo*, 38, pp. 83-94.

F1



F2



F3, F4



Este problema ontológico, en cualquier caso, no impide que el cine cumpla la primera función religioso-mística, en tanto queda obligado a tomar una posición con aquello que retrata. Ciertamente, no nos referimos aquí a la pura mostración burda de mensajes hagiográficos o al mero ejercicio de proselitismo. Antes bien, es cierto que el cine pone frente a nosotros un cierto estado contemplativo del mundo donde la tensión entre *simbolizar*, *abandonar* o *transformar* provoca un exquisito sabor narrativo que invita a la pura reflexión sobre el mundo. Estoy pensando, concretamente, en piezas como *Variations* (Nathaniel Dorsky, 1998), en las que cada una de las imágenes parece establecer una brumosa cadena significativa entre el *ahora* y el *ayer*, entre el tiempo de visionado y el tiempo de captación, pero a su vez, también con un imposible mundo ontológico totalmente refractario al sentido y, pese a todo pronóstico, habitado. Un simple encuentro de dos imágenes capturadas al azar (F5 y F6) muestra parcialmente lo que pretendemos sugerir.



F5, F6



De la noche al día, de esas muescas que se intuyen indescifrables en el cristal tras el que se proyectan las luces de los automóviles a esa solemne construcción arquitectónica que se sugiere tras las ramas de los árboles. El juego de la aparición y desaparición de los objetos, la danza de lo que hay y lo que deviene, sumado al ominoso silencio de una banda sonora en la que únicamente retumba el ruido del proyector, nos empuja hacia la pregunta por nuestro lugar en ese mundo efímero que han captado las imágenes.

F7



Sin duda, hay apuestas mucho más explícitas -sin caer jamás en lo chabacano o en lo proselitista- en esta dirección. El ominoso plano de apertura de *Koyaanisqatsi* (Godfrey Reggio, 1982), (F7), fundida mediante montaje a su vez con el plano detalle del fuego que emerge en un cohete que se alza hacia el cielo (F8) abre incluso una vía más explícita: nuestro

descubrimiento de la ausencia de dioses, el problema de la técnica en ese hueco abierto por su ausencia y, a la vez, las consecuencias geopolíticas y naturales que el saqueo indiscriminado de nuestro mundo en nombre de la todopoderosa ciencia está sufriendo.



F8

Volveremos más adelante a *Koyaanisqatsi*. Por el momento, vamos a seguir avanzando en las funciones campbellianas. La función *interpretativa* queda explicitada más allá de las adaptaciones de textos religiosos previos en obras de gran interés como, precisamente la ya citada *2001: Una odisea del espacio*, pero también en otras que surgieron de su estela como *Star Trek: La película* (*Star Trek: The Motion Picture*, Robert Wise, 1979). La idea de que el cosmos puede ser leído como una suerte de texto con una clave hermenéutica y teleológica es una fantasía mítica que, en mayor o menor medida, atraviesa prácticamente toda la ciencia ficción contemporánea, por mucho que se multipliquen los universos o se fragmenten las estructuras narrativas –por ejemplo, en *Interstellar* (Christopher Nolan, 2014). Está también en el centro de *El árbol de la vida* (*The Tree of Life*, Terrence Malick, 2011) y cuenta incluso con lecturas plenamente invertidas –en un sentido estrictamente mítico– como el díptico compuesto por *Anticristo/Melancolía* (*Antichrist/Melancholia*, Lars von Trier, 2009/2011). Lo que, por cierto, conecta íntimamente con la función *ideologizante* del aparato cinematográfico –un tema, por lo demás, sobradamente estudiado desde el campo de los Estudios Culturales y sobre el que no ahondaremos más, aquí.

Finalmente, el cine ha asumido la cuarta función propia del mito en tanto, como cualquier espectador podrá dar fe, con-forma y compañía en el paso de cada uno de esos “umbrales” antropológicos que, ya desplazados de su función religiosa, la sociedad occidental sigue manteniendo. Hay varias razones que permiten justificar esta afirmación. La primera es la manera en la que una nutrida bibliografía ya ha estudiado la conexión entre las etapas de la forja del héroe y la estructura del guion tradicional en Hollywood²⁸. La segunda es la construcción de géneros cinematográficos específicos destinados únicamente a un umbral concreto como el *coming-of-age*²⁹ –una variante más o menos explícita de la *Bildungsroman* o *novela de aprendizaje* tradicional–, o las películas destinadas a la exploración del “retorno al hogar” como, pongamos por caso,

28 Quizá el ejemplo más conocido siga siendo VOGLER, Christopher (2002). *El viaje del escritor: Las estructuras míticas para escritores, guionistas, dramaturgos y novelistas*. Barcelona: Ma non Troppo. En la esfera castellanoparlante, el lector interesado puede encontrar el no menos meritorio SÁNCHEZ-ESCALONILLA, Jesús (2002). *Guion de aventura y forja del héroe*. Barcelona: Ariel.

