

Creo que Platón estaba enfermo: cine y filosofía en el final de la vida

Antonio Lastra

Codirector de La Torre del Virrey (Revista de Estudios Culturales).

Correspondencia: Antonio Lastra. Calle Italia 26, Santa Mónica. Ribarroja del Turia. 46190 Valencia (España).

e-mail: alastra@contraclave.org

Recibido el 20 de diciembre de 2006; aceptado el 4 de enero de 2007

Resumen

Marie de Hennezel, introductora de los cuidados paliativos en Francia, se refirió al final de la vida como “un tiempo fuerte, el tiempo de los últimos intercambios, de las últimas palabras”. Podría resumir las palabras de este ensayo con una advertencia: quien las escribe es un profano, un profano en los cuidados paliativos, un profano en la medicina, un profano en el cine; no un profano en la filosofía, en la medida en que soy doctor en Filosofía y profesor de Filosofía. El profano es aquel que “no demuestra el respeto debido a las cosas sagradas”; también el “libertino o muy dado a las cosas del mundo” y, naturalmente, el “que carece de conocimientos y autoridad en una materia”, un “ignorante”. *Profanus*, en latín, es sinónimo de “siniestro”. Una tras otra aparecerán todas estas acepciones. Sin embargo, a falta de conocimientos y de autoridad, el filósofo tiene el derecho a tomar la palabra cuando le interpelan, a responder. Tal vez esta virtud —la responsabilidad— sea una forma de comprender la actitud del hombre ante el final de la vida. “Ante” o “antes” o “delante” es lo que la preposición latina “pro-” indica en la palabra “pro-fano”. *Fanum* era el lugar sagrado. Probablemente no haya nada más sagrado e incomprensible que la muerte (incomprensible, no inexplicable), salvo la propia vida. Ante la vida y la muerte no hay nadie que sea otra cosa que un profano, es decir, un espectador. La inclusión del cine en este texto se debe a que el cine ha mejorado nuestra condición de espectadores, de seres que están delante de cosas sagradas. También en el oficio de “pro-fesor” la preposición es significativa: una traducción literal diría que el profesor “pro-mete”, envía al futuro lo que dice o, simplemente, debe tener en cuenta las consecuencias de lo que enseña y anticiparse a la respuesta. En esto consiste el *profiteor philosophiam*.

Palabras clave: muerte, filosofía, análisis profano, cine.

Nothing is left us now but death

Ralph Waldo Emerson, *Experience* (1884)¹

Mientras preparaba este ensayo he tenido al alcance de la mano dos libros recientes y admirables, dignos de ser leídos con atención y respeto, en la medida, aunque no sólo por esta razón, en que se trata de la última palabra de sus autores. Son, los dos, libros póstumos e incompletos, y añadiría que fascinantes, si no temiera que se malinterpretaran mis palabras como irreverentes o morbosas cuando el tono que debo emplear inequívocamente es el de la piedad: la muerte, para nombrar en seguida el verdadero tema de mi intervención, interrumpió involuntariamente la escritura de Jacques Derrida y Edward W. Said. *Cada vez única, el fin del mundo/ Chaque fois unique, la fin du monde* (foto 1), es el libro de los muertos de la filosofía francesa contemporánea: reúne las despedidas —los adioses e incluso el *kadish* en algunos casos— que Derrida escribió para dieciséis amigos y filósofos, de Roland

Barthes a Maurice Blanchot. (Dos de ellos, Sarah Kofman y Gilles Deleuze pusieron fin a su vida voluntariamente, aunque Derrida no emplea la palabra “suicidio” ni la palabra “eutanasia”, lo que podríamos interpretar como una última deferencia y, desde luego, como una muestra de amistad. La amistad filosófica en el final de la vida es algo a lo que volveré después. En lugar de esas palabras, Derrida admite que está en deuda con Sarah Kofman, “después de la muerte de Sarah, y qué muerte”, y que “esa reafirmación de la vida fue la suya, hasta que llegó el momento, hasta el momento querido por ella, hasta el final”, y se refiere a “la muerte de Gilles Deleuze... [como] una muerte temida... (sabíamos que estaba muy enfermo)... esta muerte concreta, esta imagen inimaginable cuyo acontecimiento seguirá ahondando, todavía más si es posible, el doloroso infinito de otro acontecimiento”. ‘La muerte conjurada’, el último texto de Kofman, que quedaría inacabado a su muerte, analizaba *La lección de*

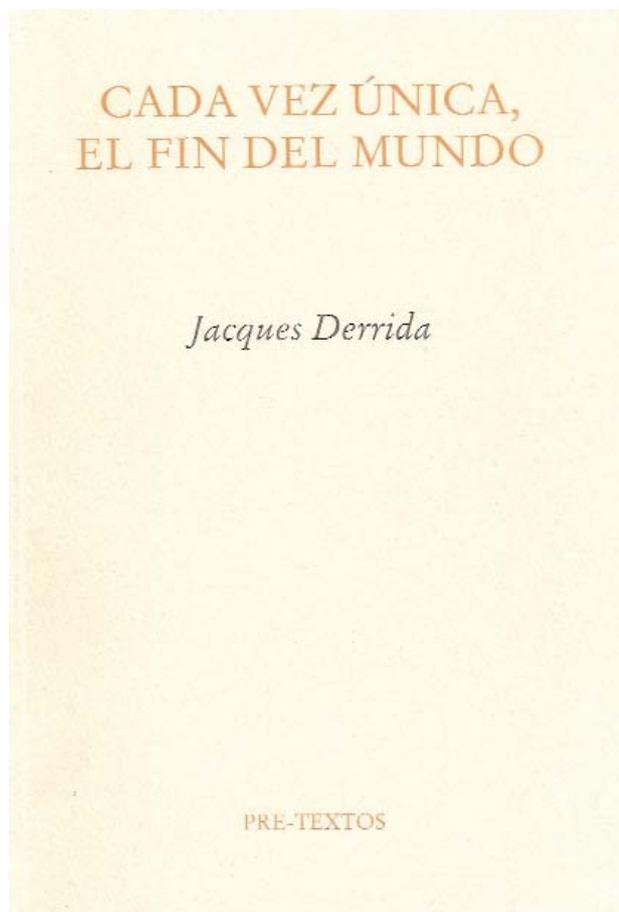


Foto 1: portada de la edición española de *Cada vez única, el fin del mundo* (*Chaque fois unique, la fin du monde*) de Jacques Derrida

