



UNIVERSIDAD DE CUENCA

FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN.

**“EL EXISTENCIALISMO EN LAS PELÍCULAS *EL SÉPTIMO SELLO* DE
INGMAR BERGMAN Y *WAKING LIFE* DE RICHARD LINKLATER”**

TESIS PREVIA A LA OBTENCIÓN
DEL TÍTULO DE LICENCIADA EN
CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN EN
FILOSOFÍA, SOCIOLOGÍA Y
ECONOMÍA.

AUTORA

ELSA ESTEFANÍA CÁRDENAS CARRIÓN

DIRECTORA

DRA. (PH. D) SOLEDAD CATALINA LEÓN PESÁNTEZ

CUENCA-ECUADOR

2013



RESUMEN

El presente trabajo establece la relación entre filosofía y cine, tomando como punto nodal la corriente existencialista, mediante el análisis hermenéutico de las películas *Séptimo Sello* de Ingmar Bergman (1964) y *Waking life* de Richard Linklater (2001).

Desarrolla un repaso de los principales problemas planteados por los filósofos de la existencia: el tema de la subjetividad humana en el centro de la filosofía en Sören Kierkegaard, la importancia del individuo existente (*Dasein*) como punto de partida para el estudio del Ser en Heidegger; el problema de la libertad humana y la temporalidad en la filosofía de Jean-Paul Sartre; además, las teorías del absurdo y el compromiso social en el pensamiento de Albert Camus.

Indaga la expresión existencialista en el arte: novela, teatro y cine como resultado de una filosofía subjetiva y asistemática, estrechamente vinculada a la estética, evidenciando una renovada actualidad de temas filosóficos, planteados por el existencialismo del siglo XX en el contexto posmoderno del siglo XXI.

Palabras clave: Existencialismo, subjetividad, libertad, temporalidad, *Dasein*, novela, teatro, cine.



ABSTRACT

This work establishes the relationship between philosophic thinking and film image from the nodal point of the existentialist tendency, which has built through the hermeneutic analysis of the movies: *The seventh seal* of Ingmar Bergman (1964) and *Waking Life* of Richard Linklater (2001).

It develops an overview of the main issues raised by the existential thinking and the issue of human subjectivity as the center of philosophy with Sören Kierkegaard. The importance of the individual existence (*Dasein*) as the starting point for the study of the being in Heidegger, and the problem of human freedom and temporality in the philosophy of Jean-Paul Sartre, besides the theorie of the absurd and social commitment in the works of Albert Camus.

This work also has to do with existentialist expression in art, novel, theater and film, as a result of subjective and unsystematic philosophy, closely related to aesthetics, showing a renewed relevance of philosophical issues raised by twentieth-century existentialism in the context of the twenty-first century postmodern context.

Keywords: existentialism, subjectivity, freedom, temporality, *Dasein*, novel, theater, film image.



ÍNDICE

RESUMEN.....	2
AGRADECIMIENTO	8
DEDICATORIA.....	9
INTRODUCCIÓN.....	10
CAPÍTULO I.....	15
1. LOS TEMAS DE LA FILOSOFÍA EXISTENCIALISTA	15
1.1. EL VALOR DE LA SUBJETIVIDAD EN LA FILOSOFÍA	15
1.2. MARTIN HEIDEGGER: “EN BÚSQUEDA DEL SER”	23
1.2.1. LOS EXISTENCIARIOS.....	25
1.2.2. EL <i>DASEIN</i> : “PASTOR DEL SER”	27
1.2.3. LA ANGUSTIA, EL SENTIMIENTO REVELADOR DEL VACÍO	28
1.3. ALBERT CAMUS: DEL CARÁCTER ABSURDO DE LA EXISTENCIA, A LA RESPONSABILIDAD Y EL COMPROMISO SOCIAL.....	30
1.4. EL HUMANISMO DE JEAN-PAUL SARTRE	36
1.4.1. PROYECTO Y TEMPORALIDAD.....	40
CAPÍTULO II.....	43
2. EXISTENCIALISMO Y ARTE	43
2.1. LA NOVELA EXISTENCIALISTA	43
2.1.2. LA <i>NÁUSEA</i> Y EL ARTE COMO JUSTIFICACIÓN DE LA EXISTENCIA.....	43
2.2. EL TEATRO EXISTENCIALISTA: UN ACTO POLÍTICO Y REFLEXIVO	45
2.2.1. <i>LOS JUSTOS</i> DE ALBERT CAMUS: VIDA HUMANA E IDEOLOGÍA	46
2.2.2. LAS SITUACIONES LÍMITE EN EL TEATRO DE JEAN PAUL SARTRE	47
2.3. EL LEGADO EXISTENCIALISTA EN EL CINE	50
CAPÍTULO III.....	56
3. LA FILOSOFÍA DE LA EXISTENCIA EN LA FILMOGRAFÍA DE LOS DIRECTORES BERGMAN Y LINKLATER.....	56
3.1. INGMAR BERGMAN: EL FILÓSOFO CINEASTA.....	56
3.1.1. <i>EL SÉPTIMO SELLO</i> : EL SILENCIO DE DIOS Y LA MODERNIDAD	58
3.1.2. ANÁLISIS FILMOGRÁFICO.....	61
3.2. RICHARD LINKLATER: LA IMAGEN POSMODERNA DEL VACÍO.....	74
3.2.1. <i>WAKING LIFE</i> : LA NECESIDAD DEL INDIVIDUO EN LA ERA POSINDUSTRIAL	74
3.2.3. ANÁLISIS FILMOGRÁFICO.....	77
CONCLUSIONES	94



BIBLIOGRAFÍA	97
ANEXOS	105



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Fundada en 1867

Yo, CÁRDENAS CARRIÓN ELSA ESTEFANÍA, autora de la tesis "El existencialismo en las películas *El séptimo sello* de Ingmar Bergman y *Waking life* de Richard Linklater", reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN EN LA ESPECIALIDAD DE FILOSOFÍA, SOCIOLOGÍA Y ECONOMÍA. El uso que la Universidad de Cuenca hiciera de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autora.

Cuenca, 13 de noviembre de 2013

CÁRDENAS CARRIÓN ELSA ESTEFANÍA
0104551932



UNIVERSIDAD DE CUENCA
FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS
Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

SECRETARIA

Cuenca Patrimonio Cultural de la Humanidad. Resolución de la UNESCO del 1 de diciembre de 1999

Av. 12 de Abril, Ciudadela Universitaria, Teléfono: 405 1000, Ext.: 1311, 1312, 1316
e-mail cdjbv@ucuenca.edu.ec casilla No. 1103

Cuenca - Ecuador



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Fundada en 1867

Yo, CÁRDENAS CARRIÓN ELSA ESTEFANÍA, autora de la tesis "El existencialismo en las películas *El séptimo sello* de Ingmar Bergman y *Waking life* de Richard Linklater", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autora.

Cuenca, 13 de noviembre de 2013

CÁRDENAS CARRIÓN ELSA ESTEFANÍA
0104551932



UNIVERSIDAD DE CUENCA
FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS
Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
SECRETARÍA

Cuenca Patrimonio Cultural de la Humanidad. Resolución de la UNESCO del 1 de diciembre de 1999

Av. 12 de Abril, Ciudadela Universitaria, Teléfono: 405 1000, Ext.: 1311, 1312, 1316
e-mail cdjbv@ucuenca.edu.ec casilla No. 1103
Cuenca - Ecuador



AGRADECIMIENTO

Agradezco de manera muy especial y sincera a la Dra. Catalina León Pesantez por su disponibilidad, paciencia y generosidad al ofrecer sus valiosos conocimientos y orientación, tanto a lo largo de la carrera como en la elaboración de la presente tesis.



DEDICATORIA

A mis padres Elsa y Cristóbal por el apoyo incondicional tanto en el aspecto académico como humano; a mis hermanos Juan Cristóbal y Valentina por su alegre compañía. A Juan José por su cariño sincero.

ESTEFANÍA CÁRDENAS CARRIÓN



INTRODUCCIÓN

CINE, FILOSOFÍA Y EXISTENCIA

Dentro de la relación del cine como generador de interrogantes y nuevos conceptos en la filosofía, encontramos influencias en las reflexiones de Parménides y Platón acerca de las categorías de movimiento, imagen y realidad, entre otras.

El filósofo discípulo de Parménides, Zenón de Elea (490-434 a. C), por ejemplo, desarrolla una controvertida teoría acerca del movimiento; se trata de la demostración de la inexistencia del “cambio” mediante “reducción al absurdo” con el siguiente razonamiento: “dado que el movimiento es infinitamente divisible, en consecuencia, todo desplazamiento se convierte en su propia negación” (Oubiña 19). Es decir, que para Parménides el cambio no existe porque el movimiento es una suma infinitamente divisible de momentos.

Con varios ejemplos expresa este principio, quizás el más célebre es la aporía de la liebre y la tortuga desarrollada por Zenón de Elea: se nos invita a imaginar una competencia entre Aquiles, el más rápido corredor de la antigua Grecia y una tortuga. Aquiles da ventaja a la tortuga, confiando en que él llegará primero; sin embargo, la tortuga ya ha caminado una infinita distancia, la cual no podrá ser superada por el veloz Aquiles. Esta antigua paradoja acerca del movimiento, se actualiza en el tema del cine, y nos lleva al siguiente cuestionamiento:

¿Son los films una demostración práctica de que el movimiento sólo es posible como ilusión? o, ¿acaso, la prueba irrefutable de que Zenón estuvo equivocado (ya que el movimiento puede nacer de una sucesión de momentos inmóviles)? (Oubiña 21).



El cine compuesto por imágenes estáticas en diferentes posiciones, nos da la sensación de movimiento; sin embargo, ¿es posible que el movimiento como tal exista? O ¿solamente estamos ante una ilusión óptica? Cualquiera que sea la respuesta, exista o no el movimiento, encontramos en esta teoría, un interés filosófico volcado al movimiento que continuará a medida que las ideas acerca del cine evolucionen.

En el siglo IV a.C., con el “Mito de la caverna” de Platón, encontramos otra importante reflexión acerca de las imágenes en movimiento.

El mito describe la situación de un grupo de personas encadenadas en una caverna iluminada únicamente por la luz de una fogata, frente a ellos se encuentra una pared, que proyecta las sombras del mundo exterior. (Pulecio 11) Las sombras proyectadas en la pared de la caverna representan para Platón, la imagen distorsionada de la verdadera realidad.

Esta alegoría nos lleva a aceptar que para el filósofo griego, los seres humanos únicamente somos capaces de percibir un débil reflejo de la realidad perfecta y eterna. El mundo que percibimos con los sentidos es la sombra, únicamente la apariencia del “mundo de las ideas”, que para Platón es el mundo real.

Este principio se relaciona con el cine, puesto que al igual que las imágenes proyectadas en la caverna platónica, las imágenes de una película no son un mero reflejo mecánico, como el que se obtiene de un espejo, sino un reflejo que pasa a través de la subjetividad, que modela lo que se ve y lo que se escucha, que organiza, selecciona y cuestiona el mundo. La analogía que encontramos entre el cine moderno y la caverna platónica es que, las imágenes proyectadas no son la realidad en sí, sino una representación subjetiva de esta.

A finales del siglo XIX y principios del siglo XX, el cine aparece junto con una serie de inventos relacionados con la movilización en el espacio –avión,



automóvil–, reproducción de la realidad –fotografía y cine– y con teorías que modificaron los conceptos tradicionales de tiempo y espacio.

Según Deleuze el cine clásico asimila la idea del tiempo subordinado al movimiento (Doane 267); es decir que el tiempo se desarrolla únicamente en el movimiento. Las primeras imágenes del cine nos muestran esta idea. Doane nos dice que todo el cine clásico se trataba de una “celebración del movimiento”. La importancia del movimiento se encuentra particularmente en la filmografía de los hermanos Lumière.

Otro tema clave con el que contribuyó el cine a la filosofía del movimiento es la crítica a la concepción del movimiento, presentado como un conjunto de poses o “elementos trascendentales”. Con la descomposición del movimiento en una serie de fotografías realizada por Muybridge, que muestra la inexistencia de tales poses, basadas en una concepción idealista del movimiento. Muy por el contrario a la suposición del movimiento expresado por Muybridge, mediante la consecución de imágenes de un caballo galopando, no se extraen “imágenes privilegiadas”, sino la consecución de una serie de instantes cualquiera que forman parte del movimiento del caballo (Oubiña 70):

Muybridge, por su parte recibió críticas de quienes se resistían a creer que sus imágenes, tan poco anatómicas y desprovistas de toda elegancia, representarían verdaderamente las fases en que puede descomponerse el movimiento (*Ibíd.*).

La filosofía de la existencia se desarrolla a partir de la crítica a la filosofía sistemática y especulativa tradicional, a la preeminencia de lo racional y al “olvido” del sujeto como actor central del pensamiento y de la acción humana. Un antecedente de esta corriente de pensamiento data de la filosofía del siglo XIX, principalmente en Schopenhauer y Nietzsche.

Nietzsche cuestiona la seguridad del conocer; “Todos los filósofos están tiranizados por la lógica, y la lógica es en esencia un optimismo” (Nietzsche 6).



El “optimismo” del que habla Nietzsche se puede traducir como la fe ciega en los grandes principios de la filosofía especulativa clásica. Nietzsche reacciona ante el pensamiento severo y objetivo de estas teorías, y reconoce la necesidad de lo ilógico en el pensamiento y en la vida humana.

Entre las cosas que pueden llevar a un pensador a la desesperación, debe contarse el hecho del reconocimiento de que lo ilógico es necesario a los seres humanos y que lo ilógico hace mucho bien. Está tan sólidamente anclado en las pasiones, en el idioma, en el arte, en la religión, y en general, en todo lo que da valor a la vida que no se puede desprenderlo de ella sin causar incurable perjuicio a tan hermosas cosas (Nietzsche, *Humano* 36).

Ante la búsqueda de seguridad, rigurosidad, objetividad y científicidad, no se ha reconocido el valor que conlleva lo “irracional”, como portador de aquello que escapa de las consideraciones teóricas, y que; sin embargo, forma parte de la vida y del pensamiento: paradojas, contradicciones, el carácter emocional de los actos, las ambigüedades, la voluntad, que tienen su propia importancia, más allá del pensamiento racional. El pensamiento de Nietzsche tiene un sentido más evidente cuando su crítica apunta a las teorías esencialistas, que buscan la comprensión total de la naturaleza y el pensamiento.

En el siglo XX, debido al clima político y humano entre las dos Guerras Mundiales, se vuelve evidente la necesidad de una filosofía volcada hacia la realidad subjetiva. El ignorar las necesidades humanas en favor de lo meramente entendido como objetivo, dio como resultado una ciencia al servicio de la técnica y materia prima de guerras devastadoras. La filosofía “centrada en conceptos” olvidó la importancia de los conflictos reales de la humanidad. En este período se afirma la filosofía de la existencia ya no enfocada en la racionalidad de lo real, sino en “el ser del hombre en el mundo”. (Delgfaauw, *La filosofía* 145).

Mediante el análisis del existencialismo presente en los Films *El séptimo Sello* y *Waking Life* se articula una conversación entre la esfera artística y filosófica, tomando distancia de la indagación netamente conceptual, para



levantar una reflexión teórica a partir de piezas artísticas, que contribuyan a una apreciación más rica de la condición humana en la filosofía, puesto que el asombro, (elemento originario de la actitud filosófica), se presenta de manera expresa a través del arte, más aun de un tipo de arte que incluye todas las artes como es el cine; pues la imagen en movimiento, permite escudriñar la esencia del ser humano en diferentes situaciones y perspectivas. De ahí que el diálogo entre cine y filosofía sea esencial para complejizar la mirada individual de la existencia. Además de mostrar la permanencia de temas existencialistas en el cine contemporáneo, indicio de que esta corriente no fue producto de una moda filosófica, como a veces muy ligeramente se ha pretendido, sino que es una constante histórica fundamental para entender nuestra condición.

Para ingresar a un análisis de la expresión artística contemporánea de las perspectivas existencialistas en el cine, es necesario, en primer lugar, un acercamiento general al existencialismo, lo que conforma el primer capítulo. En él destacan los temas de la subjetividad, la angustia, el absurdo, el tiempo, la libertad y el compromiso. En el segundo plantea el engarce necesario entre filosofía existencialista y arte: novela, teatro y cine. Finalmente el tercer capítulo está dedicado al análisis, a la luz del existencialismo, de las películas de Bergman y Linklater.



CAPÍTULO I

1. LOS TEMAS DE LA FILOSOFÍA EXISTENCIALISTA

1.1. EL VALOR DE LA SUBJETIVIDAD EN LA FILOSOFÍA

El filósofo danés, Sören Kierkegaard, sitúa al sujeto en el centro de la problemática filosófica. En Kierkegaard, al igual que en Nietzsche, vida y obra están profundamente ligadas.

Kierkegaard emplea la palabra *existencia* para expresar la subjetividad individual como lo único real y lo único que tiene importancia para el hombre. A partir de este pensamiento central de Kierkegaard se ha iniciado toda una revolución en la filosofía moderna que la ha llevado al descubrimiento de la subjetividad, de par con la objetividad (Delgfaauw, *Qué es* 18).

Kierkegaard confronta el racionalismo absoluto de Hegel, expresado en la frase: “lo que es racional es real; y lo que es real es racional.”, (Hegel 38) a través de su experiencia como individuo en el prólogo a *Mi punto de vista*: “desde un plano de testimonio vital...con la duda, el dolor y el desgarramiento personal que esto supone” (11).

Bernard Delgfaauw sintetiza la historia posterior del existencialismo kierkegaardiano en dos etapas, y sostiene que éstas coinciden con dos momentos difíciles y críticos en la historia europea: la primera, en las décadas iniciales del siglo XX, durante la Primera Guerra Mundial; y la segunda, durante y después de la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, puntualiza que la filosofía de la existencia no es únicamente una expresión de la crisis (18). Pues una más justa interpretación de la relación entre crisis y filosofía, incorpora el concepto de “situaciones límite”, originario de la filosofía de Karl Jaspers (1).



Las épocas de crisis tienen una importancia reveladora para el género humano en cuanto lo ponen frente a situaciones límite en las que el ser humano se sumerge en profundidades antes ignoradas (Delfgaauw, *La filosofía* 145).

Karl Jaspers¹, sostiene que la filosofía tiene un triple origen: el asombro, la duda, y las “situaciones límite”; siendo cada uno de estos motivos fuente del filosofar y, por lo mismo, los tres son legítimos. No se trata de que uno u otro motivo sea más o menos importante, sino que todos atañen a la posibilidad misma del filosofar. En el caso del existencialismo tiene también una fuente en las situaciones límite, subjetivas, humanas: el dolor, el sufrimiento personal, así como en la libertad y el proyecto, tanto como que “el ser humano es el ente en quien se patentiza el ser” (6).

Este origen es múltiple. Del asombro sale la pregunta y el conocimiento, de la duda acerca de lo conocido el examen crítico y la clara certeza, de la conmoción del hombre y de la conciencia de estar perdido, la cuestión de sí mismo. Representémonos ante todo estos tres motivos (*Ibíd.*).

Con Sören Kierkegaard se instaura una “revolución” en la filosofía al utilizar la palabra “existencia” para expresar la subjetividad individual como “lo único real y lo único importante para el hombre”. De manera que el existencialismo aparece cómo una corriente filosófica reveladora de la subjetividad. Aquí el ser existente con su peculiaridad y sus circunstancias cobran importancia en la filosofía (Delfgaauw, *Qué es* 18).

La categoría existencia es utilizada por el filósofo danés, concretamente en sentido humano-subjetivo e individual. En polémica con Hegel quien llegó a

¹ “(Oldenburg, 1883 - Basilea, 1969) Psiquiatra y filósofo existencialista alemán. Aplicó su reflexión al drama humano y a sus problemas principales: la comunicación, el sufrimiento, la culpabilidad, la muerte y fue uno de los que conformaron el existencialismo y la fenomenología”
<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/j/jaspers.htm>



identificar realidad y racionalidad, Kierkegaard hace de la existencia la determinación y punto de partida de la razón (Chiodi 69). El término “existencia” ya no se refiere a una categoría utilizada para todos los entes, sino que se trata de la respuesta a la filosofía sistemática que ha olvidado aceptar las condiciones limitadas de la existencia humana, de la vida finita y su “precariedad”.

