

RUTAS CINEMATOGRAFICAS HACIA LA IMAGEN PLATÓNICA DE LA CAVERNA

A Mercè Valls y Xavier Biosca

Parece necesario y, sobre todo, coherente que la investigación rigurosa en el ámbito de la «Tradición Clásica» exija a sus estudiosos la presentación de pruebas concluyentes de la dependencia de cualquier obra literaria, artística, etc. de modelos grecolatinos que, una vez adaptados –*lato sensu*–, perviven en épocas posteriores. Ni que decir tiene que la preservación de la sabiduría clásica supone un abanico enorme de posibilidades que irían, por ejemplo, desde la copia más o menos literal hasta verdaderas adaptaciones a propósitos y sensibilidades diversos y, ¿por qué no decirlo?, supone igualmente pesados condicionantes que, en ocasiones, más que un acicate creativo, se convierten en una losa de la que no todos son capaces de liberarse. Sea como fuere, lo esencial, como apuntaba, sería la prueba, la demostración de que ha habido conciencia y uso intencionado del modelo y quizás de su tradición a lo largo de los siglos, de modo que es posible dibujar una línea, si es necesario con trazos intermitentes pero una línea al fin y al cabo, que une, ya que abordamos el mundo del cine, la Antigüedad con la Contemporaneidad. O, dicho de otro modo, quienes trabajan en Tradición Clásica y Cine pueden y deben hablar por ejemplo de la *Medea* o el *Edipo Re* de Pier Paolo Pasolini, de la *Phaedra* de Jules Dassin o de la vivencia victoriana del amor platónico en *Maurice* de James Ivory –adaptación cinematográfica de la novela homónima de Edward Morgan Forster–, etc., pero no deberían analizar película alguna con la que simplemente poder establecer paralelismos más o menos estrechos con modelos grecolatinos, ni tampoco llamar la atención sobre coincidencias notables respecto de las que finalmente es imposible confirmar la paternidad o

inspiración clásicas. En suma: si el investigador –y docente en la mayoría de los casos– sigue este código deontológico, podrá acreditar una conducta irreprochable, pero quizá desaprovechará una serie de oportunidades que le permitirían acercarse a los hombres y mujeres del mundo contemporáneo a una Cultura Clásica que a menudo perciben como una verdadera antigüedad completamente ajena a sus intereses.

Es evidente, pues –o quizá no–, que lo que acabo de decir no es una *captatio benevolentiae stricto sensu*, entre otras razones porque el título de mi artículo hubiera sido otro. En efecto, «rutas cinematográficas hacia la imagen platónica de la caverna» sí permite la heterodoxia, puesto que ni tan sólo exige presentar pruebas –que las habrá– de dependencia griega –platónica, en este caso–, sino que, siendo conscientes del alcance casi universal que en nuestra sociedad tiene un hábito cultural como lo es el cine, puede aprovecharse todo lo que parezca razonablemente aprovechable a fin de abrir una vía de aproximación guiada al mundo antiguo. En todo caso, el lector ya decidirá –éste es su derecho inalienable– si el «viaje» le ha resultado placentero y convincente y, sobre todo, si ha sido lo suficientemente motivador para decidirse a profundizar en aquel aspecto de la Antigüedad Clásica que quizá consideraba muy lejano o que incluso desconocía.

En efecto, después de un siglo de vida del Séptimo Arte, son numerosas ya las películas que, pese a responder a propósitos muy diversos, permiten retrotraernos a la imagen platónica de la caverna –*ergo* se trata de una imagen de una gran aplicabilidad–, tanto desde la ortodoxia más pura –es decir, demostrando la dependencia griega o simplemente señalando su explicitación– como desde una heterodoxia «razonada» que tampoco pide salto mortal alguno. Con todo, merece la pena que nos centremos primero en la lectura de los primeros capítulos del libro séptimo de *La República* de Platón, ya que sería absurdo ignorar que se habla y se ha hablado tradicionalmente del «mito» de la caverna, cuando, a mi entender, a Platón no habría que corregirle, sino más bien seguir sus indicaciones:

«A continuación», dijo, «imagínate (*apeikason*) con una experiencia como ésta nuestra naturaleza no sólo en lo tocante a la educación, sino también a su carencia. Mira (*hóra*), pues, unos hombres como en un habitáculo subterráneo en forma de cueva, que en toda su extensión tiene una entrada empinada hacia la luz (*anapepta-*

ménen). Están ahí desde niños, atados de piernas y por el cuello, de tal suerte que permanecen inmóviles y miran sólo hacia delante. Míralos (*hóra*) sin poder girar la cabeza por causa de las ataduras, y, por otro lado, mira una luz de fuego que arde detrás suyo desde arriba y desde lejos y, entre el fuego y los prisioneros en la parte alta, un camino, a cuyo lado hay construido un pequeño muro como los parapetos que delante suyo colocan los creadores de espectáculos, y por encima de los cuales, en frente a su vez de los espectadores, los muestran. Mira (*idé*) junto a este pequeño muro unos hombres llevando objetos de todo tipo que sobresalen por encima, y estatuas en forma de hombre y de animales, trabajados en piedra, madera y toda suerte de materiales, unos hablando y otros en silencio, como es natural»./ «Hablas de una imagen extraña», decía, «y de unos prisioneros extraños»./ «Iguales a nosotros», decía yo a mi vez./ «En primer lugar, ¿crees, en efecto, que unos prisioneros como éstos pueden haber visto, no sólo de sí mismos, sino también los unos de los otros, algo distinto a las sombras (*tàs skías*) que por causa del fuego se proyectan (*prospiptoúsas*) sobre la parte de la cueva que tienen en frente (*eis tò katantikry*)?»./ «¿Cómo podrían en verdad haber visto algo más», decía, «si durante toda su vida se habrían visto forzados a tener, como mínimo las cabezas, inmóviles?»./ ... / «Siempre que alguno de los que pasaran hablase, ¿crees que tendrían su voz por algo distinto a la sombra de lo que pasa?» (*tèn parioúsan skían*)./ ... / ... «hombres como éstos no tendrían por verdadero otra cosa que las sombras (*tàs skías*) de los objetos aprestados»./ ... / ... «Cuando uno de ellos fuera liberado y, de repente, tuviera que ponerse en pie, girar el cuello, caminar y alzar la vista hacia la luz, y, al hacerlo, sintiera dolor y, por causa del deslumbramiento, no pudiera ver aquello de lo que entonces veía las sombras (*tàs skías*), ... ¿no crees que dudaría y tendría por más verdadero lo visto antes que lo indicado ahora?»./ ... / «Por último podría ver y contemplar, creo, el sol tal como es, no una ilusión de sol reflejada en el agua o en cualquier otro lugar ajeno a él, sino el sol mismo en sí mismo y en el ámbito que le es propio»./ ... / «¿Qué, pues? Al recordar el primer habitáculo, la sabiduría de allí y los compañeros de prisión de entonces, ¿no crees que se autoconsideraría feliz por razón del cambio, mientras que a ellos los compadecería?»./ «¡Claro que sí!»./ ... / «Pues esta imagen (*eikóna*), decía yo a mi vez, «querido Glaucón, hay que aplicarla, en su totalidad, a lo que se ha dicho antes, comparando, por un lado, este espacio que se nos muestra por medio de la vista con el habitáculo de la prisión y, por otro, la luz del fuego del interior

con la fuerza del sol. A su vez, la subida hacia arriba y la contemplación de lo que allí se encuentra, si lo tienes por la ascensión del alma hacia la región inteligible, al menos no te alejarás de mi esperanza, ya que tanto deseas saber cuál es... Por otra parte, lo que creo, lo creo así: en el mundo inteligible, la idea del bien es la última que vemos y a duras penas; una vez vista, empero, entonces hay que concluir que en todas partes ella es causa de lo que es correcto y bello, puesto que en el mundo visible engendró la luz y a su señor y, en el inteligible, ella como señora ofreció verdad y conocimiento; y hay que concluir también que, a quien quiera obrar prudentemente tanto en público como en privado, le conviene verla»./ «Yo también lo creo», decía, «al menos en la medida de mis posibilidades»./ «Ea, pues!», decía yo a mi vez; «piénsalo tú también y no te extrañes de que quienes llegaron ahí arriba no quieran hacer lo que es propio de los humanos, sino que sus almas se esfuercen en permanecer allí para siempre. Pues en verdad es más o menos así, si lo pensamos según la imagen (*eikóna*) que se ha mencionado antes».¹

Por consiguiente, Platón no crea un relato o mito con que explicar por qué las cosas han llegado a ser como son, sino que nos pide un esfuerzo de imaginación que, gracias a la aplicabilidad de la imagen resultante y la posibilidad de compararla, nos hará comprender su visión metafísica de la existencia.² No se trata de imaginar algo común, sino todo lo contrario: prisioneros en un habitáculo subterráneo en forma de cueva y, lo que es más sorprendente, desde que nacieron. No parece fácil, pero, si conseguimos hacernos con la ima-

¹ Platón. R. 514a-517d. La traducción es mía siguiendo la edición de Burnet de los *Oxford Classical Texts*.

² «Mito, fábula, símil, alegoría, etc.» son algunos de los términos con que se ha «corregido» a Platón. Aparte de «mito», «alegoría» es sin duda el que ha gozado de mayor aceptación por causa de Martin Heidegger y su *The Essence of Truth. On Plato's Cave Allegory and Theaetetus*. London & New York: Continuum, 2002, translated by Ted Sadler (Título original: *Vom Wesen der Wahrheit*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann GmbH, 1988). De todos modos, Heidegger se apresura a añadir: «We speak of an «allegory», also of «sensory image» (Sinn-Bild), of a sort that provides a hint or clue. The image is never intended to stand for itself alone, but indicates that something is to be understood, providing a clue as to what this is. The image provides a hint –it leads into the intelligible, into a region of intelligibility (the dimension within which something is understood), into a sense (hence sensory image). Completamente de acuerdo, claro está, pero quizá merezca la pena recordar de nuevo que a Platón le basta con decir que «hay que aplicar» (*prosaptéon*) su imagen». Se trata, pues, de una *prosaptéa eikón*, que Platón no parece que necesite elevar al rango de *hypónoia*, el término platónico por *alegoría*.

gen (*eikón*), resultarán creíbles (*eikótes*). Y es que la «imagen» ofrece muchas ventajas, aunque conviene destacar sobre todo una: la posibilidad de mirar o contemplar lo que se proyecta sobre una pantalla cerebral intangible. Y he aquí que nuestras mentes ya han obedecido la orden y se han puesto en acción: los vemos. El resultado es, en efecto, sorprendente: a lo largo de toda la cueva hay una salida que se empina hacia la luz –casi como si la buscara–, de modo que nos imaginamos a los prisioneros ligeramente inclinados hacia delante y con los ojos fijos en el muro final de la cueva que baja o cae (*eis tò katantikry*). Detrás suyo, lejos y por tanto a un nivel superior al de los prisioneros, arde un fuego que hace las veces de proyector luminoso. ¿Proyector de qué? Pues de las sombras de objetos de todo tipo que también se nos pide que imaginemos sobresaliendo, como si de úteres manipulados por hombres se tratara, por encima de un muro que hay que situar entre el fuego y los prisioneros. Ellos son espectadores forzosos de sombras y están condenados a la contemplación eterna de simulacros de verdad. También es cierto que nosotros, herederos ya de la rigurosa lógica aristotélica y estoica, podríamos llamar la atención sobre el hecho de que los prisioneros sí pueden contemplar la realidad del muro iluminado, pero es evidente que a Platón le interesa que pensemos en las imágenes proyectadas y no en la pantalla sobre la que se proyectan. Sea como fuere y en vista de lo que nos proponemos, merece la pena advertir que hemos entrado en una especie de cine contemporáneo donde también una cinta –al menos hasta que no se imponga el cine digital– se interpone entre el proyector y los espectadores, de tal suerte que las imágenes que la cinta contiene se proyectan (*prospiptoúsas*) delante suyo sobre una pantalla que la mayoría de las veces se sitúa al fondo –bajando– de la sala (*eis tò katantikry*). El tiempo total en que voluntariamente nos hemos autorecluido en la caverna oscura del cine es corto y, por descontado, nosotros sí conocemos la realidad y no sólo su reflejo sobre una pantalla. Platón, sin embargo, no lo consideró así y se apresuró a recordar a los humanos que, hasta que no alcancen la Idea inmutable y eterna, todo continuará siendo prisión y sombra, simulacro oscuro de una Realidad autoexaltada o Luz verdadera jamás oscurecida por la tiniebla.