anatomía del doctor Nicolás Tulp de Rembrandt (foto 2) y el sentido del diagnóstico médico ante un objeto —el cadáver de Abrian Adriaenz— “que no anuncia ninguna resurrección, ninguna redención, ninguna nobleza”. Al principio de su amistad, Kofman se había preguntado si Derrida sería un *philosophe unheimlich*, la palabra de Sigmund Freud para “lo siniestro”, para lo inhóspito y lo inhospitalario, algo que me gustaría retener con la mirada puesta en la domesticación de la idea de cultura que, en mi opinión, lleva a cabo el medio cinematográfico). El propio Derrida llegaría a escribir un prefacio para la edición francesa publicada en 2003, dos años después de la primera edición en inglés del libro, que había aparecido con el título de *The Work of Mourning* (el “trabajo del duelo” o la “labor de la aflicción”, según las versiones españolas del concepto freudiano original, *Trauerarbeit*). La edición española, publicada en el otoño de 2005, incluye como epílogo la despedida que Jean-Luc Nancy escribió a la muerte del propio Derrida, acaecida en 2004. Nancy dice que la filosofía consistió, para Derrida, en “elaborar, transformar, desplazar, refundar, desfondar, deconstruir o replantear la definición misma” de la filosofía y de su objeto, una tarea que adoptaré como pauta de lo que querría dar a entender

por filosofía. En su ‘Prefacio’, que ahora podemos leer con una extraña sensación de haber sido escrito irónica, premonitoriamente, Derrida habla de la muerte como de “la imposible experiencia” y reconoce —al aludir al hecho de que el libro se publicara primero en los Estados Unidos— que no se hubiera atrevido a “proponer un libro como éste en Francia, en *mi* país y en *mi* lengua, entre los *míos* para los *míos*”. La “condición de superviviente” —la condición que pesa sobre todos los que ahora estamos aquí, la condición de todos los seres vivos, en realidad— le habría parecido en esas circunstancias “insopportable, indecente, incluso obscena”. (Que la muerte plantea un problema “político”, además de íntimo o religioso, un problema que trasciende el círculo de la amistad filosófica y el final mismo de la vida y pone de relieve lo que podríamos llamar la exigencia de la comunidad, es otro de los motivos que trataré de exponer). En cualquier caso, Derrida no ha sobrevivido tampoco; nadie está en condiciones de hacerlo para siempre. Somos mortales: éste es el único silogismo de lo que François Jacob llamó *la logique du vivant*. Supervivencia quiere decir, por tanto, algo que tiene que ver con aquello que hemos de soportar mientras aún estamos vivos y que nos recuerda constantemente la importancia y la responsabilidad de nuestra vida; algo que afecta a nuestra relación con los demás y no sólo a nosotros mismos —algo a lo que llamamos decencia o ética—, y a lo que de nosotros mismos es visible para los demás; algo que, en última instancia, ya no podrá representarse nunca entre bastidores, como la muerte en las tragedias griegas, sino ante la mirada de los demás, sean o no amigos nuestros, sean o no filósofos. Una parte de vuestro propio trabajo del duelo —la institución de los cuidados paliativos— consiste en no dejar que nadie muera solo o que sobreviva solo.



Foto 2: *La lección de anatomía del doctor Nicolás Tulp* (1632) de Rembrandt (1606-1669) (Mauritshuis, La Haya)

No hará falta que aduzca lo que significa acompañar en el duelo, que es exactamente lo que Derrida y Nancy al final de la vida de Derrida, hacen en este libro².

La supervivencia es también, en cierto modo, el motivo del último libro de Edward W. Said, *On Late Style: Music and Literature Against the Grain* (Sobre el estilo tardío) (foto 3). Said distingue entre las nociones de “oportunidad” (*timeliness*) y “tardanza” o “demora” (*lateness*). Ser oportuno, saber ser oportuno, es una cuestión de educación y de prudencia y de obediencia; que ser inoportuno sea uno de los recursos más utilizados por la comedia convierte la impertinencia, o la inoportunidad, en un aspecto de la existencia humana que no podríamos tomar en serio: no podríamos decir en serio, si lo pensáramos bien, que la muerte es inoportuna o impertinente, que llega pronto o tarde. No es eso, desde luego. Said está más interesado, por supuesto, en otra acepción de la tardanza o la demora, si es que estas palabras sirven para traducir lo que Said distingue en el estilo tardío: fundamentalmente una forma del exilio, del desplazamiento, de la inadecuación a un lugar y a una