Kierkegaard inserta esta nueva y revolucionaria filosofía, que hace que el ser humano vuelva a poner los pies en la tierra, ya no como una abstracción conceptual sino en constante cambio. El sujeto no es una obra completa, él elige su destino en todo momento, y la existencia es su condición temporal. Otra característica del pensamiento de Kierkegaard es la consideración del ámbito religioso de la existencia. En cuanto síntesis de lo infinito y lo finito, afirma que el ser humano que ha llegado a la esfera religiosa basa su vida en un constante esfuerzo hacia Dios, a pesar de que nunca tendrá una completa identificación con Él. Este tema es esencial para el análisis del diálogo entre Dios y el hombre en la obra de Bergman.

Conforme lo comenta Frederick Copleston, El “individuo existente” para Kierkegaard elige y da sentido a su vida, cumple el papel de actor y no de simple espectador; es responsable en cuanto se compromete a sí mismo a actuar como individuo. Aquel que solo es un espectador forma parte de la masa y no existe en sentido propio; esto quiere decir que para Kierkegaard el individuo que asume su propio destino tiene más importancia que las decisiones asumidas por la colectividad, al dejar la responsabilidad en manos de otras personas (11).

La importancia que Kierkegaard le otorga a la individualidad se da en cuanto propicia la relación del sujeto existente con Dios, dado que la “interioridad”, es un factor clave para su búsqueda. Esta se da en la soledad. Por su parte, la masa está dominada por una emoción compartida o común, que impide el desarrollo de pensamientos y emociones genuinas:



Una masa en cuanto tal es siempre una falacia porque convierte al individuo en un ser por completo indiferente e irresponsable, o al menos porque debilita el sentido de responsabilidad del hombre individual y lo reduce a un fragmento (Copleston 6).

Para comprender de manera más completa, y teniendo en cuenta los matices del concepto de “existencia” en Kierkegaard, es preciso revisar brevemente las diferentes actitudes vitales o estadios de la existencia. Distingue tres actitudes vitales en la clasificación de los tres estadios: el estético, el ético, y el religioso.

El estético se refiere a la humanidad que se deja llevar por los sentidos y la razón; el ético está centrado en su propia intimidad; y el religioso en cambio ha encontrado su interés en Cristo, en el Dios-hombre. Siendo el religioso el único que podrá actuar en contacto con la eternidad (Delfgaauw *Qué es* 19).

De acuerdo con el estudio que realiza Wilfried Greve acerca de la primera obra de Kierkegaard *Lo uno o lo otro*, las actitudes vitales primordiales de la existencia humana señaladas no conforman el conjunto de su complejo pensamiento y subraya que los pseudónimos², que utilizó para el desarrollo de sus obras, muestran otras actitudes. La función de estos pseudónimos es la de otorgar un sentido existencial e incógnito a sus reflexiones. Cabe recalcar el carácter intensamente emocional y religioso de su obra. Alejado del sistema tradicional ontológico, en el que impera la lógica y el razonamiento argumentativo, presenta el filósofo danés una estancia propicia para el despliegue de la intensa y angustiosa subjetividad humana.

² “Kierkegaard escribe bajo distintos pseudónimos (Hilarius Bogbinder, Victor Eremita, Johannes de Silentio, Johannes Climacus) y en distintas obras (*O lo uno o lo otro*, *Temor y temblor*, *Apostilla conclusiva no científica a las "Migajas filosóficas"*, *Estadios en el camino de la vida*) divide la existencia, según la conciencia que se tenga de sí mismo, en diferentes estadios”. tomado de: *Los pseudónimos de Kierkegaard* <http://hazaetc.blogspot.com/2012/02/los-pseudonimos-de-kierkegaard.html>



Kierkegaard plasma su reflexión filosófica a través de la literatura: redacción epistolar, novela y ensayo. Vehículos idóneos para expresar su angustiosa experiencia vital cargada de dialéctica y paradoja.

En su visión del mundo surge el concepto de existencia cargado de un nuevo significado. Y no se refiere a los objetos del mundo, sino al lugar que ocupa la subjetividad humana; Kierkegaard efectúa el giro subjetivo de la filosofía del ser, evitando la idealización de la existencia, rompiendo los inmensos edificios de la ontología basados en categorías ajenas a la vida cotidiana; con su pensamiento da paso al “sujeto concreto en su subjetividad”, “con su existencia contradictoria, con su indigencia, con su seriedad, con su pasión” (Lenz 38).

En la novela *Diario de Un Seductor*³ (1843), Copleston encuentra en el protagonista un claro ejemplo del estadio estético: un hombre que carece de fe religiosa, dominado por la sensibilidad, el impulso, la emoción, que únicamente tiene necesidad de saciar sus deseos sensuales y emotivos (Copleston 7).

Johannes representa al “hombre estético”, quien considera únicamente la satisfacción de los sentidos y las emociones placenteras como fundamento de su existencia. La descripción del personaje es la de un “Don Juan”, que disfruta de la poesía y la belleza, evitando todo compromiso, para continuar con su goce estético.

En un pasaje de la novela, encontramos lo fútil del estadio estético, guiado por los impulsos inmediatos. Al conocer a una bella joven, Johannes se cuestiona:

³ *Diario de un seductor*: “(...) el «Diario» narra la relación entre Juan, “el seductor” –ducho en las artes del engaño y la manipulación– y la joven e ingenua Cordelia. Sin embargo, más allá de la trama literaria, abundar en la psicología del seductor no es sino un bello recurso que el filósofo danés utilizará para reflexionar sobre el “hombre estético”. A saber, el hombre que atrapado por la fuerza de la inmediatez y el goce sensual vaga por la vida víctima de sus instintos y sin poder ver en lo que le rodea nada más que un medio para satisfacer sus apetencias”. Tomado del artículo *Diario de un seductor* <http://www.lecturalia.com/libro/59181/diario-de-un-seducor>



¿Es que estoy ciego? ¿Es que he perdido la energía visual de mi mirada íntima del alma? La vi un solo instante, como una aparición celestial, y ahora su imagen se ha desvanecido por completo en mi memoria (23).

La siguiente esfera que Kierkegaard define es el “estadio ético”, en él, el humano se caracteriza por aceptar las normas morales impuestas por la sociedad. La razón universal ha de regir su comportamiento, puesto que el ser humano ético asume la absoluta responsabilidad moral de sus actos. En el influyente libro *O lo uno o lo otro*, con el pseudónimo de Víctor Eremita, Kierkegaard describe el estadio ético como la superación del hedonismo propio del estadio estético. Basado en la autorreflexión, que socialmente se materializa en el matrimonio como una institución instaurada en el compromiso moral. Copleston sostiene que el estadio ético es capaz de producir al héroe trágico, en el sentido que el ético es quien renuncia a sí mismo, a fin de poder expresar lo universal (Copleston 7).

El tercer estadio es el religioso, ejemplificado en la historia de Abraham en el libro *Temor y Temblor*. En esta obra Kierkegaard manifiesta que el ámbito religioso de la existencia se encuentra en el primer lugar de la jerarquía existencial, en cuanto el hombre religioso está en relación directa con Dios.

Quien ha dado un “salto de fe”, es capaz de cumplir exigencias absolutas imposibles de medir en términos de la razón humana (Copleston 8). Por lo tanto, el ser religioso se encuentra en una esfera totalmente distinta a las demás, puesto que su fe ciega, mediante la paradoja, supera lo racional:

En la historia de Abraham nos encontramos con una paradoja de esta especie. Su relación con Isaac se expresa así éticamente: «El padre debe amar a su hijo». Esta relación ética se convierte en algo relativo frente a la relación absoluta con Dios. Si se pregunta a Abraham el por qué de ello, no encuentra otra respuesta sino decir que es una prueba, una tentación, la cual, como ya indicamos anteriormente, encuentra su unidad al serlo por amor a Dios y de sí mismo. (Kierkegaard 51).



Finalmente, es necesario subrayar que la categoría de la existencia en Kierkegaard cuenta con dos momentos, el primero de separación de Dios, o finitud; y el segundo que se caracteriza por el “continuo esfuerzo hacia Dios”, por lo que encontramos que el individuo de fe no es una etapa concluida y acabada sino el devenir de un compromiso constante. (Copleston 10).

El sujeto en Kierkegaard aparece como el centro de la problemática ontológica. Esto trae como principal consecuencia un matiz humanista y crítico a la teoría del Ser.

Todo sistema filosófico aparece ante la mirada de Kierkegaard como un alejamiento a la realidad humana, una extrema conceptualización y sistematicidad de la filosofía que no atiende directamente los problemas de la vida cotidiana: la existencia, la vida, la muerte, el tiempo, los sentimientos, problemas que incumben al filósofo como un sujeto que siente, que existe en una determinada época, y que ocupa un lugar específico en el mundo, que guarda relación con los demás seres humanos, con los animales, con Dios, y con el mundo que le rodea.

Se habla de una revolución revelada por el pensamiento filosófico de Kierkegaard. Un filósofo cargado de emotividad y profundidad, que lleva la indagación filosófica a un nivel religioso y personal, otorgando personalidad y vida a problemas ontológicos.

Es conocido que Kierkegaard califica al sistema hegeliano como “irrelevante para la existencia”. Delfgaauw evidencia que un rasgo fundamental en el pensamiento de Kierkegaard es el rechazo a la filosofía sistemática; puesto que para este filósofo un sistema deforma la realidad porque no puede captar la existencia individual concreta y temporal humana (18).

El carácter subjetivo de la filosofía de Kierkegaard y su gran mérito se deben a que ubica lo real por encima del pensamiento. La vida subjetiva no se subordina a mero objeto de conocimiento. La subjetividad reclama su lugar



central en el pensamiento filosófico, frente a un tipo de construcción abstracta y formal.

Seguramente por este giro genial, fue redescubierto, cuando el optimismo en las ciencias y el progreso tecnológico se vieron menguados por las consecuencias de la Primera y Segunda Guerra Mundial. Allí la noción de subjetividad atisbada por Kierkegaard fue valorada y retomada por el pensamiento existencial posterior. Hegel, quien ha puesto como prioridad a la filosofía y al pensamiento sobre la “experiencia” es rebatido por Kierkegaard mediante la “caída” en la fe “absurda”, como principal arma (Appiganesi y Zárate 98).

Pietro Chiodi en *El Pensamiento Existencialista* describe con gran precisión el giro que Kierkegaard da a la subjetividad en la filosofía:

Para Kierkegaard un sistema filosófico es un magnífico palacio en el cual el hombre no puede habitar. La filosofía debe ser, por el contrario, la casa del hombre, y la vida del hombre es precaria, finita, siempre insegura, proyectada continuamente hacia un porvenir lleno de riesgos y hacia la seguridad de la muerte. La filosofía debe reconocer esta condición propia del hombre. (Chiodi 45)

Kierkegaard, ya lo mencionamos, es esencialmente un pensador religioso. El individuo existente por excelencia es el individuo ante Dios. La humanidad es vista desde el punto de vista de la fe, y de una profunda orientación religiosa. El filósofo danés entiende el tiempo como problema del encuentro de cada individuo con Dios, de la intersección entre la eternidad y el tiempo (Appiganesi y Zárate, 100). Conforme con David Papineau, Kierkegaard en su obra *Temor y temblor*, se ocupa del tema de la religión no como un sistema dogmático tradicional, sino con el afán de transmitir la creencia religiosa como un “salto de fe” en reemplazo del argumento teológico (155). Para Kierkegaard la fe ocupa un lugar central, su relación con Dios es angustiosa y paradójica, y lejos de evadir las contradicciones construye su fe en el terreno de la incertidumbre, incluso encuentra en la tradición religiosa de su época cierta superficialidad que critica



duramente. En el cristianismo encuentra una verdadera entrega a la búsqueda de Dios como un acto de voluntad individual y no como un conjunto de ritos, una obligación social, una formalidad vacía.

Donald D. Palmer señala que para Sören Kierkegaard la creencia en Dios es un asunto de fe, al que uno se puede aferrar por completo o no hacerlo en absoluto; se trata de un acto apasionado fuera de los límites de toda lógica, ciencia o razón. Cabe destacar que la relación del ser humano con Dios en Kierkegaard no es sencilla, puesto que concibe un “abismo infinito” entre Dios y el ser existente.

Dios deja al ser humano en “aislamiento absoluto” y al ser buscado por éste, Dios responde con un total silencio que, para Kierkegaard constituye en sí la presencia de Dios. Subraya nuestro abandono y señala que la libertad es otorgada por Dios, por lo que al buscar nuestra libertad ya estamos buscando a Dios. Kierkegaard explica nuestra relación con Dios mediante la siguiente metáfora: “Somos como los restos y desechos que quedan en la playa, y el rugido de la marea que se vuelve es como el silencio que es Dios” (30). Este silencio es el que encuentra eco en la filmografía de Ingmar Bergman.

1.2. MARTIN HEIDEGGER: “EN BÚSQUEDA DEL SER”

En 1927, el filósofo alemán Martín Heidegger replantea la cuestión del Ser en su obra fundamental *Ser y Tiempo (Sein und Zeit)*, desde una pregunta que a su parecer ha quedado relegada desde la época de los primeros filósofos griegos, ¿Qué es el ser?; problema expuesto por primera vez por Parménides de Elea, fundador de la metafísica, para quien la filosofía versa sobre las cosas en cuanto son, esto es como entes (Marías 19). En base a esta interrogante ilumina un discurso fuera de los márgenes de la tradicional teoría ontológica. El filósofo alemán no continúa desarrollando los contenidos tradicionales de la ontología, y



más bien efectúa una “destrucción” de su base esencialista con el propósito de replantear la teoría desde la crítica a sus cimientos (Delfgaauw, *Qué es* 78).

En el célebre ensayo *Carta Sobre el Humanismo* de 1946, en respuesta a la histórica ponencia del filósofo francés Jean-Paul Sartre: *El existencialismo es un humanismo*, Heidegger explica en qué consiste ese “olvido del ser”; a la par que despliega su visión en cuanto a la relación entre esencia y existencia.

Sartre expresa de la siguiente manera el principio del existencialismo: la existencia precede a la esencia. Está adoptando los términos *existentia* y *essentia* en el sentido de la metafísica que, desde Platón, formula lo siguiente: la *essentia* precede a la *existentia*. Sartre invierte esa frase. Lo que pasa es que la inversión de una frase metafísica sigue siendo una frase metafísica. Con esta frase se queda detenido, junto con la metafísica, el olvido de la verdad del ser. Porque por mucho que la filosofía determine la relación entre *essentia* y *existentia* en el sentido de las controversias de la Edad Media o en el sentido de Leibniz o de cualquier otro modo, el hecho es que habría que empezar por preguntarse primero desde qué destino del ser llega al pensar dicha diferencia en el ser entre *esse essentiae* y *esse existentiae* (12).

Heidegger trata además de contestar por qué ese destino del ser nunca fue preguntado en la razón occidental, y explica que dicho olvido no fue un avatar o descuido de la razón universal, ni mucho menos una incapacidad.

Este “olvido del ser” no ha permitido concebir una ontología auténtica, que deberá ser construida desde la comprensión de los modos ontológicos de la existencia humana, es decir, desde el “ser-ahí” o *dasein*. En este sentido, Heidegger reconstruye una ontología desde “la sede del ser”.

La cuestión del ser en Heidegger parte principalmente de la existencia. Y la existencia humana es valorada en cuanto guarda o cuida del ser y mantiene su proximidad. Observa el profesor argentino Vicente Fatone, “Existir quiere decir estar fuera, ir hacia fuera” (20). El prefijo “ex” quiere decir movimiento hacia



algo más “ex-istir”. Según Fatone tiene el significado de estar fuera del centro o salir de sí mismo. En Heidegger el ser existente está arrojado en el mundo:

El hombre es porque ha sido arrojado, es decir, ex-siste contra el arrojamiento del ser y, en esa medida, es más que el *animal rationale* por cuanto es menos respecto al hombre que se concibe a partir de la subjetividad. El hombre no es el señor de lo ente. El hombre es el pastor del Ser. (57)

Esta situación aparentemente deficitaria y de abandono; este “menos” se transforma en ganancia, en la dignidad que lo convierte en “guardián” de la verdad, y en el “vecino del ser”:

En este «menos» el hombre no solo no pierde nada, sino que gana, puesto que llega a la verdad del ser. Gana la esencial pobreza del pastor, cuya dignidad consiste en ser llamado por el propio ser para la guarda de su verdad. Dicha llamada llega en cuanto ese arrojamiento del que precede lo arrojamiento del *Dasein*. En su esencia conforme a la historia del ser, el hombre es ese ente cuyo ser, en cuanto ex-sistencia, consiste en que mora en la proximidad. El hombre es el vecino del ser (Heidegger, *Carta 57*).

1.2.1. LOS EXISTENCIARIOS

Martin Heidegger es considerado filósofo de la existencia en cuanto utiliza a los *existenciaris* como puerta de entrada para la comprensión de la teoría del ser. A diferencia de las categorías, los “existenciaris” o modos ontológicos de la existencia son modalidades que se presentan únicamente en el *Dasein*, puesto que las características del *Dasein* para el pensador alemán difieren de las categorías de los objetos. “Heidegger llama a las propiedades que caracterizan a las cosas **categorías**; y a las que caracterizan al hombre las llama **existencialia**” (Cohn 80).

El existenciaris, es decir el modo de encontrarse, del existir, más importante para Heidegger es el “ser-en-el-mundo”. El significado de existir en el mundo no



implica únicamente un ambiente en el que nos encontramos, sino que es el carácter fundamental del ser existente como ser mundano, con la característica intrínseca de estar en el mundo; en otras palabras, no es dada la existencia de ningún individuo sin el mundo. El *Dasein* es un “ser-en-el-mundo”, y “En sí el mundo es un caos al que el hombre ha de arrancar en lucha permanente el orden de su existencia” (Lenz 26).

Joseph Lenz, define al “mundo” del existencialismo como carente de orden, y al ser humano como el sujeto que busca entenderlo y darle un sentido. En *Carta sobre el humanismo*, Heidegger señala al existenciario “ser-en-el-mundo”, como un rasgo fundamental de la existencia humana:

En dicha definición, «mundo» no significa en absoluto un ente ni un ámbito de lo ente, sino la apertura del ser. El hombre es, y es hombre por cuanto es el que existe. Se encuentra fuera, en la apertura del ser, y, en cuanto tal, es el propio ser, que, en cuanto arrojado, se ha arrojado ganando para sí la esencia del hombre en el «cuidado». Arrojado de este modo, el hombre está «en» la apertura del ser. «Mundo» es el claro del ser, en el que el hombre está expuesto por causa de su esencia arrojada. El «**ser-en-el-mundo**» nombra la esencia de la **ex-sistencia** con miras a la dimensión del claro desde la que se presenta y surge el «ex» de la **ex-sistencia** (Heidegger, Carta 58)

La comprensión, el orden y el entendimiento se dan mediante el esfuerzo humano. “El comprender las cosas”, segundo existenciario, es el fenómeno humano que permite “curarse” de ellas; porque al comprender las cosas es posible encontrar la “cura” del sinsentido, en otras palabras el comprender fija las cosas del mundo caótico. En este sentido curarse es entender y ordenar el absurdo del mundo (Lenz 26).

“El habla” es un tercer existenciario. En su obra *La esencia del habla*, el filósofo alemán entiende al habla como la experiencia que profundiza la existencia “El ser humano tiene por morada de su existencia su propia habla” (2). Mediante el habla nos dirigimos a nuestros semejantes porque ser-en-el-mundo, no es únicamente una relación con las cosas sino es fundamentalmente “ser-con” otros hombres y nuestra comunicación con ellos (Lenz 27). El habla es la



acción humana por excelencia que además de ordenar el sinsentido del mundo, es el punto de encuentro de la apertura del ser con otros seres humanos. Aquí encontramos otro nexo con el arte, concretamente con la poesía, cuando Heidegger sitúa en ella la genuina expresión del ser.

1.2.2. EI *DASEIN*: “PASTOR DEL SER”

Heidegger se sirve del concepto de *Dasein* para referirse al hombre concreto o ser-ahí. El sujeto existente es “pastor del ser”. Esta figura en la filosofía de Heidegger constituye un paso necesario e importante para poder lograr una teoría universal del Ser (79). El principal objetivo de Heidegger es investigar el ser, y el interés por el *Dasein* llega únicamente hasta donde sea capaz de descubrirlo, como lo sostiene Priscilla N. Cohn.

El concepto de *Dasein* es central en la filosofía heideggeriana. Pues es el único ente que puede plantearse la cuestión del ser a la luz del ser (Delfgaauw, *Qué es* 92). Para Heidegger, el *Dasein* se diferencia de otros entes porque comprende su ser, y este entendimiento significa de manera implícita una determinación del ser⁴.

Cuando Heidegger dice que “en el Ser del *Dasein* le va su ser”, significa que el *Dasein*, en cuanto *Dasein*, tiene un cierto conocimiento o comprensión de su propio Ser y que esta comprensión consiste en la noción o quizás el sentimiento de que su ser es incierto, está amenazado, es finito o incompleto (Cohn 21).