29 MILLARD, Kenneth (2007). *Coming of Age in Contemporary American Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

dos ejemplos absolutamente antagónicos: *Acorralado* (*First Blood*, Ted Kotcheff, 1982) o *Solo el fin del mundo* (*Juste la fin du monde*, Xavier Dolan, 2016). El cine, en tanto es capaz de hacerse cargo de la dificultad de atravesar los acontecimientos del mundo, medita y propone marcos de simbolización en los que los sujetos pueden encontrarse. A lo cual nos gustaría añadir dos matices. El primero es que dicho proceso de simbolización –como suele sugerir, precipitadamente, el gran grueso de la bibliografía publicada sobre el campo– no reside únicamente en la conducta de los personajes y en los *arcos de transformación* de lo mismos. Antes bien, es la huella enunciativa concreta la que genera el potencial abrasivo que implica el tránsito del umbral. Pondremos únicamente dos ejemplos: el primero es la célebre mira-

da final, congelada a cámara de Antoine Doinel en *Los cuatrocientos golpes* (*Les quatre cents coups*, François Truffaut, 1959) [F9]. El segundo es la ausencia de clausura que propicia el corte de montaje final de *La inocencia* (*La innocència*, Lucia Alemany, 2019), dejando en suspenso la respuesta que la protagonista recibe de su madre.



F9

Hemos elegido voluntariamente ambos ejemplos de entre la llamada “modernidad cinematográfica” –francesa y española, respectivamente– simplemente para apuntar que la función mítica no tiene por qué responder necesariamente ni al sistema del Hollywood clásico –si bien, como ya ha quedado demostrado desde la Teoría del Texto, encontró allí una fórmula sistemática y depurada–, ni tiene por qué apoyarse en una clausura para garantizar su significación. Antes bien, si precisamente algo caracteriza al sujeto contemporáneo –esto es, el que mejor o peor ensaya y concluye *su vida sin dioses*– es que su gran reto no pasa tanto por resucitar el sistema mítico de turno, sino por aceptar la pluralidad de los mismos, la necesidad de su convivencia, y por supuesto, por aceptar que el proyecto de su vida está condenado *siempre* a una posición ontológico-existencial de apertura. Esa apertura –que es la que sugieren Truffaut y Alemany con sus cierres, pero también los planos vacíos de Antonioni, o los tiempos muertos de Angelopoulos– es precisamente lo que incorpora un hueco, una falta, un vacío en el interior del mito que permite la movilidad y la construcción del sujeto. Allí donde el mito ofrece en plancha *todas las respuestas* –las religiosas, las ideológicas, las sociales, las afectivas–, ¿qué le queda al cuerpo humano sino acatar, aceptar, y cruzar los dedos para que su propia existencia se amolde lo mejor posible a los marcos míticos que la sociedad propo-

ne? El cine de la modernidad, al contrario, no teme aceptar que esa angustia –la angustia ante la propia apertura hacia el mundo– existe, y que como muy bien apuntó Heidegger, esa *angustia* es la condición necesaria para que circule el deseo de una *existencia auténtica* (“El fenómeno de la angustia tomado en su totalidad muestra al Dasein como un estar-en-el-mundo fácticamente existente”³⁰). Tendremos que dejar esta idea, por el momento, simplemente apuntada.

30 HEIDEGGER, Martin (2009). *Ser y Tiempo*. Madrid: Trotta, p. 209.

Sin embargo, si la mantenemos en sordina, veremos que puede apuntar con mayor precisión a la segunda parte del tema que aquí nos convoca: *originario*. ¿En qué sentido se podría decir que el cine es una mitología (*creativa*) originaria?