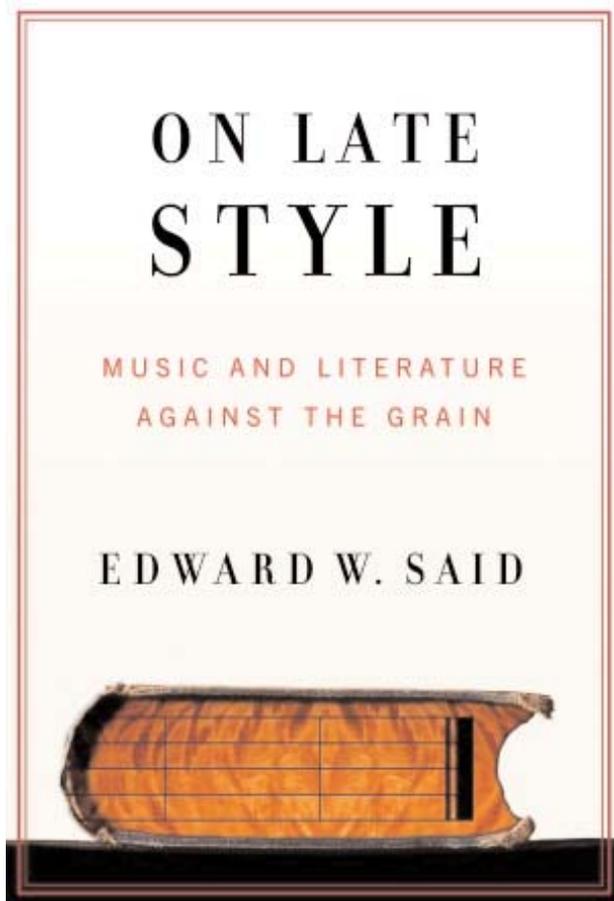


Foto 3: portada de la edición americana de *On Late Style: Music and Literature Against the Grain* de Edward W. Said

época en la que, sin embargo, se está viviendo o sobreviviendo. “El estilo tardío —dice Said— es lo que ocurre cuando el arte no renuncia a sus derechos a favor de la realidad”, especialmente el arte de vivir que consiste en tener siempre presente que hay un trabajo para las artes más importante que el arte. El estilo tardío es una consideración intempestiva y filosófica; Said reconoce su deuda al respecto con Theodor W. Adorno (que acuñó el término, *Spätstyle*) y con Friedrich Wilhelm Nietzsche: “estilo tardío y filosofía” es una de las conjunciones más nobles del libro que nos permite leerlo ahora no como un tratado de estética o un ejercicio de crítica —musical sobre todo, literaria e incluso cinematográfica—, sino como un conmovedor documento autobiográfico. Said sabía, mientras lo escribía, aunque no antes de que lo concibiera, que le quedaba poco tiempo para hacerlo. Moriría, sin terminarlo, en el otoño de 2003, de una leucemia diagnosticada en 1991. El primer capítulo del libro, donde explica los términos que he mencionado, fue pronunciado como una conferencia ante un público formado por especialistas y practicantes de la medicina, entre los cuales se encontraba su propio médico. Said es fiel en todo momento a su planteamiento: la prerrogativa del estilo tardío es la de ofrecer desencanto y placer al mismo tiempo sin resolver la contradicción entre ambos extremos. (Es también, sin duda, la prerrogativa de algunas de las películas a las que aludiré). El estilo tardío que Said examina en las obras de Theodor W. Adorno, Richard Strauss, Wolfgang Amadeus Mozart, Jean Genet, Glen Gould, Luchino Visconti, Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Antonio Gramsci, Benjamin Britten o Constantin Cavafis excluye lo que podríamos llamar la madurez o la serenidad o la armonía en el final de la vida. [En su versión cinematográfica de *El Gatopardo/ Il Gatopardo* (1963) (foto 4), Visconti eludiría la muerte del príncipe de Salina. Con ello, privaba al relato del aire de familia que comparte con *La muerte de Ivan Ilich* de León Tolstoi o *La metamorfosis* de Franz Kafka. Recordemos el destino que Concetta le da al “pobre Bendicò”]. El estilo tardío es, por el contrario, “intransigencia, dificultad y contradicción irresuelta”, pero no es, en modo alguno, una maldición de la vida. A lo largo del libro —en mi opinión, un libro magistral— aprendemos que para aprender a morir, a decir nuestra última palabra, antes hemos de aprender a vivir, a decir muchas otras palabras entretreídas en una gramática de la existencia que predice lo que podremos decir al final. El estilo tardío corresponde a un final de la vida digno. La preferencia profesional de Said por la última fase de la novela occidental (por Joseph Conrad, Henry James, Thomas Hardy o el *Kim* de Rudyard Kipling) favorece la posibilidad, artística al

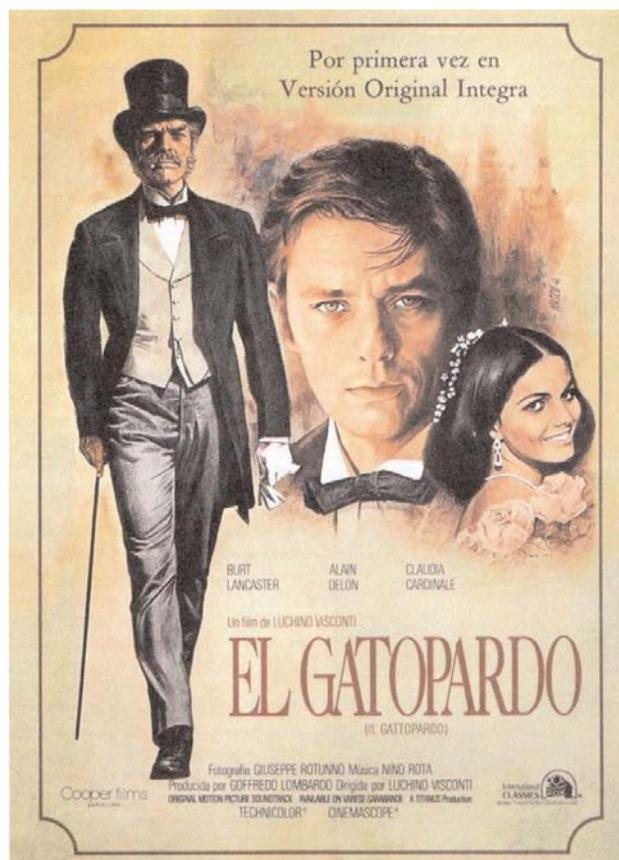


Foto 4: cartel español de *El Gatopardo* (1963) de Visconti anunciando su versión íntegra

menos, de tener delante de nosotros toda una vida, de principio a fin, para examinarla³.