⁴ El *Dasein* se distingue de todos los demás entes por el hecho de que “En el Ser del *Dasein* le va su Ser” (Cohn, 20). Esto quiere decir que su Ser es finito, breve, limitado, por lo tanto le va su ser en su propio vivir.



El *dasein* es temporalidad. En el tiempo el humano se proyecta, esto quiere decir que es su pasado y su futuro al mismo tiempo. La palabra “*existentialia*” se refiere al modo especial de existir del hombre quien “se eleva sobre sí mismo” o “trasciende”. Toda la vida del hombre es una posibilidad que el pasado ofrece para el futuro. El hombre al vivir proyectado hacia el futuro se rebasa a sí mismo, se trasciende, Heidegger denomina a este proyectarse temporal, la existencialidad del *dasein* (Delfgaauw, *Qué es* 80).

El hombre no solamente estará orientado al futuro sino que también está determinado por su pasado, Heidegger denomina “facticidad” a esta determinación y se refiere a que el hombre vive en un presente “arrojado” desde un pasado hacia el futuro. En *Ser y Tiempo* manifiesta Heidegger que el tiempo es fundamental para la comprensión de una teoría ontológica: “La interpretación del tiempo como horizonte de posibilidad para toda comprensión del ser en general” es primordial (Heidegger, *Ser* 12).

Para Heidegger el hombre no solamente se encuentra inmerso en el tiempo sino que es “temporal”: En virtud de su “facticidad” es pasado, lo que era ayer ya no lo será mañana. En el presente el hombre puede vivir sin pensar en su propio ser, solo dejándose llevar por su vida cotidiana. A este estado Heidegger lo denomina *Verfallen* o caído que se identifica con la idea de “exterioridad” (Delfgaauw, *Qué es* 81) una forma inauténtica del ser.

1.2.3. LA ANGUSTIA, EL SENTIMIENTO REVELADOR DEL VACÍO

El filósofo italiano Pietro Chiodi, considera que las situaciones afectivas dentro de la filosofía existencial constituyen “sentimientos reveladores”. Es decir que mediante ellas se toma conciencia de algunos caracteres constitutivos esenciales del propio ser (86).



El sentimiento de “angustia” se distingue del miedo en cuanto el miedo se presenta ante algo que nos amenaza, en cambio la angustia puede ser experimentada sin que exista una determinada causa. (81) Priscilla Cohn, al reflexionar sobre la diferencia entre el miedo y la angustia, resalta que el miedo proviene de un lugar definido, algo específico, mientras que la angustia se sitúa sin un motivo concreto. Heidegger se ocupa de la angustia en cuanto le sirve para señalar que ella revela la Nada (60).

En la angustia se descubre el hombre como determinado en todo instante por la facticidad a la que es arrojado, y como alienado de sí mismo en su absorción por el mundo exterior; en su entrega a este mundo (Delfgaauw, *Qué es* 82).

La angustia llega de improviso, el hombre la siente como un asalto. Con la angustia, las cosas del mundo pierden de pronto su importancia y sentido. El hombre descubre su absoluta soledad y el mundo real se le revela en toda su inanidad y absurdo (*Ibíd.*).

Reconocer la tragedia de la condición humana, constituye el ser propio. Arrojado a un mundo extraño y hostil, el “absurdo” se vislumbra en la angustia del ser humano forzado a obrar, quien tiende sin excusa alguna a trascender en el futuro con la exterioridad como característica insoslayable de su existencia. En suma “entregado sin remedio a este mundo absurdo” (Delfgaauw, *Qué es* 83).

La angustia revela lo absurdo, por lo tanto “la angustia nos confronta con la falta de sentido de todos los entes, lo que hace que nos quedemos sin ellos y estemos ante la nada” (Delfgaauw, *Qué es* 90).

La angustia, a diferencia del miedo, es un “encontrarse” mucho más básico. La “angustia” hace posible el temor, y es una de las muchas “emociones” que el *Dasein* puede experimentar. En el análisis de Cohn, Heidegger sostiene



que cuando experimentamos temor, “tememos a algún determinado ente en el mundo que se nos muestra amenazador” (59).

Decir que aquello que nos amenaza en la experiencia de la angustia no es “nada” o (es “nada”) es lo mismo que decir que no es ningún ente dentro –del-mundo y por tanto no es algo ante-los-ojos ni algo a-la-mano (62).

Pietro Chiodi sitúa a la “angustia” como ese sentimiento revelador de la total responsabilidad del hombre⁵. Caída, ser impropio, ser-a-la-mano, *Dasein* son conceptos que llevan una marca proclive a expresarse en el lenguaje cinematográfico desde un ángulo explicitante y paralelo, de ahí la importancia de Heidegger en nuestro análisis, pues el drama humano de “ser caído” o “vivir auténticamente” puede mostrarse en situaciones humanas concretas. Si la filosofía lo hace desde el concepto, el cine puede complementar estas situaciones, explicitándolas.

1.3. ALBERT CAMUS: DEL CARÁCTER ABSURDO DE LA EXISTENCIA, A LA RESPONSABILIDAD Y EL COMPROMISO SOCIAL.

El escritor y filósofo argelino-francés Albert Camus desarrolla el concepto de “absurdo” como punto de partida para entender la existencia subjetiva individual del ser humano. Parte del tema del “sentido de la vida” como la pregunta más apremiante. Camus valora la creación artística como forma de sobrellevar la carga del absurdo y encuentra en la literatura el vehículo ideal para transmitir sus reflexiones filosóficas. Para él son fundamentales el ensayo y la ficción (Camus, *El mito* 13).

⁵ “La angustia aparece cuando se la disimula. Es ésta la angustia que Kierkegaard llamaba la angustia de Abraham. La anécdota es conocida. Un ángel ha ordenado a Abraham sacrificar a su hijo; no hay nada que objetar si se trata verdaderamente de un ángel que se ha aparecido para decir: tú eres Abraham y sacrificarás a tu hijo. Pero cada uno se puede preguntar ante todo: ¿Se trata verdaderamente de un ángel? ¿Y yo soy verdaderamente Abraham? ¿Quién me lo puede probar?” (Chiodi, 97).



Para Camus, el problema de si la vida vale o no vale la pena, está por encima de cualquier problema conceptual, en vista de que nadie muere por un problema metafísico y en cambio el peligro de muerte al no encontrar sentido en la vida es tan real que lleva al suicidio (Camus, *El mito* 14).

En su ensayo *El mito de Sísifo*, Camus expone el tema de lo absurdo de la existencia humana mediante la comparación con el tormento del personaje de la mitología griega.

Los dioses habían condenado a Sísifo a rodar sin cesar una roca hasta la cima de una montaña desde donde la piedra volvía a caer por su propio peso. Habían pensado con algún fundamento que no hay castigo más terrible que el trabajo inútil y sin esperanza (94).

La metáfora refleja el esfuerzo inútil del ser humano cuando está enterado de su situación. Sin embargo, aunque el personaje central de esta alegoría parece ser una víctima del destino infeliz de su castigo, Camus convierte a Sísifo en un “mártir del absurdo”. En una de sus pausas al regresar a recoger la roca llevada inútilmente hasta la cima de la montaña, Sísifo toma conciencia de que su esfuerzo no va a generar ningún beneficio; su tarea es monótona, repetitiva y carente de sentido, inútil, por lo que su existencia como tal es absurda. El valor de la imagen mitológica es que Sísifo decide voluntariamente hacerse cargo de su inútil labor. Esta decisión es en sí misma valiosa; Sísifo ya no es víctima del castigo, sino que se ha vuelto responsable de su propia existencia. Lo que le da valor frente a la absurda situación radica en que Sísifo, al decidir continuar con esta monótona labor, se ha convertido en dueño de su propia existencia. Al respecto Joseph Lenz comenta:

Camus nos describe a Sísifo, aquel personaje de la mitología griega que se burlaba de los dioses y en castigo ha de empujar monte arriba un enorme peñasco, que, cerca ya de la cumbre, vuelve a rodar una y otra vez hasta el abismo. Sísifo conoce muy bien su espantosa y desesperada situación; pero este conocimiento, así afirma Camus, no solo constituye su tormento, sino también su



triunfo. Pues al afirmar éste su sino y aceptar la lucha vana, triunfa en cierta manera sobre los mismos dioses y puede suponerse que ello colma el corazón de un hombre y lo llena de dicha (Lenz 196).

En *El mito de Sísifo*: el suicidio se entiende como la confesión del absurdo. Es decir que, a pesar de que la costumbre de la existencia nos ordene seguir viviendo, el suicidio “es confesar que eso no merece la pena”. Sin embargo, y a pesar de que pareciera ser la solución al absurdo, Camus sostiene que el acto del suicidio es una elisión, un escape que no nos permite enfrentarnos al verdadero esfuerzo de comprender el absurdo, o al igual que Sísifo, hacernos responsables de nuestra existencia.

Atenerse al absurdo mientras sea posible y en examinar de cerca la vegetación barroca de esas regiones alejadas. La tenacidad y la clarividencia son espectadores privilegiados de ese juego inhumano en el cual el absurdo, la esperanza y la muerte intercambian sus réplicas. El espíritu puede de tal modo analizar las figuras de esta danza, a la vez elemental y sutil, antes de ilustrarlas y reanimarlas él mismo (Camus, *El mito* 18).

En este sentido llegar a comprender que la vida no tiene sentido, no quiere decir siempre que no valga la pena ser vivida. El análisis del absurdo es más valioso que el acto del suicidio.

En la obra de Camus están reflejados tanto las cuestiones metafísicas existenciales como los problemas de su tiempo. Camus, según lo anota Joseph Lenz, “comparte con el existencialismo irracionalista la importancia decisiva de los sentimientos, no sólo para la vida sino también para la metafísica, y muy especialmente en el problema del absurdo”(191).

Camus levanta un humanismo cimentado en la noción del absurdo que se manifiesta primordialmente en sus obras literarias. No comunica sus ideas de manera imparcial sino haciéndose cargo de su responsabilidad moral; de este modo difunde aquellas situaciones en las que hace falta un examen de conciencia, por ejemplo la injusticia de la ocupación de Argelia por Francia.



David Zane y Alain Korkos señalan que Camus en su labor periodística escribió en primera persona para acentuar su postura subjetivista ante los hechos denunciados: “Pronto adquiriría una modalidad emblemática que nunca ha de perder, la de “periodista moral” que gravitó asimismo en su estilo literario”(32).

La tercera consecuencia que extrae Camus de la absurdidad es que nuestra vida es un “vivir sin llamamiento” [...] La fe en el absurdo sustituye la calidad de la vida por su cantidad [...] los juicios de valor quedan aquí arrumbados en provecho de los juicios reales. *Vivre le plus*, batir el record en punto a experiencias (*Ibíd.*).

Esta consecuencia es entendida como un aspecto devastador y negativo para Camus, puesto que despojado un ser humano de una legislación moral sobre la absurdidad de la existencia, todo está permitido. Surge entonces una realidad terrible que Camus describe en su primera novela: *El extranjero*⁶.

En *El Extranjero* Camus narra una serie de sucesos, descritos en primera persona por su protagonista Meursault, un hombre aburrido y apático que demuestra no encontrar ningún sentido a su existencia. El personaje vive como un autómatas sin consideraciones morales o afectivas. Camus describe la experiencia de este hombre que termina por cometer un homicidio “sin sentir odio pero tampoco remordimientos de conciencia”.

La visión existencial de Camus está guiada por la metáfora; el uso de la primera persona como una manifestación de individualidad y subjetividad. El diario que escribe su personaje, Meursault, en una especie de “confesión

⁶ *El extranjero*, primera novela de Albert Camus, escrita en 1942, “describe en forma muy detallada la carencia de valores del mundo contemporáneo como consecuencia de la frustración y la desesperanza en la que Europa quedó sumergida después de la guerra. Meursault, el protagonista refleja la filosofía del absurdo, la sensación de alienación, de desencanto frente a la vida” Tomado de <http://www.monografias.com/trabajos10/extra/extra.shtml>



existencial” sobre la carencia de sentido en la vida humana desde la intimidad de su protagonista. En esta novela, Camus expresa con un ejemplo concreto el sentimiento de extrañeza y carencia de sentido de la vida de un ser humano. En la primera página de la novela, Camus ya plantea esa actitud ante el mundo, totalmente ajena y extraña.

Hoy ha muerto mamá. O quizás ayer. No lo sé. Recibí un telegrama del asilo: “Falleció su madre. Entierro mañana. Sentidas condolencias.” Pero esto no quiere decir nada. Quizás haya sido ayer (9).

La frialdad hacia el mundo humano por parte de Meursault, nos plantea interrogantes importantes que permiten abordar la noción de alienación que maneja Camus en su obra. El escritor del diario describe sus experiencias alejado de ellas, hasta el punto de no sentir aflicción o alegría; su perpetua apatía y desinterés reflejan falta de esperanza y más aun, carencia de empatía hacia su propia existencia.

Mersault, protagonista de *El extranjero*, vive esa angustiada situación que lo lleva a sentirse un extraño en su medio. Íntimamente ajeno al alcance moral de sus actos, llega al asesinato, a la prisión, al patíbulo, y no hay para él en ese inevitable proceso, ni rebeldía ni esperanzas (156).

Entendemos la alienación abordada desde la novela de Camus como un sentimiento revelador del “absurdo”, la extrañeza y lejanía a las consideraciones morales, religiosas del hombre. Lejos de ser una apología del asesinato y la xenofobia, como mal se podría interpretar, la historia de Meursault refleja el cuadro de la situación ontológica del hombre frente a la falta de sentido, siendo la libertad el único camino de sus actos.

En su novela *La peste*⁷, Camus manifiesta una postura afirmativa frente a la existencia. Describe a la ciudad argelina de Orán infestada por una epidemia

⁷ *La peste* (1947): “narra las consecuencias del aislamiento de toda una ciudad, lo cual pone de manifiesto lo mejor y lo peor que cada uno de sus ciudadanos lleva dentro: sus miedos, traiciones, individualismo, pero también la solidaridad, la compasión, el espíritu de colaboración con el prójimo en tareas comunes...”



contagiosa y mortal. La imagen central de esta novela son las ratas muertas en el rellano de las escaleras y en las calles, como un macabro recordatorio del cruel destino humano; sin embargo, tomando en cuenta la época y la coyuntura histórica en las que se escribió la obra, hay una clara referencia (según un análisis de David Zane y Alain Korkos) a 1943, fecha en la que los nazis invadieron la llamada “zona libre”. En este contexto “Camus cuenta que habían llegado como las ratas” (93).

La peste, una metáfora de la Segunda Guerra Mundial, describe la inexorable destrucción de Europa, y con ella la pérdida de esperanza de sus habitantes. Camus, en unas líneas de su novela esboza, con su característico estilo, la penosa situación europea: “La peste había quitado a todos la posibilidad de amar e incluso de la amistad, pues el amor exige un poco de porvenir y para nosotros no había ya más que instantes” (165).

En este clima, como se sigue de las palabras de Camus, pocas cosas tienen sentido. Lo absurdo cruza las fronteras de la subjetividad y aparece en un nivel colectivo; la muerte no es tan aterradora como la conciencia de que es una realidad ineludible, es inevitable, y arrasa con una ciudad entera, con muy pocas opciones de supervivencia. Sin embargo, en esa situación angustiosa, poco esperanzadora, surge una alternativa: la colaboración fraterna.

Camus muestra que a pesar de que el escenario vital es devastador, (en analogía con la ciudad de su novela), el ser humano tiene la capacidad de decidir, y precisamente, al tomar conciencia de los demás, da la espalda al absurdo. En este ignorar consiente de la nada aparecen los demás, siendo la

Novela apasionante, de gran densidad de pensamiento y de profunda comprensión del ser humano, se ha convertido en uno de los clásicos más indiscutibles de la literatura francesa de todos los tiempos y en uno de los más leídos”. Extracto del artículo <http://www.lecturalia.com/libro/1653/la-peste>



actitud frente a ellos lo que da un sentido de gran valía, frente a la muerte y a las desgracias.

Orán es la metáfora de la Francia ocupada y apartada de la civilización por la <<peste>> nazi; pero es también la prueba suprema de la solidaridad frente a la muerte masiva en cualquier lugar del mundo (Zane y Alain Korkos 96).

En este reconocimiento del ser humano, Camus no deja de lado una fuerte crítica a Europa, y a los organismos humanitarios que no hicieron lo suficiente para evitar las atrocidades acaecidas en la guerra: “Aparece el tema de la ‘solidaridad’ del ‘trabajo común’. Sin embargo, su posición no dejó de crear polémicas políticas. La buena voluntad de la cruz roja ¿basta como solución para el fascismo?” (Zane y Korkos 103).

1.4. EL HUMANISMO DE JEAN-PAUL SARTRE

El filósofo francés Jean-Paul Sartre desarrolla la filosofía existencialista en una época de convulsión social y política. Él mismo fue parte de la resistencia francesa. Su etapa productiva se desarrolló principalmente cuando Francia se encontraba debilitada por la Segunda Guerra Mundial, situación que había generado mucha indecisión entre los partidarios del general De Gaulle y los seguidores del partido Comunista (Echeverría 3). La corriente existencialista de Sartre aparece en este escenario como una alternativa que defiende un humanismo que fue socavado por el régimen nazi, la guerra y sus consecuencias. El humanismo defendido por el filósofo francés retoma la idea del sujeto como actor central de la existencia, entendida en el sentido que Kierkegaard le otorgó, sin adoptar el carácter religioso del existencialismo cristiano sino desde una posición atea.

Bolívar Echeverría señala que en la Europa posterior a la Segunda Guerra Mundial, el existencialismo se manifiesta como una corriente filosófica, además de una propuesta política sintetizada en la conferencia histórica *El*



existencialismo es un humanismo (Paris 1945), en donde oficializa dicha corriente que, frente al totalitarismo, plantea lo humano como lo subjetivo individual frente a las grandes entidades colectivas. Sartre confronta una serie de críticas desde el marxismo y el cristianismo, y debió defenderse frente a las acusaciones de pesimismo y anti-humanismo (1).

Sartre propone una teoría del ser desde el método fenomenológico. Distingue el ser de las cosas o “ser-en-sí”; del ser de la existencia humana o “ser-para-sí. Siendo la existencia humana distinta, por ser necesariamente libre; situación que convoca al sentimiento de la angustia, al ubicarnos ante la completa responsabilidad de nuestros actos (Delfgaauw, *Qué es* 108). En *El existencialismo es un humanismo*, Sartre sostiene:

Hay dos especies de existencialistas: los primeros, que son cristianos entre los cuales yo colocaría a Jaspers y a Gabriel Marcel, de confesión católica; y, por otra parte, los existencialistas ateos, entre los cuales hay que colocar a Heidegger, y también a los existencialistas franceses y a mí mismo. Lo que ellos tienen en común es simplemente el hecho de considerar que la existencia precede a la esencia, o, si se prefiere, hay que partir de la subjetividad. (4)

Cuando Sartre señala que la existencia precede a la esencia, significa que el hombre se define por su existencia y no por esencia alguna; aparece en el mundo y se define tal como él se haya hecho (5). El filósofo francés parte de la subjetividad humana, alejado de la preocupación por las esencias; se inclina a la existencia concreta como tema de interés primordial. Es importante mencionar que Sartre, además de sus escritos filosóficos, publicó novelas, obras de teatro y dos guiones cinematográficos, lo que refleja una íntima relación de su filosofía con la expresión artística, mediante la novela, el teatro y el guión cinematográfico.

La premisa medular de la filosofía de la existencia sostenida por Sartre “La existencia precede a la esencia”, significa también que el hombre carece de una esencia predeterminada, siendo la libertad el fundamento de su ser: “El hombre,



tal como lo concibe el existencialista, si no es definible, es porque empieza por no ser nada, sólo será después, y será tal como se haya hecho” (Sartre, *El existencialismo* 5).

Sartre define la condición humana como una incesante elección. En *El existencialismo es un humanismo* subraya la importancia de la libertad a partir de voluntad. El hombre es responsable de su existencia individual y también de todos los demás hombres. Decide constantemente qué camino tomar, siempre en relación con los demás y motivado por su libre elección. En sus propias palabras “el hombre está condenado a ser libre” (5).

La filosofía de Sartre es una filosofía política. En el contexto de la Revolución Argelina, Jean-Paul Sartre escribe el prólogo de *Los condenados de la Tierra*⁸ del célebre pensador anticolonialista Franz Fanon, apoyando la lucha de Fanon. Sostiene que el Tercer Mundo expresa su propia voz, a través de la obra de Fanon; siendo los europeos los únicos que hasta ese momento tomaban la palabra, y al encontrarse con los habitantes de África y América construyeron un humanismo a costa de ellos. Un humanismo, en teoría, universal, pero con una práctica excluyente y racista (3).

