

Lo trágico, el héroe y el viaje.

*De su degeneración en la modernidad. O de su
recuperación en el cine.*



Presenta: Hernández Domínguez Nahúm Amisadai.

División de ciencias sociales y humanidades

Licenciatura en sociología

UAM-Xochimilco

Asesor: Juárez Nuñez José Manuel

Octubre, 2024



Cosa terrible es el ser humano.

Primer coro de Antígona.

*Toda disputa política ideológica es en la modernidad
-y como sabemos- un problema teológico mal planteado o irresuelto.*

Ángel Faretta.

*Donde el pensamiento no tiene cabida,
ni la justicia ni la prudencia existen.*

Simone Weil.

*Barajadas por la inconsciencia, las cartas del juego
al que se nos obliga a jugar no tienen más sentido
que la muerte del espíritu.*

Sebastián Porrini.

Índice.

Resumen.....	4
Preludio.....	5
I.....	5
II.....	6
Introducción.....	10
Tradición y Modernidad.....	13
Rupturas.....	15
Engranaje del mundo moderno.....	17
El mundo y el hombre modernos.....	19
Posmodernismo.....	21
Cuestiones de cultura.....	24
Excursos sobre el símbolo.....	26
Excursos sobre el arte.....	29
Configuración del arte.....	30
Excursos sobre el mito.....	32
Los mitos del mundo moderno.....	33
El cine.....	36
Innominabile attuale.....	40
Mito y cine.....	46
De raptos: Furiosa.....	47
Lo trágico.....	50
El héroe.....	54
Mujeres salvando el día: heroínas.....	56
El viaje.....	62
Breve conclusión.....	69
Bibliografía.....	70

Resumen.

Los conceptos de lo trágico, del héroe y del viaje -conceptos tradicionales- han sido degenerados por la Modernidad. Pero si estos conceptos han sido deformados por -y en- la Modernidad, también han permanecido como formas bajo el cobijo de la Tradición como representaciones artísticas o culturales, representaciones que han acompañado al hombre *in illo tempore*. Arte, sociedad y cultura están en constante diálogo y tensión.

Tradición y Modernidad presuponen una dialéctica. La Modernidad se desprende de su ruptura con la Tradición. A esta ruptura la situaremos y la demostraremos histórica y políticamente, sociológica y estéticamente, en el *otoño de la edad Media* (Huizinga, 1982).

De las artes, la que mayor nos interesa es el cine, pues como lo escribe Ángel Faretta:

Si la modernidad se caracteriza por el estado de deliberación permanente, por el limbo de un coloquio infinito que nunca decide nada, el cine se asume y postula como una forma del pensar y el poetizar que decide continuamente. Y en este decidir es también el primer arte de la modernidad que tiene y sostiene *ad limine* una relación clara y polémica con respecto al poder, concepto ya vuelto lábil o meramente especulativo —o tema de conversación infinita de interiores...— que el cine hace regresar, sostenidamente, al estado operativo (2021; 13).

Antes de adentrarse en los campos de lo trágico, del héroe y del viaje, es necesario redefinir conceptos periféricos como mito -degenerado en mentira-, símbolo, arte, cultura, cine, Tradición, Modernidad. Para una redefinición correcta será preciso alejarnos del sociologismo (Argüello Grunstein, 2005) e ir a la fuente directa de cada concepto. Una vez hecho lo anterior, los conceptos podrán entrelazarse y configurar una teoría de bases clásicas para las ciencias sociales, con miras en lo sociológico, lo histórico, lo político y lo estético -que también es lo filosófico.

Preludio.

*Be not afeard, the isle is full of noises,
Sounds, and sweet airs, that give delight and hurt not.*
Shakespeare (The Tempest, acto III, escena II).

I.

Este estudio nace de la necesidad de repostular una visión clásica en las ciencias sociales de algunos conceptos clave, y que se han perdido o deformado en la Modernidad, como lo son el concepto de lo trágico, del héroe y del viaje. Dichos conceptos, como lo veremos a lo largo de estas páginas, no pueden ser entendidos si no se profundiza previamente en otros que los rodean, como el *mythos* o el símbolo. Sí estos conceptos se han deformado en la Modernidad, también han permanecido como formas bajo el cobijo de la Tradición. En el mayor de los casos, y como parte del eje que tomaremos, los conceptos clásicos o tradicionales -como también podemos llamarlos- están vigentes como representaciones artísticas o culturales. Y es que las representaciones de estas nociones tradicionales han acompañado al hombre y a su espíritu desde el comienzo de las representaciones con la escritura -de génesis poética-, el teatro o el cine. Arte, sociedad y cultura están en constante diálogo y tensión.

Como las representaciones has sido muchas a lo largo de los últimos 3 milenios-en teatro, en novelas, en versos, en opera, en música-, y lo que nos interesa sobre nuestros 3 conceptos claves es su polémica ante la Modernidad, nos centraremos en el gabinete del cine, que bien los ha adoptado, y que además su propia existencia es polémica en tanto narrativa clásica y herramientas de la Modernidad.

La Tradición ha sido una, y la Modernidad y su concesionario -capitalista, liberalista, progresista, científicista, *et al-* la han interrumpido históricamente. A esta ruptura o dialéctica la situaremos y la demostraremos histórica y políticamente, sociológica y estéticamente, en el *otoño de la edad Media* (Huizinga, 1982).

II.

Como presupuesto, entendemos a la Modernidad como una ideología en acción cuya característica esencial, y origen, es la ruptura histórica con formas del pensamiento tradicional. Estas formas tradicionales, o datos, no son sino todos aquellos temas que obstaculizan la rutina moderna: la metafísica, lo sagrado, lo mítico, lo trágico. Formas culturales y sociales originarias. En la Modernidad, más que perderse, esas formas se deforman y degeneran; pero permanecen, y en constante actualización, desde la Tradición y sus artes. El arte -tradicional- recupera y reconfigura lo mítico, lo trágico, lo sagrado, y opera desde su código: la metafísica. La Tradición es un fenómeno histórico y sociocultural (Herrejón Peredo, s. d.).

De las artes, la que mayor nos interesa es el cine, pues como lo escribe Ángel Faretta:

Si la modernidad se caracteriza por el estado de deliberación permanente, por el limbo de un coloquio infinito que nunca decide nada, el cine se asume y postula como una forma del pensar y el poetizar que decide continuamente. Y en este decidir es también el primer arte de la modernidad que tiene y sostiene *ad limine* una relación clara y polémica con respecto al poder, concepto ya vuelto lábil o meramente especulativo —o tema de conversación infinita de interiores...— que el cine hace regresar, sostenidamente, al estado operativo (2021; 13).

De entre esas formas, la pérdida o deformación -que también es degeneración- del mito resulta una empresa a atender, así como su salvaguarda en el cine, pues el cine es relato (*mythos*). En la era moderna, o acaso posmoderna, el mito deviene como sinónimo de mentira, de farsa. Distintas son las aristas del mito. En esta ocasión, nos centraremos en tres tópicos: lo trágico, el héroe y el viaje. Tres tópicos singulares, y entrelazados, que constituyen no solo partes del mito, sino que se despliegan en la narrativa misma del arte, en lo social, en lo cultural.

¿Por qué el cine? Por su carácter como arte vigente, polémico, de entretenimiento y ecuménico. Vizcarra F. lo argumenta así:

el arte cinematográfico puede revelarnos vastos territorios de la naturaleza humana y social mediante la puesta en escena de realidades imaginadas o recreadas, sean ordinarias o extraordinarias, que permanecen en el horizonte cultural de distintas

épocas y sociedades debido a su gran vitalidad, su poder de encarnación y su capacidad para iluminar múltiples senderos de lo humano (2005: 190).

Atender las artes desde las sociales es ya una tarea polémica dada la supuesta naturaleza de los particulares en su haber:

Para el mundo del arte o “mundo inspirado” (según la expresión de Boltanski y Thévenot, citados por Heinich) lo social es lo externo, lo superficial y lo inauténtico, es por ello de vital importancia la consideración del “régimen de singularidad” que valora lo excepcional, privilegia al sujeto, lo particular, lo individual, lo personal y lo privado; es decir, todo lo opuesto al “régimen de comunidad”, donde se afincan las tesis señaladas del sociologismo (Argüello Grunstein, 2005; 33).

Es preciso, a temprana altura, reconfigurar lo anterior. Ciertamente es que el arte trabaja desde los particulares, pero esos particulares están en función de los universales. Son los arquetipos, como en el caso del cine, los que operan y concentran a los generales. Así, el cine trabaja desde ese “régimen de singularidad” conteniendo lo universal que en las comunidades se refiere. Ejemplifiquemos: alguna película de un héroe ante una injusticia.

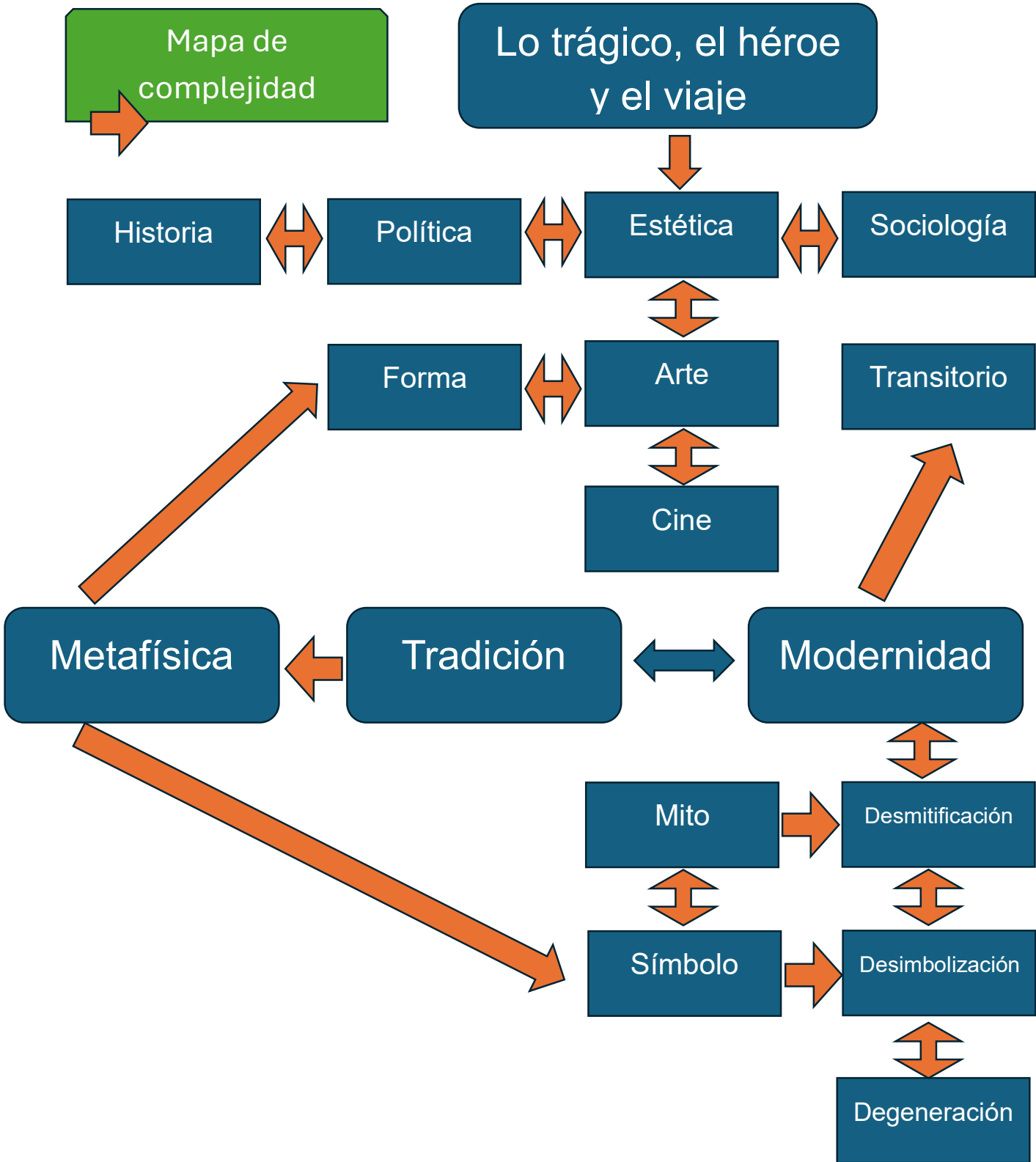
Acerca del sociologismo, Argüello Grunstein no dice: “El problema principal del denominado sociologismo es el señalar al contexto, a lo social, como la “determinación en última instancia” del arte; es decir, privilegiar por principio lo general sobre lo particular” (2005; 33).

Resultará necesario, en primera instancia, plantear la ruptura Modernidad–Tradición; una ruptura de medio milenio. Redefinir qué es el mito, qué es lo trágico, qué es el héroe, qué es el viaje, y mostrar sus degeneraciones en la Modernidad. Desde luego, definiremos el concepto de cine -desde la teoría de Ángel Faretta-, pues para abordar el cine desde las sociales es necesario contar con una teoría sólida para el análisis y la selección de films. En su mayoría, la sociología del cine se centra en teorías de redes, en la industria cultural, en cine etnográfico, o acaso en la explicación de la trama. Es preciso, entonces, antes de trabajar con cine y plantear nuestra triada, entender qué es el cine.

Nuestra pregunta a resolver es, pues, ¿qué es lo trágico, qué es el héroe y qué es el viaje, y cómo transcurren en la Modernidad y cómo el cine los recupera?

Siendo en gran cantidad los temas a abordar (la Modernidad, la Tradición, el mito, lo trágico, el héroe, el viaje, el arte, el cine, lo sagrado), y un agregado más de conceptos que se desprenden por los anteriores (lo fantástico, metafísica, estética), recurriremos a la idea y al método de lo complejo de Morin; tejeremos un universo en torno a nuestros conceptos para presentar una realidad -como a Morin le gusta llamarle- del mundo. “La complejidad es, efectivamente, el tejido de eventos, acciones, interacciones, retroacciones, determinaciones, azares, que constituyen nuestro mundo fenoménico” (Morin, s. d: 17).

Dos son, entonces, nuestros universos de estudio: la realidad y lo imaginario; lo trágico, el héroe y el viaje en nuestro mundo fenoménico y en el imaginario o universo narrativo del cine, ambos en diálogo y tensión. El trabajo nos llevará, inevitablemente, a una crítica del mundo fenoménico desde las artes. Nos proponemos, como conceptualiza Marcelo Palman en el prólogo a *El cine o el hombre imaginario*, una “aventura intelectual”.



Introducción.

Век мой, зверь мой, кто сумеет
Заглянуть в твои зрачки
И своею кровью склеит
Двух столетий позвонки?¹
Osip Mandel'stam

Dewey John, con quién no siempre estamos de acuerdo, escribía hacia 1934: “el arte es un modo más universal de lenguaje que el habla” (2008: 379). Desde su universalidad, el arte, ya sea en forma lírica o visual, es un espejo de la realidad, a veces uno que brinda un reflejo siniestro; un espejo de comprensión al mundo en tanto universal y global, cultural y social.

Dos fuerzas se debaten: Tradición y Modernidad; combaten como ideas, como manifestaciones; la disputa es visible en dos campos: el teórico y el sintético o artístico, así como desde el cotidiano. Los postulados últimos de la una y de la otra se oponen desde la negación y la reacción. La Modernidad nace como un supuesto antitradicional; la Tradición permanece como una postura antimoderna. La Modernidad excluye de sí, o deforma, los conocimientos o datos tradicionales -el pensamiento metafísico, superracional, mítico, trágico, simbólico-, lo *absolutamente otro*; la Modernidad *desliga* al hombre, lo *desimboliza*.

Las artes operan desde lo simbólico, desde los datos tradicionales, volviéndose *metafísica operativa*². De la Modernidad se desprende un “arte”, y una mentalidad, anti y asimbólico,

¹ Mi siglo, mi fiera, ¿quién podrá/ mirarte dentro de los ojos/ y soldar con su sangre/ las vértebras de dos siglos?

² Tomamos el concepto *metafísica operativa* del libro *Los otros. La metafísica operativa en los siglos XX y XXI* de Sebastián Porrini, concepto que refiere a toda representación o acto del pensamiento que se sustenta en la metafísica tradicional, por la cual “la metafísica no es sólo una forma especulativa de la filosofía, sino una acción tendiente a que los datos tradicionales — símbolos, ritos, mitos, etc.— trabajen sobre la conciencia humana de forma tal que se produzca una apertura del conocimiento intelectual. Lejos de encerrarse en fórmulas lógicas que conllevan recortes del lenguaje —[...]— la metafísica operativa se reconoce una disciplina práctica, que sirva de apertura a las dimensiones no físicas del ser humano, sin confundirse con elementos inconscientes” (2021, 7-8), pues trabaja lo *superracional*, lo vertical. Así, el cine es *metafísica operativa* en tanto su relación o re-ligue con lo sagrado.

banal, especulativo, descentrado, del cual no nos ocuparemos a la hora de ahondar en obras, pues son las obras mejores -llas de la Tradición- las que nos abren el espectro a una crítica de la Modernidad y del mundo que ha construido, en tanto defensa y reivindicación de la Cultura -siempre universal- y contra la constitución de la sociedad contracultural moderna, globalizada, del *pensiero debole*. El arte, emboscado -en términos de Jünger-, ya en la Modernidad, se transforma en Fantástico.

“La gran fuente de la cultura la constituyen las cosas mejores que han sido pensadas y dichas” (Matthew Arnold³). Lo que en las grandes obras clásicas se inscribe permanece vigente, y su sustancia es actualizada constantemente. El cine se sostiene de la *sustancia* que forma la representación ática, una sustancia que da forma al arte en tanto arte: la tragicidad de la vida, la figura del héroe y el viaje en tanto una épica que transmuta; el mito. Sustancias deformadas por la Modernidad en su cotidianidad. Hinsdale concebía a la Historia como la labor de estudio de “la actividad de la naturaleza espiritual del hombre” (1912: 25), concepto bajo el cual podemos operar, leyendo más allá del horizonte material moderno secularizado: lo anímico-espiritual. Una suerte de regreso en las ciencias sociales en tanto ciencias del espíritu. El mito nos acercará. Descifrando un laberinto llamado Modernidad y su concepción antitrágica, antiheroica y aéptica; repostularemos los conceptos de tragedia, de heroicidad y de viaje en su origen, como *suturadores*, y utilizando como catalizador al cine.

