

MARCO AURELIO LLEVADO AL CINE, ¿FICCIÓN O DOCUMENTAL?

RAÚL EDUARDO MENDOZA ZAPATA

Filósofo

Universidad Pontificia Bolivariana

Historiador

Universidad Nacional de Colombia

UNIVERSIDAD EAFIT

DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES

MAESTRÍA EN ESTUDIOS HUMANÍSTICOS

MEDELLÍN

2015

MARCO AURELIO LLEVADO AL CINE, ¿FICCIÓN O DOCUMENTAL?

RAÚL EDUARDO MENDOZA ZAPATA

Filósofo

Universidad Pontificia Bolivariana

Historiador

Universidad Nacional de Colombia

**Trabajo de Grado para optar al título de
Magíster en Estudios Humanísticos**

Director:

GERMÁN DARÍO VÉLEZ LÓPEZ

Doctorado Universite De Paris I (Pantheon-Sorbonne)

Doctorat en Philosophie

Septiembre de 2003 – Junio de 2009

Heidegger: genèse d'une vie philosophique

Maestría/Magister Universidad De Antioquia – Udea

Ciencias Sociales

Febrero de 1998 – Septiembre de 2001

Muerte del olvido

UNIVERSIDAD EAFIT

DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES

MAESTRÍA EN ESTUDIOS HUMANÍSTICOS

MEDELLÍN

2015

AGRADECIMIENTOS

A mi tía Ligia que ya no está y que me acompañó en el trabajo de tesis negado en la Universidad Nacional.

CONTENIDO

	Pág.
DISCUSIÓN, MÉTODO, HIPÓTESIS: MARCO AURELIO LLEVADO AL CINE, ¿FICCIÓN O DOCUMENTAL?	6
CAPÍTULO I - FINAL	12
1.1. Memoria a través de los audiovisuales: una perspectiva de la industria cultural contemporánea:	16
1.2. Las imágenes en la era industrial. ¿Salvar la ilustración en el lenguaje del cine?:	20
1.3. La imagen como Pharmakon: enfermedad.....	26
1.4. La imagen como Pharmakon:Antídoto.....	33
CAPÍTULO II - ARGUMENTO	49
CAPÍTULO III - INICIO	68
EPÍLOGO	83
APÉNDICE - MARCO AURELIO ‘MEDITA’, ROMA CAE	86
REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA	98

LISTA DE IMÁGENES

	Pág.
Imagen 1. Rey León.....	51
Imagen 2. Carátulas libros sobre Marco Aurelio.....	68
Imagen 3. Alec Guinness interpretando a Marco Aurelio.	71

MARCO AURELIO LLEVADO AL CINE, ¿FICCIÓN O DOCUMENTAL?

El auténtico historiador tiene que poder transformar lo consabido en excepcional, y explicar lo universal en términos tan simples y, a la vez, tan profundos que la gente no vea la profundidad, a causa de la sencillez, ni se quede en la sencillez, ignorando la profundidad. Nadie puede ser al mismo tiempo un gran historiador, o sea, un artista, y un espíritu trivial o totalmente romo.

F. Nietzsche. Consideraciones intempestivas.

DISCUSIÓN, MÉTODO, HIPÓTESIS.

En los procesos emancipatorios del film, el inicio es el final de la película; la secuencia que le sigue a este 'inicio' se remonta al pasado y, de nuevo, cual eterno retorno, se vuelve al presente, al futuro, al tiempo que da origen al devenir humano. ¿Nos está permitido a los historiadores, a los investigadores de las ciencias humanas tal acto nigromántico? Reinhart Koselleck nos adentra en la pregunta por el tiempo histórico; su obra *Futuro pasado* nos remite a los tres pilares que son el fundamento de este trabajo: la historia, la memoria y los audiovisuales.

Las orientaciones pedagógicas que encierran los documentales no distan de las intenciones políticas de las clases dirigentes de un Estado. Lo que se transmite cumple una función no tan loable como intentar comprender el pasado. Es sobre ese pasado en el que se intentan anclar realidades presentes e indicar rutas a seguir. Masificar lo que sucedió narrando con imágenes y desde las ventajas del documental (asociación del cine y la televisión) permite omitir, olvidar, resaltar un hecho, narrar lo que conviene, interesa y posibilita algo. *El malestar de la transmisión*, el olvido y la memoria selectiva, el no poder contarlo todo pero sí editarlo. Las imágenes educan no con el rigor de los académicos sino con la intención de los políticos o las reglas del espectáculo. La imagen entretiene y hoy ya no es tan difícil llevar los textos al formato del cine para narrar el pasado, máxime cuando en los créditos y agradecimientos aparecen los nombres de reconocidos investigadores y aceptados historiadores por parte de la academia. La historia se revalúa desde esta perspectiva y se requiere hablar de otra forma de hacer historia y otro sentido en la transmisión. La imagen como la didáctica de la *new history* reconfigura

memorias individuales y colectivas, identidades e imaginarios identitarios. La profesora Leticia Milesi lo señala con precisión:

Una vez condensada una serie de discursos, el poder mediático de la imagen también construirá el mito. Esto se logra en el momento en que la imagen revela súbitamente lo que ya circulaba en muchos discursos, pero que la palabra no lograba instaurar. Estas imágenes evocan otros mundos, otras tradiciones simbólicas y otros mensajes, que tienen poca relación con los símbolos anteriores a la imagen y a su representación de la realidad. Así, la imagen de Lady Di, presente de manera cotidiana en los últimos quince años, muestra y propone un nuevo modo de ser. Un universo vital, joven, distinto, generoso y desprejuiciado en relación con una clase o un grupo dominante inmerso en tradiciones ancestrales y rígidas. Años atrás esa imagen era emblemática de la juventud, el poder y la libertad y esa poderosa influencia mediática produjo paradójicamente, muchas dificultades y dolores en la vida real del personaje. Su imagen era lo que Inglaterra quería ser frente a ciertos grupos que no aceptaban ni ese modelo ni ese símbolo. Una propuesta de naturalidad dentro de un mundo o un grupo donde la norma es el estereotipo, la rigidez y el protocolo minucioso. (2006, p. 56)

Lo didáctico encierra su trampa cuando es el Estado el que transmite y divulga. La pregunta será reiterativa en esta propuesta. ¿Habría otra opción? Los académicos no se han interesado lo suficiente por el tema, pero la acción de los audiovisuales como medio que conserva y hace memoria y crea o reafirma identidades, merecerá la atención de los nuevos investigadores. La distancia que prevalece aún un siglo después de la incursión del cine y la televisión obedece, siguiendo los planteamientos del docente investigador de la Universidad Autónoma de Barcelona Ramón Alquézar Aliana (2004), a tres causas:

1. La formación universitaria de los historiadores alejada de la utilización científico-didáctica de los medios audiovisuales, “lo cual representa un contraste sarcástico en una sociedad donde la imagen es omnipresente” (párrafo. 3). Una posible explicación, dirá el investigador, es la asimilación del cine como una subcultura alejada del ámbito científico y más cercana a una ‘cultura de masas’.

2. Es un problema de velocidad: el celuloide, sus 24 imágenes por segundo, las 129.600 imágenes en la duración media de una película frente a los habituales métodos de análisis históricos basados en las cadencias más lentas y autorregulables de los libros y los documentos históricos. Se requeriría entonces una formación en el lenguaje cinematográfico y una transformación radical “del ritmo de asimilación sensorial”.

3. Según el investigador “En Francia, de 1970 a 1977, de las 1.601 tesinas de Historia publicadas por las universidades, sólo 4, el 0'2%, se referían al análisis del film histórico” (párrafo. 3) y ello obedece a la poca teorización o difusión sobre una epistemología de la historia reflejada en el cine. Para el caso nuestro, aún hoy, habría que renunciar a un intento de comparación; es poco lo que se ha hecho teóricamente para intentar comprender nuestra realidad a la luz cinematográfica. Los investigadores rápidamente desdeñan los intentos de análisis históricos que tengan fundamento en los audiovisuales. No se les puede juzgar por ello si se tiene en cuenta el proceso de transformación que tuvo la sociedad colombiana en materia historiográfica y su apego aún a la vieja tradición europea para hacer historia y relacionarse con el pasado.

Proponer entonces un balance historiográfico desde lo audiovisual, tomando un caso concreto, la antigua Roma, posibilitaría reconocer qué se ha hecho en esa relación historia-cine; aquí las fuentes serán los documentales, películas, producciones internacionales y adaptaciones literarias llevadas al cine. Dichas realizaciones, ubicadas en un contexto y en un tiempo, presentan los hechos de una forma totalmente diferente y alejada de los ‘necesarios’ análisis históricos. Si aún se libra una batalla entre literatura e historia o la forma de narrar como lo señala L. Stone, “si mi diagnóstico es correcto, el desplazamiento hacia la narrativa por parte de los ‘nuevos historiadores’ señala el fin de una era: el término del intento por producir una explicación coherente y científica sobre las transformaciones del pasado” (1986, p. 115), vale la pena pensar en nuevos escenarios de competencia para la historia.

Narrar, ser guardianes de la memoria y servirnos del pasado para entender y modificar el presente, son funciones meritorias del quehacer histórico pero ahora atravesadas por los novedosos medios de comunicación. Medios que forjan nuevas representaciones sociales, afianzan viejas identidades regionales, refuerzan en su denegación mitos ya revaluados y ofrecen nuevos imaginarios identitarios¹. Feyerabend -en su anarquismo epistemológico- ya lo había señalado para las ciencias humanas: la imagen, la fotografía en movimiento, se podrían alejar ahora de la pretensión imposible para el filósofo e historiador objetivo: juzgar y conquistar el

¹ Denegación es un término utilizado por Serge Moscovici en su trabajo sobre *representaciones sociales*; imaginarios identitarios es la propuesta de Juan Camilo Escobar en su más reciente trabajo “Progresar y civilizar. Imaginarios de identidad y elites intelectuales de Antioquia en Euroamérica 1830-1920. Medellín: Editorial Universidad EAFIT, 2009”. Ambos textos son referentes obligados de esta investigación y serán tratados ampliamente más adelante.

pasado: “[...] para un poeta, novelista, director de cine, con el material adecuado, ‘puede recrear la atmósfera; él o ella puede dar vida al terror, a la crueldad tanto como a la fascinación del momento, y así poner la base para una decisión moral genuina’ (1998, p. 29).

Son los 24 cuadros por segundo y toda un andamiaje político e industrial desde el cual se orienta la memoria y se forja una nueva manera de hacer historia, lo que nos ocupará en esta investigación dividida en tres partes. En un primer momento se realizará toda la discusión sobre la memoria y la relación con la historia; de esta relación surge la primera hipótesis de trabajo: son la tradición, los recuerdos, los imaginarios, las mentalidades, la tradición oral, las representaciones, lo que perpetúa, para un público en general, la forma como nos vemos y reconocemos, y no lo escrito, lo enseñado en escuelas, la historiografía o lo que se ha recuperado con arduas investigaciones del pasado. Pareciera que la historia se vulgariza en la memoria y ésta, en su juego con el olvido, se erige como la nueva forma de contar el pasado de una sociedad y presentarlo como su historia oficial y común. No es una visión heredada de la tradición marxista en su concepto de lucha de clases, pero si una forma de reivindicar la historiografía alejada ahora de sus construcciones decimonónicas y más cercana a las nuevas propuestas, posteriores a *Annales*. La memoria como forma de recuperar y conservar el pasado está en constante juego con el olvido. El cine entra en escena: hablamos de la dupla ficción – realidad. La imagen supera la imaginación de la palabra, que antes creaba las representaciones colectivas. La historia audiovisual y la historia que han reconstruido estos medios, no está ajena al peso de lo subjetivo en el discurso histórico, desmintiendo así en un primer momento la falacia que le atribuye a la cámara el grado de objetividad al mostrar espacios en determinados tiempos. Desde la ficción, la realidad se vuelca a lo mítico y así, de nuevo, por otros medios, tenemos el ‘mito de la ilustración’ exaltado; con el agravante (¿beneficio?) ahora de la masificación.

En un segundo momento la historia, la evidencia histórica. La ‘imagen’ que hemos creado de nosotros mismos en cada época de la historia debe ser tratada no como una realidad objetiva sino como un imaginario, el cual, a su vez, es real (tiene un modo de existencia). Este imaginario tiene un origen: las elites intelectuales y políticas de turno. Cambiar la variable ‘elites intelectuales’ por audiovisuales que perpetúan la memoria y reconfiguran la identidad en nuevos

discursos, discursos imaginarios, es entender el poder masificador del audiovisual desde su incursión a finales del siglo XIX.

En una tercera parte veremos cómo se conjuga la memoria y la historia con los medios audiovisuales y como éstos reconfiguran la forma en que nos vemos, nos representamos y construimos nuestro pasado. Se hace indispensable introducir aquí un importante debate sobre ese ‘nos’.

Los historiadores proyectamos las formas de relacionarnos con el pasado sobre el resto de los ciudadanos, como si el pasado a ellos les apareciera también bajo la forma de una gran tesis doctoral, bajo la pesadilla de un programa de estudios, bajo la expectativa de un coloquio que se prepara, bajo la ilusión del libro que pronto saldrá al mercado, bajo la competencia con otros académicos. Todo ello para neutralizar nuestras propias vacilaciones respecto al valor de estudiar el pasado de una sociedad desde el punto de vista de cómo ellas se relacionan con su pasado histórico, la forma como lo inventan cada día a la luz de las necesidades del presente. (Silva, 2007, p. 236)

Esta crítica de Renán Silva a la forma de los historiadores acercarnos al pasado, motiva realizar un ejercicio de comparación entre una historia oficial de la antigua Roma y una historia cinematográfica de la misma desde tres producciones. No podríamos continuar como historiadores elaborando la historia sólo desde los archivos y creer que de esta misma forma los miembros de una sociedad se relacionan con su pasado. El viaje por estas producciones cinematográficas mostrará los retos de una nueva historiografía desde la imagen, de una enseñanza interactiva de la historia, de una crítica a las formas de reconstruir el pasado desde lo audiovisual, pero también de las posibilidades de ofrecer otras alternativas de apropiación diferentes a la escritura. La aseveración de los films como una forma de hacer historia, desarrollada por Rosnstone² está en la base de esta investigación pero no es objetivo ampliarla o polemizarla. Interesa más señalar la forma cómo los films muestran el pasado desde la función seductora del ‘tele estado’. Así pues hay elementos ideológicos, políticos e industriales en cada documental realizado para contar el pasado. En este sentido, más que una forma de hacer historia, los *mass media* perpetúan determinadas orientaciones históricas que son necesarias reevaluar, someter a la crítica y analizar con mayor detenimiento. El cine –siguiendo a Rosnstone (1997)- como otro modo de concebir el pasado no sólo desde la palabra escrita: el sonido, la imagen, la

² Rosenstone, R. (1997). *El pasado en imágenes, desafío del cine a nuestra idea de la historia*. (S, Alegre. Trad.). Barcelona: Ariel.

emoción, el montaje. El film es capaz de forjar una nueva relación con el pasado. Pero no podríamos dejar de lado aproximarnos a una reflexión sobre el exceso de imágenes, las sociedades líquidas que desprecian la lectura, la crisis de las ciencias sociales que en palabras de K. Popper aun no encuentran su Galileo³ y el futuro de historiadores académicos listos a criticar el cine histórico pero ávidos de ser leídos en la misma proporción en que el invento de los hermanos Lumière es acogido.

³“Pero con Galileo y Newton la física hizo avances inesperados, sobrepasando de lejos a todas las otras ciencias; y desde el tiempo de Pasteur, el Galileo de la biología, la ciencias biológicas han avanzado casi tanto. Pero las ciencias sociales no parecen haber encontrado aún su Galileo” (Popper, 1961, p. 13).

CAPÍTULO I

FINAL

(...) ávidos de ser leídos en la misma proporción en que el invento de los hermanos Lumière es acogido.

En una distinción clásica reconocemos los Filmes de ficción o argumentales como los que hacen reconstrucción histórica, los que ficcionan y los de reconstitución histórica. Los filmes de ficción utilizan el pasado histórico como un marco de referencia, y los de reconstitución plantean claramente la voluntad directa de hacer historia. “En los filmes de reconstitución el director cinematográfico se transforma en un historiador y el historiador que realiza filmes históricos se convierte (...) en un *filmmaker* II, en un segundo realizador” (Rosenstone, 1997, p. 40). Los filmes de ficción de reconstrucción histórica, son por su parte, aquellos que sin pretenderlo, terminan siendo testimonio histórico.

En los Filmes que no son de ficción encontramos noticiarios, reportajes, de actualidad, documentales, didácticos y de montaje. Se pensaría entonces que existe entre uno y otro (ficción y no ficción) un grado de objetividad, verdad o certeza; no obstante, “el cine documental no es más objetivo que el de ficción, pues la memoria histórica (...) y la manipulación cinematográfica de cada autor son obvios” (Caparros Lera, 1998, p. 32).

Pese a estas distinciones de carácter técnico, el cine nos muestra la historia como el relato de un pasado cerrado y simple, nos ofrece la “apariencia” del pasado: edificios, paisajes y objetos. Todos ellos como recreación, reconstrucción y reconstitución. La magia de la cámara, la mirada técnica, el lenguaje audiovisual (primeros planos y música que intensifica el acercamiento o retirada de la cámara, para señalar un ejemplo general) no distan de lo que se intentó antes del surgimiento de la imagen en movimiento; toda historia, toda poesía, todo relato, sea de la corriente de Tucídides (como testigo presencial de los hechos) o desde la perspectiva de Herodoto (apelando a los relatos, al testigo, a la recuperación de la historia por la memoria) no es más que la oferta de la apariencia del pasado. ¿Hay una forma distinta de comprenderlo? ¿Tendríamos al final hechos puros, cámaras directas, testigos presenciales para garantizar verdad,

veracidad o certeza histórica? ¿Es todo, en la otra antípoda, una ficción por la imposibilidad de lo neutro ante todo hecho (recuérdese la sentencia de Nietzsche “no existen hechos, sólo interpretaciones”)? ¿Hay un punto medio entre ambas posiciones? Desde el amplio recorrido de muchos estudios podemos llegar a una decantación de algunas posiciones respecto a la forma de abordar y comprender nuestro pasado. Polemizar las anteriores preguntas y los planteamientos que subyacen en el inicio de este trabajo implica recorrer estas líneas teniendo presente como hipótesis fundamental que la imagen es por sí misma *fármakon*. Veneno como toda vuelta al pasado, antídoto como una historia para el futuro. Lo que para Platón era la escritura, lo asumiremos aquí como la imagen. Cuenta Platón que en Egipto vivía un viejo dios, llamado Theuth, que tuvo el acierto de descubrir un fármaco portentoso, pues hacía sabio a quien lo consumiera. Era la escritura. A Theuth le faltó tiempo para ofrecérselo al rey del lugar, quien, tras oír la entusiasta defensa que hizo Theuth de su invento, declinó la oferta porque el fármaco del viejo dios tenía fuertes contraindicaciones. Podía, sí, fijar hechos y salvarlos del olvido, como una memoria perenne, pero condenaba definitivamente al olvido a lo que no quedara escrito. La escritura arruinaba la tradición oral. Privilegiaba la visión pero condenaba el oído. Ante una droga que sana y mata, el prudente rey Thamus optó por desoír al genial dios. Occidente no solo aceptó el regalo sino que lo transformó y logró sacarlo de la imaginación, ofreciendo la imagen. Así, nuestra cultura es la de libro pero también la del cine y la televisión, y tan sólo hace unos pocos años, la de las redes sociales.

Lo que nos dejó Platón en el *Fedro* fue subvalorado por muchos años al ser considerado un escrito de la juventud del autor y poco maduro por sus planteamientos y críticas a la escritura. Fue Derrida quien recuperó este diálogo y con él el uso ambivalente del fármakon: “La farmacia de Platón, Farmacea (*Farmaqueia*) es también un nombre común que significa la administración del *fármakon*, de la droga: del remedio y/o del veneno. ‘Envenenamiento’ no era el sentido menos corriente de ‘farmacea’” (Derrida, 1968, p. 102). Ese *fármakon*, esa ‘medicina’, ese filtro, a la vez remedio y veneno, se introduce ya en el cuerpo del discurso con toda su ambivalencia. Ese encantamiento, esa virtud de fascinación, ese poder de hechizamiento pueden ser -por turno o simultáneamente- benéficos y maléficos. ¿Cómo no pensar estas palabras hoy referidas a la magia del cine? En Platón, nos dice Derrida, “esta vez, sin rodeo, sin mediación oculta, sin

argumentación secreta, la escritura es propuesta, presentada, declarada, como un *fármakon*” (1968, 274 é).

La palabra hablada, lo oral priman sobre la escritura. Pareciera entonces que efectivamente la invención del cine corroborara el miedo y desprecio por la intención de Zeuz, el dios creador de la escritura, que es también un dios de la medicina.

De la ‘medicina’: a la vez ciencia y droga oculta. Del remedio y del veneno. El dios de la escritura es el dios del *fármakon*. Y es la escritura como *fármakon* lo que representa al rey en el *Fedro*, con una humildad inquietante como el desafío. “He aquí, oh rey, dijo Zeuz, un conocimiento (*macema*) que tendrá como efecto hacer a los egipcios más instruidos (*sofóterus*) y más capaces de acordarse (*mnemonikóterus*): la memoria (*mneme*), así como la instrucción (*sofía*), han hallado su remedio (*fármakon*)”. (Derrida, 1968, p. 143).⁴

Implica ello sensibilizarnos, reconocernos e identificarnos negativamente en la imagen y el sonido despojando a todo audiovisual de su naturaleza ideológica –dominio si se quiere utilizar términos de la teoría crítica- para asumirlo como manifestación estética, como memoria e historia para el futuro. Requiere este aspecto seguir el camino trazado por Adorno y Horkheimer en su capítulo “Industria cultural” del texto *Dialéctica de la Ilustración*; pero también implica intentar crear un camino paralelo en el que la memoria sólo sea válida al reconocerse negativamente como memoria productiva o memoria para el olvido, porque –como lo señala David Rieff- “a muy largo plazo, todo lo que hacemos y somos está destinado al olvido” (2012, p. 24).

Abordar teóricamente estos tres aspectos -la historia, lo audiovisual y la memoria- permitirá aplicar a un caso particular la relación de la historia y la memoria con la producción audiovisual. Marco Aurelio Antonino Augusto, co-emperador del Imperio romano desde el año 161 hasta el año de su muerte en 180 servirá para tal fin: sus “Meditaciones” como fuente primaria, las referencias que ofrece Paul Veyne en su libro “El imperio Grecorromano”, como fuente secundaria. Y tres de las más grandes producciones audiovisuales: la clásica película “La caída del Imperio Romano” (1964), la reciente película “Gladiator” (2000) y [si el aliento lo

⁴ Adicional al trabajo de Derrida, se puede seguir esta entrevista: Morley, R. (1993). [Entrevista a J. Derrida: *Desconstrucción y Filosofía*]. Zona Erógena. (14). Recuperado de: <http://www.sumak.cl/1Por%20Temas/2Ciencias/1Filosofia/derrida%20-%20deconstrucci%F3n%20y%20filosof%EDa.pdf>

permite] la serie de televisión coproducida por la BBC y la HBO “Rome” (2005) como fuente terciaria.

Llegar a esta combinación requerirá delimitar el campo conceptual y unificar un criterio temporal con el cual se pueda mirar cinco fechas concretas: entre 170 y 180 (Meditaciones), 1964 (La caída del imperio Romano), 2000 (Gladiator), 2005 (Rome) y 2005 (Paul Veyne). Así pues como primera arista de nuestra hipótesis: toda historia es historia del pasado pero sólo es historia en tanto se construye en y desde el presente. Desde aquí recuperamos el pasado en la memoria; una memoria selectiva, que olvida adrede, una memoria que cabalga entre la sacralización y la banalización. Una vez recuperado el pasado por la memoria, se comunica fijándose en la escritura, segunda arista. Son las interpretaciones avaladas en la construcción del saber desde la comunidad lo que permanecerá fijo como versión oficial del pasado. Pero aquí quien comunica lo hace lejos de la experiencia. Es la visión ‘oficial’, el reducto de una historia heredada de Ranke (siglo XIX). Hay otros que transmiten experiencias y que pese a la escritura, el pasado no queda fijado allí porque se transmite lo vivido o se fabula con lo sucedido. La novela, el artista, el narrador son los que figuran hechos, atrapan símbolos en palabras y narran desde su experiencia. Vale señalar en esta segunda arista, que no es nueva, la doble posición al momento de recuperar el pasado: Grecia ostenta esta dualidad en Tucídides y Heródoto⁵. La finalidad responde a un tercer tiempo, es la dimensión infaltable, la teleología propia de animales con pasado, con memoria, con historia: El futuro. Siguiendo a Jacob Burckhardt “El provecho que se saca de la historia no consiste en hacernos más sabios para la próxima vez, sino más sabios para siempre”. ¿Se ha cumplido este noble ideal? Si en el siglo XIX la pregunta era ¿Para qué poetas en tiempos de penuria? Se podría señalar hoy, tras los sucesos de la gran guerra europea del siglo corto –en términos de Hobsbawm- y el legado del holocausto, una nueva pregunta: ¿para qué historiadores en el *continuum* histórico de la barbarie?

⁵ Volveremos sobre ello más adelante.

1.1. Memoria a través de los audiovisuales: una perspectiva de la industria cultural contemporánea:

Una cosa es afirmar que la historia no tiene sentido intrínseco, sino que su sentido en cambio se deriva del modo como los seres humanos la ordenamos y le infundimos sentido. Y otra muy distinta es asignarle una duración incluso a esos sentidos contruidos, y realmente aceptar el hecho de que, a muy largo plazo, todo lo que hacemos y somos está destinado al olvido.