Que el cine haya sustituido a la novela como la forma estética que nos ofrece la mayor y más compleja imagen de nosotros mismos que tenemos a nuestra disposición es algo que no voy a discutir: lo doy por hecho y asumo que la nostalgia que podamos sentir al leer *Guerra y paz* de León Tolstói o *Madame Bovary* de Gustave Flaubert es una condición inseparable de la interpretación actual de la literatura. (Tal vez no de la ética de la literatura, que tendría que explicar por qué es tan difícil leer una buena novela, una novela pura, después del estilo tardío de Marcel Proust o de James Joyce o de Samuel Beckett). Tampoco voy a discutir que el cine sea más realista o menos artístico que la novela. La extraordinariamente fértil afinidad entre el medio cinematográfico y la experiencia individual, en un siglo como el pasado profunda y fatalmente entregado a las categorías históricas de la totalidad es algo sobre lo que no insistiremos —ni agradeceremos— nunca demasiado. El cine fue el heredero de la gran literatura burguesa en el preciso momento en que esa literatura empezaba a democratizarse, a ser casi inconcebible sin la extensión del mundo de los lectores: no es casual que David Wark Griffith escogiera a

Charles Dickens para elaborar sus primeras películas [*The Cricket on the Hearth* (1909)]. Recordemos el principio de *David Copperfield*: “Si llegaré a ser el héroe de mi propia vida u otro ocupará mi lugar, lo mostrarán estas páginas”. “Otro”, en el original, es *anybody else*, es decir, “alguien más” o “cualquiera”: la posibilidad de tener delante de nosotros toda una vida, de principio a fin, para examinarla ya no sería sólo, con su adaptación al cine, una cuestión estética, sino eminentemente política. La naturalidad del cine ha convertido a muchos más, a cualquiera —a todos los seres humanos—, en protagonistas de una película. Esta universalización de la representación humana es una de las condiciones de posibilidad del entendimiento cinematográfico, desde el cine clásico de Hollywood al neorrealismo italiano o el cine japonés de Yasujiro Ozu, Kenji Mizoguchi y Akira Kurosawa.

El cine entendido como un arte de masas obliga a plantear de nuevo, sin embargo, cuando se trata de películas como las que mencionaré más adelante, la cuestión del análisis profano, una cuestión relativamente original del psicoanálisis que resulta ineludible al conjugar cine, filosofía y medicina. La cuestión del análisis profano se refiere a nuestra competencia terapéutica y tal vez a nuestro derecho a comprender los medios —incluido el cinematográfico— que tenemos a nuestro alcance para lograr la integración de la salud mental en procesos de duelo o aflicción y de melancolía, entre otros casos de alteración de la estructura de la personalidad psíquica. *La cuestión del análisis profano/ Die Frage der Laienanalyse* es también el título del libro de Freud, publicado en 1926, con el subtítulo de ‘Conversaciones con una persona imparcial’. Se trata, en lo esencial, de un diálogo y en cierto modo el carácter literario con el que el psicoanálisis se presenta en esta ocasión establece el método de la lectura. La instancia de la letra, como diría Lacan, es platónica. Sugiero que la preeminencia del texto platónico le ha dado sentido al texto psicoanalítico. El texto platónico en cuestión es *Fedón*: ningún otro diálogo de Platón (foto 5), y tal vez ningún otro texto de la historia de la filosofía plantea la cuestión del análisis profano, de nuestra competencia terapéutica y de nuestra aspiración al conocimiento como este diálogo, que consideraré el pretexto de Freud. Platón narra en *Fedón* el final de la vida de Sócrates. La narración es indirecta y diferida en varios aspectos: el diálogo entre Equócrates y Fedón no tiene lugar en Atenas —en la ciudad por excelencia—, sino en Fliunte, un importante centro pitagórico, después de que los acontecimientos que narra hayan tenido lugar. Fedón describe las últimas horas de Sócrates, recuerda lo que el filósofo



Foto 5: Platón, autor de *Fedón*, con Aristóteles, detalle de *La escuela de Atenas* (1510) de Rafael (1483-1520), Museos Vaticanos

dijo antes de morir y a quienes le acompañaban, en un estado de ánimo confuso, “una mezcla desacostumbrada de placer y de dolor” propia, como hemos visto, del estilo tardío. “Creo que Platón —dice Fedón— estaba enfermo” (59 b). Gregorio Luri ha señalado que para leer a Platón hay que tener en cuenta la “abstracción específica” de su escritura, aquello que está ausente en el texto. En *Fedón* podríamos destacar dos ausencias significativas: la ausencia de Platón, que condiciona la presencia y el significado de la filosofía en el diálogo (junto al sueño, el deber religioso o la música, la filosofía aparece como la “música más excelsa”), y la ausencia de Atenas, que permite a Sócrates emplear el “nosotros” para referirse exclusivamente al círculo de amigos, del que están excluidos los familiares y los profesionales (el portero o el portador de la cicuta). A un lado estarían, por tanto, los profanos y al otro los purificados (68 e). Esas dos ausencias o abstracciones específicas dejan al mito el espacio libre (60 d/61 e) y obligan a prestar atención a las numerosas ocasiones en que Sócrates, como cuenta Fedón, alude a “filosofar en el recto sentido de la palabra”, conforme la argumentación sobre la “emigración” o la inmortalidad del alma, los misterios y la creencia se vaya enfrentando a las objeciones de los interlocutores, principalmente de Cebes y Simmias, que por ser pitagóricos tendrían que