El filósofo Francés critica al humanismo mal interpretado y eurocentrista: “El europeo no ha podido hacerse hombre sino fabricando esclavos y monstruos” (8). Sartre describe un continente que ha desarrollado su cultura a costa de la opresión y el sometimiento; un continente que ha creado un humanismo contradictorio en cuanto enajena y deshumaniza mediante la colonización.

“Reclamar y negar a la vez la condición humana es una contradicción explosiva. La violencia europea se vuelve consigo misma sin comprender que es la suya” (7). Con ello Sartre plantea la inevitabilidad de la lucha por la libertad del hombre sometido; la necesidad de luchar por el concepto de hombre basado en la libertad y la independencia; y promulga el sentido de un humanismo que

⁸ *Los condenados de la tierra*, obra publicada en 1961, aborda el tema de la necesidad de las luchas por la liberación de los pueblos oprimidos del Tercer Mundo. (Sartre, 6)



reclama universalismo e inclusión, frente a las injusticias que Europa ha cometido en los países del tercer mundo.

Frente a la problemática de los pueblos oprimidos, Sartre toma una posición que no solo incluye al ser humano de estos países, sino que encuentra en los latinoamericanos, en los africanos, en los asiáticos, a los “nuevos sujetos de la historia”, puesto que su filosofía, a diferencia del enfoque eurocentrista hegeliano, se opone al dominio racista y colonialista y encuentra en lo habitantes de los pueblo oprimidos, los nuevos sujetos de la historia en razón de su lucha constante por los únicos rasgos invariables del ser humano: la libertad y su propia posibilidad de elección.

Quizá entonces, acorralados contra la pared, liberarán ustedes por fin esa violencia nueva suscitada por los viejos crímenes rezumados. Pero esto, como suele decirse, es otra historia. La historia del hombre. Estoy seguro de que ya se acerca el momento en que nos uniremos a quienes lo están haciendo (8).

Sartre insta a la lectura y el análisis de *Los condenados de la tierra* en discrepancia con el paradigma eurocéntrico. De este modo plantea el gran problema latinoamericano de la libertad. Critica el humanismo burgués y hace visible el divorcio entre la teoría y la práctica: “la teoría” “limpia y perfecta” del humanismo, en contraste con una Europa colonizadora y excluyente, sanguinaria en sus prácticas de dominio. Cuestiona las decisiones sociales de su época y, en el sentido ético, examina la historia de la colonización como un injusto atentado a la libertad humana.



1.4.1. PROYECTO Y TEMPORALIDAD

En Sartre, el “proyecto” se desprende de la tendencia humana hacia la elección individual que va dirigida al futuro. “existir es un ser que se elige a sí mismo”; o dicho de otro modo, el hombre con su capacidad de elección, elige en cada instante y al elegir se encuentra proyectándose hacia esto o aquello (21). Aquello que elige; sin embargo, está dado por sus posibilidades o “contingencia”. Sartre afirma que la elección es constante y está basada invariablemente en la libertad.

Existir es “estar fuera”. El individuo se encuentra “fuera de sí”. Es “el ser que se extraña a sí mismo, el ser lejos de sí” (Fatone 20). En consecuencia el existir es un proyectarse hacia algo, siempre abriendo la distancia de sí mismo, su ser es siempre “alejarse de su ser”. Pero este alejarse, este extrañarse no puede separarse del carácter temporal del ser existente puesto que “el existir es temporización” (32).

Para una comprensión de la concepción sobre el tiempo en Sartre, es necesario regresar a las categorías del ser “en-sí” y el ser “para-sí”, descritas en *El Ser y la nada*. El ser “en-sí” se refiere a la cosa, al objeto que “es lo que es”, sin relación con lo demás, cerrado en sí mismo, sin formar parte de ningún tipo de transición o proceso; es decir, sin capacidad de llegar a ser algo que no es, puesto que “no tiene relación alguna con lo que no es” (15). El ser “en-sí” simplemente es lo que es. Frente a este tipo de ser, Sartre plantea el ser “para-sí”, que se refiere al ser de la existencia humana. “El ser de la conciencia (...) es un ser para el cual en su ser está en cuestión su ser” (57) El “ser-para-sí” está siempre en relación con la “nada”, siempre volcado a ser algo que todavía no es. “El para-sí es el ser que se determina a sí mismo a existir en tanto que no puede coincidir consigo mismo” (60). Conforme con Donald D. Palmer el “ser-para-sí” se refiere a la existencia humana abierta a los tres momentos: pasado, presente y



futuro; es decir constituye una posibilidad y no un hecho concluido o acabado (76).

Sartre fundamenta la noción del tiempo existencial, por la presencia del “ser-para-sí”:

El tiempo universal viene al mundo por el “para-sí”. El “en-sí” no dispone de temporalidad, precisamente porque es “en-sí” y la temporalidad es el modo de ser unitario de un ser que está perpetuamente a distancia de sí (143).

El filósofo francés no niega la temporalidad del “en-sí”, sino sostiene que el ser “para-sí” da un paso más al ser conciencia de la temporalidad. Sartre continúa la indagación de la naturaleza del tiempo al definirlo primeramente como un descuartizamiento del ser en “una dispersión infinita de después sucesivos” (90). En este sentido el tiempo significa distancia de los demás, de los lugares y de mi mismo.

En *El ser y la nada* se pregunta: “¿Cuál es el ser de un ser pasado?” El pasado según el filósofo francés es un “en-sí”, en el sentido de que no puedo cambiarlo; el pasado es lo que es; mi pasado es lo que fui y, sin embargo, no debe ser considerado como lo que no es, porque el pasado es el eslabón al presente y al futuro. En términos de Sartre:

El pasado que soy, tengo que serlo sin ninguna posibilidad de no serlo. Asumo su total responsabilidad como si pudiera cambiarlo y, sin embargo, no puedo ser otra cosa que él [...] En otros términos, el pasado que yo era es lo que es; es un en-sí, como las cosas del mundo (81).

No soy mi pasado, en vista de que lo era.

El presente por otra parte no es un “en-sí” como el pasado, sino que en virtud de sus posibilidades es “ser-para-sí”. En otras palabras, el presente es el proyecto al futuro, el presente es el momento temporal de la libertad. El presente consiste en ser presente a todo. Sin embargo:



“Es imposible captar el presente en forma de instante, pues el instante sería el momento en que el presente “es”; ahora bien, el presente no es, sino que se presenta en forma de huida [...] Detrás, era su pasado, y delante, *será su futuro*”. (Sartre, *El ser* 86). El presente es “huida fuera”, no es lo que es pasado y es que no es futuro, sino que estamos en él, remitidos al futuro.

El futuro, al igual que el pasado es un “en-sí”. En vista de que aunque el futuro es lo que tengo que ser, puedo no serlo. El futuro es también una huida puesto que se trata de una evasión fuera del ser, hacia lo que será que en el presente falta. “Este mundo no tiene sentido como futuro sino en tanto que soy presente a él como otro que seré, en otra posición física, afectiva, social, etc.” (Sartre, *El ser* 87). El futuro sartreano traza la huida desde el ser hacia otro futuro. El futuro es el horizonte que me anuncia lo que soy a partir de lo que seré: “Soy mi futuro en la perspectiva constante de la posibilidad de no serlo. De ahí esa angustia que (...) proviene de ‘no ser yo’ suficientemente ese futuro que tengo que ser y que da su sentido a mi presente, pues yo soy un ser cuyo sentido es siempre problemático” (Sartre, *El ser* 89).

De esta manera, Sartre describe el futuro como posibilidad y proyecto humano que sin embargo no constituye un “en-sí”, en cuanto existe la posibilidad de no llevarse a cabo aunque todo indicase que ese futuro va a suceder.

La dimensión temporal es esencial en el lenguaje cinematográfico en donde los saltos temporales, los imaginarios “poder ser” y las regresiones que en el mundo real son imposibles, se hacen posibles para determinar otros presentes y futuros posibles. Pasados, presentes y futuros simultáneos o alterados en su sucesión.

En suma, Sartre es referente clave para el análisis cinematográfico. Proyecto, temporalidad. Condición humana, libertad y crítica del eurocetrismo son elementos esenciales del existencialismo sartreano; temas que, de una u otra forma, se expresan en la filmografía de Linklater.



CAPÍTULO II

2. EXISTENCIALISMO Y ARTE

Como ya se mencionó, el existencialismo, no sólo ha sido desarrollado desde trabajos filosófico-académicos, sino también mediante obras de arte: novela, teatro y cine. Los pensadores existencialistas han otorgado una especial importancia a la creación como vehículo de reflexión.

2.1. LA NOVELA EXISTENCIALISTA

Los filósofos franceses Albert Camus y Jean-Paul Sartre utilizaron la novela como forma de expresión de la filosofía, aunque antes de ellos existió un grupo interesante de escritores europeos que abordaron temas existenciales como el escritor checo Franz Kafka y los rusos Dostoievski, Chéjov, Berdiaev, el español Miguel de Unamuno, entre otros, con obras que no han dejado de ser objeto de renovado interés en nuestra época, desde el punto de vista literario y filosófico.

2.1.2. LA *NÁUSEA* Y EL ARTE COMO JUSTIFICACIÓN DE LA EXISTENCIA

Sartre en su novela *La náusea* (1938), describe la experiencia de un ser humano ante el vacío. Sartre desarrolla el tema existencialista desde la narración introspectiva del punto de vista del protagonista: el historiador Antoine Roquentín, mientras trabaja un libro de historia sobre la vida del Marqués de Rollebon, (aristócrata de fines del siglo XVIII), escribe un diario personal en el cual detalla la vivencia cotidiana de su vida solitaria, ahondando en una importante reflexión sobre la existencia: La náusea como un sentimiento que surge del absurdo, de la falta de necesidad para existir:



Lo esencial es la contingencia. Quiero decir que, por definición, la existencia no es la necesidad. Existir es *estar ahí*, simplemente; los existentes aparecen, se dejan *encontrar*, pero nunca es posible *deducirlos*. Creo que hay quienes han comprendido esto. Sólo que han intentado superar esta contingencia inventando un ser necesario y causa de sí. Pero ningún ser necesario puede explicar la existencia: la contingencia no es una máscara, una apariencia que puede disiparse; es lo absoluto, en consecuencia, la gratuidad perfecta. Todo es gratuito: ese jardín, esta ciudad, yo mismo. Cuando uno llega a comprenderlo, se le revuelve el estómago y todo empieza a flotar [...] eso es la Náusea” (109).

Se remarca la contingencia y, consecuentemente, la no necesidad de la existencia humana, contra la idea de que esta se encuentra de antemano justificada por algún tipo de trasfondo espiritual o divino. Se trata de una conciencia ante el absurdo que inicialmente desemboca en un sentimiento de angustia; situación que también es expresada por otros personajes, como la mucama del hotel en donde reside el protagonista; una mujer que busca evadir esta conciencia de la angustia cantando mientras trabaja, comprometida con la absurda responsabilidad de mantener un matrimonio infeliz. Transcribimos las líneas que expresan la situación de cautiverio existencial del mencionado personaje:

Me pregunto si a veces no desea verse libre de ese dolor monótono, de ese masculleo que vuelve no bien deja de cantar; me pregunto si no desea sufrir un buen golpe, hundirse en la desesperación. Pero de todos modos, sería imposible: está atada (9).

“La náusea” como sentimiento revelador ante la nada y el absurdo, nos conduce a la reflexión acerca de la falta de justificación de los actos humanos, puesto que la responsabilidad de cada acción no es dada como un acto necesario y justificado por fuerzas superiores, sino por la total responsabilidad personal de cada individuo.



A pesar de que el sentimiento de náusea arranca inicialmente como una expresión física de la angustia ante el descubrimiento del sinsentido, también genera la búsqueda de un argumento que justifique la presencia del mundo y del ser humano. ¿Podría el arte ser este justificativo? Nietzsche ya lo consideró: “la existencia del mundo no puede justificarse sino como fenómeno estético” (474). De un modo similar, Sartre también encuentra en el arte la justificación de la existencia: una cantante de Jazz, a la que el protagonista escucha, es una de las pocas personas que se “salvan” de ese sinsentido, puesto que mediante su prodigiosa voz expresa el ser, siendo capaz de crear algo superior a su propia posibilidad de existir. De ahí que su experiencia estética otorga un significado a su propia existencia.

Sartre, reflexiona en contra de la “dictadura” de la razón, encontrando en la expresión subjetiva la vía que mejor detalla el problema de la existencia. Su obra nos lleva a la necesidad de reconocer al arte como una expresión de la existencia; además de la necesidad de una conciencia individual ante el mundo, como punto fundamental de la problemática humana.

2.2. EL TEATRO EXISTENCIALISTA: UN ACTO POLÍTICO Y REFLEXIVO

El teatro también ha sido vía de expresión existencial. Al respecto es notable la influencia de la filosofía en el teatro del siglo XX, a través de la obra de Albert Camus y Jean Paul Sartre en la estructura estética de las artes escénicas.

Ubicamos al teatro existencialista en Francia, a inicios de la beligerante década de los cuarentas, cuando el teatro europeo, ya había experimentado el romanticismo, el teatro naturalista y el expresionismo.

A partir de Jean-Paul Sartre y Albert Camus se escriben obras centradas en el “individuo” y su capacidad de elección en “situaciones límite”. La obra de



teatro existencialista aparece contemporáneamente con Samuel Beckett y Eugene Ionesco, principales exponentes del “teatro del absurdo”.

2.2.1. LOS JUSTOS DE ALBERT CAMUS: VIDA HUMANA E IDEOLOGÍA

Albert Camus, ya lo mencionamos, al igual que Sartre, supo reflejar sus planteamientos filosóficos y morales en obras literarias; sus personajes encarnan los conflictos existenciales desde una mirada crítica moral de los actos humanos.

La obra de teatro escrita por Camus, *Los justos* plantea la situación de una célula revolucionaria radical rusa, en el régimen zarista. Es un grupo de jóvenes adolescentes que basan su violenta actividad, en la búsqueda de la libertad del pueblo y en su ideología anti-monárquica. Su objetivo es asesinar al Duque Sergio. Sin embargo, algunos personajes se encuentran detenidos por un dilema moral: el Duque Sergio está, al momento del proyectado atentado junto a unos niños; situación que genera dudas y un dilema moral entre la importancia de los ideales y el valor de la vida.

Kaliyev es el personaje encargado de tirar la bomba; sin embargo, a pesar de tener órdenes de matar al Duque no lo hace por sus sentimientos hacia los niños que lo acompañaban. Esta actitud genera diversos puntos de vista entre los integrantes de la organización. Hay quien considera cobarde la decisión de Kaliyev, mientras que otros de sus compañeros comparten su postura.

El desenlace de la obra lleva al problema de elegir entre la propia vida y los ideales. Kaliyev es apresado y condenado al patíbulo. Tiene la oportunidad de salvar su vida si muestra arrepentimiento; sin embargo, muere sin aceptar la oferta de ser indultado, puesto que pone por encima de su propia vida los ideales de libertad que persigue y la fidelidad a su grupo.

Camus no justifica ningún tipo de acto violento, aun basado en la libertad o cualquier otro ideal humano. La violencia y el humanismo no pueden ir juntos, y



muestra que por muy altos que sean los ideales, no pueden justificar la muerte de ninguna persona, inocente o culpable. *Los justos* también muestra que en cada acción humana están en juego posiciones filosófico-políticas en disputa.

2.2.2. LAS SITUACIONES LÍMITE EN EL TEATRO DE JEAN PAUL SARTRE

EL teatro desarrollado por Jean Paul Sartre centra su atención en “las situaciones límite”. Los personajes de sus obras expresan la difícil tarea de tomar decisiones que tendrán un peso determinante en el desenlace de situaciones clave. Las relaciones humanas se expresan “bajo el signo del conflicto”, siendo “los demás” los representantes del mayor obstáculo para cada uno de los personajes (Levi-Daniel 1).

Si el hombre es libre no lo es de una manera indeterminada y abstracta: el hombre es libre en una situación dada y se elige en y por tal situación (...) El personaje se constituye por medio de sus actos y el acto es una empresa libre (*Ibíd.*).

LA PROSTITUTA RESPETUOSA:

Sartre expresa los dilemas existenciales desde situaciones particulares. En la obra dramática *La prostituta respetuosa*, se individualiza el conflicto de la libertad de elección. La obra se sitúa en el sur de Estados Unidos en una época de intolerancia racial manifiesta. Una prostituta llamada Lizzie, es obligada a declarar que ha sido violentada sexualmente.

La protagonista de la obra dramática es testigo de la agresión de un par de jóvenes de clase alta, (uno de ellos sobrino de un senador), a dos hombres negros que simplemente caminaban. Uno de los jóvenes negros muere y el otro logra escapar. El que logra escapar es acusado, injustamente, de la violación por el sobrino del senador para justificar su crimen. A partir de este hecho la atención



recae en la prostituta quien supuestamente fue violada por el hombre negro. El Senador entra en escena para convencer a Lizzie utilizando artimañas demagógicas. En nombre del patriotismo, apelando a ideas racistas, y a un falso sentido de “justicia” convence a Lizzie con un discurso sentimentalista. Punto fundamental en esta obra es que el senador no utiliza la fuerza, sino la retórica y la manipulación emocional para convencer a la prostituta para levantar el falso testimonio.

Lizzie firma un contrato y, aunque luego se arrepiente, la decisión que va a tomar tiene un peso enorme en el destino de todos los personajes, sobre todo en el injustamente acusado, quien representa el chivo expiatorio en la dinámica de “justicia” que se desarrolla en la trama⁹.

En esta obra dramática encontramos claves del pensamiento filosófico de Sartre: el conflicto moral de la libertad de elección; el sentimiento de angustia ante la responsabilidad total de cada acto; la existencia humana como una experiencia radical; la carencia de una guía moral para distinguir con claridad el “bien” y el “mal”; la elección de sobrevivencia a costa de inculpar a un ser humano de su propia raza; situación que lleva a Sartre a realizar una fuerte denuncia contra el racismo.

El aspecto distintivo de la dramaturgia existencialista es su provocación a pensar críticamente. No nos deja como simples espectadores, sino como sostiene Levi- Daniel, nos convertimos “en una especie de juez moral que juzga quién tiene razón y quién está equivocado”(2). Aunque no podamos modificar la situación planteada, Sartre muestra que tenemos la libertad de juzgar estos acontecimientos movidos por seres humanos concretos, fuera de cualquier influjo

⁹ Lizzie representa el pueblo llano, el senador un gobierno corrupto y; el negro, el chivo expiatorio . En esta obra se desarrolla la lógica de la corrupción: el sentido de culpa disminuido por discursos demagógicos que llevan al pueblo a permitir que se cometan injusticias y que la mentira se vea justificada por ideales políticos, ideas patrióticas o simple sentimentalismo. <http://comarcadelosespíritus.blogspot.com/2009/09/la-puta-respetuosa-jean-paul-sartre.html>



divino o destino anticipado. En suma, la manifestación del teatro existencialista aparece como un acto político.

A PUERTA CERRADA O “EL INFIERNO SON LOS DEMÁS”.

En la obra de teatro *A puerta cerrada*, Sartre narra la llegada de tres personas muertas, procedentes de diversas partes del mundo, a un cuarto de hotel que representa el infierno. Un periodista brasileño, una dama de alta sociedad europea y una mujer lesbiana que trabaja en una agencia de correos.

Estos personajes tienen un aspecto común. Todos ellos llevan consigo un “pecado”, razón por la cual entienden estar condenados. El pecado no apunta a una falencia moral común, sino que es la consecuencia innegable de convivir con los demás en el mundo.

El periodista brasileño defendía el pacifismo y huyó de la guerra a último momento. Este hecho no sólo lo llevó a su propia muerte sino que lo convirtió en un “cobarde”. La dama de alta sociedad mató a su propio hijo para ocultar su infidelidad, y la empleada de una agencia de correos asesinó al novio de su amada.

El motivo por el que estas personas muertas están reunidas en el infierno se debe a que comparten un “pecado original”, término utilizado por Sartre, que según Delfgaauw, se debe a la situación innegable de todo ser humano de tener que convivir con los demás; la existencia del otro. Pero a pesar de lo conflictivo que resulta convivir con los demás, el hombre intenta unirse al otro, dando lugar a dos opciones: el sadismo o el masoquismo. Tales opciones extremas se deben a la conflictiva manera de relacionarnos.

