Tiempo y Sociedad, 16 (2014), pp. 51-64. ISSN: 1989-6883.

EL GESTO TEATRAL DEL SUPERHÉROE[1]

Enrique Ferrari Nieto[2]

Mientras las cosas no están ordenadas del todo, se hallan inquietas. Se ordenan y descansan.

San Agustín, *Confesiones*, XIII, 7.

Resumen: *Podríamos plantearnos una hermenéutica de la historieta, capaz de explicar al superhéroe a partir de su gesto inicial: el emblema con el que busca justificarse, un modo de expresarse ante los demás. Para las viejas historietas, el héroe, como si fuera un actor, se sube al escenario para representar un papel que le viene dado por un sistema de valores morales que no cuestiona, que entiende universales. Pero cabe otra lectura, que apunta al relativismo en ética, que determina el papel del superhéroe a partir de las expectativas de los otros, de su público. Que entiende, por tanto, su comportamiento, la responsabilidad que asume, como la respuesta compleja a la suma de estímulos externos, de pronto todo menos consistente.*

Palabras clave*: Relativismo, ética, actor, icono, responsabilidad.*

Abstract*: We could write a hermeneutics on comics, to explain the superhero from its initial gesture. We could study the emblem that the hero uses to justify himself to society. According to the old stories, the hero is on stage, like an actor. He is a role that is given by a system of universal moral values. But another reading is possible. An interpretation that is based on ethical relativism. The expectations of others, of his audience, are what determine the role of superhero. His behavior (his responsability*

[1] Conferencia impartida en el Seminario Permanente de Artes y Humanidades de la Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León. Valladolid (España), 16 de enero de 2013.

[2] Doctor en Filosofía y licenciado en Filología hispánica. Investigador doctor en Universidad de Extremadura

with society) would be the answer to the sum of complex external stimuli, suddenly less consistent.

***Keywords**: Relativism, ethics, actor, icon, responsibility.*

Es un tema que se me escapa. Pero entiendo que a un superhéroe lo explica su gesto inicial: Como si esa pose fuera el icono que guarda dentro de sí toda su historia, aún sin desarrollar, con sus analepsis y sus prolepsis apuntadas para desvelar luego el resto del relato. El punto de partida, por tanto, para una hermenéutica de la historieta, que le busca al gesto que se desencadena por una acción, o un accidente, o simplemente al tomar conciencia el superhéroe de esa naturaleza extraordinaria, lo que Peirce le buscaba al icono: un parecido, como símbolo, para estirar desde ahí el sentido de su historia, la imagen capaz de comprimir sus motivaciones y objetivos. Un gesto que se revela como expresión: Como un querer comunicarse, explicándose o justificándose, primero ante sí mismo y luego ante los demás, haciendo del gesto su emblema, repitiéndolo con cada acción, hasta identificarse con él, hasta comprenderse desde él. Como si fuera la invitación a acercarse, a iniciar una relación, el pie que ofrece a los demás para que lo entiendan. Aunque para ese encuentro que busca no se propone un diálogo, un trato entre iguales, en un mismo nivel, sino más bien un ejercicio de mirar y ser mirado, cada uno con su papel, él por encima del resto, como si estuviera en una tarima, cómodo al mostrarse. Porque su gesto es siempre teatral, dramático, muchas veces incluso afectado. Como si necesitara un escenario para reclamar otra perspectiva que pueda diferenciarlo, para que pueda ser visto, como en una representación: porque se ocupa de los demás, los ayuda, como se intuye rápido, pero con una dinámica que tiene dos tiempos, o dos enfoques para el héroe: primero como salvador, porque los

socorre; y luego como actor, porque hace de su acción, de su auxilio, un espectáculo, para que lo observen, e incluso lo admiren.