corroborar lo que Sócrates expone, si no fuera porque se trata de una sutilísima refutación del pitagorismo. (La ausencia de Platón puede entenderse como una deconstrucción de la filosofía pitagórica y de su objeto en el diálogo). Sócrates —dirá Fedón al final— “supo curarnos”. Sócrates, no los amigos filósofos ni los profesionales o profanos, es quien imparte los cuidados paliativos, el auténtico psicoterapeuta, pero es irónico: no queda claro “qué clase de muerte merecen los que son filósofos de verdad” (64 c) ni en qué consiste la eutanasia, el “ejercitarse en morir con complacencia” (81 b). (Cleóbrotos de Ambracia, según nos ha transmitido la tradición clásica, se arrojó al mar después de leer *Fedón*). Los diálogos de Platón son, tal vez, la primera expresión del estilo tardío en la filosofía. En la *Apología*, Sócrates reprochará al tribunal que no haya esperado a que la naturaleza hiciera por sí misma, dada su edad, lo que la ciudad ha decidido hacer. Como es sabido, la jactancia de Sócrates se ha interpretado a menudo como un suicidio encubierto⁴.

En *La cuestión del análisis profano* Freud retoma la cuestión sin ironía: “Me ha invitado usted —le dice a su interlocutor imaginario— a una conversación sobre el problema de si los profanos en medicina pueden emprender un tratamiento analítico”. El tratamiento analítico o psicoterapia es un “tratamiento por el espíritu” (*Seelenbehandlung*, como lo llamaría Freud en diversas ocasiones), una “orientación de la actividad espiritual”; como tal, es un procedimiento socrático: el analista no hace más que entablar un diálogo con el paciente, “conversar con él y sugerirle algo o disuadirle de algo”, en un “intercambio de ideas”⁵. Esa conversación se basa en la convicción de que entre el “yo” y el “ello”, entre las divisiones de nuestro estado de ánimo —una mezcla de desencanto y de placer, de aflicción y de melancolía, de sueño y de vigilia, de razón y mito— no hay una oposición natural: son partes de un mismo todo y “en los casos de salud normal resultan prácticamente indiferenciables”. Freud asume la grave responsabilidad moral del analista: como Sócrates, no es nunca el primero en hablar y a menudo recurre a los mitos, que forman parte de los conocimientos necesarios para el ejercicio racional del análisis. Dejar hablar, al paciente y al mito, atenúa las resistencias, las fuerzas que se oponen a la labor terapéutica. Como Sócrates, Freud se reserva el uso de la palabra y alberga expectativas tan moderadas como firmes. “Lo que exijo —como le responderá a su interlocutor imparcial— es que no pueda ejercer el

análisis nadie que no haya conquistado, por medio de una determinada preparación, el derecho a esa actividad.” Como Sócrates, Freud trata de curar y de investigar simultáneamente. Lacan diría explícitamente que el psicoanálisis había permitido resolver las aporías platónicas de la reminiscencia, del origen de nuestras ideas: “Es toda la estructura del lenguaje lo que la experiencia psicoanalítica descubre en el inconsciente”. En cualquier caso, Platón y Freud cultivarían el *logos* tanto como revisarían la mitología⁶.

Freud escribió que el yo es el “primer plano” (*Vordergrund*) del ello. Tal vez el cine sea el análisis profano por antonomasia en el intento de darle un trasfondo adecuado a la existencia del hombre. ¿Qué autoriza a la cámara cinematográfica a ahondar en los procesos anímicos? La superficialidad o apariencia de profundidad de la proyección cinematográfica podría recordarnos lo que Emerson escribió en su ensayo ‘Experiencia’ —como expresión de su trabajo del duelo tras la muerte de su hijo— a propósito del dolor: lo único que nos enseña el dolor es a darnos cuenta de lo superficial que resulta. “Me duele —diría Emerson— que el dolor no pueda enseñarme nada ni llevarme más cerca de la naturaleza real.” Que el cine sea sólo una ilusión es uno de los peligros que corre el cineasta consciente del inmenso poder óptico (e hipnótico) del medio cinematográfico. Escapar a ese peligro, redimir la realidad física —como hermosamente lo definiría Sigfried Kracauer— e incluso ofrecer una posibilidad de curación para el alma es lo que películas como *Vivir/ Ikiru* (1952) de Akira Kurosawa (foto 6) pretenden lograr al prestarle al mundo la atención que necesita. La atención que el mundo necesita, y el mundo de la vida especialmente, no es una atención específicamente profesional. Freud o Melanie Klein han insistido en que el duelo o la aflicción, a diferencia de la melancolía, no es un estado patológico; el trabajo del duelo no necesita un tratamiento estrictamente médico, sino un tratamiento espiritual. El sujeto que tiene que elaborar su duelo —por ejemplo, el señor Watanabe, el protagonista de la película de Kurosawa, al enterarse de que padece una enfermedad incurable— experimentará desviaciones considerables de su conducta normal, pero “confiamos efectivamente —escribe Freud— en que al cabo de algún tiempo la aflicción desaparecerá por sí sola y juzgaremos inadecuado e incluso perjudicial perturbarla”. Esta confianza en el paso del tiempo y la escrupulosidad en no perturbar aquello que, sin embargo, hay que contemplar y habrá que acompañar inevitablemente al final, es propia del cine y de la mirada de Kurosawa.