Según la filosofía de Sartre, aquel que mira y juzga al otro convierte al “otro” en un objeto y de esta manera es rebajado. Para el filósofo francés, el “otro” siempre será el enemigo de la propia subjetividad. Sartre concluye con la idea de que en la muerte se da el triunfo de los demás, puesto que cuando



alguien muere pierde su mirada subjetiva y se convierte en un objeto, en un sentido positivo o negativo, pero siempre les pertenece a los demás. Sartre sostiene que “Ya no me es dado trascenderme en libertad, sino que soy lo que soy. He devenido, tal como los otros me han visto siempre. La muerte es el triunfo de los otros sobre mí” (Delfgaauw, *Qué es* 109).

Sobre la base de las consideraciones anteriores, se recuerda el concepto de muerte en Sartre, que Delfgaauw interpreta de la siguiente manera:

Por la muerte vengo a coincidir conmigo mismo, es decir, con el pasado mío, porque ya no tengo futuro alguno. Por la muerte me he hecho idéntico a mí mismo, me he convertido en un ser-en-sí (*Ibíd.*).

Al final y a modo de conclusión de la mencionada obra, aparecerá una de las frases célebres del pensamiento filosófico de Sartre: “El infierno son los demás”. Con esta frase Sartre se refiere claramente al tema de “la mirada del otro”, que siempre se encuentra “bajo el signo del conflicto”.

2.3. EL LEGADO EXISTENCIALISTA EN EL CINE

El cine desarrollado en la época moderna consigue hacerse de un lenguaje propio mediante la imagen en movimiento y el sonido. “La ilusión de movimiento” heredera del desarrollo tecnológico se levanta como un arte *sui generis*, nuevo y perfeccionado por innumerables artefactos, que en determinado punto dejaron de ser novedosos experimentos para convertirse en un elaborado medio de expresión humana.

Dicho medio de expresión explicitó entre otros, temas de contenido filosófico, igual a lo que ocurrió con la literatura y el teatro.

Algunos directores de cine del norte de Europa en los años cincuenta y sesenta pusieron énfasis en el problema del ser humano frente a Dios, la fe, y el sentido de la existencia. Iluminados en gran medida por el pensamiento de Sören



Kierkegaard exploraron las diversas esferas de la existencia: ética, estética y religiosa.

El danés Carl Theodor Dreyer¹⁰, considerado como uno de los mejores directores del cine de la historia, es influenciado por el pensamiento de Kierkegaard, principalmente en la película *La palabra* (*Ordet*, 1955).

Con *Ordet*, Dreyer escudriña el problema de la fe y las diversas relaciones del individuo con Dios a través de sus personajes. Muestra la posición atea, personificada por Mikkel hermano del protagonista (Johannes), quien ha enloquecido a causa del minucioso estudio de la obra de Kierkegaard y se ha entregado totalmente a la fe llegando a perder “la cordura”. Dreyer, influenciado por el concepto del hombre de la esfera religiosa de Kierkegaard, plantea la postura del hombre que ha dado un “salto de fe”, alejado a las ataduras de la razón y entregado enteramente a la búsqueda de Dios. Con este film se critica a la iglesia de 1920, contexto religioso en el que Kierkegaard vivió.

Los temas son: los problemas de la fe, el amor eterno de Dios y la caridad cristiana (Monzó, 101), asuntos impactantes en el ámbito de la filosofía danesa.

Años más tarde el director de cine sueco Ingmar Bergman, principalmente, en *El Séptimo Sello* (1957) indaga en el tema de la existencia humana y la fe. Se sostiene que Bergman “es existencialista porque investiga todas las dimensiones de la existencia humana, incluida aquella que vincula a lo divino. Pero el calificativo existencialista de su mirada, se justifica porque escudriña al ser humano desde el prisma de las categorías filosóficas de la existencia” (Reguera, 26). Bergman indaga en la relación con Dios como una búsqueda insatisfecha, y

¹⁰ “Copenhague, 1889-id., 1968) Director de cine danés. Lo absoluto es el gran tema de la filmografía de Carl Theodor Dreyer, reducida en cuanto a número de películas (sólo veintidós en más de cincuenta años de carrera), pero de una importancia capital dentro de la historia del séptimo arte. Reconocido por cineastas como Ingmar Bergman como un referente imprescindible, Dreyer se inició en el mundo del cine como adaptador y guionista, pasando a la dirección en 1918”. <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/d/dreyer.htm>



ve a la muerte como única realidad segura. El film se ubica en el contexto de las cruzadas en la Edad Media.

El cine nórdico de Bergman y Dreyer significó la primera etapa del cine existencialista, vinculado en gran medida a la preocupación de la relación del hombre moderno con la fe bajo la subjetividad como premisa fundamental.

Más tarde, en la década de los sesentas, el director italiano Michelangelo Antonioni se acerca a la filosofía existencialista en torno a los problemas del absurdo y la incomunicación, siendo más cercano a la filosofía de Albert Camus y Sartre. Antonioni realiza una serie de películas que rompen con las leyes de la narrativa clásica, critican la vida burguesa y muestran un creciente vacío existencial en los personajes. Ésta serie de films es denominada la “Trilogía de la incomunicación”, conformada por las películas *La aventura* (1960), *La noche* (1961) y *Eclipse* (1962). En estas películas Antonioni plantea una propuesta completamente moderna y nos acerca al pensamiento existencialista mediante el tema de la incomunicación. En las tres películas las historias expresan la incapacidad del ser humano de llevar relaciones humanas constructivas, las relaciones que se presentan en dichos films están regidas por la incompreensión y el conflicto.

En *Eclipse*, Antonioni enfatiza la incongruencia entre el desarrollo tecnológico frente a la precaria comunicación humana: los teléfonos, la radio, y la comodidad burguesa no aseguran un espacio de comprensión. El ruido de la ciudad sustituye las conversaciones. La protagonista se aleja de su pareja, alienada por el ruido de la ciudad, que cada vez se vuelve más importante que las necesidades del ser humano. De este modo, el director expresa situaciones en las que el desengaño y la apatía imperan dentro de un mundo repleto de comodidades materiales. Las relaciones humanas se vuelven decadentes a medida que el consumismo y la tecnología progresan.



La repercusión de las temáticas existencialistas en el cine lejos de tener un corto alcance como expresión de inconformidad con la difícil época de posguerra, significó un legado en el cine de autor, incluso dentro de la gran industria del cine estadounidense.

Este legado se refleja a finales de los años sesentas en importantes directores del cine que reflejaron ciertos temas del existencialismo en sus obras. Uno de los más representativos fue Stanley Kubrick, quien fue capaz de plasmar obras de un gran peso reflexivo y crítico.

En 1968 El director estadounidense Kubrick con la película *2001: Una odisea del espacio*, reconstruye la historia humana desde su origen hasta su futuro en el espacio. Las primeras escenas discurren alrededor de la vida de un grupo de homínidos predecesores del ser humano actual: el *Australopithecus africanus*.

Con la llegada de un monolito del espacio, uno de los homínidos se acerca con curiosidad y lo toca, a partir de este contacto, el simio aprende a utilizar su primera herramienta: el hueso fémur que lo ayuda a golpear a sus enemigos y sus presas. El significado de esto se debe no a un poder especial del monolito, sino a la capacidad reflexiva que nació en el primate. Su cuestionamiento acerca de algo desconocido y misterioso lo llevan a un sin fin de descubrimientos y finalmente lo sacan de la Tierra, llevándolo a los viajes al espacio. El monolito representa un misterio universal, que puede ser entendido como la racionalidad que lleva a la humanidad a perfeccionar sus herramientas. En la segunda parte de la película el ser humano cuenta con tecnología avanzada y viaja a la luna. En la luna encuentran el misterioso monolito, pero, a diferencia de lo que sintieron sus antepasados, el hombre moderno no siente temor ni curiosidad, sentimientos que propiciaron la evolución humana. En vez de esto el individuo, alejado de la naturaleza, ha perdido su capacidad de asombro, sentimiento considerado como uno de los orígenes de la filosofía.



En el clímax de la película, el hombre se encuentra solo en una habitación que representa la dimensión de la existencia humana, en la que se enfrenta con su último misterio: la muerte. Un vaso se rompe cuando el astronauta se encuentra comiendo su último alimento, como símbolo de la conciencia de la vulnerabilidad del ser humano.

El conocimiento, la racionalidad y la tecnología desarrollada por la sociedad moderna no son útiles frente a la certeza de la muerte. No existe una vida más allá y encontrar el sentido de nuestra existencia es más importante que esperar una recompensa divina. Ecos de reflexiones filosóficas existenciales como fondo del film:

Stanley Kubrick y *2001: A Space Odyssey*, en 1968, proyecta la tendencia a explorar el aislamiento. Y el saberse completamente solo, parecía provenir directamente del tratado de Jean Paul Sartre, *L'Être et le néant*, donde el filósofo explica que “el hombre no puede tener voluntad sobre nada, a menos que haya primero entendido que no debe contar con otro más que él mismo; que está solo, abandonado en la Tierra en medio de sus responsabilidades infinitas, sin ayuda, sin otra mira que la que se imponga a sí, sin otro destino que el que se forje para sí en esta Tierra” (Díaz de la Vega 1).

La última etapa del existencialismo se presenta en películas a finales del siglo XX y la primera década del siglo XXI. Films que se manifiestan con una propuesta estética y temática posmodernas.

Delicatessen (1995) de los directores franceses Marc Caro y Jean-Pierre Jeunet¹¹, narra la historia de un grupo de sobrevivientes a un desastre mundial

¹¹ “Jean-Pierre Jeunet es un director francés iniciado en la animación que dirigió sus primeros cortometrajes en la parte final de los años 80. Su principal socio en sus comienzos fue Marc Caro, con quien Jeunet compartía gusto estético derivado del cómic. Ambos debutaron en formato largometraje con “*Delicatessen*” (1991), un film de culto que mezclaba con extravagante y bizarra estética la distopía con el humor negro y el surrealismo”. <http://www.alohacriticon.com/elcriticon/article7750.html>



en los años cincuenta. La ausencia de carne animal, y vegetales, así como la escenografía similar a la época de entreguerra, hacen alusión a lo que hubiera ocurrido con el mundo después de una apocalipsis nuclear, situación que ha empujado a los personajes al límite de la degradación: el canibalismo. Esta película trata el tema del sentimiento de vacío en la posguerra, además de la falta de una configuración moral inherente al ser humano, puesto que los sucesos se desarrollan bajo la premisa: “todo está permitido”.



CAPÍTULO III

3. LA FILOSOFÍA DE LA EXISTENCIA EN LA FILMOGRAFÍA DE LOS DIRECTORES BERGMAN Y LINKLATER.

3.1. INGMAR BERGMAN: EL FILÓSOFO CINEASTA

En la obra de Bergman se profundizan temas filosóficos vinculados a la existencia humana, alejados, en cierta medida, de las exigencias de la industria de la época. La mirada existencial en Bergman se expresa con mayor profundidad en algunas películas de su vasta filmografía, (Martínez, 61). *El séptimo sello* (1957), *Persona* (1966), *Fresas salvajes* (1957), *El huevo de la serpiente* (1977), siendo *El séptimo sello* la película que fundamenta con mayor claridad los planteamientos existencialistas del director. El tema de “la muerte” está presente desde su inicio, y abre interrogantes sobre el sentido de la existencia humana, su temporalidad y la búsqueda de Dios.

El contexto personal histórico y cultural en el que Bergman desarrolló su pensamiento también nos da luces de su tendencia hacia la filosofía existencialista. Contaba tan sólo con 18 años y ya había tenido un acercamiento a la obra de Kierkegaard; y por otra parte, de acuerdo a Jordi Puigdomènech, la influencia de la iglesia luterana en Suecia también había dejado como resultado una profunda conciencia de la “fragilidad humana”, como una de las doctrinas profesadas por la mencionada iglesia.

Si relacionamos su difícil experiencia personal, caracterizada por la inestabilidad en las relaciones humanas, y la difícil situación europea en el siglo XX; se entiende mejor por qué Bergman desarrolló su filosofía en torno al tema del conflicto entre los seres humanos.

En plena Segunda Guerra Mundial, Ingmar Bergman frecuentaba los círculos literarios del *Gamla Stan* de Estocolmo en los que jóvenes creadores manifestaban ardorosamente en sus tertulias la indignación que les causaba hechos tales como



los ataques aéreos a Londres, las represalias con bombas de fósforo lanzadas sobre Hamburgo o la invasión de las naciones hermanas para todo ciudadano sueco, es decir, Dinamarca, Noruega y Finlandia (Puigdomènech 3).

También llama la atención, la preocupación humanista de Bergman que nos recuerda el famoso manifiesto *El existencialismo es un humanismo* de Jean-Paul Sartre, cuando resaltaba la importancia de la existencia individual frente a las grandes entidades conceptuales. Si tomamos conciencia de la importancia que Bergman le dio a la individualidad y a la “experiencia personal” para tejer el hilo de sus historias, nos damos cuenta de que al igual que Kierkegaard sitúa al individuo en el centro de la problemática filosófica.

Bergman aparece como un cineasta humanista, con una influencia notable de la filosofía existencialista, detractor de las violentas consecuencias de la guerra, volcado a expresar el punto de vista subjetivo en la obra teatral y cinematográfica.

A propósito de sus sentimientos frente a la Segunda Guerra Mundial, Bergman dice:

Mi idea es que existe una maldad que no se puede explicar; una maldad virulenta y terrible que, de entre todos los animales, sólo el ser humano la posee. Una maldad irracional y que no está sujeta a ley alguna. Cósmica, gratuita, inmotivada. No hay nada de lo que tengan tanto miedo los hombres como de esta maldad incomprensible e inexplicable (Puigdomènech 4).

Eduardo Bello Reguera, en el ensayo *El existencialismo de dos seductores: Kierkegaard y Bergman* sostiene que tanto Kierkegaard como Bergman se encuentran alejados de los códigos estrictos de la razón. Puesto que ambos se preocupan por las cuestiones humanas que se han dejado a un lado, incluso por la filosofía; cuestiones tales como la fe, la individualidad, el problema de la relación del hombre con Dios, la muerte, y el sentido de la existencia (1).



3.1.1. **EL SÉPTIMO SELLO: EL SILENCIO DE DIOS Y LA MODERNIDAD**

El séptimo sello es una película ambientada en una Suecia de la Edad Media; narra el regreso de las cruzadas de un caballero que encuentra a su país desolado por la peste negra. En una de las escenas el caballero juega ajedrez con la muerte para prolongar su vida, mientras realiza una serie de preguntas sobre el sentido de la existencia, el significado de la muerte y la búsqueda de lo divino. “Indaga las dimensiones de la existencia” (Bello 26), filosofando mediante las imágenes cinematográficas en lugar de la palabra escrita, y sin construir un sistema conceptual.

El contexto intradieгético (contexto interno del film) se desarrolla en una época posterior a las cruzadas, o “guerras santas” que se desarrollaron a partir de la conquista de Jerusalén, por parte de los musulmanes en el año 1076. En la película, Bergman expone el dilema de matar seres humanos en nombre de Dios, además de advertir el sufrimiento de sus compañeros con una finalidad aparentemente sagrada.

Las consecuencias de estas guerras fueron países devastados, sufrimiento y desconfianza en la fe cristiana. El personaje principal, en muchos aspectos comparable con el soldado retirado de la segunda guerra mundial, busca convencerse de la existencia de Dios para contrarrestar el peso del dolor y la muerte en la guerra; sin embargo, esta búsqueda sin fe no es fructífera, puesto que no es posible conocer a Dios de una manera palpable. El caballero busca argumentos, mediante “el conocimiento”, para poder justificar los sufrimientos causados por la guerra y la peste. Pero, en lugar de encontrar tales justificaciones toma conciencia del innecesario sacrificio derivado del hecho de que la existencia es temporal y la muerte es ineludible.

En cuanto a la estructura estética de la cinta, el tema cromático del blanco y negro, simbolizan la relación dialéctica del ser humano entre lo finito y lo infinito;



idea referida por Kierkegaard en el libro *La enfermedad Mortal*, en el que: “el hombre es una síntesis de infinito y finito, de temporal y eterno, de libertad y necesidad, en resumen, una síntesis. Una síntesis es la relación de dos términos” (12). Desde este punto de vista, Kierkegaard expone la idea del devenir. En la musicalización, Bergman también proyecta una composición dual bicrómica entre los temas cargados de dramatismo y tensión; así como también, encontramos la expresión del temor, la angustia, la duda, alternados con temas musicales que en cambio representan la alegría y un optimismo ciego. Otro elemento que estructura la banda sonora es el silencio como *leitmotiv* clave, para comprender la idea del silencio de Dios como símbolo de su misterio y la constante búsqueda que representa para el ser humano.

El título original de la película de Ingmar Bergman *Det sjunde inseglet* se traduce como *El séptimo sello* en el idioma español, y se refiere al pasaje bíblico de San Juan del Apocalipsis:

Quando él abrió el Séptimo sello, se hizo silencio en el cielo como por media hora. Y vi a los siete ángeles que estaban delante de Dios, y les fueron dadas siete trompetas. Y otro ángel vino y se puso de pie delante del altar. Tenía un incensario de oro, y le fue dado mucho incienso para que lo añadiese a las oraciones de todos los santos sobre el altar de oro, que estaba delante del trono. Y el humo del incienso con las oraciones de los santos subió de la mano del ángel en presencia de Dios. Y el ángel tomó el incensario, lo llenó con fuego del altar y lo arrojó sobre la tierra. Y se produjeron truenos y estruendos y relámpagos y un terremoto (Apocalipsis 66, 8:1- 66, 8:5).

El título nos traslada al apocalipsis y al misterio de la muerte, el significado último de la existencia y la pregunta por Dios¹².

¹² “El ttulo de esta obra moral de **Ingmar Bergman** -extraído de su propia obra teatral *Pintura en madera*- fue tomado del libro del *Apocalipsis* de San Juan. "Pintura en madera" fue una obra dramática que escribió para trabajar con sus alumnos de interpretación. Bergman aludió a las



El film empieza con la siguiente frase: “A mediados del siglo XIV Antonious Block y su escudero, luego de años como caballeros de las cruzadas en Tierra Sagrada, al fin regresan a su natal Suecia, un mundo destruido por la peste negra” (*El séptimo sello*).

Respecto al contexto de la película, el crítico Julio Acerete, sostiene que Bergman no buscaba realizar una película totalmente fiel a la historia medieval de Suecia. Lejos de una imagen realista, buscaba plasmar una alegoría a las amenazas contemporáneas de la guerra, la condición vulnerable de la vida humana y diversas posturas frente a la búsqueda de Dios, mostrando un contraste entre la visión racionalista de la vida frente a la creencia, la fe y la religión (17).

pinturas medievales que trataban de la danza de la muerte y los días del Apocalipsis”.
<http://www.cinefania.com/movie/200506/>



3.1.2. ANÁLISIS FILMOGRÁFICO

Parte I. El regreso del caballero y su escudero a su ciudad natal: La existencia como dialéctica entre la vida y la muerte



Ilustración 1. Fotograma de la película *El Séptimo Sello* de Ingmar Bergman. (1957).

En la primera escena de la película, un ave negra se posa en un cielo nublado, mientras se escuchan trompetas y un coro femenino agudo (exaltado) provoca un estado de tensión.

En la antigua Grecia el ave, sinónimo del presagio, es un mensaje que los hombres reciben de los dioses. La composición del ave en el cielo posee una fuerte connotación teológica no solo como la creencia en un ser superior (Chevalier y Gheerbrant 756), sino que significa un traslado al corazón mismo de la búsqueda de Dios experimentada por el protagonista.

Desde las palabras e imágenes que nos introducen al contexto medieval, estas imágenes conducen al espectador a un escenario apocalíptico, en el que el destino de los hombres parece estar vinculado con un plan divino destructivo.

Los nubarrones clarosucos siempre en movimiento son reflejo del devenir humano, siempre cambiante. En esta imagen podemos evocar el pensamiento de Kierkegaard de que el individuo existente no llega a concretar la identificación con Dios: el ser infinito. Por lo que su vida diaria está fundamentada en un eterno devenir. En términos de Kierkegaard “un constante esfuerzo hacia Dios” (Copleston 11).

Las siguientes imágenes que se desarrollan en una playa, muestran al caballero junto a su tablero de ajedrez. Él y su escudero descansan sobre las piedras de la playa, mientras un gran silencio se apodera de la escena¹³. La primera situación que afecta al protagonista es conocer a la muerte personificada por un monje de tez pálida. Antonious le propone un duelo de ajedrez, confiado en su inteligencia, conjetura que si él gana, la muerte le perdonará la vida. Una de las fuentes de inspiración de la escena y el contexto es el cuadro del pintor Albert Malare, cuyo personaje aparece también en el film.