Ricorso: “La moda del símbolo total en las ciencias sociales ha coincidido con una desimbolización profunda en las artes” (Debray, 1994: 48), por lo que es necesario redefinir lo simbólico, debatiendo su uso más común, el de Bourdieu. “El simbolismo ha sido reducido a una categoría de materia psíquica inconsciente, asimilable a los intereses intrascendentes de la visión científico-racional”, escribe Porrini (2021: 23). La *babelización de lo mítico*, y sumamos lo simbólico, obedece a la puesta en circulación del mito y del símbolo “como problema, tema e incluso como palabra” (Faretta, 2021: 47) por parte de una modernidad “insatisfecha, agobiada y cercada por la camisa de fuerza, por la cadena de la razón ya vuelta nihilismo y movilización total” (loc. cit.) que refugió sus idearios en lo simbólico-mítico cayendo *in extremis* en un “exotismo reconvertido” (ibídem: 51). El símbolo y el mito se han prostituido, con consecuencias en la estética y en las artes, y si las artes son la consecuencia última de una sociedad-cultura-civilización, y si el arte

³ Citado en: Hinsdale, op. cit: 38.

alimenta a estas a la vez que de estas se alimenta, caemos en una apoteosis turbulenta de la que es preciso salir o, por lo menos, y lo que nos atañe, mostrar. Es preciso y arriesgado el, para hablar de símbolo y mito, volver al símbolo y al mito en sus estados plenos.

De las *vértebras despedazadas* de los siglos permanezca el *contemporáneo* agitando la lanza⁴.



Doré, P. G. (1865) *Destruction du Léviathan.*

⁴ Utilizamos el concepto *contemporáneo* en su sentido *agambeniano*: quien es consciente de su tiempo y toma distancia crítica. "Puede decirse contemporáneo solamente quien no se deja engeguercer por las luces del siglo y alcanza a vislumbrar en ellas la parte de la sombra" (Agamben, 2008: 4).

Tradición y Modernidad.

*Pero de teatro hizo también la entera ciudad,
y los actores fueron legión.*
Borges.

Por definición, la Tradición (*traditio*) no se puede perder: es lo que se trae, lo que se transmite, lo universal: el lenguaje, lo simbólico. De la raíz *traditio* se desprende también traición. *Et quasi cursores vitae lampade tradunt*. La de la Tradición una postura política crítica, que no politicista o de partido, que abraza aquello que la Modernidad ha pretendido borrar (lo metafísico, lo trascendente).

A primera vista, la tradición parece sólo preocupada por el pasado. Pero en realidad su profundo sentido es ser el puente hacia el futuro. La cadena de los actos a través del tiempo, acompañándolo, venciendo al tiempo nos indica el sentido. Un paso más. El sentido de la tradición está en la dimensión temporal de la cultura. La cultura no existe fuera del tiempo y por eso mismo la cultura no existe sin tradición.. (Herrejón, s. d: 140).

Elémire Zola la define así.

Tradición es aquello que se transmite, especialmente de progenie en progenie, que es como decir la raíz de casi todo estado o acto humano, estando más vivos los muertos que aquellos por los que circula la sangre de ellos, ilusos que pueden inventar fácilmente lo que es pura reviviscencia y crear discursos que conmueven con la apariencia de la novedad; en la medida en que está olvidada la voz arcaica que ya los pronunció en la antigüedad (2003: 117).

La Tradición se actualiza desde el arte y el pensar. La Tradición se opone a la mentalidad moderna llana. La Tradición es *sophia perennis*. La Tradición trata de los vínculos (cultura-sociedad-personas-familia), aquellos que la Modernidad trata de romper, individualizando a

los sujetos⁵. La Tradición es la suma universal de las tradiciones⁶ (hindú, cristiana, helénica, etcétera), que no costumbres -que es en una de las cosas en las que degrada-, mucho menos sincretismo. El cifrado simbólico es lo que la conforma. La Tradición no es lo popular ni el *folklore*. Es, en esencia, un pensamiento y una postura cuya lectura comprende la unidad de los aparatos errantes desde *el otoño de la edad media*: política, historia, filosofía, religión, arte; la cultura. La Tradición se presenta teórica y artísticamente. También, “el agente de la tradición no es únicamente el hombre como individuo y persona, sino el hombre sociedad y comunidad “ (Herrejón, s. d: 138). La tradición implica una abertura del individuo al mundo.

La Tradición, escribe Zolla, “está presente en todos aquellos que no han encerrado al hombre en la prisión de los sentidos, de los sentimientos y de los raciocinios, sino que han reconocido una intuición intelectual verdaderamente hurtada al tiempo y al espacio” (2003: 210).

De nuevo: de *tradição* se desprenden tradición y traición. La Tradición es el pasaje de saberes, de una cosmología; la traición, empuñada históricamente por lo moderno, es el abandono o degeneración de ese pasaje de saberes o de una cosmología. La Tradición proviene de la Antigüedad, de la Edad Media, del Renacimiento, y se ha sabido reconfigurar hasta nuestros días, principal y más hábilmente como arte. Desde luego, “no cualquier transmisión [...] es tradición” (Herrejón, s. d: 137). Para que una transmisión sea parte de la Traición -con mayúscula, como apunta Zolla (2003)-, debe estar vinculada con el conocimiento, con el re-hacer, con la distinción primordial entre lo alto y lo bajo, con la historia.

“La asimilación de la tradición implica la actualización de la misma tradición” (Herrejón, s. d: 136), por lo tanto tampoco se le debe confundir con conservadurismo.

⁵ “Lo que entendemos por «individualismo», es la negación de todo principio superior a la individualidad, y, por consiguiente, la reducción de la civilización, en todos los dominios, únicamente a los elementos puramente humanos” (Guenon, 1966: 89).

⁶ En este sentido: Schoun (1950) *De la unidad trascendente de las religiones*, Buenos Aires: Anaconda. Schoun teoriza una jerarquía entre lo esotérico y lo exotérico, entre lo suprareligioso y las religiones, entre la metafísica —en tanto unidad trascendente como verdad y simbólica— y el dogma. Las religiones —tradiciones—, así, no son sino una artista de la Verdad universal, y el intelectual debe de estar abierto a ellas.

Otro error, además del de confundir Tradición con conservadurismo, es el de indiferenciar la Tradición del tradicionalismo. El tradicionalismo es el estado petrificado, vuelto dogma, de la Tradición.

La Modernidad surge como fuerza histórico-mental, justo entre la transición feudalismo-capitalismo. La transición que atraviesa la Modernidad es la siguiente Edad Media-Renacimiento-Modernidad. Cómo ya expusimos, Modernidad es traición de la Tradición, y por lo tanto traición de la Edad Media. Que esto sea así, por cierto, no quiere decir que los elementos de la Modernidad no puedan tener un tratamiento artístico/estético. Reforzando lo primero, Rodríguez analiza y plantea las posturas de Guardines y de Buckhardt entre la edad moderna y la Edad Media: “Para los dos autores, la modernidad es una edad que se contrapone a la edad media” (s. d: 119-120).

Contrario a lo acuñado por Jules Michelet -y muchos otros-, el Renacimiento -italiano- no es sino “el último renacimiento de una larga edad media” (Le Goff, 2016: 56). Como más tarde lo fue el Barroco, el Renacimiento fue un bastión de defensa del mundo y de la mentalidad anterior, que ante la avanzada moderna se emboscaba en lo que comenzaba a llamarse cultura y arte.

Rupturas.

La *Antígona* de Sófocles sostiene una ruptura, una transición en el mundo clásico ático, un tránsito del *mythos* al *logos*; la suplantación de la ley positivista a la ley natural (*ágrafa*) (Hegel, 1971): lo antiguo (*Antígona*) y lo moderno (*Creonte*). Permítansenos los anacronismos. *Antígona*, surgida una década antes de lo que significó el comienzo del fin de Atenas, no así del pensamiento legado, opera desde una posición bifurcada: la, entonces, naciente grieta de la sociedad ateniense entre lo cívico y lo religioso; la *emergencia* de la *desmitificación del mito* (Eliade, n. d.). Sófocles, hombre religioso, en tanto vate, *arroja* a su público una sentencia, ya no desde la divinidad personificada *esquiliana* u *homérica*, sino desde un motor divino invisible al que le sobreviven los actos: allí están los Dioses, actuando aún en la vida, cuidado con pretender desprenderse de ellos. *Antígona* presenta, además de un pre-supuesto dialéctico hegeliano, la etapa de una concepción del mundo unificado que se bifurca. Un hecho particular en función de lo universal.

Porrini reformula lo anterior así, y desde la tragedia es *Edipo rey*:

Edipo, con su actitud eminentemente racional se coloca en la vereda opuesta; está ante Tiresias, sacerdote augural, como un hombre frente a toda una tradición a la que debe vencer. Es el mejor ejemplo de lo que en la Atenas del siglo V será la lucha entre la tradición mítica y la nueva mecánica racional, el *mythos* y el *lógos* del que tanto se ha escrito. Un enfrentamiento que no por nada Sófocles toma como tema para su tragedia más recordada, y que se entronca en el momento de enunciación más adecuado, la democracia (2012: 43).

Se suele creer que Cervantes y Shakespeare murieron el mismo día, un 23 de Abril de 1616. Sí bien Cervantes murió un día antes y fue enterrado el 23 de Abril, día en que murió Shakespeare, este emparejamiento entre la muerte de los dos autores guarda un fondo estético. Más allá de ese pretexto conmemorativo -imperfecto, pero con sentido-, ambos compartían algo: una visión del mundo en sus obras. El Quijote y las tragedias shakespearianas -históricamente colocadas en lo que llamaremos diáspora- son críticas con respecto a su tiempo y revolucionarias -en tanto que vuelven a lo antiguo. Alonso Quijano era un hombre caballeresco, que no aceptaba “el nuevo mundo”; un nostálgico de la Edad Media que pretendía que su vida fuera como en esos tiempos remotamente pasados. Así, la obra de Shakespeare es fuente de esa misma esencia: el regreso a lo pasado ante la Modernidad en alza. Shakespeare trabaja con reyes, con reinos, con brujas, con magia, con criaturas de fábula, con poderosos venidos a menos, con campos y jardines, con islas y viajes misteriosos, con la muerte trágica. Las obras de Shakespeare y Cervantes son, en esencia, medievales, porque ellos son hombres de mente medieval, que recuperan eso *otro* que se pierde. El Quijote, así como el príncipe Hamlet, morirá trágicamente, y con ellos la Edad Media (en tanto historia, no representación).

Partiendo del trabajo de principios del siglo XX de Johan Huizinga, *El otoño de la edad media* (1982), Ángel Faretta reconstruye la idea de la polarización del *mundo* (intelectual y cotidiano). *La cultura tradicional en diáspora desde el otoño de la edad media* nos sitúa en la procesión moderna, en un punto de quiebre en el que el hombre se desprende de lo *anterior* para sustentarse a sí mismo: la distinción entre el nuevo hombre de razón y el antiguo mundo etiquetado como tradicional en tanto negativa, atraso o conservadurismo. Siguiendo la línea de Huizinga y Faretta, proponemos esta ruptura de carácter cultural como un proceso amplio de distintos matices y agregados, que se va recreando ideológicamente a lo largo de los siglos, *in crescendo*, en contra de todo pensamiento

sagrado, mítico, religioso, trascendente. La *diáspora* se presenta como un eje a lo largo de los siglos que encuentra su punto de partida, o primeras y grandes manifestaciones, entre los siglos -premodernos- XIV, XV, XVI y XVII. El siglo XVIII será el de la primera solidificación; el XIX de una fase cristalizada global ya moderna, el XX de una *movilización total*, y el XXI de una *innominabile attuale*, tomando el concepto de Calasso (2018).

Engranaje del mundo moderno.

Nos limitaremos analíticamente sobre los hechos que conforman y los que contrarrestan nuestro *estado actual posdiáspora*, aquellos pos-separación entre Edad media y Modernidad⁷; sociedad feudal y mundo capitalista, poniéndonos marxistas (la alienación es paralela a la Modernidad). Un ciclo de intentos por disolver toda concepción sagrada del mundo; una serie de eventos a gran escala, ya con un globo enteramente conocido, que edificarán el mundo Moderno. La gestación de un cuerpo del que surgen distintas caras, como si del monstruo de Lerna se tratase, devorador de la cultura. Un monstruo producto del *sueño de la razón*. La *cultura al revés*.

La periodización que presentamos a continuación corresponde a la confrontación Modernidad-Tradición; una periodización que corresponde, como la confrontación misma, a la identificación del enemigo. Escribía Le Goff: “la periodización de la historia no es en ningún caso un acto neutro o inocente” (2016: 24).

Siglos XIV-XVII: Primera fase del capitalismo con la creación de la Banca -desde la usura⁸. Arribo europeo en tierras *americanas*. Conformación de la clase burguesa. Inicio de la Reforma, movimiento de separación eclesiástica que potenció el capitalismo y la *fractura*

⁷ Así mismo, la propuesta en tres fases de Berman en *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, nos resulta interesante. Berman plantea que la Modernidad es la dialéctica entre modernización (procesos sociales del perpetuo devenir) y modernismo (valores y visiones).

⁸ Si algo supo ver la cristiandad primera fue la ruina que significaría para el hombre la usura. La usura fue permitida, impulsada y regulada por la Reforma. Dos ideas de Sebastián Porrini: en el evangelio se lee que (la única ocasión que) Cristo reaccionó con violencia fue ante la usura fuera del templo de Jerusalén. Con Dante, a comienzos del siglo XIV, figura la usura en su *catábasis*.

européa -como la llama Novalis-⁹, acompañada del puritanismo y la *desmistificación* de las sociedades. Surge el *problema del Renacimiento*¹⁰. Se inventa la imprenta, gran aliada de la Reforma. El *individuo desvinculado* se levanta. El germen globalizador se planta. Surge la teoría/técnica política y los Estados. El mundo cambia, se recurre a la fantasía: la utopía. El poder se transmuta. Un movimiento universal sostiene las bases tradicionales: el barroco.

Siglo XVIII: El movimiento francés iluminista se teje en las instituciones educativas, políticas y sociales. Este siglo es la etapa de “toma de conciencia de la Modernidad como época histórica y su correspondiente programa de desarrollo para transformar el mundo” (Garbuno Aviña, 2018: 84). Los conocimientos tradicionales -metafísica, estética, ética, mito- son excluidos por su inutilidad a la nueva razón y a su nuevo sistema económico-político, que se imponían y se expandían por herramientas como la enciclopedia¹¹, la nueva filosofía (Rousseau, Voltaire) y un humanismo rebajado a la legislación de Estado¹². La revolución francesa será su lado más *carнал*. Los cimientos del progresismo quedan bien delineados. El pensamiento de la Ilustración se expande por el mundo, llegando a Alemania o México. La Revolución Industrial se suma con sus grandes fábricas e inventos. Un nuevo habitante en la tierra: la máquina.

Siglo XIX: Milenarismos e ideologías escatológicas. Los románticos y simbolistas reaccionan entre las fases de la Industrialización y el iluminismo asumiendo una postura espiritual de rechazo. Al imperativo categórico kantiano se le opone la creación del -relato-fantástico de E.T.A. Hoffman. Este es el siglo de las “independencias”. El salto de la premodernidad a la Modernidad. La guerra de secesión norteamericana marcará un nuevo rumbo global. El nihilismo nietzscheano hará evidente el vacío espiritual que marcará el siglo XX (ibídem).

⁹ Con la Reforma o caída de la cristiandad se abrió un vacío de poder que ocuparon los nuevos Estados individuales en manos de *príncipes* independientes (Novalis, 1799).

Weber (2021) identificó también a la Reforma protestante como impulsora del capitalismo.

¹⁰ Sobre esta polémica, Huizinga, J. (1960) El problema del Renacimiento. En: *Hombres e ideas. Ensayo de historia de la cultura.*, Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora. También: Le Goff, J. (2016) *¿Realmente es necesario cortar la historia en rebanadas?*, México: FCE

¹¹ El manifiesto de la modernidad es la *Enciclopedia* (Le Goff, 2016).

¹² Novalis (1799) lo identifica como un “protestantismo laico”.

Siglo XX.: Siglo de la *movilización total* (Jünger, 1930). El siglo de las sectas, de una *segunda religiosidad* (Spengler, 1966); del *espectáculo*, de la *opulencia*, del consumo. En estos años se da la destrucción del lenguaje en las artes y su academización en New York. Siglo de dos grandes guerras. De una síntesis compleja entre Tradición y Modernidad nace el último arte; del caos: el cine,;un arte total.

El mundo y el hombre modernos.

*Possesion of anything new or expensive only reflected
a person's lack of theology and geometry.*

Kennedy Toole.

“La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable” (Baudelaire, 1863). Lo moderno carece de dirección, de control, de límites, de una instancia superior; es progresista (Evola, n. d.). Lo posmoderno no difiere. De lo pre y moderno y su incertidumbre se desprenden ideologías varias: existencialismo, socialismo, causismos, patriotismo (herencia francesa), nacionalismo, nihilismo, etnocentrismo, relativismo, liberalismo, transhumanismo, muchos y variados *ismos*; corrientes *new age*, sectas, psicoanálisis, democracia; Picasso, Dadá, Joyce, Warhol. “Nuestra época es rica en expertos de la ilusión” (Ávalos Tenorio, 2022: 21). Las religiones sustitutas crean su imperio desde una ironía anti y pseudorreligiosa¹³, fundadas por la confusión de lo espiritual.

¹³ El hombre, en el peor de los casos, ya sea provenga de un camino agnóstico o de uno de negación de la divinidad, en su busca de lo trascendente, termina por caer en pseudorreligiones o en grupos ocultistas, en sectas. El antirreligiosismo no es otra cosa que anticristianismo y odio bíblico que abren paso a las pseudo -o contra- iniciaciones. Curiosamente la Ilustración o Iluminismo, en su acto y meta, epistemológicamente, resulta ser un concepto arrebatado de la hermenéutica-alquimia: dar luz. Lo que resultó del Iluminismo no fue sino, en términos de fotografía, una sobreexposición; una luz relámpago que nubla la memoria, como el artificio portátil en *Men in Black* (Sonnenfeld, 1997).