Mitologías originarias (cinematográficas)

Tal y como vamos viendo, ese *originario* podría tener una traducción sencilla: sería *originaria* aquella mitología que explica los *orígenes*, y por lo tanto, que da cuenta de la creación del cosmos mediante algún tipo de proceso causal/literario. El cine, en esta dirección, podría ser convocado o bien como traductor e ilustrador de los marcos míticos previos –*El árbol de la vida*–, o bien como creador parcial de posibles teorías más o menos explícitas e hilvanadas sobre el mundo –*2001: Una odisea del espacio*.

Ahora bien, si alzamos la mirada ahora hacia la reflexión filosófica es porque ese originario puede remitir, en esencia, a algo más importante: a lo que hace *fundamento* para la vida, es decir, a lo que la permite, la ordena, la organiza. Lo que crea *Lebenswelt*, como decíamos al comienzo del artículo. Ese fundamento del mito originario no es únicamente aquello que queda detrás de nosotros, sino también lo que a la vez permite el crecimiento, la acción, el despliegue de nuestras fuerzas en un *sentido* concreto:

Pensado en conjunto, fundamento mienta la región que está más honda, y que a la vez, soporta. Hablamos, de este modo, del fondo del corazón. Ya desde el siglo XVI, *auf den Grund kommen*, “llegar hasta el fondo de algo” significa: indagar la verdad de aquello que propiamente es. Fundamento mienta una cosa tal que a ella descendemos y a ella retornamos, en la medida en la que el fundamento es aquello sobre lo que algo descansa, en lo que reside la *importancia* de algo, de donde algo se sigue.³¹

31 HEIDEGGER, Martin (1991). *La proposición del fundamento*. Barcelona: Ediciones del Serbal, p. 137.

Este *fundamento*, esta cuestión originaria, es clave también en las mitologías creativas, y por extensión, en cualquier experiencia artística que merezca ser pensada. En él anuda esa complicada acción que el alemán ciñe como *Andenken* y que tantos quebraderos de cabeza ha dado a los traductores castellanos³²: recordar, hace un ejercicio de memoria pero, a su vez, se consciente de la trayectoria que *sobre el futuro* abre esa misma acción memorística. La idea de tomarse con la máxima seriedad este *fundamento* completa, de alguna manera, aquello que Mircea Eliade señaló en su ya citado trabajo sobre *El mito del eterno retorno*: no se trata únicamente de que el rito abra un espacio aquí y ahora para que el mito pueda descender desde ese pasado original, sino que a su vez, al ser conjurado, genera una luz que –a la manera del rayo de Heráclito– permite *mostrar* la continuidad de todo lo que implica la experiencia del ser.

32 HEIDEGGER, Martin (2005). *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*. Madrid: Alianza, p. 87.

Volvamos a *Koyaanisqatsi*. Como la propia película señala en uno de sus créditos explicativos³³, la película parte de la mostración de una quiebra en nuestra percepción del tiempo, una suerte de violencia sobre la manera en la que los ciudadanos contemporáneos parecen habitar su mundo. La palabra original proviene del hopi, y podría traducirse como “vida corrupta” –una más que pertinente resonancia de la “existencia inauténtica” de Heidegger. Para Reggio, la corrupción de la vida pasa por las relaciones entre técnica y tiempo, entre dominio del mundo y el ritmo –del consumo, de la producción– impuesto sobre sus ciudadanos. Querer regresar a un cierto estado “mítico” no es, como generalmente se presupone, volver al estado utópico del “buen salvaje”, al contacto con indeterminadas e indescifrables fuerzas naturales que permearían la llamada “ecosofía”. Antes bien, lo que proponen es una reconquista de ese *tiempo* que parece habérsenos vuelto inhabitable y en el que debemos incrustar, no con poco sufrimiento, un simulacro de sentido que nos permita atravesarlo.

33 Sobre la cuestión del tiempo en *Koyaanisqatsi* hemos escrito algunas páginas en RODRÍGUEZ SERRANO, Aarón y MARZAL FELICI, Javier (2019). “Ojos cerrados, tierras arrasadas: Apuntes sobre el espectador de cine contemporáneo y su mundo a partir de Guy Debord”. En: *Cine, imagen y representación en Guy Debord* (Coord: Manuel de la Fuente). Valencia: Tirant lo Blanch.