Ilustración 2. *Ibid.*

¹³ El silencio es utilizado como recurso simbólico sonoro, que se repetirá a lo largo de este film, se trata de un leitmotiv de la presencia de la muerte.



Ilustración 3. Albert Malare (Albertus Pictor). “La muerte jugando al ajedrez”. (Fresco de la iglesia de Täby, en Estocolmo 1480).

La presencia de la muerte en la primera parte de la película nos muestra que nunca es demasiado pronto para enfrentarnos a su presencia. La muerte es el aspecto destructor de la existencia (Chevalier y Gheerbrant 731). Ella, la muerte, representa uno de los mayores misterios del ser humano y anuncia no solo el fin de la vida sino la conciencia de nuestra existencia temporal y precaria.

En el pensamiento existencialista, la muerte es un tema central. La inminencia de la muerte y la posibilidad misma de nuestra propia muerte son indispensables para el filosofar moderno. Sacan al hombre del palacio conceptual de ideas desvinculadas a la vida, para reflexionar desde una determinante vulnerabilidad.

El juego de ajedrez lleva como símbolo el blanco y negro, un dialéctico juego, una lucha entre las sombras y la luz; la vida y la muerte; el bien y el mal. Batallas desplegadas en el ámbito interno del personaje, puesto que parten de la conciencia de existir como “ser-para-la muerte”.

Parte II. Visita a la capilla: entre la Antropología y la Teodicea



Ilustración 4. Fotograma de la película *El Séptimo Sello* de Ingmar Bergman.

En la secuencia de la capilla se conoce más sobre la personalidad de Antonious Block y su escudero Jön. Ambos ingresan en una iglesia para averiguar la situación en la que se encuentra el poblado. Jön prefiere conversar con un pintor de murales, personaje a través del cual Bergman representa al pintor medieval Malare. Al conversar con el pintor, Jön se muestra escéptico con respecto a los motivos de las Cruzadas y señala su mayor interés por la humanidad. El hombre estético de Kierkegaard es encarnado por el despreocupado escudero, quien plantea disfrutar del mundo finito, evitando justificar el inútil martirio humano con la idea de salvación celestial.



Ilustración 5. *Ibíd.*

Jön al acercarse al mural, observa la representación de la danza de la muerte producida por la peste negra. En los detalles del mural se encuentran agonizantes víctimas de esta enfermedad y penitentes que se azotan para evitar enfermarse. Esta imagen evidencia el temor a la muerte, utilizado por la iglesia para manipular al pueblo. Jön, se muestra como un pensador ateo que considera a la religión como una manera alienante de conducir la vida de los seres humanos. Algo tiene de Sartre cuando nos habla del proyecto humano como “un proyecto sin Dios”. El reconocer la inexistencia de Dios nos libera, llegando a un humanismo “con énfasis en lo subjetivo y antropológico” (Astrada 353).



Ilustración 6. *Ibíd.*

Antonious se acerca al altar con la pregunta acerca de Dios. Luego, en el confesionario se confiesa ante un misterioso monje con el rostro cubierto, quien escucha su confesión: el caballero le comenta que a pesar de no tener miedo a morir, lo que le atormenta es “no saber que hay después de la muerte”, y necesita conocer si Dios realmente existe. En esta escena, el protagonista confiesa que no basta con creer, él busca una garantía, expresando sus dudas y decepciones frente a la fe. En un momento de exaltación revela su encuentro con la muerte y su momentáneamente suspendido movimiento en el juego de ajedrez. Allí el misterioso monje revela su rostro que resulta ser el de la muerte.

A pesar de este contratiempo, Antonious no pierde la esperanza y se dice a sí mismo: “esta es mi mano, puedo moverla, la sangre pulsa en ella. El sol está alto en el cielo y yo Antonious Block juego ajedrez con la muerte” (*El séptimo sello*). Palabras que nos recuerdan una posición existencialista: “La angustia de la muerte no debe corroer la acción, la cual ha de ser perseguida hasta el fondo como una posibilidad de nuestro ser mundano” (Prini 85).



Antonius Block se pregunta ¿Qué pasará con aquellos que no tienen fe? El protagonista cuestiona la falsedad de la inmortalidad, defendida por las religiones positivas, al dudar de la vida eterna y más bien sospecha de la presencia de la nada. Experimenta la angustia provocada por el vacío y el temor que vislumbra al comprender que “su propia muerte” es la posibilidad de la nada. Comprende que el sentido de la existencia es un destino inalcanzable para el entendimiento. A partir de la confesión encontramos que a pesar de que el caballero ha luchado en las cruzadas y pareciera haber demostrado su convicción y fe, esto no basta.

Antonius personifica al hombre ético que sacrifica su individualidad por las normas morales. Es el individuo con responsabilidad y autoconciencia. Para Kierkegaard se trataría del “héroe trágico”. En Kierkegaard el drama radica en la falta de fe y con ello en la pérdida de significado de todas las sacrificadas acciones.

Parte III. Los artistas ambulantes: la esfera religiosa y la felicidad



Ilustración 7. Ibid.

Al pueblo ha llegado una compañía de artistas ambulantes: una pareja con su bebé y el jefe de la compañía. La familia de artistas es alegre y optimista.



Representan la fe, puesto que no son personas que basan el valor de su vida en el conocimiento. Si nos remitimos a la filosofía de Kierkegaard, caracterizan el estadio religioso, puesto que al confiar ciegamente en Dios, han dado un salto de fe, dando la espalda a la búsqueda de Dios desde la esfera racional, y de manera irracional y simple han llegado a la esfera más pura de la existencia humana: “La gente ordinaria es mi objetivo, tanto que continuamente tengo que sostenerlo en las grandes esferas del mundo culto y distinguido” (Kierkegaard en Pérez 32).

Cuando el caballero reanuda la partida de ajedrez, la muerte se lleva a uno de los caballos para inmediatamente cortar el árbol en el que descansaba un amigo del protagonista, acabando con su vida. Estas imágenes evidencian la analogía entre el robo de fichas sobre el tablero y la cercanía de la muerte.

Parte IV. La caída del fruto inmaduro



Ilustración 8. Ibíd.

La secuencia en la que el jefe de la compañía cae del árbol de manera tan sorprendente, recuerda lo que manifiesta Pietro Prini, en “Historia del existencialismo” acerca de la naturaleza ineludible de la muerte:



Nuestra vida no es como la del fruto en la planta, que cae después que ha madurado. No tenemos una perfección que alcanzar para encaminarnos luego hacia la muerte. Nunca estamos listos para ella; sin embargo, su inexorable marcha no concede excepciones (Prini 83).



Ilustración 9. *Ibid.*

El árbol en representación de la vida en continua evolución (Gheerbrant y Chevalier 118), talado por la muerte, lleva a cabo la metáfora de la pérdida de esperanza en la vida después de la muerte. El cielo se convierte en un ideal falso. El hombre medieval con una concepción de la muerte basada en creencias ultraterrenas es reemplazado por el pensamiento del ser humano moderno que se enfrenta a la muerte como una tragedia de cara a la nada. Una idea en principio pesimista; sin embargo, cuando Bergman introduce la imagen de una vivaz ardilla sobre el árbol talado, proyecta en el plano, el sentido de la esperanza sobreviviente a la muerte y a la guerra. Pareciera que el director nos dice con este desenlace: de todos modos no se trata de mi muerte. Una sensación similar a una escena del cuento de Tolstoi “La muerte de Iván Ilich”, cuando los invitados al velorio sienten cierta alegría, un secreto alivio al saber que el momento final llegó a Ilich y no a ellos. Así mismo, Bergman construye una irónica reflexión en torno a la importancia excesiva que otorgamos al ser



humano en el mundo. La muerte nos acerca a la naturaleza y nos coloca en un nivel más modesto, al compartir con animales y demás seres vivos el mismo escenario.

Parte V. La quema de la bruja o el chivo expiatorio en la lógica de la corrupción



Ilustración 10. *Ibíd*

En el siguiente cuadro, una carroza lleva a una mujer condenada al fuego. Antonious Block y Jön se acercan a la caravana. Block en su trágica búsqueda de salvación pregunta a la mujer si ella ha visto a Dios. Pero después de ver el temor de la adolescente, descubre que sólo ha encontrado miedo. Siente compasión y le suministra un brebaje para aliviar el dolor que le espera en la hoguera por supuesta culpabilidad de la peste en el poblado. En las siguientes secuencias la presencia de la mujer condenada a la hoguera llena de angustia a Antonious Block y a Jön.

En analogía con la obra de Sartre, *La prostituta respetuosa*, esta escena comparte el esquema del dilema moral que genera la lógica de la corrupción: La bruja representa al chivo expiatorio, puesto que es quien paga injustamente la presencia de la peste; el pueblo, el que asume la responsabilidad moral de sus



actos; y la iglesia, quien engaña con el discurso demagógico con ideas de pecado, lo cual genera superstición y miedo como herramientas para la permanencia en el poder por el clero. Esta lógica debe ser entendida a nivel político y encaja con diversas esferas de poder que buscan el dominio utilizando la manipulación y el temor.

Cuando la muchacha es llevada a la hoguera, Antonious Block le pregunta a Jön qué es lo que ve. Jön escéptico, responde “mire los ojos de ella, está descubriendo el vacío sobre la luna”. Demostrando con estas palabras su estoica conciencia ante la nada.

Parte VI. Día del juicio final: las situaciones límite como fundamento de la filosofía.

El último momento de la vida del protagonista se desarrolla cuando regresa a su casa con algunos amigos. Desayunan en torno a una mesa. El cuadro nos traslada a la imagen de la última cena. Al terminar la oración, escuchan que alguien toca a la puerta, voltean a mirar y encuentran a la muerte frente a ellos.

Antonious Block recita un salmo en el latín empleado para la liturgia de difuntos: “*De profundis clamavi ad te, Domine*¹⁴” (*El séptimo sello*), y continúa con una frase piadosa: “Oh Dios, ten misericordia de nosotros que vivimos en tinieblas, que somos pequeños y estamos angustiados” (*Ibíd.*). La actitud desesperada del caballero contrasta con lo que Jön responde:

En las tinieblas que confiesas vivir, en las que confieso vivimos los hombres, no encontrarás a nadie que escuche tu angustiada súplica y se pueda conmovir, sécate las lágrimas y mira el fin con serenidad (*Ibíd.*).

¹⁴ “Se trata de un salmo penitencial que suele emplearse principalmente en la liturgia de difuntos”. Extracto tomado de [http://es.wikipedia.org/wiki/De_Profundis_\(motete\)](http://es.wikipedia.org/wiki/De_Profundis_(motete))



Antoniuos Block reitera su desesperada búsqueda: “Oh Dios estés donde estés, porque ciertamente tienes que existir, ten misericordia de nosotros” (*Ibíd.*). A lo que Jön apostilla:

-Hubieras gozado más de la vida despreocupándote de la eternidad, pero es demasiado tarde. En este último instante goza por lo menos del prodigio de vivir en la verdad tangible antes de caer en la nada- (*Ibíd.*).

El diálogo anterior refleja la disputa entre dos puntos de vista: el ateo con un marcado acento estoico, y el religioso cargado de la angustia generada por la necesidad del conocimiento. Ambos puntos de vista han sido forjados por la presencia de una circunstancia trágica. En este aspecto, Bergman expone la más terrible de las situaciones límite como estímulo a la cavilación metafísica.

“El abismo infinito” entre el hombre y Dios referido por Kierkegaard, aparece en la precaria relación del caballero con Dios. Nada podrá salvar la profunda quebrada abierta entre ellos, salvo la fe, pero el caballero se ha dejado cegar por la razón que ha explicado la mayor parte de los fenómenos terrenos y se torna ineficáz en el caso de asuntos más profundos como el sentido de la existencia, la muerte o Dios. La irracionalidad emerge como la vía para salvar al hombre del vacío: el arte, la religión, la metafísica, como el candil del ser humano entre las marañas del sinsentido.



PARTE VII: La salvación de la “sagrada familia”: la fe frente al absurdo



Ilustración 11. *Ibid.*

La muerte se lleva a Antonious y sus amigos en una enfática danza en el horizonte de una colina. Sin embargo, sin ninguna argumentación lógica, la pareja de artistas ambulantes se salvan de la peste, en representación de la fe y la voluntad del hombre por sobrevivir. Su alegría, aun basada en situaciones simples, los salva del sinsentido.



3.2. RICHARD LINKLATER: LA IMAGEN POSMODERNA DEL VACÍO

Hoy en día ya no se dan héroes de novela, porque ya no hay individualistas, porque la individualidad se ha perdido, porque el hombre es un solitario y todos los hombres son igual de solitarios, sin derecho a la soledad individual, y forman parte de una masa solitaria, sin hombres y sin héroes (Günter Grass 16).

En el escenario contemporáneo, el cine del director estadounidense Richard Linklater (1960), revela la permanencia de la problemática existencial. Uno de los temas predominantes es el del sujeto instalado en la dispersión; la privación de la “esencia” y la anulación de los metarrelatos de lo que nos habla Jean François Lyotard. El individuo contemporáneo tomado por la pluralidad y el eclecticismo como formas de existencia, forman un “collage” de modos de vida en donde se expresa la desorientación, y la carencia de univocidad personal (Olivares 4).

Linklater, a pesar de iniciarse como un director de cine comercial en la gran industria de Hollywood, sorprende con temas que mantienen un discurso reflexivo y crítico al poner en escena el vacío ontológico de nuestra actual “época de la reproductibilidad técnica” (Benjamin 1).

3.2.1. *WAKING LIFE*: LA NECESIDAD DEL INDIVIDUO EN LA ERA POSINDUSTRIAL

Waking Life es una película de animación en la que el protagonista es un joven perdido en un sueño lúcido:

“En su paisaje onírico, flota de persona a persona y de conversación a conversación, escuchando las cavilaciones sin orden, teorías y



divagaciones de una amplia gama de científicos, activistas, filósofos callejeros.” (*Waking Life* 1).

Waking Life contiene una serie de rasgos vinculados con la posmodernidad, en donde se describen “la incertidumbre, el escepticismo, la diseminación, las situaciones derivantes, la discontinuidad, la fragmentación, la crisis” (69), características de una sociedad, que según lo señala Gianni Vátimo, ha perdido la confianza en los relatos de legitimación modernos, es decir, los discursos de verdad y justicia referidos por la historia, la ciencia y el arte.

La mencionada fragmentación se evidencia en la estructura del film, en cuanto se trata de una serie de diálogos dispersos que se desarrollan entre el protagonista y una serie de pensadores desconocidos. A lo largo de la película no se llega a conocer el nombre del protagonista, reflejando la poca importancia del discurso de identidad en el contexto posindustrial.

Waking Life tiene por tema principal la necesidad de valorar la subjetividad en el siglo XXI. La presencia de interrogantes y conceptos del existencialismo se vinculan a esa necesidad y se reflejan en el sentimiento de vacío existencial presente en la actitud errática de los personajes. Actitud “sonámbula” que nos lleva a pensar en los adelantos tecnológicos y en la comunicación como una herramienta, que si bien nos procura una vasta información, confunde y desvincula al ser humano de su capacidad reflexiva.

En *Waking Life*, la necesidad del cuestionamiento existencial se expresa en una época en la que nuevas formas de alienación han aparecido: las corporaciones, la neo-colonización cultural y económica, además de la tendencia de la tecnología a generar sedentarismo físico e intelectual, y reclama la necesidad del pensamiento individual.

Jean Paul Sartre, Aristóteles, San Agustín, Santo Tomás de Aquino, Alejandro el Grande, Stephen La Berge, Robert Solomon, Platón, Nietzsche, Benedict Anderson, Albert Schweitzer, André Bazin, Francois Truffaut, Guy Debord, Robert



Louis Stevenson, DH Lawrence, Thomas Mann, Dostoievski, Kierkegaard, Philip K. Dick, WB Yeats, García Lorca (*Waking Life 2*).

En su estructura estética, la imagen es animada mediante una técnica computarizada denominada “rotoscopia” que consiste en dibujar sobre la imagen cinematográfica “real”, con la finalidad de proyectar imágenes irreales; quizás el director pretende mostrarnos con esta propuesta visual, el estrecho vínculo del hombre con el ordenador como una nueva forma de percibir el mundo.

En la banda sonora predomina la música instrumental compuesta por *Tosca Tango Orchestra*. Los temas de la película son rítmicos y acelerados, lo que produce a lo largo del film la sensación de búsqueda y que podría traducirse como el devenir del pensamiento interrogativo del protagonista.

Waking Life, es una expresión en inglés, que puede ser traducida al español como *Despertando a la vida*. Richard Linklater al describir la realidad del film como un sueño, se aproxima, en cierta medida, a la idea que Schopenhauer rescata de la tradición hindú acerca del “Velo de Maya”, que se refiere a la comparación de la vida con el sueño, en cuanto a su condición engañosa: el “velo de Maya” como un mundo de apariencias. A partir del antiguo mito, Schopenhauer utiliza esta imagen para señalar el “dominio de la representación sobre los objetos”.

...es Maya, el velo de la ilusión que envuelve los ojos de los mortales y les hace ver un mundo del que no se puede decir que sea: pues se asemeja al ensueño, al reflejo del sol sobre la arena que de lejos el caminante toma por un manantial, o también a la cuerda arrojada al suelo que confunde con una serpiente (Romero de Solís, Urmeneta y López 89).

La necesidad de despertar de un engaño, a lo largo del film, es rescatada desde la perspectiva actual, puesto que los aparatos de comunicación, las expectativas que genera la publicidad consumista y los prejuicios parecen haber adormecido a la humanidad, y alienado a los individuos hasta convertirlos en

una masa indiferente. El personaje principal se ha quedado atrapado en un sueño lúcido en el que no recuerda su nombre, metáfora de la desorientación en la identidad del sujeto actual.

La vida y los sueños son hojas de uno y el mismo libro. Su lectura conjunta se llama vida real. Pero cuando las correspondientes horas de lectura terminan y llega el tiempo de descanso, hojearnos ociosos y consultamos una página aquí y allá, sin orden ni concierto: a veces es una página ya leída, otras veces una desconocida, pero siempre el mismo libro. (Romero de Solís, Urmeneta y López 89).

3.2.3. ANÁLISIS FILMOGRÁFICO

Parte I. Azar y contingencia; sueño y destino



Ilustración 12. Fotograma de la película *Waking Life* de Richard Linklater, (2001).

Waking Life inicia con la escena de dos niños entreteniéndose con un juego de azar, que consiste en elegir un color y un número de un papel doblado, de tal manera que al escoger el número y el color, se lee una frase. La frase que leen los niños es: “soñar es tu destino”; enunciado que nos introduce al contexto de la



película, en la que todos los acontecimientos discurren dentro del contexto de un sueño lúcido.

El juego de azar nos recuerda el concepto de contingencia que Jean-Paul Sartre desarrolló en la novela *La Náusea*, al definirla como una relación absurda entre los sucesos de un individuo, por el carácter innecesario de la existencia:

Éramos un montón de existencias incómodas, embarazadas por nosotros mismos; no teníamos la menor razón de estar allí, ni unos ni otros; cada uno de los existentes, confuso, vagamente inquieto, se sentía de más con respecto a los otros. De más: fue la única relación que pude establecer entre los árboles, las verjas, los guijarros (Sartre 151).

La idea de destino nos lleva a una existencia necesaria, que bien puede ser traducida como la circunstancia específica, que a pesar de carecer de un sentido preestablecido, debe ser valorada en cuanto posibilita la existencia. El destino humano representado como un sueño, refleja esta comprensión de necesidad, como la invención artificial para dar sentido al carácter absurdo de la existencia.

Parte II. El carácter subjetivo de la realidad



Ilustración 13. *Ibid.*

Al llegar a una ciudad nueva, el escenario cambia sin un hilo conductor más que la estética surreal. En el nuevo escenario el protagonista está rodeado de un constante movimiento, la realidad parece haberse vuelto subjetiva, al igual que un sueño, en el que el soñador decide lo que sucede. Encontramos en esta situación una referencia a Kierkegaard y la preeminencia subjetiva del filosofar, al tratarse de un hecho con un carácter indagatorio casi autobiográfico.

Por otra parte, al presentarse la realidad como un sueño lúcido, encontramos una relación con Sartre, cuando sostiene que la libertad es la única etiqueta del ser humano. El subjetivismo realista del film representa la libertad como único fundamento, al colocar al protagonista siempre en capacidad de decidir, no sólo lo que hace, sino que él mismo es el constructor de su realidad.