Rieff, David - Contra la memoria

En octubre de 1999 se estrenó la película “*Fight Club*”, dos años antes de la caída de las torres gemelas. Este hecho encierra la esencia de este trabajo, el doble juego que las imágenes posibilitan: mostrar - ocultar, el despliegue de la dupla memoria – olvido, la aporía de rescatar el pasado subyaciendo en él un futuro. No es gratuito el título de una de las últimas obras de Peter Burke “Visto y no visto” como tampoco lo es el desmesurado interés en nuestro tiempo de mostrarlo todo pero paradójicamente olvidarlo al instante, como se olvidan las imágenes que se desvanecen una vez termina la película y se abren los ojos a la realidad. En la introducción al fabuloso texto *Carne y Piedra* Richard Sennet cuenta una anécdota que ilustra esta distancia: él y un amigo, que ha perdido su mano en la guerra de Vietnam y en su lugar tiene una prótesis (textualmente Sennet la llama artefacto mecánico dotado de dedos y pulgar de metal), ven una película bélica, particularmente sangrienta. Al salir de la película el amigo enciende un cigarrillo con lentitud y luego, sujetándolo con su garra –transcribo textual- se lo llevó a los labios con firmeza, casi orgullosamente. “Los espectadores –continúa diciendo Sennet- habían pasado dos horas viendo cuerpos destrozados y despanzurrados, aplaudiendo de una manera especial las escenas más espectaculares y disfrutando a fondo la sangre. La gente que salía pasaba a nuestro lado y contemplaba con desazón la prótesis de metal y se apartaba. En seguida nos convertimos en una isla en medio de ellos” (1997, p. 18). Este relato manifiesta lo que la mayoría ha experimentado en los medios de masas: la división entre lo representado y la experiencia vivida. El cine, siguiendo los ejemplos que se derivan de la anécdota de Richard Sennet, ha embotado la conciencia corporal, en el sexo y la violencia, por citar solo dos ejemplos. “Pocas películas muestran a dos ancianos haciendo el amor o a personas gordas desnudas” (1997, p. 19). El sexo

cinematográfico es estupendo la primera vez que las estrellas se van a la cama. (...) de igual forma, ante la reacción de la mano de metal de su amigo, Sennet sentencia que “la experiencia vicaria de la violencia insensibiliza al espectador ante el dolor real” (Sennet, 1997, p. 19).

Pero acaso ¿no estuvo siempre el hombre dominado desde las imágenes o dominando con ellas? Desde las pinturas rupestres pasando por los bidimensionales egipcios y llegando a la perspectiva renacentista no hemos hecho cosa diferente al dibujar palabras. En el siglo XX el cine nos cambia lo que antes exponíamos como la gran aseveración:

Es verdad que una palabra posee cualidades que no están al alcance de una imagen pero ¿Por qué no plantearnos lo contrario? ¿No es cierto que una sucesión de fotogramas puede transmitir ideas e información que no pueden ser expresadas mediante palabras? (Rosenstone, 1997, p. 15)

Y si las imágenes se desvanecen con el mismo afán que son consumidas, ¿acaso, la memoria, la historia y los dispositivos hechos para su conservación no cumplen más bien la función contraria? Memoria e historia a través de los audiovisuales están condenadas al olvido pero paradójicamente se perpetúan en el tiempo, es la creación desde el olvido, la velocidad, el flujo de información. Recreaciones y documentales no muestran lo que realmente paso, son algo histórico. Esta es la primera hipótesis referida a la representación del pasado en imágenes y que debe ser considerada como tal a lo largo de estas líneas “el electrón volatilizando las memorias” (Debray, 2012, p. 13). Historia sin control, un mundo mediado por la imagen donde el pasado se establece bien sea por el cine o la televisión, por los docudramas, series o documentales. El gran público conoce del pasado lo que los audiovisuales le muestran, un universo libresco, indeterminado en el plano de la incertidumbre y caótico para quienes nos hemos dedicado a una historia apolínea, rankeana, de *Annales* –incluso-. Dice David Rieff que “la nación siempre elige el mito –codificado en el recuerdo- por encima de la historia” (2012, p. 32) y ejemplifica bastante bien esta fuerte afirmación: Asistimos al nuevo panorama de las tradiciones inventadas como lo señalaron en su momento Hobsbawb y Ranger. Piénsese por ejemplo en la adopción por parte del Partido Nacional Escocés del William Wallace que Mel Gibson inventó casi enteramente en “*Braveheart*” en lugar del acreditado por la historia. La referencia se repetirá con el nuevo Aquiles de Hollywood. “La mente no puede prescindir de la imaginación, pero la imaginación puede prescindir de la mente” (Wiesseltier, citado por Rieff, 2012, p. 93).

En el intento de evitar el tedio, de volver al texto, de acudir al archivo, de leer la palabra, terminamos comunicando visiones erróneas del ayer. Es el intento de recrear al clásico Aquiles de la *Iliada* con Brad Pitt que nos transporta a la Grecia homérica, y en ese solo espacio frente a la pantalla, nos ahorramos y malformamos su cólera. ¿Es esta una nueva *Paideia* griega? No copulamos con los muertos⁶ en tanto creemos que nuestro pasado debe ser actualizado para poder asimilarlo. Dos horas de cine aniquilan más rápido a Homero que el acertijo de los pescadores. La *Iliada* aburre y el acto de memorizar contemporáneo ya no resiste un solo párrafo (Carr, 2010). La inmediatez reduce todo al presente, un presente vertiginoso que se alaba de conservar archivos pero no ve su fragilidad en la nula pretensión de durabilidad. ¿Para qué leer si lo puedo almacenar? ¿Para qué aprenderlo en el tiempo si lo puedo guardar en el espacio? En este ritmo lo que se comunica es lo insólito, lo absurdo, la sensación del momento. El espectáculo y lo festivo engancha, seduce y atrapa; es el teleEstado que menciona Debray y su civilización del espectáculo en palabras de Mario Vargas Llosa. Insensibles al pasado, pero también al hoy. No comprendemos el dolor de los judíos en los campos de concentración dado que sería imposible su telepresencia.

La pantalla no crea sensibilidad ni transforma desde la reflexión la situación actual. ¿Pero acaso la memoria histórica o la misma historia si lo hace? Las pretensiones de esta propuesta vinculan la relación que me ha intrigado desde mi formación como historiador: las representaciones sociales, los imaginarios identitarios, los constructos invisibles en los que se tejen los modos de ser y habitar. Esta preocupación ha tenido una hipótesis subyacente: hay algo que lo motiva, lo genera, lo produce y ese algo debe buscarse no en el reino de las palabras sino de las imágenes, de lo visto, lo oído, lo que rápidamente deja de ser mensaje, contenido, dando prelación al dispositivo, al medio en el que se transmite la información, en el que se masifica y llega al mismo tiempo tanto al iletrado como al intelectual. Es hacia estas relaciones de subordinación a las que debemos volver la mirada. La situación no deja de ser ambivalente, dialéctica: *fármakon* como veneno y remedio a la vez; monumentalización en la prolijidad de

⁶ Esta afirmación la rescata el profesor Gonzalo Soto Posada (2010, p. 8): "Zenón, comerciante próspero y adinerado, quiere ser sabio y vivir sabiamente. Va al oráculo délfico y éste le responde como condición para la sabiduría: "copular con los muertos". Enigmática respuesta que Zenón descifra: hay que estudiar la vida y la obra de viejos filósofos como condición necesaria para ser y vivir sabiamente. Hemos copulado con los "muertos" griegos y romanos y, en una especie de necrofilia hermenéutica, hemos intentado penetrar en su vida, obra y pensamiento masticando sus textos, contextos y pretextos".

imágenes y olvido inmediato en lo efímero del soporte. “No es un azar si la era de las innovaciones técnicas más desestabilizadoras es también la era de las conmemoraciones maniáticas” (Debray, 2012, p. 15). Estas son las nuevas reglas para la historia, para la memoria, para una nueva identidad construida desde un olvido productivo (Nietzsche).

Esta ambivalencia no es más que una apuesta al presente construido desde una memoria viva y dinámica. La historia carece de elementos, en términos de grafías, al intentar comprender el pasado, y de la misma forma como la masacre de las bananeras para nuestro caso gradualmente se convertirá en una bella construcción literaria que apela a la sensibilidad y exalta más valores de cercanía, solidaridad, identificación, consciencia que las frías estadísticas; quizás suceda lo mismo con La masacre de *Sabra y Chatila* durante la guerra del Líbano de 1982 que se recrea en la película “*Vals con Bashir*”:

La animación aquí no es una opción sino una necesidad. Porque ¿cómo más conjurar las memorias de Ari Folman y sus amigos durante la guerra? ¿Cómo contar una verdad perdida entre las versiones oficiales y los muertos? ¿Cómo adentrarse en sus culpas por permitir que pasara lo que pasó? Solo la animación ofrece la distancia y las texturas para enfrentar ese pasado y entender plenamente el contraste entre la historia y la vivencia. Ahí está su poder y su riqueza. (Moreno Lyon, 2011, párrafo. 3)

Volver la mirada a los dispositivos tecnológicos que en la era industrial han construido y configurado nuestra relación con el pasado y nuestro actuar presente, requiere sopesar en su justa medida la ambivalencia de la imagen como *fármakon*. La memoria engaña, deforma, ajusta, consuela, en términos generales, posibilita una vida distinta a la de monstruos heridos e inconsolables. La historia, sujetos a la sentencia de Nietzsche: “no hay hechos, sólo interpretaciones” permite crear los lazos de identidad con quienes nos precedieron y de acuerdo con nuestro tiempo tomar distancia o acercarnos a ellos. Así la interpretaciones que prevalecen son, siguiendo a Nietzsche, funciones del poder y no de la verdad.

1.2. Las imágenes en la era industrial. ¿Salvar la ilustración en el lenguaje del cine?:

Las imágenes en movimiento, mudas al inicio; las que nos rodean hoy con superabundancia de sonido que trastoca la realidad, exalta sentimientos y manipulan la información. Como afirma Rosenstone:

(...) tienden a centrarse en individuos heroicos y a configurar la narración de los acontecimientos en términos de inicio-conflicto-resolución. Ello se cumple tanto para los documentos históricos como para las películas de ficción. En el film histórico, sin importar cual sea el tema que trate -el esclavismo, el Holocausto o los jemeres rojos-, la conclusión es casi siempre la misma: la humanidad mejora y/o ha mejorado. La clave es que tanto las películas de argumento como los documentales sitúan al individuo al frente del proceso histórico, lo que implica que la solución de sus dificultades personales tiende a sustituir la solución de los problemas generales. En términos más concisos, la personificación se convierte en un mecanismo para no tratar los problemas sociales, a menudo sin solución, que plantea el film. (1997, p. 51)

Tanto las películas de argumento como los documentales comparten la posibilidad de ver el film en un mundo pos-literario, como otra verdad histórica, una verdad diferente pero no antagónica a la ya aportada por la verdad escrita. Por mucho tiempo se reconoció lo escrito como la única posibilidad de reconstruir el pasado. La insistencia en boca de grandes historiadores y filósofos citados anteriormente vuelve una y otra vez sobre la escritura como origen y razón de ser de la historia⁷. El cine en su intento de reconstrucción del pasado o su simple narrativa para dejar en una secuencia de fotogramas los hechos sucedidos, intenta ganarse un espacio en esta tradición cultural; los elementos son nuevos y la relación con los textos y archivos innova y sorprende en lo que aún hoy sigue siendo desconocido o poco estudiado. ¿Coinciden, por ejemplo, las imágenes mentales que nos formamos al leer a Paul Veyne y sus investigaciones sobre la antigüedad greco-latina con la imagen de ficción que nos ofrece un film que intenta recrear la vida en la antigua Grecia o Roma? Y si así fuera, el cine que privilegia la información visual y emocional, altera sutilmente –por mecanismos que aún no sabemos describir y medir – nuestro concepto del pasado (Rosenstone, 1997, p. 34). La cueva de Platón tiene su referente en el siglo XX: la televisión, el cine; la pantalla nos atrapa, nos seduce y aunque sabemos que lo visto allí no tiene relación con la realidad (ya lo comprobamos en las escenas violentas o cuando

⁷ Para ampliar este tema, mirar: Certeau, M. D. (1995). *Historia y psicoanálisis. Entre ciencia y ficción*. (A. Mendiola. Trad.). México: Universidad Iberoamericana.

tenemos sexo y las sabanas se enredan, los giros no son perfectos y los movimientos bruscos rallan con la torpeza de cuerpos que no bailan al ritmo de las luces, las cámaras, el enfoque y la melodía de fondo) terminamos asumiendo como una verdad de hecho las formas de vestir, las poses, los alimentos, rostros, ademanes. El rostro de Jesucristo que se aparece hoy en innumerables sitios del planeta sigue siendo el rostro del Cristo retratado en el renacimiento. El mismo Dios ha sido seducido por el poder incontrolable de la imagen.

Los que salen de la caverna e intentan hacer un cine lo más fiel posible a la realidad, al pasado, al dictamen del archivo, pocas veces son escuchados y vistos. El público exigente en fotografía, paisaje, sonido y efectos especiales y poco educado en estudios históricos termina haciendo trato con un mentiroso. “Un historiador debe ser un buen escritor para hacernos sentir emociones, mientras que un cineasta, por malo que sea, lo logra con mucha facilidad” (Rosenstone, 1997, p. 52).

Lo que vemos en el cine como recreación del pasado y como documental que muestra lo que *realmente* pasó en determinado momento no puede ser tomado como un testimonio de la historia; ambas, recreaciones y documentales, ya lo dijimos, son algo histórico. En cuanto al olvido y lo evanescente de aquello que se ve, consideremos los siguientes argumentos.

La destrucción del pasado, o más bien de los mecanismos sociales que vinculan la experiencia contemporánea del individuo con las generaciones anteriores, es uno de los fenómenos más característicos y extraños de las postrimerías del siglo XX. En su mayor parte, los jóvenes, hombres y mujeres, de este final de siglo crecen en una suerte de presente permanente sin relación orgánica alguna con el pasado del tiempo en el que viven” (Hobsbawm, 1998, p. 13)⁸

⁸ Una tentación irresistible no citar el párrafo completo en el que la afirmación del olvido de la memoria histórica es más contundente. “El 28 de junio de 1992, el presidente francés François Mitterrand se desplazó súbitamente, sin previo aviso y sin que nadie lo esperara, a Sarajevo. Escenario central de una guerra en los Balcanes que en lo que quedaba del año se cobraría quizás 150.000 vidas. Su objetivo era hacer patente a la opinión mundial la gravedad de la crisis de Bosnia. En verdad, la presencia de un estadista distinguido, anciano y visiblemente debilitado bajo los disparos de las armas de fuego y de la artillería fue muy comentada y despertó una gran admiración. Sin embargo, un aspecto de la visita de Mitterrand pasó prácticamente inadvertido, aunque tenía una importancia fundamental: la fecha. ¿Por qué había elegido el presidente de Francia esa fecha para ir a Sarajevo? Porque el 28 de junio era el aniversario del asesinato en Sarajevo, en 1914, del archiduque Francisco Fernando de Austria – Hungría, que desencadenó, pocas semanas después, el estallido de la primera guerra mundial. Para cualquier europeo instruido de la edad de Mitterrand era evidente la conexión entre la fecha, el lugar y una catástrofe histórica precipitada por una equivocación política y un error de cálculo. La elección de una fecha simbólica era tal vez la mejor forma de resaltar las posibles consecuencias de la crisis de Bosnia. Sin embargo solo algunos historiadores profesionales y algunos

Sin embargo los vínculos con la historia están delimitados en lo que se ve, se escucha, se asimila en medios masivos. Al carecer de una relación orgánica con el pasado, las sociedades materializan lo que al ver, evocar o representar se pierde, se confunde o se tergiversa [una de las muchas justificación a la existencia de los museos, el fenómeno de patrimonio y la constante de la memoria]. Así surgen los afanes de conservación y la inevitable pérdida de la memoria. Huyssen lo señala atacando a los que ven en este argumento las palabras de Nietzsche en *La segunda intempestiva* sobre el uso y abuso de la historia.

Resulta claro que la fiebre de la memoria de las sociedades mediáticas occidentales no es aquella consuntiva fiebre histórica de la que hablaba Nietzsche, que podía ser curada con el olvido productivo. Hoy se trata más bien de una fiebre mnemónica causada por el cibervirus de la amnesia que, de tanto en tanto, amenaza con consumir a la memoria misma. Es por eso que en nuestros días tenemos mayor necesidad de recuerdo productivo que de olvido productivo. (Huyssen, 2009, p. 19)

A este complejo dilema entre ver y olvidar, y a la condición propia de la imagen como lo escindida de la realidad, sumémosle que toda producción cinematográfica importa no por lo que muestra sino por el contexto en la que fue hecha.

Los modelos suelen ponerse sus mejores galas para posar, de modo que los historiadores se equivocarían si trataran el retrato como un testimonio de la vestimenta cotidiana (...) Tanto si son pinturas como si se trata de fotografías, lo que recogen los retratos no es tanto la realidad social cuando las ilusiones sociales, no tanto la vida corriente cuanto una representación especial de ella. (Burke, 2005, pp. 32-33)

Ya se ha dicho que en una cultura en la que el conocimiento de la lectura y la escritura es muy limitado, las imágenes ofrecen un testimonio de la evocación del mundo más rico que el de los textos; pero debemos tener presente que los pintores, los fotógrafos, los productores de cine y las cadenas televisivas no trabajan pensando en el historiador del futuro. A ellos y sus clientes – televidentes, consumidores del mercado de las imágenes- quizás no les interese la representación exacta de un lugar o un acontecimiento. Por ello nos encontramos en los autores más representativos de la relación historia – audiovisuales, una apuesta a este argumento: Siegfried Kracauer teórico alemán dice que ‘Los filmes revelan – en ocasiones inconscientemente- la vida interior de un pueblo’. En la escuela de los Annales, Marc Ferro aporta a la diversidad de visiones

ciudadanos de edad, de edad muy avanzada, comprendieron la alusión. *La memoria histórica ya no estaba viva*”. (el subrayado es mío)

para ver la historia, que ‘más que copia, la imagen es un revelador. Anverso y lapsus’. Sorlin sostiene que ‘El film, [es una] expresión ideológica del momento’. El profesor Rosenstone, Charles Musser y Natalie Zemon Davis ven “cómo las películas explican y se relacionan con la historia y no cómo la reflejan”. S. Kracauer sentencia “los filmes de una nación reflejan su mentalidad de forma más directa que cualquier otro medio” (citados por Caparrós, 1998).

Para cualquier historiador que desee tomar la imagen como testimonio y para quienes iniciaron este trabajo cuando descubrieron en las fotografías otra fuente del pasado, la condición *sine qua non* fue, y es ahora con más fuerza, saber que ese pasado congelado en el tiempo nunca será el reflejo fiel de lo sucedido. Los niños y adultos, por ejemplo, no llevaban las ropas de diario cuando posaban para ser retratados y por lo tanto la tesis de Philippe Ariès en *Centuries of childhood* según la cual los niños solían ser vestidos como adultos basado en las imágenes en miniatura, queda sin fundamento (Burke, 2005, p. 132). De esta forma, tanto fotografías como producciones audiovisuales revelan sensibilidades del pasado, códigos culturales con los cuales se debe estar familiarizado, estereotipos que se convierten en los clisé de un grupo social o una región, reflejando una relación entre la imagen visual y la imagen mental que se construye pero que al ser vista por agentes externos cambia totalmente exagerando determinados elementos u omitiendo otros.

La distancia en el tiempo para intentar hacer un análisis histórico reciente de esta actual industria cultural contemporánea apoyado en lo producido, enseñado y –no sabemos hasta donde– asimilado desde los audiovisuales, genera entonces un inconveniente aún mayor del ya justificado líneas arriba. La distancia en el espacio es un escollo todavía más grande para quienes al trabajar con imágenes saben que lo hacen con estereotipos, los cuales –siguiendo el argumento de Burke– toman a menudo la forma de inversión de la imagen que de sí mismo tiene el espectador (Burke, 2005, p. 159). La gente creyó contemplar el ascenso de Hitler al poder en la época del cine, pero ya las xilografías y grabados cumplían una función similar. Hoy todo peligro de extinción de la raza humana sucede en Estados Unidos, y son ellos quienes salvan al mundo de cada apocalipsis o delirio esquizofrénico de persecución. La ilustración, la desmitologización del mundo ha vuelto a la misma ilustración en el gran mito de nuestra era; es este el subsuelo sucio en el que todo

historiador al mirar a lo alto ingenua y acertadamente hunde más sus pies⁹. Expliquemos un poco este ir y venir de la imagen.

Mirar el pasado en 24 cuadros por segundo es mirar al director, su contexto y el porqué de la película en ese momento. Pero también es diferenciar entre las imágenes que se nos ofrecen como información, emociones o simplemente diversión; al respecto, conceptos como ‘docudrama’, ‘historiofotía’ e imágenes frías – imágenes calientes, empiezan un largo recorrido en la historiografía del siglo XX. “Entre los films que abordan la historia de forma experimental, nos encontramos una enorme variedad: films analíticos, multicausales, distantes, expresionistas, surrealistas y posmodernos; obras que no muestran el pasado sino que explican cómo y qué significa para el director (o para nosotros) en la actualidad” (Rosenstone, 1997, p. 53). Invención, reconstrucción o el armar el rompecabezas eran las metáforas anteriores a la incursión de lo fílmico como alternativa para ver, recrear y narrar lo acontecido. Con la incursión de las nuevas tecnologías las metáforas no cambian como se cree; el dramaturgo Brian Fiel comentó en una ocasión que lo que conforma el presente y el futuro no es tanto el propio pasado como las ‘imágenes del pasado encarnadas en la lengua’ (Burke, 2005, p. 213). Lengua, lenguaje, cultura,... “por mucho que avancemos, siempre arrastraremos las cadenas” y las imágenes por más fidelidad al pasado, por la mayor oportunidad de acceder a ella para todo público, por ser un recurso de masa, por configurar nuestra forma de representarnos lo que se oye y se ve en una pantalla, no deja de estar ligada y dependiente al lenguaje, al contexto social. Se cae el argumento –ya lo decíamos antes- que asevera ‘Una imagen vale más que mil palabras’.

Guardando las proporciones, entramos en el cenagoso pantano de las aporías; mencionado líneas atrás, la imagen como *fármakon*, pero también la imagen como la nueva Razón. Si la segunda generación de la Teoría Crítica intentó otra salida al salvar la aporía [ilustración dialéctica] tratada por Adorno y Horkheimer en *La dialéctica de la ilustración*, podríamos decir hoy que ese intento soslayado en la teoría comunicativa o el nuevo paradigma de la razón comunicativa de Habermas es coherente con el tratamiento de la imagen. Digámoslo y reiterémoslo, siguiendo más al Adorno lector de W. Benjamin: sensibilizarnos, reconocernos e

⁹ “(...) Podría ser un Dédalo que sabe que solamente podrá volar oteando las superficies. Ícaro quisiera llegar hasta las alturas con sus alas, con su labor artesanal de cera y plumas. Ícaro es la metáfora heliotrópica que fenece y de la cual los occidentales parecen no haber aprendido: quemarse las alas es lo que muchos anhelan, porque quieren las luces de la verdad, la ilustración y sus racionalizaciones” (Rojas, 2000, p. 75).

identificarnos negativamente en la imagen y el sonido despojando a todo audiovisual de su naturaleza ideológica –dominio si se quiere utilizar términos de la teoría crítica- para asumirlo como manifestación estética, como memoria e historia para el futuro, porque –reiteremos-, *a muy largo plazo, todo lo que hacemos y somos está destinado al olvido*

Hoy resulta fácil ver películas narrando lo sucedido de un pasado reciente, y hay un grado de verdad, veracidad si se quiere, al estar apoyadas en registros fílmicos existentes; pero cuanto más nos alejamos en el tiempo más difícil se hace recrear escenarios, contextos, relaciones, estructuras, lenguajes, códigos, estilos de época; inevitablemente más anacrónicos nos volvemos al ver este pasado desde la imagen que queremos mostrar viciada por nuestro presente o el afán de configurar un futuro. Kant decía en su giro copernicano que el mundo no es más que lo puesto en él por nosotros, por nuestros sentidos. En una interpretación psicoanalítica ese mundo en y desde imágenes es la proyección de nuestras fantasías, deseos, añoranzas, frustraciones, puestas en escena –la gran mayoría de ellas- de forma inconsciente (Certeau, 1995). Pero el problema sería elemental si terminara con este vínculo historia – inconsciente; la indeterminación que acabó con los sueños de una teoría unificada para las ciencias exactas, encuentra también su Heisenberg en las ciencias sociales y así, los creadores de imágenes, por más que se esfuercen, no pueden fijar ni controlar su significado. Lo repetimos, “El significado de las imágenes depende de su *contexto social*” (Burke, 2005, p. 227) y digámoslo ya aplicado para nuestro interés en lo fílmico:

La historia, incluida la escrita, es una reconstrucción, no un reflejo directo; la ciencia histórica -tal y como la practicamos- es un producto cultural e ideológico del mundo occidental en un momento de su devenir; dicha ciencia no es más que una serie de convenciones para pensar el pasado; las declaraciones de universalidad de la historia no son más que las grandilocuentes pretensiones de cualquier sistema de conocimiento; el lenguaje escrito sólo es un camino para reconstruir historia, un camino que privilegia ciertos factores: los hechos, el análisis y la linealidad. Conclusión: la historia no debe ser reconstruida únicamente en papel. Puede existir otro modo de concebir el pasado, un modo que utilice elementos que no sean la palabra escrita: el sonido, la imagen, la emoción, el montaje. (Rosenstone, 1997, p. 20)

Pero hoy decimos también que la imaginación, la utopía, es el reino de las infinitas posibilidades para mirar atrás en el tiempo y soñarnos o vernos diferentes. Todo ello, palabras o imágenes poco importan al momento de recordar o de hacer historia. El olvido lentamente

gana la batalla; de la Dialéctica de la Ilustración, M. Jay nos traslada a la Imaginación Dialéctica. Cuando se despoja a los audiovisuales de las pretensiones fallidas para la memoria y para la historia, se comprende que toda mirada al pasado es un intento de apropiación del futuro. Es la sensibilización, el reconocimiento y la identificación negativa en la imagen y el sonido lo que despoja a todo audiovisual de su naturaleza ideológica para asumirlo como manifestación estética, como memoria e historia para el futuro.