Entra en juego la confusión de lo psíquico propiamente dicho y de lo espiritual, confusión que, por lo demás, se presenta bajo dos formas inversas: en la primera, lo espiritual es reducido a lo psíquico, y es lo que sucede concretamente en el género de explicaciones psicológicas [...]; en la segunda, lo psíquico es tomado al contrario por lo espiritual, y el ejemplo más vulgar de ello es el espiritismo, pero las demás formas más complejas del «neoespiritualismo» proceden todas igualmente de este mismo error. En los dos casos, es siempre, en definitiva, lo espiritual lo que es desconocido; pero el primero concierne a aquellos que lo niegan pura y simplemente [...] mientras que el segundo concierne a los que tienen la ilusión de una falsa espiritualidad [...] La razón por la que tantas gentes se dejan extraviar por esta ilusión es bastante simple en el fondo: algunos buscan ante todo pretendidos «poderes», es decir, en suma, bajo una forma o bajo otra, la producción de «fenómenos» más o menos extraordinarios [...] es el atractivo del «fenómeno», es decir, en el fondo, la tendencia «experimental» inherente al espíritu moderno, la que está más frecuentemente en la raíz del error.(Guenon, 1995: 348).

El pensamiento *vacuo* tendencioso está en la palma de la mano. La Modernidad que experimentamos es el de la época de la pérdida del fuera de campo y del usuario/consumidor de lo inmediato-novedoso a su gusto. El nihilismo moral que atraviesa a la Modernidad es el engendro del puritanismo anterior.

El hombre moderno ha “superado” lo anterior y lo ha llamado *objeto de estudio*; es un hombre “cambiante, inestable, desprovisto de toda forma de verdad” (Evola, n. d: 48). En esta Modernidad mecanizada se abate al individuo y se suplanta por el “tipo” impersonal e intercambiable. Un tipo sin profundidad y desprovisto de toda metafísica y valores (ibídem), que ha caído en *la superstición de la ciencia*¹⁴ y de sí mismo¹⁵. El hombre moderno es arrojado a la nada y a todo, “condenado a ser libre” en mundo en el que Dios ha muerto. La libertad que el liberalismo ha traído consigo es una padecida, que solo encuentra satisfacción en la perversión y en el consumo. Bajo la solapa de la democracia, la libertad liberal ha creado “un mundo que carece de estilo propio y que usa todos los estilos” (Calasso, 2018: 7), un pastiche. *Full of sound and fury, Signifying nothing*

Al día abunda también cierto ateísmo "científico", es decir encubierto de agnosticismo, encubierto de correcto -contenido, tibio, no declarado en su antirreligiosidad- en las aulas universitarias y círculos reconocidos de publicadores científicos. Turismo intelectual.

¹⁴ Guenon (1924) La superstición de la ciencia. En: *Oriente y Occidente*, s. I.

¹⁵ Simone Weil: “en diversos aspectos, lo social es el único ídolo”, teniendo como punto de partida los postulados, justificables, de Durkheim. Citado en: Calasso, op. cit: 20.

La ciencia moderna, caída en cientificismo, ha desacralizado al mundo (Evola, n. d.), reduciendo al símbolo y al mito en categorías sociales históricas, en signo y farsa. “Los procedimientos sustituyeron a los rituales” (Calasso, 2018: 30), junto con la publicidad. La ciencia moderna, inmersa en el mundo del cambio, ha perdido profundidad y solidez, estabilidad y punto fijo (Guenon, 1966: 75). El *homo saecularis* se levanta con un mundo que “tiende a volverse instantáneo y simultáneo” (ibídem: 12), barnizado por la ligera y frágil capa de la democracia “tolerante”.

La burguesía se ha *plebeyizado*. ser burgués se transmuta en una mentalidad, en una aspiración que se encarna en el *american dream* o *american way of life*¹⁶; un objetivo ya de la clase media. Como Baudelaire lo supiera adelantar: ser burgués es pensar bajamente. El burgués, antes suplantador de una clase (realeza), ha sido suplantado.

Morin identifica otras degeneraciones:

La patología de la idea está en el idealismo, en donde la idea oculta a la realidad que tiene por misión traducir, y se toma como única realidad. La enfermedad de la teoría está en el doctrinarismo y en el dogmatismo, que cierran a la teoría sobre ella misma y la petrifican. La patología de la razón es la racionalización, que encierra a lo real en un sistema de ideas coherente, pero parcial y unilateral, y que no sabe que una parte de lo real es irracionalizable, ni que la racionalidad tiene por misión dialogar con lo irracionalizable (s. d: 19).

Posmodernismo.

En una búsqueda rápida por internet, nos encontramos con que la postmodernidad es la crítica a la Modernidad, el descrédito a todos sus valores y a los excesos de la política y de la tecnología. Corral Quintero nos dice que “un lugar común de confusión es creer que los postmodernos son críticos antagónicos de la modernidad, pero no es así” (2007 :67).

En un artículo -que ya no se encuentra disponible- para *El correo de España* en el 2021, Guillermo Mas escribió lo siguiente: “La posmodernidad es el estadio más avanzado de la modernidad; al menos hasta la fecha. Supone el punto más alto de evolución de un

¹⁶ De acuerdo con Pasolini, férreo reaccionario, lo burgués representa un movimiento *vampírico*. “Ha llegado la hora de reconocer que no basta con considerar la burguesía como una clase social, sino como una enfermedad” (*El caos*, 1969).

proceso que desplazó a lo divino y a lo sobrenatural como centro del universo moral y social para colocar, en su lugar, al hombre". Para Corral Quintero, "la postmodernidad no tiene como base la oposición de contrarios hegeliana, no se opone a ninguna afirmación ni se molesta porque le contradigan, lo cual hace a los postmodernos eminentemente pacifistas" (2007: 67). El pacifismo es la respuesta infantil con la que nace la posmodernidad ante las Segunda guerra y una posterior guerra de Vietnam.

Entonces, la posmodernidad no dista en demasía de la Modernidad, y el posmoderno tampoco del moderno. "Para el postmoderno no existe "la verdad", existen las verdades de cada quien, de cada caso, de cada momento" (loc. cit.). La posmodernidad es la individualización declarada. Para Garbuno Aviña, la posmodernidad es la ideología de la poshistoria, el proceso de la pérdida de sentido, lo que produce la destrucción de todas las historias, referencias y finalidadesb(2018).

La posmodernidad es de carácter confuso y fragmentario, es la época de la abolición de lo trágico. En el arte esto se traduce como superficialidad. En este arte no existe una declaración política sustentada ni representada, ni una crítica a la sociedad de consumo, por el contrario, existe más un comentario superfluo que celebra la mercantilización. En la posmodernidad se presenta la realidad en su aspecto más banal.

De la Garza Toledo lo expone así:

La sociedad posmoderna es, por el contrario, el reinado de la fragmentación; ya no hay posibilidades de grandes discursos ni grandes sujetos; en especial se negaría capacidad hegemónica a la clase obrera. La sociedad posmoderna sería de la vivencia en lo sincrónico, en el simulacro, la no existencia de proyectos globales.

Pero evidentemente la posmodernidad, tan importante como doctrina en los ochenta, no fue el fin de la historia de las ideas. Como dice Alexander (1995) a la posmodemidad se ha impuesto en los noventa la neomodernidad, que no es sino el reinado del neoliberalismo (2000: 27).

Aunado a este concepto, encontramos el de *neocapitalismo*. El neocapitalismo engendra ansiedad, ataca el carácter, debilita las relaciones, expira valores como el compromiso y el sacrificio, crea conflictos laborales y familiares, vuelve a las personas "ratas de centro comercial" (Sennett, 1998: 20). El neocapitalismo acaba con las certezas. "Lo que hoy tiene de particular la incertidumbre es que existe sin la amenaza de un desastre histórico" (*ibidem*: 30).



Benjamin-Constant, J. J. (1868)
Antigone au chevet de Polynice.



El Bosco (1494) *Homo viator.*

Cuestiones de cultura.

Cuando en una sociedad hay una cosmología que integra los aparatos políticos, religiosos, éticos, económicos y artísticos -no necesariamente institucionalizados-, hablamos de la conformación de una cultura. Los aparatos son codependientes y armónicos entre sí. A día de hoy la cultura, no institucionalizada, errante, es una apuesta que parece perdida.

Flores Farfan nos dice que la cultura es “lenguaje ontológicamente cualificado”, es decir el relato que da sentido, que sutura al hombre con la totalidad perdida, con lo sagrado (2003: 15). “La cultura se está transmitiendo y recibiendo cada día con su doble carga de conservación y progreso” (Herrejón Peredo, s. d: 141).

Lo sagrado es aquello a lo que Otto (1996) llamó *mysterium tremendum*, el *mysterium tremendum et fascinans*. Lo sagrado es un sentimiento, una fascinación ante lo tremendo, ante lo que sobrepasa al ser humano. También Otto R. lo inscribió como lo numinoso, la experiencia numinosa *sui generis*, cercana a la irracionalidad. Eliade (1998) reconoció lo sagrado como hierofanía, y lo categorizó en cuatro estamentos: el espacio, el tiempo, la naturaleza y el cosmos.

Para Hinsdale “la cultura es el fruto madurado lentamente del silencioso parto del alma formado con ideas nutritivas” (1912: 23). Esta idea es preciso destacarla, pues no todo es cultura, o no todo puede serlo. Una enfermedad crítica con respecto a la cultura es la de su relativización. Relativismo que infesta no sólo en este campo. El relativismo está presente en la filosofía mundana y en la praxis política (Alvargonzález, 2002).

Si la cultura sólo existe y se desprende de lo *nutritivo*, de lo ontológico, si es conservación, entonces “la cultura no existe sin tradición” (Herrejón Peredo, s. d: 140). Cultura y Tradición son sinónimos. Traigamos de vuelta la cita de Matthew Arnold: “la gran fuente de la cultura la constituyen las cosas mejores que han sido pensadas y dichas”¹⁷.

Un error común es el de creer que la cultura, así como el arte, es lo que está en los muros. Es erróneo pensar en los museos como símil de la Iglesia, así como Bourdieu (2010); el pensar al museo como alguna especie de recinto sagrado. Lo que el museo - moderno- hace es sustituir el carácter ritual, sagrado de los -llamémosles- objetos, por un

¹⁷ Citado en: Hinsdale, op. cit: 38.

índice documental y de catálogo. A este proceso lo conocemos como museificación. Faretta lo define y rastrea así:

Puesto que, cuando aparece, las artes anteriores al cine habían optado (o habían sido empujadas a), paralelamente al momento histórico de la articulación de la llamada «modernidad», por una de las dos actitudes del nudo jánico acuñado o, en todo caso, aventurado en el renacimiento: la faz museística, embalsamadora, que momificaba un pasado abolido, traduciéndolo en disfrute privado y de interiores, o la faz prometeica, que asumía formas partisanas, tornándose parte de los varios nihilismos articulados para (y desde) ese entonces (2021: 13).

La cultura es operativa, no estática.

Otro error común, que parte del relativismo, es la asociación de la cultura con elementos que le son ajenos. Así, encontramos distintos oxímoron como el de “cultura popular”, “cultura patriarcal”, “narcocultura”, cultura de la cancelación”, “cultura de la violencia”. El mismo problema lo encontramos en el arte.

Burke escribe “La cultura es el ámbito de lo imaginario y lo simbólico, pero no está al margen de la vida cotidiana sino que subyace a esta. En cuanto a sociedad, simplemente hace referencia a estructuras políticas, económicas y sociales que se revelan en las relaciones sociales características de determinada época o lugar” (2015: 6).

En una línea parecida, Junger: “la civilitation está ligada más estrechamente al progreso que la kultur; que sabe hablar su lengua natural en las ciudades, sobre todo, y que entiende con nociones y métodos que nada tiene que ver con la cultura, y que, por lo mismo, se le opone” (1930).

Excursio sobre el símbolo.

La revolución operada por la escritura fue irreversible.

Julius Evola.

El lenguaje del mito es el símbolo, y el símbolo es por excelencia el lenguaje universal. Por definición, lo simbólico es aquello que une. Dentro de la obra artística une un conocimiento en común entre emisor y receptor: la intención y la interpretación están en consonancia dentro de una lectura abierta. El sostén del símbolo es lo físico, lo material, la *representación de la voluntad*. Decimos que la herida en el talón de Aquiles es simbólica en tanto sostiene, como manifestación física, un sentido metafísico, o mejor: anímico espiritual. La muerte por herida de la flecha dirigida por Apolo no representa sino la verdadera debilidad del Périda enunciada en el primer verso del poema homérico: la cólera. La dimensión empírica es innegable.

En sociología, lo simbólico suele estar asociado en mayor medida con las teorías de Bourdieu: capital simbólico, violencia simbólica. Un uso más cercano al aparato foucaultiano de dominación. En ese sentido, el uso de lo simbólico está ligado a la desigualdad, y por lo tanto desligado de su etimología: el unir.

Caso parecido es el Campbell (2021), quien traslada lo simbólico a una parte del subconsciente del psicoanálisis

A la vulgarización del símbolo corresponde la banalización del mito, del arte. La lectura al sesgo queda abierta y así nos encontramos con una gran cantidad de “estudios” alejados de toda interpretación hermenéutica: feminismo en Antígona, neurosis personal dogmatizada (Cerezo Huerta, 2015) en Edipo. El símbolo designa sentido a la realidad (Garbuno Aviña, 2018), pero no de manera particular, sino *ecuménica*.

El símbolo, pues, sostiene lo *otro*, la otra historia. Sostenido en la obra por una primera historia o trama, el símbolo no es de carácter interpretativo obligatorio, como sí lo es la

alegoría¹⁸, definida como símbolo enfriado por Hegel (1989). Fijar un significado para un símbolo equivale a anularlo (Garbuno Aviña, 2018). El símbolo requiere de ser interpretado: “todo comprender es un interpretar” (Schleiermacher¹⁹), y los límites de la interpretación son la reducción y la sobreinterpretación (Garbuno Aviña, 2018), ambas de la mano del relativismo y la desacreditación.

La interpretación es la labor de aquellos a los que Poliziano llamara *gramáticos*: “la misión de los gramáticos es exponer y contar todo género de escritos de poetas, historiadores, oradores, filósofos, médicos, juristas” (1986: 109). Intérprete, gramático, crítico, analista, esteta, son sinónimos del concepto de Poliziano; aquel que busca no ya la verdad absoluta filosófica, sino la verdad en los textos. Poliziano nos arroja luz, pero cabría repensar su rechazo a esta labor de la del filósofo. La interpretación es también equivalente de la hermenéutica.

El símbolo es el vehículo que nos introduce en “la dimensión de lo sagrado [...] en el terreno de lo poético y el arte” (Garbuno Aviña, 2018: 36). De acuerdo con Cassirer (1979), el hombre es un animal *symbolicum*. El símbolo es “el arte de pensar en imágenes” - Coomaraswamy²⁰- un arte perdido por el hombre “civilizado”. La Modernidad, desde sus variadas ideologías, se ha encargado de emboscar, reducir y suprimir la conciencia simbólica del nuevo hombre iluminado, mecanizado, reducido a fuerza de trabajo y sin propósito trascendente.

Lo simbólico es una forma de *pensar y poetizar* que nace con la primer escritura: el mito. Mito y símbolo son el origen de un primer pensamiento, de comprensión y aprehensión del mundo, de la realidad; una primera filosofía, la materia del arte. “No hay simbólica sin arte, ni arte fuera del símbolo” (Olives Puig, 2003: 12).

Durante sus viajes en Grecia, Pablo se enfrentó, dentro del idioma griego que bien conocía, a la traslación por nombre para los griegos de quién los judíos llamaban ΙϞΨ

¹⁸ Que Platón nombre a su ilustración de la caverna como alegoría y no como símbolo, corresponde a la noción misma de la alegoría: encierro, convención (Garbuno Aviña, 2018), un engaño, un estado de esclavitud, una condena y una obligación de comprensión invariable. La alegoría es un manual de instrucciones fijo; son abstracciones personificadas (Faretta, 2021).

¹⁹ Citado en: Ferraris, op. cit: 14.

²⁰ Citado en: Cirlot, op. cit: 29.

(Sa'tan: opositor, acusador). Al ser Dios quien une (*συμβάλλειν: simbalein*), Pablo buscó el antónimo, lo *opuesto: diábolos* (*διάβολος*) (lo que separa).

Símbolos los hay naturales: árbol, cueva, lo alto, lo bajo, los colores; y contruidos: puente, escalera, casa, *nave*. Todo símbolo es polar: el puente puede significar separación o unión, y es labor del intérprete, o espectador en cuanto al arte, descifrarlo. Aunque “cada cabeza es un mundo”, el símbolo, desde su carácter no obligatorio, está cargado de una intención por parte del director de la que participa el conocimiento del espectador. La Modernidad ha abierto una llaga entre ambos y ha reducido e inflado al símbolo en superstición.

El lenguaje, el mito, la religión y el arte constituyen una red simbólica. Los sistemas simbólicos conforman a la cultura como segunda naturaleza del ser humano.



Merisi da Caravaggio, M. (1597)
Giove, Nettuno e Plutone.

Excursio sobre el arte.

La revelación es universal. No hay arte alto ni bajo.

Ángel Faretta.

El concepto de arte ha sido trabajado por varios pensadores²¹, sin embargo, a continuación presentamos una nueva exposición de comprensión del arte para las sociales, una exposición o teoría que comprende al arte en su totalidad, y no sólo en su cuestión social, o política, o histórica, o meramente “artística”.

Hacia 1918 Vasconcelos ensayaba: “la revelación del arte, a semejanza de la revelación religiosa, se produce también en el corazón de grandes inspirados, de verdaderos Budas que evocan y realizan los anhelos latentes del cosmos” (2009: 83). En un sentido parecido de la “inspiración”, Faulkner en 1956 mencionaba que el artista es un ser movido por demonios. Por cierto que la oposición al concepto inspiración sale a flote con Faulkner, quién antepone antes el trabajo, la disciplina y el talento. Es en las líneas del trabajo, la disciplina y el talento en las que se mueve el artista. El artista en tanto artesano *comunal*. Arte para todos.