Pues bien, para llegar finalmente a la imagen platónica de la caverna seguiré en primer lugar una ruta heterodoxa: *The Truman Show* (*El Show de Truman*) de Peter Weir, 1998, escrita por Andrew

Niccol. La heterodoxia, evidentemente, tiene que ver con el hecho de que, o bien hallamos el documento donde el guionista confiesa que, al escribir el guión, tuvo presente de algún modo la célebre imagen de Platón –y yo no he sabido hallarlo–, o, aunque no lo descarto en absoluto, debo contentarme con señalar algunos paralelismos notables. Por tanto, sugiero simplemente que no es insensato aprovechar *The Truman Show* para, *mutatis mutandis*, continuar abriendo los ojos a un necesario viaje iniciático de la oscuridad a la luz, secular y universal, y gracias al cual generaciones y generaciones de hombres y mujeres han dejado de ser prisioneros –*lato sensu*, una vez más– para convertirse en ciudadanos libres y maduros.³ O, dicho de otro modo, Platón, si optamos por fijar nuestra atención más en sus eficaces imágenes que en la especificidad de su viaje metafísico –probablemente bastante incomprensible para buena parte de la sociedad occidental contemporánea–, continúa invitándonos a buscar una libertad que hay que ganar día tras día, análogamente a como lo hace el protagonista de *The Truman Show* al plantear una situación en buena medida comparable a la de los prisioneros de la caverna platónica. Veámoslo:

(Voz en off): «Mil setecientos millones de espectadores asistieron a su nacimiento. Doscientos veinte países sintonizaron para verle dar sus primeros pasos. El mundo entero contuvo la respiración ante aquel beso robado y, cuando creció, también lo hizo la tecnología. Toda una vida registrada por una intrincada red de cámaras ocultas y emitida en directo veinticuatro horas al día. Siete días a la semana para una audiencia planetaria. Ahora llega a ti desde la isla de Seahaven, el estudio más grande jamás construido y que, junto con La Gran Muralla China, es una de las estructuras hechas por mano humana visibles desde el espacio, ahora en su trigésimo año triunfal, El Show de Truman»./ (Presentador): «¡Qué semana! No sé si a ustedes les habrá ocurrido lo mismo, pero yo he estado en tensión todo el día. ¡Hola y buenas tardes! Soy su anfitrión Mike Michaelson, y bienvenidos a la *True-Talk*, el foro sobre todo lo que surge a raíz

³ De todos modos, he de advertir que no se trata de un ejercicio original, puesto que, si con la ayuda de un buen buscador, entramos en la red informática con «Truman Show + Plato's myth of the cave», veremos que son muchos los que han osado establecer el paralelismo –si bien tampoco pueden asegurar que A. Niccol lo haya tenido en cuenta–, y constataremos también –me excuso por la severidad del juicio– que los análisis son por regla general bastante superficiales.

del show. Esta noche, sin embargo, tenemos algo especial: una entrevista, rara y exclusiva, con quien ideó y creó el show. De modo que, vengan con nosotros en directo a la sala lunar, a la planta doscientas veintiuna de la ecosfera omnicaámara, donde encontraremos al televisorario más grande del mundo, el diseñador y arquitecto de un mundo dentro de otro mundo que es la isla de Seahaven: Christof. Antes de comenzar, me gustaría darle las gracias en nombre de nuestra audiencia por concedernos esta entrevista. Sabemos que tiene una agenda muy llena y también sabemos que es un celoso guardián de su intimidad. Señor, es un honor»./ (Christof): «Le agradezco el cumplido, pero es innecesario»./ (Mike): «Bien, el catalizador de los dramáticos acontecimientos recientes ha sido el padre de Truman, Kirk, y sus intentos de infiltrarse en el show... Pero, antes de entrar en el tema, creo que merece la pena señalar que no es la primera vez que una persona del exterior ha intentado llegar hasta Truman. ¿No es cierto?»./ (Christof): «Otros han estado a punto de conseguirlo»./ (Mike): «Pero nunca hubo nada que pudiera compararse con esta violación tan reciente de la seguridad: el primer intruso que había sido miembro del reparto...»./ (Christof): «¡Y que, además, había muerto!»./ (Mike): «He de añadir que la reaparición de Kirk es un golpe magistral»./ (Christof): «Como que fue Kirk quien abrió esta crisis en la vida de Truman, llegué a la conclusión de que sólo él podía resolverla»./ (El padre de Truman en un *flashback*): «¡Truman, no!; esto va más allá de los límites»./ (Truman): «¿Por qué? ¿Qué hay más allá?»./ (Padre): «Nada, es peligroso; eso es todo. Debes aprender a conocer tus limitaciones, Truman»./ (Mike): «Pero recordemos a los telespectadores exactamente la razón por la que el padre había desaparecido del programa»./ (Christof): «Cuando Truman creció, nos vimos obligados a pensar en maneras de retenerlo en la isla»./ (Truman en otro *flashback*): «Me gustaría ser explorador, como el gran Magallanes»./ (Maestra): «Pero llegas demasiado tarde; en realidad, ya no queda nada por explorar»./ (Christof): «Finalmente se me ocurrió la idea de que Kirk se ahogara»./ (Mike): «Muy efectivo»./ Christof): «Desde entonces a Truman le da pánico el agua. Cuando Kirk leyó el guión del episodio, se sintió decepcionado por decirlo de una manera suave. ¡Dios mío! Estoy seguro de que esto fue lo que le impulsó a irrumpir en el plató»./ (Mike): «Pero, ¿cómo justificarán esta ausencia de veintidós años?»./ (Christof): «Amnesia»./ (Mike): «¡Brillante! Damos paso a las llamadas de los telespectadores. Desde Charlotte, Carolina del Norte, Usted habla ahora con Christof»./ (Telespectador): «Christof, me gustaría saber cuántas cámaras tiene instaladas por la ciudad»./ (Christof):

«En números redondos, unas cinco mil»./ (Telespectador): «Son muchas cámaras, ciertamente»./ (Christof): «Recuerde que empezamos sólo con una. Fue un parto curioso y prematuro. Se adelantó dos semanas. Era como si tuviese prisa por comenzar»./ (Mike): «Y, por descontado, la prisa que tenía por salir del útero de la madre fue lo que le llevó a ser elegido para el programa»./ (Christof): «Compiendo con otros embarazos no deseados, el parto de Truman fue el que coincidió justamente con la fecha de inicio del programa»./ (Mike): «Por cierto, tengo entendido que Truman fue el primer niño legalmente adoptado por una corporación»./ (Christof): «Exacto»./ (Mike): «El programa ha generado unos beneficios que suman una cifra equivalente al producto nacional bruto de una nación pequeña»./ (Christof): «Se olvida de que necesitamos una población equivalente a la de un país»./ (Mike): «Dado que se emite veinticuatro horas al día sin interrupciones publicitarias, estos enormes beneficios se generan por el sistema de la publicidad encubierta»./ (Christof): «Así es. Todo está a la venta; desde el vestuario de los actores y lo que comen hasta las casas en que viven»./ (Mike): «Y, por descontado, todo figura en el catálogo de Truman. Nuestras telefonistas les atenderán a cualquier hora. *Christof, una pregunta: en su opinión, ¿por qué cree que Truman jamás ha pensado en plantearse la naturaleza del mundo en que vive hasta ahora?»*./ (Christof): «*Aceptamos la realidad del mundo tal como nos la presentan. Tan sencillo como esto*»./ (Mike): «Una llamada desde La Haya, Christof... Parece que se ha cortado. Vamos a Hollywood, California. Estamos en «la Verdad Truman»»./ (Telespectadora –Silvia–): «Hola Christof. Sólo quiero decir que eres un embustero y un manipulador, y que lo que le estás haciendo a Truman es propio de un enfermo»./ (Christof): «Bien, todos recordamos esta voz, ¿verdad? ¿Cómo podríamos olvidarla?»./ (Mike): «Otra llamada»./ (Christof): «¡No, no, Mike! Déjala. Me encanta compartir recuerdos con exmiembros del reparto. Silvia, tal como tú proclamaste tan melodramáticamente ante el mundo, ¿crees que porque una vez le pusiste ojos tiernos y flirteaste con él, que porque aprovechaste unos momentos de protagonismo a su lado para hacerte notar y dejar ir tu propaganda política, crees que lo conoces? ¿Crees saber lo que le conviene? ¿Realmente crees que estás en disposición de juzgarlo?»./ (Silvia): «Y tú quién te crees que eres para coger a un bebé y convertir su vida en una farsa? ¿No tienes el menor sentimiento de culpa?»./ (Christof): «Le he dado a Truman la oportunidad de llevar una vida normal. El mundo en que vives tú sí está enfermo. Seahaven es lo que el mundo debería ser»./ (Silvia): «Truman no es un espectáculo, *es un prisionero.*

Obsérvalo, mira en qué lo has convertido»./ (Christof): «Puede irse cuando quiera. Si tuviese algo más que una mínima ambición, si estuviera absolutamente decidido a descubrir la verdad, no podríamos impedirselo. Lo que te duele de verdad, querida, es que en definitiva Truman *prefiere su celda*, como tú la llamas»./ (Silvia): «Aquí es donde te equivocas y Truman te lo demostrará»./ (Mike): «Bien, aparte de los comentarios acalorados de una minoría muy ruidosa, ha sido una experiencia altamente positiva»./ (Christof): «Sí, tanto para Truman como para el público»./ (Mike): «Bien, Christof, sólo me resta agradecerle de nuevo el tiempo que nos ha dedicado tan generosamente. Creo que podemos aventurar que, ahora que la crisis ha pasado y Truman vuelve a ser el que era, hemos de esperar nuevos y excitantes acontecimientos»./ (Christof): «Mira, Mike. Tengo una gran noticia: Meryl abandonará Truman en un próximo episodio, lo que nos permitirá introducir otro período romántico en su vida. Continúo empeñado en que tenga lugar la primera concepción en directo en la historia de la televisión»./ (Mike): «Recuerden: lo oyeron aquí por primera vez. Ha sido un gran honor y un placer, Christof. Gracias»./ (Christof): «Gracias a ti Mike»⁴.