Parte III. El ser humano como un proyecto inacabado



Ilustración 14. *Ibid.*

En otra escena, el personaje central mira un extraño carro en forma de bote y el conductor del raro vehículo le ofrece un aventón. Al subir al auto, el conductor le explica que su vehículo es una extensión de su personalidad, comenario que nos recuerda la metafísica de Heidegger cuando sostiene que el ser humano es el vehículo de la existencia. El *Dasein* construido por Heidegger es el único “el pastor del ser”, “quien se plantea la cuestión del ser a la luz del ser” (Delfgaauw, *Qué es* 92). Es decir que el individuo es el único que da vida al ser y sólo en él se lo debe buscar. En analogía con la escena, el bote es conducido por el hombre, tanto como el ser es pastoreado por el *Dasein*. El *Dasein*, al igual que el conductor se proyecta en un recorrido existencial desconocido.

Cuando el conductor indica que su auto es su pequeña ventana al mundo, también indica una referencia a la posición del *Dasein*, como “ser mundano que se cura del sinsentido mediante la comprensión del mundo que observa” (Heidegger, *Ser* 26).

Parte IV. Existencialismo y posmodernidad

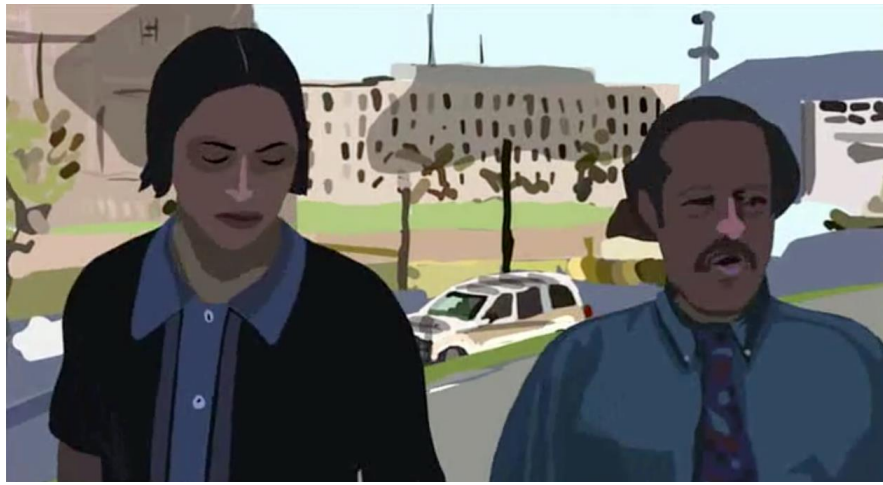


Ilustración 15. *Ibid.*

La alusión al existencialismo es explícita cuando, al dirigirse a la universidad, el protagonista asiste a una clase de filosofía, en la que el profesor habla acerca de la importancia de los principales postulados del existencialismo en la época actual:

La razón por la cual me niego a tomar al existencialismo sólo como otra moda francesa o una simple curiosidad histórica es porque pienso que tiene algo muy importante para ofrecernos para este nuevo siglo. Temo que estamos perdiendo las verdaderas virtudes de vivir la vida en forma apasionada, en el sentido de tomar responsabilidad por quienes somos; estamos perdiendo la habilidad de hacer algo bueno con nosotros mismos y sentirnos bien al respecto y con la vida (*Waking life*).

El profesor recalca el valor de la reflexión existencial, sobre todo frente a la pérdida de subjetividad del individuo en la época posindustrial: la masa anónima sin conocimiento de sí mismo no toma responsabilidad de sus propios actos. La necesidad de colocar al ser humano y su entorno aparecen nuevamente en una época de crisis generada por el creciente tecnologismo, la desconexión humana por la virtualización de la comunicación y la alienante sociedad de consumo:



El existencialismo es frecuentemente discutido como si fuera la filosofía de la desesperanza; pero yo pienso que la verdad de esta filosofía es justamente todo lo opuesto. Sartre, un filósofo existencialista, dijo una vez en una entrevista que él nunca había tenido un sólo día de desesperanza en toda su vida. Lo que podemos sacar en concreto al leer a estos tipos no es precisamente el sentido de angustia acerca de la vida, sino más bien el rescatar como una clase de exaltación hacia ella, de sentirse en el tope y en control de la misma. Es como que tu vida es sólo tuya para ir creándola (*Ibíd.*).

El discurso del profesor critica la idea distorsionada que se tiene del existencialismo como la filosofía de la desesperanza. Este sesgo ha oscurecido su verdadera importancia dentro de la filosofía. En este sentido, el film rescata el sentido de control que genera comprender la propia libertad.

El protagonista acompaña al profesor a un restaurante, mientras éste critica el carácter fragmentario, desprovisto de subjetividad que constituye la visión posmodernista:

He leído a los post-modernistas con interés, hasta con admiración. Pero, cuando los leo siempre tengo este horrible sentimiento crítico en el que siento que algo absolutamente esencial es dejado de lado. Mientras más hablas sobre una persona como si fuera una "construcción social", o como la creación de una confluencia de fuerzas, o como algo fragmentado o marginalizado, lo que realmente estás haciendo es crearte un nuevo mundo lleno de excusas. Cuando Sartre habla de responsabilidad, él no está hablando de algo abstracto. Él no está hablando de esa clase de "alma" o "ser" sobre el cual los teólogos discuten. Es algo más concreto; es vos y yo hablando, tomando decisiones, haciendo cosas y aceptando las consecuencias que surjan de todo esto (*Ibíd.*).

Finalmente, el profesor saca como conclusión la importancia de la decisión individual para marcar un referente global mediante el ejemplo; además, cuestiona el esquema de victimización como un pretexto para no asumir la responsabilidad inmanente del ser humano, y esquivar la propia responsabilidad que genera ser libre:



"Puede ser verdad que hay 6000 millones de personas en el mundo, y la cuenta sigue aumentando. Sin embargo, lo que vos haces marca una diferencia. Hace una diferencia, primero en términos materiales; hace una diferencia para con otras personas; y, sienta un ejemplo. Resumiendo, yo creo que el mensaje acá es que nunca deberíamos describirnos o mirarnos a nosotros mismos como si fuéramos víctimas de varias fuerzas. Es siempre nuestra decisión el vernos como lo que realmente somos" (*Ibíd.*).

Parte V. El tiempo existencial



Ilustración 16. *Ibid.*

Cuando el personaje central dirige su mirada al reloj, las horas aparecen arbitrariamente. Al percatarse de esto, él se refriega los ojos en señal de que no comprende lo que ocurre. Esta escena refleja la incesante búsqueda metafísica del significado de tiempo. Desde el siglo V, San Agustín intentó construir un concepto de tiempo:

“¿Qué es, pues, el tiempo? Si nadie me lo pregunta, lo sé; pero si quiero explicárselo al que me lo pregunta, no lo sé. Lo que sí digo sin vacilación es que sé que si nada pasase no habría tiempo pasado; y si nada sucediese, no habría tiempo futuro; y si nada existiese, no habría tiempo presente. Pero aquellos dos tiempos, pretérito y futuro, ¿cómo pueden ser, si el pretérito ya no es y el futuro todavía no es? Y en cuanto al presente, si fuese siempre presente y no pasase a ser pretérito, ya no sería tiempo, sino eternidad. Si, pues, el presente, para ser tiempo es necesario que pase a ser pretérito, ¿cómo deciros que existe éste, cuya causa o razón de ser está en dejar de ser, de tal modo que no podemos decir con verdad que existe el tiempo sino en cuanto tiende a no ser?” (San Agustín 64).

San Agustín se pregunta acerca del tiempo, lo entiende como un concepto indefinible. Sin embargo encuentra una manera de explicarlo en relación al sujeto



existente. En Agustín encontramos una relación indestructible entre tiempo y existencia: los seres humanos somos entidades temporales. El tiempo es relativo a nuestras acciones, a lo que nos sucede y constituye uno de los mayores referentes en nuestra vida cotidiana. El pasado depende de las acciones que se realizaron en el presente. El presente es un continua construcción, y el futuro es un “todavía no”.

Sartre desarrolla un estudio acerca de la temporalidad: el pasado es considerado dentro de la existencia concreta individual como un en-sí; es decir, como un suceso completo e inmodificable. El presente, un ser-para-sí, considerando que es modificable en cuanto representa un proyecto para el futuro; y el futuro es un en-sí en vista de que es una posibilidad de no serlo.

Igualmente, el tiempo en Linklater es entendido como un fundamento intrínseco del ser existente y dependiente de la acción.

Parte VI. El suicidio



Ilustración 17. *Ibid.*

El protagonista se traslada de manera instantánea a otro escenario de acción. Un hombre camina junto a él mientras dice: “el hombre autodestructivo se encuentra totalmente enajenado, totalmente solo”. El individuo con quien camina el protagonista indica que se siente un extraño en la comunidad humana, y que, la única función de los medios de comunicación es, lejos de generar un cambio, persuadirnos a aceptar las desgracias e injusticias como algo normal. El personaje llena una botella con combustible mientras habla de la búsqueda humana del caos, la atracción hacia la muerte y la destrucción. Finalmente, dice que ha llegado el momento en el que puede expresar su insatisfacción con los esquemas sociopolíticos. Se rocía con el combustible y se prende fuego en la vía pública. Sus últimas palabras son: “dejemos que mi propia falta de voz se escuche” (*Waking Life*).

Cuando Albert Camus observa que: “la gente se suicida rara vez por reflexión”, sitúa a los problemas vitales por encima de los problemas conceptuales, mostrando que el problema de la existencia humana es más complejo y peligroso que cualquier problema ontológico. Los problemas que enfoca el existencialismo tienen que ver con situaciones afectivas: angustia, muerte, soledad. El personaje de la película expresa sentirse un extraño,



encontrarse solo y estar enajenado. El suicidio aparece como un problema vital, y se presenta como una evasión a una situación absurda; en este caso por la conciencia del aislamiento y la alienación que provocan los esquemas sociales.

Parte VII. “El infierno son los demás”



Ilustración 18. *Ibid.*

Después de recorrer otros escenarios, la cámara se despega del protagonista y llega a una cárcel. Dentro de una celda habla un hombre acerca de atrapar a quienes lo capturaron. Expone maneras en las que quisiera tomar venganza por su pérdida de libertad y amenaza con hacer pagar lo que le han hecho, mencionando la situación de encierro como un infierno viviente.

Sartre en el último diálogo de su obra de teatro, *A puerta cerrada*, concluye con la frase “el infierno son los demás”; sentencia referida a la conflictiva relación que entiende Sartre entre el individuo con el resto de seres humanos. “El hombre nace libre, responsable y sin excusas” dice Sartre; sin embargo, también en cierta medida depende del resto para concretar las decisiones que toma. En este punto se corre el riesgo de llevar relaciones conflictivas, puesto que al poner la mirada sobre otro, no se diga juzgar y quitar la libertad de un individuo, se resta su subjetividad en razón de “hacerlo identificar con su pasado”(Delfgaauw 111). Así, Se transforma al ser en un mero “ser-en-sí”, es decir en un objeto deshumanizado. Se expresa la impotencia del personaje apresado, restado de la única característica intrínseca del ser humano como sujeto autónomo. Dicho sea de paso, para Sartre se encuentra únicamente la posibilidad de construir una



relación positiva basada en un “nosotros”, en la unidad que se compone frente al conflicto con otro grupo (*Ibíd.*).

Parte VIII. Rebeldía y sociedad



Ilustración 19. *Ibíd.*

La cámara desprovista del personaje central se dirige a un nuevo escenario. Un hombre manejando un auto con altavoces exhorta a la gente a revelarse contra la deshumanización que provoca el conjunto de sistemas de control:

Abajo los impuestos. Sin tolerancia para política o religión. Esto es el equivalente de propaganda enemiga. Al suelo, soldado. Lo vimos durante el siglo XX, pero ahora, en el siglo XXI es hora de rehusarnos a formar parte de este engaño. No debemos ceder a la deshumanización. A mí me preocupa lo que está pasando en el mundo. Me preocupan la estructura y los sistemas de control. Esos sistemas que controlan mi vida y todo lo demás. ¡Quiero libertad y es lo que deberían querer todos! Depende de cada uno de nosotros derrotar el odio, la avaricia, las inseguridades, porque son el modo central de control: hacernos sentir patéticos y pequeños, para que voluntariamente renunciemos a nuestra soberanía, nuestra libertad, nuestro destino. Debemos percatarnos de que nos condicionan en escala masiva (*Waking Life*)



Una de las particularidades del existencialismo es la actitud contestataria. Albert Camus en el ensayo *El hombre rebelde* define a éste como aquel quien es capaz de negarse ante una situación intolerable. Expone con argumentos que existe algo que sí importa cuando comprende que tiene el derecho a no ser oprimido, y finalmente, identifica la solución del problema del que ha tomado conciencia (16). En la escena cinematográfica, la rebeldía defendida por el personaje se dirige a no soportar la situación alienante que la industrialización y el capitalismo han generado en los individuos. No se trata de simple desobediencia, sino de una reacción necesaria ante un hecho injusto. Linklater expone la necesidad de ésta verdadera rebeldía frente a la deshumanización, y la pérdida de libertad con las que el poder de las corporaciones y medios de control alienan al individuo del siglo XXI:

Desafíen el estado de esclavitud corporativa. El siglo XXI debe ser un siglo nuevo, no un siglo de esclavitud de mentiras y de asuntos sin importancia. No debe ser clasista, ni estadista, ni obedecer a los medios de control; debe ser la era en que la humanidad defienda algo puro y correcto...La creatividad y el espíritu dinámico, que se niegan a doblegarse (*Waking Life*).

Parte IX. Libre albedrío y libertad

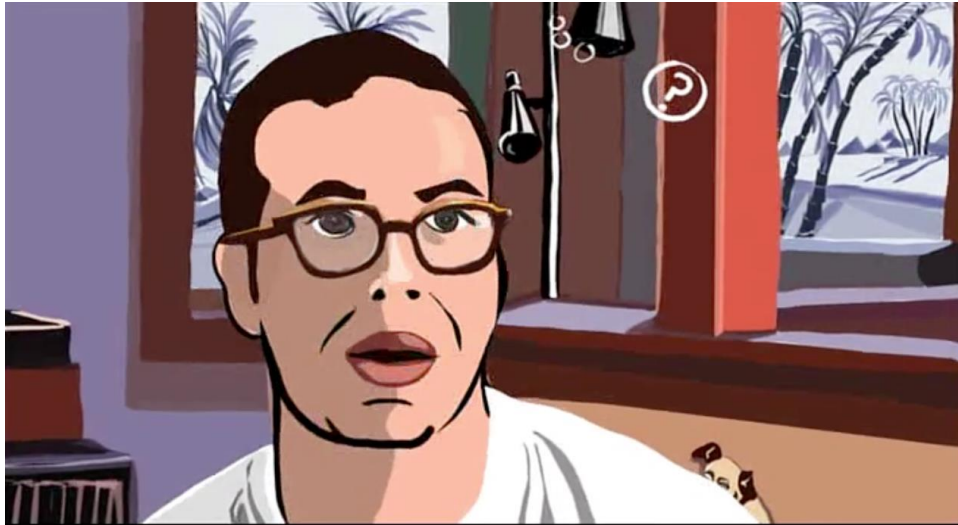


Ilustración 20. *Ibid.*

El protagonista aparece en una nueva conversación. Un hombre habla acerca de los problemas que la ciencia no ha podido resolver y que han sido materia de la filosofía. Uno de éstos problemas es el “Libre albedrío”. Explica que este problema inquietó a filósofos anteriores a Aristóteles, como: San Agustín y Santo Tomás de Aquino, y que hoy continúa siendo un tema de debate. El personaje afirma además que a pesar de entender a Dios como el fundamento de las leyes físicas y químicas que parecen gobernar con orden, incluso las partículas cuánticas tienen movimiento libre y al azar, son impredecibles. En este contexto, considera que la libertad está fundamentada, no en la naturaleza física, sino en la capacidad humana de elección, diferenciándose cualitativamente de cualquier ley gobernada por Dios o la naturaleza.

El libre albedrío expuesto en el film es un concepto en el que convergen el pensamiento del existencialismo ateo y religioso. Un punto común entre Kierkegaard y Sartre es que la libertad deriva en el sentimiento de angustia. Para el primero, porque revela un desconocimiento racional de Dios; y para Sartre,



porque la angustia recae en la responsabilidad del sujeto (desprovisto de Dios y de todo fundamento metafísico).

Debemos encontrar el lugar para las personas en el mundo contemporáneo, no solo cuerpos sino personas, tratar de salvar el problema de la libertad de acuerdo a la libertad de las elecciones, la responsabilidad y defender la individualidad (*Ibíd.*).



Ilustración 21. *Ibíd.*

En la escena final de la película, luego de varios diálogos relacionados con diversas posturas filosóficas, el protagonista comprende que su realidad actual es un sueño lúcido, un tipo de sueño en el que es capaz de crear situaciones vitales, que dependen únicamente de su voluntad. Al tomar conciencia, el personaje busca despertar; pero tras diversos intentos fallidos, se deja llevar y vuela, como manera de comprender el vértigo que conlleva la libertad.



CONCLUSIONES

El existencialismo realiza una de las mayores articulaciones en la filosofía, al anudar el lazo entre el sujeto, pensamiento y existencia.

Desde su aparición con Kierkegaard en polémica con el racionalismo de Hegel, se opone a sistemas alejados de la realidad humana, en extremo conceptualizados y sistematizados, desatentos frente a los problemas de la vida diaria de los individuos.

Heidegger en su obra *Ser y tiempo* establece la necesidad de una ontología desde “la sede del ser” e inaugura el concepto de los existencialistas para designar, a diferencia de las categorías ónticas, las características del ser existente. En este sentido, toma en cuenta el carácter subjetivo de los sentimientos como revelación del ser y su realidad finita y temporal: la angustia aparece como el sentimiento en el que la nada es una realidad latente en el *Dasein*.

En Francia en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, Albert Camus desarrolla la filosofía del absurdo, planteando una filosofía centrada en el sentido de la vida, priorizándola ante cualquier otro problema; y Jean Paul Sartre, como sostiene Bolívar Echeverría, presenta una visión existencial con una gran conciencia política, es por ello que en *El existencialismo es un humanismo* (Paris, 1945) antepone el concepto de existencia al de esencia, en cuya base está la práctica de la libertad, expresada en la capacidad de elección, y en la voluntad por encima de cualquier otra determinación.

El carácter existencial del existencialismo permitió romper con el sistematismo, y reveló que la reflexión no es atributo de la filosofía sino que ella se expresa en el teatro, cine, literatura, es decir, en el arte. De ahí que Kierkegaard, Sartre, y Camus, entre otros filósofos, expliquen su teoría a partir de la novela, el teatro, o el guión cinematográfico.



Camus y Sartre presentan obras de teatro cargadas de humanismo y crítica socio-política. La obra de teatro *Los justos* de Camus, plantea el dilema moral entre la ideología y el valor de la vida humana. Sartre en *La prostituta respetuosa*, caracteriza el conflicto de la corrupción social, y el conflicto con “los otros”. La teoría de “pecado original” en la que se demuestra la postura conflictiva de las relaciones humanas.

Como un precedente a la relación entre cine y filosofía existencialista, se encuentran las primeras teorías de la imagen y el movimiento en las reflexiones de Parménides y Platón, en donde se evidencia la relación filosófica entre imagen y movimiento. Posteriormente, con la aparición de los inventos ópticos de Muybridge se establece una nueva teoría del movimiento evidenciando la inexistencia de las “poses trascendentales”. Se da origen al concepto moderno de movimiento compuesto por sucesión/interrupción de momentos. Los estudios sobre el movimiento en el cine continúan con el filósofo Deleuze, quien plantea la teoría del tiempo como inmanente al movimiento. Y, cuando el cine se posiciona en el arte, la relación entre éste y filosofía continúa, a partir de los temas de los films.

Algunos directores de cine nórdico europeo, en los años cincuenta y sesenta crean obras influenciadas por el pensamiento de Sören Kierkegaard: el danés Carl Theodor Dreyer, principalmente con la película *La palabra (Ordet)*, y luego, Ingmar Bergman con *El Séptimo Sello*.

En los años sesenta aparecen películas con temáticas orientadas al absurdo y al nihilismo moral; principalmente con el director italiano Michelangelo Antonioni. La preocupación acerca de los temas existenciales continúa, y en el cine estadounidense algunos directores, entre ellos Stanley Kubrick con *Odisea del espacio*, plasman la tragedia de la soledad humana.

En el año 2001, el director estadounidense Richard Linklater presenta el film *Waking Life* en donde expone una crítica a la pérdida de la subjetividad, en



un medio en el que se han masificado y despersonalizado las relaciones comunicativas.