Dos años antes de las torres gemelas [final de la película *Club de la pelea*] ¿quién le prestaría real atención a todo un discurso audiovisual que desembocaría en una ficción más de Hollywood? Las condiciones estaban dadas, la lectura del futuro lo es para quien lo ve.

1.3. La imagen como *fármakon*: enfermedad

El ritmo del acero, la ideología utilizando el arte como pretexto, la autodefinición como industria pero al unísono la intención de mostrarse como manifestaciones estéticas... son el cine, la radio, las revistas (y hoy la televisión) la enfermedad de una sociedad de masas. Es esta la visión de T. Adorno en su ya citado texto *Dialéctica de la ilustración* específicamente en el capítulo titulado ‘La industria cultural. Ilustración como engaño’, ensayo que forma parte de *Fragmentos* en 1944. La edición posterior, 1947, también tiene al final una promesa de continuación, pero en la edición alemana de 1969, y dada la separación de Adorno y Horckheimer, tal promesa es eliminada. Lejos de nosotros la ambición de ofrecer una continuación, pero sí someter a una crítica un escrito que 70 años después encuentra eco y que sirvió a toda una generación de académicos como punto de partida al intentar vincular la industria audiovisual al campo teórico y académico de la segunda mitad del siglo XX. Si nos aventuraremos a realizar, siguiendo la intención del texto *Dialéctica de la Ilustración*: salvar la ilustración por la ilustración misma¹⁰, es reivindicar los audiovisuales, intentar comprender que si bien iniciaremos presentando la imagen como enfermedad, le corresponderá al resto del trabajo ver en las líneas del mismo Adorno la imagen como *fármakon*, como antídoto.

¹⁰ Juan José Sánchez es quien realiza la traducción para la edición de 2009 (Ed. Trotta) y en su introducción desarrolla este planteamiento, muy de la mano con trabajo hermenéuticos posteriores. Esta será la edición citada.

¿A qué enfermedad nos referimos entonces? La pérdida del aura, la mitologización del mundo nuevamente bajo el estandarte de la ilustración, la ideología sirviéndose de los medios para manipular masas, y en específico para 1944- “el cine y la radio (que) ya no necesitan darse como arte. La verdad de que no son sino negocio les sirve de ideología que debe legitimar la porquería que producen deliberadamente. Se autodefinen como industrias, y las cifras publicadas de los sueldos de sus directores generales eliminan toda duda respecto a la necesidad social de sus productos” (Adorno, 2009, p. 166). No sobra aclarar que si bien el cine está en vertiginoso ascenso, la televisión apenas inicia su recorrido como industria de masas. Veremos luego si las críticas al cine y a la radio se aplican también para esta ‘caja’ que hará parte de cada familia o comunidad en la segunda mitad del siglo XX.

Como fenómeno de masas, el cine, entonces, sirve a la ideología de turno, al omnipotente mercado y sus leyes que se imponen como excusa de rebelión, de denuncia, de protesta, de liberación pero al final este “triunfo del capital invertido” ilusiona, “imprime con letras de fuego su omnipotencia, como omnipotencia de sus amos, en el corazón de todos los desposeídos en busca de empleo”, y hoy de los miserables ignotos que se ven en los héroes tan anónimos como irreales, “[constituyendo] esto –continúa Adorno- el sentido de todas las películas, independientemente de la trama que la dirección de producción elija en cada caso” (Adorno, 2009, p. 169). El juego está dado no entre lo que se muestra sino en la experiencia que transmite sirviéndose de la facilidad al omitirse el proceso de clasificación. El secreto del alma para adaptar lo dado inmediatamente al sistema de la razón pura, según Kant, queda develado por el esquematismo de la producción cinematográfica: “Se puede captar siempre lo inmediato de una película, cómo terminará, quién será recompensado, castigado u olvidado; y desde luego, en la música ligera el oído ya preparado puede adivinar, desde los primeros compases del motivo, la continuación de éste y sentirse feliz cuando sucede así efectivamente” (Adorno, 2009, p. 170). En este esquematismo kantiano es la imaginación trascendental, la que permite la reproducción de los fenómenos y la formación de una representación completa en el campo de la experiencia. Y si seguimos la interpretación que hizo Heidegger en la obra *Kant y el problema de la metafísica*, tenemos que la intuición pura y el pensamiento puro se reduce a la imaginación trascendental. No obstante la referencia dada por Adorno nos sitúa en un tipo de imaginación reproductiva –la cercana a la producción cinematográfica- y no en una de tipo productiva y por ende trascendental

en tanto fundamento de conocimiento. También, sin desviar nuestra intención al análisis del trascendentalismo kantiano, valga aclarar que la finalidad de esta imaginación trascendental es la objetividad, posibilitar la experiencia objetiva en la síntesis de lo diverso y la conectibilidad de las percepciones. ¿Puede el cine lograr esta objetividad?

Nos acompañan las imágenes de las personas esquivando el tren en el inicial cine silente, como también reconociéndose con los trabajadores que salen de la fábrica; es este el poder de las técnicas cinematográficas: duplicar los objetos empíricos, logrando así crear –según Adorno (2009)- “la ilusión de creer que el mundo exterior es la simple prolongación del que se conoce en el cine”. Con el sonido, los mecanismos psicológicos para manipular al consumidor cultural actual (recuérdese que estamos siguiendo una crítica para 1944) pueden ser omitidos dado la atrofia de la imaginación y de la espontaneidad. En cuanto a su contenido, señala Adorno que no es más que pálida fachada;

[...] lo que deja huella realmente es la sucesión automática de operaciones reguladas. Del proceso de trabajo en la fábrica y en la oficina sólo es posible escapar adaptándose a él en el ocio. De este vicio adolece, incurablemente, toda diversión. El placer se petrifica en el aburrimiento, pues para seguir siendo tal no debe costar esfuerzos y debe por tanto moverse estrictamente en los raíles de las asociaciones habituales. El espectador no debe necesitar de ningún pensamiento propio: el producto prescribe toda reacción, no en virtud de su contexto objetivo [...] sino a través de señales. (Adorno, 2009, pp. 181-182)

Pensar que los mecanismos de entretenimiento y diversión son también de instrucción y formación ideológica, implica quitarle a cualquier audiovisual su capacidad de crítica, resistencia e independencia ante la estructura propia del mercado. La posibilidad real de un sistema que crea su propia oposición y administra a sus adversarios, se evidencia en lo que ha hecho la industria con la cultura sirviéndose de imágenes mudas al inicio y con exceso de sonido las actuales; en el afán desmedido del capitalismo que vende la idea de libertad y justicia al precio que los desposeídos están dispuestos a pagar por ella y ella misma les alimenta la ilusión de no sentirse engañados. Sus sueños y esperanzas se nutren de ídolos bien pagos, parias del sistema o servidores fieles del mismo. En esta categoría entran desde los documentales ‘independientes’ hasta los ‘inocentes’ dibujos animados. Cada cultura crea la industria que necesita para que impulse y mantenga esa misma cultura; creer que se forma parte externa a ella, horizonte de eventos desde el cual se puede comprender el desarrollo, la intención, los mecanismo internos

que manipulan y crean cada acción, es tan pretencioso como afirmar que el conocimiento del pasado evita su repetición o que el estudio de la mente humana hace compleja a la mente humana, la cual requiere de un estudio para ser aprehendida en esa complejidad. ¿Hay novedad en lo diferente? ¿Es posible lo diferente? El tren asustaba al espectador y aún no había sonido; la radio y Orson Welles con su guion ‘La guerra de los mundos’ enseñaron en 1938 el poder de los medios de comunicación de masas y entre la literatura y la realidad, la radio y el cine avanzaron contracorriente, batallando contra un sentido de realidad del colectivo, instaurando y remplazando lo visto, lo oído, lo percibido como producto de la ilusión, la ilusión misma como realidad. ¿Cómo finalmente aceptar la ficción?

El sábado 12 de febrero de 1949 en la ciudad de Quito se llevó a cabo una adaptación similar a la de Welles, en Radio Quito. La emisora era de las más prestigiosas del país. El director Leonardo Páez quiso que el radioteatro fuese lo más real posible, y muy pocos estaban al tanto de la farsa. Un locutor interrumpió la transmisión de un número musical en vivo para informar sobre un supuesto objeto volador sobre las Galápagos, y más tarde, que un platillo volador había descendido en las afueras de la ciudad. Los actores de radioteatro hablaban a través de un vaso para distorsionar su voz, y se oían supuestas órdenes militares de fondo, y supuestos mensajes provenientes de otras radioemisoras avisaban del peligro de una nube de gas venenoso que se acercaba. La transmisión no duró más de 20 minutos, hasta que la gente descubrió la verdad. Se produjo una verdadera agitación popular; primero tiraron piedras y ladrillos contra el edificio de "El Comercio" (donde funcionaba la radio y este periódico, ubicado en el centro de la capital, apenas a una cuadra del edificio de correos). Los aceites de la imprenta del periódico, sumados al papel, hicieron que el incendio tomara fuerza rápidamente. La policía, viendo que se trataba de una burla, no socorrió a los artistas, periodistas y demás personas del edificio, quienes intentaron ponerse a salvo saltando al techo de otro edificio colindante. Cinco personas murieron entre las llamas. Los daños se calcularon en 8 millones de sucres, muy por encima de los 2,5 millones del seguro. Radio Quito estuvo fuera del aire durante dos años, reanudando su transmisión el 30 de abril de 1951. (La guerra de los mundos (radio), s/f, párrafo. 10-13)

Para 1967 Gabriel García Márquez fabula una situación similar para el cine en su novela ‘Cien años de soledad’:

Se indignaron con las imágenes que el próspero comerciante don Bruno Crespi proyectaba en el teatro con taquillas de boca de león, porque un personaje muerto y sepultado en una película, reapareció vivo y convertido en árabe en la siguiente. El público que pagaba dos centavos para compartir las vicisitudes de los personajes, no pudo soportar aquella burla inaudita y rompió la silletería. El alcalde a instancias de don Bruno Crespi, explicó mediante un bando que el cine era una máquina de ilusión que no merecía los desbordamientos pasionales del público. Ante la desalentadora explicación, muchos estimaron que habían sido víctimas de un nuevo y aparatoso asunto de gitanos, de modo que optaron por no volver al

cine, considerando que ya tenían bastante con sus propias penas para llorar por fingidas desventuras de seres imaginarios. (p. 70)

Un tercer ejemplo de esta máquina de ilusión devenida en realidad, vincula la historia, la radio y la ficción de un científico. Carl Sagan publicó su única novela *Contact* en 1985, y en 1997 fue adaptada al cine por Robert Zemeckis, con Jodie Foster como protagonista. El argumento es el contacto de una inteligencia superior extraterrestre que recibe la primera fuga radio eléctrica emitida en 1936, cuando el partido Nazi transmite por televisión los juegos Olímpicos y es el personaje de Hitler, en la película, que viaja 27 años luz de ida y la misma cantidad de regreso para llegar a la tierra convertida en una señal de contacto. No interesa por el momento la validez de esta hipótesis científica; es el apabullante desarrollo de sistema televisivo, el inicio de una globalización convertida en imagen y sonido viajando en el espacio. Esos seres imaginarios son tan reales como los intercambios en una bolsa de valores cualquiera. El concepto desplazó el referente así como la imagen y el sonido sustituyó la realidad. ¿Es más real el Hitler que utiliza de pretexto Carl Sagan al que se ficciona en la película *Bastardos sin gloria*?

Desde estos ejemplos, continuemos con el análisis de la crítica de Adorno. Consideremos que es esta ficción aceptada sin protesta, sin muertos, sin la posibilidad a renunciar, la que finalmente respalda y crea la realidad. Lo señaló Adorno:

Si los dibujos animados tienen otro efecto, además del de acostumbrar los sentidos al nuevo ritmo del trabajo y de la vida, es el martillar en todos los cerebros la vieja sabiduría de que el continuo maltrato, el quebrantamiento de toda resistencia individual, es la condición de la vida en esta sociedad. El pato Donald en los dibujos animados, como los desdichados en la realidad, recibe sus golpes para que los espectadores aprendan a habituarse a los suyos. (Adorno, 2009, p. 183)

Los artistas de este séptimo arte son lacayos de su gran jefe, el monopolio, el capital. Sirven a él aun declarándose como expertos estéticos en la vida de los negocios. “En otro tiempo, dice Adorno, estos artistas firmaban sus cartas, como Kant y Hume, designándose ‘siervos humildísimos’ mientras minaban las bases del trono y el altar. Hoy se tutean con los jefes de Estado y están aún sometidos, en cualquiera de sus impulsos artísticos, al juicio de sus jefes iletrados” (Adorno, 2009, p. 183). Así el sistema económico que ve en el hambre la posibilidad misma de su existencia y existe como parte de agotar las posibilidades para su eliminación, se

erige como el que intenta también ‘agotar’ con las técnicas dadas, la posibilidad de utilizar plenamente las capacidades existentes para el consumo estético de masas:

La industria cultural ofrece como paraíso la misma vida cotidiana de la que se quería escapar. Huida y evasión están destinadas por principio a reconducir el punto de partida. La diversión promueve la resignación que se quiere olvidar precisamente en ella [...] Divertirse significa siempre que no hay que pensar, que hay que olvidar el dolor, incluso allí donde se muestra. La impotencia está en su base. Es en verdad, huida, pero no como se afirma, huida de la mala realidad, sino del último pensamiento de resistencia que esa realidad haya podido dejar aún. La liberación que promete la diversión es la liberación del pensamiento en cuanto negación. (Adorno, 2009, pp. 186 y 189)

Es este el secreto de la sublimación estética: representar la plenitud a través de la misma negación. La industria cultural –sentencia Adorno- al contrario, no sublima, reprime.

Lo interesante es que pasados 70 años desde esta crítica y con los grandes avances del cine y la televisión, aún se hace actual esta represión y a ella se suman categorías como contención, adecuación, entrenamiento, observación, control, aceptación. Alfred North Whitehead lanzó para la filosofía cual epitafio su reducción a notas al pie de página en la obra de Platón. Los audiovisuales siguen textualmente tal sentencia: son la caverna y las imágenes, sombras ofrecidas como realidad, orientando el pensar, el sentir y el actuar. Con el símil de burla hecho por George Orwell a la propuesta comunista en su obra *La rebelión en la granja*, también la televisión entretiene, trastorna la realidad y deja claro que es la apuesta contraria a la libertad para pensar: los líderes intentan enseñar y pronto descubren que los animales no logran aprenderse las primeras letras del abecedario y optan por darles como instrumento de esparcimiento la televisión. Pronto será ésta, y la magia de la edición y difusión, la que servirá para adiestrar su voluntad al régimen capitalista-comunista (da igual el nombre). ¿Cómo podían ofrecerse los *mass media* algo diferente a esta alternativa de control? Intentar negarla era aceptarla y servirle; como instrumento el monopolio ahora tendría un control global; nada escaparía a su intento de llevar a la pantalla como tampoco nadie escaparía en seguir fiel a sus imágenes y sonidos como representaciones fieles del presente, de lo que pasó y de lo que nos espera. La vida ahora está vacía de sentido en tanto la industria cultural tiene menos para prometer; ¿hay algo aún por mostrar? Así la ideología que esta industria difunde se vuelve más vacía. Los temas son recurrentes y logran al final que el trabajador que alimenta a los dirigentes

de esta ideología, se sienta en responsabilidad de agradecer por ser alimentado. Esta ilusión que ofrece el sistema retumba en frases de pensadores contemporáneos como Charles Bukowsky:

¿Cómo diablos puede un ser humano disfrutar que un reloj de alarma lo despierta a las 5:30 a.m. para brincar de la cama, sentarse en el excusado, bañarse y vestirse, comer a la fuerza, cepillarse los dientes y cabello y encima luchar con el tráfico para llegar a un lugar en donde usted, esencialmente, hace montañas de dinero para alguien más, y encima si le preguntan, debe mostrarse agradecido por tener la oportunidad de hacer eso?¹¹

Adaptados, naturalizados al mundo en que se vive, sin la más mínima posibilidad de pensar otra realidad; es la magia del cine y la cercanía de la televisión las que aquietan, acallan, tranquilizan nuestra relación con una vida dada desde y para el mercado; reificados y asimilados en la mercancía y como mercancía.

Las reacciones más íntimas de los hombres están tan perfectamente reificadas a sus propios ojos que la idea de lo que le es específico y peculiar sobrevive solo en la forma más abstracta: ‘personalidad’ no significa para ellos, en la práctica, más que dientes blancos y libertad frente al sudor y las emociones. Es el triunfo de la publicidad en la industria cultural, la asimilación forzada de los consumidores a las mercancías culturales, desenmascaradas ya en su significado. (Adorno, 2009, p. 212)

No se puede quebrantar este equilibrio. La triple relación económica M-D-M (mercancía-dinero-mercancía) tiene su cúspide en esta reificación hecha por la publicidad, afincada en los medios masivos de comunicación. El cine y la televisión hace fútil lo cultural y la industria lo vuelve útil en su carencia de sentido. La repetición, la mimesis, el no saber cómo espectador si se asiste al avance de la próxima película o ya a la que se ha ido a ver, “cada película es el avance publicitario de la siguiente, que promete reunir una vez más a la misma pareja bajo el mismo cielo exótico” (Adorno, 2009, p. 208). Los clisé se suman aquí y allá; las novedades avanzan dialécticamente permitiendo siempre recurrir al pasado para intentar innovar. Mencionábamos líneas atrás que el mismo Dios había quedado seducido al poder de la imagen al ofrecerse como el Dios europeo pintado en el Renacimiento; hoy decimos también que el cine sedujo a su opuesto y desde los inicios de las películas de posesiones diabólicas, cada posible receptor de este mal espíritu se adapta a lo que el cine ya ha mostrado. Pasa con cada intimidad, como “la forma en que una muchacha acepta y cursa el compromiso obligatorio, el tono de la voz en el teléfono y en la situación más familiar, la elección de las palabras en la conversación, la entera vida íntima,

¹¹ Como frase viral aparece en la obra *Factotum*, 1975.

ordenada según los conceptos del psicoanálisis vulgarizado” (Adorno, 2009, p. 212). Son los reality show, las cámaras vigilando cada centímetro de espacio habitado, el ‘Gran hermano’ desplegado en poderes panópticos virtuales; es lo que se muestra y se oculta, lo que se edita y se elimina, lo que se publica y se olvida. El mercado maquinando sus propias leyes, publicitándose en afirmación y como negación, creando una izquierda justa a su medida ¿cómo criticar la difusión masiva si no se hace por los medios masivos de difusión? Otro pensador contemporáneo se une a esta percepción viciosa del capitalismo moderno respaldado en los audiovisuales. Dice Zygmunt Bauman que:

[...] las raíces de las periódicas crisis económicas, así como la imposibilidad de controlarlos y evitarlas, se encuentran profundamente arraigadas en nuestro modo de ser: la concepción de un crecimiento económico sin fin como remedio universal a todos los males sociales, el hábito de buscar la felicidad a través de comprar (de saquear el mundo en lugar de contribuir al mismo), favorece la competencia sobre la solidaridad, la individualidad sobre el intercambio, y el imparable aumento de la tolerancia a la desigualdad social, que ha llegado a niveles tan altos que hace tiempo era inconcebible que esto ocurriera. (Navarrete Cardona, 2004)

El cine y la televisión ofreciendo una resistencia a la desigualdad social pero en la misma medida vendiendo esta salida como mera ilusión, como utopía posible en la pantalla chica o grande e imposible en la cruda realidad. El nuevo opio que llega a todos los niveles y siembra en cada sustrato una semilla de esperanza, de escape, de cambio. Así se adormece, así se controla. ¿Cómo pensar que las cosas cambiarán si la pantalla nos muestra que es posible tal cambio? La ilusión deviene en negación pero no lo hace así la realidad de la pantalla. Lo que allí se muestra se sabe de antemano como imposible y es por ello que ya el cine y la televisión no muestran lo posible.

1.4. La imagen como *Farmacón*: antídoto

¿Son vigentes las aseveraciones hechas contra la imagen anteriormente esbozadas o aquellas que desprendiéndose de lo insinuado, principalmente por Adorno y la Teoría crítica, hicieron carrea en el siglo XX y se ofrecen como la excusa perfecta del medio académico para rechazar el fenómeno audiovisual y situarlo en un despectivo fenómeno de masas sin mayor trascendencia que la ofrecida por la industria del entretenimiento? Vigente o no, validas o

erradas, tenemos hoy una certeza evidente: el cine y la televisión llegaron para quedarse, para nunca irse, para invertir el paradigma de un mundo que creía avanzar por lo escrito, que vio en la palabra la separación del mito creyendo conquistar con el logos el culmen del proceso evolutivo del hombre, el invento de Zeuz rechazado por el Rey en el mito platónico ya comentado... *Y el verbo se hizo imagen*. Dice Fernando Vallejo en el documental *La desazón suprema*:

[...] A mí el cine no me interesa; pienso que es un lenguaje muy inferior al de la literatura y que la literatura es un lenguaje muy menor a lado de la música [...] pero el cine es un lenguaje muy pequeño al lado de la palabra, es un lenguaje muy artificioso. La palabra no es artificiosa, la palabra está íntimamente ligada a lo que es el ser humano [...] el cine es un embeleco del siglo XX y que no va a durar mucho más. (min. 22)¹²

Adorno lo decía a mediados del siglo XX en la obra que venimos citando “Si la mayor parte de las radios y los cines callasen, es sumamente probable que los consumidores no sentirían en exceso su falta” (2009, p. 183).

Quizás Adorno y Vallejo se equivocan en sus apreciaciones o en sus palabras se puede hallar la nostalgia por ver un mundo post aurático o un mundo de la palabra devenida en imagen.

Las manos permitieron que la boca se liberara de su función exclusiva para alimentarse y surgió la palabra, nos liberamos para el lenguaje y para el amor. *Pulgarcita*, la más reciente obra de M. Serres corrobora una transformación llamada *Hominiscente*, una nueva liberación quizás mucho más significativa: del tiempo y del espacio. A estas categorías apriori kantianas nos remitimos al intentar ver la imagen como *farmacón* (antídoto) y requiere ello poner en paréntesis la principal crítica a todo intento de mirar el pasado:

Los directores siempre han estado demasiado comprometidos en las luchas por la liberación nacional y no han explorado la historia sistemáticamente. Han hecho films del pasado por la misma razón que han hecho films del presente, han utilizado la historia como recurso para dar su punto de vista sobre problemas raciales, económicos, sexuales y políticos. ¿Estamos ante films ahistóricos, más pendientes del presente que del pasado? Quizá. Pero este no es un recurso desconocido para los académicos. No es tan diferente de las razones que han empujado a que hayan florecido estudios sobre la historia de las mujeres, de los homosexuales o de grupos marginados. (Rosenstone, 1997, p. 129)

¹² Ospina, L. (Director). (2003). *La desazón suprema*. Bogotá. Recuperado de: <https://vimeo.com/40988543>

No miramos el cine en tanto nos dice algo primordial sobre el momento en que fue hecho; lo vemos y lo veremos en este trabajo como la puerta al futuro. No es novedosa la propuesta; dos fuentes que se utilizan en este texto llevan como título la relación de la Historia con el futuro; la obra de Kosselleck, ya se había mencionado, tiene por título *Pasado Futuro* y la tercera parte del texto de Rosenstone, *El pasado en imágenes*, titula *El futuro del pasado* y dice sobre él en la introducción: “Agrupa tres incursiones en el nuevo cine histórico que nos obliga a redefinir el significado de la palabra historia” (Rosenstone, 1997, p. 21). Y es precisamente este nuevo significado lo que motiva esta investigación; el intentar crear una tercera vía al ya dilema planteado entre quienes defienden el film como lo único que nos puede aproximar a la complejidad de la experiencia histórica y aquellos que, en contrapartida, ven “la historia en imágenes como una farsa que inevitablemente debe inventar, cubrir con ropajes sentimentales y simplificar el pasado” (Rosenstone, 1997, p. 127). Para la historia este tipo de disyuntivas han formado parte de su construcción como saber del hombre. Desde la oralidad a la escritura y dentro de la misma escritura entre los estilos y métodos, desde el intentar dar cuenta del pasado a la narración y al estilo literario. La historiografía también tiene su propia historia. Para el caso de los audiovisuales este trabajo está pendiente. El audiovisual se presenta como una herramienta pedagógica, y la nueva historia ofrece un giro del archivo al testimonio, “el momento del archivo es el momento en que la operación historiográfica accede a la escritura. El testimonio es originariamente oral; es escuchado, oído. El archivo es escritura; es leído, consultado. En los archivos el historiador profesional es un lector” (Ricoeur, 2003, p. 218); con los audiovisuales tanto el profesional como el público en general se convierten en televidentes. Sentencia que no debe tomarse a la ligera puesto que ella anuncia el comienzo de una nueva era para la disciplina histórica. Paul Virilio hace un dictamen mucho más sombrío:

Hace tiempo que las últimas generaciones comprenden con dificultad lo que leen, porque son incapaces de *re-presentárselo*, dicen los profesores... Para ellas, la palabras han terminado por no formar imágenes, puesto que según los fotógrafos, los cineastas del cine mudo, los propagandistas y publicistas de principio de siglo, las imágenes al ser percibidas con gran rapidez debían remplazar a las palabras: hoy ya no tienen nada que remplazar y los analfabetos y disléxicos de la mirada no dejan de multiplicarse. (Virilio, 1989, p. 19)¹³

Así, la imagen nos muestra lo que historiadores y literatos han hecho con su pluma, unos con esfuerzos colosales, otros desde flojas suposiciones o apoyados en los estáticos archivos.

¹³ El subrayado es del autor.

Esta nueva realidad “bombardeada con imágenes en lugar de con palabras y acentuando detalles por medio de trucajes de foto y cine posiblemente termine convenciendo a la gente de lo que sea intensificando los detalles” (Bradbury, 1987, citado por Virilio, 1989, p. 26).