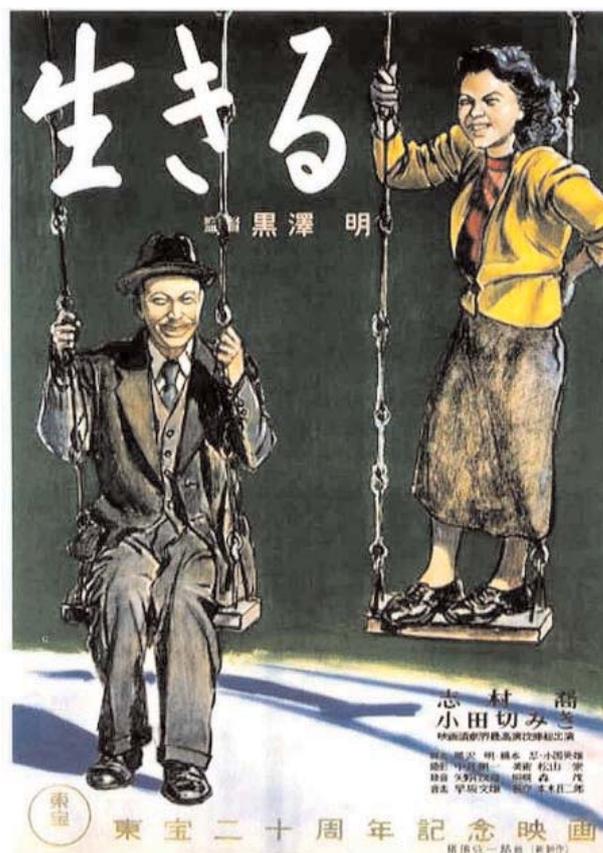


Foto 6: cartel japonés de *Vivir* (1952) de Akira Kurosawa, con su protagonista, el señor Watanabe (Takashi Shimura), en un primer plano

Con un término de Emerson, llamaré a este tratamiento espiritual —un análisis esencialmente profano— la domesticación de la idea de cultura [en *The American Scholar* (1937)¹]. Ya he dicho que hay un trabajo para las artes mayor que el arte. No haber tenido esto en cuenta ha llevado a un cineasta competente como Nagisa Oshima a infravalorar toda una etapa del cine japonés marcada profundamente por los acontecimientos históricos —la derrota en la segunda Guerra Mundial y la incorporación de Japón a la sociedad de naciones durante la Guerra Fría— y las reacciones tanto individuales como colectivas a esos acontecimientos. Las películas domésticas, sin embargo, de Ozu, Mizoguchi y Kurosawa, entre otros, fueron verdaderas “consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte” y no sólo una muestra de la persistencia o de la crisis de los valores tradicionales de la cultura japonesa⁷. Esos valores, en cualquier caso, tenían que medirse con los propios medios que el cine tenía a su disposición para expresarlos y, como en el caso del neorrealismo italiano, la influencia del cine clásico de Hollywood resultaría determinante. También el cine clásico de Hollywood había pasado por la experiencia de la guerra y de la muerte. Una de las respuestas a esa experiencia, no la única, desde luego, ni la que al cabo

sería característica del cine americano en competencia con la televisión o con otros medios tecnológicos de comunicación y entretenimiento, fue la de cineastas como Frank Capra, George Stevens y William Wyler en las películas que dirigieron para la productora común e independiente, Liberty Films⁸. *Vivir* de Kurosawa o *Cuentos de Tokio/ Tokyo monogatari* (1953) de Yasujiro Ozu sería inimaginable sin *¡Qué bello es vivir!* *It's a Wonderful Life* (1946) de Frank Capra o *Nunca la olvidaré/ I Remember Mama* (1948) de George Stevens (foto 7). [En esta última película hay una secuencia, llena de luz, que relata la muerte del tío Chris (Oskar Homolka). Bajo una apariencia huraña, el tío Chris se ha dedicado toda su vida a los cuidados paliativos de niños enfermos. El tratamiento de las enfermedades infantiles merece el antiguo nombre de piedad.] Estas películas fueron, en su momento, un fracaso comercial y de crítica. Aún hoy es difícil eludir los calificativos de blandas o sentimentales que les acompañan desde entonces. No lo son, y es una bendita paradoja que haya sido la televisión el medio que las haya recuperado para la estimación del público. No lo es tampoco *Vivir*. Todas estas películas ofrecen, por

el contrario, una alternativa a un mundo dividido, dividido interna y externamente, y tratan de devolver la confianza en los objetos externos —Japón y los Estados Unidos, el mundo entero en la posguerra— y en múltiples valores rivales, antiguos y nuevos, de modo que el espectador (en primera instancia el espectador contemporáneo de estas películas e inesperadamente el público de la televisión) fortaleciera el recuerdo de lo que se había perdido para siempre y —como diría Melanie Klein a propósito del psicoanálisis infantil y Ruth Benedict señalaría entre los rasgos culturales japoneses— no temiera su venganza. El señor Watanabe (Takashi Shimura) relaciona su enfermedad y el alejamiento de su hijo con un episodio de su infancia, haberse caído a un estanque y experimentado la sensación de ahogarse lenta e irremediablemente. La obra de su vida será drenar una zona insalubre de la ciudad y convertirla en un parque infantil. (Ese episodio o hallazgo, en el sentido psicoanalítico, es uno de los muchos préstamos de Capra: George Bailey (James Stewart) (foto 8) —el protagonista de *¡Qué bello es vivir!*— se arroja, siendo niño, a un estanque de agua helada para salvar a su hermano, a consecuencia de lo cual pierde el oído izquierdo. Cuando el ángel le concede luego su deseo de no haber nacido, George se da cuenta de que oye perfectamente. Recobrar la sordera será una señal de haber recobrado la salud, de estar vivo, de haber sobrevivido, aunque o precisamente porque el objeto de la vida no sea perfecto. Sólo al darnos cuenta de esto —dice Klein— vencemos el duelo.)