El guión se repite siempre o casi siempre, con los mismos supuestos. El superhéroe asume una responsabilidad tremenda que, con ese planteamiento un tanto ingenuo del cómic, parece que se corresponde con su condición excepcional. Como si tuviera que haber una sintonía entre la responsabilidad y los superpoderes del héroe. Movido siempre por principios categóricos, por grandes valores morales, como puntos cardinales para su conducta heroica: unos pocos absolutos que encajan bien con ese maniqueísmo filoso de las historietas, que acaban convirtiendo a los protagonistas en referencias, en modelos morales, aunque inalcanzables, porque son figuras excesivas, agrandadas, para ser vistas desde abajo. La perspectiva más común, la más fácil de trasmitir al lector, que llega con la lección aprendida de otras lecturas. Pero –lanzo aquí mi hipótesis, otra perspectiva– podría buscarse también esa responsabilidad en el hecho de que el superhéroe represente (decididamente) un papel, de que se sepa observado: que sea consciente de que va construyendo su propio relato, pero que no ata a unas pocas reglas éticas estáticas, con un desarrollo determinado desde el principio, sino que va moldeando con la mirada de los otros. Por su condición asumida de actor, desde el momento en que se ocupa (estéticamente) de su gesto: Como si su responsabilidad fuera la respuesta que se espera de él, su reacción ante la mirada de los espectadores; como protagonista de sus hazañas, al atender también a la interpretación cuando actúa, al no descuidar su vocación teatral, que le lleva a hacer de cada una de sus acciones una coreografía. Como si fuera posible acercarse al superhéroe también desde este otro frente: con su atención a unos principios morales absolutos, pero también desde las expectativas del otro, del que lo observa. Para intentar legitimar una ética relativista desde el superhéroe, haciendo de la historieta el caballo de Troya capaz de inocular

algunas de sus sugerencias, entendida esa relatividad solo como relación o como respuesta, sin suspicacias. Aunque sea solo para incordiar, para intentar tambalear algunos lugares comunes que parecen sobreprotegidos. Sin perder de vista lo que escribió Nicol: "Son relativas todas las morales, y los llamados valores, pero en absoluto ese fundamento ontológico de la ética, que reside en el carácter intrínseca y esencialmente ético del *ser con sentido*".[3] Porque, observado el superhéroe desde su gesto inicial o iniciático, a esa primera impresión de que su tarea le es impuesta –que la tiene que aceptar forzado, sin margen para una decisión propia, porque queda determinado su futuro al tiempo que adquiere sus poderes–, puede reemplazarla otra más sugerente de que esa nueva vida suya es una elección consciente, su voluntad de desarrollar un proyecto propio a partir de esa circunstancia excepcional, la asunción valiente, intrépida, del papel de superhéroe: Una segunda impresión que implica a los otros en la decisión del protagonista, al convertirlos en espectadores, en receptores de ese gesto cargado de sentido. Como si esa responsabilidad asumida de pronto por el superhéroe buscara la legitimación de estos testigos, como respuesta a sus esperanzas. Muy cerca del autor, por su relación con el público, porque su actuación queda referida a las expectativas de estos, con las que cobra sentido, no con unos pocos absolutos morales impertérritos, que parece que funcionan más bien en la narración para calibrar las acciones concretas del superhéroe con una escala de valores más o menos común.

En filosofía este relativismo ha tenido siempre mala prensa. Y a estas alturas no va a ser fácil cambiársela. Pero, aunque enfade a muchos, Joseph Margolis tiene razón: La historia del relativismo ha sido un desastre conceptual, pero solo por ese rechazo atávico que entiende que este no se puede construir con coherencia, aunque desde el comienzo solo haya habido uno o dos argumentos en contra, formulados ya por Platón y