La historia y su enseñanza forman parte del elemento aleccionador para un pueblo, su identidad, la forma para conservar y transmitir su memoria. ¿Quién niega hoy el cine como la apabullante herramienta para enseñar y aprender? Si bien todas las películas caen en los clichés propios de los intentos de representación histórica cuando no se tienen los suficientes archivos fílmicos para mostrar lo que se está narrando, poco importa al momento de cumplir su objetivo: argumentar con coherencia y rigor científico lo sucedido.

La historia fundante de la escritura en Platón aparece en la pregunta ¿veneno o remedio? Los desplazamientos no han cesado y es ahora la imagen el remedio a la historia pero también a la memoria.

En la relación memoria e historia, dice Halbwachs que la memoria no se basa en la historia aprendida, sino en la historia vivida, una historia que no es todo el pasado y no está anclada a la escritura. Es una historia viva que se renueva y se perpetúa a través del tiempo y en la que se pueden encontrar muchas corrientes antiguas que aparentemente habían desaparecido (Halbwachs, 2004, p. 66-67). Es la propuesta de una historia dinámica que fluctúa de acuerdo con ciertos modelos. En nuestro contexto es fácil ver cómo funciona esta afirmación; basta mirar los modelos educativos y ver como unas generaciones recuerdan y se apropian más de cierta historia y olvidan u omiten otros contenidos. Podría uno decir que la memoria no se basa en el pasado aprendido por la historia escrita sino en el pasado vivido. La memoria colectiva que se forma no es la memoria de la nación sino sus marcos, en este caso sociales, los que constituyen este recuerdo. Reiteramos en palabras de Halbwachs: “La historia comienza donde la tradición termina”. Solo se fija en lo escrito aquello de lo cual no se conserva en ninguno o ya no le interesa y por lo tanto la única forma de salvarlo es fijarlo por escrito en una narración continuada” (2004, p. 80). La memoria por su parte es un pensamiento continuo que vive en la conciencia de un grupo que la mantiene; el cambio de un periodo a otro en la historia no es el cambio de un grupo que olvida una parte de su pasado, es una sucesión de dos grupos.

Halbwachs propone el ejemplo de la obra de teatro cuando se cambia de un acto a otro: son los mismos actores en escenografías distintas pero con su carácter y pasiones iguales hasta el final. La historia hace el paso de un periodo a otro como un proceso de renovación y cambio cuando en realidad los nombres, los lugares, las clases y la naturaleza de una sociedad permanecen. “La memoria reconoce, la historia reconstruye” (Blain, 2003, p. 55), pero los audiovisuales completan.

Los límites de la memoria estarán entonces marcados con la permanencia de un grupo que la conserva; “el motivo por el cual se olvida una gran cantidad de hechos y figuras antiguas, no es por mala voluntad, antipatía, repulsa o indiferencia. Es porque los grupos que conservaban su recuerdo han desaparecido” (Halbwachs, 2004, p. 84). Aparece la historia en su fase inicial: hija del testimonio. El archivo conserva cuando los grupos desaparecen. “El historiador no hará hablar a los hombres de otro tiempo sino el que los deja hablar. Entonces el documento remite a la huella, y la huella al acontecimiento” (Ricoeur, 2003, p. 239 nota al pie 62). Esta inicial operación se hace desde el presente; lo que se recuerda -la imagen del pasado que almacena la memoria y luego evoca- también se hace desde el presente. Ir al pasado es ir a punto atrás en el tiempo que en su momento fue el presente intentando recordar puntos aún más distantes en el tiempo*. La diferencia entre la memoria y la historia es que ésta última se apoya en documentos, evidencias, en lo escrito, en huellas y partes de un rompecabezas, que se arma y se interpreta a la mejor manera. La memoria no es la historia; ambas son representaciones del pasado, pero poseen en esta actividad diferencias importantes**. ¿Y si esta vuelta al pasado carece de todo testimonio

* Pareciera un juego de palabras , pero la discusión se remonta a la patrística: “*El presente del pasado es la memoria*” San Agustín de Hipona, Confesiones (XI, 20)

** La historia tiene por objetivo la exactitud de la representación; la memoria pretende verosimilitud. La historia intenta anclar lo mejor posible el pasado (legitimar). La memoria, mediante el acto de memorización, busca más bien instaurar el pasado (fundar). En la historia se busca revelar las formas del pasado mientras la memoria moldea las formas del pasado así como lo hace la tradición. La historia ordena y toma distancia del pasado; trata de eliminar emociones y afectos. La memoria intenta fusionarse con el pasado y está atravesada por el desorden de la pasión. Como disciplina científica, la historia no es una preocupación compartida de la misma manera en todas las culturas pero en asuntos de memoria, toda cultura ancla su identidad en el pasado mediante el recuerdo. Dirá Pierre Nora de la historia que “sólo se vincula a las continuidades temporales, a las evoluciones y a las relaciones entre las cosas” y que por su parte la memoria “sólo se acomoda a los detalles que la resguardan; se nutre de recuerdos vagos, que se interpretan, globales y fluctuantes, particulares o simbólicos, sensibles a todas la transferencias, pantallas, censuras o proyecciones”. Halbwachs por su parte señala la diferencia como ‘memoria histórica’: memoria prestada, aprendida, escrita, pragmática, larga y unificada; y ‘memoria colectiva’: memoria producida, vivida, oral, normativa, corta y plural. (Los puntos de esta comparación los trae Candau [Candau, J. (2002). *Antropología de la memoria*. (P. Malher. Trad). Buenos Aires: Nueva visión. p. 56-57]. Las citas de Halbwachs las toma de la obra *Memoria colectiva*

y sólo es una fabulación? Jüren Syberberg es un imaginativo y ambicioso cineasta alemán que ha intentado tratar de forma distinta las barbaridades históricas de su nación con formas fílmicas sin precedentes;

Se ha preocupado de los mitos, de destruir los negativos y de recuperar los positivos. Se ha centrado en el mayor de ellos: Adolf Hitler: una figura demasiado grande para ser tratada con ‘realismo’; un personaje que ya hace mucho tiempo que ‘se ha disuelto en una gran pluralidad de imágenes’. En seis horas y cuarenta y cinco minutos que dura *Hitler, a Film from Germany* (1977) no hay ningún fotograma histórico, ninguna de las escenas típicas de paracaidistas, desfiles en Nuremberg y unidades *panzer*. (Rosenstone, 1997, p. 140)

¿Habría alguna diferencia entre esta recreación del pasado y la que hacen los historiadores en sus despachos? Lo que muestra este cineasta oficialmente es mentira pero lo mostrado son hechos que no se filmaron o era imposible de filmarse y que en realidad son la mejor reconstrucción del pasado, de la misma manera como hoy para la educación importa más el currículo oculto o para las ciencias la materia oscura. Ya lo habíamos señalado con la obra de Burke en la relación visto y no visto. Pareciera que lanzáramos una apuesta atrevida: ¿quién engaña más? Al final volveremos sobre esta pregunta cuando veamos las dos películas y la serie televisiva contrastadas con una fuente primaria y el arduo trabajo de un historiador. Por ahora advertamos que toda vuelta al pasado es invención, es ficción –para el caso de una cámara y un cineasta- pero también es interpretación –para el caso del académico-. La verdad es una mentira de turno, y como mentira está vedada, oculta, olvidada o tácitamente exhibida. Y lo que está de turno es el poder:

El 22 de agosto de 1939, Hitler afirmó con desdén que los alemanes podían y en efecto exterminarían a los polacos “sin piedad y compasión” y que además no tendría importancia, pues, “¿quién, al fin y al cabo, habla hoy del aniquilamiento de los armenios?”. Así se hacía eco del descarnado recordatorio de Nietzsche de que la “interpretación que prevalezca en un momento dado es una función del poder y no de la verdad”. (Rieff, 2012, p. 52)

Lo que nos muestra Syberberg es la apertura de la tercera vía y aunque su film tiene algo muy original y arriesgado, la humanidad y su deseo de desenmascarar verdades o justificar mentiras ha enseñado aun cosas más audaces, como el caso de la biblioteca de Alejandría o las

y las de Pierre Nora de *Les lieux de mémoire*. No conozco de éste último traducción al español. Del texto de Maurice si la hay).

versiones paralelas de la historia nazi por citar solo dos ejemplos. Occidente construyó su saber sobre los restos de manuscritos que quedaron después de las varias destrucciones realizadas al centro de compilación más grande que haya construido el mundo antiguo. En la serie *Cosmos*, Carl Sagan, siguiendo el juego contrafactual, arriesga a plantear que con lo que la humanidad ya sabía para el momento helenístico y lo que se demoró –más de quinientos años- para recuperar este saber, quizá hoy hubiéramos colonizado otros planetas. Reconstruyamos algo similar para nuestro tiempo haciendo uso de un caso imaginativo: piénsese por un momento que todo archivo escrito y audiovisual sobre Hitler desapareciera y sólo quedara el libro *Patria* (título original: *Fatherland*), una novela del escritor y periodista británico Robert Harris, publicada en 1992 cuyo contenido es un thriller ucrónico, ambientado en un 1964; un tiempo alternativo en el que los nazis derrotaron a la URSS y Gran Bretaña, convirtiéndose en una superpotencia que protagoniza una Guerra Fría con Estados Unidos. O si se quiere más dramatismo en esta suposición (*what if*), supongamos que la única fuente para reconstruir el pasado de la segunda guerra mundial fuese la adaptación al cine de este libro llevada a cabo por HBO en 1994. La historia hubiera cambiado en tanto son los vencedores quienes escriben ésta, pero si nos atenemos a las palabras de Hartog, sea una u otra versión del pasado, la historia oficial estará siempre anclada en las verdades de turno:

La historia está escrita por vencedores pero sólo por un tiempo. Mientras la historia de los vencedores no ve más que un solo lado, la suya, la de los vencidos, debe, para comprender lo que pasó, tomar en cuenta los dos lados. A largo plazo los beneficios históricos del conocimiento provienen de los vencidos. (Hartog, 2003, p. 204)

¿Acaso no es esto lo que ha venido haciendo Alemania en su literatura y cine en contra de las producciones hollywoodienses como *Bastardos sin gloria*?

“El recuerdo entonces, a diferencia de la historia y fiel al cine, es una elaboración novelada del pasado, tejida por los afectos y fantasías, con un valor subjetivo y desde las necesidades y deseos del presente” (Guillaumin, citado por Candau, 2002, p. 18).

Aun así, la memoria equipará a la historia en una función teleológica; la historia sirve para entender y explicar el presente desde las referencias del pasado¹⁴ -explicación/comprensión, el

¹⁴ “El trabajo del historiador pasa (...) por la superación del corte presente-pasado, por una relación orgánica entre los dos, a fin de que el conocimiento del pasado sirva para una mejor inteligibilidad de nuestra sociedad” (Dosse,

segundo momento de la operación historiográfica-, la memoria “al recordar, configura en el presente un acontecimiento pasado en el marco de una estrategia para el futuro” (Candau, 2002, p. 31). El anacronismo histórico pareciera perder fuerza en las facultades propias de la memoria “(...) nuestra memoria agrega al recuerdo, el futuro de ese recuerdo” (Candau, 2002, p. 33). La historia como disciplina científica toma poca distancia de este planteamiento, los films se fundan en él.

La memoria se constituye entonces como la hija de la historia, antes que su esclava en tanto hace uso de los marcos sociales. Maurice Halbwachs fue el primero en utilizar este concepto y con él señalar que los recuerdos comunes necesitan de la repetición (Candau, 2002, p. 72); es la memorialización la que posibilita el surgimiento de marcos sociales o marcos colectivos. No hay memoria individual; el eco de los otros es necesario y lo que se recuerda y se olvida no escapa nunca a una acción social. Pero, ¿por qué la historia queda anegada en estos terrenos? Siguiendo los conceptos de Halbwachs, los marcos sociales permiten la explicación en la dirección individuo – colectivo, en la forma como los recuerdos individuales reciben orientación de los grupales, pero la memoria colectiva intenta explicar el otro sentido: los recuerdos individuales fusionados para dar una representación idéntica, común, del pasado. Tal fenómeno se consolida con la entrada del cine como fenómeno de masas.

Las escuelas, academias y las instituciones preocupadas por el pasado, escriben una historia ajena, desconocida. ¿*farmacón*? No se conmemora al muerto tanto como el mausoleo que se construye en su nombre.

Los grupos imitan la pasividad de la materia inerte: la memoria colectiva se apoya en imágenes espaciales; el lugar, los objetos exteriores, refuerzan las costumbres locales, los movimientos y pensamientos. Las leyes –todo lo jurídico-, los precios, la relación entre compradores y vendedores, no podrían existir sin un lugar ligado a ellos. La memoria no escapa del espacio, porque es éste el que le da garantía de estabilidad y permanencia a lo largo del tiempo. Es por ello que tenemos la ilusión de encontrar el pasado en el presente. Pero los lugares

1988, p. 272). Más adelante, y por otro importante historiador, esta idea aparece reforzada y con el elemento futuro agregado: “El vínculo con el presente también es obvio, porque el proceso de comprenderlo tiene mucho en común con el proceso de comprender el pasado, aparte de que comprender cómo el pasado se ha convertido en el presente nos ayuda a comprender éste, y es de suponer que algo del futuro” (Hobsbawm, 1998, p. 218).

también cumplen la función conservadora en la lucha contra el olvido. “Los lugares ‘permanecen’ como inscripciones, monumentos, potencialmente documentos, mientras que los recuerdos transmitidos únicamente por vía oral vuelan como lo hacen las palabras” (Ricoeur, 2003, p. 63). Pero también se extiende mucho más allá de la simple expresión como lugares de memoria. Todo lugar habitado y transformado por el hombre, se convierte en sus acciones y su definición. La montaña puede definirlo en su libertad tanto como en su refugio y su abrigo. La planicie, el litoral, el mar... todo lugar pasa de la geohistoria a la geopolítica. Nada escapa a las relaciones de dominio económico-político que crea el hombre en sociedad habitando un espacio.

[...] no necesariamente espacios geográficos. Calendarios republicanos, revolucionarios o religiosos, banderas, archivos, bibliotecas, museos, diccionarios, conmemoraciones, fiestas, panteones, rituales, arcos de triunfo o monumentos a las derrotas... Refugios de una memoria herida, desgarrada, abolida, en la que el sentimiento de continuidad es mero residuo. (Ricoeur, 2003, p. 522)

En un análisis concreto respecto al lugar y al espacio, Pierre Norá en su obra *Los lugares de la memoria* hace una separación de la memoria y la historia relacionando la primera con el presente y a la segunda con el pasado. La memoria no dispone de huella, ni de mediación; esto le corresponde a la historia. La memoria –dirá Norá– es un vínculo vivo con el presente (Ricoeur, 2003, p. 526). Estas afirmaciones están muy cercanas a la ya mencionada expresión: donde termina la tradición comienza la historia¹⁵.

Lugares de la memoria: restos de la memoria. Se conmemora, se entierra, se monumentaliza. Ya lo leíamos en Nietzsche, ‘por rápido que corramos siempre arrastraremos las cadenas’. Que seamos o no conscientes de ello es labor que discurre en los pasillos de las academias y escuelas de historia. Pero de estos análisis de P. Norá sobre la relación memoria, lugar, historia y nación, tenemos lo que subyace del cambio de conciencias nacionales a representaciones locales,

[...] la historia nacional, y con ella la historia como mito, dio paso a la memoria nacional, esa idea reciente. ‘Nación memorial en lugar de ‘Nación histórica’. La subversión es profunda. El pasado ya no es la garantía del futuro; esa es la razón principal de la promoción de la memoria como campo dinámico y única promesa de continuidad. La

¹⁵ “En otras palabras, la nación siempre elige el mito –codificado en el recuerdo– por encima de la historia” –ya lo decíamos líneas atrás siguiendo a Rieff (2012, p. 32).

solidaridad del presente y la memoria sustituyó a la solidaridad del pasado y del futuro. A la emergencia de este presente historizado se debe la emergencia correlativa de la 'identidad'. (Ricoeur, 2003, p. 536)

Aún así los lugares, en los que se instala el recuerdo en lo sagrado y que luego la historia los desaloja, necesitan de grupos sociales que celebren y conmemoren estos espacios vividos y habitados en el pasado y hoy rescatados sólo por medios físicos (fotografía, pintura, cine-televisión). Si la escritura establece la historia, también desplaza la tradición y elimina el recuerdo; las nuevas generaciones inscritas en otros procesos de lectura, poco saben de historia, de lugares, de referentes físicos y simbólicos del pasado. El remedio al olvido ha generado su contra-antídoto; la escritura como veneno eliminó la memoria y convirtió la historia en lo distante, lo ajeno. Pero no es sólo culpa de la representación -tercer momento de la operación historiográfica- que crea imágenes verídicas desde lo escrito;

La modernidad ha contribuido a introducir esas distancias y el pasado, en sociedades democráticas basadas en la autonomía del individuo, no se vive ni se siente como actual porque el lazo que unía a generaciones sucesivas es cada vez más tenue. Seguramente para paliar esas distancias la historia ha hecho de la memoria uno de sus objetos de estudio preferidos" (Vilanova, 2003, p. 26)

¿Le sigue a ello considerar el cine como una nueva forma de hacer historia? Aunque los impactos de los trabajos académicos tardan bastante para ser asimilados por el común de una sociedad, la televisión y el arrollador establecimiento de la imagen como forma de reconocernos en el espacio y en el tiempo, también tiene sus demoras, bien sea para ser asimiladas o asumidas por los tele-espectadores, o bien sea por ser reconocidas e investigadas con rigor por los académicos. En uno u otro caso, las sociedades contemporáneas cambian al ritmo de las imágenes en movimiento; en ellas se ven, se reconocen, y en muchos casos recurren a ella para que les dé una construcción del pasado. Esa construcción será su historia, su verdad. Quizás en algunos decenios nos encontraremos con un número considerable de personas del común que conocen los griegos por películas super-taquilleras como 'Troya', '300' o 'Alexander'; a los romanos por 'Gladiador' y a la Edad Media por 'Corazón valiente' y 'El nombre de rosa'

(infaltable ésta última para bachillerato y máxime cuando los estudiantes ven el grosor del libro que da origen a esta película)¹⁶.

Si la escritura envenenó la memoria, su *farmacón*, por paradójico que suene, será el olvido. “La memoria está amenazada no por la supresión de información sino por su sobreabundancia” (Todorov, 2000, p. 15). El grito de P. Norá: “¡Archivad, archivad, siempre quedará algo!”, adquiere un nuevo sentido cuando lo aplicamos a sociedades de la información en las que queda todo y nada. Los registros visuales y sonoros desplazan en igual medida la memoria como lo ha hecho la escritura. De todo hay un registro, una imagen, un testimonio. Testimonio que podemos entender en estas sociedades de la información, como un objeto (igual el que se pasan los atletas en la carrera por relevos). El archivo escrito encuentra en la imagen y los medios físicos para conservación, un apéndice a lo que anteriormente habíamos llamado primer momento de la operación historiográfica. ¿Será posible, entonces apropiarnos de una cita de Ricoeur para hablar de los archivos audiovisuales como testimonio de la historia? “dije alguna vez que no tenemos nada mejor que la memoria para asegurarnos de la realidad de nuestros recuerdos. Ahora decimos: no tenemos nada mejor que el testimonio y la crítica del testimonio para acreditar la representación historiadora del pasado” (Ricoeur, 2003, p. 372). La sensación de objetividad que ofrece una cámara, como el agregado al yo vi, yo estuve allí, tiene también sus objeciones, que ampliaremos posteriormente. La paleografía permitió el acceso a los archivos; hoy, 50 años después de los primeros ordenadores, se requiere del equivalente a la paleografía para la escritura: ‘arqueólogos de datos’¹⁷ para pasar de un formato a otro, para recuperar toda la gran cantidad de material filmado directamente, fotografiado, representado como documental o película. ¿Hay algún tipo de elección en esta superabundancia?

¹⁶ Juan J. Alonso, Enrique A. Mastache y Jorge Alonso. Filósofos, historiadores y documentalistas de formación, son además unos fanáticos del cine. Tienen dos libros: *La Edad Media en el cine*, T&B Editores, Madrid, 2007. 285 p., y *La antigua Roma en el cine*. El primero se consigue en la ciudad, en la biblioteca de la Universidad Eafit. El segundo, al parecer no ha llegado a nuestras librerías ni a las principales bibliotecas de Bogotá. Es una lectura obligada para el que quiera profundizar en este tema. Una interesante tarea de investigación sería hacer a nivel local, con nuestro cine, lo que estos asturianos hacen para el cine mundial: desmitificar sus representaciones del pasado.

¹⁷ Término utilizado por Andreas Huyssen.

Conservar sin elegir no es una tarea de la memoria. Se escoge entre todas las informaciones recibidas, en nombre de ciertos criterios y eso es lo que orienta la utilización que se hace del pasado. En nuestro momento podríamos decir que la elección que se ha hecho del pasado obedece a una visión práctica, que elogia la razón, la experiencia, la observación, la inteligencia, la razón en tanto opta por áreas del saber al servicio de la ingeniería y no de las humanidades, disciplinas de la memoria. Ese fin práctico continúa en las sociedades de la información como formas de enseñanza-aprendizaje.

La memoria es el conocimiento de cierto número de códigos de comportamiento, y la capacidad de hacer usos de ellos. Esta es la función loable de la memoria: el aprendizaje; hemos pasado –dirá Ricoeur- del recuerdo como evocación del pasado al recuerdo como realización de saberes aprendidos en un espacio mental; en términos bergsonianos, a la memoria-hábito (Ricoeur, 2003, p. 89). Nuestras escuelas lo saben –o lo supieron en un momento coyuntural de la política- ‘La historia se aprende mediante la memorización y solo se memoriza aquello que se repite’; he aquí el triunfo de la evangelización en la utilización de los rituales, pero he aquí también la manipulación de la memoria en su abuso conmemorativo, en el exceso de lo que Hyssen denomina *musealización del mundo* –concepto que toma de filósofo alemán de los años 80, Hermann Lübbe-, la patrimonialización de la memoria en palabras de P. Norá, o la ‘iconorrea’ moderna que agrega Candau, para señalar la gran profusión de imágenes.

“La recuperación del pasado es indispensable; lo cual no significa que el pasado debe regir el presente, sino que al contrario, éste hará del pasado el uso que prefiera” (Todorov, 2000, p. 25). El acontecimiento recuperado puede ser leído de una manera literal o de una manera ejemplar. En la forma ejemplarizante se puede dar la analogía y la lección. En palabras de Ricoeur “si el traumatismo remite al pasado, el valor ejemplar orienta hacia el futuro” (Ricoeur, 2003, p. 118).

El uso literal, que convierte en insuperable el viejo acontecimiento, desemboca a fin de cuentas en el sometimiento del presente al pasado. El uso ejemplar por el contrario, permite utilizar el pasado con vista al presente, aprovechar las lecciones de las injusticias sufridas para luchar contra las que se producen hoy en día, y separarse del yo para ir hacia el otro. (Todorov, 2000, p. 32)

Sacralizar la memoria, al igual que la superabundancia, es otro modo de hacerla estéril. Una vez restablecido el pasado, la pregunta debe ser: ¿para qué puede servir, y con qué fin?

Todorov (2000) afirma que el mundo contemporáneo evoluciona a una mayor homogenización y uniformidad, y que esta evolución perjudica a las identidades y pertenencias tradicionales, lo cual genera un nuevo culto a la memoria intentando reconstruir un pasado común. Las intenciones de reevaluar, someter a la crítica y examinar con rigor académico determinados mitos de nuestra historia, termina produciendo su efecto contrario, en una especie de denegación: imponer recuerdos, instaurar imágenes, afianzar discursos agonizantes, darle nueva vida a viejos mitos.

La memoria debe servir entonces –dirá Todorov- no para pedir reparación por el daño sufrido o intentar preservar formas de grupos tradicionales, sino para estar alerta a situaciones nuevas. “Lejos de seguir siendo prisioneros del pasado, lo habremos puesto al servicio del presente, como la memoria –y el olvido- se han de poner al servicio de la justicia” (Todorov, 2000, p. 59).

Hoy –siglo XXI- la forma como conservamos la memoria y la transmitimos en medios como el cine, sigue tan fiel a su uso y abuso tal como era en el principio. Digámoslo una vez más: por más que la tecnología avance, por muy lejos y muy rápido que corra la cadena corre con ella¹⁸. Así pues el olvido como necesario también es un imposible. Al ser la memoria, memoria del tiempo, y al ser la base del saber histórico, admitimos que ‘Toda historia es historia contemporánea’ pero también, al ser el presente una de las realidades más evanescentes, todo saber lo es sobre el pasado (Wallerstein, 2004). Nos importa el pasado porque en él encontramos pistas para comprender nuestro presente y –en cierta forma- diseñar el futuro¹⁹.

Este diseño sólo fue posible cuando la historia se liberó de las ataduras del pasado y de su reconstrucción lo más fiel posible. Esa doble faceta de la que habla Marc Bloch en sus múltiples

¹⁸ Parfraseando a Nietzsche en su Segunda Intempestiva, en la que hace referencia al hombre como el que se asombra de no poder olvidar y seguir dependiendo siempre del pasado.

¹⁹ “El trabajo del historiador pasa (...) por la superación del corte presente-pasado, por una relación orgánica entre los dos, a fin de que el conocimiento del pasado sirva para una mejor inteligibilidad de nuestra sociedad” (Dossé, 1988, p. 272).

escritos, en la que el historiador se desplazó gradualmente de productor de saber al historiador como difusor de este saber, lo convierte ahora en traductor que pone en comunicación a los vivos con los muertos, al saber histórico con el gran público. ¿Qué otra finalidad tendría esta acción, que no estuviera relacionada con el futuro? Y cuando este comunicar se hace por medios audiovisuales, el lenguaje ante un pantalla cambia radicalmente de ese lenguaje escrito, que igual también transmitía imágenes del pasado, pero su medio era limitado y muchas veces más que transmitir, solo comunicaba. Ese gran viraje de la historia es lo que nos tiene concentrados en esta empresa.

Cómo hablar de olvido redentor cuando los palacios de la memoria agustiniana rebosan de archivos fílmicos, producciones televisas, grabaciones caseras, el mundo de la imagen en código binario 101... “Los palacios de la memoria conservan también teorías que con el pretexto de abrazarla estuvieron a punto de ahorcarla” (Ricoeur, 2003, p. 210).