El concepto *arte* nace como concepto polémico a finales del Renacimiento (también concepto polémico), sosteniendo la separación del artista y su obra de la sociedad²². Desde este constructo se sostiene actualmente la figura del artista y del “arte moderno”. Como se enuncia en la siguiente tesis:

no fue hasta finales del Renacimiento que se empezó a dar valor al trabajo de los artistas y el arte por fin llegó a apreciarse como algo distinto a las ciencias y al mismo tiempo era visto con igual importancia dentro de la sociedad. A partir de esto, se provocó una obvia necesidad de buscar términos y conceptos apropiados para darle el lugar y el valor necesario que las bellas artes requerían. El arte se había independizado y estaba ocupado cada vez más un lugar digno. Pero en realidad fue hasta el siglo XVI cuando el concepto se solidificó y tomó forma, pero aún no se utilizaba el término de

²¹ Ver *Sociología del arte* de Graciela Distéfano

²² La figura del artista se independizó socialmente, llegando a adquirir una posición social distintiva: figura de genio y admiración.

artes visuales ni de bellas artes, sino que se hacía referencia a ellas con el nombre de artes de diseño. (s. d: 3-4)²³.

Longan Phillips apunta que “el arte acompaña al ser humano en su transitar histórico; la estética está plasmada en todas las culturas, no siempre con las mismas manifestaciones. Cada época privilegia ciertos valores estéticos por encima de otros, de ahí que la definición de arte es una tarea compleja; sin embargo, posible, imperativa y urgente” (2011: 75). El arte es “filosofía visual” (ibídem: 79). Es “la función primaria en la evolución de todas las facultades superiores que constituyen la cultura humana” (Read, 1985: 13).

Configuración del arte.

El arte comprende las obras plásticas o visuales, las escritas o líricas y las acústicas o vocales; escultura, pintura, poesía, novela, canto, música, el cine incorporando todas. Desde tiempos ἀρχαϊκός (cerca de la *arché*, al comienzo de los tiempos) las obras que hoy llamamos arte cumplen un requisito, el básico, de entrada, para ser reconocidas como tal: la incorporación de lo sagrado y lo humano en estado, en su mayoría, simbólico. No es de extrañar que ciertas obras con pretensiones simbólicas caídas en alegorías se confundan con arte. Así, podríamos recorrer desde la Bhagavad-gita y las figuras sumerias, pasando por la poesía, arquitectura y escultura greco-romana, atravesando el Renacimiento, el Barroco y el Romanticismo, Dante, Shakespeare, Cervantes, hasta llegar a Eliot, Poe o al cine. En este sentido el cine es el gran giro teológico del siglo XX.

El arte es el intento del hombre por religarse con lo alto del espíritu humano. Una forma de volverse creador y de dar sentido. El arte es una fuerza, un relámpago que atraviesa el alma, eso algo que se impregna en las entrañas, en el corazón, que nos desborda. Un breve instante de lo eterno que asume al hombre en su estado de caída. La obra de arte, desde su temporalidad, se despliega en el tiempo haciéndose representación, conciente de su finitud, abraza lo infinito, lo eterno. En su intento por tacharlo, la Modernidad ha relegado al arte a lo museístico o a la colección, y ha creado su propia corriente “crítica”.

²³ Lo citado es extraído de una tesis de la Universidad de las Américas Puebla, sin más información ofrecida sobre su autor, título o año.

Si bien no ahondaremos sobre el concepto, más por falta de espacio que de conocimiento, y dejamos fuera conceptos auxiliares para comprender la mentalidad moderna (kitsch, simulacro, pop, posarte, obsceno, informe, cinismo), referiremos que, siguiendo a Garbuno Aviña (2018), la gente suele tener un conocimiento superficial de lo que es el arte, creyendo que es exceso de libertad, falta de método, llevando a pensar que cualquier cosa puede ser arte: esteticismo y transestética. “Aparte de la banalización de las imágenes y del arte, se presenta el problema más grave: que el arte deviene en espectáculo, y que este último es realmente el opio de la sociedad” (ibídem: 155).



Ánfora 344 de Exekias (540-530 a. C) *Aquiles y Áyax jugando a los dados.*

Excursio sobre el mito.

Al hombre moderno se le ha extraído la conciencia mítica; toma al mito por mentira. Al mito se le degrada, se le parodia, se le explota y se le infantiliza. El mito es, sin rodeos, el relato de una creación, el comienzo *a ser*, una exposición de los fundamentos del mundo. “Cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los <comienzos>” (Eliade, n. d: 5). En el mito “el mundo se revela como lenguaje”, con estructura y ritmo (ibídem: 67). “El mito no es, en sí mismo, una garantía de <bondad> ni de moral” (ibídem: 68). El mito introduce ideas: realidad, trascendencia. Gracias a él “el mundo se deja aprehender” (loc. cit.). Es la materia o sustancia *in illo tempore* del *mitologema* o reconfiguración mítica²⁴.

Si bien el concepto *mythos* es de origen griego, este es universal. Cada cultura, en tanto tradición y religión, posee sus mitos: los griegos, los nórdicos, los mayas, los hindúes, los japoneses, los romanos, los judíos, los egipcios, los cristianos. Lo que separa a unos de otros, por ejemplo los judeocristianos de los griegos, es su naturaleza: la revelación (Porrini, 2012).

Sebastián Porrini lo expresa así:

Para la mentalidad griega, el mito fue el fundamento de su arte, de su cosmovisión, pero de ninguna manera palabra inalterable de los dioses. Hay en el espíritu griego una imposibilidad de revelación; más bien parece el resultado de interpretaciones. Todos nosotros bien sabemos la plasticidad con la que los grandes trágicos trabajaron con los mitos. Esa enorme libertad de tratamiento es impensable en una tradición como la hindú, o la judía (2012: 22).

Lo que ocurre con el mito en su estado como arte -si es que conoce otro estado- es su carácter universal y reconfigurativo. Sí bien el mito griego no es revelado a diferencia del cristiano, ambos tienen la capacidad de reconfigurarse o representarse: Ulises de *Ya no estoy aquí* (Frías, 2019) emprende la odisea del Ulises homérico, Jack en *Titanic*

²⁴ Para una noción más completa: Kerényi, op. cit.

Exempli gratia: el laberinto o encrucijada como mitologema lo vemos en el laberinto de Creta, en *The man of the crowd* (Poe, 1840), en el seguimiento de Scottie a Madeleine/Judy en *Vertigo* (Hitchcock, 1958) o en la casa en *Don't breathe* (Alvarez, 2016).

(Cameron, 1997) es un héroe crístico²⁵. En el segundo caso no se comete sacrilegio alguno, por si el lector se lo preguntaba, pues la mentalidad puritana suele tomar toda representación crística como blasfema.

Los mitos del mundo moderno.

Ab origine: la Reforma retornó a la biblia, la nobleza se legitimó retornando a la *consagración* de las líneas de sangre, la burguesía se validó en el capital. El nacionalismo vuelve a la “toma de conciencia” del origen. La raza aria a la raza suprema. Los gobernadores mesiánicos se sostienen por su carácter de salvadores. El comunismo marxista, en sus bases religiosas desacralizadas, veía en el proletario la figura del redentor *justo*, heredero, por la historia, del mundo. “La lucha final, decisiva, de los elegidos (ya sean arios o proletarios) contra las huestes del demonio (judíos o burgueses); la alegría de dominar el mundo, o la de vivir en la igualdad absoluta, o las dos a la vez” (Cohn²⁶).

El proletario se ha vuelto consumidor, cliente y “socio” de los capitalistas. La “clase obrera” ha sido eliminada por la idea de una vida aburguesada (Evola, n. d.). La *prosperity* constituye un mito económico social: los problemas y aspiraciones se reducen a lo material²⁷. La *avidez de novedad* abraza. El sacrificio es un acto en función del capital: “sacrificar tiempo con la familia por el trabajo”, “sacrificar el hambre por ahorrar, por comprar”.

Fetiches: “basta con visitar el salón anual del automóvil para reconocer una manifestación religiosa profundamente ritualizada [...] El culto del automóvil sagrado tiene sus fieles y sus iniciados” (Greeley²⁸).

²⁵ Jack grita “soy el rey del mundo” en la proa de la embarcación mientras extiende sus brazos a los costados, y el mástil queda detrás suyo. Luego, en la única -y por lo tanto última- cena a bordo del Titanic, a la mesa hay trece personas, incluido Jack; Jack es el centro de la cena; Jack rechaza el caviar y sólo es participe del pan del vino. Por último, Jack se sacrifica en pos de la vida de Rose.

²⁶ Citado en: Eliade, n. d., op. cit: 34.

²⁷ Hoy se procrean “individuos desgajados, modernos, útiles para acrecentar el mundo insensato de la cantidad” (Evola, n. d: 216). “Somos una sociedad infantilizada cuyos individuos no entienden el mundo en el que viven pero que comprueban en su experiencia diaria, a cada instante, hasta qué punto la realidad les desagrada” (Mas Arellano op. cit.).

²⁸ Citado en: Eliade, n. d., op. cit: 87.

Dios: “el dinero resulta difícil de analizar porque aún es un mito viviente, una religión” (Becker, 1977 130). En la Antígona de Sófocles leemos: “Ninguna institución ha surgido peor para los hombres que el dinero” (vv. 295).

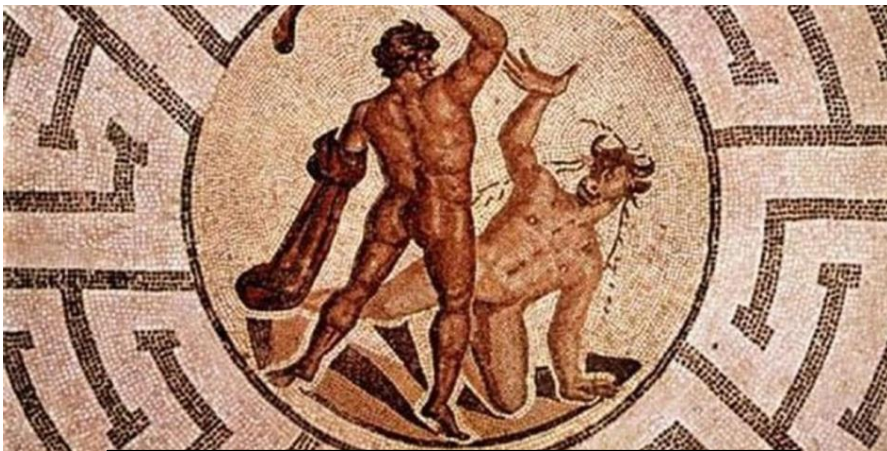
El capitalismo es un ciclo de constante y veloz entusiasmo y decepción. El capitalismo, ya en su modalidad conexionista, de *red*, ofrece perspectivas de vida seductoras y excitantes, seguridad y argumentos morales para continuar en su ciclo; dispositivos de los que es imposible escapar en esta actualidad conexionista, o ya hiperconectada. “En un mundo en red se vive con la angustia permanente de ser desconectado” (Boltanski L., Chiapello E., 2002:470). Cuanto más aplica esta *desconexión* en la actualidad hiperconectada por la virtualidad.

El malestar es la consecuencia directa de los espíritus bajo *el espíritu del capitalismo*: “estados de confusión procedentes de las incertidumbres vinculadas al tipo de liberación asociada a la reorganización del capitalismo, cuya estrecha unión, autonomía y precariedad aumenta indudablemente la dificultad de llevar a cabo una proyección a futuro” (Boltanski L., Chiapello E., 2002: 531). El discurso de *liberación* es un componente esencial del *espíritu del capitalismo*, que desde ya polemiza, rompe y se diferencia de lo anterior a él, es decir surge como contraposición a lo “tradicional” vinculado a la opresión, la principal -y *génesis- operación* de la Modernidad, proyecto de la Ilustración y un largo etcétera. El capitalismo atrae a sectores sociales explotados y oprimidos, consciente de esa su situación socio-histórica-política, y les ofrece una nueva opción de liberación que disimula los nuevos modos de opresión. El juego de la opresión es inevitable. La esclavitud no se abolió, sólo integró todos los colores y demás diferenciales.

Los dispositivos del capitalismo crean brechas y nuevos sistemas: los directores y administradores de empresas ya en el *gigantismo* constituyen una nueva clase social, a la vez que la concepción de clases marxistas al cincho queda obsoleta, es decir la dialéctica burgués-proletario expiró, pues de la complejidad del capitalismo emerge el ideal alcanzable de una vida “aburguesada”, y se requiere de reconfigurar el concepto, trasladándolo a categorías socioprofesionales (en la década de los 50’s, por parte de J. Porte), que tampoco resultan bastas; las nuevas tecnologías y su constante innovación forman un elemento problemático de separación social para con las oportunidades laborales; la complejidad de la apertura del concepto de clases deviene en la *desrepresentación*, y por lo tanto en la busca de pertenencia y *autenticidad*; la *exclusión* se

hace presente en el contexto conexionista, es decir los desventajados, los que no tienen vínculos o quienes los han perdido se encuentran al margen de la red, y por lo tanto de la posibilidad de trabajar para satisfacer sus necesidades; el *oportunismo* del *hacedor* pone en las sombras a quienes están detrás, en gran parte, de su trabajo reconocido; la explotación es pan de cada día, una jerarquización camuflada.

Este *nuevo orden* es ciertamente inestable, ingobernable, fragmentario, desordenado, y ha mostrado su verdadera cara: lo monstruoso, como la cosa de la película de Carpenter (*The thing*, 1981), que se agota en su largo proceso de mimesis hasta mostrar su verdadera naturaleza.



Mosaico romano de Recia en el que se representa a Teseo y al Minotauro en el laberinto

El cine.

El cine es el arte de la respuesta a la Movilización total.

El mundo movilizó todo para destruirse.

El cine movilizó todo para conservar.

Ángel Faretta.

Este capítulo es una consolidación de algunas de las nociones indispensables de *El concepto de cine* de Faretta (2021). Salvó cuando se indique lo contrario, las ideas presentadas son tomadas del libro de Faretta.

Entre 1908 y 1909 David Wark Griffith D, sureño de herencia *dixie*²⁹, lanza una serie de films en los que inventa el cine, su forma y su universalidad. *Urbi et orbis*. Griffith tomó el invento de los Lumière (el cinematógrafo) y lo redireccionó o desvió en sentido político polémico y crítico histórico. Las películas de los Lumière captaban y pretendían eternizar la realidad en su plano más burgués (en sentido marxista extremo) desde su posición de poder. En un intento de oposición con sostén en el teatro, Méliès creó el realismo mágico, una postura temprana un tanto infantil. Griffith configuró un arte operativo, crítico de la Modernidad fundado en el *mythos* y en la máquina misma. Griffith transformó el cinematógrafo en cine, alejándose de los meramente fotográfico-teatral, proceso al que Morin llamó genealogía de la metamorfosis del cinematógrafo a cine (2001).

El cine norteamericano no es yanqui, es dixie. Dentro de la territorialidad histórica, imaginaria y legendaria norteamericana, el cine se nos aparece como el *summun* y la síntesis de la tradición del Surnorteamericano.

²⁹ Recordemos que el ala *dixie* de la guerra de secesión norteamericana fue derrotada por la parte *yanqui*. Lo yanqui era partidario del liberalismo, del progreso, de la industrialización, del capital, y tomó como pretexto la abolición de la esclavitud y un proyecto llamado Estados Unidos para absorber el territorio sureño y más tarde el oeste.

Lo primero que debió hacer Griffith al ver el cinematógrafo -comenta en sus seminarios Faretta-, fue destruirlo, pues estaba ante aquella máquina que representaba lo que había acabado con el sur, con su tradición familiar. Y allí es en dónde está el genio. Griffith le da una vuelta al cinematógrafo e inventa el cine.

Desde Griffith y Buster Keaton —hasta Forrest Gump— pasando por Lo que el viento se llevó, al cine norteamericano siempre se lo imaginó desde lo dixie, desde el Sur.

Esta tradición trae aparejada, necesariamente, una toma de distancia, una reacción con respecto a los imperativos de la apropiación de y por la técnica y del estado de movilización general de la modernidad liberal. Es por esa reacción, precisamente, que el cine norteamericano —especialmente en su etapa clásica— es una forma orgánica del pensar y el poetizar inasimilable a —y por— la mentalidad liberal (Faretta, 2021: 27)

Griffith, entonces, funda un arte de base tradicional y crítico de la Modernidad, que se vale de los propios avances tecnológicos de la Modernidad. “Griffith incorpora dramáticamente en su diégesis el teléfono y el automóvil. Pero no son mostrados de manera neutral o decorativa sino crítica, dramáticamente. Son “cosas” que en segundos pueden dejar de operar y aumentar el terror de su puesta fuera de servicio” (*ibidem*: 135).

A Griffith le siguieron los grandes estudios, Hollywood. Hollywood en su etapa clásica fue una estructura de pensamiento y de poder como no hubo otra desde el barroco. Hollywood fue una alianza entre judíos y católicos más el *elemento austrohúngaro* contra la mentalidad *wasp*. Hollywood tomó el poder cultural de su época. A día de hoy, ese poder no es sino paródico.

El cine atacó el pensamiento moderno-liberal y su falta de trascendencia y de tragicidad. Faretta menciona que el problema es que al mundo liberal se le quiere combatir desde lo económico, creyendo que es solo una teoría económica, olvidando que es toda una mentalidad, una teología al revés. A ese respecto, el cine se volvió una nueva teología. Bravo (2022), en entrevista con Guillermo Mas sobre su libro *Filosofía del imperio y la nación del siglo XXI*, comenta que el liberalismo es una teología anglosajona individualista.

El cine, sostenido por la tecnología y la técnica modernas dadas un *giro de tuerca*, es de mentalidad *dixie*: desde *A corner in wheat* (Griffith, 1909), pasando por *Gone with the wind* (Fleming, 1939) y *Forrest Gump* (Zemeckis, 1994), y llegando hasta *Ford v Ferrari* (Mangold, 2019). En sí, lo que se conoce como cultura norteamericana es Dixie: el country, el rock n' roll, Elvis, Coca cola, el pollo frito, el cine, el bourbon, O'Connor, Faulkner.