3 NICOL, E.: *Metafísica de la expresión*, México DF, 1957, p. 257.

Aristóteles, que se invocan una y otra vez, copiándolos y pegándolos, sin caer en que esas objeciones se apoyan en una convicción que, bien mirada, parece poco trabajada: primero, que lo que es verdaderamente real posee una estructura que no cambia; y, segundo, que lo que cambia en el mundo real puede ser explicado en términos de lo que no cambia: Algo que es imposible demostrar. Aunque en el copia y pega se nos olvida. Porque, como digo (como dijo Kant antes), cuesta dejar a un lado errores tan queridos, tan interiorizados. Al menos en algunos ámbitos. En la ética, por ejemplo, que parece estar hecha de moldes para ajustar las decisiones o las valoraciones. Aunque relativo signifique solo, con su etimología, que está en relación, que necesita de un primer elemento para dotarse de sentido. En principio bastante sensato. Aunque ahora haya quedado en un segundo plano, como una cuestión menor, o accesoria, dentro de esa casa de putas que es el campo de batalla entre modernos y posmodernos, con un debate que está vacío, o al menos desorientado, pero que es tremendamente mediático, capaz de fagocitarlo todo, también la puntería de Protágoras con aquello de que el hombre es la medida de todas las cosas, o de Hegel –de un Hegel un tanto podado– con la historicidad. También para la reflexión moral, para darle vueltas a lo que podemos entender por responsabilidad: que implica, con ese nombre, responder. También una segunda acción, la respuesta a una primera que le da el tono: por tanto, relativa, cuantificada o valorada a partir de otra (o una acción o una condición). Aunque las éticas deontológicas hayan intentado driblar esa relatividad: El imperativo kantiano, por ejemplo: Obra de tal forma que la máxima que rija tus actos pueda valer como principio de legislación universal y necesario. Como si esa máxima pudiera soportarlo todo, o abarcarlo todo; como si pudiera funcionar como moral sin ser tan flexible, tan maleable, que tuviera que dejar de funcionar como máxima: con ese equilibrio difícil, imposible,

entre la extensión y la precisión del predicado cuando se pone en relación con el caso concreto.

No va a ser fácil, como digo, cambiarle la inercia. Pero unos pocos ya se han rebelado, apuntando otras direcciones. En literatura Milan Kundera, por ejemplo, para un marco más general, sobre el sentido de la vida. Empieza *La insoportable levedad del ser* con un puntazo que mira a Nietzsche, a su eterno retorno, para darle la vuelta con otra hipótesis tangente: con lo que queda fuera de esa repetición continua: con la levedad de la vida, con la fragilidad de aquello que sucede una sola vez para desaparecer para siempre. Solo se vive una vez, dice el narrador; no se puede acumular la experiencia de otras vidas para ese primer encontronazo con cada circunstancia; no hay posibilidad de ensayar alternativas antes de tomar una decisión, no hay primero un borrador o un ensayo general y luego la función definitiva. No hay marcha atrás, ni la posibilidad de borrar nada ni de cambiar lo que ya ha sucedido, puliéndolo con diferentes intentos, como sucede por ejemplo en *Atrapado en el tiempo*, la película que Harold Ramis rodó en 1993, en la que el protagonista, Bill Murray, el hombre del tiempo de un canal de televisión, repite una y otra vez el mismo día, el día de la marmota, en Punxstawnwey, Pensilvania, hasta que es capaz de corregir todos sus errores, retocando el guion de esa única jornada hasta que le queda perfecto. Todo es mucho más frágil, más precario, incluso azaroso: la disposición de unas pocas piezas que uno no puede controlar y los reflejos para desenvolverse –sin la experiencia previa– entre ellas (juegue o no juegue Dios a los dados). Tomás, el protagonista de la novela, un médico prestigioso en la República Checa reconvertido en ganadero o agricultor tras la invasión soviética, parece feliz al final del libro: en principio inverosímil, difícil de creer cuando se le ha desmoronado todo, pero que justifica Kundera con su respuesta a Teresa. Le dice Tomás: “La misión es una idiotez. No tengo ninguna misión. Nadie