La domesticación de la idea de cultura se sobrepone, en mi opinión a conceptos mucho menos útiles como “occidentalización” o “globalización”. Es innegable —aunque con ello Kurosawa quisiera ser crítico— que la ciudad que aparece en *Vivir* está sufriendo un proceso irreversible de “occidentalización”, mientras aún persisten las costumbres, los ritos y las ceremonias de la vida tradicional japonesa. (Curiosa y erróneamente, Alexandre Kojève advertiría de la *japonisation* de la existencia occidental en *el domingo de la vida*)⁹. La domesticación de la idea de cultura se sobrepone también al concepto de “secularización”. No haber entendido la preeminencia de la domesticación sobre la “secularización” ha resultado funesto para las películas de Capra o Stevens, para el intento de ser una idea o imagen del bien, para volver del exilio, para encontrarnos en casa en cualquier parte. El anhelo de bien del señor Watanabe es un anhelo de domesticación, no un anhelo religioso. En la domesticación de la idea de cultura confluyen lo cotidiano y lo necesario: en su infinita y perseverante humildad, más



Foto 7: cartel americano (*one sheet*) de *Nunca la olvidaré* (1948) de George Stevens. El tío Chris (Oskar Homolka) está a la derecha

fuerte que la muerte mientras no logre su objetivo, el señor Watanabe, como George Bailey o la madre de la película de Stevens, quiere excluir todo cuanto resulta innecesario, simplificar la existencia, asumir una responsabilidad clara sin abdicar de sus derechos a favor de la realidad. La humildad es el estilo tardío del señor Watanabe. En un momento clave de *Vivir*, el señor Watanabe le confiesa a la joven empleada de la que se ha enamorado platónicamente (lo que quiere decir que ha descubierto en ella una imagen del bien) que adolece de la falta de una enseñanza fundamental de la vida. Hay algo que el señor Watanabe no sabe aún. No saber de qué se trata lleva a George Bailey al intento de suicidio y a desear no haber nacido. Como George Bailey, el señor Watanabe ha buscado antes la solución al enigma en el infierno —en *El infierno del odio/Tengoku tojigoku* (1983), para decirlo con otro título de Kurosawa—, en un viaje al fondo de la noche que, cinematográfica y espiritualmente, está en deuda con el viaje de George Bailey a Pottersville. La polaridad del día y de la noche, que coincide con la de la risa y el llanto, con la de la vida y la muerte, está perfectamente delimitada en *Vivir*.

Esta enseñanza es filosófica y política. Platón estaba enfermo en *Fedón* porque la filosofía y la ciudad eran las abstracciones específicas del diálogo. La ciudad, la comunidad, la política no están ausentes en *Vivir* ni en *¡Qué bello es vivir!*. Esa enseñanza es una exigencia de la comunidad: el señor Watanabe es el jefe de la Sección de Ciudadanos municipal. (“Democracia”, un término que Ruth Benedict señala que aparece en el habla japonesa en 1945, es un término que los ciudadanos —las ciudadanas, en realidad— ponen en entredicho al comenzar la película.) La Sección de Ciudadanos es la transposición de la Oficina de Empréstitos de la familia Bailey. En ambos casos, lo que está en juego es la economía de la vida y de la muerte, la administración de la existencia, la institución de los inmensos cuidados paliativos que requiere una organización anímicamente frágil y continuamente amenazada por el miedo, la rutina o la incompreensión, a pesar de la rigidez o rectitud de las obligaciones japonesas que en *Vivir* se incumplen impunemente (la piedad filial, el duelo mismo del señor Watanabe). También es una enseñanza filosófica: en la última parte de la película, una vez muerto el señor Watanabe, asistimos al trabajo del duelo por medio de un intrincado trabajo del cine —propio del director de *Rashomon/Rashômon* (1950)— que, sin embargo, no está al servicio del cine. Es, en lo esencial, una *zétesis*, una investigación y una reminiscencia. Se trata de saber cómo llegó el señor Watanabe, al final de su vida,

a alcanzar la idea del bien. El informe del policía que descubre al señor Watanabe mientras canta y se columpia en el parque infantil que ha sido la corona de su vida aporta las últimas pruebas. La melodía le había llegado al corazón. La filosofía es la música más excelsa. (Veamos esta escena, que borra la escena anterior —en un club nocturno— en la que el señor Watanabe ha cantado la misma canción, ahora elaborada, transformada, desplazada, refundada, desfondada, deconstruida o replanteada para siempre).



Foto 8: cartel español de *Qué bello es vivir* (1946) de Frank Capra. Diseño de ESC. George Bailey (James Stewart) sostiene en volandas a Mary Hatch Bailey (Donna Reed)

Emerson escribió en *Confianza en sí mismo/Self-Reliance* (1841)¹ —su indestructible ensayo de deconstrucción de toda la filosofía— que llamamos “intuición” a la sabiduría primordial del instinto o la espontaneidad, “mientras que todas las enseñanzas tardías son instrucciones”. El análisis, añade Emerson, no puede ir más allá de la profunda fuerza del instinto. La filosofía queda siempre en entredicho al ser interrogada por la espontaneidad. “Instrucciones” traduce, por el contrario, *tutions*. Emerson escribe “Intuición” con mayúscula y en singular, e “instrucciones” con minúscula y en plural. Sin tratar de ser demasiado riguroso en la interpretación, intuyo que

Emerson prefería esas “instrucciones” a la “Intuición” y no menos románticos que él, para nosotros representan lo que en su origen decía la palabra *tueor*: mirar, ver, considerar, observar, atender, velar por alguien, proteger, conservar la vida.