Para la realización de tejidos, en un telar se colocan una serie de hilos en dos orientaciones: verticales y horizontales. A la serie de hilos con orientación vertical se les nombra como urdimbre, a los horizontales trama. En el cine, llamamos trama a la primera historia, aquella que es evidente y sostiene la película: chico conoce chica, ir de punto a punto *b*. La trama en cines entonces, corresponde también a la horizontalidad de la composición artística. La trama es lo evidente. Lo simbólico, lo trascendente, en el cine es, entonces, la urdimbre, lo vertical. Urdimbre y trama no existen la una sin la otra.

El cine reintrodujo la figura del héroe, reintrodujo lo trágico e introdujo a la mujer como sujeto histórico actuante atacando su bilocación burguesa. El cine es un ajuste de cuentas con el Romanticismo y su bohemia del artista maldito. El cine utilizó los elementos de la Modernidad en contra de la Modernidad: se vistió de fábrica y se valió de la técnica (*tekné*), de la tecnología y de la cadena industrial de producción, salvó que lo que salía de la fábrica de John Ford no era lo mismo que lo que salía de la fábrica de Henry Ford. El cine volvió al lenguaje simbólico, metafísico. El cine es fantástico por naturaleza, y para que el espectador sea partícipe del fantástico, debe adentrarse en la *suspensión de la incredulidad*.

El Fantástico es una *suerte* de refutación del genio desde el género narrativo a la Modernidad desde *la mitad eterna e inmutable* que ha tachado. El Fantástico surge exclusivamente en sociedades industriales como crítica a la industrialización de la vida. La crítica al capitalismo solo puede surgir de sociedades capitalistas, postulaba Marx. Lo Fantástico es una realidad desplazada, y trabaja -siguiendo a Faretta (2021)- con la unidad *allende*: lo seductor, lo amenazador, lo invasor o lo convergente; el *alter mundus*, el *alter ego*, lo monstruoso. El cine es Fantástico en tanto y en cuanto opera de tal manera, apoyado por elementos del *aquende* (históricos). Los elementos bajos, caídos, hacen del cine una política barroca.

El cine introduce en sí las demás artes, pero no parasitariamente. El cine trabaja con lo *otro*³⁰, con lo monstruoso, con aquello que el hombre moderno había creído superar. El

³⁰ Lo *otro* u *otredad* refieren a una dimensión extraña -en el extrañar existe un preconocimiento de la noción, de lo que se extraña-, que retorna monstruosamente (*Drácula*, Michael Myers); algo al reverso, siniestro; el doble (Jekyll y Hyde, *William Wilson*, Carter Nix), el *alter mundus* (que se abre desde símbolos. También puede ser virtual: *La invención de Morel*, *The Truman show*).

cine revaloriza obras de las estanterías, como Frankenstein. El cine es el gran unificador nacido de un siglo de caos y de promesas rotas.

El director, o mejor: el autor es artista en tanto artesano. El cine recupera la idea de arte prerrenacentista: de un arte *gremial*, de artesanía. Nacido a la par de la *movilización total*, el cine empleó todo recurso moderno a su alcance para llegar a su meta: la máquina, la publicidad. Las ideas más complejas de la filosofía y de la ciencia, el cine consiguió representarlas, hacerlas accesibles a todo público.

En su excelente texto sobre John Ford, Andújar Cantón y Llodrá Peris teorizan sobre la historia y el haber del cine:

el cine de los pioneros³¹ combinó las innovaciones revolucionarias de la tecnología (hijas del culto a la ciencia del siglo XIX) con la esencialidad de los rituales, atributos y hazañas que desde los tiempos inmemoriales encontramos en la temática épica y trágica.

Con ello afirmamos que en el cine perviven los destinos marcados de los héroes, las pérdidas y venganzas que sustentan la particular tragedia de cada uno de ellos, los rituales religiosos y cósmicos que enlazan a los dioses, los hombres y las comunidades, el duelo y el lamento por los héroes caídos, las despedidas de los seres amados en búsqueda de inexplicadas odiseas, las soledades de quien crea comunidades pero no puede vivir en ellas, y las celebraciones de quienes fueron beneficiarios de los gestos épicos.

El cine nace durante el siglo más polémico de todos, el XX. A la par del cine se desenvuelve la *Movilización total*, la escuela de Frankfurt³², el psicoanálisis, el existencialismo, el nihilismo, el estructuralismo y el posestructuralismo. El cine surge a la par de la desconfiguración estética en New York.

Al cine como arte le vino su respuesta intelectualoide: los proyectos europeos -hoy asiáticos- principalmente franceses. La leyenda negra de Hollywood se volvió de uso corriente. La cinefilia (una más a la lista de herencias francesas) es la enfermedad infantil

El otro es aquel con quien entablamos compasión (la pasión compartida), y nace en Grecia en el canto XXIV de la *Ilíada* con la hospitalidad; el Έλεος. Como también lo escribe Weil: "la tradición de la hospitalidad, aún después de varias generaciones, triunfa sobre la ceguera del combate" (1940: 16).

³¹ Se refieren a los directores que dieron forma al cine en tanto cine: Griffith, Ford, Lang.

³² De un posicionamiento sesgado ante el cine, principalmente esbozado por Adorno.

del cine. Categorías como “cine de arte” o “cine de culto” degradan el oficio. La crítica especializada/reconocida se rebaja a opinión³³. Netflix, Marvel, Disney, las series, son la peste de nuestros días.



(1915) *Intolerance*, D. W. Griffith.

Innominabile attuale.

Quien comienza por postular que las comparaciones son odiosas (id est incorrectas) acaba por olvidar que en estética sólo hay comparaciones.

Ángel Faretta.

Para saber cómo anda el mundo hay que ir al cine -platicaba en uno de sus seminarios Ángel Faretta- pues las malas películas incluso nos cuentan, sintetizando, más sobre el mundo que cualquier noticiero. Desde su inconciencia e inconsistencia el *anticine* y el

³³ *Id est* turismo estético. Cierta conglomerado que conforma la inmensa mayoría de voces escuchadas en materia de cine, cuyo nombre es legión, no resultan en otra cosa que turistas estéticos en el cine, faltos de conceptos, de historia y de teoría, cargados de un ego insufrible. No daremos nombres por cuestiones de higiene; revítese YouTube, Facebook o Twitter. En el mejor de los casos se trata del periodismo cinematográfico.

Cronistas y gacetilleros del subproletariado cultural puestos a “críticos”, Faretta A., 2022, op. cit: 75.

pseudocine nombran, o ilustran, nuestra actualidad innombrable. Prometimos no citar las obras malas pero ¿qué acaso no carecemos de razones legítimas para romper nuestra promesa?, y ¿no hay otra forma de legitimar la postura de este trabajo que evidenciando al enemigo? Al enemigo ya lo hemos visto primero. Tratemos films recientes “de culto”. Tanto se habla de cine “alto”, “de verdad”, “de arte”, “transgresor”, que es preciso aterrizarlo en su solemnidad y alegorización, no sólo estética, sino social.

En su primera etapa -etapa clásica, etapa de estudios- al cine -configurado por Hollywood, y bajo los parámetros que hemos establecido- le surgieron respuestas fílmicas por parte de algunos directores y corrientes que estaban en posición contraria a su forma. Corrientes, primero, como la *nouvelle vague* se postulaban como el lado “serio” y “libre” del cine, e iban contra las convenciones de las producciones de Hollywood. La libertad de la *nouvelle vague* fue la misma que la del hombre moderno: la libertad padecida. En general, nos encontramos ante obras elitistas, “intelectuales”, de una falsa experimentación y un falso erotismo, y de un realismo -tomado del italiano- embriagado de . La *nouvelle vague* es el chico rebelde ante sus padres, que cree conocer e inventarse el mundo. Esta *nueva ola* nacida en Francia fue lo que en su momento la Ilustración.

Otra cuestión con los directores “diferentes” -y dejando suspendida la *nouvelle vague* y al no citado Godard- es la solemnidad. Tarkovsky es ejemplo de ello. Las del ruso son películas a las que se les puede hacer decir cualquier cosa sobre la vida; cansinas en todo aspecto: en su duración, en sus actuaciones, en sus encuadres, en sus secuencias; películas que se avergüenzan del fantástico y presuponen una sacralidad pétreo; películas “trascendentes”.

Esta clase de películas “de arte”, de “culto”, “trascendente”, “experimental”, “transgresor”, “realista” “filosófico”, “serio”, “contemplativo”, “simbólico”, se abrazan, todas, de la solemnidad, y una mala aplicación -no así comprensión- de los elementos clasicistas, como se le prefiere llamar en el campo estético. Allí tenemos a los viejos Bergman, Tarkovsky, Godard, Fellini, Kubrick, Antonioni; a los aún en acción Lars Von Trier, Malick, Nolan, Aronofsky, Aster...

El *nolanismo*, o lo nuevo solemne: Al cine de ficción científica se lo ha tragado lo “científico”, se ha cubierto de solemnidad, de “serio”; la aventura se ha *nolanizado*. *Interstellar* (Nolan, 2014) es la *summa* solemne de una aventura desventurada, de la humanidad humanizada; un intento infantil que se debate entre la distopía y la utopía con

matices científicos, que, en su intento colofón de trascendencia, se repliega *deux ex machina* hacia una cualidad metafísica materializada en dimensiones cuánticas: el amor, o lo que Nolan entiende por amor. Desde la física cuántica se material-positiviza lo metafísico. Infantil social, política y espiritualmente, *Interstellar* es el *totem* rebelde del consumidor *snob* en busca de un soporte diferenciador del intelecto. Y esto es algo que ocurre en toda la filmografía del inglés, ese estilo “serio”, que además está filmado horriblemente. Nolan carece de todo sentido del encuadre y de técnica, y de montaje y de iluminación, de representación y de clase.

El amigo de Nolan, Villeneuve, posee un estilo similar, sólo que mejor filmado, su *Dune* (2021) es un *nolanismo*, pseudo en todas sus categorías (épica, heroica, espiritual, política, social, histórica); un sincretismo que, naturalmente, indiferencia salpicadamente todo concepto elucubrándolo. *Dune* es un celuloide de fotogramas museísticos. Al cine se lo ha tragado aquello de lo que se distanció política y estéticamente: la fotografía. *Dune* o de los 90 aterrizajes es la obra más antihomérica jamás realizada. Así también lo piensa Diego Ávalos:

El problema del film *Dune* es que el narrador se toma muy en serio a sí mismo, queriendo impregnar cada uno de sus planos de un aura épica que no se consigue por las acciones sino por una mística anterior, que al ser forzada, resulta falsa y molesta. No hay conversación, paisaje, objeto o acción cotidiana que no pida ser leída como paso de Aquiles o grito de Héctor. Más que relato épico, parece una gran publicidad de autos y perfumes: bella y fría, forzada y lejana.

Pero además, *Dune* tiene el problema de venerar la misma historia que está contando, como si realmente esta se tratara de la *Iliada* de Homero. Y la novela de Herbert es muy, muy fallida.

“*Dune*” es hija de su época. Solamente un norteamericano alejado de la religión de sus padres, católico en este caso, y deslumbrado por la moda de su época, podía haber creado semejante menjunje. Orientalismo, ecología, drogas y alucinaciones, arabismo, mesianismo, espiritualismo. *Dune* es una novela de la new age, y por eso mismo su interés para personas como Jodorowsky, Lynch o George Lucas. “*Dune*” es una novela que quedó vieja, siendo uno de los mejores retratos de una generación confusa que veía el mal en el petróleo, el bien en las religiones exóticas a occidente, o la salvación en la aparición de un mesías revolucionario que es enviado por las fuerzas cósmicas de la era de Acuario pero no por Dios. Esta misma generación, algunos años después, seguiría apostando por una espiritualidad de libros de autoayuda y piedras minerales compradas con tarjeta de crédito (2022).

La alegoría o de la grosería: en la misma tónica del sincretismo, pero inclinándose hacia lo paródico, encontramos *Mother!* (Aronofsky, 2017), que no denota otra cosa que la bajeza del pensamiento actual alegorizado. Adjuntamos, recreada, una desconstrucción a manera de recta, ya publicada antes en Letterboxd:

*Relatos: 1) Una untadita de la fundación cainista del mundo. 2) Seis gotitas de *La caída de la casa Usher* de Poe. 3) Espolvorear (en el medio) la tesis de *Children of men* de Cuarón. 4) Dos cucharaditas de *Monster house* de Gil Kenan. 5) Tres kilogramos agrios de el eterno retorno. 6) Exprimir un poco de el mitologema del doble. 7) El huevo del mundo. Solo la clara. 8) Esparcir un poco de pseudo Samsara y pseudo Nirvana. 9) Freír un trocito de el sacrificio de la inocencia. 10) Dos onzas de la salvación del mundo por medio del Ungido (requisito que una secta lo asesine, coma de su carne y beba de su sangre. Ah, y que el padre diga que hay que perdonar a los sectarios caníbales). 11) Un kilogramos de el infierno, Hades, Tártaro, Gehena, o el sinónimo tradicional que se prefiera. 12) Tener a la mano un soplete de mano para carameliza con el fuego purificador. 13) Tres pizcas de relación marital en crisis. 14) La maternidad cristiana (María-Jesús, y su angustia), en spray. 15) Una cantidad desmedida de el micromundo en una casa (que alegorice hasta la desmesura la crisis de los valores tradicionales). 16) La *Ecclesia* como lugar siniestro. Cuatro hojitas, bien oxidadas. 17) Una ramita de la profanación de lo sagrado. 18) El agente invasor (ojo aquí, es esencial que sea en exceso y caótico: que la casa se vuelva zona de guerra, casa de sectas, de trata de mujeres, un intento de templo, discoteca, etcétera). 19) La metáfora de la casa-mujer, ya introducida previamente con *Monster House*. De tres a cuatro golpe. 20) Y por último, una raíz de el hombre que se cree Dios, más diablo que Dios y más simio que hombre. De preferencia que sea interpretado como imbécil; que sea un poeta llanero.

*Técnica: Cámara en mano en un 90%. Primeros planos y subjetivas mareadoras a un 85%. Colores bonitos para que eso sí, los snob's digan que es cine de arte.

*Recomendaciones: Que el licuado se realice de preferencia en la boca; mascar y regurgitar la mezcla, no demasiado. Servir en un tazón de cerámica, de la barata, cabe aclarar. Como decoración, un póster plagio de *Rosemary's Baby* (Polanski, 1968). Aderezar con música para dormir.

¡Su pseudocine está listo!

A la alegorización de los conceptos corresponde su materialización, su solidificación. Así, *Coco* (Unkritch , 2017) materializa lo trascendente; materializa, positiviza y sociologiza el

otro mundo -el Mictlán: hay aduanas, archiveros, clases sociales, tiendas comerciales; hay pueblismo y pseudotradición mexicana. En *Coco*

acudimos a un error, o mejor: a una blasfemia anímico-espiritual; el alma es como otro cuerpo, y la tierra prometida (por ponerlo en términos hebreos) es solo una tierra más. Es tanto lo físico lo que impera que la fotografía, más allá de operar como símbolo cinematográfico, es un verdugo de los muertos; sin fotografía material prácticamente no existes en el Mictlán. Se configura todo un sistema "espiritual" en función de lo material.

Colores bonitos, música alegre, formas lindas, alebrijes (que no son canon), ofrendas, papel maché y un pueblo (pueblismo) pobre pero feliz y unido. Así es vista la fiesta bajo ojos clasistas.

Disney pareciera más que trazar una idea metafísica entre la vida y la muerte subrayar la cuestión geográfica fronteriza entre nuestro país (México) y el suyo. Además de que representan al Xoloitzcuintle (al puente sacro) como un imbécil [...]

Este fenómeno de una aparente reintegración de lo metafísico, borrado por la mentalidad materialista y positivista del siglo XIX, desde las pseudofilosofías y las pseudoprácticas del siglo XX, es a lo que Spengler se refirió como una segunda religiosidad. Un neo-espiritualismo sectario y de logias que tienden hacia lo sobrenatural, que "pretenden proveer de algo más fuera del dogma religioso", nos dice Evola. Guenon las llamaría nuevas psicologías (Domínguez, 2021).

El signo de los tiempos, *Everything everywhere all at once* (Scheiner, D., Kwan, D., 2022): un pastiche en el que todo vale; *cualquiercosismo*. Un reflejo, no intencionado, de lo que son las -nunca mejor llamadas- redes sociales en la, válganos, sociedad, en el pensamiento de sus usuarios. Ésta es el *shitpost* hecho película, un tik tok de dos horas de duración, un cúmulo de cosas *random*. Un absurdo, un sinsentido que se explica a sí mismo cada tres minutos como si de Twitter se tratase³⁴. La máxima expresión de la bajeza intelectual y del mal gusto de nuestra actualidad innumerable. El contrapunto del ala solemne.

³⁴ En la misma tónica, aunque con mejores intenciones, esto es pretensiones narrativas técnicas, y con el mismo palabrerío twittero y subrayado, ausente de fuera de campo: *Bullet train* (Leitch, 2022).

Importante no confundir buenas intenciones con buenos resultados. Buenos resultados en películas de trenes: *The lady vanishes* (Hitchcock, 1938), *Strangers on a train* (Hitchcock, 1951), *Unstoppable* (Scott, 2010), *The commuter* (Collet-Serra, 2018).

Otras producciones de las que es precioso hablar son las de Marvel. En un principio Marvel guardaba cierta noción de los elementos clásicos, básicamente el de la figura del héroe. La *Iron Man* (Favreau, 2008) logra integrar la máscara como elemento fundamental en su narrativa (obsérvese todos los primeros planos a las máscaras), también integra la idea de la cueva y la salida de ella, el darle la vuelta al armamento, y la génesis de un héroe trágico. Más adelante, y bajo la dirección de Disney, Marvel resultó en el efecto inflacionario de la figura del héroe, en una fábrica que incluso infló su propia mercancía, su propia fórmula. Marvel asqueó a sus propios consumidores, a aquellas hordas que saturaban los cines.

Mito y cine.

The word is late, but the thing is ancient.

Francis Bacon.

*El pasado nos queda en gran parte
traducido como representación.*

Ángel Faretta.

El cine marca una revolución *-re-volvere*, un regresar a- hacia valores olvidados, conservados hasta ese momento por obras literarias centenarias. El cine recupera el concepto de la tragicidad de la vida, la figura del héroe y el *epos*. El cine trabaja los valores clásicos desde la diégesis del relato puro, físico y simbólico; desde la puesta en escena. El cine opera desde el *estado de transparencia* (el género), con las ideas, con los *universales fantásticos*³⁵. Ante un mundo moderno liberal antimítico, antitrágico, antiheróico, turístico y museístico, el cine reacciona políticamente y se configura míticamente unificando los datos tradicionales universal errantes desde el *otoño de la edad media* o *desgarro ontológico*.