tiene ninguna misión. Y es un gran alivio sentir que eres libre, que no tienes una misión". Como si las represalias tras la ocupación, que lo alejan de su profesión, en la cima después de tantos años, tuvieran en él un efecto emancipador, el incentivo para cambiar de dirección, para acabar con las premisas que lo tenían atado, sacrificada su vida a unos pocos objetivos que había asumido sin caer en las contraprestaciones. Como si esa insoportable levedad no lo fuera tanto, una vez entendidas las reglas del juego, su volatilidad. O fuera al menos una elección posible –y hasta sugerente– hacer de la levedad una premisa, en lugar de tantos puntales, de la búsqueda constante de absolutos. Una cuestión primero ontológica, pero luego ética, imbricadas una y otra, hasta dar con una responsabilidad menos pesada, menos atada, que pueda responder en un escenario menos sólido. Aunque sea solo para no perder comba con lo líquido, la metáfora de Bauman que arrastra también la marea posmoderna.

Porque es difícil creer a estas alturas esa correspondencia exacta entre la valía, los resultados y la responsabilidad: la de la parábola de los talentos, por ejemplo, paradigmática de esa proporción demasiado fija, demasiado armada, para tomarla hoy en serio. Muy breve: Un hombre entrega a sus siervos sus bienes. A uno le da cinco talentos, a otro dos y a otro uno, según su capacidad. El que consigue cinco talentos los dobla. El que consigue dos también los dobla. Pero al que le da solo uno lo entierra, para no perderlo. Cuando vuelve su señor, los tres rinden cuentas. Con los dos primeros queda encantado, y les promete más. Con el último no. Aunque suponemos que lo preveía, que no se fiaba, porque le dio menos. Le dice este: "Señor, sé que eres hombre duro, que siegas donde no sembraste y recoges donde no esparciste; por lo cual tuve miedo, y fui y escondí tu talento en la tierra; aquí tienes lo que es tuyo." Un modo bastante sensato para quitarse de encima el marrón. Pero que no le satisface al señor: "Siervo malo y negligente, sabías que siego donde no sembré, y que recojo donde no

esparcí. Por tanto, debías haber dado mi dinero a los banqueros, y al venir yo, hubiera recibido lo que es mío con los intereses." Le quita su talento y se lo da al que tiene diez, para cerrar su lección, con su traslación al final al plano escatológico, centrada en la recompensa, en la que no entro, pero que se suma también a esa correspondencia simétrica, proporcional, que Mateo da por hecho, sin tener que justificarlo, porque encaja bien en el relato con la sola perspectiva del señor.

El problema viene cuando esa composición tan manejable se complica al centrar la atención en las intenciones de los personajes, al darse uno cuenta de que esa correlación que marca las decisiones puede ser un camino más tortuoso de lo que pueda parecer con un primer vistazo. No recuerdo que en mi infancia me atrajeran especialmente los superhéroes. Pero a muchos de mis amigos sí: los imitaban, se disfrazaban de ellos, leían sus cómics o veían sus películas. Les fascinaba esa naturaleza excepcional, esa superioridad nada recatada. Sobre todo Superman, con esos poderes suyos que le son innatos, por ser de Krypton, en vez de adquirirlos luego, como hacen los demás superhéroes: el argumento que le cuenta Bill a Beatrix Kiddo en la película de Tarantino para justificar que sea su favorito. Aunque no tengo claro que nosotros fuéramos capaces de hacer categorías en función de la procedencia de esos poderes: solo de su eficacia, o de lo llamativos que fueran. Tampoco creo que cayéramos entonces en la correspondencia simétrica entre esos poderes y la responsabilidad asumida por el superhéroe, muy clara con Superman: convertido casi en niñera de la humanidad: no solo su salvador, con mayúsculas, con sus grandes actos, que implicaban muchas vidas salvadas; también algo así como un socorrista excepcional, obligado a actos minúsculos que incomprensiblemente podía atender. No caíamos –entiendo– porque por entonces, en los cómics a los que teníamos acceso, se presentaba como natural, como congruente, con el enfoque que le daban sus creadores a las historietas,