El olvido para este nuevo archivo es posible; considero que al igual que la memoria, olvidar también es un fenómeno colectivo, tan indispensable para el común desde la felicidad comparativa con los animales que al no tener recuerdos no sufren, como para el historiador que caza siguiendo huellas y que construye su relato sobre el olvido de éstas.

Hay olvido donde hubo huella. Pero el olvido no es sólo el enemigo de la memoria y de la historia. Una de las tesis en la que estoy interesado es que existe también un olvido de reserva que constituye un recurso para la memoria ya para la historia sin que se pueda establecer el balance de esta gigantomaquia. (Ricoeur, 2003, p. 380)

Huysen (2000) se pregunta por su parte, si con toda la cantidad de intentos de recuperación del pasado viva memoria documentada, televisada, filmada... nos serviría de algo ese olvido de reserva: “Con todos esos fenómenos en marcha, parece plausible preguntar si, una vez que haya pasado el boom de la memoria, existirá realmente alguien que recuerde algo. Si todo el pasado puede ser vuelto a hacer. ¿Acaso no estamos creando nuestras propias ilusiones del pasado mientras nos encontramos atrapados en un presente que cada vez se va achicando más, un presente del reciclaje a corto plazo con el único fin de obtener ganancias, un presente de la producción *just-in-time*, del entretenimiento instantáneo y de los placebos para aquellos temores e inseguridades que anidan en nuestro interior, apenas por debajo de la superficie de esta nueva era

dorada, en este nuevo fin de siglo? Las computadoras ni siquiera notaron la diferencia entre el año 2000 y el año 1900. ¿Acaso nosotros la notamos? (Huysen, 2000, p. 12).

El recuerdo designa el pasado figurándolo.

¿No era esta la presuposición transmitida por la *eikón* griega? ¿Y no hablamos, con Bergson, de recuerdo-imagen? ¿Y no reconocemos al relato y a su configuración en imagen el poder de añadir la visibilidad a la legibilidad de la trama? Por tanto, se hace posible extender al recuerdo-imagen la problemática de la representación-suplencia y de incluir en su haber la idea de “incremento del ser” reconocida en primer lugar a la obra de arte; también con el recuerdo, lo representado llega a su ser mismo: sufre un acrecimiento de ser. Lo que se aumenta así por la representación figurada es la pertenencia misma del acontecimiento al pasado. (Ricoeur, 2003, p. 375 nota al pie 77 numeral c)

y le agregaría a este ‘aumento ontológico’ la ilusión de ver un pasado, sin importar cuál sea, en el que nos reconozcamos y a partir de él, reconstruyamos lo que somos y debemos ser. El imaginario terminará convertido en un poder discursivo, y con éste, su uso-abuso para abrirnos camino del pasado –y desde el pasado- al futuro.

Pero no sólo el olvido es un poderoso antídoto. Ver el cine como arte permite entender el lenguaje liberado de la palabra escrita. San Agustín había dicho que lo mejor que tenía la palabra perro es que no muerde. Para la historia violenta de nuestro país, el cine gradualmente se convirtió en la vana hilaridad después de unos inicios tratando de recrear y representar los episodios crueles del diario vivir. Hay algunos trabajos en curso reflexionando sobre el cine realizado por Fernando Vallejo. Parte de este desafortunado cambio obedece a la poca comprensión o quizás el olvido, por ser lo despreciado en Paltón: el poder de la imagen como simulacro. Odiamos la violencia y argumentamos no querer verla más así sea en películas, pero ocultamos la evidente realidad: en la antigüedad los certámenes del coliseo romano y hoy las corridas de toros fueron y siguen siendo atrocidades; en el cine como arte no hay crímenes verdaderos, sólo simulacros. “Podemos ver los crímenes del arte y las guerras del arte con una atención muy distinta de la que prestaríamos a los hechos reales. Donde el hecho real nos repugna, el arte nos permite ver la minuciosidad de los hechos, examinar los sufrimientos,

reflexionar sobre las consecuencias de los conflictos, precisamente porque sabemos que nada de ello está ocurriendo allí ralmente” (Ospina, W. 2013, p. 33)

El simulacro como antídoto, el cine y la imagen como arte. Ahora el dilema se ha desplazado del ser y no ser al de permanecer en la caverna o salir de ella, a consumir la píldora azul o la roja. Podemos agregar a San Agustín que lo mejor que tiene una imagen es curarnos de esa enfermedad que sobrevino con la escritura; crearnos un mundo a nuestra imagen y representar externamente lo visto e imaginado. Desde las huellas de los primeros bípedos, las pinturas en las cuevas de Altamira, una mano prehistórica plasmada en una roca hace unos 30.000 años en la pared de la cueva de Chauvet-Pont-d’Arc, en el sur de Francia, hasta nuestro cine actual, existe un hilo ininterrumpido para entender como la enfermedad ya contenía el remedio.

CAPÍTULO II

ARGUMENTO

El diablo es optimista si cree que puede hacer peores a los hombres.

Karl Kraus.

Los hermanos Lumière no creyeron en su invento y no vieron en él más allá de las posibilidades meramente científicas, documentales como *El tren llegando a la estación* o *Salida de la fábrica*; fueron pronto superados por quien vio en el cine la posibilidad de contar historias y desarrollar un verdadero argumento. Nos referimos a Georges Méliés, el creador del cine como espectáculo y quien aporta maravillosamente la sincronización del fonógrafo con las imágenes. Así, “frente al cine como reproductor de la realidad, Méliés propuso la elaboración del estudio y el trucaje. Realismo y fantasía en el cine” (Alonso, Mastache & Alonso, 2007, p. 11).

La poca fe de los creadores del ‘juguete óptico’ comparten el podio con aquel ejecutivo que afirmó que los Beatles no servían porque eran muy malos, o aquel otro que declaró que los ordenadores del futuro serían del tamaño de los edificios y que nunca estarían al alcance del bolsillo de los ciudadanos comunes. ¿Cómo negar hoy los alcances de este ‘juguete óptico’ mirado con desdén en sus orígenes? ¿Cuáles son sus bondades, cuáles sus desastres? No nos corresponde esta parte ética-moral, pero en lo que hemos llamado argumento de nuestra exposición vale señalar como presupuesto que sólo vemos aquello que se nos muestra y al igual que la memoria y su analogía con la luz de una vela que nos ofrece David Rief, el cine y los audiovisuales en general, en su superabundancia o ausencia, también han atrapado en el horizonte de eventos cualquier posibilidad de crítica o mirada diferente, perpetuado maneras de ser para bien o para mal y guiado buena parte de los procesos históricos en el siglo XX. Cine y memoria, luz y agujero negro:

Locke afirmó que la razón era una luz débil, pero era la única que teníamos. El idilio de la memoria histórica es en el mejor de los casos la vela que encendemos para honrar a los muertos y, en el peor, una suerte de equivalente cognitivo del agujero negro astrofísico: una región de la que no pueden escapar razón histórica ni seriedad política algunas. (Rieff, 2012, p. 85)

Este es el efecto de la ficción en la realidad, y abrimos con esta referencia un capítulo dedicado a la recuperación que los audiovisuales del siglo XX han hecho del imperio romano, *su auge* y sobretodo *su caída*. El protagonista es Marco Aurelio, el de las *Meditaciones*, pero también el de las dos superproducciones cinematográficas: *La caída del Imperio Romano* y *Gladiator*, y el que nos recupera Paul Veyne en su texto *El Imperio grecorromano*. Si el tiempo y las circunstancias lo permiten, vale la pena contextualizar este mundo romano en la producción que hizo HBO *Rome* mostrándonos un mundo antiguo tan moderno como la tecnología digital ha permitido.

¿Por qué sabemos más del mundo antiguo romano que de las leyes termodinámicas? Porque éstas son poco cinematográficas y no han tenido la suerte de contar con divulgadores vestidos de faldita. El humor parafraseado pierde su esencia, pero este es el tono con el que tres personajes – Juan J. Alonso, Jorge Alonso y Enrique A. Mastache- nos acompañarán por el recorrido cine e historia desde su texto: *La antigua Roma en el cine*. Ya habíamos citado su anterior obra *La edad media en el cine*. Los apuntes son jocosos pero el rigor histórico y el manejo del lenguaje cinematográfico es apabullante. Desde la introducción, adicional al comentario de las leyes termodinámicas, los autores advierten:

La antigua Roma en el cine no es un catálogo razonado de errores históricos que anima al lector a tomar las armas dialécticas y asaltar la bastilla de *Gladiator*, una película en la que Cómodo asesina –antihistóricamente- a su padre Marco Aurelio. Hablaremos de ese y de otros errores [...]. (Alonso, et al, año, 14)

En una presentación del texto para Gijón en el 2008, uno de los autores, Juan Jesús Alonso, responde a dos de las preguntas vinculando esta relación cine-historia. Ante la pregunta:

-¿Los filmes de romanos respetan los hechos históricos? Responde el autor: “-¡Qué va!, las películas de romanos cuentan muchas barbaridades. Nosotros procuramos distinguir entre películas de faldita corta y películas de faldita larga. Las de faldita corta son aquellas que utilizan la excusa de la historia para ofrecer acción y chicas en minifalda. Son sobre todo los filmes de la época monárquica. Luego están los de falda larga, que son aquellos más rigurosos y en los que se suele respetar más la historia. De todas formas, nunca son el cien por ciento fieles a la realidad, siempre siguen la máxima de que «la historia no estropee ninguna escena», algo en lo que, en parte, estamos de acuerdo, pero no es necesario perder el aroma y la atmósfera verdaderos”. Y la presentación termina con esta pregunta: -¿Se aprende mejor la historia gracias a las películas? “-Claro. Aunque no respeten de forma fiel la realidad siempre son didácticas. Pero hay que tener cuidado porque la mitad de las personas de mi

generación creció creyendo que Nerón había incendiado Roma y supongo que los chavales de esta generación creerán que Cómodo mató a su padre, cuando no es cierto. De todas formas, para divulgar la historia es mucho mejor una mala película histórica, que es más espectacular, que un ensayo de un erudito²⁰.

En la primera parte comentábamos como la masacre de las bananeras terminó siendo una verdad histórica partiendo de una fuente literaria (pág. 13). Nuestras verdades para una cultura de masas están hoy mediadas por los audiovisuales. Lo didáctico desde las mega-industrias cinematográficas, educan para los intereses políticos del momento. *EL rey león*, uno de los dibujos animados más taquilleros está hecho justo después de la guerra del Golfo. Las hienas de la película en el doblaje para Latinoamérica tienen acento mexicano, una tendencia constante para infundir humor y banalizar los personajes. Las hienas están ligadas con los inmigrantes, un problema de nunca acabar con los mexicanos y latinoamericanos para Estados Unidos; pero la semejanza más evidente es la que los analistas corrieron a denunciar desde sus escritorios (ver imagen).

¿Ha cambiado algo desde esta situación evidente después de este clásico de Disney? Las imágenes hablan por sí mismas y podría ofrecer aquí desde videos virales en youtube (<http://www.youtube.com/watch?v=DPy8VX7dFik>) hasta las referencias académicas aceptadas como las de Edward Said y su texto *Orientalismo*. Si eso está pensado para las caricaturas que podríamos decir de las películas costosas con las que Hollywood nos enseña la historia apoyados por historiadores prestigiosos. ¿Nuevamente otra pregunta retórica? Las imágenes son maravillosas y sobrea abunda en un mundo postliterario.

Imagen 1. Rey León.



Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=DPy8VX7dFik>

Volvamos a nuestro Marco Aurelio, el de *La antigua Roma en el cine*. El capítulo de nuestro interés titula *Demasiado Cómodo* y tiene dos subtitulos: *Sic transit gloria mundi* (Así

²⁰ Disponible en www.lne.es fecha de la entrevista: 05/06/2008. Consultado en agosto de 2014

pasa la gloria del mundo. Expresión que posiblemente tiene su origen “un pasaje de la Imitación de Cristo de Tomás de Kempis 1380-1471 en la que aparece la frase "*O quam cito transit gloria mundi*" Imitación de Cristo 1, 3, 6: "Oh, cuán rápido pasa la gloria del mundo"" (Sic transit gloria mundi, s/f, párrafo. 2); y el otro subtítulo referencia las películas a tratar: *La caída del Imperio Romano*, *Gladiator* y *Una espada para el imperio*.

The fall of the Roman Empire, 1964 fue una producción de Samuel Bronston dirigida por Anthony Mann y *Gladiator*, 2000 es de Ridley Scott a quien también le debemos joyas –términos de los autores- como *Alien* -1979 y *Blade Runner* -1982-, y horrores como *La teniente O'Neill* – *G. I. Jane*, 1997 [Demi Moore fue nominada para el Premio Golden Raspberry (Razzie) 1998 a la peor actriz].

La película de Mann intenta mostrar el declive del imperio romano. La película de Scott quiere entretener manteniéndose fiel al espíritu de la época, pero no fiel a los hechos, porque en palabras del director, el cine es ficción, no arqueología. Las dos películas muestran un poco y entretienen mucho. La película [*Gladiator*] fue un gran éxito, ganó cinco Oscar (mejor actor, mejor película, mejor diseño de vestuario, mejor sonido y mejores efectos visuales) y significó la resurrección de las películas de “romanos” después de cuatro décadas. La película de Mann, sin embargo, fue un fracaso total (excepto en España, donde fue rodada) y significó, si no el fin del Imperio romano, sí el fin del imperio Bronston (Alonso, et al. 2008, p. 222-223)

Aunque todo el capítulo hace elogios a *La caída...* es la película de Scott con Russell Crowe y Joaquin Phoenix la que finalmente rescata el mundo romano para el siglo XX. La fortaleza de *La caída...* es su principal fracaso. Los largos diálogos cercanos a las *Meditaciones* de Marco Aurelio, los paisajes y escenas intimistas, las actuaciones solemnes, su duración y la asesoría por buenos historiadores –esta película se basa en el trabajo de los historiadores Dion Casio y Edward Gibbon- hacen de esta película la favorita para peritos e inclusive principiantes académicos y conocedores de cine, pero literalmente aburrida para un público que no espera una lección de historia o un documental cuando gasta dinero en cine [con crispetas y gaseosa]. Reforcemos lo que ya leíamos en la presentación de los autores de *La antigua Roma en el cine*, con una descripción que podemos encontrar en cualquier buscador *online*:

Con una duración de tres horas y un coste estimado de 20 millones de dólares la película supuso un sonoro fracaso. Es probable que el hastío del público con el fracaso de "Cleopatra" influyera en la mala recaudación. Pero esta producción también tiene sus propias

pegas. Su principal mérito, el respeto a la Historia, se convirtió en su principal desventaja para el gran público. Su tono documental, sus largos diálogos y su oscura fotografía dio [sic] como resultado una película aburrida. En cuanto a sus intérpretes tuvo la desgracia de que no hubo ninguna química entre Boyd y Loren. A los únicos que merece la pena destacar son Guinness y Plummer. El resto del reparto lo hace correctamente. Pero paradójicamente fue un *remake* de esta película [*Gladiator*] la que consiguió resucitar el género de películas de romanos y devolverlo a las pantallas con gran éxito. (La caída del Imperio Romano, 2009)

Mann en defensa de su película y las críticas que hicieron quienes esperaban ver en ella ‘hechos históricos’ que estaban en las enciclopedias, señaló que estos críticos sólo servían para eso, para leer enciclopedias. Los autores son consecuentes con esta crítica y la apoyan citando a Jesús Palacios que en su obra *La fábrica de los sueños*: “dice que enfadarse con las películas que se toman licencias históricas sólo demuestra que hay gente lo suficientemente vaga como para no leer a Suetonio, Tácito o César, y exigir a Hollywood que, en vez de espectáculo, imparta una clase de historia” (citador por, Alonso, et al., 2008, pp. 238-239). A pie juntilla los autores presentan la contraparte: “Una cosa es inventarse la historia para escribir el guion de una película, y otra es escupir sobre los hechos históricos” (Alonso, et al., 2008, p. 239).

Si *Gladiator* está inspirada en *La caída...* decir que es su homenaje moderno al estilo de *remake* es lo más justo por los asombrosos paralelismos: los cuatro personajes principales tiene su equivalente: Marco Aurelio (Alec Guinness – Richard Harris); Cómodo (Christopher Plummer – Joaquin Phoenix); Livio-Máximo (Stephen Boyd – Russell Crowe) y Lucila (Sophia Loren – Connie Nielsen); “en ambas películas el emperador es asesinado, el malo se hace con el poder y el bueno le fastidia todos su planes” (Alonso, et al., 2008, p. 233). Referencias que van y vuelven; ya lo leíamos con Adorno líneas atrás: asistimos a una película y no sabemos si estamos viendo la promoción de la siguiente o la película a la que hemos ido... copias de copias, estructuras narrativas de las cuales pocas películas escapan. Es el gran dilema de toda lucha contra el poder que estandariza y unifica: ¿cómo ser diferente y no terminar siendo parte de la estadística, cómo hacer una crítica a la industria cultural con sus mismas herramientas y no terminar siendo en la crítica un apoyo más a la ideología de turno? Gradualmente la realidad deviene en *remake* del cine.

En el texto *La antigua Roma...* los autores proponen el paralelismo entre los estadios actuales de fútbol y el antiguo circo o anfiteatro romano. Paul Veyne por su parte, en el ya citado

texto *El Imperio grecorromano* también compara estos escenarios antiguos con las corridas de toro. Las miradas al pasado no son inocentes y el cine tiene una gran ventaja: por mucho que mienta y se aleje de ‘una atmosfera de verdad’ nunca traiciona la esencia de lo humano; los fenómenos de masas antiguos no distan de lo que ha hecho la industria cultural con los medios masivos de propagación de imágenes, y así como las múltiples guerras civiles nos libraron del terror de una nueva guerra mundial –lo que significaría una aniquilación total-²¹, “los deportes modernos han tenido una función de domesticación y canalización de la violencia pública y, contrariamente al carácter sagrado que nunca perdieron los *ludi* romanos, el deporte actual responde a la concepción racional y científica del mundo moderno” (Alonso, et al., 2008, p. 247). La espectacularización de la muerte que era una característica del mundo romano la vemos hoy sublimada en aniquilaciones simbólicas cuando no reales; del circo romano pasamos a los videos virales y de nuevo el morbo atrae, seduce, distancia, permite reconocimiento e identificación. Los gladiadores, contrario a la creencia popular y lo transmitido por el cine, eran hombres libres, no pobres hombres esclavos del sistema de juegos y espectáculos del Imperio. Al igual hoy los futbolistas son hombres libres que divierten pero poco importa dado que las reglas del espectáculo actual están muy por encima del mismo espectador:

Después de un combate de gladiadores, los cadáveres eran arrastrados por unos esclavos que se valían de unos garfios de hierro, y se los conducía al *spoliarium*, en donde eran despojados de sus armas y vestimentas (de ahí el término ‘expolio’). Después de un partido de fútbol no hay cadáveres, y los jugadores se despojan de sus botas y uniformes sólo para darse una ducha. Pero también hay interesantes paralelismos: la utilización de los espectáculos de masas como instrumentos para encauzar y desviar el desencanto social, o el papel de los espectáculos como canales de difusión y generalización de una determinada ideología, próxima al poder. En el caso romano, los espectáculos ofrecidos en el circo, además de su fuerte carga propagandística e ideológica, se convirtieron en símbolos de romanización, algo que no está muy lejos del deporte de masas actual, basado en competiciones originadas en occidente que han sido exportadas por todo el mundo, desplazando a las tradiciones locales y promoviendo un verdadero mercado mundial. Inquietante, ¿no? (Alonso, et al., 2008, p. 248)

²¹ Para ampliar esta referencia mirar el texto Pasado futuro: “Desde 1945 vivimos en guerras civiles latentes y declaradas, cuyo horror aún puede ser superado por una guerra atómica –como si las guerras civiles que circundan el planeta, al revés que la interpretación tradicional, fueran el último remedio para protegernos de la aniquilación total-. Si esta inversión infernal se ha convertido en la ley tácita de la actual política mundial, entonces se plantea otra cuestión. ¿Cómo se puede pedir una pretensión de legalidad política para la guerra civil cuando se nutre tanto de la permanencia de la revolución como el horror ante la catástrofe global? Clarificar la dependencia mutua de estas dos posiciones no corresponde ya a la tarea de la presente historia de un concepto [...] Pero la historia de los conceptos, aunque entra en relación con las ideologías, nos hará recordar que para la política son más importantes las palabras y su uso que todas las demás armas” (Koselleck, 1993, p. 85).

¿Libres para divertirnos? Quizá libres para obedecer. Aún el espectáculo se rige por las reglas del tiempo; la historia para el público general, al igual que el cine, es anacrónica: para entender el pasado lo hacemos presente y esa presencia tiene equivalentes que hace posible la comprensión en el horizonte del tiempo. Toda ideología se sirve de los *mass media* para sus propósitos en un momento concreto, y al igual que la guerra del golfo y *El Rey león*, *Gladiator* es el resultado de una crisis internacional y del *way of life* Americano. ¿Por qué Marco Aurelio en el año 2000?

[...]Marco Aurelio se enfrentó a problemas que son sorprendentemente similares a los de nuestro propio tiempo. Los acontecimientos de su gobierno incluyen una severa crisis económica; un abismo cada vez mayor entre ricos y pobres; una serie de guerras al parecer interminables, costosas, sangrientas y polémicas en varias partes del imperio; nuevas plagas que traen la muerte y el terror a la población nacional; una cultura adicta cada vez más a formas violentas y sin sentido de entretenimiento; y el creciente fanatismo religioso, incluyendo la presencia de un nuevo culto que animó a sus miembros a martirizarse a sí mismos por su causa. Todo suena oscuramente familiar. (Wilson, 2014, p. 34)

Tan oscuramente como hacer presente los grandes miedos norteamericanos en un cine que remite al pasado, pero que es tan actual que pareciera exorcizar en la pantalla lo que se ha perdido, lo que resta por ganar o lo que se avecina para un Estados Unidos que se siente como un Imperio en crisis. Por ejemplo en la primera escena de *Gladiator* vemos a los romanos luchando contra los barbaros en un uso continuo del fuego, esto nos lleva a pensar en la guerra de Vietnam y los terroríficos bombardeos con napalm (Arciniega, citado por Alonso, et al., 2008, p. 235 nota 8). También llama la atención el tema de la esclavitud: cuando Máximo en *Gladiator* es convertido en esclavo, él y otro esclavo negro darán el espectáculo como gladiadores. “Es significativo que los esclavos protagonistas procedan de dos provincias diferentes, una situada en Hispania y la otra en África lo cual ha sido relacionado con el intento de compararlos con dos minorías norteamericanas: los chicanos y los afroamericanos” (Lévêque, citado por Prieto, 2008). Se suma a ello el mensaje que deja la canción *Now We are free* que suena al momento de la muerte de Máximo: tanto para los esclavos de ayer y los de hoy la libertad comienza después de la muerte. *La caída del Imperio Romano* también funciona en doble vía de pasado y presente, cuando el filósofo Timónides sugiere que los esclavos son más rentables como hombres libres y que los barbaros pueden integrarse al imperio y solucionar así el problema agrario. Es como si Roma en el siglo II funcionará igual que estados modernos como Italia y Estados Unidos, con sus vicios y virtudes (Prieto, 2008, p. 202).

Esta actualidad que permite leer el pasado en clave de futuro es el punto de encuentro de todas las críticas académicas que generó el film de R. Scott. Su película tuvo un costo de 103 millones de dólares y solamente en su primer año de exhibición se recaudaron 190 millones. Su éxito como espectáculo está ligado a su fracaso como intento de recuperación del pasado; el problema no radica en que se cree un mundo ficcional de Roma; lo que debe interesar al mundo académico, al cual se vincula sin duda este trabajo, es la Roma que prevalecerá gracias al cine. Los gazapos históricos están al granel en todas las referencias académicas *a posteriori* del film, desde la solicitud de Kathleen Coleman, profesora en Harvard y asesora de Ridley Scott, quien pidió ser retirada de los créditos al ver el resultado final y quién comentó tras reconocer que la opinión de los asesores históricos es una de la última preocupaciones de directores y productores: “*I am deeply disillusioned by the final product, which makes virtually no attempt to represent an authentic Roman past*” (citada por Duplá Ansuategui, 2011, p. 13), hasta los textos especializados exclusivamente en la película como *Gladiator: Film and History* de Martin M. Winkler (Editor), un libro de 2004 y del que justifica hacer dos acotaciones: 1. Este autor, también como editor, publico en el 2009 dos libros titulados *The Fall of the Roman Empire: Film and History* y *The Roman Salute: Cinema, History, Ideology*; y 2. El capítulo 4 del libro de 2004 es de Kathleen Coleman y titula: *The Pedant Gods to Hollywood: The Role of the Academic Consultant.*)²², y la gran cantidad de artículos que se pueden encontrar en internet con cierto grado de aceptación académica, tales como: “*Gladiator (2000), de Ridley Scott ¿Resurrección del cine de romanos? De nuevo las películas de romanos*, de FERNANDO MARTÍN; *La crisis del imperio romano según Dreamworks*, de ALBERTO PRIETO; ambos artículos En: Filmhistoria online, vol.XI N° 1-2 2001 disponible online:

[http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecaDigital/cinema/filmhistoria/2001/FERNANDO MARTIN.htm](http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecaDigital/cinema/filmhistoria/2001/FERNANDO%20MARTIN.htm) consultado octubre 2014; *Gladiator: memoria del peplum y reescritura genérica* de CHARO LACALLE, disponible

http://www.cambiassu.ufma.br/cambi_2007/charo.pdf; un texto didáctico de dos profesores de secundaria *Gladiator. El cine y su aplicación didáctica* ALBERTO GARCÍA

²² Lamentablemente ambos libros no tiene traducción al español y abordarlos aquí desbordaría los objetivos tratados para esta propuesta. No obstante si desean ampliar la información del libro en cuestión, se puede consultar una presentación del texto: Reviewed by Kim Shahabudin, University of Reading (k.shahabudin@rdg.ac.uk) disponible online <http://bmcr.brynmawr.edu/2004/2004-07-40.html> consultado octubre 2014.