El mito *originario* es un mito del *tiempo*, como veníamos señalando, no porque marque necesariamente cómo ha de vivirse en razón a una inefable ley cósmica. Es porque atraviesa nuestro tiempo –el breve fragmento de nuestra vida mortal concreta– que puede proponer un futuro concreto, con unos efectos verificables y un sentido que pueda, a su vez, ser transmitido. Eso incluye, por supuesto, aquellos mitos homicidas que generan paraísos

artificiales en torno al exterminio del colectivo enemigo de turno: nos guste más o menos, *también* son mitos originarios en tanto prefiguran ese futuro concreto en el que, según las doctrinas de la clase, la raza, la lengua o cualquier otra característica, unos pocos elegidos se verán liberados de la lacra incómoda de los elementos corruptores del sistema. Frente a este tipo de relatos –en los cuales, por supuesto, el propio Heidegger se desplomó en los momentos más lamentables de su pensamiento–, una apuesta cinematográfica como la de Reggio nos invita a mirar en la dirección contraria: los dioses que abren *Koyaanisqatsi* no hacen distinción entre lenguas, ciudadanos o territorios. La tierra misma es la *Lebenswelt* como espacio de significación compartido entre ciudadanos. Y lo será a lo largo no únicamente de la trilogía *Qatsi*, sino de toda su obra fílmica en general. Y lo será, además, sin un relato escrito basado en Mesías, Salvador, Héroe o Visionario alguno: es la propia realidad concreta del mundo en su proceso de autodestrucción la que activa la pregunta –irresoluble– por la naturaleza desconocida de los dioses. Unos dioses que, precisamente por estar al otro lado del lenguaje, pueden ser todavía sujeto de nostalgia o de oración, en tanto *no hablan ninguna lengua* y, por eso mismo, pueden no desear que otros silencien las suyas. Es necesario recordar que en toda la trilogía *Qatsi* no hay ni una única palabra pronunciada con claridad en ningún idioma, más allá de los brevísimos carteles explicativos o de los cantos poéticos basados en las oraciones de los hopi. El mito resucita exclusivamente en base a la experiencia de la mirada, a la fuerza ontológica otorgada por el encuadre, por el montaje, por los elementos –llegamos al corazón de nuestro artículo– *estrictamente cinematográficos*. Ni herencia literaria, ni bíblica, ni de mitología heredada alguna: una escritura exclusivamente fílmica nos trae, aquí y ahora, la auténtica experiencia del mito.

Ciertamente, muchos filósofos y teólogos han mostrado estupor ante el uso aparentemente caprichoso que Heidegger, especialmente en su última etapa, otorgó a la palabra *dios* y *dioses*. Pocos fragmentos de su obra resultan tan provocadores y tan complejos como el célebre fragmento de la entrevista del *Spiegel* en la que afirmó:

La filosofía no podrá operar ningún cambio inmediato en el actual estado de cosas del mundo. Esto vale no solo para la filosofía, sino especialmente para todos los esfuerzos y afanes meramente humanos. Solo un dios puede aún salvarnos. La única posibilidad de salvación la veo en que preparemos, con el pensamiento y la poesía, una disposición para la aparición del dios o para su

34 HEIDEGGER, Martin (2009). *La autoafirmación de la Universidad alemana, El Rectorado, 1933-1934, Entrevista del Spiegel*. Madrid: Tecnos.

ausencia en el ocaso (...) Si desaparecemos, que desaparezcamos ante el rostro de un dios ausente.³⁴

Los misteriosos dioses de Heidegger, herederos de los dioses de Hölderlin –sobre los que, si todo va bien, volveremos en el trabajo destinado al próximo Congreso de nuestra Asociación–, son el bosquejo de ese *mito originario* que, en su inevitable nostalgia por lo sagrado, el hombre contemporáneo intenta localizar en los gestos del mundo. Y no vendrá, sin duda, por la vía de las religiones establecidas –cuya capacidad para responder a los auténticos problemas del mundo, en su complejidad y su pluralidad, pierde cada año más eficacia simbólica–, sino precisamente por esos dos campos que bien marca el filósofo alemán: la poesía y el pensamiento.

La pregunta es, si en la espera de ese dios ausente, estaremos a la altura y seremos capaces de arrebatar la poesía a los ideólogos y el pensamiento a los tecnócratas y a los pedagogos del sistema educativo actual.

Merece la pena, sin duda, dejar esa pregunta abierta.