todo muy naïf para que funcionara bien con su público, infantil o infantiloide: un Superman más refinado que el original, con un código moral muy estricto, tremendamente sobreprotector: muy bueno, para poder hacer frente a los muy malos, con ese maniqueísmo resultón que resolvía cada historia del lado del bien. Sin darle demasiadas vueltas a las motivaciones del protagonista: la dinámica general en estas historietas, al menos en ese primer momento, decididamente más ingenuo, más atento a las condiciones extraordinarias del héroe que a sus posibles miserias también como hombre. Pero con otros superhéroes ha sido más fácil explorar esas profundidades de su carácter, entrar en ellos, ver el camino tortuoso que acaba con sus acciones, con una narración más perspicaz, más penetrante, para darle la vuelta al relato. Con Batman, por ejemplo, el millonario Bruce Wayne que, de hecho, no tiene ningún poder sobrehumano, solo el trauma de la muerte violenta de sus padres, que le sirve de acicate para combatir el crimen en Gotham. Mucho más oscuro: con una personalidad más conflictiva, más poliédrica, cimentada en la venganza, que le lleva a construir su propio personaje, la historia que quiere para sí, sin los condicionantes de una naturaleza o una condición excepcional previa: solo su fobia a los murciélagos, que convierte en una fortaleza, en signo del temor vencido.

Aunque es difícil resistirse al poder inercial que tiene el guión de estas historias, con una narración muy repetitiva, como la suma de caminos ya recorridos que se han mostrado efectivos, con un esquema muy interiorizado; como si la historia posible, todavía no escrita, fuera ya conocida, porque muchas piezas coinciden: esas casillas –como si fuera un parchís– que el superhéroe tiene que atravesar, como en el esquema de Propp, en su *Morfología del cuento*. Como si el principio y el final estuvieran ya comunicados por unos eslabones seguros, con los pasos pertinentes para culminar una historia constreñida por su punto de partida, con el origen de los superpoderes del

protagonista. La metáfora del relato tiene ese riesgo: el isomorfismo que pretende repetir para la vida el principio, nudo y desenlace de las historias. Por la coherencia que le exige a la vida, la correlación entre el principio y el final, como si cada paso lo encaminara al cierre lógico, sensato, que explicara su existencia, como lo hace en una narración el fin, sin dejar ninguna pieza suelta, como pedía Chéjov. Pero no solo para los superhéroes, con una vocación tan marcada. Todos hemos ido asimilando esa estructura, con la idea de un proyecto para la vida, con unos objetivos, unas metas. Somos, como dijo Ortega, muñones de héroes: tenemos algo de héroes, aunque no lo hayamos desarrollado, y quede solo apuntado. Somos novelistas de nosotros mismos, porque nuestra constitución es inestable, y debemos decidir qué posibilidades realizamos: "Nos construimos exactamente, en principio, como el novelista construye sus personajes. Somos novelistas de nosotros mismos", escribe en *En torno a Galileo*.

Una responsabilidad que tiene un recorrido ya metafísico: igual que la flecha con la que Aristóteles compara la vida, con una diana al final, en su ética teleológica de la felicidad, o la consigna de Píndaro, "llega a ser el que eres", el desarrollo o actualización del potencial de uno. Una imagen útil para explicarse la determinación que exige de su protagonista la vida, pero a la fuerza más abierta que el propio relato, aunque a veces, para la teoría, se nos olvide, con continuos cambios de dirección, con un guión muchas veces esquizofrénico, con quiebros que afectan también a la responsabilidad, que la ponen al límite, ante disyuntivas –inimaginables al comienzo de ese proyecto personal– que se desmarcan de la línea recta que presume la imagen del relato entre el inicio y el desenlace. Pongo dos ejemplos, sacados también de la ficción, de dos series de televisión: El primero, de *Breaking bad*, que la AMC estadounidense comenzó a emitir en enero de 2008. Con un guión tremendamente sugerente: A Walter White, un profesor de instituto ejemplar, con una moral firme, le diagnostican un cáncer