Andújar Cantón y Llodrá Peris reflexionan lo siguiente sobre el cine en su quehacer tradicional:

el cine, arte que refleja las inquietudes, avances y crisis del siglo XX, cobijó desde sus orígenes, desarrolló en su crecimiento y llevó a su plenitud en la madurez de su clasicismo las tradiciones míticas que siempre han acompañado los relatos y experiencias del ser humano.

La visión mítica se esboza ya en la obra de los pioneros del discurso cinematográfico, pues son herederos, a través de las herramientas de un arte mimético emergente, de todas las descripciones antropológicas y justificaciones cósmicas que la épica fundó y fijó en la evolución y génesis de las comunidades humanas (2015: 608).

³⁵ Vico op. cit: párrafos 209, 460, 934.

“Este re-curso, este recurrir al mito y a lo mítico, llevó, necesariamente, a inscribir el hacer del cine dentro de la esfera de lo trágico” (Faretta, 2021: 267).

Ese re-curso o re-corrído del cine es sobre los grandes temas. El cine trabaja, como otras artes, con los mitologemas: el del raptó, el matricidio o patricidio, el de la iniciación, la caída, el ascenso, el abandono, el combate, el escape, el laberinto, lo monstruoso, la nave, el doble, muerte y resurrección, la sangre como fundamento, el héroe, el viaje. Tomemos por ejemplo el caso de Furiosa en *Furiosa: a Mad Max saga* (Miller, 2024).

De raptos: Furiosa.

I will show you fear in a handful of dust
T. S. Eliot.

En la tradición poética, el tema del raptó de la figura femenina es un mitologema: Heródoto, Plutarco, Eurípides, Pausanias, en letras clásicas; Guido Reni, Rubens, Luca Giordano, en pintura; Bernini en mármol. En cine: *Cellular* (2004), *Alone* (Hyams, 2020), *Big trouble in little china* (1986), *Streets of fire* (1984).

Diversos son los relatos sobre raptos: el de lo por Zeus, el de Helena por Paris, el de Perséfone por Hades, el de Europa por Zeus (otra vez Zeus).

Un mito periódico en *el pensar y el poetizar* (como Faretta prefiere) es el de la Περσεφονεία. A grandes rasgos: en la tradición, Perséfone es raptada por Hades -con fines nupciales- en un jardín de Sicilia mientras recogía flores. Luego de su raptó, Perséfone es buscada por su madre, y son cesados los frutos de la tierra. Perséfone es liberada del Hades por un trato, un trato que liberaba a la Proserpina del Inframundo la mitad del año, es decir: permanecía medio año en el Hades y medio año en la tierra. Esa mitad fuera del Hades, Perséfone la pasaba con su madre, y la tierra dejaba de ser yerma.

Perséfone: *la que causa la muerte*, por sus raíces φέρειν φόνον; o *la que lleva el grano*, por su derivación del sánscrito al griego Περσεφάττα.

Al igual que la Pherepapha -como la inscribe Platón-, Furiosa recogía de la tierra -no sus flores- sus frutos antes de ser raptada. Fruto, una vez desprendido del árbol, que es la apertura al pecado, la entrada al mal, al arrebató, a lo monstruoso y al error trágico de Furiosa: intentar combatir sola. En el *Capítulo I* del film, se contraponen dos ideas o sociedades, o lugares: el *Green Place of Many Mothers* y *The Wasteland* -como el poema de T. S. Eliot- (granja de balas, ciudad gasolina, ciudadela y el camino de la furia). Y es este el cimiento simbólico mito-poético del film, sus bases en Perséfone: la joven Furiosa es arrebatada del *lugar verde* por la banda de Dementus para convertirse primero en mapa y después en su hija; luego Furiosa es intercambiada y convertida en novia para el Immortan Joe. Su madre, como la diosa Deméter, emprende viaje en su busca, no con el éxito de la crónida.

Recordemos que para *Fury Road* (Miller, 2015) ese *Green Place*, tierra de abundancia o paraíso, se encuentra borrado, perdido. "No hay otros paraísos que los paraísos perdidos..." leemos en *Posesión del ayer* de Jorge Luis Borges. Ese paraíso perdido es también el de Milton (*Paradise Lost*), salvando las diferencias de fe con Eliot.

Si Perséfone traía consigo por la mitad de un año la primavera, Furiosa, y ya en el *Capítulo V*, por la mitad del cuerpo de Dementus hace crecer un árbol y de él su fruto, de allí su bilocación con las etimologías enunciadas arriba: Περσεφάττα, la que lleva el grano; φέρειν φόνον, la que causa la muerte. "That corpse you planted/ last year in your garden,/ Has it begun to sprout?/ Will it bloom this year?" (Eliot, 2001: 5)

Furiosa crece en ciudadela, enmascarada, o disfrazada -si se prefiere el término- como varón. La personalidad guerrera de Furiosa evoca a Juana de Arco, incluso en el cabello durante su primera infancia -según las pinturas de Scherrer y Lynch. El pretoriano Jack finge como su maestro en la guerra en su segundo proceso de iniciación.

En el último acto del film, y mientras se desencadena la guerra de los 40 días, se escucha en *off* algo como lo siguiente: las guerras han sido y serán inseparables de la historia del hombre. Axioma que da vida a toda la saga Mad Max. Sean guerras pequeñas o grandes, siempre estarán presentes. No convertiremos este párrafo en un catálogo de guerras.

El escriba y el orador son por quienes las guerras se recuerdan, y en *Furiosa* es el viejo historiador de la banda de Dementus en quien se cimbra la importancia de la prevalencia del relato.



Fotogramas de *Furiosa: a Mad Max saga* (2024) Miller, G.,

Lo trágico.

En 1961 Steiner sostenía *La muerte de la tragedia*, una sentencia fatídica, casi cumplido el siglo de la tesis nietzscheana sobre su nacimiento³⁶. Steiner estaba equivocado. La de Steiner era una tesis no universal de la tragedia, una tesis limitada únicamente al teatro de occidente, y que terminaba con Shakespeare y Racine.

Es necesario repensar la tragedia más allá de sus coordenadas geográficas e históricas. La tragedia posee una dimensión literaria, pero también una dimensión ritual, sagrada. Ritual en tanto repetición intencionada y sacrificial. El sacrificio es siempre de sangre, y el sacrificado es el héroe trágico. La tragedia es, también, la identificación con el otro (Garbuno Aviña, 2018), y de lo *otro*.

La mejor definición de lo trágico en operación, y desde un ejemplo, es la de Burkert:

La matanza de los niños es, pues, un sacrificio secreto, una *apórretos zysía*. ¿Se trata de una mera metáfora? Las pinturas de vasos muestran a Medea dando muerte a sus hijos ante un altar. Por casualidad estamos bien informados acerca del rito del templo de Hera Acrea de Corinto, que subyace al mito corintio de Medea: siete niñas y siete niños corintios pasaban un año internados en el santuario de Hera, donde se enseñaban las tumbas de los hijos de Medea. Llevaban vestimenta negra. La culminación y el término de su servicio era un sacrificio celebrado durante la fiesta de la Acrea, el sacrificio de una cabra negra. Era un holocausto, un *enaguitsein*, e iba unido a aquella forma especial de la «comedia de la inocencia» que ya hemos mencionado: la cabra misma tenía que desenterrar el cuchillo o la espada con la que iba a ser sacrificada. Luego el arma se volvía a enterrar, según se decía, hasta el año siguiente. Una vez al año, el instrumento de la destrucción emerge de la oscuridad de la tierra, para volver a quedar enterrado en el mismo lugar, y es casi olvidado durante el resto del año. Es patente que la cabra negra moría como víctima sustitutiva de los niños, que luego quedaban libres de su obligación. El mito relataba que los hijos de los corintios tenían que cumplir con ese deber para expiar el crimen del que fueron víctimas los hijos de Medea, muertos y enterrados en el recinto sagrado de Hera (2011: 78-80)

³⁶ “Lo que nos deja la recuperación nietzscheana de la tragedia griega clásica es la conciencia trágica de lo terrible de la vida que se sublima a través del arte” (Ávalos Tenorio, 2020: 85). Nietzsche, el último romántico, fijó su atención desde temprano en lo contramoderno: la literatura, específicamente la tragedia griega.

La tragedia *-tragodía*³⁷ o *tragodía*³⁸, según su origen etimológico (Burkert, 2011)- era la puesta en escena del mito en la Grecia clásica, principalmente Ática. En Atenas las tragedias se presentaban en el teatro de Dionisos -antes en el Agora- durante las fiestas Leneas y las Dionisos. La construcción de la tragedia hecha por los griegos guarda un fondo sagrado y de reconstrucción de sus mitos, y en última instancia su función es catártica, purificadora, con tintes pedagógico-filosóficos (Porrini, 2012).

Concebimos la tragedia de dos formas: teatral y postteatral. Como teatral, en su forma más pura -religiosa-, ateniense, alcanzando también al teatro Isabelin. Como forma postteatral perdura en el hombre, y se sostiene, aún como narrativa, más allá de las obras de teatro, y en otras artes: en el cine, en la música, en el cuento. Lo trágico es una postura política³⁹ de carácter anímico espiritual. “Lo trágico convoca al mito, al tejido simbólico” (Flores Farfan, 2003: 25). La red símbolo-tragedia-mito se configura. La tragedia es el mito puesto en escena.

La ideología más radical de la Modernidad -el transhumanismo- tiene la brújula puesta hacia la erradicación de la muerte, del sufrimiento y de toda tragedia. Otras más como la democracia se le suman. Progresismo puro. El cine reintroduce en sus aras lo trágico: sufrimiento, muerte, injusticia, límites⁴⁰, sangre. Como lo escribe Calasso: “el mundo secular no ha aceptado nunca la celebración de sacrificios” (2018: 13), salvó los edulcorados en favor del capital.

Este parecer o sufrir que se funden en la tragedia no deben ser confundidos con el sadismo, el pensamiento trágico -heredado de la Grecia clásica- es uno que transmuta,

³⁷ Canto del macho cabrío

³⁸ Actores trágicos.

³⁹ Este es un movimiento de carácter puramente político. Como lo menciona Ávalos Tenorio (2020) a razón de la tragedia en su estadio literario ateniense: la tragedia fue un dispositivo complementario de la política; entre tragedia (arte) y política existe una relación no mecánica, sino oblicua. El cine recupera la relación, manteniéndose crítico con el mundo, pero con el plus de instalarse como forma de poder legitimándose en el enemigo.

“La tragedia clásica, en tanto figura del drama, no fue solo entretenimiento sino manifestación seria y sublime de una forma de asumir la vida vinculada con la política”, de acuerdo a la política griega en su contexto (ibídem: 58). El cine, superficialmente entretenimiento, nos ofrece un espectro de análisis político(-histórico-espiritual-social), siempre estético.

⁴⁰ Las acciones del ser humano tienen un límite. Esos límites sostienen lo trágico. Uno de esos límites es la muerte.

que trasciende el sufrir por el sufrir, o la violencia por la violencia. Lo trágico es a lo que Esquilo nombró como Τῷ πάθει μάθος (Agamenón, vv. 177).

Weil escribe:

Los griegos nunca atribuyeron valor al sufrimiento en sí, como hacen ciertos enfermos en nuestra época. La palabra elegida para designar el sufrimiento es πάθος, que evoca sobre todo la idea de padecer más que la de dolor. El hombre debe padecer lo que no quiere, debe encontrarse sometido a la necesidad. Las desgracias dejan heridas que sangran gota a gota hasta en el sueño; y así poco a poco adiestran al hombre por violencia y lo disponen a pesar suyo a la sabiduría, la cual se define por la moderación. El hombre debe aprender a pensarse a sí mismo como un ser limitado y dependiente; sólo el sufrimiento puede enseñárselo (2019: 30).

El cine lava las coordenadas aristócratas de la tragedia, es decir desvincula al héroe trágico de su cargo como rey, o parte de una familia distinguida. El actor de la tragedia en cine es la persona común: el obrero, Roddy Piper en *They live* (Carpenter, 1988); el vecino, Clint Eastwood en *Gran Torino* (Eastwood, 2008); el criminal, Michael Caine en *Get Carter* (Hodges, 1971); el excriminal, Al Pacino en *Carlito's way* (De Palma, 1993).

¿Existe mayor tragedia que la del hombre presa del laberinto al que él mismo la puerta ha abierto? El cordero que desentierra el arma con la que se le dará sacrificio (Burkert, 2011). Aristóteles así lo pensaba sobre Edipo. Autores como Hitchcock o De Palma trabajan lo trágico en sus films.

Carlito's way (De Palma, 1993): Carlito (*hombre libre*) Brigante (*bandido*), luego de su busca del *sueño americano*, intenta reformarse solo para encontrar un destino trágico: el μίσμα (con equivalencia en el *pecado*. De Palma es, por cierto, un autor católico) está presente en su pasado criminal, la ἀμαρτία es haber dejado con vida a Benny Blanco, la ἀναγνώρισις siempre llega tarde. Pretendiendo evitar su destino, al igual que Edipo, Carlito, y desde la *libertad* de hacerlo, cada paso que dará creyendo dejar detrás lo fatídico, será un paso más que lo acercará. Carlito dejará a una mujer sin marido y a un hijo sin padre. Le quedará el paraíso, respetado en un cartel publicitario.

Similar es el caso de James Stewart en *Vertigo* (Hitchcock, 1958): el hombre que recorre un laberinto y que desentierra, no la razón de su muerte, sino la verdad. Y es que la tragedia no se limita únicamente a la muerte del héroe. La tragedia es también la carga, a

la manera de Sísifo. Este mismo hecho está representado en *Blow out* (De Palma, 1981): John Travolta es el héroe sisífico que cae dos veces en el mismo error -en lenguaje mítico esto es la condena a repetir el mismo error eternamente. Nancy Allen es la víctima sacrificial de un ritual dado vuelta por un mercenario político; su sangre es derramada -ante la imposibilidad de salvación del héroe- en la conmemoración de la independencia estadounidense. *Id est* la sangre que funda, que funda una nación violenta, corrupta, conspirativa, sumida en el espectáculo, en la mentira.



Fotograma de *Blow out* (1981) De Palma, B., dir.

El héroe.

La fuerza es el único héroe.

Simone Weil.

Para el mundo liberal capitalista el héroe es un *boludo* -comenta Faretta-, alguien que arriesga su vida al punto de morir sin recibir ningún beneficio económico a cambio. La figura del héroe reintroducida por el cine está en consonancia con la del héroe clásico, trágico o épico. El cine actualiza al héroe de acuerdo con el siglo: arriesga su vida incluso hasta el sacrificio combatiendo alguna fuerza antagónica representada de múltiples formas (siempre revestida de tintes capitalistas/industriales o de algo *otro* que se ha olvidado consecuencia de la Modernidad y que vuelve monstruosamente). Los versos de Rosario Castellanos sobre *el otro* asaltan nuestra memoria:

Si nos duele el dolor en alguien, en un hombre
al que no conocemos, pero está
presente a todas horas y es la víctima
y el enemigo y el amor y todo
lo que nos falta para ser enteros.

[...]

Mira a tu alrededor: hay otro, siempre hay otro.
Lo que él respira es lo que a ti te asfixia,
lo que come es tu hambre.
Muere con la mitad más pura de tu muerte.

El cine retomó los rasgos del héroe épico y trágico y los re-presentó bajo el género por excelencia, el *wéstern*. John Ford, el director que mejor entendió y representó aquella narrativa clásica tradicional épica, filmó gran cantidad de películas sobre aquella resistencia del cowboy ante las embestidas capitalistas y la mentalidad *wasp*. Sobre Ford, Andújar Cantón y Llodrá Peris comentan: “Es el género del western (que él estructuró, relanzó y definió el campo manifiesto en donde este creador del siglo XX se yergue conscientemente en heredero del clasicismo épico y trágico: su nombre es inconcebible si no se enlaza con la tradición griega y latina que va desde Esquilo a Séneca o desde Homero a Virgilio” (2015: 609).

Existiendo ya un amplio y gran trabajo sobre el wéstern, como el de Andújar Cantón y Llodrá Peris (2015), iremos por otro camino. Este otro camino sobre el héroe no es lejano del wéstern o del cowboy, son nuevas reconfiguraciones del género.

El último cowboy: Eastwood ha sostenido la figura heroica, llegando a su punto crítico, el sacrificio. Su personaje en *Gran Torino* (Eastwood,2008) entrega la vida en favor de otros, a quienes aprendió a apreciar. Luego de una violación⁴¹, Eastwood entiende que el *camino* no es cobrar venganza, sino el sacrificio. El personaje de Eastwood muere en pose crística. Nuestro héroe reivindica al automóvil, volviéndolo símbolo, desde la herencia, como la Tradición misma.

Weil (1940): el único héroe es la fuerza; una fuerza equiparable al poder, a la política. Fuerza y poder se entrelazan. Así, Tony Montana en *Scarface* (De Palma, 1983) se configura como héroe. Su límite es el asesinar a una madre y sus hijos. En el film el *american dream* se desvela en toda su perversidad y fugacidad bajo la frase “el mundo es tuyo”, vista primera en un objeto neumático (el Zeppelin), y luego eternizada en una obra elastica en la mansión de Tony. A través de Tony es posible la κάθαρσις. Su muerte es totalmente simbólica: cae de un balcón hacia la piscina/escultura solo para terminar de morir luego de una emboscada. La caída representa su caída como traficante, el agua a la que cae es el agua que lava el pecado Una de las obras más antimodernas sostenidas en la ὕβρις.

El héroe atraviesa un camino -sistematizando a la manera de Campbell (s. d.). En ese camino el héroe enfrentará pruebas, y podrá sufrir pérdidas (de amigos o familiares), realizará hazañas, tendrá revelaciones, partirá, regresará, será iniciado, cometerá errores, podrá ser herido, ascenderá o caerá -incluso hasta la muerte-, en algunos casos resucitará. Héroe y viaje se trazan con el mismo compás.