BEGUERÍA (I. E. S. Monegros Gaspar Lax, Sariñena –Huesca-) y ROBERTO LÉRIDA LAFARGA (I. E. S. Comunidad de Daroca, Daroca, Zaragoza) disponible online <http://clio.rediris.es/fichas/Gladiator/GLADIATORL.htm>; y el libro *Guía didáctica de Gladiator* de los autores DE BOCK CANO, L.-LILLO REDONET, F. (Madrid, Editorial Áurea Clásicos, 2004)

Y a esta cantidad de textos que se ocupan específicamente del fenómeno *Gladiator*, se suma que casi 6 años después del estreno cinematográfico y cinco años después de su primera edición en DVD, de la mano de *Universal*, llega en Septiembre de 2005 la Edición Extendida de *Gladiator* (Ridley Scott, 1999) con 15 minutos de metraje adicional, en las que se puede revisar de nuevo las aventuras del victorioso general romano Máximo (Russell Crowe) y compañeros de aventura, Cómodo y Lucila, y los míticos -y ya fallecidos- Oliver Reed y Richard Harris quienes interpretaron los papeles de Próximo (entrenador de gladiadores) y del César Marco Aurelio (padre de Cómodo) respectivamente. Además de las escenas añadidas, destaca en esta nueva edición un impresionante conjunto de contenidos adicionales inéditos, incluyendo dos discos de extras, un nuevo audio-comentario, una pista de subtítulos informativos y un documental de más de tres horas sobre el film. Transcribo a continuación el contenido de los tres DVD para que se pueda dimensionar cómo estos fenómenos mediáticos prolongan su visión del pasado a diferentes generaciones y cómo se refuerzan visiones erradas del pasado justificadas por los mismos audiovisuales como versiones oficiales de la Historia convirtiendo una película en un documental. Note también, estimado lector, los abismos entre la producción escrita como posibilidad crítica y los títulos de audiovisuales como elogios.

Disco 1:

- **Edición especial extendida:** 17 minutos nunca antes vistos en pantalla
- **Comentarios** de Russell Crowe y Ridley Scott
- **Introducción** de Ridley Scott
- ¿No estás entretenido?

Un informativo trivia track que incluye referencias históricas y detalles de la producción del film épico

Disco 2:

- **Fortalezas y honor: creación del mundo del *Gladiator*.** Un extenso documental tratado en profundidad que incluye escenas nunca antes vistas y nuevas entrevistas del reparto y del equipo de producción

- **Relato de los escribas: desarrollo de la historia.** Explorando los orígenes del relato y la historia antigua. Su desafiante traslado del guion a la pantalla

- **Las herramientas de la guerra: las armas** .Un reportaje sobre el diseño y construcción de los habituales vehículos de batalla y armas vistas en gladiador

- **Diseño de vestuario.** Un fascinante reportaje de como el vestuario ganador de un Oscar fue creado y diseñado

- **El calor de la batalla: producción.** Una inmersión en el mundo de *Gladiator* nunca antes visto que incluye escenas detallados en Alemania, Zucchabar y Roma.

- **La gloria de Roma: Efectos visuales.** Una detallada visión general de los efectos visuales ganadores de un Oscar y como los creadores recrearon la antigua Roma

- **Sombras y polvo: resucitando a Proximo.** Las últimas imágenes del actor Oliver Reed. Los creadores del film han digitalizados su inolvidable y final interpretación

- **Ecos en la eternidad: lanzamiento e impacto.** Una mirada hacia atrás, hacia el fenómeno que supuso el lanzamiento de la película y la resurrección del género épico histórico.

Disco 3:

- **Imagen y diseño.** Esta sección detalla los elementos preparatorios necesarios para dar vida a la historia incluyendo fragmentos del storyboard que muestran por entero el diseño de las secuencias llenas de acción. Además, muestra una impresionante selección de las ilustraciones originales, producción de los fotogramas, diseño del vestuario y más.

- **Producción y diseño: Arthur Max.** El diseñador y productor Arthur Max muestra a los espectadores una visión general de los desafíos y responsabilidades de crear el look para una película épica masiva y realista como *Gladiator*

- **Galería de producción y diseño.** Arte conceptual, diseños, fotos de localización y otro material de apoyo

- **Explicación de storyboard: Sylvania Desprez.** El artista conceptual Sylvania Desprez cuenta la importancia de storyboarding y demuestra sus habilidades con el dibujo y la tinta en dos nuevos boards de *Gladiator* en exclusiva para el lanzamiento de este DVD

- **Galería Storyboard.** Una colección de storyboard

- **Storyboard- comparaciones del film.** Comparaciones desde múltiples puntos de vista con audio-comentarios que permiten al espectador comprender como las siguientes escenas fueron concebidas: la batalla de Germania, Lucha de cadenas y la batalla de Cartago

- **Ridleygrams.** Una recopilación de los propios storyboards del film de Ridley Scott

- **Galería de diseños de vestuario.** Una sección dedicada a la ganadora del Oscar Janty Yates con las ilustraciones de vestuarios más reconocidas

- **Galería de fotos.** Detrás de las escenas, rodaje especial: retratos promocionales

- **Archivo complementario.** Una colección de material adicional eliminado como secuencias descartadas, efectos especiales creados por el ordenador, y trailers y spots de televisión

La cultura será cada vez más un asunto de industria. ¿Hay otra posibilidad? Para 1935 Louis Gottschalk, de la Universidad de Chicago, escribió al presidente de la *Metro-Goldwyn-Meyer*: “If the cinema art is going to draw its subjects so generously from history, it owes it to its patrons and its own higher ideals to achieve greater accuracy. No picture of a historical nature ought to be offered to the public until a reputable historian has had a chance to criticize and revise it” (Rosenstone, 2001)²³ La cita se ha convertido en una cita de culto utilizada en textos que quieren ofrecer una visión crítica de los films como posibilidad histórica. Amerita agregar aquí la forma como la utiliza R. Rosenstone al inicio del capítulo titulado: *The Historical Film: Looking at the Past in a Postliterate Age* que hace parte del libro *The Historical Film. History and Memory in Media* por Marcia Landy (Editora) London, Rutgers Depth of Field Series, 2001:

Hablemos sin rodeos y admitámoslo: los problemas y molestias que tienen los profesionales de la historia con los films históricos, son problemas y molestias de hace mucho tiempo. [...] Cómo podemos pensar [la carta de Louis Gottschalk] hoy? Como conmovedora? Ingenua? Como una mirada a una sencilla época que podría en realidad imaginar a Hollywood teniendo ‘altos ideales’? Todo esto? Si la actitud anticuada es la misma, los sentimientos seguramente no. La mayoría de los historiadores hoy podrían ser capaces de decir o pensar lo mismo. Dar reputación escolar a la posibilidad para criticar y revisar guiones, y verdaderamente tendríamos una mejor historia en la pantalla.

Pregunta: ¿Por qué a los historiadores les molesta los films históricos?

Respuesta abierta: las películas no son puntuales. Ellas distorsionan el pasado. Ellas ficcionalizan, trivializan y romantiza a las persona, los eventos y los movimientos. Ellas falsifican la historia.

Respuestas encubiertas: las películas están fuera del alcance de los historiadores, las películas muestran que no somos dueños del pasado, las películas crean un mundo histórico con el cual los libros no pueden competir, y menos por popularidad. La película es un símbolo inquietante que va aumentando día a día en un mundo post literario (en el cual las personas pueden leer pero no lo harán).

Una pregunta descortés ¿cuántos historiadores profesionales, cuando se trata de campos fuera de sus áreas de pericia, aprenden sobre el pasado desde el cine? ¿Cuántos Americanistas saben del líder de la India desde *Gandhi*? O cuantos europeístas saben de la Guerra Civil Americana desde *Glory*, o –qué horror- *Lo que el viento se llevó*? O Asiáticos sobre la reciente Francia moderna desde *El regreso de Martin Guerre*? (p. 74)

Pero volvamos a Roma, la Roma del Emperador – Filósofo. Marco Aurelio reinó de año 161 al año 180. Los primeros siete años lo hizo con Lucio Vero, quien muere en 169; y del año 177 hasta el 180 gobernó con su hijo Cómodo. Nada de esto está referenciado ni en *La caída...* ni en *Gladiator*, pero si aparece en ambas el deseo de Marco Aurelio de no dejar que su hijo

²³ “Si el arte del cine va a extraer sus temas tan generosamente de la historia, le debe a sus clientes y a sus propios ideales más altos para lograr una mayor precisión. Ninguna imagen de carácter histórico debería ser ofrecida al público hasta que un historiador de renombre ha tenido la oportunidad de criticarla y revisarla”. Traducción propia.

Cómodo, quien era co-emperador con su padre con dieciséis años- le sucediera en el trono. La unanimidad de los historiadores con respecto a Cómodo quizás haya motivado la inclinación de Marco Aurelio por Máximo. Históricamente sabemos que Cómodo salvó a su padre en el año 179 de morir ahogado en un pantano durante una marcha por los bosques de Bohemia; también sabemos que probablemente Marco Aurelio murió en la peste del año 180 en Vindobona, la actual Viena (cfr. Alonso, et al., 2008, p. 238-239). La ficción funciona porque el cine siempre está con los buenos; no tendría sentido ir al cine –comercial en su mayoría- para que éste no alimentara nuestra posibilidad de éxito pese a nuestra miseria o posición inferior. La identificación del miserable con el héroe funciona para la industria cultural como lo hizo el ‘opio’ para el sistema marxista. Soñar y tener esperanza equivale a callar y asumir la realidad en un sentido común de normalidad. Controlar las posibilidades reales de cambio mediante la ilusión del cambio ante la imposibilidad, es la mejor manera de garantizar un mismo devenir. Del cine se sale con la idea de ser alguien especial porque por dos horas nos rebelamos, atacamos al sistema, nos liberamos de la carga del mercado, construimos un mundo diferente o se nos da la muerte en *franca lid* en la eterna lucha del bien y el mal. Las identificaciones tienen por objetivo creer que si ya pasó en la pantalla no es necesario que pase en la realidad y la lección corre como voz en *off*: si pasa en la realidad ya sabemos cómo ha de terminar: el héroe en los campos elíseos al lado de su familia, el malo también muerto –obvio, en la ficción-. ¿Qué diferente sería el mundo si tipos como Cómodo hubieran pensado como Máximo, Próximo, Seleuco o Mañara? (Alonso, et al., 2008, p. 238) Igual de diferente si el cine fuera un constante trasegar de la utopía a la realidad:

Se tiene la costumbre de deplorar que a su muerte, en el año 180, el sabio Marco Aurelio hubiera tenido la debilidad de dejar el trono a su hijo, el detestable Cómodo; pero si hubiera nombrado a otro sucesor, habría sumido a Roma en una guerra civil en la que los aspirantes se habrían enfrentado con las armas en la mano. Es precisamente lo que ocurrió en el año 193, después del asesinato de Cómodo, que no dejó ningún descendiente; incluso se puede suponer que algunos de los aspirantes que entonces se enfrentaron habrían sido los mismo que se habrían enfrentado en el año 180, a saber, los legados del glorioso y orgulloso ejercito del Danubio. (Veyne, 2009, p. 15)

La obediencia al pasado remite a su necesaria falsificación. Miramos al pasado en imágenes y con ello decimos que debió haber sido de x o y manera. Con ello decimos también que el futuro debe ser de esa x o y manera. Ficcionalamos el mundo hasta el punto de convertirlo en el mejor de los posibles; ¿de qué otra forma podríamos creerle a Leibniz? La realidad por sí

misma no cesa de repetirse y de los romanos hasta hoy el poder prevalece; las leyes del mercado, el monopolio, la industria dando la pauta de cultura y en la orilla de esta avalancha megalómana, unas tímidas letras, humanistas que entre literatos e historiadores van a la saga de la tecnología. ¿No es esta la razón por la cual se nos hace tan familiar el mundo antiguo a todos los que vemos *Gladiator* si antes haber leído Paul Veyne? Ya vimos que nos son familiares sus espacios de lucha y diversión, pero también lo es el poder que confiere la política, el abuso de lo público, el deslizamiento por la pendiente de la tiranía. Pese a su condición de filósofo, Roma para los tiempos de Marco Aurelio –como lo señala Mommsen- se considera a sí misma como el único Estado que existe en el mundo y por ello los emperadores no tienen ministro de Asuntos Exteriores. El cine copia este modelo histórico y nos ofrece la tiranía bien sea protagonizada por un sujeto o ejemplificada en una Nación entera. Es la identificación de quien ve con quien sueña ser o a quien se quiere -al igual que la orientación de la película- aniquilar. La dupla es necesaria: mal y bien enfrentados; el desenlace siempre es el mismo: ‘Cómico, el asesino de su padre Marco Aurelio, quien quería restablecer la Republica (ambos datos falsos), al final paga con su vida tal afrenta. El público elogia a Máximo y ve con buenos ojos el final antihistórico de Cómodo. ¿Cómo explicar de otra manera el éxito taquillero de *Gladiator*? O acaso ¿el público intuye algo más que una película del mundo antiguo? Es el año 2000, una nueva concepción religiosa –sincretismo- se afinca como contrapartida a las guerras del mundo religioso monoteísta [las cuales se harán más evidentes cuando occidente y oriente se enfrenten de nuevo por asuntos religiosos con la caída de las torres gemelas]. La Roma de Marco Aurelio está en periodo de transición; el paisaje mental está cambiando cuando al final del siglo de los Antoninos platonismo y cristianismo se conjugan. Es el estoicismo en su máxima expresión:

Cuando se pasa de la edad de Cicerón a la de Marco Aurelio, se abandona una época en la que una aristocracia elegante y segura de sí misma no pensaba en la religión tradicional sino con una sonrisa superior o inconformismo de fachada; y se llega a otra época en la que el fervor y la humildad intelectual se convierten en el estilo que distingue en materia de religión; esta se ha convertido en la buena sociedad en un tema admitido de conversaciones, discusiones y testimonios: la riqueza interior confirma el valor personal de los miembros de la clase dirigente y de los gobernantes. (Veyne, 2009, pp. 462-463)

Utilizando términos de la filosofía moderna los estoicos son racionalistas panteístas en los cuales no está presente el sentido de santidad o lo sagrado. Y aunque sus dioses son elementos de la naturaleza, en el estoicismo se halla un proyecto humanamente contradictorio: la incorporación

al plano divino, fundirse en él y extraer de la belleza de este plano valores útiles para la vida personal. Marco Aurelio transita en ambos planos: es la resignación a la muerte en la sublimidad del plano cósmico (Veyne, 2009, p. 470). En términos generales “el mundo de los estoicos es incoloro, incluso sus dioses no están en el cielo. Su doctrina más bien revela una sensibilidad hacia lo sublime, la contenida en el cosmos y la suya propia” (Veyne, 2009, p. 471).

Pero es esta crítica filosófica la que aniquila el antropomorfismo y con ella a la propia religión que muere en la clase letrada. La preocupación por la ética se suma a ello. La esencia de la religión desaparece cuando se espera de ella formar un mejor hombre o un mejor ciudadano. La actitud de nuestro emperador-filósofo está a medio camino entre lo ‘primario’ y lo sublime. Él, al igual que Séneca, asistían al espectáculo de la muerte, la miraban sin placer pero también sin demasiada pena. El Marco Aurelio que nos ofrecen ambas películas intenta distanciarse de una práctica propia del pueblo y que Cómodo desea continuar. En *Gladiator* se exagera aún el papel de este estoico presentando la visión de un humanista que no alcanza a cumplir su sueño, él se pregunta cómo será recordado: “¿Como el filósofo? ¿El guerrero? ¿El tirano? ¿O más bien como el que le devolvió a Roma la libertad restaurando la República?” Aún con tal intención nuestro protagonista dista mucho de la imagen que dejó Trajano; “[la] pose humanista de Marco Aurelio en *Gladiator* recuerda, en parte, la imagen del príncipe humanista y buen gobernante que nos ha quedado de Trajano, un emperador que conciliaba un gobierno absoluto con la tradicional idea de la libertad republicana y que transformó el régimen imperial en una monarquía administrativa y paternalista” (Alonso, et al., 2008, pp. 235-236). Históricamente y traído a nuestros días en palabras contemporáneas, Marco Aurelio más allá del Danubio se comportaba como entre lo que nosotros llamamos hoy un genocida. P. Zanker –citado por Paul Veyne (2009)-, muestra que a diferencia de la guerra Dacia de Trajano, en la que las tribus bárbaras fueron anexionadas, en las guerras de Marco Aurelio éstas fueron aniquiladas y el emperador rechazó su sometimiento (p. 511). Todos los bustos que se han conservado, mostraban para esta época el rostro sereno y meditativo del estoico; es la interiorización de una clase cultivada por la filosofía y la religión y bajo la cual se justificaba el sometimiento del enemigo y aun su aniquilamiento pese a suplicar. Es bien visto la muestra de poder en estas actitudes. El cine continúa repitiendo tal esquema y desde la imagen se generalizan rictus que terminan imponiéndose a cualquier recuperación histórica, y en el despeinado personaje que interpreta al emperador haciéndolo ver

más como un filósofo –hombres que no se preocupan por su aspecto físico-, escuchamos barbaridades como la que querer conceder la ciudadanía romana a todo habitante del Imperio –*La caída del Imperio...*- o, ya lo decíamos, querer que Roma sea una Republica de nuevo – *Gladiator*-.

Así para la historia, para un grupo concreto de personas en las cuales opera el sentido de memoria histórica, Marco Aurelio es asesinado y no precisamente por la voluntad de nuestros dos cineastas hasta el momento abordados aquí. Su muerte se da cuando pasa al olvido o cuando se recupera históricamente falseado, lo cual es lo mismo. De un tajo poco importa el resto de la historia cuando la imagen que se quiere transmitir es más conveniente o al menos la más plausible para determinada época. El humanista para el siglo XX muere en ambas películas, en una con un trozo de manzana envenenado dado por el ciego Cleandro (*La caída...*) y en la otra asfixiado en el abrazo de su propio hijo (*Gladiator*). Esta muerte congracia e inmortaliza en el publico la figura de este emperador filósofo, pero también deja entrever que es otro el camino escogido como posibilidad de interpretación: la vida realizada no en el *memento vivere* sino en su sentido final: la muerte. El estoicismo acaba convertido en existencialismo.

Para dar paso a un intento de justificación y aclaración a esta frase miremos el escenario de la muerte en las dos películas y luego analicemos en las mismas palabras de Marco Aurelio en sus *Meditaciones* la relación de un estoico con la muerte:

En *Gladiator*, con una conmovedora música de fondo que fustiga de entrada el asesinato de quien ha encontrado empatía con el público porque es bueno [todo público es bueno], además es viejo y sabio y como culmen, es asesinado por quien desea el poder, por el malo, el ambicioso, el que no tiene escrúpulos para asesinar a un viejo y más aún, a su propio padre. Que culebrón sentimental el que nos ofrece *Gladiator*. Este link tiene la versión del audio español <https://www.youtube.com/watch?v=MRIDLSXRFxU> pero considero que es mejor el dialogo original que se transcribe a continuación:

Marcus Aurelius: Are you ready to do your duty for Rome?

Commodus: Yes, father.

Marcus Aurelius: You will not be emperor.

Commodus: Which wiser, older man is to take my place?

Marcus Aurelius: My powers will pass to Maximus, to hold in trust until the Senate is ready to rule once more. Rome is to be a republic again.

Commodus: Maximus?

Marcus Aurelius: Yes. My decision disappoints you?

Commodus: You wrote to me once, listing the four chief virtues: Wisdom, justice, fortitude and temperance. As I read the list, I knew I had none of them. But I have other virtues, father. Ambition. That can be a virtue when it drives us to excel. Resourcefulness, courage, perhaps not on the battlefield, but... there are many forms of courage. Devotion, to my family and to you. But none of my virtues were on your list. Even then it was as if you didn't want me for your son.

Marcus Aurelius: Oh, Commodus. You go too far.

Commodus: I search the faces of the gods... for ways to please you, to make you proud. One kind word, one full hug... where you pressed me to your chest and held me tight. Would have been like the sun on my heart for a thousand years. What is it in me that you hate so much?

Marcus Aurelius: Shh, Commodus.

Commodus: All I've ever wanted was to live up to you, Caesar. Father.

Marcus Aurelius: [Marcus Aurelius gets down on his knees] Commodus. Your faults as a son is my failure as a father. Come

[Gives Commodus a hug]

Commodus: [Commodus hugs Marcus and cries] Father. I would have butcher the whole world... if you would only love me!

[Commodus begins to asphyxiate Marcus while they hug, Marcus grunts]

Por su parte en *La caída del Imperio romano*, la muerte esta antecedida de un discurso largo y pausado del mismo Marco Aurelio con un interlocutor que parece ser la muerte misma. Simula con ello las *Meditaciones* del Emperador. Cleandro, el ciego, será el encargado de dar muerte al emperador ofreciéndole un trozo de manzana envenenado, que ha sido cortado por un cuchillo que sólo tiene veneno por un lado de la hoja; esta es la cuartada perfecta: ¿cómo dudar de lo que ofrece un ciego?

Está oscuro, transcurre el minuto 59 con 27 segundos y se avecina una tormenta. Con una iluminación solemne comienza la voz:

- ¿Tú eres un hombre que le gusta la ironía, Marco Aurelio? Mira bien: el Emperador de toda Roma se convirtió en poco más que un esclavo. ¿Y quién, o qué es tu señor?

- M. A. ¿Esclavo?

- Una pequeña marca de tu lado tal vez no mayor que un grano de trigo.

- [Mirándose Marco Aurelio en la tinaja de agua] ¿De qué sirve tu sabiduría ahora?

- ¿No contestas? Piensa en todo que ya leíste y aprendiste en todos esos años Marco Aurelio, y las horas de conversaciones con tu amigo Timonides. Seguramente deben haberte preparado para este momento. ¿Te falló? No estás preparado.

- M. A. ¿Por qué?

- En esas conversaciones, este asunto, la muerte, ¿escapó de sus mentes? ¿O sabías bien en el fondo que tu sabiduría sería inútil delante de este misterio de los

misterios? Y admitiendo eso, cualquier otro conocimiento y habilidad se convierten en triviales y sin significado. Pero tú no podrías haber pensado y leído, y hablado e imaginado.

- M. A. Entonces, tal vez sea bueno.

- Para hombres que no piensan, leen, hablan uno con el otro, además de todo...

- M. A. Ellos no son más hombres.

- [un fuerte trueno coincide con el intenso dolor de Marco Aurelio que cae en su silla y postra su cabeza en la mesa]

- Él me vino a buscarme. El barquero silencioso, para transportarme a través del río de las sombras.

- M. A. No estoy listo para ti. Siempre estuve dispuesto a negociar con mis enemigos ¿No podemos hacer un trato? De tu parte pido que esperes dos años, un año. No puedo hacer eso en menos de un año.

- No busco placeres, amistad o amor

- M. A. Hablo solamente de Roma y cuando hablo de Roma, estoy hablando del mundo.

- El futuro. De mi parte estoy preparado para vivir con dolor

- M. A. ¡Un año! ¿Qué es un año para ti?

- [una nueva investida de dolor] Que cosa grosera, vulgar y estúpida. Pero, fui yo quien dijo: ¿no es la naturaleza de la higuera dar higos, como es de la abeja dar miel y del león atacar la oveja? Entonces es naturaleza que tú me vengas a buscar.

- M. A. Perdóname barquero. No percibí que eras ciego y sordo. Ven a buscarme cuando quieras. Mi mano nos guiará.

- [un trueno y Marco Aurelio frente a la ventana que acaba de abrir] Pero digo una cosa, hay una gran verdad que todavía no conocemos.

Termina el diálogo y entra el ciego dispuesto a asesinar a Marco Aurelio.²⁴

Pareciera que ambos productores cinematográficos hubiesen querido hacer una versión libre de la historia, pero señalar la muerte de Marco Aurelio como un asesinato dice mucho sobre el consenso al que se ha llegado en occidente respecto a la vida y la muerte como posibilidades hermenéuticas y cinematográficas en las que está dado el devenir. La muerte es la excusa cinematográfica que permite justificar en el mundo de la ficción porque Marco Aurelio no alcanzó a dejar a su general Máximo en el poder; pero también evidencia cómo toda la reflexión contenida del filósofo emperador termina reducida a su resignación frente a la muerte cuando sus meditaciones son una oda a la vida y es precisamente por el valor supremo concedida a ésta que se da ese desprecio a la muerte. No es la vida una preparación para el morir como tampoco la vejez el camino a lo inevitable. Pero fue lo contrario a esta tradición lo que finalmente caló para occidente. En el camino gradualmente se perdió este horizonte de interpretación cercano a la

²⁴ Scott, R. (Director), & Franzoni, D., Lustig, B. & Wick, D. (Productores). (2000). *Gladiator*. Estados Unidos: Universal Pictures.

muerte no como razón de existencia sino en su sentido nihilista. Palabras que aparecen en *Gladiator* tomadas de lo que se transmitió popularmente de Marco Aurelio: polvo, aire, sombras, ceniza, burbujas de agua, olvido. Lo dice la tradición que viene de Horacio en *Odas*, y también Pretonio en *Satiricon* y que conducirá hasta el siglo XVIII con Miguel Mañara diciendo en *Discurso de la verdad*:

Es la primera verdad que ha de reinar en vuestros corazones: polvo y ceniza, corrupción, y gusanos, y sepulcro, y olvido. Todo se acaba: hoy faltamos a los ojos de las gentes, mañana somos borrados de los corazones de los hombres. En nuestra vida como el navío, que corre con presteza, sin dejar rastro, ni señal por donde pasó. ¿Qué se hicieron tantos reyes, y príncipes de la tierra, que dominaban el mundo? Buscad a Alejandro, llamad a Escipión, y quizás estarán en alguna tapia sus cenizas. (Alonso, et al., 2008, pp. 237-238)

Hemos navegado tan tímidamente a favor de la historia y la memoria, como ha sido también tímida la propuesta de ver en el cine la aniquilación de la memoria y en especial de la memoria histórica y de paso la misma historia. David Rieff lo dice al inicio del texto *Contra la memoria*: “Una cosa es afirmar que la historia no tiene sentido intrínseco, sino que su sentido en cambio se deriva del modo como los seres humanos la ordenamos y le infundimos sentido. Y otra muy distinta es asignarle una duración incluso a esos sentidos construidos, y realmente aceptar el hecho de que, a muy largo plazo, todo lo que hacemos y somos está destinado al olvido”. Marco Aurelio, el estoico, el emperador, el filósofo, el que muere con el sueño de no ser recordado como un hombre que sólo aportó la guerra a un Imperio que inicia su descenso. Muerte y guerra, la imposibilidad de pensar un hombre mejor, un hombre para la vida, un horizonte interpretativo desde el *memento vivere* y no desde el optimismo del diablo. Llegamos entonces al inicio, lo que nos convoca en este trabajo de grado, a Marco Aurelio también como la excusa para analizarlo desde su estoicismo, desde la historia, contrastando con el ya mostrado y olvidado gracias a los cineastas.