de pulmón en estado terminal que le obliga a plantearse el futuro de su familia sin él, con un hijo minusválido y su mujer embarazada. En una redada antidroga de la DEA que organiza su cuñado, White reconoce a un viejo alumno, Jesse Pinkman, que se le aparece –con todos los peros posibles– como solución. En seguida lo convence para cocinar juntos metanfetamina. Él es químico, sabe hacerlo, y puede ganar así el dinero suficiente para garantizarle a su familia cierta tranquilidad. En principio solo quiere la cantidad exacta que ha calculado para ellos, dejando a un lado sus escrúpulos, como si fuera solo un paréntesis obligado, forzado por una circunstancia que él no ha decidido, que le ha cerrado esa otra vía por la que él había apostado o por la que se había resignado, con su trabajo mal pagado, pluriempleado por las tardes en un lavadero de coches, con una vida humilde, muy ajustada. Como una solución provisional; desagradable, dolorosa, porque sabe del daño que causa, pero eficaz. El segundo ejemplo lo tomo de *The Wire*, de la HBO, que comenzó a emitirse en 2002, de una de sus tramas tangenciales, en su tercera temporada: Para controlar la droga en uno de los barrios más castigados de Baltimore, unos pocos policías deciden concentrar el menudeo en un par de calles, legalizándolo de facto, con unos límites muy precisos, para intentar minimizar el daño a los vecinos, ante la imposibilidad de erradicarlo. Funciona: los narcotraficantes aceptan el trato, el barrio es desde entonces mucho más seguro, más habitable, fuera de la zona que pasan a llamar Hamsterdam, donde se concentra el problema, sin quedar resuelto: como si lo hubieran metido debajo de la alfombra. En ambos casos respuestas excepcionales: Impensables, si las condiciones no fueran tan extremas, si entendieran que podría haber otra alternativa que no les exigiera un cambio tan drástico en sus principios, olvidados o relegados de golpe. Como si fueran un hachazo que termina con esa línea recta que habían trazado para sus vidas, ese relato que de pronto deja fuera el final previsto, lo trunca. Como si descarrilaran. O

como si un obstáculo imprevisto en la carretera les obligara a un volantazo. Porque ese quiebro les obliga a replantearse de nuevo todo: esos principios que creían que constituían los pilares de su conducta, que se han desmoronado, sustituidos por otros más precarios, menos sólidos que los primeros, pero más dúctiles, más fáciles de adaptar que esos otros absolutos.

Pero lo que Walter White pretende al principio que sea un paréntesis breve se alarga una vez cumplido su primer objetivo. Se convierte en uno de los grandes narcos de Nuevo México. Su ambición cuando era joven, que parecía tener olvidada, recidiva: quiere ser el mejor, hacer algo grande: un deseo que se le impone a ese otro de solucionarle el futuro a su familia, que le obliga a continuar, a no dejar nada fuera del paréntesis. Un cambio radical en su actitud, también en su personalidad. Como si hubiera cambiado definitivamente de personaje, al cambiar las condiciones: del resignado profesor Walter White al ambicioso y poderoso Heisenberg, con sombrero y la cabeza rapada, por la quimioterapia, ocultando en cada ámbito a su otro yo. Igual que los superhéroes, que Batman, por ejemplo, porque con el trauma fija otra posición, una conducta alternativa con la que reemplaza a la anterior. Como si se revelara de pronto el artificio de lo narrado y de lo que se recuerda haber vivido, ambos como construcciones, relatos, que cubren una realidad menos dócil de lo que parece cuando queda escrita. Muchas veces –con el término que tanto le gustaba a Pla– inenarrable. Aunque en castellano es un término poco común, que yo solo he leído a Dionisio Ridruejo en su traducción de *El cuaderno gris*. Lo mismo que inefable: lo que no se puede decir con palabras. Pero referido en concreto a la narración, al discurso mejor que a las palabras. Como si fuera un protector para atajar la fascinación del relato. ¿La vida se puede narrar fielmente? ¿Podemos sujetarla con el esquema de la narración? ¿Tiene o puede pretender tener esa coherencia? ¿O es inenarrable? La cuestión es si hay para ese