He aquí, pues, toda una vida pensada para ser imagen proyectada sobre la pantalla del televisor de millones y millones de telespectadores de todo el mundo. En efecto, la miran día tras día desde hace años y creen ver algo verdaderamente auténtico, el más genuino de los *reality shows*, puesto que el actor principal no interpreta emociones falsas. No se trata, sin embargo, de un actor por decisión propia y que elige los papeles que ha de interpretar con plena conciencia de su profesionalidad, sino que su imagen, su vida filmada y sus emociones faltas de espontaneidad son tan falsas o inauténticas —habida cuenta de que han sido provocadas—⁵ como las sombras de la caverna platónica. Toda su vida, su imagen en principio tan real, pertenece —hablando en términos estrictamente platónicos— al reino de la apa-

⁴ La traducción es mía siguiendo la edición inglesa de la película: *El Show de Truman*. Widescreen DVD Collection. Distribuida por Paramount Entertainment (Spain) S. L., 2000.

⁵ Recordemos al respecto el diálogo que Christof y Truman mantienen cuando éste último está a punto de salir del ciclorama: Chr: «Truman. Puedes hablar. Puedo oírte»./ Truman: «¿Quién eres?»/ Chr: «Soy el creador del show de televisión que da esperanza e inspiración a millones de personas»./ Truman: «¿Y quién soy yo?»/ Chr: «Tú eres la estrella»./ Truman: «¿Nada era real?»/ Chr: «Tu eras real; eso es lo que te hacía digno de ser contemplado. Escúchame Truman. Allí fuera no hay más verdad que la que hay en el mundo que he creado para ti: las mismas mentiras, la misma falsedad, pero, en mi mundo, tú no tienes nada que temer. Te conozco mejor que tú mismo».

riencia o, lo que es lo mismo, es sombra o simulacro de una vida real que, para que en verdad lo fuera, debería haber sido diseñada libremente –y, por tanto, conscientemente– por su protagonista.

Truman no es en efecto un hombre libre sino prisionero desde que nació –como los de Platón– y la gran ironía, lo vemos ya, es que no es verdadero, no es un hombre auténtico (*true-man*), sino falso o programado desde un principio. De todos modos, Andrew Niccol no parece querer revelarnos tan sólo la triste condición de Truman, algo así como una autonegación personificada, sino que denuncia sobre todo la autoreclusión –«autoencavernamiento», si se quiere– o adicción de millones y millones de espectadores, prisioneros como él, huérfanos de vida propia cada día y durante horas para vivir otra ajena –y que, además, ya se ha visto que es falsa–, por no hablar de quienes, a fin de sentirse «realizados», procuran irrumpir como sea –autoencavernándose, pues– en el Show. Truman permanece encerrado en la isla de Seahaven, encerrada a su vez en un enorme estudio, convertido él mismo y el mundo que lo rodea en una especie de caja china encerrada en otra caja o mundo más grande por decisión soberana de un «Ungido»: *Christof*. ¿Hemos llegado ya al final de la cadena? ¿Hemos hallado al ser verdaderamente libre? No lo parece, pues el Ungido permanece encerrado también en la ecosfera omnicaámara, sin poder olvidarse nunca del control que, como diseñador de la vida de Truman, le corresponde ejercer. Es cierto que la audiencia del *Show de Truman* podría practicar –y de hecho practica– una especie de ironía trágica griega en vista de que los espectadores saben cuáles son los límites del protagonista y las trampas en que muy probablemente caerá, pero no lo es menos que el desenlace final del Show convertirá a Truman en la encarnación de aquella otra acepción de la ironía trágica griega según la cual todo acaba al revés de como se esperaba –¡ironías de la vida!, dice la sabiduría popular–, es decir, logrará al fin liberarse, pese a que todo había sido planeado para eternizar su estado de postración.

Y quizá era lógico que terminara ocurriendo así porque Truman quería ser explorador como Magallanes⁶ o, lo que es lo mismo, que-

⁶ Como veíamos antes: (Truman niño): «Me gustaría ser explorador, como el gran Magallanes»./ (La maestra): «Pero llegas demasiado tarde; en realidad, ya no queda nada por explorar». También a Marlon le confirma su voluntad de irse. (Marlon): «Y ¿cuándo piensas irte?»./ (Truman): «No es tan simple. Hace falta dinero, planificación; uno no puede levantarse e irse, pero lo haré no te preocupes». Y también intenta convencer a su esposa, aunque no consigue su ayuda: Truman: «Podemos conseguir un total de 8000. Podemos vagabundear a lo largo y ancho del mundo». Meryl: «¿Y después qué?».

ría ir más allá de los márgenes establecidos. Su padre recibió, pues, el encargo de acostumbrarlo a los límites y a las prohibiciones, pero, ¡ironías de la vida!, algo resultó finalmente incontrolable –con seguridad el Truman real–, aunque, para que no saliera de Seahaven, le provocaron una hidrofobia que no superará durante años. Y es que, si se me permite decirlo, Truman podría ser perfectamente un prisionero adoptado por Amnesty International, aunque sólo fuera para liberarlo de la tutela de la corporación que lo adoptó para convertirlo en espectáculo, en show.

En cualquier caso, para que quiera huir, Truman ha de poner antes en cuestión la naturaleza del mundo en que ha vivido hasta ahora, pero el Ungido ha sabido siempre que «aceptamos la realidad tal como nos la presentan». Tampoco ahora, sin la confesión expresa de Andrew Niccol, no puedo asegurar que la imagen platónica de la caverna y sus reiteradas reflexiones sobre la lógica de considerar realidad lo que sólo es sombra hayan sido el referente o uno de los referentes tenidos en cuenta al redactar el guión, pero desde luego lo parece.

Si se tratase de un ser genuinamente platónico, este cuestionarse el mundo vendría provocado por la *anámnesis* o recuerdo de algo mejor casi olvidado. En el caso de Truman, no puede haber recuerdo por razones obvias –es prisionero desde que nació–, sino descubrimiento, lento pero reiterado, de claros indicios de un mundo desconocido hasta ahora. No le faltará, en cambio, la fuerza de *éros*, encarnado en Silvia, que apartada con violencia de su lado, le creará el «deseo» de algo que le falta⁷ y que finalmente resultará ser no sólo ella misma sino una vida plena o ideal de libertad a la que llegará empujado por su fuerza «demónica» –sí puedo decirlo así–, y que se visualiza, se hace imagen, en la fotografía que Truman se lleva cuando, a bordo del Santa María, zarpará en busca de un mundo nuevo.

Meryl, que interpreta el papel de esposa de Truman, llegará a decir que para ella «no hay diferencia entre la vida privada y la vida pública», que su vida «es el *Show de Truman*, porque el *Show de Truman* es un estilo de vida, una vida digna, llena de bendiciones». Y Marlon, el amigo de infancia, dirá a su vez que «es auténtico; todo

⁷ Platón. *El Banquete* 200e: «Eros es en primer lugar deseo de algo y, en segundo, de lo que puede faltarle».

es real; aquí nada es falso, tan sólo está controlado». Pues bien, si el paralelismo establecido antes no parece arbitrario, habrá que concluir que la nula capacidad anamnética de Meryl y Brandon resulta especialmente decepcionante teniendo en cuenta que ellos no han vivido encarcelados desde niños. Ahora bien, ellos forman parte del complot, de tal suerte que sólo quien ha sido capaz de salir de Seahaven, es decir Silvia –en realidad la han expulsado–, puede volver a recordar y seguir los parámetros de una vida digna. En efecto, para ella Christof es un «mentiroso y un manipulador» y, en consecuencia, Truman es un «prisionero», cuya vida ha sido convertida en «farsa» y «espectáculo». Lo repetirá después cuando se demuestra que Seahaven, contrariamente a lo que dice una inscripción grabada sobre unos arcos de la ciudad, *unus pro omnibus, omnes pro uno*, no es un lugar maravilloso donde todo el mundo procura el bien de Truman y Truman da sentido a todos,⁸ sino que, bien al contrario y convertidos los ciudadanos en policía política, le arrebatarán a Silvia por la fuerza sin poder impedir, empero, que ésta hable más de lo que ellos quisieran: «Truman, escúchame. Todo el mundo sabe lo que haces. Fingen, ¿entiendes? Todo es falso. Todo es un decorado para ti, el cielo y el mar. Todo es televisión».

La ruta elegida, *The Truman Show*, lo ha sido para llegar a Platón, pero, por una vez, querría aprovecharme de aquellos que tan criticados fueron en sus diálogos, los sofistas y, concretamente, de Antifonte. Nos situamos ahora en la famosa contraposición *phýsis/nómos* y esto –recordémoslo– es lo que mantenía: «Justicia consiste en no transgredir las disposiciones legales de la ciudad en donde se vive como ciudadano. Así, pues, un hombre practicará la justicia en beneficio propio si ante testimonios observa las leyes como soberanas, pero, sin testimonios, los dictámenes de la naturaleza. Porque los preceptos legales son impuestos, los de la naturaleza obligatorios: los preceptos legales son producto de un pacto, no innatos; los de la naturaleza son innatos, no producto de pacto alguno (Col.1). Así, pues, si al transgredir las disposiciones legales, uno pasa desapercibido a los que han establecido el pacto, se ve libre de ignomi-

⁸ Teniendo en cuenta que, en una escena que en principio parece intrascendente, Meryl dice a Truman que deberían tirar el cortacésped y comprar otro nuevo en Rotary, apunto como hipótesis que *The Truman Show* puede entenderse también como una crítica severa contra la francmasonería o, dicho en otros términos y vista la manipulación de la vida de Truman, cuestiona sus supuestos propósitos fraternales.

nia y de castigo... Efectivamente, las leyes se han establecido para los ojos».⁹ Pues bien, si *mutatis mutandis* –y ya he reconocido antes la heterodoxia– lo aplicamos al *Show de Truman*, queda muy claro que a Truman jamás se le ha permitido ser «natural», sino que todo su vida ha sido concebida para los «ojos» de los demás, para ser contemplada; en suma, es teatral (*théamai*) o falsa. Y queda más claro aún que toda Seahaven y sus actores, una pequeña ciudad, no han sido sino pura «convención», adoptada en este caso, no como quería Sócrates desde la creencia de que sólo la convención o ley permite vivir armónicamente conjugando intereses contrapuestos, sino con pleno conocimiento de la falsedad a que los condena. Si lo consideramos desde esta perspectiva, tanto la traición de Meryl como la de Brandon quedan a mi entender automáticamente magnificadas. Una esposa no puede convertir el amor y el compañerismo matrimoniales en pura ficción o espectáculo para que sea contemplado, en puro teatro, hasta el punto de elegir uno de los peores momentos de Truman, en pleno estado de angustia y confusión, para cumplir el rito de la publicidad: «Te prepararé una bebida con este nuevo producto, Mocacao, hecho con la semilla de cacao de las montañas de Nicaragua sin edulcorantes artificiales. He probado otros cacaos, pero éste es el mejor». Truman incluso la asedia para que confiese, y ella lo acabará haciendo inconscientemente cuando Marlon venga a rescatarla: «¿Cómo pretenden que continúe en estas condiciones? Esto no es profesional». Todo es, por tanto, teatro. Evidentemente, Truman está condenado a la interpretación de un guión que otros le han preparado. En este sentido, también él es falso, pero en ningún caso es un profesional de la falsedad. Lo es Marlon, tan poco natural –si seguimos a Antifonte– o tan prisionero –si seguimos a Platón– que, falto de voz propia y hablando al dictado del Ungido, le asegura que no forma parte del complot, y que ha buscado a su padre y se lo ha traído para que finalmente se reencuentren:

«Piénsalo, Truman. Si todos están confabulados, yo también lo estaría. No lo estoy, Truman, porque no hay ninguna confabulación. Tenías razón en una cosa, no obstante... el desencadenante de todo. Sí, lo encontré para ti, Truman. Por esto he venido esta noche. Estoy

⁹ La traducción es de Antonio Piqué Angordans. *Los Sofistas. Fragmentos y Testimonios*. Barcelona: Bruguera, 1985.

seguro de que tiene muchas cosas que explicarte. Ve con él»./ (Christof): «No os paséis con la niebla. Preparada la cámara de la grúa. Que entre la cámara del botón... un plano abierto./ (Un técnico): «Pasamos a un primer plano»./ (Chr.): «No, quédate aquí. Subid la música. Ahora pasad a un primer plano».