El héroe es el que se entrega, no a quien se le entrega, de allí su esencia, ya en la Modernidad, contra capitalista. El héroe no desempeña sus *trabajos* a la manera del trabajador asalariados (por una retribución).

⁴¹ La violación, la justicia y el héroe son tratados por Eastwood en *Unforgiven* (1992), película que clausura el western. Género que instaura y opera bajo el *epos*: *Stagecoach* (Ford, 1939), *3:10 to Yuma* (Daves, 1957), *Río Bravo* (Hawks, 1959).

Y sucede que el trabajo -en la Modernidad- está asociado a lo útil, a lo provechoso, a la recompensa, en la que se toma como concepto polar a la actividad -o desactividad- del ocio. Sobre el ocio, resulta pertinente establecer su polaridad más directa con el negocio: negocio, de *necotium* -no ocio-, o *negare otium* -negar el ocio. Entonces, el trabajo del héroe está más asociado al trabajo clásico, mítico, virtuoso, como en los trabajos de Heracles o en los *Trabajos y días* de Hesíodo.

En el héroe la sociedad observa el mayor de los sacrificios. El héroe, socialmente, no es necesariamente un modelo a seguir, o una figura moral, pero sí un elemento catártico, como los atenienses bien lo supieron representar en sus teatros hace más de 2000 años.

La degeneración de la figura del héroe en el cine la vemos con la inflación e infantilización operadas principalmente por la productora Marvel.



Fotograma de *Gran Torino* (2008) Eastwood, C.,

Mujeres salvando el día: heroínas.

Como ya lo hemos expuesto, el cine, siendo el primer arte decisionista de la Modernidad, sacó a la mujer de su bilocación burguesa para convertirla en un personaje activo histórica, social, política y narrativamente.

En la Tradición, la mujer siempre ha jugado un papel relevante, y no sólo como diosa o musa. El ejemplo más claro de la mujer como heroína es el de Antígona, la cual ya hemos

trabajado en un inicio. Antígona muere en la defensa de una visión del mundo en crisis, de una visión trascendente.

Una vez desatada la Revolución industrial, la mujer quedó relegada. En ocasiones, y bajo la novela realista, se intentaba exponer el caso. Las resoluciones no fueron sino las de la época, las de la vida de bastantes artistas románticos, malditos. Los finales de las novelas de Flaubert y Tolstoi son el de una desesperación romántica: el suicidio.

El cine, retomando elementos clásicos, cuestiona esa disposición suicida -fatalista y desesperanzadora- de la mujer. El cine vuelve a la mujer heroína ya en la *movilización total*. Incluso, retoma obras como la de Shelley para su puesta en escena.

En *Way down east* (Griffith, 1920) Griffith ataca la sociedad puritana norteamericana y su repulsión por la mujer que, injustamente, queda fuera de sus convenciones. En el film, el personaje de Lillian Gish -Anna Moore- es una mujer engañada, vuelta madre soltera y negada por un hombre de clase alta, un burgués. Lillian Gish no solo es repudiada por el padre de su hijo, lo es también por la sociedad en la que vive; es vuelta una paria. La exposición no queda neutra, no se queda en la denuncia, y eso es lo que hace grande a este film. Anna Moore, puesta al margen, no tendrá más que enfrentar al hombre que la desgració.

Como ya ha quedado demostrado, Furiosa, de *Furiosa: a Mad Max saga* (Miller, 2024), es también una heroína. Otras heroínas recientes las encontramos en *Kate* (Nicolas-Troyan, 2021), *Alone* (Hyams, 2020) o *The invisible man* (Whannell, 2020). En el caso de *Kate* (Nicolas-Troyan, 2021), nuestra heroína es una trágica, parecida a la Antígona sofoclea; un personaje puesto entre Oriente y Occidente, entre el conflicto y la armonía. Kate es una forajida sin bando, que tendrá que tomar una decisión según sus límites. El conflicto final del film se resuelve de forma autoconcienciente: sabiéndose heredera del wéstern, la película culmina en un duelo 1 vs 1, a tiros.

Con *The invisible man* (Whannell, 2020) nos encontramos, llevando el film a su estado más puro, es decir limpiando la trama del género, con una situación de acoso y agresión: una mujer que intenta huir de su marido/agresor, tachada como “demente”, incluso por otras mujeres. En este film, Elisabeth Moss enfrentará físicamente a su agresor. El enfrentamiento físico es principal diferenciador del cine como arte decisionista, y lo que le permite alejarse de la mera denuncia y colocarse como arte polémico, pues los temas

“emergentes” son parte de su configuración. *Alone* (Hyams, 2020) es el tema del secuestro y, de nuevo, del enfrentamiento físico con el secuestrador.

Por traer otro ejemplo, podemos abordar brevemente *Carrie* (De Palma, 1976): una chica de preparatoria que sufre de bullying; una chica que no encaja en la norma, ni en la norma liberal de la escuela ni en la de sus compañeros de clase, ni en la norma puritana -un tanto sectaria- de su madre. Su profesora estará en medio de esas dos normas, y por eso su muerte será siendo atravesada por la mitad. Carrie es la idea total de aquello rechazado socialmente que vuelve de forma siniestra. Hacia el final, Carrie es la *Lady Macbeth* de Moreau. Dice Sebastián Porrini que aquello que se echa por la puerta regresa por la ventana. Aquello que no está presente de forma diestra, lo estará de forma siniestra, como prefiere Ángel Faretta. La parte masculina de este postulado es el de Michael Myers en *Halloween* (Carpenter, 1978).

En cine también existe la figura de la mujer como *final girl* y *femme fatale*. En ambos casos se trata de una construcción más violenta, más expuesta. Son la puesta más radical de la mujer en tanto sujeto actuante.

La *final girl* es aquella mujer que enfrenta a lo *otro*, la última superviviente de una fatalidad originada por alguna representación del mal, y a la que tendrá que combatir cuerpo a cuerpo. Este arquetipo suele estar presente en gran cantidad del cine de terror: *Evil dead* (Álvarez, 2013), *Scream* (Craven, 1996), *Halloween* (Carpenter, 1978), *Alien* (1979).

Para el caso de *Evil dead* (Álvarez, 2013) se trata del enfrentamiento con lo demoníaco, con el mal absoluto, con un ente parasitario. En *Scream* (Craven, 1996) es el desvelo, o desenmascaramiento del asesino, de lo cínico, de lo tramposo. En *Halloween* (Carpenter, 1978) es la supervivencia ante la historia dada vuelta (Michael Myers), es decir Michael Myers representa el halloween desacralizado, la festividad vuelta de forma siniestra; Myers es el disco rayado -como menciona Ángel Faretta- y Laurie la transición entre niñez y madurez. Con *Alien* (1979) asistimos a la invasión del invitado no esperado, del “octavo pasajero”, del Xenomorfo o ente, también, parasitario; la teniente Ripley luchará contra el Alien -lo *otro* por su voz latina- como consecuencia del error e interés privado.

La *femme fatale* es el resultado estético de la bilocación histórica de la mujer entre lo monstruoso y lo sexual, entre lo fatal y lo seductor. Pensar la *mujer fatal* es pensar más allá, mucho más, de las coordenadas falaces e infantiles -hombre/bien, mujer/mal; entre muchos más postulados equívocos- de Tardío Gastón (2011).

La mujer fatal es la fuerza femenina operativa y decisionista, ya en la Modernidad, desatada de su cercado puritano y del eco de la igualdad de género, porque esta fuerza es, ante todo sensual, y se reconoce como un poder y libre. La mujer fatal es consecuencia de, primero, la bilocación de la mujer en la vida burguesa, y segundo de su desprendimiento de esa bilocación y participación del mundo. El arquetipo de la *femme fatale* no es la necesitada de atención, la artimaña producto de la injusticia social o la aleccionadora o desgraciadora de lo masculino.

Sobre esta fuerza femenina, y su correlación y conflicto con lo masculino, podemos anexar las palabras de Camille Paglia en una reciente entrevista:

el arte de los genios del nivel de Miguel Ángel o Leonardo o Mozart es el resultado de la desesperación y la ansiedad que sienten los hombres, sofocada y controlada por las mujeres.

Porque la identidad masculina es muy frágil; el feminismo ha cometido el gran error de dar por hecho que el hombre tiene el poder verdadero y que las mujeres no tienen nada, pero ¡no! Los hombres saben que las mujeres tienen todo el poder. Porque es la mujer la que engendra al hombre, y el hombre tiene marcado en la memoria su paso por el útero materno, de ser expulsado de él. Y por ello tiene un sentimiento ambivalente hacia las mujeres, porque quiere volver al útero, pero a la vez se siente asfixiado. Por eso existe esa tensión entre los sexos. Por eso las madres, a lo largo de la historia, han sido conscientes de la fragilidad de la masculinidad de sus hijos. Los hombres tienen que demostrar constantemente su masculinidad, mientras que las mujeres son mujeres desde que les viene la menstruación. No tienen que hacer nada más. Se convierten en mujeres de la noche a la mañana. Mientras que los hombres, como ha demostrado la antropología en todo el mundo, siempre han tenido que pasar unas pruebas, una señal que les diga que son hombres (2020).

Dos de las mujeres fatales más recordadas en cine son Eve de *All about Eve* (Mankiewicz, 1950) y Ellen de *Leave Her to Heaven* (Stahl, 1945). Dos fuerzas femeninas con distintos intereses personales. La primera, Eve, en busca del interés profesional; la segunda, Ellen, en busca del interés familiar. La primera busca construir su carrera en el medio artístico, la segunda busca preservar la familia que ha construido, incluso si tiene que destruirla. En ambos casos, los nombres refieren a lo trágico: Eve, la Eva bíblica en pos de los frutos; Ellen, la Helena épica.

Otro caso es el de Laure de *Femme fatale* (De Palma, 2002). Una mujer que transita *otra* vida desde la ensoñación en una bañera. El agua y el sueño son los que abren paso a la imaginaria de Laure, al fantástico, una imaginaria onírica que desencadena la consecuencia de sus actos como *femme fatale* -como ladrona y traidora-. Laure consigue ver esa *otra* vida posible que termina trágicamente antes de despertar, y desde allí cambiará el rumbo de su vida. En este film, lo onírico y el viraje en la vida de Laure están sostenidos por la muerte y resurrección en agua.

Sobre *Femme fatale* (De Palma, 2002) Faretta observa lo siguiente:

El film se propone como una lectura transversal de todos los mitologemas y del legendario de la mujer fatal, desde la Lilith de la leyenda judía a la del “cine negro” de los años cuarenta de Hollywood, pasando por las ambiguas criaturas prerrafaelistas, hasta llegar a cierto tipo de mujer actual, ya no fatal sino directamente amoral, y donde esa anterior ensoñación masculina de una bilocación de la mujer entre un tipo de monstruo devora hombres y un ángel asexuado ha sido liquidada por el propio devenir histórico de la movilización total, neutralizada en “globalización” (2013).



Arriba: Velázquez, D. (1647) *La Venus del espejo*.



Abajo: Fotogramas de *Femme fatale* (2002) De Palma, B., dir.



Izquierda: Moreau, G. (1851) *Study for Lady Macbeth*.



Derecha: Fotograma de *Carrie* (1976) De Palma, B., dir.

El viaje.

La cara moderna del viaje es el turismo, a la que Calasso (2018) supo identificar como un germen. El turismo se ha vuelto una moda, una aspiración, una presunción, una fotografía de *status*. Escribía Morin hace cerca de 70 años: “la fotografía se convierte en el propio acto turístico, como si la emoción buscada solo tuviera valor para el recuerdo futuro” (2001 :27). Este efecto fotográfico es al que se le conoce como *Instagramización* de la vida.

El *epos* es recuperado por el cine al tiempo del naciente turismo. Hill lo recupera en *The warriors* (1979), una reconfiguración de la *Anábasis* de Jenofonte que opera desde valores épicos: viaje y combate. *Los guerreros* atravesarán New York en su intento por volver a casa. Los trenes operarán como *naves*. Su primer prueba será la de atravesar una muralla. El viaje será de noche -¿no es acaso la vida un viaje de noche?, recordando el verso 268 del sexto canto de la Eneida-. Entre la arena y el mar, el amanecer traerá el fin de la travesía y la paz. El viaje es el de una pandilla de los bajos estratos sociales de New York. Este New York es parecida a la New York profunda de los films de Martin Scorsese, o incluso de la reciente *Joker* (Phillips, v2019). Así, el cine no esconde las profundidades urbanas, los problemas sociales o económicos que se desprenden, ni los conflictos políticos.

El viaje ha sido parte de los mitos de la humanidad *in illo tempore*: el viaje de Moisés con el pueblo de Israel hacia la tierra prometida, el de Jasón y los argonautas, el de Odiseo de vuelta a Ítaca, el de Gilgamesh y Enkidu, el viacrucis de Cristo; en literatura el de Gulliver, el del Quijote, el de José Manuel Barrientos en *Y retiemble en sus centros la tierra*, el de Marlowe por el Támesis en *El corazón de las tinieblas*, el de los Bundren en *Mientras agonizo*; en cine -además de las ya citadas-: el de Dutch en *Predator* (McTiernan, 1987), el de *Ben Hur* (Wyler, 1959), el de Mitty en *The secret life of Walter Mitty* (Stiller, 2013). Todos ellos significando una transmutación, hablando en términos alquímicos. El héroe -o iniciado- es el plomo que se convierte en oro, el viaje es el crisol.

El de Walter Mitty es el viaje del hombre común, del trabajador invisible, del anónimo, del *nemo*. La revista *Life* -en la que Mitty trabaja- será digitalizada, sus empleados serán despedidos y la comunidad se verá quebrada, los hombres *de cuello blanco* profanarán el lema de los empleados; una transición que automatiza y deshumaniza a la revista, que la

vuelve una empresa *esbelta, flexible*⁴² -fenómeno más que actual. La caída de la revista significará el ascenso -simbólico- o despertar de Mitty -quien es un soñador. Este trabajador tendrá que despertar de sus sueños para aprender a vivir la vida, pero no por gusto o por agenda, sino porque es lo que debe hacer: saldrá a buscar una fotografía que cree perdida y que es su responsabilidad. Cuestión irónica su función en la revista: trabajar en negativos. En la medida en que Mitty avanza en su viaje, sus sueños -que son refugio y esquivos de la realidad- desaparecerán. Esto es la transición del realismo mágico (Méliès) al fantástico (Griffith). En cuestiones de técnica, se puede observar cómo la primera mitad de la película -en la que Mitty es un trabajador rutinario- está filmada en colores planos y fríos, y con cámara fija; cuando Mitty comienza “a vivir” su nueva vida -luego de su bautizo en las aguas de Islandia-, los colores se vuelven más cálidos y saturados, y la cámara comienza a soltarse -Ben Stiller hace uso de todos sus recursos técnicos: paneos, travelings, cenitales, elipsis, un filtro en rayos x. Hacia el final de su viaje, Mitty será otro hombre, será un hombre reconocido, cambiado, desempleado pero feliz.

A través de la historia de Mitty, el espectador -ciudadano y trabajador- pasa por un proceso de *mimesis*; por dos horas puede ser Walter Mitty re-naciendo y viajando a través de sus pies. En su ciclo social-personal, así cumple el cine.

⁴² “El término *flexibilidad* se usa para suavizar la opresión que ejerce el capitalismo” (Sennett, 1998:10). La flexibilidad es una máscara. Y es que, en lienas de Sennett, este *neocapitalismo* opera bajo la premisa de “nada a largo plazo”, quebrando no solo la concepción del trabajo estable y duradero, sino también las relaciones personales, familiares y sociales, acabando con la confianza, con la lealtad y con el compromiso. La flexibilidad extingue las relaciones en su entendimiento clásico, creando nuevas relaciones falsas, impersonales, caducas. “Las modernas redes institucionales están marcadas por *la fuerza de los vínculos débiles*” (Sennett, 1998: 23), cita Sennett a Granovetter. La tecnología ha influido severamente en el proceso. De la mano con la avanzada tecnológica viene la avidez de cambio, en palabras de Champy (citado en el libro), o de avidez de novedad, en términos de Heidegger.



Fotograma de *The secret life of Walter Mitty* (2013) Stiller, B., dir.



Fotogramas de *The warriors* (1979) Hill, W., dir.



Titanomaquia.

*Lo titánico que retorna se presenta como un proceso mecánico en el tiempo,
como un proceso laboral repetitivo.*

Friedrich George Jünger.

“La palabra «titanes» reviste múltiples significados y se pierde en la oscuridad. Hesíodo apunta que fue el propio Urano quien dio ese nombre a sus hijos, aludiendo al hecho de que al atentar contra él se convertían en sacrílegos” (Jünger, n d: 13).

Faretta concibe al cine como un Titán:

El cine fue el acontecer de un avatar titánico, pero ni en un Olimpo ni en un Valhalla europeos; menos aún en un paraíso laico occidental. El cine fue la irrupción de lo titánico en un limbo de cultura europea que ya no decidía nada porque había vendido mucho tiempo atrás su progenitura por un plato de lentejas (todo lo especiosamente adobado que se quiera), o se había refugiado en el purgatorio secular de producción “periódica” de la cultura. La aparición de ese gigante o titán americano, todavía embarrado del limo originario en y con el cual el padre-europeo lo había engendrado (o creía haberlo engendrado como “hijo natural”), en busca de su derecho a los lares paternos, creó ese conflicto o nudo de sentido del que Occidente todavía no se ha despertado en su no asimilación de tal fenómeno. Ya que a América siempre se la soñó, imaginó o re-creó fantasmalmente desde lo europeo, como a un hijo bastardo creado entre las urgencias de una Europa pletórica de vitalidad vicaria (Faretta, 2021: 84).

Jünger entrelaza lo titánico, lo histórico, el progresismo, el Titanic, lo simbólico y lo fatal:

El naufragio del Titanic es un símbolo grandioso, desde el propio nombre del buque hasta el modo en que se produjo dicho naufragio. Es el hundimiento de la idea misma de progreso: la perfección de la técnica se ve perturbada por el accidente. Tras el arrogante optimismo viene el pánico; tras el mayor lujo, la destrucción; tras el automatismo, la catástrofe (Jünger, 2016: 118).