Es un buen destino para cualquier instinto.

*Este texto está dedicado a la memoria de
Manuel Serra Olmos.*

Referencias y notas

- 1.- Emerson RW. Experience (1844), The American Scholar (1937) y Self-Reliance (1841). En Porte J, Bloom H, Kane P, editores. Essays and Poems. Nueva York: The Library of America; 1996.
- 2.- Derrida J. Cada vez única, el fin del mundo. Valencia: Pre-Textos; 2005. Textos presentados por Brault PA y Naas M. Posfácio de Arranz M. Epílogo de Nancy JL. Edición francesa: Chaque fois unique, la fin du monde. París: Éditions Galilée; 2003. Traducción inglesa: The Work of Mourning. Chicago: Chicago UP; 2001.
- 3.- Said EW, On Late Style : Music and Literature Against the Grain. Nueva York: Pantheon Books; 2006. Prefacio de Said MC. Introducción de Wood M.
- 4.- Es interesante ver la reescritura del diálogo platónico en la época de la Ilustración: Mendelssohn M. Fedon o sobre la inmortalidad del alma. Valencia: MuVim; 2006.
- 5.- El término “psicoterapia” aparece literalmente en *Laques*, 185 e: “Se trata, pues, de saber cuál de nosotros es lo bastante experto en el tratamiento que se debe al alma (*psikhés therapeian*) para ser capaz de cuidarla bien”. Gregorio Luri me ha señalado otros usos de *therapeia* en la obra platónica, en referencia al cuidado de la ciudad, del cuerpo o de Dios: *Eutifrón*, 13 d; *Gorgias*, 521 a; *República*, 443 c; Político, 278 e. El término que Platón suele usar para el cuidado o la responsabilidad de algo es *epimeleia* y es interesante su uso —tal vez irónico respecto a su uso en el *corpus* hipocrático— en la *Apología de Sócrates* (29 d, 30 b). Estoy en deuda con los libros socráticos de Luri y por su correspondencia. (Véase Luri Medrano, G. El proceso de Sócrates. Madrid: Trotta; 1998, y Luri Medrano, G. Guía para no entender a Sócrates. Madrid: Trotta; 2004).
- 6.- Véase: Freud S. La cuestión del análisis profano (1926), en Los textos

- fundamentales del psicoanálisis. Barcelona: Altaya; 1993. Freud S. Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte’ (1915) y La aflicción y la melancolía (1917). En El malestar en la cultura y otros ensayos. Madrid: Alianza; 1994. Lacan J. La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud (1957). En Obras escogidas. Volumen I. Barcelona: RBA; 2006. p. 473-509 y Klein M. El duelo y su relación con los estados maniaco-depresivos (1940). En Obras completas. Volumen I. Barcelona: RBA; 2006. p 358-383. Véanse también: Monserrat Molas J, Roviró Alemany I. La Salut. Actes del Col·loqui de Vic, IX. Barcelona: Universitat de Barcelona; 2005. Especialmente la comunicación de Bosch-Veciana A -a quien agradezco que me haya dado a conocer este volumen-, Totes (les malalties són divines) i totes són humanes. p: 69-84 y Muñoz S, Gracia D. Médicos en el cine. Dilemas bioéticos: sentimientos, razones y deberes. Madrid: Editorial Complutense, Madrid; 2006.
- Agradezco al profesor Xavier García-Raffi que me haya adelantado la noticia del documental *Las alas de la vida* de Antoni Pérez Canet, y en cuyo guión ha participado el propio García-Raffi, que narra el admirable final de la vida del doctor Carlos Cristos. En la película interviene el doctor Xavier Gómez-Batiste, presidente de la Sociedad Española de Cuidados Paliativos. García-Raffi es uno de los principales estudiosos de las relaciones entre la filosofía y el cine. Véanse: Ferrer A, García-Raffi X, Lerma B, Polo C. Psiquiatras de celuloide. Valencia: Ediciones de la Filmoteca. Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay; 2006 y Ferrer A, García-Raffi X, Hernandez F, Lerma B. Primum videre, deinde philosophari. Una historia de la filosofía a través del cine. Valencia: Institució Alfons el Magnànim; 2006.
- 7.- Véase el documental *100 Years of Japanese Cinema* (1994) de Nagisa Oshima para la serie *The Century of Cinema* del British Film Institute. Remito también a: Benedict R. Los japoneses tras el Día de la Victoria. En El crisantemo y la espada. Patronos de la cultura japonesa (1946). Madrid: Alianza; 2003, así como a Lanzaco Salafranca F. Los valores estéticos de la cultura clásica japonesa. Madrid: Verbum; 2003.
 - 8.- Lastra Meliá A. Qué bello es vivir de Frank Capra (1946). Barcelona: Octaedro Editorial; 2004.
 - 9.- Kojève A. Introduction a la lecture de Hegel. 2ª ed. Paris: Gallimard; 1947. p. 436-437, véase la Nota “La reciente interacción entre el Japón y el mundo occidental no llevará a fin de cuentas a una rebarbarización de los japoneses, sino a una *japonización* de los occidentales”. En parte, la ironía sin alma de Kojève sería aplicable al cine histórico de Kurosawa —sobre todo, a sus adaptaciones de Shakespeare o Dostoyevski— o al cine fantástico japonés. Por “histórico” y “fantástico” podemos entender una evasión de lo doméstico. (Véase Aguilar C. La singularidad de lo diferente en el cine fantástico japonés. En: Lastra A. editor. La filosofía y el cine. Madrid: Verbum; 2002, p. 15-21).