Sospecha tras sospecha y con pruebas cada vez más evidentes del complot que nadie admite, Truman sabe ya que debe huir. Lo hace finalmente por mar superando la hidrofobia que le han creado. Se ha embarcado en el Santa María, sabe que ha de abandonar definitivamente la confusión —que también es oscuridad— en que ha vivido, y pone rumbo a un mundo nuevo. Pronto le descubren y el Ungido, el «Dios» diseñador a quien se le ha sublevado la «criatura», ha de decidir si, teniendo en cuenta la tozudez de Truman, el mundo asistirá por vez primera a la retransmisión de una muerte en directo. Él es el Ungido y, como si de un Jesucristo perverso se tratara, puede hacer que el mar se enfurezca o se calme de acuerdo con sus malévolos intereses. El mundo contiene la respiración viendo cómo Truman se debate entre la vida y la muerte en medio de la tormenta. Finalmente, el Ungido cede y le permite continuar la navegación. De repente, el Santa María ha de renunciar a un mundo nuevo y choca contra el límite del ciclorama. Hasta ahora, la condición de prisionero de Truman se había evidenciado en la imagen aérea del estudio gigantesco presentado como una semiesfera invertida que cierra completamente a sus ocupantes, o en la imagen aérea de la isla de Seahaven rodeada por el mar que Truman jamás podrá cruzar por razón de su hidrofobia, o incluso en la imagen reiterada de Truman y Marlon conversando o jugando en el viaducto cortado, a medio construir, y que no les dejaría salir de Seahaven aunque quisieran. Ahora, en cambio, asistimos a una verdadera «epifanía» de la prisión y, aunque continuamos sin saber si la imagen platónica de la caverna ha inspirado o no y en el grado que fuere la mente creadora de Andrew Niccol, lo cierto es que la imagen del bauprés del velero incrustándose en la pared del estudio y revelando a Truman los límites que lo han ahogado siempre es impagable desde la perspectiva de nuestra lectura en clave platónica. En efecto, Truman se pone en pie, comienza a caminar hacia la pared del ciclorama, acerca la mano para tocarla y he aquí que se descubre a sí mismo como sombra, como simulacro, como imagen proyectada sobre un fondo, como un ser iluminado y filmado,

como un ser a quien, como decía Silvia, le han forzado a interpretar un papel, cuando, ni ha podido escogerlo ni tan sólo decidir libremente si quería ejercer de intérprete.

El enfrentamiento Dios/criatura ya no puede aplazarse más. Christof prueba de embaucar a Truman: «Escúchame Truman. Allí fuera no hay más verdad que la que hay en el mundo que he creado para ti: las mismas mentiras, los mismos engaños, pero, en mi mundo, tú no has de temer nada... Éste es tu lugar, aquí conmigo». Ya antes, en pleno duelo radiofónico con Silvia, Christof había dicho: «Le he dado a Truman la oportunidad de llevar una vida normal. El mundo en que vives tú, sí está enfermo. Seahaven es lo que el mundo debería ser». Él mismo lo ha dicho: «en mi mundo». Si Platón ha de ser nuestra referencia, porque éste era el final de nuestro recorrido, podríamos decir que Christof comete el mismo error que Platón al concebir *La República*. Efectivamente, Platón fue testimonio del esplendor y declive –también moral– de Atenas, buscó desilusionado un fundamento estable sobre el que poder levantar un mundo seguro, atisbó la Idea y, a partir de entonces, entendió el mundo de aquí como un mero reflejo del mundo superior. Sin embargo, por el hecho mismo de haber visto la Idea, se sintió capaz de diseñar un Estado ideal. En cualquier caso, la regeneración ética de los ciudadanos, sean atenienses o cualesquiera otros, es imposible si la república es sólo de uno y no de todos, es decir, si no se permite que todos y cada uno de los ciudadanos sean diseñadores de su modelo de convivencia, evitando así el peligro de tener que interpretar, como Truman, el papel que otros han pensado para ellos.

No obstante, Platón era el final de nuestro primer viaje y lo era para bien, o, dicho de otro modo, para declararnos cautivados por una imagen que exhorta a abandonar todo tipo de prisiones y a abominar de todo tipo de sombras. Y, en este sentido, puesto que Platón pedía que se aplicara su imagen, apliquémosla nosotros al caso de Truman y aceptemos que este héroe singular acierta al no escuchar los cantos de sirena de Christof, ya que, más allá de la triste condición de los prisioneros platónicos en su caverna, es evidente también que las cavernas pueden ser doradas y ofrecer una protección tentadora, aunque un «Yo» sin ataduras ni dependencias es siempre mejor que una existencia teledirigida. Cuando Truman salga por la portezuela que descubrirá en la pared del ciclorama, es evidente que iniciará un viaje horizontal que ha de lle-

varlo a mezclarse con los hombres y no a elevarse verticalmente –metafísicamente– hacia el mundo inteligible. Ya lo avanzábamos al principio: la aplicabilidad de las imágenes choca también con sus límites, pero quizá por la misma razón hay que señalar ahora que, en este caso y paradójicamente, la libertad de Truman llega cuando se introduce en la oscuridad de la portezuela y no en la Luz definitiva que Platón atisbó. El final de *The Truman Show* es francamente decepcionante y revela hasta qué punto los verdaderos prisioneros, más que el mismo Truman, son los espectadores adictos a una emisión que se ha prolongado durante años. Ha habido, es cierto, grandes manifestaciones de alegría por parte de todo el mundo al ver que Truman decidía finalmente «desencadenarse», pero la cruda realidad es que los dos vigilantes del parking, al ver que la emisión ha finalizado se preguntan: «¿Veamos qué dan ahora?».

La segunda ruta cinematográfica hacia la imagen platónica de la caverna que querría proponer es plenamente ortodoxa. Se trata de *El conformista* de Bernardo Bertolucci (1970), adaptación cinematográfica de la novela homónima de Alberto Moravia (1951). Su protagonista principal es Marcello Clerici, un hombre que, como resultado de una psicología atormentada, desea ante todo convertirse en un hombre normal o, dicho de otro modo, integrarse en la sociedad que lo rodea, aceptando los dictados del régimen fascista –el llamado «ventennio»– que gobernó Italia hasta la caída de Benito Mussolini. El conformismo de Marcello Clerici llega al extremo del colaboracionismo voluntario, de manera que el régimen, aprovechando que fue alumno del profesor Quadri, miembro destacado de la resistencia y exiliado, no duda en aceptar su ofrecimiento y le encarga una misión macabra. En efecto, Clerici piensa ir a la capital francesa en viaje de luna de miel y, aprovechando esta oportunidad, su misión consistirá en entrar en contacto con el profesor Quadri, ganarse su confianza y, por último, obtener todos los datos necesarios para que los sicarios de turno lo asesinen. Los Clerici, pues, llegan a París y Marcello, presentándose como antiguo alumno suyo, le pide que le reciba para tener el placer de saludarle y charlar un rato con él. El encuentro tiene lugar sin demasiados contratiempos y Marcello rememora una vieja costumbre del profesor a fin de romper el hielo inicial:

Profesor Quadri: «Es muy curioso, Clerici. ¿Usted ha hecho todo este viaje sólo para verme?».

Marcello: «Recuerde profesor. Cuando entraba en clase, cerraba las ventanas. No soportaba toda aquella luz ni todo aquel ruido. Más tarde comprendí por qué tenía la costumbre de hacerlo. Todos estos años, ¿sabe qué es lo que ha quedado más firmemente grabado en mi memoria? Su voz: «Imaginen un gran calabozo en forma de cueva. Dentro, unos hombres, que han vivido allí desde que eran niños, encadenados y forzados a mirar la parte del fondo de la cueva. Detrás suyo, lejos, parpadea una luz de fuego. Entre el fuego y los prisioneros imaginen un muro bajo como el pequeño escenario por encima del cual los titiriteros muestran sus títeres». «Esto fue el veintiocho de noviembre».

P: «Sí, lo recuerdo».

M: «Traten de imaginar a otros hombres paseando por detrás de este muro trasladando estatuas de madera y de piedra. Las estatuas son más altas que el muro».

P: «No podía haberme traído de Roma un regalo mejor que estos recuerdos, Clerici: los prisioneros encadenados de Platón».

M: «Y ¿cómo se parecen a nosotros?».

P: «¿Y qué ven?».

M: «¿Qué ven?».

P: «Usted, que viene de Italia, debería saberlo por experiencia».

M: «Sólo ven las sombras que el fuego proyecta sobre el fondo de la cueva que hay delante suyo».

P: «Sombras. Reflejos de las cosas, como les pasa a Ustedes en Italia».

M: «Y si fueran libres y pudieran hablar, ¿podrían decir que las sombras son la realidad y no una visión?».

P: «Sí, sí, correcto. Confundirían con la realidad las sombras de la realidad. ¡Ah! El mito de la gran cueva. Ésta fue la tesis de licenciatura que Usted me propuso. ¿La terminó después?».

M: «Usted se marchó. Traté otro tema».

P: «Lo lamento mucho, Clerici. Tenía tanta fe en Usted, en todos ustedes».

M: «No, no lo creo. Si fuera cierto, no habría marchado de Roma».¹⁰

¹⁰ La traducción es mía siguiendo la edición original en inglés de la película: *The Conformist*, from the novel by Alberto Moravia. A Mars Film production (1970) with Jean Louis Trintignant, Stefania Sandrelli and Dominique Sanda. An Italo-French co-production between Mars Film Produzione and Marianne productions of Paris in participation with Maran Film G.M.B.H. of Munich. Screenplay by B. Bertolucci; produced by G. Bertolucci; directed by B. Bertolucci. Color by Technicolor.

«Los prisioneros de Platón». En este caso, por tanto, no nos falta la explicitación del referente antiguo y, por otro lado, la intención es muy clara: la imagen del filósofo nos ayuda a crear otra imagen análoga, a visualizar todo un país, Italia, «encavernado», encarcelado o recluso por la dictadura fascista y oscurecido como el negro de los uniformes de sus soldados. La libertad de pensamiento ha sido prohibida por el régimen, los ciudadanos se han convertido en súbditos de una sola Verdad y de un Dictador. Se les ha convocado incluso a una loca aventura imperialista –Abisinia– tratando de restaurar la gloria de la Roma Imperial. Fueron muchos los que se dejaron seducir y no comprendieron que, como ya advirtiera Platón, tan sólo veían sombras, puros simulacros, y que la realidad siempre reside en algún otro lugar sin muros, tanto físicos como espirituales, donde la luz no encuentra barreras. Fascinaciones al margen, el ahogo bajo la dictadura fascista es tal que parece incluso vaciar las personas hasta dejarlas sin voluntad propia, hasta «conformarse» en lugar de rebelarse –es decir, el caso de Marcello.