Titanic (Cameron, 1997). Una obra titánica que opera, polar y convergentemente, con lo titánico: un film que comprende y comprime al mundo diegeticamente en el evento al que Jünger identificara como la caída simbólica del progresismo, a la vez que fue una producción enorme que instaure, en cuanto a capital, las denominadas “superproducciones”, y en tanto arte por su contenido crítico histórico-político-social-espiritual y estético. Algunas consideraciones sistematizadas *ad hoc* del seminario *el simbolismo de la nave* de Ángel Faretta:

Las clases: en *Titanic* están puestas en escena dos de las tres clases sociales: la alta y la baja. La media, ausente a conciencia de Cameron, somos nosotros, el espectador de cine. La clase media es la que asiste al cine. Sociológicamente el mundo está representado y contenido en la nave, incluyendo la mano de obra, de acuerdo al contexto histórico, del carbón. Clases en ascenso y descenso: Molly, la nueva rica, no del todo reconocida ni aceptada por la burguesía consolidada, la única que empatiza con Jack; las De Witt: las ricas en picada que, para conservar “la clase”, la madre venderá a su hija al rico afianzado, que para la crisis del 29 se suicidará. Cal, aquel rico, regala a Rose -cadena al cuello- “el corazón del mar”, “cortado de la corona de Luis XVI”, “ahora nosotros somos la realeza”; la burguesía usurpando la realeza anterior, intentando legitimarse con símbolos de lo que les falta. La comprensión es sencilla porque está representada, sin que se nos predique.

El control de la nave/mundo: en la nave quien pilotea es el capital, no el capitán. El capital pierde toda su operacionalidad tradicional, relegado a adorno; sobre el final recuperará la tradición marinera hundiéndose con la nave y siendo la única ocasión en la que toca el timón.

Sinécdoco e ironía trágica: Frabizio (*hijo de artesano*, del latín *faber*, raíz de la que se desprende *fabrica*, por tanto también *hijo de las fábricas*, complementando y polemizando la primera definición) un joven italiano que se dirige a América para trabajar en las fábricas, muere aplastado por una chimenea del barco.

Crítica histórica-política: un barco inglés hecho por manos irlandesas, se escucha en el film, al igual que se escucha haber sido nombrado *Titanic* “porque refiere a algo grande”, desconociendo la etimología y mito que rodean al concepto griego y solo trayendolo como signo extravagante “clásico” ya rebajado a museístico, como la burguesía y la sociedad

secular han tenido por costumbre nombrando sus creaciones con términos arcaicos. Como Titan, trayendo a colación a Jünger E., el Titanic caerá, hundiéndose en las profundidades.

Lo trágico: lo trágico es el hundimiento por sí mismo en dos variantes: la tragedia técnico-industrial de la movilización total, y las muertes del naufragio del Titán del progreso. La de Jack es una tragedia en tanto, al ganar su pasaje de último minuto en un juego de azar, está abordando a su muerte. El hundimiento se vuelve carnaval, pero no ritual, los tripulantes pasan a ser *agones*.

El héroe: Jack, quien no debería estar allí, quien ganó por un *jack* su pasaje, una vez rota la nave, el mundo, hundiéndose, salva a la Rosa de él. Jack conduce a Rose a una puerta a la que él no podrá subir, simbólicamente atravesar; la puerta por la que Rose sale de su condena histórica para entrar en una nueva vida (“él me salvó de todas las maneras posibles”).

El viaje: un viaje de transmutación: Rose, vendida por su madre a Cal para conservar “la clase”, se zafará de esa condena, y es así como el cine coloca a la mujer como sujeto histórico actuante: Rose, nos enteramos desde un paneo, se convertirá en actriz de cine, montará a caballo, piloteará una avioneta, evitando la bilocación burguesa en la que la mujer solo podía ser ama de casa/amante o prostituta.

Los jesuitas, durante sus viajes, y siglos antes que los antropólogos, descubrieron el elemento del exceso sacrificial ritual, lo comprendieron e incorporaron en su operar: el Barroco. El cine, desde su cabo barroco, retoma el exceso, el desgaste, el potlatch; destruye, como evidencia de su poder e intenciones, su propia diégesis, los decorados (Faretta, 2021: 72-77): *Gone with the wind* (Fleming, 1939), *Río Bravo* (Hawks, 1959), *Jaws* (Spilberg, 1975) *Apocalypse now* (Ford Coppola, 1979), *Scarface* (De Palma, 1983), *Titanic* (Cameron, 1997), *The hill's have eyes* (Aja, 2006), *Crawl* (Aja, 2019). El cine, sin saber si el dinero invertido será recuperado, se aventura a la desmesura, a destruirse internamente como *Kátharsis*. La ausencia de la desmesura es la pantalla verde, y su cara oculta el coleccionismo. Cameron quiebra y hunde su barco/mundo con todo en su interior en un pequeño mar ideado para dicho fin. Parte del fin es la salvación de Rose, quien, ya centenaria, retornará a una nave para recordar su historia. El círculo se cierra. Así opera el cine. Así opera el *mythos*.

*So we beat on, boats against the current,
borne back ceaselessly into the past.*
Scott Fitzgerald.



Fotograma de *Titanic* (1997) Cameron, J., dir.

Breve conclusión.

Como vimos, para abordar lo trágico, el héroe y el viaje fue necesario sumergirnos, primero, en las profundidades de los conceptos que los rodean: el mito, el arte, el símbolo, la Tradición, lo sagrado, la cultura. Una vez comprendidos, pudimos vincularlos a una dialéctica Tradición – Modernidad.

Ubicamos los procesos que engendraron eso que experimentamos y entendemos por Modernidad. Ubicamos, no como un punto fijo en una línea del tiempo, la diáspora histórica que divide Tradición y Modernidad.

La propuesta de la Tradición la tratamos, en mayor medida, desde el cine -y desde una postura que contempló lo histórico, lo sociológico, lo político y lo estético-, un arte que, como expusimos, es universal, recipiente de las demás artes, tradicional, crítico de la Modernidad, y que llega a toda la cantidad posible de personas en el mundo, desde el granjero de Kansas, hasta el obrero de Tokyo.

Desarrollamos una serie de análisis sobre una elección de películas que nos permitieron argumentar en nuestra tesis. Así también, planteamos, no a manera de instructivo, una teoría que puede servir de guía para futuros análisis de cine en materia de las ciencias sociales.

Bibliografía.

- Agamben, G. (2008) *¿Qué es lo contemporáneo?*, s. l: s. n.
- Alvargonzález, D. (2002) Del relativismo cultural y otros relativismos. *El catoblebas*, 8.
- Andújar Cantón, J. I., Llodrá Peris, J. M. (2015) El héroe trágico y el universo épico en John Ford. En: *Europa Renascens. La cultura clásica en Andalucía y su proyección europea*, Macías Villalobos, C., José María Maestre Maestre, Juan Francisco Martos Montiel (eds.), España: Libros Pórtico, 607-622.
- Aristóteles (2015) *Poética*, España: Gredos.
- Ávalos D. (2022) Dune. Cantar en voz baja. *A Sala Llena*. Disponible en <https://asalallena.com.ar/duna-dune-2/>.
- Ávalos Tenorio, G. (2020) *El monarca, el ciudadano y el excluido*, México: UAM.
- Ávalos Tenorio, G. (2022) Cuerpo y poder: Hacia una filosofía política de las somatizaciones sociales posmodernas. En: *Cuerpo y poder*, Ávalos Tenorio G. (coord.), México: UAM, 15-42.
- Berman, M. (1989) *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*, Argentina: Siglo XXI.
- Becker, E. (1977) *La lucha contra el mal*, México: FCE.
- Boltanski L., Chiapello E. (2002) *El nuevo espíritu del capitalismo*, España: Akal.
- Bravo, J. R. (2022) *La teoría política desde la dialéctica de Imperios y de Estados* [Entrevista realizada por Mas Arellano G.] En: *Pura virtud: cine y literatura*. 9 de Julio del 2022.
- Burke, P. (2015) *El renacimiento italiano*, Madrid: Alianza.
- Burkert, W. (2011) *El origen salvaje*, Capellades: Acantilado.
- Cervantes, Miguel de (2005) *Don Quijote de la Mancha*, México: RAE.
- Calasso, R. (2018) *La actualidad innombrable*, España: Anagrama.
- Campbell, J. (s. d.) *El héroe de las mil caras*, s. l: minicaja.

- Cassirer, E. (1979) *Antropología filosófica*, México: FCE.
- Cerezo Huerta, H. (2015) ¿Y si jubilamos a Freud? *Milenio* [en línea]. 14 de Octubre 2015. [Consultado el 20 de Julio de 2022]. Disponible en: <https://www.google.com/amp/s/amp.milenio.com/opinion/hector-cerezo-huerta/psi-que/y-si-jubilamos-a-freud>.
- Cirlot, J. E. (1992) *Diccionario de símbolos*, España: Labor.
- Corral Quintero, R. (2007) Qué es la posmodernidad. *Casa del tiempo*, 9 (98), 67-73.
- Debray, R. (1994) *Vida y muerte de la imagen: Historia de la mirada en Occidente*, España: Paidós.
- Dewey, J. (2008) *El arte como experiencia*, España: Paidós.
- Domínguez A. (2021) Coco (2017). La segunda espiritualidad. O de la falsa tradición. *ADECyC* [blog]. Disponible en <http://adecyc-mx.blogspot.com/2021/11/coco-2017-la-segunda-espiritualidad-o.html>.
- Eliade, M. (n. d.) *Mito y realidad*, s. l: s. n.
- Eliade, M. (1998) *Lo sagrado y lo profano*, España: Paidós.
- Eliot, T. S. (2001) *La tierra baldía*, Barcelona: Círculo de lectores.
- Evola, J. (n. d.) *Cabargar el tigre*, España: Nuevo arte Thor.
- Faretta, A. (2013) Cosas que prometí no decir | Famme fatale y la imagen prerrafaelista. *A sala llena* 30 septiembre. Disponible en: <https://asalallena.com.ar/femme-fatale-y-la-imagen-prerrafaelista/>
- Faretta, A. (2021) *El concepto de cine*, 3° ed. Argentina: ASL Ediciones.
- Faretta, A. (2022) *Dominio eminentemente. Teoría de la Clase B y la cultura tradicional en diáspora desde el "otoño de la edad media"*. Argentina: ASL Ediciones.
- Faulkner, W. (1956) *The art of fiction No. 12* [Entrevista realizada por Jean Stein] En: *The Paris review*
- Ferraris, M. (2001) *La hermenéutica*, México: Taurus.
- Flores Farfan, L. (2003) Del desgarramiento originario o sobre la insoportable levedad del ser en la tragedia griega. *Acta poética*, 23, 13-31.

- Garbuno Aviña, E. (2018) *Estética del vacío*, México: UNAM.
- Garza Toledo E. de la (2000) Introducción. En: *Tratado latinoamericano de sociología del trabajo*. México: FCE, 15-35.
- Guenon, R. (1924) *Oriente y Occidente*, s. l.: s.n.
- Guenon, R. (1966) *La crisis del mundo moderno*, Buenos Aires: Huemul.
- Guenon, R. (1995) *El reino de la cantidad y los signos de los tiempos*, Buenos Aires: CS ediciones.
- von Hardenberg, Georg Philipp Friedrich (2017), "La cristiandad o Europa (1799)." *Araucaria*. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades, Vol. 19, núm.38, pp.11-23 [Consultado: 15 de Agosto de 2022]. ISSN: 1575-6823. Disponible en : <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28253016001> .
- Hegel, G. W. F. (1971) *Fenomenología del espíritu*, México: FCE.
- Hegel, G. W. F. (1989) *Lecciones sobre la estética*, España: Akal.
- Herrejón Peredo, C. (s. d.) *Tradición. Esbozo de algunos conceptos*. 135-149.
- Hinsdale, B. A. (1912) *El estudio y la enseñanza de la historia*, Madrid: Daniel Jorro, Editor.
- Huizinga, J. (1982) *El otoño de la edad media*, España: Alianza.
- Jenofonte (2015) *Anábasis*, España: Gredos.
- Jünger, E. (1930) *La movilización total*, s. l.: s. n.
- Jünger, E. (2016) *Los Titanes venideros*, España: Página Indómita.
- Jünger, F. G. (n. d.) *Mitos griegos*, s. l.
- Kerényi, K. (2004) Introducción. Del origen y del fundamento de la mitología. En: *Introducción a la esencia de la mitología*, Kerényi K., Jung C. J., España: Siruela, 15-42.
- Le Goff, J. (2016) *¿Realmente es necesario cortar la historia en rebanadas?*, México: FCE
- Longan Philips, S. (2011) *Sobre la definición del arte y otras disquisiciones*, Costa Rica: Revista comunicación.

- Mas Arellano, G. (2022) El único espectáculo de nuestra degradación. *La tribuna del país Vasco*, 10 Julio. Disponible en: https://latribunadelpaisvasco.com/art/17217/el-unico-espectaculo-de-nuestra-degradacion#google_vignette#ath [consulta: 10 Julio 2022].
- Morin, E. (2001) *El cine o el hombre imaginario*, España: Paidós.
- Olives Puig (2003) Prólogo a la edición castellana. En: *Diccionario de los símbolos*, Chevalier J. Barcelona: Herder. 7-12.
- Otto, R. (1996) *Lo santo: lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, España: Alianza.
- Poliziano, A. (1986) Lamia (La bruja). Introducción a los «*Priora Analytica*» de Aristóteles. En: *Humanismo y Renacimiento*, Rodríguez Santidrián (comp.), España: Alianza, 87-113.
- Paglia, C. (2020) [entrevista realizada por Marta Medina]. 4 Febrero 2020. En: https://www.elconfidencial.com/cultura/2020-02-04/camille-paglia-entrevista-sexual-personae_2434175/
- Platón (2000) *República*, Madrid: Gredos.
- Porrini, S. (2012) *El fulgor mítico*, Argentina: Catamañana.
- Porrini S. (2021) *Los otros. La metafísica operativa en los siglos XX y XXI*, Argentina: Sofía, casa editorial.
- Read, H. (1975) *Imagen e idea*, México: FCE.
- Rodríguez, M. (s. a.) *Baudelaire, el romanticismo y la modernidad*, Colombia: Instituto de investigaciones estéticas.
- Sennett, R. (1998) *La corrosión del carácter*, España: Anagrama.
- Shakespeare, W. (2015) *Hamlet*, s. I: Penguin.
- Sófocles (2015) *Antígona*, España: Gredos.
- Spengler, O. (1966) *La decadencia de occidente: tomo II*, Madrid: Calpe.
- Steiner, G. (2012) *La muerte de la tragedia*, s. I: FCE.
- Tardío Gasto, F. J. (2011) La mujer fatal. *Verba hispanica: anuario del Departamento de la Lengua y Literatura Españolas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana*,(19), 89-100.

Vasconcelos, J. (2009) *El monismo estético*, México: Trillas.

Vico C. (1995) *Ciencia nueva*, España: Tecnos.

Wever, M. (2021) *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, s. l: Omegalfa.

Weil, S. (1940) *La Ilíada o el poema de la fuerza*, s. l: s. n.

Weil, S. (2019) Zeus y Prometeo. En: *La fuente griega*, s. l: Titivillus.

Zolla, E. (2003) *Qué es la tradición*, España: Paidós

Tesis de la Universidad de las Américas Puebla:

https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&url=http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tal/es/documentos/lap/sandoval_c_p/capitulo1.pdf&ved=2ahUKEwjdhIOwv67uAhUngK0KHblsA3UQFjAFegQILBAB&usq=AOvVaw366R7ghxaHX2xlvWEh3n8X .

Films citados.

All about Eve (1950) Mankiewicz, J. L., dir.

Alone (2020) Hyams, J., dir.

Blow out (1981) De Palma, B., dir.

Carlitos way (1993) De Palma, B., dir.

Carrie (1976) De Palma, B., dir.

Coco (2017) Unkritch, L., dir.

Dune (2021) Villeneuve, D., dir.

Everything everywhere all at once (2022) Scheiner, D., Kwan, D., dir.

Evil dead (2013) Álvarez, F., dir.

Femme fatale (2002) De Palma, B., dir.

Furiosa: a Mad Max saga (2024) Miller, G., dir.

Gran Torino (2008) Eastwood, C., dir.

Halloween (1978) Carpenter, J., dir.

Interstellar (2014) Nolan, C., dir.
Iron Man (2008) Favreau, J., dir.
Kate (2021) Nicolas-Troyan, C., dir.
Leave Her to Heaven (1945) Stahl, J. M., dir.
Mother! (2017) Aronofsky, D., dir.
Scarface (1983) De Palma, B., dir.
Scream (1996) Craven, W., dir.
The invisible man (2020) Whannell, L., dir.
The secret life of Walter Mitty (2013) Stiller, B., dir.
The thing (1981) Carpenter, J., dir.
The warriors (1979) Hill, W., dir.
Titanic (1997) Cameron, J., dir.
Ya no estoy aquí (2019) Frías, F., dir.
Vertigo (1958) Hitchcock, A., dir.
Way down east (1920) Griffith D. W., dir.

Imágenes.

Ánfora 344 de Exekias (540-530 a. C) *Aquiles y Áyax jugando a los dados.*
Benjamin-Constant, J. J. (1868) *Antigone au chevet de Polynice.*
Doré, P. G. (1865) *Destruction du Léviathan.*
El Bosco (1494) *Homo viator.*
Velázquez, D. (1647) *La Venus del espejo.*
Merisi da Caravaggio, M. (1597) *Giove, Nettuno e Plutone.*
Moreau, G. (1851) *Study for Lady Macbeth.*

Mosaico romano de Recia en el que se representa a Teseo y al Minotauro en el laberinto.

(1915) *Intolerance*, D. W. Griffith.

Fotograma de *Blow out* (1981) De Palma, B., dir.

Fotograma de *Carrie* (1976) De Palma, B., dir.

Fotogramas de *Femme fatale* (2002) De Palma, B., dir.

Fotogramas de *Furiosa: a Mad Max saga* (2024) Miller, G., dir.

Fotograma de *Gran Torino* (2008) Eastwood, C., dir.

Fotograma de *The secret life of Walter Mitty* (2013) Stiller, B., dir.

Fotogramas de *The warriors* (1979) Hill, W., dir.

Fotograma de *Titanic* (1997) Cameron, J., dir.

Imagen en portada: fotograma de *Vertigo* (1958) Hitchcock A., dir.