esquema unas columnas suficientemente sólidas para soportarlo: esos principios absolutos, permanentes, que tendrían que ser más fuertes que el propio fluir de la vida. Como si fueran diques que tienen que aguantar los embates del mar: que cuando el mar está calmado no tienen por qué tener problemas para resistir, pero cuando se pica, cuando las condiciones son extraordinariamente malas, pueden ceder.

Cuando el superhéroe construye su personaje, con el traje y la máscara apropiados, deja en suspenso una de sus vidas para presentarse, renacido, en la otra. Igual que un actor. Consciente de haber subido a un escenario. Como si con el ritual de vestirse iniciara una interpretación, un papel: El actor aparece como metáfora, como imagen para el superhéroe, que necesita también de una escenografía, para hacer de sus actos un espectáculo, todo muy teatral, muy medido, para dejar huella: o admiración o temor. Pero para esa actuación, la responsabilidad que asume el superhéroe no es la que –como algunos creen advertir– se esperaba antes del actor, obedecer un papel ya dado, solo interpretarlo, casi como una marioneta en manos del director de la obra (de los poderes adquiridos o descubiertos, que pasarían a manejarle). Sino –mucho más sugerente– la responsabilidad que paulatinamente ha querido para sí el actor, con un papel también creador, para darle cuerpo a esa carcasa más o menos hueca que le deja el dramaturgo al escribir su personaje. Porque la revalorización del actor por su labor creativa sugiere también para el superhéroe ese nuevo enfoque que indica una mayor determinación (una mayor conciencia de la construcción del relato, un carácter más combativo para reivindicarse como autor del personaje que es él mismo), que se revela con su gesto inicial: porque la transformación del individuo en superhéroe no viene de la asunción de ese poder extraordinario, sino de la mueca con que busca darle forma a su nuevo personaje, tomar él el control, porque sabe que esas acciones dispersas en las que va a usar sus superpoderes hay que coserlas con una narración, hay que crearles una

historia para dotarlas de sentido para el espectador; porque sabe que, como superhéroe, no le queda otra que reconocerse como un artificio que él mismo debe cuidar; porque sabe, cuando dirige su gesto a los demás, que está sobre un escenario, que la función depende de él, y que lo están observando. Lo que sugiere la cita del principio de Agustín de Hipona, con su clave ontológica, que leí el otro día no al santo sino a Álvaro Enrigue, en uno de sus cuentos de *Hipotermia*, donde escribe un poco después: "Lo sé mientras escribo, mientras dibujo un panorama limitado y orgánico que nada tiene que ver con el flujo descoyuntado de la realidad. Contar es dibujar con el dedo en la ceniza que dejan los fuegos de la experiencia: la piedra de toque de todas las tragedias está en que no tenemos la facultad de recordar el futuro".[4]

Bibliografía

ENRIGUE, A.: *Hipotermia.* Barcelona, 2005.

KANT, E.: *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, Barcelona, 1999.

KUNDERA, M.: *La insoportable levedad del ser*, Barcelona, 2007.

MARGOLIS, J.: *What, after all, is a work of art?*, Filadelfia, 1999.

NICOL, E.: *Metafísica de la expresión*, México DF, 1957.

ORTEGA Y GASSET, J.: *En torno a Galileo, Obras completas*, Madrid, 2005.

PLA, J.: *El cuaderno gris*, Barcelona, 2007.

VV.AA.: *Biblia de Jerusalem*, Bilbao, 1998.

4 ENRIGUE, A.: *Hipotermia.* Barcelona, 2005, p. 47.