No obstante, esta eficaz y efectiva alusión a la imagen platónica de la caverna no aparece en la novela de Moravia, sino tan sólo en la adaptación cinematográfica de Bernardo Bertolucci. Sabemos bien que toda traducción implica traición al original y que las adaptaciones cinematográficas son también en cierto sentido una traducción. Y, sin embargo, cabría preguntarse si Bertolucci puede tener razones poderosas para apoyarse en Platón, no fuera que el conjunto de la obra de Alberto Moravia y, más concretamente, la misma novela *El conformista* contenga una serie de imágenes «cavernosas» y de talante platónico que justifiquen plenamente la elección de Bertolucci convirtiéndola en un acierto notabilísimo. En este sentido, pues, querría presentar dos pasajes que considero especialmente significativos:

Quiso volver con la memoria (Marcello) a la primera ocasión en que había advertido su existencia: a la visita al prostíbulo de S... recordó que le había impactado la *luminosidad* de su frente... la *pureza*, que le había parecido adivinar mortificada y profanada en la prostituta y triunfante en Lina. El asco de la decadencia, de la corrupción y de la impureza que lo había perseguido toda su vida y que su matrimonio con Giulia no había mitigado, ahora comprendía que sólo la *luz radiante* que rodeaba la frente de Lina podía hacerlo desaparecer... Así, naturalmente, espontáneamente, sólo

por la fuerza del amor, reencontraba por medio de Lina la normalidad tan soñada. Pero no la normalidad casi burocrática que había perseguido todos aquellos años, sino otra normalidad de tipo casi *angélico*. Ante esta normalidad *luminosa y etérea*, el *pesado* fardo de sus compromisos políticos, de su matrimonio con Giulia, de su vida razonable y *apagada* de hombre de orden, demostraba ser sólo un *simulacro* molesto adoptado por él en la inconsciente espera de un destino más digno. Ahora se liberaba....¹¹

Se nos habla aquí del impacto que la esposa de Quadri, Lina, causó en Marcello comparándolo con el negativo que también le causó una prostituta en el prostíbulo en que recibió órdenes precisas referentes a su misión —la elección del marco por parte de Moravia es demasiado elocuente para que yo deba añadir comentario alguno. Bertolucci lee *El conformista* de Moravia en clave platónica: los italianos se han convertido en los prisioneros de una caverna y, desde esta perspectiva, casi como quien abandona el mundo material para ascender hacia el ideal, la fuerza demoníaca de *éros* encarnada en Lina —amor, pero básicamente deseo— es trascendental. Antes de su aparición, todo era oscuridad, ya sea la normalidad burocrática que él había perseguido hasta ahora, el agobio de los compromisos políticos, un matrimonio de conveniencia o una vida aletargada —es decir, casi muerta o apagada por el orden y la disciplina elevados a la categoría de Deber absoluto. En suma, una sombra o simulacro —como aquellas que veían los prisioneros de Platón— de algo más digno y capaz de provocar ilusión en lugar de resignación o conformismo. Ahora comprende que ha sido prisionero y que su objetivo principal es alcanzar la libertad. O, dicho de otro modo y siguiendo las indicaciones de Bertolucci —¿y de Moravia?—: hay que abandonar la caverna para dejarse deslumbrar por la luz y pureza de Lina, verdadera sutílización uránica —angelical— de un espíritu agobiado por la negrura-pesadez del fascismo.

El segundo pasaje, leído desde la adaptación de Bertolucci y teniendo en cuenta la introducción en el guión de la imagen platónica de la caverna, es a mi entender aún más significativo:

¹¹ Las traducciones son más siguiendo la edición italiana: Moravia, A. *Il conformista*. Milano: Bompiani (edizone da Tonino Tornitore), p. 203.

Se trataba, pensó (Marcello), de considerar acabado y *enterrado* todo un período de su vida y volver a empezar de nuevo en otro país y con medios diferentes... estaba decidido a no permitir que el crimen que realmente cometió, el de Quadri, le envenenase con sus tormentos de una vana búsqueda de *purificación* y normalidad. El pasado, pasado era. Quadri estaba muerto, y, *más pesado que la piedra de una tumba*, él haría caer sobre aquella muerte la *lápida* definitiva de un olvido completo... Se había dejado *limitar* voluntariamente, obstinadamente, estúpidamente, por unas *ataduras* indignas y por unas *obligaciones* más indignas todavía; y todo por el *espejismo* de una normalidad que no existía; ahora las *ataduras* se habían roto, las obligaciones se habían disuelto, él volvía a ser *libre* y sabría usar su *libertad*... Todo en la vida de su hija, pensó, tenía que ser *energía, inspiración, gracia, ligereza, limpidez, frescor y aventura*; todo tenía que perecerse a un paisaje que no conocía *ahogos ni sofocos*... Sí, pensó, ella tenía que vivir en plena *libertad*.¹²

El régimen fascista ha caído y Marcello Clerici se adapta ahora a la nueva situación política. Para quien como Bertolucci ha leído *El conformista* en clave platónica —¿y para Moravia?—, es fácil imaginarse a un colaboracionista intentando sepultar para siempre un pasado del que le conviene huir. Al fin y al cabo, se trata de pensar en una caverna que, a diferencia de la platónica, no tiene salida, sino que, cerrada herméticamente después de haber introducido en ella todo tipo de escombros: recuerdos incriminantes, un asesinato y una buena cantidad de remordimientos —es decir, oscuridad física acogiendo oscuridad espiritual y ética— quedará definitivamente instalada en el centro de su personalidad. ¿Será libre? Probablemente no, porque Marcello sabe muy bien —antes había querido enterrar ya los episodios más oscuros de su infancia y no lo consiguió— que el subconsciente, por más oculto que se halle en las profundidades del «yo», hiere al fin, de modo que, tarde o temprano, hay que tener el coraje de adentrarse en esta peculiar caverna en lugar de huir de ella para descubrir, aunque sea con horror, los límites, ataduras, obligaciones y espejismos —sombras o simulacros— que lo han anulado como persona. Por consiguiente, la caverna no desaparecerá, pero todo puede ser diferente para su hija. Como si se tratara de aquel prisionero que Platón imagina saliendo al exterior, su hija —y sin que

¹² Pp. 286-88.

a ella por suerte deban arrastrarla— conocerá la luz y toda una serie de antónimos de la pesadez y del agobio propios de una vida encadenada: energía, inspiración, gracia, ligereza, limpidez, frescor y aventura. El ahogo y el acaloramiento corresponden a espacios cerrados, mientras que la libertad es adicta a los paisajes abiertos. Toda Italia ha salido de la prisión y Marcello espera como mínimo que su hija goce de una libertad que probablemente la hará pura y radiante como Lina.

En 1993 Richard Attenborough dirigió con guión de William Nicholson¹³ *Shadowlands*¹⁴ (*Tierras de penumbra*) sobre la vida y obra del profesor —*fellow*— del Magdalen College de Oxford: Clive Staple Lewis. El profesor Lewis fue muy conocido por sus estudios de Literatura Medieval y, en particular, por *La alegoría del amor* (*The Allegory of Love*), publicado por la Oxford University Press en 1936, donde, por ejemplo, se analizaba con detalle el rico significado alegórico del *Roman de la Rose*, obra de Guillaume de Lorris y Jean de Meun. La película nos lo muestra precisamente explicando a sus alumnos el profundo significado alegórico del *roman*, aparte del hecho de que él mismo escribiera literatura alegórica. En efecto, el profesor Lewis fue mucho más conocido aún por sus escritos, conferencias y charlas sobre religión¹⁵ y, más en concreto, sobre experiencia religiosa, así como por las famosísimas *Crónicas de Narnia* (*The Chronicles of Narnia*), un notable y curioso ejemplo de literatura infantil que, más allá de la lectura literal del texto, invita a los jóvenes a interpretarlo alegóricamente, puesto que, detrás del león bondadoso Asland,¹⁶ su muerte a manos de la bruja y su posterior resurrección, se esconde la figura de Jesucristo y la concepción cristiana de la existencia. El último capítulo del último libro —el séptimo— de las *Crónicas de Narnia* se titula precisamente «Farewell to Shadowlands» («Adiós a tierras de penumbra») donde puede leerse lo siguiente:

¹³ Autor de la obra teatral: *Shadowlands, a play*. London: Samuel French, 1992.

¹⁴ *Tierras de penumbra*. Record Visión, S. A., 1994. En inglés distribuida por BMG, 1994.

¹⁵ Donde la alegoría como herramienta literaria con voluntad exegética —por ejemplo en *The Pilgrim's Regress*— juega también un papel importante.

¹⁶ Piénsese sobre todo en el segundo libro de las *Crónicas de Narnia* (*The Chronicles of Narnia*) titulado *El león, la bruja y el armario* (*The Lion, the Witch and the Wardrobe*). London: Harper Collins, 1980.

«El águila tiene razón», dijo Lord Digory. «Escucha Peter. Cuando Asland decía que no podrías volver a Narnia, se refería a la Narnia en que tú pensabas. Pero aquella no era la Narnia *real*. Aquella tuvo un principio y un fin. Sólo era una *sombra o copia* de la Narnia real que siempre ha estado y siempre estará aquí, del mismo modo que nuestro mundo, Inglaterra, y todo, sólo es una *sombra o copia* de alguna cosa en el mundo *real* de Asland. No tienes por qué llorar por Narnia, Lucy. Todo lo que era importante de la vieja Narnia, todos los seres amados, ha sido traspasado a la Narnia *real* a través de la Puerta. Y, por descontado, es diferente; tan diferente como algo *real* lo es respecto de una sombra, o el estado de vigilia respecto de un sueño... *Todo se halla en Platón, todo en Platón*: ¡Dios mío, ¿qué les enseñan en estas escuelas?!».¹⁷

El profesor Lewis describía su situación —en realidad, la de cualquier ser humano— como la de un hombre que camina por un jardín con un centro protegido por muros; algunos los ha superado ya, de tal suerte que, cada vez más, dirige su atención desde el jardín al Jardinero, desde la belleza terrenal a quien crea Belleza: Dios. Y también la entendía como una navegación conjunta; su mujer —Joy Gresham, la poetisa americana con quien contrajo matrimonio y que moriría de cáncer— ya había llegado a puerto, mientras que él permanecía en *shadowlands*, en tierras de penumbra.¹⁸ Es evidente que Lewis alegoriza a partir del *Roman de la Rose* viéndose a sí mismo como el amante de la rosa que, a fin de alcanzarla, debe ir superando los muros que le impiden llegar primero al jardín interior y, por último, a la rosa o Dios. Y alegoriza igualmente interpretando su vida como una navegación; pero, en cualquier caso, lo que no deberíamos olvidar ahora es que, como acabamos de ver, conoce perfectamente a Platón, su imagen de la caverna y su exhortación filosófica a no confundir, como hacían los prisioneros en su oscura prisión, el ámbito de la apariencia, el ámbito de las sombras o simulacros, con la realidad que las proyecta. La vida de un cristiano, parece decirnos el profesor, ha de ser, a pesar de todas las adversidades posibles, forzosamente esperanzada porque habrá un final lumino-

¹⁷ La traducción es mía siguiendo la edición inglesa: Lewis, C. S. *The Chronicles of Narnia 7: The Last Battle*. London: HarperCollins, 1980.