CAPÍTULO III

INICIO

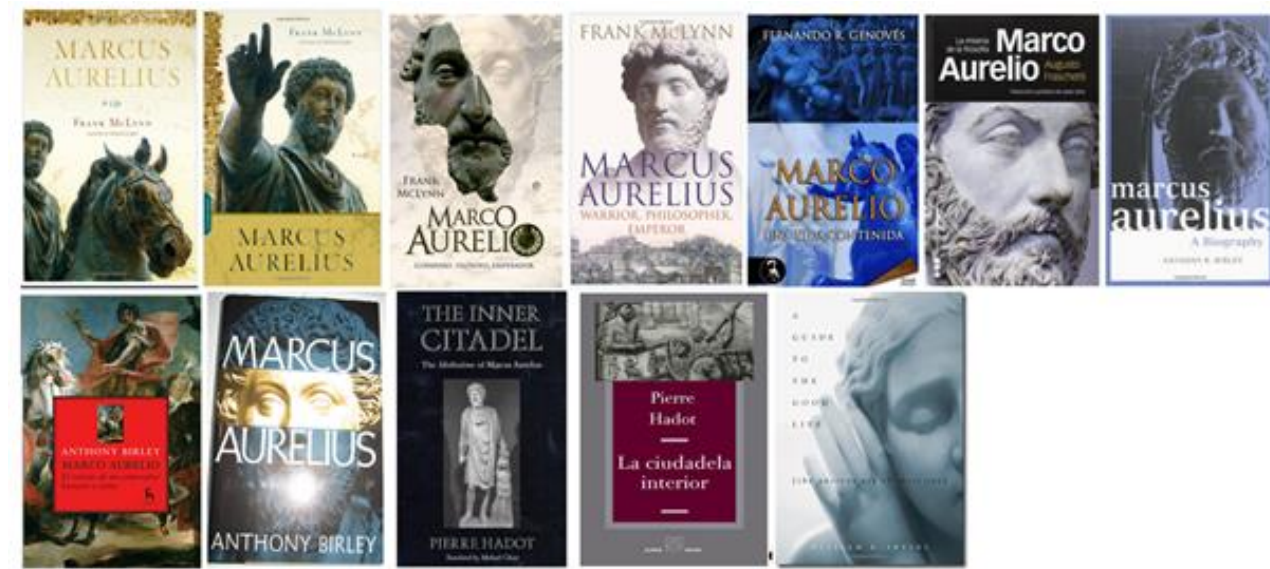
Ten cuidado con ‘cesarizarte’... Consérvate simple, bueno, puro, grave, natural, amigo de la justicia, venera a los dioses, sé benevolente, afectuoso, firme en el cumplimiento de tus deberes.

Combate para permanecer tal como la filosofía ha querido hacerte.

Marco Aurelio, *Meditaciones* (VI, 30, 1-3).

Doce portadas de libro, 8 textos académicos distintos, unos con traducción al español, otros solamente en inglés. No son los únicos, y nos interesan en este momento por sus imágenes. Quisiéramos comentar unos cuantos a partir de presentaciones que se han hecho, o compararlos entre ellos, pero apremia introducirnos en el Marco Aurelio de las *Meditaciones* y concluir así un viaje propuesto a modo cinematográfico, intentado mostrar como la memoria y la historia se reconfiguran en los nuevos medios masivos de comunicación y cómo éstos, que pertenecen a la industria cultural, celebran el triunfo de la publicidad en la que el hombre se reifica, la vida queda subsumida frente al valor de la muerte y lo humano es sólo el producto de relaciones económicas injustas pero naturalizadas.

Imagen 2. Carátulas libros sobre Marco Aurelio.



Las imágenes en cada portada y el intento de relación final que proponemos Estoicismo – Cine, atraviesa el discurso de las industrias culturales; el mundo no es aún posliterario, como lo señala Rosestone; el mercado académico es un nicho fértil para las imágenes que muchas veces terminan convertidas en estereotipos banales más cercanas a una cierto tipo de psicología histórica que a una historia que bebe de la fuente y se cuida a sí misma de dos de los grandes escollos al momento de acercarse a la historia antigua –ambos opuestos y anacrónicos: una visión heredada del romanticismo y vigente en nuestro tiempo en la cual la obra trasluce el autor totalmente fiel, y la otra en la que el autor desaparece y la obra tiene vida y autonomía propia sin necesidad de indagar por la intención del autor (Hadot, 2013, p. 309).

Esta es la visión de Pierre Hadot en su más reciente texto *La ciudadela interior*, con quien presentaremos al estilo ‘lectura de la mano de’ al Marco Aurelio de las *Meditaciones*, al Estoico y Emperador, esperando que este ‘Inicio’ de la película resuelva la pregunta de entrada en el título: ¿Ficción o Documental? No obstante digamos antes algo de las caratulas de los textos arriba presentados siguiendo a Paul Veyne en su ya citada obra y que, hasta donde ha sido posible indagar, no está referenciado en la obra de Hadot.

El arte y la escultura en tiempos de Marco Aurelio y hasta el siglo III tenían una función más alegórica que documental;

Marco Aurelio aparece representado de forma frontal, de cara al espectador, y sólo vuelve la cabeza hacia sus interlocutores; más que mandar a sus hombres está en una actitud majestuosa. No es que Marco Aurelio haya sido más pomposo que sus predecesores, sino que son los artistas imperiales los que comienzan aquí a recurrir a procedimientos ‘primitivistas’. (Veyne, 2009, p. 685)

Agrega Paul Veyne, el retrato de Marco Aurelio no muestra la angustia y la crisis de su época. Sus imágenes dan cuenta de un rostro sereno, meditativo, que triunfa y muestra una riqueza, la riqueza de la vida interior.

Es verdad que en todos los tiempos la gente se hace una cierta idea de su época y el arte no es una excepción; sin embargo, en aquella época, la angustia no era ‘el mal del siglo’: el nuevo ideal, que sería el del siglo III, era tener vida interior, y es ella la que se lee en los retratos, antes que la angustia. (Veyne, 2009, p. 687)

¿Cómo corroborar o refutar esta información? ¿Son las imágenes el ‘retrato alegórico’ de una época? Para el siglo III, cercanos a la caída del Imperio, no es la crisis lo que se impone sino una alta cultura y dirección filosófica. Los artistas componen rostros de una sociedad cultivada y no angustiada al día siguiente de una catástrofe. Era como si se tuviera por ley estar informado de las altas verdades y el destino del alma en el mismo sentido en que hoy es necesario tener afiliaciones políticas y estar al tanto del devenir mundial.

Autor y obra nos ocupan pues en esta parte final; el rostro del Emperador tanto en las caratulas de los libros como en las actuaciones ofrecidas en las dos películas analizadas distan de la imagen del estoicismo que para un público general se queda en la superficie. No decimos con ello que las líneas a continuación sean una invitación a la profundidad, a la pura verdad, pero si advertimos, como ya lo había hecho Nietzsche, sobre el peligro de las convicciones:

Demos un paso más hacia adelante en la psicología de la convicción, de la “fe”. Hace mucho planteé la cuestión de si las convicciones no son enemigas más peligrosas de la verdad que las mentiras [Humano, demasiado humano I, afs. 54 y 483]. En este momento deseo formular esta pregunta decisiva: ¿existe en definitiva, un contraste entre la mentira y la convicción? Todo el mundo cree que sí; pero ¿qué no cree todo el mundo! Toda convicción tiene su historia, sus formas preliminares, sus tentativas y yerros; llega a ser una convicción después de mucho tiempo de no haberlo sido y tras un tiempo más largo aún en que lo ha sido a duras penas. ¿Cómo?, ¿no es posible que entre estas formas embrionarias de la convicción figure también la mentira? A veces todo es cuestión de un mero cambio de persona: en el hijo tórnase en convicción lo que en el padre ha sido aún mentira. Yo llamo mentira empeñarse en no ver lo que se ve, dando igual que la mentira se produzca ante testigos o sin testigos. La mentira más corriente es aquella con que uno se miente a sí mismo; mentir a otros es, relativamente, la excepción. Ahora bien, este empeñarse en no ver lo que se ve, este empeñarse en no ver tal cual se ve, cabe decir que es la premisa capital de todos los que son facción, en cualquier sentido; el hombre partidario miente por fuerza. Los historiadores alemanes, por ejemplo, están convencidos de que Roma encarnaba el despotismo y que los germanos han obsequiado al mundo el espíritu de la libertad; ¿qué diferencia hay entre esta convicción y la mentira? ¿Es de extrañar que todo lo que es facción, el historiador alemán inclusive, baraje por instinto las palabras sonoras de la moral; que casi pueda decirse que la moral subsiste en virtud del hecho de que el hombre partidario, de cualquier índole, le ha menester en todo momento? "Tal es nuestra convicción; la proclamamos a los cuatro vientos, vivimos y morimos por ella; ¡respeto a todo el que tiene convicciones!" Palabras parecidas las he escuchado hasta de labios antisemitas. [...] La “santa mentira”, que Confucio, el Código de Manú, Mahoma y la Iglesia cristiana tienen de común, no falta tampoco en Platón.²⁵

²⁵ El Anticristo § 55

¿Qué espectador advierte el yerro inmenso en el grito de Russell Crowe (Máximo) al final de la batalla con la que inicia la película: “Máximo grita un par de veces ‘Roma vincit’ (el sonido en esta escena no es muy bueno), pero en la versión original en inglés, sin embargo, lo que grita Máximo es ‘Roma victor’, lo que no es correcto porque en todo caso sería ‘Roma victrix’” (Alonso, et al., 2008, p. 230). La historia está llena de pequeños yerros y no es nuestro afán criticar esta condición humana propia al momento de relacionarse con el pasado pero sí utilizar este pequeño ejemplo para ligar el asunto de las imágenes y el lenguaje en el devenir de la verdad, la convicción, la mentira y lo que prevalece en el tiempo.

Imagen 3. Alec Guinness interpretando a Marco Aurelio.



Este es Alec Guinness interpretando a Marco Aurelio en *La caída del Imperio romano*. Asombra el inmenso parecido que se intentó dar con los retratos del siglo II, utilizados también en las caratulas de los actuales libros sobre Marco Aurelio. Esta es la convicción con la que sale un espectador desprevenido sobre lo que es un filósofo, algo similar pasa para el lector desprevenido cuando lee *Meditaciones* y cree entrever en esta obra una manual actual de comportamiento, una filosofía más cercana a la nueva era que al estoicismo en la que está inscrita. Perdone lector que insista en este punto, pero no se trata de hacer una declaración de superioridad por el hecho de abordar las películas y el texto *Meditaciones* desde la óptica de los expertos; el énfasis es desvelar lo que ha prevalecido para un público general que tendrá por toda

historia lo visto en *Gladiator* o que difícilmente se acercará a una obra de 500 páginas [*La ciudadela interior*] para intentar entender el Estoicismo y al Marco Aurelio de las *Meditaciones*. Prevalció hasta nuestros días una imagen vaga de esta filosofía antigua, no en términos de verdad [guiados por Hadot o Veyne], tampoco en términos de mentira-ficción [lo ofrecido por el cine y las series televisivas] sino en términos de convicción, de una fe, unas construcciones imaginarias, colectivas, comunes desde el momento en que se decide como especie desmitificar el mundo [Ilustración]. Volveremos al final retomando la dialéctica de la ilustración de Adorno. ¿Qué tanto afecta la distancia entre este Marco Aurelio, el de Hadot, el del Cine y el de nuestras convicciones actuales sobre el estoicismo? ¿Vale la pena mirar esta distancia o es tan inocua tal misión como aclarar los términos *vincit, victor y victrix*? La función de estos trabajos teóricos es empeñarse en *ver lo que se ve*, en *ver tal cual se ve*, entendiendo que es posible una realidad alterna, una corriente hermenéutica paralela a lo que el común cree y sojuzga como verdad. Borear conocimientos o nociones de verdad implica caer en agujeros negros que nos transportan a otras interpretaciones, a otra realidad, quizás al mejor de los mundos posibles. Digamos algo más sobre la convicción y la manera como se vincula en la relación filosofía - cine que nos atañe. El especialista de cualquier rama o el sacerdote que se dirige a su feligresía poseen una tesis en la cual fundan su exposición. Convencer en estos ámbitos resulta casi que consecuente con la simple acción de exponer, pero el filósofo y el cineasta que dirige sus discursos a un auditorio universal, tienen una tarea más difícil: su auditorio no posee un conjunto de tesis en común y admitidas por todos los miembros.

Es la razón por la cual –nos dirá C. Perelman para el caso de los filósofos- estará(n) tratando de buscar hechos, verdades y valores universales que, aún si las tesis invocadas no son objeto de adhesión explícita por todos los miembros del auditorio universal –cosa imposible de obtener-, sin embargo en principio, deben imponerse a todo ser de razón suficientemente ilustrado. Para estos el filósofo (y el cineasta) apelará al sentido común o a la opinión común, a la intuición o a la evidencia, presumiendo que cada miembro del auditorio universal hace parte de esta comunidad a la cual el orador hace alusión y que tiene las mismas intuiciones y comparte las mismas evidencias. (Perelman, 1997, p. 38)

La persuasión está ligada entonces a los públicos reducidos, afines, concretos, mientras la convicción se dirige a un auditorio universal, haciendo un llamado desde la razón más que desde el sentimiento y la imaginación. El cine pacta con el espectador reglas de incredulidad y así animales que hablan, hombres que vuelan o los viajes espaciales tienen asidero desde la razón, desde una lógica propia para convencer con la imagen y el sonido. En el ejercicio propuesto por

Perelman sobre la retórica y sus tres géneros de discurso, el epidíctico nos une el teatro griego y la televisión y cine moderno. “Su papel –discurso epidíctico- es intensificar la adhesión a valores, sin los cuales el discurso que pretenda llegar a la acción no podría encontrar un punto de apoyo para conmover y mover a sus auditores” (Perelman, 1997, p. 41). Este discurso tiene que ver con el campo educativo pretendiendo crear una disposición a la acción. Salimos de cine y algo en nuestro sentir y esperar ha cambiado; provocados, convencidos, persuadidos o engañados, nunca indiferentes o iguales así nos zambullamos varias veces en las mismas aguas.

Sin más preámbulos iniciemos este viaje al interior de las *Meditaciones*. La obra de Pierre Hadot consta de diez capítulos distribuidos en 484 páginas y una conclusión de 10 páginas. El capítulo más largo es el X *Marco Aurelio en sus ‘Meditaciones’* (pgs. 388-478)²⁶. Se hará una lectura de la mano de Hadot intentando ver esta otra línea oculta a cineastas e historiadores pero viva y necesaria para comprender otra posible vía de análisis desde el *Memento vivere*, para ver a un Marco Aurelio cercano a Adorno y ambos cercanos a una filosofía e historia que consideran como fin último el hombre, bien sea como un Todo (Marco Aurelio), bien sea en su estado primitivo no desmitificado (T. Adorno).

Quiero iniciar, quizá arbitrariamente, por la cercanía y distancia que propone el autor entre Nietzsche y Marco Aurelio en el tema del destino y el tiempo, lo que da paso a otro gran pilar de la filosofía estoica: el momento presente. Estos dos tópicos nos dan apertura a la gama de conceptos comunes y constantes en *Meditaciones*, a las tres reglas de vida del estoicismo, los tres saberes filosóficos, pero también a lo que históricamente se ha asimilado de ellos y se ha masificado en producciones audiovisuales.

Habla Nietzsche del *amor fati*, término latino que no usó nunca Marco Aurelio dado que escribía en griego, pero cuyo significado comprende la esencia de la filosofía estoica: todo ocurre de acuerdo a la Naturaleza universal, se debe aceptar el destino y todo aquello que no depende de nosotros, hay un orden y una razón de ser en cada acontecimiento que sucede, Clothó, la hilandera, la tercera de las *Moirai* (las *Partas*), que según la doctrina estoica se llama así dado

²⁶ Por razones de tiempo y por el objetivo de este trabajo no se abordará a manera de análisis los planteamientos de Hadot; tal empresa puede encontrarse en el artículo *Marco Aurelio ‘medita’, Roma cae*, desprendido de este trabajo de grado y realizado como apoyo al proyecto de investigación *Memento vivere: una propuesta hermenéutica*. Tal artículo aparece como apéndice al final de este trabajo de grado.

que todas las cosas ‘están hiladas y encadenadas conjuntamente y que no pueden recorrer más que una única vía, que esta ordenada a la perfección’; también recibe el nombre porque ‘la partición se hace según el Destino y lo que se produce llega a su término conforme a lo que se ha hilado’ (Hadot, 2013, pp. 241-242). Reiterará más adelante Hadot, siguiendo esta doctrina estoica del Destino:

Y, sin embargo, desde la perspectiva de la providencia particular, los acontecimientos que me advienen están destinados a mí en particular. Clothó, es decir, el curso del universo, procedente del impulso original los entretejió conmigo desde el origen del mundo [...] Todo lo que me ocurre se ha destinado a mí como la oportunidad de consentir en lo que Dios quiere para mí, en tal momento preciso, de una forma determinada, con el fin de aceptar ‘mi’ destino en particular, el que todo el universo me ha reservado. (Hadot, 2013, pp. 274-275)

Nietzsche vuelve a los griegos y su lectura del Destino es hasta cierto punto similar a la propuesta de nuestro Emperador Estoico. Dice Nietzsche:

Mi fórmula para la grandeza en el hombre es *amor fati*; no querer tener nada de diverso de lo que se tiene, nada antes, nada después, nada por toda la eternidad. No sólo se debe soportar lo necesario y no esconderlo –todo idealismo es mentira frente a lo necesario-, sino amarlo [...] lo que se da necesariamente también es lo útil, contemplado desde lo alto y en la perspectiva de una economía *superior*, no sólo se debe soportar, debe *amarse* [...]. *Amor fati*: he aquí mi naturaleza más íntima. (Nietzsche, citado por Hadot, 2013, p. 248)

El punto de separación se refiere a la doctrina del eterno retorno. Para los estoicos el *amor fati* no está ligado a la eterna e idéntica repetición de acontecimientos, mientras que en Nietzsche el amor al Destino vincula el deseo de repetir eternamente lo que haga en determinado momento; por otra parte los estoicos consideran que al acontecer todo bajo una Razón universal, el yo que acepta la inicial voluntad de la Naturaleza, se hace uno con el Todo, se hace uno con el cosmos y así cada acontecer por insignificante que sea tiene ahora una mirada que se une a la Razón universal. En Nietzsche este ‘sí’ está dado a la irracionalidad, a la crueldad ciega de la vida, a la voluntad de poder más allá del bien y del mal; es esta la afirmación dionisiaca de la existencia.

Hadot utiliza a Nietzsche para explicar desde la oposición y las metáforas la segunda disciplina del estoicismo: la disciplina del deseo. En esta regla de vida se conjugan las dos naturalezas: la propia y la común, ambas idénticas para Marco Aurelio, como idénticas también

para el estoicismo razón y naturaleza. Leemos en las *Meditaciones*²⁷ (VII, 55, I): “Dirige tus miradas al frente para ver hacia qué te conduce la naturaleza: la del Todo, por medio de los acontecimientos que vienen a tu encuentro; la tuya, por medio de lo que debes hacer”. La disciplina del deseo nos conduce a desear sólo lo que es útil al Todo del mundo como también lo hacen las otras dos funciones que desde Epicteto y Marco Aurelio se suman a la disciplina del deseo, el asentimiento y el impulso. Aceptar lo que viene como acontecimientos es aceptar que la vida está conformada de instantes buenos y malos, pero buenos todos ellos en la suma del Todo. Al igual que una canción o una danza que solo tiene sentido cuando concluye, pasa con la vida que está hecha de una serie de instantes que se pueden dominar si se saben definir y aislar. Implica esto circunscribir el presente y entender –al modo estoico- que es el único punto en el tiempo que le pertenece actualmente [al sujeto]; el pasado y el futuro son infinitos, se realizan pero no pertenecen en modo alguno [al sujeto]. El presente tiene una antagónica situación: como sucesión infinita de puntos no existe, pero al pertenecerle a la conciencia humana percibida en intención y atención prestada, el presente adquiere espesura. Dirá Hadot que “el instante presente me abre de inmediato a la totalidad del ser y del valor. Pensamos en la fórmula de Wittgenstein: ‘Si se entiende por eternidad, no una duración temporal infinita, sino la intemporalidad, entonces vive eternamente quien vive en el presente’” (2013, p. 253).

Son tres temas de ejercicios espirituales, tres disciplinas, tres reglas de vida contenidas por completo en *Meditaciones*. Digamos algo sobre la disciplina del juicio, la regla que nos permite pasar de las representaciones subjetivas a las representaciones adecuadas u objetivas, entender las *phantasiai* como las primeras impresiones que retumban en el alma para dar paso a los juicios (subjetivos u objetivos) y cuando estos sean adecuados, lograr el asentimiento. Es reiterativa la necesidad en Marco Aurelio de situar las cosas externas al alma lo que permite afirmar que “Si te afliges a causa de una de las cosas exteriores, no es ella la que te turba, si no tu juicio respecto a aquella cosa” (VIII, 47) pues, complementa Hadot, “Tomadas en sí mismas, las cosas no son ni buenas ni malas y no deberían turbarnos. El curso de la cosas se desarrolla de una manera necesaria, sin elección, sin vacilación, sin pasión” (2013, p. 196). Juzgar correcta o incorrectamente es una decisión del alma y depende de ella estar en el error o en el conocimiento. A esta libertad del alma la denomina el estoicismo ‘causalidad interior’; ya habíamos mencionado

²⁷ Se utiliza la misma Edición Gredos pero se cita, por cuestiones evidentes de traducción, los textos citados por Hadot.

lo exterior como Destino, como curso universal de la Naturaleza. Esta libertad empero es una libertad moral; se requiere delimitar el yo, lo que vincula el alma que juzga, el alma superior y el cuerpo. Delimitar este yo empieza por reconocer qué me pertenece y qué no, y lo primero que se desvela es un cuerpo y un soplo de vida que me los impone el Destino, un cuerpo y un *pneuma* que no me pertenecen por completo pero viene dado con una fuente de iniciativa, como un ‘yo’ que decide y que a su vez está envuelto, según Marco Aurelio en diferentes círculos, el primero y el más exterior, los otros, los que limitarían a mí ‘yo’ si desvío la atención y caigo en representaciones de su quehacer. El segundo círculo: el pasado y el porvenir. Circunscribir el yo es circunscribir el presente entendiendo que las palabras y acciones pasadas y futuras ya no nos pertenecen. Reafirma Hadot: “Ni el porvenir ni el pasado dependen, pues, de mí. Sólo el presente está en mi poder”. El tercer círculo se refiere al ‘soplo vital innato’: las emociones involuntarias que resultan de las impresiones que recibe el alma y el cuerpo y sobre las cuales no se tiene mayor control que el de no dar consentimiento a estas emociones. Séneca bellamente las llama ‘Sombras de pasión’ y aún el sabio no puede escapar a ellas. El cuarto círculo señala el flujo implacable y turbulento del destino; de nuevo sólo me pertenece el instante presente. Reconocer todo este flujo como extraño a nuestro ‘yo’ y siendo conscientes de la libertad de juicio que implica una libertad del deseo y del querer, nos permite estar por encima del Destino. Lograr esto es reconocer que las cosas externas le pertenecen al flujo del tiempo, al destino y no al ‘yo’ dueño sólo, reiteremos una vez más, del momento presente.

La delimitación del yo, como poder de libertad que trasciende el destino, equivale a la delimitación de la facultad que tengo de juzgar y de dar –o rechazar- mi consentimiento a mis juicios de valor. El Destino puede obligarme a tener un cuerpo, a ser pobre o estar enfermo, a tener hambre, a morir tal día, pero tengo la libertad de pensar lo que quiera sobre estos estados; puedo negarme a considerarlos desgracias; nadie puede quitarme esta libertad de la mirada. (Hadot, 2013, p. 215)

En esta delimitación del yo se encuentra el ejercicio fundamental del estoicismo el cual implica, como los señala Hadot, una transformación absoluta de nuestra conciencia, de la relación de nuestro cuerpo con los bienes exteriores, de nuestra actitud respecto al pasado y porvenir, la exigencia de concentrarnos sólo en el momento presente, una ascesis del desapego, el reconocimiento de la causalidad del destino en el que estamos inmersos y sometidos hasta que damos un juicio adecuado a las cosas y con ello asignarles el valor que queramos. El que estos juicios estén de acuerdo con el bien moral depende de nuestro *daimón* quien nos guía en un

mundo en el que sólo existe el bien moral y el mal moral. Cercano a la doctrina intelectualista de Sócrates al igual que a su *Daimón*, Marco Aurelio nos ofrece algo más: podemos sustituir el *Daimón* por razón y si tenemos presentes que esta razón participa de la Razón universal, entendemos que cultivarla y ejercitarla es igualarnos a Dios al escoger con nuestra razón el bien moral. Pero también el ejercicio preserva de la corrupción dado que al ser la razón un don celeste es bastante frágil.