El análisis de las películas *El Séptimo Sello* y *Waking Life*, evidencian el impacto de la filosofía existencialista y la pervivencia de sus temas centrales. En la primera película se interpretan las categorías de los tres estadios de Kierkegaard, la noción de muerte, la distinción entre el existencialismo religioso y ateo, y entre el racionalismo moderno frente al irracionalismo.

Con *Waking Life* se abren interrogantes recurrentes en la filosofía de la existencia, en un momento en el que se ha desarrollado la globalización y se relievan los temas de la contingencia, las relaciones conflictivas, el libre albedrío, el suicidio, la proyección de la filosofía existencialista en el siglo XXI, la temporalidad humana y la crítica activa a las nuevas relaciones de dependencia económica y social. *Waking Life* no descuida el tema de la guerra, el étnico/racial como temas de actualidad; así como también deja abierta la conflictiva relación entre lo real, lo imaginario y lo simbólico, en tanto el protagonista se encuentra atrapado en el sueño del cual no puede salir.

Para la comprensión de las distintas concepciones del mundo, hay que tener en cuenta que a cada época de la historia le corresponde una imagen o representación del mundo, y que el cine, como arte “total”, ofrece un terreno fértil para reflexionar sobre preguntas de interés filosófico, con una visión radical del ser, la humanidad, el mundo y la vida.



BIBLIOGRAFÍA

Appignanesi, Richard; y Zárata, Oscar. *Existencialismo para principiantes*. Buenos Aires: Era naciente Editorial, 2004.

Astrada, Carlos. *Existencialismo, filosofía de nuestra época*. 6 nov. 2012 <<<http://www.filosofia.org/aut/003/m49a0349.pdf>>>

Bargiela, Rafael. “Crítica de cine: Waking life, de Richard Linklater”. 16 nov. 2012 <<<http://www.sinhora.com/2012/11/cine-critica-waking-life-linklater.html>>>

Bazin, André. “Ontología de la imagen fotográfica”, en *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, 2008.

Bergman, Ingmar. Prólogo. *El séptimo sello*. Por Julio Acerete. Barcelona: Aymá S.A Editora, 1965.

Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca, 2003.

Bello, Eduardo. “El existencialismo de dos seductores”. Revista Bajo Palabra [Universidad Autónoma de Madrid] Nº II (2007): 23-30.

Biblia de referencia Tothompson. Kirkbride Bible Company. Florida: Editorial, 1987.

Camus, Albert. *El extranjero*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1969.



_____. *El hombre Rebelde*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1978.

_____. *El mito de Sísifo*. El hombre rebelde. Buenos Aires: Editorial Losada, 1953.

_____. *La Peste*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1969.

Chevalier Jean y Gheerbrant Alain. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1986.

Chiodi, Pietro. *El pensamiento existencialista*. México: Editorial Manuales UTEHA, 1962.

Cohn, Priscilla N. *Heidegger: su filosofía a través de la nada*. Madrid: Editorial Guadarrama, 1975.

Copleston, Frederick. *Historia de la filosofía*. 15 Dic. 2012 <<<http://www.cienciayreligion.org/articulos/pdfs/copleston.pdf>>>

Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento*. Estudios sobre cine 1. Barcelona: Editorial Paidós, 1984.

Delfgaauw, Bernard. *La filosofía del siglo XX*. Buenos Aires: Ediciones Carlos Lohlé, 1965.

_____. *Qué es el existencialismo*. Buenos Aires: Ediciones Carlos Lohlé, 1967.



Despertando a la vida [Waking life]. Dir Linklater, Richard. Act. Wiley Wiggins, Hawke Ethan y Delpy Julie. Fox Searchlight Pictures, 2001.

Díaz de la Vega, Alonso. “Filmo, luego existo: Existencialismo en el Nuevo Hollywood”. 15 jun. 2013 <<<http://el-archivero.blogspot.com/2010/12/filmo-luego-existo.html>>>

Echeverría, Bolívar. *El humanismo del existencialismo*. 15 Dic. 2012 <<<http://dianoia.filosoficas.unam.mx/info/2006/d57-Echeverria.pdf>>>

El séptimo sello. [Det sjunde inseglet]. Dir. Ingmar Bergman. Act. Sydow Max Von, Bjornstrand Gunnar, Poppe Nils, Andersson Bibi. AB Svensk Filmindustri.

“El teatro del absurdo y el teatro de la crueldad”. 17 en. 2013 <<<http://ec.kalipedia.com.>>>

Fanon, Franz. *Los condenados de la tierra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1961.

Fatone, Vicente. *Introducción al existencialismo*. Buenos Aires: Editorial Columbia, 1953.

Greve, Wilfried. “El dudoso eticista. O lo uno, o lo otro II, de Kierkegaard”.

Grass, Günter. *El tambor de hojalata*. México D.F: Santillana Ediciones, 2010.



Revista Enrahonar. [Universidad autónoma de Barcelona] No. 29. (1998):
19-38.

Hartnack, Justus. *Breve historia de la filosofía*. Madrid: Editorial Catedra,
1980.

Hegel. *Filosofía del derecho*. Buenos Aires: Claridad, 1988.

Heidegger, Martin. *Arte y Poesía*. México DF: Fondo de cultura económica,
2006.

_____. *Carta sobre el Humanismo*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

_____, Martin. *El Ser y el Tiempo*, México: Fondo de Cultura
Económica, 1974.

_____, Martin. *La esencia del habla*. Barcelona: Editorial Serbal,
1987.

Jaspers , Karl. *La filosofía*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica,
1978.

Kierkegaard, Sören. *Diario de un seductor*. 15 sep. 2012
<<<http://es.scribd.com/doc/52200169/diario-de-un-seducator>>>

_____, Sören. *Mi punto de vista*. Buenos Aires: Editorial Aguilar,
1983.



_____, Sören. *Tratado de la desesperación*. Buenos Aires: Editorial Quadrata, 2005.

Lenz, Joseph. *El moderno existencialismo alemán y francés*. Madrid: Editorial Gredos, 1955.

Levy-Daniel Héctor. "Sartre: algunas claves de su teoría del teatro". 17 en. 2013 <<http://www.dramateatro.arts.ve/dramateatro.arts.ve_respaldo/ensayos/n_0017/sartre_levy-daniel.htm>>

Mandelbaum, Jacques. *Maestros del cine. Ingmar Bergman*. Paris: Ed. Cahiers du cinema, 2011.

Marías, Julián. *Historia de la filosofía*. Madrid: Biblioteca de la revista de occidente, 1941.

Martin, Jorge. *La imagen-movimiento. Deleuze y la relación Beckett-Bergson*. 4 jul. 2012 <<www.scielo.org.pe/pdf/arete/v22n1/a03v22n1.pdf>>

Mijail, Malishev y Manola, Sepúlveda. *La dramaturgia de Jean-Paul Sartre: Muertos sin sepultura*. 11 enero <<2013 <http://www.uaemex.mx/>>>

Monzó, José María. *Guía para ver y analizar Carl Theodor Dreyer*. Octaedro: Valencia, 2008.

Morín, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. Buenos Aires: Paidós, 2011.

Nietzsche, Friedrich. *El origen de la tragedia*. Trad. Enrique Eldeinstein. Barcelona. Editorial Edicomunicación, 1985.



_____ . *Humano, demasiado humano*. Buenos Aires: Editorial Gradifco, 2004.

Obiols, Guillermo. *Nuevo curso de lógica y filosofía*. Buenos Aires: Editorial Kapelusz. 1998.

Olivares Merino, Julio Ángel. “Entre la ceniza y el fantasma. El sujeto desencantado en la literatura y el cine contemporáneos”. 3 ab. 2008 <<www.ucm.es/info/especulo/numero39/eceniza.html>>

Oubiña, David. *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital*. Buenos Aires: Manantial, 2009.

Palmer, Donald. *Sartre para principiantes*. Buenos Aires: Editorial Era Naciente. 2004.

Papineau, David. Filosofía. *Guía ilustrada para entender la filosofía hoy en día*. Barcelona: Editorial BLUME, 2004.

Pérez Eliseo. *Sören Kierkegaard o la teología patas arriba*. Nashville: Abringdon Press, 2009.

Platón. *Mitos*. Madrid: Ediciones Ciruela, 1998.

Prini, Pietro. *Historia del existencialismo*. Barcelona: Editorial Herder, 1992.

Puigdoménech, Jordi. “Bergman, Ingmar: ¿Cineasta de La burguesía?”
©Film. *Historia [Universidad de Barcelona] N° 1 (1998):75-87*.



Romero de Solís, Diego et al. *Símbolos estéticos*. Madrid: Universidad de Sevilla, 2001.

Roubiczek. Paul. *El Existencialismo*. Barcelona: Editorial Labor, 1964.

San-Agustín de Hipona. *Confesiones*. Buenos Aires: Bonum, 2006.

Sánchez, Adolfo. *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*. México D.F: Fondo de cultura económica, 1996.

Sartre Jean-Paul. *A puerta cerrada*. 17 en. 2013

<<<http://es.scribd.com/doc/52883595/a-puerta-cerrada>>>

_____. *El existencialismo es un humanismo*. Barcelona: Editorial Edhasa, 2009.

_____. *El Ser y la Nada*. Buenos Aires: Editorial Losada, 2005.

_____. *La prostituta respetuosa* 17 en. 2013.
<<http://es.scribd.com/doc/16457629/Sartre-JeanPaul-La-mujerzuela-respetuosa>>>

_____. *La náusea*. Buenos aires: Losada, 1947.

Tapia, Diego y Beatrice Tedeschi. *Cine en vivo. Setenta directores hablan de cine*. Quito: Departamento de cultura, 1987.



Tolstoi, León. *La muerte de Iván Ilich*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1993.

Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Editorial Debolsillo, 2006.

Vattimo, Gianni et. al. *En torno a la posmodernidad*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1994.

“Waking Life, referencias filosóficas de la película” 7 oct. 2012
<<<http://eltaodeinternet.blogspot.com/2004/07/waking-life-referencias-filosficas-de.html>>>

Zane David, y Korkos Alain. *Camus para principiantes*. Buenos Aires: Editorial Era Naciente, 2004.

ANEXOS

1. El mundo que percibimos con los sentidos es la sombra, únicamente la apariencia del “mundo de las ideas”, que para Platón es el mundo real.

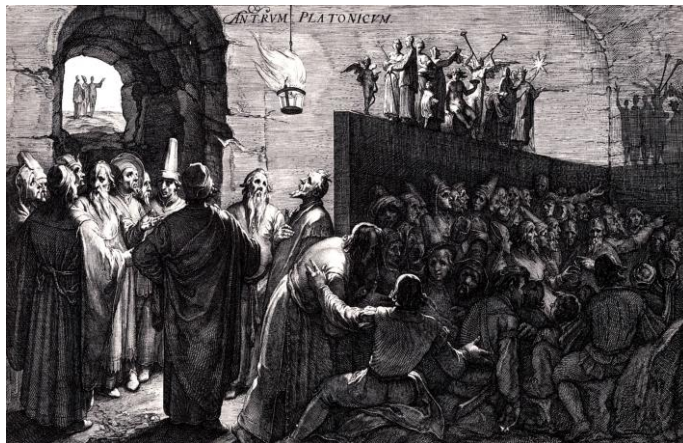


Ilustración 25. *Alegoría De La Caverna de Platón*, grabado de Jan Saenredam, 1604.

2. Muybridge mediante la consecución de imágenes de un caballo galopando, no muestra “imágenes privilegiadas”, sino la consecución de una serie de instantes cualquiera (Oubiña 70).

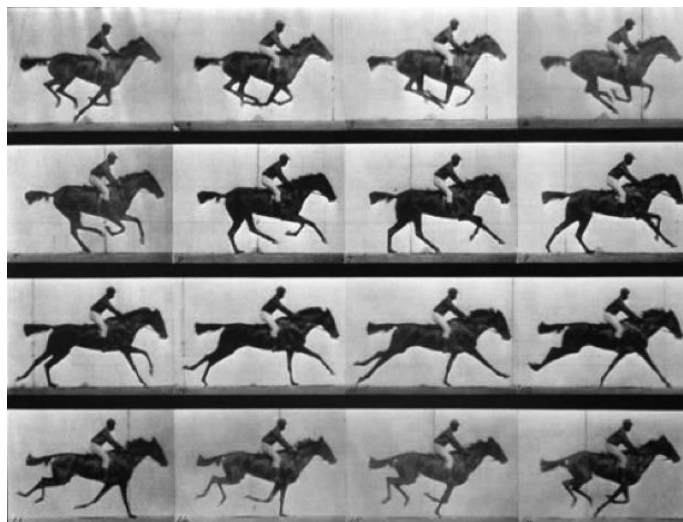


Ilustración 26. Serie fotográfica de Muybridge. *Human and Animal Locomotion* (Philadelphia, 1887).



3. RELACIÓN CRONOLÓGICA ENTRE EL DESARROLLO DEL CINE CON LA FILOSOFÍA

SIGLO 156 A.C - 2001 D.C.

AÑO	IMAGEN EN MOVIMIENTO	FILOSOFÍA
Siglo 156-87 a. C.	En la dinastía <i>Han</i> Occidental nace el teatro de sombras o "Sombras chinescas".	
Siglo V. a. C.		Defensa del ser por Zenón de Elea: aporías en contra de la multiplicidad y el cambio.
Siglo IV a. C.		"Mito de la caverna" de Platón.
Siglo III a. C.	Aristóteles utiliza la cámara oscura para estudiar los eclipses de sol.	
1799	Paul Philidor: fantasmagorías	
AÑO	CINE	FILOSOFÍA
1843-1873	<p>1845 Cinetoscopio del Dr. Von Uchatius</p> <p>1852 Intento de fotografía secuencial: "Bioscopio"</p>	<p>1843 Søren Kierkegaard bajo el seudónimo de Johannes de Silentio escribe <i>Temor y Temblor</i>.</p> <p>1848 Shopenhauer, Kierkegaard y el irracionalismo: existencia, religión y angustia (Oubiña143).</p> <p>1867 Marx escribe el Primer tomo de <i>El Capital</i>.</p> <p>Tendencia cientifista, evolucionista y materialista (Ibíd.).</p>
1873-1900	<p>1873 Publicación de la <i>Machine animale</i> de Marley (Ibíd.).</p> <p>1874 Muybridge publica el <i>Catalogue of photographic Views</i>, con 2.000 fotografías (Oubiña, 142).</p> <p>1881 Muydbridge fabrica el zoopraxiscopio: compone movimiento</p>	<p>1873 Bakunin escribe El estado y la anarquía.</p> <p>1874 Nace Max Sheller</p>



	mediante una sucesión de fotografías .	1882-1884 Nietzsche, <i>La gaya ciencia</i> (Oubiña,147)
		1883 <i>Introduccion a Las Ciencias Del Espiritu</i> , Dilthey.
		1883-1885 Nietzsche escribe <i>Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie.</i>
	1896 George Miélès fabrica el Kinetógrafo y realiza películas para incorporar a sus actos en el teatro Houdini (Oubiña,150).	
1900-1919	1900 Se presenta el Cineorama pantalla circular de Grimoin-Sanson en la exposición universal de París.	1900-1901 E. Husserl escribe <i>Las investigaciones lógicas</i> con la finalidad de «obtener una explicación filosófica de la matemática pura».
	1902 <i>Viaje a la luna.</i> George Miélès.	1907 <i>La evolución creadora</i> de H. Bergson, quien defiende la idea del tiempo natural creativo.
	1912 <i>La venganza del camarógrafo</i> de Landislav Starevik	1912 Se publica <i>Del sentimiento trágico de la vida</i> del filósofo español Miguel de Unamuno.
	1915 <i>El nacimiento de una nación</i>	1910-1913 <i>Principia Mathematica.</i> De Bertrand Russel, en coautoría con Alfred North Whitehead.
1919-1942	1919-1929 Cine de vanguardia en Francia (Gance, Lang, Murnau, Dreyer, Eisenstein).	1922 Positivismo lógico. Círculo de Viena.
	1927 <i>El cantor de Jazz.</i> Primera película sonora	1927 Heidegger escribe <i>Ser y Tiempo</i>
	1929 <i>Un perro Andalúz.</i> Luis Buñuel	Principio de incertidumbre
	1936 <i>Tiempos Modernos</i> de Charles Chaplin	1936 Walter Benjamin: <i>La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica</i>



1942-1969	<p>1943 Dreyer dirige <i>Dies Irae</i>: Dinamarca, siglo XVII. Una mujer es acusada de brujería.</p> <p>1955 Carl Theodor Dreyer dirige la película <i>Ordet</i></p> <p>1957 Ingmar Bergman: <i>El Séptimo Sello</i></p> <p>1962 <i>El eclipse</i>, película italiana de dirigida por Michelangelo Antonioni</p>	<p>1942 Se publica <i>El mito de Sísifo</i> de Albert Camus.</p> <p>1943 Se publica <i>El Ser y la Nada</i> de Jean-Paul Sartre</p> <p>1945 André Bazin: <i>Ontología de la imagen fotográfica</i>.</p> <p>1946 Sartre: <i>El existencialismo es un humanismo</i></p> <p>1956 Heidegger y la superación de la metafísica moderna (Oubiña155).</p> <p>1961 Karl Popper: <i>La Miseria del Historicismo</i></p>
1969-2001	<p>1971 <i>La Naranja Mecánica</i>, Stanley Kubrik</p> <p>1992 Jean-Pierre Jeunet y Marc Caro- Fascinante dirigen <i>Delicatessen</i></p> <p>2001 Richard Linklater dirige <i>Waking Life</i></p>	<p>1969 <i>Lógica del sentido</i> de Gilles Deleuze.</p> <p>1979 Jean-François Lyotard escribe <i>La condición posmoderna</i>.</p> <p>1987-1998 Clima posmoderno: cultura, filosofía.</p> <p>1992 Fukuyama publica: <i>El fin de la historia</i></p>

Fuente: Línea de tiempo realizada por David Oubiña et al. *Una juguetería filosófica*, 2009.



4. DIFERENCIAS ENTRE EL CINE CLÁSICO, MODERNO Y POSMODERNO

	Cine Clásico	Cine Moderno	Cine Posmoderno
Inicio	Narración (de Plano General a Primer Plano) (Psicosis)	Descripción (de Primer Plano a Plano General) (El perro andaluz)	Simultaneidad de Narración y descripción (Amélie)
Inicio	Intriga de Predestinación (Explícita o Alegórica) (The Big Sleep)	Ausencia de Intriga de Predestinación (Fresas silvestres)	Simulacro de Intriga de Predestinación (Blade Runner)
Imagen	Representacional Realista (Ladrones de bicicletas)	Plano-Secuencia Prof. de Campo (Citizen Kane) Expresionismo (Dr. Caligari)	Autonomía Referencial (India Song, Marienbad)
Sonido	Función Didáctica: Acompaña a la imagen (Marnie)	Función Asincrónica o Sinestésica: Precede a la imagen (2001)	Función Itinerante: Alternativamente didáctica, asincrónica o sinestésica (Danzón)
Edición	Causal (Shane)	Expresionista (M, el asesino)	Itinerante (Carne trémula)
Escena	El espacio acompaña al personaje (El tercer hombre)	El espacio precede al personaje (Metrópolis)	Espacio fractal, autónomo frente al personaje (Hannah)
Narrativa	Secuencial Mitológica Modal (alética, deóntica, epistémica, axiológica) (High Noon)	Anti-Narrativa (fragmentación, lirismo, etc.) (Hiroshima)	Simulacros de metanarrativa (Rosenkrantz & Guildenstern)
Género	Fórmulas Genéricas (Policíaco, Fantástico, Musical, etc.) (Amor sin barreras)	El Director precede al Género (Touch of Evil)	Itinerante, lúdico, fragmentario (fragmentos simultáneos o alternativos de géneros y estilos) (Terciopelo azul)
Intertextos	Implícitos (The Color Purple)	Pretextuales Parodia Metaficción (1941)	Architextuales Meta-parodia Metalepsis



			(Purple Rose of Cairo)
Ideología	Anagnórisis Teleología Causalidad Espectacularidad (Representación)	Indeterminación Ambigüedad moral Distanciamiento de las convenciones y de la tradición (Anti-Representación)	Incertidumbre Paradojas Simulacros de lo clásico y moderno (Presentación)
Ideología	Presupone la existencia de una realidad representada por la película) (Double Indemnity)	Relativización del valor representacional de la película (Blow Up)	Autonomía de la película con sus condiciones de posibilidad (American Beauty)
Final	Epifánico: Una verdad resuelve todos los enigmas (Intriga internacional)	Abierto: Neutralización de la resolución (Sin aliento)	Virtual: Simulacro de epifanía (Brasil / Zoot Suit)

Fuente: <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n46/lzavala.html>