¹⁸ Véase —escúchese de hecho— Brian Sibley. *Shadowlands. The Love Story of C. S. Lewis and Joy Gresham*. London: Harper Collins Audio Books, 1994.

so, un tránsito hacia una dimensión diferente donde toda oscuridad desaparecerá. De hecho, en el primer libro de las *Crónicas de Narnia* titulado *El sobrino del mago* (*The Magician's Nephew*) se nos cuenta que los niños y niñas protagonistas de esta serie de aventuras llegan a un mundo diferente y luminoso atravesando el fondo de un armario. Con este sencillo ardid literario, se visualiza el paso desde la prisión, caverna o sombras de un mundo poco habituado a la magia, a la Realidad. Sin embargo, según él hay que ser siempre conscientes de que, por el hecho mismo de ser humanos, vivimos en tierras de penumbra, esto es, en la caverna platónica, de la cual, por suerte, partiremos algún día.¹⁹

R. Attenborough acierta, pues, cuando sobreimpresiona los títulos de su película sobre unas imágenes de Oxford en penumbra –me imagino que al atardecer–, del mismo modo que cuando, muerta ya Joy, el profesor Lewis ha de consolar a su hijastro, los presenta a ambos en el desván en plena penumbra –«encavernados»– hablando y llorando ante un armario que ni es mágico ni puede hacerles la magia de devolverles al ser amado. Las lágrimas acentúan ciertamente la tristeza y la dificultad humana para aceptar esta etapa de oscuridad y sufrimiento en la ruta hacia la Felicidad absoluta. De hecho, en pleno viaje de luna de miel a un valle maravilloso que, de un modo u otro, siempre estuvo presente en la memoria del profesor Lewis, él tiene la falsa sensación de haber llegado al paraíso y de haber abandonado las sombras para siempre. No quiere estar en ningún otro lugar ni espera que suceda nada más. Pero Joy, desahuciada ya, sabe recordarle que la penumbra continúa y que ella morirá, porque esta realidad todavía cavernosa en que viven los humanos está hecha de cambio y transformación –de dolor, por tanto, a diferencia de aquel otro mundo superior donde la Idea permanece siempre igual a sí misma y, en consecuencia, incólume.²⁰ El aprendizaje es duro, pero, después de la muerte de Joy, de nuevo en el valle dorado y acompañado de su hijastro, W. Nicholson le hace pro-

¹⁹ C. S. Lewis explica su interés por Platón en *Surprised by Joy*. London: Fount, Harper Collins Publishers, 1977: «Entre los autores antiguos... los más religiosos –Platón, Esquilo, Virgilio– eran claramente aquellos de los que podía nutrirme... aquellos escritores que no sufrieron de religión y con quienes, en teoría, mi simpatía debería haber sido completa –Shaw, Wells, Mill, Gibbon y Voltaire–, en ellos parecía no haber profundidad.

²⁰ Casi como la distinción entre el «ser» y el «devenir» del *Timeo* de Platón: 29e.

nunciar las palabras siguientes: «Dos veces en esta vida he podido escoger, como niño y como hombre. El niño escogió la seguridad, el hombre escoge el sufrimiento. El dolor de ahora es parte de la felicidad de entonces, éste es el trato».

Albert Lewin dirigió en 1945 *The Picture of Dorian Gray*,²¹ adaptación cinematográfica de la novela homónima de Oscar Wilde. Es muy probable que, al escribir el guión, este singular director de Hollywood no reparara en algunos de los aspectos que yo señalaré ahora, pero lo cierto es que las imágenes que creó los ilustran a la perfección. Es mejor, empero, comenzar por el principio. Oscar Wilde conocía muy bien la imagen platónica de la caverna, además de ser él mismo la encarnación casi perfecta del amante griego –*erastés*. En efecto, en *La decadencia de la mentira*, decidió presentar en forma de diálogo sus tesis sobre la naturaleza del Arte, y llegó a afirmar que es la Vida la que imita el Arte y que éste último no es expresión del espíritu o carácter de época alguna. Éstos son los puntos de vista diferentes de Cyril y Vivian:

C: «Seguramente reconocerás que el Arte expresa el carácter de su época, el espíritu de su tiempo, las condiciones sociales y morales que lo rodean y bajo cuya influencia es creado ... V: ¡De ninguna manera! El Arte nunca expresa otra cosa que a sí mismo. Éste es el principio de la nueva estética... Desde luego, las naciones y los individuos tienen siempre la impresión de que es de ellos de quienes están hablando las Musas, intentando hallar en la tranquila dignidad del Arte un espejo de sus propias pasiones turbias, y olvidando siempre que el cantor de la vida no es Apolo, sino Marsias. Alejado de la realidad, y *con sus ojos lejos de las sombras de la caverna*, el Arte nos revela su propia perfección».²²

El orgulloso esteta recuerda a quien desee escucharle que, si se trata de cantar la vida cotidiana y las pasiones turbias –oscuras– que le están asociadas, no se puede esperar la ayuda del luminoso Apolo, sino de alguien inferior o, más concretamente, de quien perdió una competición desigual que nunca debiera de haber tenido lugar: Marsias. Es cierto que, para algunos, la realidad de los hombres y su

²¹ *El retrato de Dorian Gray*. MGM/UA Home Video, 1997.

²² Las traducciones son más siguiendo los originales en inglés: The Project Gutenberg Etexts of Oscar Wilde.

vida atareada es ya una realidad, incluso la Realidad, digna y ajena a la oscuridad, física y moral, de la caverna, pero para Vivian el Arte pertenece a una dimensión superior y no tiene vocación de portavoz del espíritu de época alguna; bien al contrario, enamorado narcisísticamente de sí mismo, se aleja de la realidad de los humanos y de las épocas, donde sin duda reinan todavía sombras de imperfección.

Pocos como Oscar Wilde, en efecto, han sabido abrir los ojos de la humanidad respecto de un vicio que a veces resulta difícil descubrir y aún más reconocer, esto es, el de autorecluirse insensatamente en todo tipo de prisiones y por todo tipo de motivos:

«La Humanidad ha entrado continuamente en las *prisiones* del puritanismo, el filisteísmo, el sensualismo y el fanatismo, y puesto bajo llave a su propio espíritu. Pero después de un tiempo surge un enorme deseo de mayor *libertad*, de autoconservación». ²³ «Apruebo a Jean Moréas y su escuela por querer restablecer la armonía griega y hacernos volver al estado dionisiaco de la mente. El mundo tiene mucho deseo de alegría. Aún no nos hemos librado del abrazo sirio y sus divinidades cadavéricas. *Estamos siempre sumergidos en el reino de las sombras*. Mientras esperamos una nueva religión de la luz, que el Olimpo nos sirva de abrigo y refugio. Debemos dejar a nuestros instintos reír y jugar al sol como un grupo de niños sonrientes. Amo la vida. Es tan bella». ²⁴ «Cunningham Graham, que también había estado en la cárcel, le escribió a Wilde una carta llena de elogios, y Wilde, agradeciéndoselo, respondió: «Yo...desearía que pudiésemos encontrarnos para hablar sobre *las numerosas cárceles de la vida*: cárceles de piedra, cárceles del intelecto, cárceles de la moralidad, etcétera. Todas las limitaciones, externas o internas, son cárceles, muros, y la vida es una limitación». ²⁵

Por consiguiente, no debe extrañarnos que, en *The Picture of Dorian Gray*, O. Wilde –y, sinceramente, no creo equivocarme– ose

²³ Ellmann, R. *Oscar Wilde*. London: Hamish Hamilton, 1987, p. 41.

²⁴ Pp. 328-9.

²⁵ P. 526. Y su declive personal se parece también, y mucho, a la caída en las profundidades de la prisión o caverna: «Los dioses me lo habían dado casi todo... Pero me dejé tentar por largos períodos de un bienestar sensual, insensato. Me divertía siendo un flâneur, un dandi, un hombre de moda. Me rodeé de temperamentos inferiores y de intelectos más mezquinos. Eché a perder el talento, *bajé expresamente a las profundidades* para hallar nuevas sensaciones». The Project Gutenberg Etexts of Oscar Wilde.

concebir lo que quizá sólo él, convencido de los beneficios indudables de la paradoja, podía plantear: la imagen platónica de la caverna como espacio del que conviene salir pero en el que también conviene entrar, según se trate de ahuyentar los fantasmas del miedo y del prejuicio o de optar por un conocimiento y una experiencia faltos de límites y prohibiciones. He aquí, pues, las reflexiones de un Dorian Gray transformado ya por Lord Henry Wotton, su verdadero mistagogo en el misterio del goce, experiencia o *aísthesis*:

El culto de los sentidos se ha denigrado a menudo... al sentir los hombres un terror natural... por las sensaciones y las pasiones que parecen más fuertes que ellos mismos, y que son conscientes de compartir con las formas menos organizadas de la existencia. Pero a Dorian Gray le parecía que no se había entendido nunca la auténtica naturaleza de los sentidos, y que habían permanecido en un estado salvaje y animal simplemente porque el mundo había intentado someterlos o matarlos por medio del dolor, en lugar de aspirar a convertirlos en elementos de una nueva espiritualidad, cuya característica dominante tenía que ser un fino instinto por la belleza. Al observar la evolución del hombre a lo largo de la historia, le obsesionaba una sensación de derrota. ¡Se había renunciado a tanto! ¡Y por tan poco! Había habido negaciones obstinadas y locas, formas monstruosas de autotortura y abnegación, cuyo origen era el miedo y cuyo resultado una degradación infinitamente más terrible que la degradación imaginada de la que... los hombres habían intentado escapar. La naturaleza, con su maravillosa ironía, llevaba al anacoreta a comer los animales salvajes del desierto y al eremita le daba las bestias del campo como compañía. Sí, tal como había profetizado Lord Henry, habría un nuevo hedonismo que recrearía la vida, y la salvaría del puritanismo severo y desagradable, que en nuestra era experimenta un curioso resurgimiento. Sin duda tendría la ayuda del intelecto, pero jamás aceptaría teoría o sistema alguno que implicara el sacrificio de cualquier tipo de experiencia apasionada. En efecto, su objetivo sería la experiencia en sí misma, y no los frutos de la experiencia, fueran dulces o amargos. Nada sabría del ascetismo que apaga los sentidos, y del libertinaje vulgar que los desafilas. Hay pocos de nosotros que alguna vez no se hayan despertado antes del alba, o bien después de alguna de aquellas noches sin sueños que casi hacen que nos enamoremos de la muerte, o bien de una de aquellas noches de horror y de alegría deformes, cuando *por las cámaras del cerebro pasan fantasmas* más terribles que la misma realidad... Lentamente unos

dedos blancos atraviesan las cortinas... Sombras mudas se desplazan a los rincones de la habitación... En el exterior se oye el movimiento de los pájaros entre las hojas, o el sonido de los hombres que van a trabajar, o el suspiro y el sollozo del viento que baja de las montañas... y, sin embargo, debe hacer salir el sueño de su *caverna* morada. Se alzan, uno tras otro, los velos de fina tela oscura, y poco a poco las cosas recuperan la forma y el color, y observamos cómo el alba recrea el viejo dibujo del mundo... De *las sombras irreales de la noche* vuelve la vida real que habíamos conocido... un mundo en que el pasado no tenga lugar... o que al menos no sobreviva en forma consciente alguna de obligación o arrepentimiento, ya que incluso el recuerdo de la alegría contiene su amargura, y el del placer su dolor.²⁶

Como veíamos al principio, Platón nos pedía un esfuerzo de imaginación, y ahora Oscar Wilde nos convida al mismo tipo de ejercicio. Fijémonos en que no es difícil imaginar toda la historia ascética de Occidente como una pesadilla «encavernada» en nuestro cerebro. El terror nos ha dominado hasta el punto de abjurar del intelecto y de no comprender nada. En su ausencia no hemos sabido gozar de las sensaciones y las pasiones, y, peor aún, al reprimirlas, las hemos animalizado al tiempo que nos autotorturábamos sin piedad rindiéndonos al dolor y la abnegación. Hemos sido prisioneros durante siglos.²⁷ Es hora, pues, de recuperar la experiencia apasionada, de salvarnos del puritanismo y de abjurar tanto del ascetismo que apaga los sentidos como del libertinaje que los adultera. La pesa-

²⁶ La traducción es mía: Wilde, O. *The Picture of Dorian Gray*. London: Penguin Books, 1985. P. 144.

²⁷ Incluso Syvil, a quien le gustaba ser actriz, descubre por causa de Dorian que había sido una prisionera: «Dorian... antes de conocerte, la única *realidad* de mi vida era ser actriz. Sólo vivía el teatro. Creía que todo era verdad. Una noche era Rosalind, y la siguiente Portia... Creía en todo. Tenía la sensación de que las personas que actuaban conmigo eran como dioses. Mi mundo eran los decorados. No conocía nada más que *sombras*, y creía que eran *reales*. Apareciste tú... y *liberaste mi alma de la prisión*. Me enseñaste lo que es la *realidad*. Esta noche... me he dado cuenta de la falsedad, la impostura, la estupidez del espectáculo vacío en que siempre había actuado. Esta noche... he visto que el Romeo era repugnante, viejo, que iba maquillado, que la luna del jardín era falsa... que las palabras que tenía que decir eran *irreales*, que no eran mías, que no eran lo que yo quería decir. Tú me habías dado algo más elevado, de lo cual el arte es solo un reflejo. Me hiciste comprender lo que realmente es el amor... me he cansado de los *sombras*. Para mí tú eres mucho más de lo que el Arte podrá ser jamás. ¿Qué tengo que ver yo con los títeres de una obra? De repente mi alma ha captado el sentido de todo. Este conocimiento ha sido exquisito... llévame contigo... Odio el escenario. Podría imitar una pasión que no siento, pero no una pasión que me quema el fuego... para mí sería una profanación interpretar el papel de enamorada» (pp. 96-7).

dilla, es decir, nosotros mismos, hemos de salir de la caverna, y no para iniciar un viaje de ascenso vertical hacia la región inteligible, sino para restablecer de nuevo el contacto con un mundo, ahora y aquí, que nos envía ruido de pájaros, hojas movidas por el viento y hombres que van al trabajo. Las sombras irreales de la noche intelectual han desaparecido y, por tanto, se supone que sabremos hacer frente a las acometidas de un ascetismo que parece no morir jamás y, mucho menos aún, en época victoriana. Efectivamente, si sus predicadores se empeñaban en decir que el nuevo hedonismo es un vicio, una más de las reiteradas caídas de la humanidad en la oscuridad ética, habrá que decir con orgullo que en esta prisión merece la pena autoencarcelarse, como lo hace Dorian Gray en busca de una espiritualidad renovada –y que Albert Lewin, fiel al texto, sitúa en el Londres nocturno y más éticamente tenebroso. Por una vez, la virtud se halla en la región inferior y no en la superficie. (Sería absurdo y deshonesto no recordar, no obstante, que *The Picture of Dorian Gray* es también un aviso contra los peligros del esteticismo radical, contra la *aísthesis* sin límites, si bien el escarmiento –parece decir Wilde– debe ser posterior y nunca anterior al conocimiento, a menos que se quiera convertir la vida en una muerte prematura).

. En 1985 James Ivory dirigió *Una habitación con vistas* (*A Room with a View*), adaptación cinematográfica de la novela homónima de Edward Morgan Forster (1907), el cual, tanto en la escuela de Tonbridge como sobre todo en el King's College de Cambridge, recibió una excelente formación clásica que cubría la lectura y estudio de autores como Homero, Píndaro, Esquilo, Sófocles, Eurípides, Aristófanes, Tucídides, Platón, Aristóteles, Plauto, Cicerón, Lucrecio, Lucano, etc.²⁸ Bastaría con pensar en *Maurice*, novela de exaltación homoerótica –también adaptada cinematográficamente por Ivory–, donde los personajes principales se debaten entre la aceptación y el rechazo de la concepción platónica del amor, para comprobar su familiaridad con la obra del gran filósofo de Atenas y su tradición secular o platonismo.

El lector habrá comprendido ya que esta presentación es de hecho una coraza protectora contra acusaciones de heterodoxia. En efec-

²⁸ Véase, por ejemplo, Gilabert, P. «Clasicismo versus medievalismo en la Inglaterra Victoriano-Eduardina; *A Room with a View* como ejemplo». *Actas del X Congreso Español de Estudios Clásicos*. Madrid: Ediciones Clásicas, 2002, pp. 445-483.

to, ni en *A Room with a View* ni en la fiel adaptación cinematográfica de J. Ivory, se hace alusión alguna a la imagen platónica de la caverna. Y, sin embargo, las imágenes del director, sin olvidar el texto en que se basan y, sobre todo, el «poso» platónico en la mente creadora del novelista, devienen una ruta perfecta para llegar a ella. Conviene leer la novela en clave alegórica, de modo que, cuando vemos que los turistas ingleses, todavía victorianos pese a los nuevos aires eduardinos, exigen una habitación con vistas en las pensiones italianas donde se hospedan, hemos de suponer que saben perfectamente lo que hacen –o, como mínimo, lo intuyen–: quieren abrir las ventanas y asomarse al exterior, porque sólo así podrán dejarse bañar por la luz del Mediterráneo y del espíritu renacentista –es decir, grecolatino– de Florencia, ciudad insignia del Humanismo que, a diferencia de Inglaterra, abandonó con decisión la oscuridad medieval. Cuando un inglés abre la ventana en Florencia se abre también a sí mismo y lo mejor será que derribe definitivamente el muro de la dignísima pero asfixiante «contención victoriana» –su prisión o caverna particular.

En la edición *Abinger Harvest* de sus ensayos, Forster, en «Notes on the English Character» señala:

No es que el inglés sea incapaz de sentir nada, es que no osa hacerlo. En la escuela pública le han enseñado que *no es bueno manifestar los sentimientos*. Conviene no expresar ni grandes alegrías ni grandes penas... da la impresión de ser frío y falto de emociones porque es emotivamente lento.²⁹

Introvertidos o enclaustrados en sí mismos, y desde muy temprano por obra de la acción represora de la escuela, la situación de los «prisioneros» ingleses no es ciertamente tan desesperada como la de los eternos cautivos de la caverna platónica. Las consecuencias, empero, son igualmente graves, a juzgar por las dificultades del prometido inglés de Lucy Honeychurch, Cecil, «medieval como una estatua gótica» (*Cecil was medieval. Like a Gothic statue*),³⁰ para

²⁹ Las traducciones son mías siguiendo los originales en inglés: Forster, E. M. *Abinger Harvest*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1936, pp. 5-6. Edición castellana: Forster, E. M. *Ensayos Críticos*. Madrid: Taurus, 1979.

³⁰ P. 106 de la edición de O. Stalybrass. London: Penguin Books, 1990 –todas las citas en inglés corresponderán a esta edición.

no parecer ante su amada un hombre *intra domum* con un espíritu a buen seguro «oscuro» por falta de acceso al aire libre:

(Cecil) «Tengo la impresión de que, *conmigo, te sientes más en casa, dentro de una habitación*». (Lucy) «¿Una habitación?» –repetió ella... (C) «Sí... Yo te relaciono con una vista ... un cierto tipo de vista. ¿Por qué no has de relacionarme tú con una habitación?»... (L) «Sabes que tienes razón? Cuando pienso en ti siempre es *como en una habitación*»... (C) «Una sala de recibir visitas, verdad? ¿Sin vista al exterior?» (L) «Sí, *sin vista*»... (C) «Preferiría que me relacionaras con el aire libre».³¹

Algo parecido –o incluso peor– le ocurre a la prima de Lucy, Charlotte, imagen emblemática de la clásica institutriz victoriana y, como tal, represora de cualquier intento juvenil de abrir ventanas sin pensar en los peligros de tamaña osadía. Ella no vive encerrada en una habitación como Cecil sino protegida –y a la vez encarcelada– en su castillo, confirmando así que para algunos ingleses las ventanas no representan un acceso gozoso al exterior, sino la pérdida de una alta condición medieval que les convertía en señores feudales de sí mismos:

Cuando Lucy llegó a su habitación, *abrió la ventana y respiró el aire puro de la noche*... las luces bailando sobre el Arno, los cipreses de San Miniato.

La señorita Barlett... *cerró los postigos y la puerta con llave*, dio una vuelta por la habitación para inspeccionar si había *mazmorras o entradas secretas*... y se fue a dormir.³²

No es extraño, por consiguiente, que, cuando los ingleses instalados en la pensión Bertolini hacen la clásica excursión a Fiesole conducidos por un Faetón toscano y por una luminosa Perséfone toscana que ha sabido y querido subir al carro de su fogoso amante, ésta última sea obligada a bajar por un intolerante párroco inglés vestido de negro. Así se confirma, mediante el uso inteligente de la alegoría –y las imágenes espléndidas de Ivory–, que Inglaterra vive normalmente encarcelada o sumergida en la oscuridad medieval. De

³¹ P. 125.

³² P. 34.

hecho le complace tanto su Hades o caverna particular que, incluso cuando le corresponde de pleno derecho salir a la luz, pronto se lo autorecrimina refugiándose de nuevo en el reino de las sombras.³³

Habiendo imaginado unos prisioneros que lo fueron siempre, Platón se imaginó también que, para que uno de ellos conociera la luz exterior, habría que arrastrarlo y forzarlo a salir para enfrentarse a un deslumbramiento inevitable. Pues bien, la joven protagonista de la novela, Lucy, a medio camino entre un victorianismo impuestoy un humanismo florentino y luminoso que también la deslumbra enseñándole a amar, se refugia todavía en la noche –o, si se quiere, se autoencarcela en la caverna–:

Abandonó el intento de entenderse a sí misma y se unió a los vastos ejércitos de los ignorantes, que ni siguen a la razón ni al corazón... se han rendido... al enemigo interior. Han pecado contra la pasión y la verdad... Han pecado contra Eros y Palas Atenea... Lucy ingresó en este ejército cuando fingió ante George que no le amaba... *La noche la acogió como treinta años antes había acogido a la señorita Barlett.*³⁴

Pero he aquí que el gran humanista de *A Room with a View*, el padre de George, el joven al que Lucy ya sabe y no puede negar que ama, sabe salvarla hablándole de «liberar el alma» –*ergo* era prisionera–, de «tinieblas, oscuridad y confusión» –*ergo* su vida es una sombra o simulacro de lo que podría ser– y, sobre todo, hablándole del antídoto de tanta vida envenenada: Florencia y la vista –*ergo* debe abrirse a un mundo nuevo, debe salir a la luz y derrotar finalmente el medievalismo del miedo:

«Crea en la palabra de un viejo: no hay nada peor en el mundo que la *confusión*... ¡Ah, un poco de sinceridad para *liberar el alma!*... La veo arruinando la suya... Son de nuevo las *tinieblas*»... Pero, mientras él hablaba, la *oscuridad* se retiraba, velo tras velo, y Lucy llegó a ver el fondo de su alma... «Abraza a George. Dígale «*Confusión*»... *Ahora todo es oscuridad. Pero recuerde las montañas de Florencia y la vista*».³⁵

³³ P. 79.

³⁴ P. 194.

³⁵ P. 222.

Antes me acorazaba contra posibles acusaciones de heterodoxia. Es evidente que, a pesar de mis argumentos, éstas continúan siendo posibles, pero habrá que reconocer que, tratándose de E. M. Forster, es difícil no pensar en un subconsciente literario donde la imagen platónica de la caverna tiene reservado un espacio propio.

Y para terminar ya, querría centrar mi atención en la adaptación para la televisión³⁶ que en 1981 Charles Sturridge hizo de la novela de Evelyn Waugh *Retorno a Brideshead* (*Brideshead Revisited*) (1945). Pocas veces las imágenes –pese a las ventajas indudables de la imaginación humana– habrán sido tan indispensables para ilustrar una experiencia arcádica, cuyo recuerdo ha de salvar a los humanos en épocas de tristeza y desencanto. En efecto, el capitán Charles Ryder, en plena Segunda Guerra Mundial, llega un día sin saberlo a Brideshead –ya que el alto mando ha trasladado de noche su compañía sin revelarle el destino final–, donde años atrás conoció la felicidad en compañía de su amigo y compañero de estudios en Oxford, Lord Sebastian Flyte. Respetuoso con el tópico literario de la Arcadia, E. Waugh titula el primer libro de su novela «*Et in Arcadia ego*», expresión que, convenientemente adaptada, pone en boca del capitán Ryder cuando dice a un cabo bajo sus órdenes que, contrariamente a lo que él cree, conoce este tipo de mansiones rodeadas de extensos jardines y bosques, y, más concretamente, conoce Brideshead –*Et In Arcadia-Brideshead ego fui*: «Ya he estado aquí antes... ya había estado allí, primero con Sebastian hacía más de veinte años».³⁷ Brideshead no es ciertamente una caverna, pero sí un recinto cerrado en el cual vale la pena adentrarse:

Más allá y a nuestro alrededor, más familiar incluso para mí, se veía un exquisito paisaje artificial. Era un recinto *apartado, secreto y encerrado* en un solo valle serpenteante. Nuestro campamento se hallaba en una de sus suaves laderas; delante, el terreno conducía, aún sin maltratar, hasta un horizonte cercano; y entre nosotros corrían las aguas de un riachuelo, el Bride (la Novia), que nacía a tres kilómetros, en una granja llamada Bridesprings (las Fuentes del Bride) hasta donde a veces íbamos, paseando, a tomar el té; más hacia abajo, el riachuelo se convertía en un río considerable

³⁶ *Retorno a Brideshead*, RBA, 1991.

³⁷ Waugh, E. *Brideshead Revisited*. London: Penguin Books, p. 23.

antes de desembocar en el Avon; en aquel punto se había construido una presa que había dado lugar a la formación de tres lagos, uno de los cuales no era más que un charco de agua entre los juncos, mientras que los otros dos, más espaciosos, reflejaban las nubes y las poderosas hayas que crecían en sus orillas. Los bosques eran de robles y hayas, los robles grises y las hayas ligeramente teñidas de verde por los nuevos brotes a punto de abrirse; todo a la vez creaba un dibujo muy sencillo, planeado cuidadosamente, que hacía juego con los verdes prados y los grandes espacios verdes —¿pacía todavía por aquellos parajes el ciervo? Y, para que la mirada no vagase al azar, un templo dórico se levantaba cerca del agua y un arco cubierto de yedra trazaba su curva grácil por encima del más bajo de los canales de conexión. Todo aquello había sido planeado y plantado hacía un siglo y medio y se hallaba entonces en plena madurez.³⁸

No es ahora el momento de comentar hasta qué punto esta descripción de una Naturaleza artística, completamente artificial, es decir, pensada, planificada e incluso dibujada, cumple todos los requisitos exigibles a una Naturaleza arcádica fiel a una tradición literaria secular. Me interesa, sobre todo, poner el énfasis en la imagen —la imagen de nuevo— de un espacio paradisíaco, pero cerrado, en el que hay que saber y, aún más, querer entrar. Así lo explica el capitán Ryder cuando recuerda su primer gran encuentro con Sebastian —que de hecho le había invitado a un banquete de iniciación arcádica— enfrentándose a una especie de *daimónion* socrático que le aconsejaba hacer justamente lo contrario:

Aquella comida —o party, mejor dicho, porque en eso se convirtió— fue el comienzo de una nueva época en mi vida; pero los detalles de aquel día permanecen confusos para mí junto con muchos otros, de ocasiones casi idénticas, que se sucedieron durante aquel trimestre y el siguiente, como los alegres cupidos de un friso renacentista. Acudí allí con cierta repugnancia, porque era terreno extranjero, y una vocecita interior, que sonaba como la de Collins, auto-suficiente y amonestadora, me aconsejaba volver atrás. Pero en aquella época yo iba a la búsqueda del amor, y fui lleno de curiosidad y de la débil y no identificada aprensión de que aquel día, finalmente, descubriría quizá *la puerta baja en el muro* que otros,

³⁸ La traducciones son más siguiendo el original en inglés: pp. 21-22.

me constaba, ya habían encontrado, y que se abría a *un jardín recólcito y encantado* que se hallaba en algún lugar, en el corazón de aquella ciudad gris.³⁹

La amistad con Sebastian, por tanto, llevará a Charles Ryder —como veíamos antes— a otro jardín, lógicamente fuera del Oxford urbano: Brideshead. En cualquier caso, Charles Sturridge expresa muy bien con imágenes el progresivo adentrarse de Charles en la Arcadia pasando, solo o acompañado de Sebastian, el umbral de numerosas puertas: la del *college* y la habitación de Sebastian, la del jardín botánico de Oxford, la del corazón del mismo jardín botánico —una especie de sanctasanctórum reservado para iniciados— y, finalmente, la del recinto de Brideshead, donde serán inmensamente felices por el hecho de no haber asumido aún las responsabilidades propias de la vida adulta, a menudo marcada por la tristeza y la rutina y, para algunos en épocas ciertamente desgraciadas, por la tragedia de la guerra:

Así es como me gusta recordar a Sebastian, como era aquel verano, cuando vagábamos juntos, solos, por aquel palacio encantado; Sebastian en su silla de ruedas, circulando entre los parterres del huerto a la búsqueda de fresas alpinas e higos calientes, entre aquel conjunto de invernaderos, pasando de un perfume a otro, de un clima a otro, para coger los racimos de moscatel y unas orquídeas que ponernos en el ojal; Sebastian cojeando, en una pantomima de dificultad, hasta la antigua *nursery*, sentado a mi lado sobre la vieja y gastada alfombra floreada, cerca del armario de los juguetes, ahora vacío, mientras *nanny* Hawkins hacía ganchillo plácidamente, en un rincón y decía: «Sois los dos tal para cual; un par de criaturas. ¿Es eso lo que os enseñan en el *col.lege*?»⁴⁰

No obstante, la felicidad se termina, de modo que Charles Ryder, enemistado con la madre de Sebastian, es prácticamente expulsado de Brideshead. Y es entonces cuando descubrimos que esta maravillosa Arcadia en la que ha vivido —y que Charles Sturridge tuvo el acierto y la suerte de poder convertir en imagen gracias a un paraje idóneo como el Castle Howard de Yorkshire— tiene rasgos claramente cavernosos:

³⁹ P. 32.

⁴⁰ Pp. 77-78.

Permanecí impávido; el dolor de aquella madre no me conmovió. Era de aquel modo como me había imaginado siempre que te expulsan de la escuela. Casi esperaba oírle decir: «Ya he escrito a su padre para ponerlo al corriente de todo». Pero mientras me alejaba de Brideshead, en el coche, y me giraba para dedicarle la que sería probablemente mi última mirada, sentí que dejaba atrás toda una parte de mí mismo y que, estuviera donde estuviera, más tarde, siempre me faltaría aquello y no dejaría de buscarlo por todas partes, como dicen que hacen los fantasmas, que frecuentan los lugares donde dejaron enterrado el tesoro sin el que no pueden pagar el viaje al otro mundo. «No volveré nunca más», me dije. *Se había cerrado una puerta; la portezuela baja en el muro que había buscado y encontrado en Oxford; en vano intentaría volver a abrirla: el jardín encantado ya no estaría allí. Había vuelto a la superficie, a la luz del día normal y al frescor del aire marino, después de la larga cautividad en los oscuros palacios de coral y los bosques ondeantes del fondo del océano. ¿Qué era lo que había dejado atrás? ¿La juventud? ¿La adolescencia? ¿El romanticismo?...* «He dejado atrás la ilusión», me dije. «De ahora en adelante me tocará vivir en un mundo de tres dimensiones, con la ayuda de mis cinco sentidos». Más tarde, he descubierto que este tipo de mundo no existe, pero en aquel momento, al pasar por la última curva y perder de vista Brideshead, estaba convencido de que no sería necesario que lo buscara, sino de que me esperaba al final de la avenida.⁴¹

Una vez más, debo reconocer que es imposible saber si la imagen platónica de la caverna, sin duda presente en el «subsciente cultural» de E. Waugh educado en el Hertford *College* de Oxford, le ayudó o no a concebir literariamente esta otra caverna maravillosamente arcádica. En todo caso, pese a contar con espacios abiertos, ríos, lagos, bosques, jardines, flores, frutas y una arquitectura que se tiende en el panorama como una «cierva entre los helechos», la Arcadia se revela ahora como un fondo oscuro y asfixiante donde ha permanecido cautivo mucho tiempo a la espera de salir a la superficie y gozar de la luz y el frescor propios de un espacio exterior. No puedo probar, repito, la dependencia platónica, pero intuyo un modelo subyacente que, libremente adaptado, le permite hablar de prisiones doradas de las cuales, al final, también hay que saber y querer salir. Parece una triste conclusión para una novela que reivindica la experiencia arcádica como

⁴¹ Pp. 163-4.

un derecho inalienable de todos los seres humanos, si de verdad se quiere que sus personalidades no queden incompletas, arrastrando para siempre un déficit de felicidad y despreocupación que debería poderles alimentar en épocas de sequía espiritual. Ciertamente lo parece, pero el objetivo final de E. Waugh quizá siga oculto aún, ya que «con qué falta de generosidad, cuando somos mayores, nos negamos a reconocer nuestras virtudes de juventud (*How ungenerously in later life we disclaim the virtuous moods of your youth*):⁴²

La languidez de la juventud. ¡Qué cosa más única y quintaesencial! ¡Nada se desvanece tan rápida e irrecuperablemente! El ardor de vivir, los afectos generosos, las ilusiones, la desesperanza, todos los atributos tradicionales de la juventud –todos, menos éste que he dicho– van y vienen en nosotros a lo largo de toda nuestra existencia. Todo esto forma parte de la vida misma; pero aquella languidez, la relajación de las articulaciones aún no desgastadas, el espíritu recluso en sí mismo y en su autocontemplación, es algo exclusivo de la juventud, algo que muere con ella.⁴³

La ironía de E. Waugh es finísima. El capitán Charles Ryder de *Brideshead Revisited* comprende al fin que, antes o después, cuando los humanos son ya huérfanos de las cavernas doradas de la juventud, hay que vivir en un mundo de tres dimensiones y aplicarle los cinco sentidos. El novelista, empero, pone igualmente en su boca que, con el paso del tiempo, ha tenido ocasión de descubrir que este mundo tampoco existe. Me atrevo a sugerir, en consecuencia, que, si acierto en mi intuición y la imagen platónica de la caverna subyace en el texto de Waugh, las sensatas mentes británicas que califican toda juventud desinhibida y feliz –incluso condenándola– de «pérdida de tiempo imperdonable», es decir, de puro simulacro, espejismo o sombra de la vida real, deberían reconocer que también ellos viven en un «mundo espejismo» y que, por tanto, si los humanos han de vivir siempre encavernados y rodeados de sombras, las de la Arcadia, esto es, las de una infancia y juventud felices, les dejarán mejor equipados para la vida futura, difícil en verdad y a menudo trágica.

PAU GILABERT BARBERÀ

⁴² P. 61.

⁴³ La traducción es mía: p. 77.