Finalmente la disciplina de la acción. Tanto para Epicteto como para Marco Aurelio, nuestras acciones deben tener como fin el bien de la comunidad humana. Las dos anteriores disciplinas nos conducen al hombre, a la comunidad. Dice nuestro Estoico (IX, 9) que cuanto más se aproximan los hombres al estado de sabiduría, cuanto más se aproximan a Dios, más crece en profundidad y lucidez el amor que sienten los unos por los otros, por todos los otros hombres y también por todos los seres, incluso los más humildes (Hadot, 2013, p. 371).

El hombre como fin adquiere fuerza con la filosofía kantiana y lo que ha denominado el “reino de los fines” el cual corresponde a la comunidad de los seres razonables, en la medida en que está unida por la ley que cada uno crea y acepta por su propia decisión, ley que prescribe que cada ser razonable sea un fin en sí mismo, para sí mismo y para los otros en virtud de libertad moral que está en él (Kant, citado por Hadot, 2013, p. 346). La vinculación del hombre como fin último en la obra kantiana al igual que una filosofía orientada a la moral y el famoso imperativo kantiano, hizo que historiadores como E. Renan, elogiando sobremanera a Marco Aurelio y señalando adicionalmente que superaba con creces la obra de Epicteto, dijere también sobre esta cuestión moral, que pareciese que Marco Aurelio hubiese leído la *Crítica de la razón práctica* de Kant; el comentario no le agrada mucho a Hadot y replica dos páginas más adelante: “No hay que decir: Marco Aurelio escribe como si hubiera leído la *Crítica de la razón práctica* sino más bien: Kant emplea estas fórmulas porque, entre otros, ha leído a los estoicos” (Hadot, 2013, p. 488); y obviamente cómo lo hemos visto en parte en esta líneas, no fue sólo Kant sino toda una línea de pensamiento que bebió de esta fuente directamente y un poco más contaminada con lo que filtró el cristianismo en su ‘bautismo’ de la filosofía antigua -Platón, Aristóteles y el Estoicismo- y la temprana ‘excomuni3n’ a las otras corrientes de pensamiento como el Hedonismo y Epicureísmo. El hombre entonces como ‘fin último’ es la filosofía practica de Marco Aurelio que ya como lo

reconoce el historiador Dion Casio era aplicada como hombre estoico y como emperador: “Si alguien hacía algo bien lo alababa y lo utilizaba en la tarea en que destacaba, pero no tenía en cuenta el resto de su conducta: decía que es imposible crear hombres tal y como quisiéramos que fueran, sino que hay que utilizar a los hombres tal y como son para las tareas en las que son útiles” (Dion Casio, LXXXII, 34, 4, p. 62, citado por Hadot, 2013, p. 353). Esta acción dirigida a los hombres debe ser seria, se opone a ella la ligereza según la cual nos convertimos en marionetas de nuestros propios impulsos; pero también debe ser adecuada, conforme a la naturaleza como lo es cada acción en los animales que sin considerar lo que les es indiferente, como aquello que no les pertenece -nacer, tener materia, morir-; en nosotros tales acciones se convierte en elecciones meditadas. Una acción no es indiferente y es adecuada cuando depende de nosotros, cuando se le juzga y se le da un valor, es decir, cuando termina convertida en un deber, que no es otra cosa que el significado griego del adjetivo ‘adecuada’. Los deberes son deberes con la patria, consigo mismo, con la familia, con el devenir de una vida en comunidad, en general, con la política. Sin embargo en este punto es unánime a todos los estoicos el bien moral que motiva nuestras acciones para alcanzarlo, pero no lo son las ‘acciones apropiadas’ que realizamos para alcanzarlo. ¿Cómo saber si hemos elegido lo correcto? Esta incertidumbre en la vida acompañará a los mortales incluidos los filósofos. El estoicismo trata de salvaguardarse de esta incertidumbre utilizando un término técnico: actuar con una “cláusula de reserva”: no puedo querer el objetivo a condición [cláusula de reserva] de que el Destino también lo quiera. En la traducción que utiliza Hadot, dice Marco Aurelio (V, 20, 2):

Algunos hombres pueden impedirme ejercer una u otra acción. Pero gracias a la acción “con una cláusula de reserva” y a la “inversión del obstáculo”, no puede haber ningún obstáculo para mi intención profunda (*hormé*) ni para mi disposición interior. Porque mi pensamiento (*dianoia*) puede “invertir” de manera favorable todo lo que obstaculiza su acción y transformar el obstáculo en un objeto hacia el cual debo dirigir preferiblemente mi impulso a actuar: lo que entorpece la acción se vuelve provechoso para la acción, lo que corta el camino permite avanzar en el camino.²⁸

²⁸ Quiero llamar la atención y salirme del propósito ‘de la mano de’ y permitirle a usted lector, ver lo que anunciaba en la nota al pie 132. Quiero copiar la cita (V, 20) completa de la edición Gredos, Madrid 1997, en su quinta reimpresión: “En un aspecto el hombre es lo más estrechamente vinculado a nosotros, en tanto que debemos hacerles bien y soportarlos. Pero en cuanto que algunos obstaculizan las acciones que nos son propias, se convierte el hombre en una de las cosas indiferentes para mí, no menos que el sol, el viento o la bestia. Y por culpa de éstos podría obstaculizarse alguna de mis actividades, pero gracias a mi instinto y a mi disposición no son obstáculos, debido a mi capacidad de selección y de adaptación a las circunstancias. Porque la inteligencia derriba y desplaza

La metáfora del fuego permite entender como los obstáculos ayudan a avanzar: el fuego, al igual que la vida, crece cuando las cosas que intentan ahogarlo antes lo avivan. Utilizando otra metáfora Séneca lo dice así: “El hombre de bien tiñe los acontecimientos de su color... Advenga lo que advenga, lo convierte en su bien” (Séneca, Sobre la providencia, II, 1 y 4, citado por Hadot, 2013, p. 325). Sin duda esta es una preparación, no desde la resignación para las adversidades; de alguna manera las recientes terapias psicológicas hunden sus raíces en planteamientos propios del Estoicismo. Por ejemplo estar preparado para afrontar las dificultades anticipándolas, como calculando los golpes propios de devenir humano. Ello implica reconocerlos como fruto de una naturaleza que los suministra y que por ende, tienen una razón de ser. Por otra parte, la terapia cognitivo-conductual – TCC, una forma moderna de "psicoterapia" también se originó en las ideas derivadas de la filosofía estoica.

Hasta aquí una muestra de los análisis hechos por Hadot en su texto *La ciudadela interior*. Son muchos los aspectos que quedan por fuera tanto en una lectura del texto como en una propuesta de análisis, pero lo hasta aquí esbozado permite hacernos una idea del abismo que existe entre el Marco Aurelio que vimos en las dos películas e inclusive el Marco Aurelio que intentamos dibujar siguiendo a los académicos de renombre que veíamos en las portadas de los libros párrafos arriba, y el que nos devela Hadot. La propuesta de Hadot de presentarnos un estoicismo fiel a sus fuentes y ofrecernos un análisis sesudo del texto que dejó Marco Aurelio, se logra con creces sin, como él mismo lo advierte, ser una biografía oficial de este legendario Emperador. Pese a las filigranas entre historiadores, filósofos, novelistas y psicólogos, reconocemos que el cine está más cercano para impartir orientaciones, modelos [¿imaginarios?] que se deben leer cuidadosamente, atendiendo no sólo a lo que se muestra sino a la gran cantidad de mensajes encubiertos. Los procesos actuales de humanización orientados por las leyes del mercado, pasan por los audiovisuales, y al igual que la vida con sus dificultades que requiere de ejercicios espirituales para afrontarla, se necesita también de maneras para orientar y ver lo que las industrias culturales nos ofrecen. Si admitimos como crítica generalizada que el cine solo ofrece espectáculo y le interesa lo económico, desvirtuamos que las ganancias y el triunfo de tal empresa se debe a que los temas tratados no son ajenos a las más profundas preocupaciones, sueños y esperanzas del colectivo humano; pero en la otra antípoda, es difícil señalar que la

todo lo que obstaculiza su actividad encaminada al objetivo propuesto, y en camino lo que obstaculizaba este camino”. Las omisiones y cambios de palabras hacen difícil seguir los razonamientos propuestos por Hadot.

historia [ya se analizó en el capítulo II] o inclusive la física [hablamos de la última gran producción cinematográfica *Interestelar* (summer 2014)] no se sientan falseadas cuando un cineasta arguye bajo la magia de la cámara mentiras creíbles o ficciones necesarias ante la imposibilidad de llevar a la pantalla para un público poco instruido verdades densas, complejas o simplemente aburridoras. Mediar en esta doble condición de los audiovisuales permitirá entender que Marco Aurelio no habita el plano de la ficción, como tampoco, si seguimos atentos al Marco Aurelio de las *Meditaciones*, el del documental. Desvelar estas otras realidades es entender que el cine y los audiovisuales en general pueden ofrecer una vía alterna de interpretación, y que bajo los discursos del mercado y la política se esconden legados, tradiciones y formas de habitar comunes en el tiempo y el espacio, un sentido u opinión común, intuiciones y evidencias compartidas por el género humano, formas que han prevalecido del mundo griego, e inclusive de la sabiduría anterior a ellos, hasta nuestros días. Se requiere no sólo de la historia, también de la estética y la filosofía para cambiar el obturador, para leer fino y ver lo que queda oculto en cada intento de lo que se muestra. ¿Para qué nos podría servir el Estoicismo al momento de hacer un análisis de los audiovisuales? Es importante insistir sobre el propósito de esta investigación: más descriptivo que prescriptivo; tal descripción tiene, quizá, el propósito de cuestionar juicios apresurados a favor o en contra de la relación del cine con la historia.

Memoria, Historia y mediología –transmisión e industria cultural: Audiovisuales-: la comunicación y la transmisión transportan información, la primera lo hace en el espacio, la otra en el tiempo. Para un periodo concreto, año 2000, en el que los nietos enseñan a los abuelos, el peligro que se advierte es la pérdida de la cultura en la comunicación. Importa hoy la ubicuidad, el aquí y el allá, las distancias reducidas a un click pero insalvables en el tiempo. Las nociones de ayer, hoy y mañana gradualmente dejan de valer y significar. “El mundo de los muertos se aleja cuando los vivos se aproximan” (Debray, 2007, p. 35), o mejor dicho, se conectan e hipertextualizan. El contexto y ese pasado edificante toma vida en la cara arlequinada del espectáculo, de lo momentáneo; del flash de la cámara que conserva la imagen pero no el sentido –experiencia propia del turista abastecido de cultura por un recorrido cartesiano, obnubilado por un pasado que es instantáneo y totalmente alejado en el tiempo-. Por su parte la transmisión, que no es festiva, aburre porque sólo se da en la instituciones bajo el discurso de la ‘*Autoritas*’. El público recibe información por la comunicación. Las comunidades requieren de la transmisión.

Son comunidades ligadas a la institución como la que salvaguarda la memoria colectiva, los marcos sociales de la memoria. Esta vuelta a la autoridad, casi al mejor estilo Kantiano, garantiza una sociedad del sentido contraria a la era del vacío.

Tenemos así las dos antípodas: el hombre-burbuja [ficción] y al hombre-búnker [documental]. En el primero el presente se volatiliza, en el segundo el pasado anquilosa. Ambos nos alejan, nos distancian, nos deshumanizan. La obsolescencia programada hizo del amor y demás ideales mercancías necesariamente poco durables. La soledad se agudiza. El otro, tanto el conectado como el retraído, evita el contacto o ven al próximo (prójimo) como aquel que me opina, a mi infierno en términos de Sartre. La ficción y el documental nos muestran al que está separado de nosotros por el tiempo y el espacio.

La memoria también tiene su dupla: lo biológico como la había descrito Freud, “compulsión de repetición del inconsciente”, en el ser humano, pero también como técnica, despliegue de exteriorización, prótesis que humanizan en el hilo paleontológico de hominización; así lo entiende Leroi-Gourhan,

La gran pregunta de Leroi-Gourhan es la memoria. El la reencuentra en la técnica. Y como liga la técnica a la historia de la vida, su pensamiento sobre la memoria es también un pensamiento del programa, sea él cósmico, genético, socio-étnico o cibernético: la obra de Leroi Gourhan proporciona conceptos para una historia general de la vida incluyendo la vida post-biológica (si se entiende por ella, la vida vivida y vivible más allá de las estrictas condiciones biológicas: la vida social). (Stiegler, 2001, p. 1)

Y es en ésta última, en el soporte técnico de la memoria, en los audiovisuales en los que la sensibilidad estética toma su fuente en la sensibilidad visceral [...]. La eclosión de los sentidos, la justa medida entre lo simbólico social, una paleontología de lo simbólico.

Todo esto quiere decir que *la técnica es ante todo una memoria*, una tercera memoria, ni genética, ni simplemente epigenética. La he llamado *epifilogenética*, porque siendo el producto de una experiencia, ella es de origen epigenético, y porque esta experiencia individual que es acumulada, esta memoria técnica que hace posible una transmisión y una herencia, un filum que crea la posibilidad de una cultura, es igualmente filogenética. (Stiegler, 2001, p. 4)

Se tratara de abrir el apetito ampliando la discusión entre el archivar y el crear, entre Alejandría (el cine, los documentales, los archivos audiovisuales) y Atenas (la creación desde el olvido, la velocidad, el flujo de información. “El electrón volatilizando las memorias” (Stiegler, 2001, p. 13). Se trata de entender que los audiovisuales también nos hacen partícipes de los miedos más profundos de Marco Aurelio:

Es muy difícil transformar a la muchedumbre, cambiar los valores que les fascinan, las opiniones que les hacen actuar, hacer de ellos filósofos. Y si no transformamos su manera de ver las cosas, sino cambiamos la vida moral de cada individuo, toda reforma impuesta sin su consentimiento los hundirá en una esclavitud ‘de gente que gime fingiendo que obedece’. Es el drama eterno de la humanidad, en general y de la política, en particular. Si no puede transformar a los hombres, nunca podrá ser sino un compromiso con el mal. (Hadot, 2013, p. 480)

La lectura que hacemos hoy de Marco Aurelio y con la que queremos vincular este pensamiento antiguo estoico con la crítica que hace Adorno a las industrias culturales, vincula la palabra hápax y contundente utilizada por el emperador: “cesarizarse” (ver epígrafe de esta parte). Paul Veyne le discute esta expresión al experto P. A. Brunt que ve en ella una forma de cortesía que manejaban los estoicos. Veyne dice que esta palabra para Marco Aurelio tenía mucha más solidez de sentido y experiencia de lo que sería una lección de cortesía pueril y honesta (Veyne, 2009, p. 715 nota al pie 164). La enseñanza de un filósofo en el rol de Emperador de Roma diciendo “no te cesarices”, pero que igual es consciente que no está pretendiendo para Roma la República de Platón, mina cualquier duda sobre el papel que ha cumplido y debe cumplir hoy la filosofía. No sucumbir al deslumbramiento que ofrece el poder, no sucumbir a los ideales que ha sembrado el mercado y contemplar la vida como lo hizo alguna vez en las leyendas antiguas Caronte, cuando le fue permitido por un día subir del inframundo a la tierra de los vivos, son lecciones tan antiguas y tan vigentes que merece la pena ver y hacer ver, más allá de toda esperanza, a los hombres de hoy.

EPÍLOGO

Para ser citado en los índices, lo mejor es introducir una idea nueva que los colegas refutarán sea cual sea su grado de absurdidad. Cuanto más crece la profesión, más se profesionaliza y más rentable resulta decir: 'Hasta ayer todos decían que Napoleón era un gran hombre, yo voy a mostrar que era un hombre insignificante'. Es ésta una forma de reescritura que se introduce en nuestra profesión y ante la cual deberíamos ponernos en guardia

Eric Hobsbawm (citado por, Noiriél, 1997, p. 201).

Marco Aurelio debió haber leído a Theodor Adorno...

Y aquí inicia, al igual que en el cine, el final que anticipa una parte 2, en este caso, provocaciones para futuras investigaciones. No fue nunca el objetivo decir algo novedoso sobre Marco Aurelio, quizás al inicio fue sólo la excusa para poner en juego su vida histórica y 'cinematográfica', pero hay que confesar en este punto la obertura de Hadot para vincular los Estoicos con la Escuela de Frankfurt. Soy consciente de la ligereza de esta afirmación en el epílogo de un trabajo académico, pero antes de intentar defenderme, digamos una más: todo existencialismo es un vitalismo que bebe del Estoicismo de Marco Aurelio. Provocaciones que confunde e irritan, similares a aquellos finales que nos dejan en punta, que nos dicen que hay algo más y que tal vez eso de más es tan importante como lo que ya se vio. Y utilizando palabras en boga de la jerga actual académica, sí se puede decir, ya sin tanta ligereza, que hay aquí un buen filón para investigaciones futuras.

La imagen en su superabundancia, los audiovisuales educando, distorsionado, posibilitando, dominando, esclavizando, reificando... también liberan, también dan una nueva posibilidad a una ilustración que fracasó estruendosamente en el siglo XX. De lo ya leído sobre Marco Aurelio tratemos de hacerle ver al Adorno de la dialéctica de la Ilustración esta posibilidad de libertad.

Libres para escuchar lo irrevocable, para poder mirar a los costados. En efecto hablamos de las sirenas del mundo antiguo, y también de lo que puede emularlas hoy. Las sirenas conocen todo lo que sucede, exigen a cambio el futuro como precio. Los nostálgicos pagan por la promesa de un alegre retorno. El pasado triunfa. Pero hay otro modo: El de Odiseo,

El señor terrateniente, que hace trabajar a los demás para sí [...] cuanto más fuerte le resulta la seducción más fuerte se hace atar, lo mismo que más tarde los burgueses se negarán a la felicidad con tanta mayor tenacidad cuanto más se les acerca al incrementarse su poder. [...] Odiseo mueve su cabeza para que lo desaten, pero ya es demasiado tarde. Sus compañeros no oyen nada, conocen sólo el peligro del canto y no su belleza [...] y lo dejan atado al mástil para salvarlo y salvarse con él. Reproducen con su propia vida la vida del opresor, que ya no puede salir de su papel social. (Adorno, 2009, p. 87)

Toda propuesta cinematográfica seduce con las mismas características. Sentados al frente, inmóviles para mirar a los lados, otras referencias -el canto oculto y bello de los audiovisuales-; pero también los productores están atados, ellos escuchan el murmullo y aun así su voluntad queda sometida a las reglas del espectáculo. Es muy poco lo que se puede escuchar de ese otro canto. Lo que debe inquietarnos en este momento, es la corriente, el flujo de acontecimientos en el que se repite una y otra vez cada película, cada acción humana. ¿Quién lo determina? ¿Por qué así y no de otra manera? ¿Habría otra forma? La forma como se ha dado nuestra historia y como se da ahora, tiene instantes elementales y monótonos como el hecho de que los hombres nacen, se alimentan, se reproducen y mueren, pero si nos elevamos en un poco y miramos al pasado, la vida se hace tan compleja como el hecho de que unos hombres permitan el nacer, el alimentarse, el morir, y más complejo aún, que dan precio a ello o lo naturalizan como lo que es y debe ser. ¿Es el Destino como Razón universal que leíamos líneas atrás? ¿Quién o qué nos ha impedido que desobedeciendo escuchemos el canto de las sirenas?

“La seducción de las sirenas es convertida por la praxis, en mero objeto de contemplación, en arte” (2009), dice Adorno. Vamos a cine, y asumimos que lo visto allí no es más que un fenómeno fútil de masas diseñado sólo para entretener. Y resulta que el mensaje incita a la libertad, a la lucha, a la rebelión, a la aceptación de un Destino, de un orden elemental para vivir adecuadamente, pero ya no escuchamos, la cera tapa los oídos y al parecer, nuestra consciencia. “La impotencia de los trabajadores –continúa Adorno- (los que obedecen a Odiseo) no es sólo una artimaña de los patrones, sino la consecuencia lógica de la sociedad industrial, en la que se ha

transformado finalmente el antiguo destino bajo el esfuerzo por sustraerse a él” (2009, p. 88). La ilustración nos prometió la liberación en el dominio de la naturaleza, la razón se erigió como nuestra salvación en la conceptualización del mundo: lo desmitificamos. La vida se volvió tan teórica como nuestro lenguaje lo permitió y una vieja sabiduría expuesta a manera de ejercicio espiritual, de praxis, quedó relegada a un segundo plano. Los aforismos de los antiguos pronto fueron advertidos como peligrosos cantos y la industria creó el antídoto: relegó la filosofía a simples dichos, lugares comunes para académicos de cada época. Sus valores, los de esta industria cultural, pronto se esparcieron tan rápido como el electrón volatizado lo permitió y así las imágenes y los sonidos clonaron los ideales de felicidad mediados por el capitalismo, el poder y la injusticia que le son naturales. Aun los que se precian de vivir aislados de este medio, emprenden una guerra con las mismas armas que el mercado les proporciona. Pronto terminan haciendo parte del sistema al que atacan porque son convencidos que en obedecer su reglas esta la libertad ¿Acaso no es esto el triunfo de la publicidad?

Está terminando la película, hemos avanzado al futuro y las sirenas deberían recibir su pago, pero a cambio sentencia Adorno- perecen ante Odiseo igual que la Esfinge ante Edipo Rey. Atado y no atado no se rompe el contrato, pero la astucia de Odiseo sí rompe lo que por repetición hace el mito. Renunciamos a nuestra naturaleza, a los mitos que nos construyeron como especie con la sabiduría de pertenecer a un Todo; nos creímos hacedores de un mejor mundo logrando sólo el bienestar de una minoría, y hoy asistimos a la eclosión de los audiovisuales, del mundo virtual, de la conexión global sin poder aún escuchar ese antiguo y bello canto que repite una y otra vez: lo virtual es la misma carne del hombre, sin poder ver al costado el verdadero valor de lo que se nos quiere hacer ver.

APÉNDICE
MARCO AURELIO ‘MEDITA’, ROMA CAE

Sic transit gloria mundi...

Inevitable no comenzar aclarando que la coma del título no presenta una relación causa efecto. Históricamente faltaríamos a la verdad y de paso seríamos injustos con el más grande de los emperadores-filósofos que conoció el Imperio Romano. Digamos que es una relación casual, en la cual las *Meditaciones* de Marco Aurelio se aúnan a la crisis de Roma como Imperio y como ciudad. Ni siquiera la filosofía podría salvar un cúmulo de sucesos económicos y militares que originaron la decadencia y posterior caída del Imperio. No corresponde a estas líneas intentar ahondar en la caída de Roma, sus causas y mucho menos sus efectos. Muchos historiadores lo han hecho y conocemos hoy explicaciones serias y respaldadas por el consenso de la academia como las de Gibon, O. Olesti Villa o el estudioso A. Demandt que elaboró una lista de doscientas diez explicaciones (de la A a la Z) de la caída del Imperio Romano que se han propuesto a lo largo de los siglos, iniciando con supersticiones –*Aberglaude*- y finalizando con la guerra en dos frentes –*Zwifrontenkrieg*-; aunque también no tan serias como la del sociólogo norteamericano que propuso el envenenamiento con plomo, argumento citado por el historiador italiano C. Cipolla al inicio de su obra *Allegro ma non troppo*, o la mencionada por Juan J. Alonso, Jorge Alonso y Enrique A. Mastache en su libro *La antigua Roma en el cine* en la que referencia a X. Domingo, “que sostiene que los primeros signos de la decadencia y del derrumbe estrepitoso del Imperio romano se produjo en los fogones” (Alonso, et al., 2008, p. 255).

Nuestro interés es seguir de cerca la tradición legada por Marco Aurelio, la otra vertiente hermenéutica oculta por el cristianismo y que devino en occidente como *memento mori*. El *memento vivere* –como está planteado en el proyecto en el cual se inscribe este artículo- ha sido, en cierto modo, segregado de la filosofía por diversas razones que podrían comenzar a ser evaluadas a partir de un estudio de sus fundamentos doctrinarios. Estos se remontan a las escuelas epicúreas y estoicas... a Marco Aurelio y sus *Meditaciones*.

¿Cómo intentar unir entonces la vida del filósofo-emperador con el convulsionado tiempo asignado por el azar? Michel Serres en su poético estudio sobre Lucrecio nos permite comprender este fenómeno llamado historia como algo digno de ser pensado en su fuero interno, como la posibilidad de mirar el fluir del tiempo cual río que se contempla desde la orilla:

La historia es aleatoria y estocástica, al azar. En el principio, una nube de fondo, ruido de fondo. [...] Pero lo que emerge del ruido puede ser una señal y también un lenguaje. Así, la formación se reconoce a veces como tal y se autodescribe. Turbulencias materiales y señaléticas conservando su haz reversible en medio de y contra lo irreversible, precipitándose a corto, medio, largo o muy largo plazo en la caída que las produjo. Torbellinos locales, pequeños, mediocres o inmensos, siempre transformándose o siendo transformados por los ñujos ascendentes y descendentes, por las fuerzas intrínsecas, las energías que les hacen y deshacen. [...] la historia, en el sentido antiguo de este término, se desliza ciegamente. Esta invariabilidad que ha llegado hasta nosotros atravesando los milenios es el concepto de historia. Habíamos olvidado las cosas y lo que ellas dicen, en su variabilidad, sobre lo variable. (Serres, 1994, pp. 193-194)

O si se prefiere aún una metáfora del vuelo, de la contemplación del devenir humano por un ángel de la historia, citando a Walter Benjamin y su tesis sobre la historia

Hay un cuadro de Klee (1920) que se titula Ángel Novus. Se ve en él a un Ángel al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava su mirada. Tiene los ojos desencajados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la Historia debe tener ese aspecto. Su cara está vuelta hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que acumula sin cesar ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero una tormenta desciende del Paraíso y se arremolina en sus alas y es tan fuerte que el ángel no puede plegarlas... Esta tempestad lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas mientras el cúmulo de ruinas sube ante él hacia el cielo. Tal tempestad es lo que llamamos progreso. (Ricoeur, 2003, pp. 649-650)

Ambas visiones sobre la historia ligan profundamente filosofía y política, al Marco Aurelio emperador, pero también al estoico, al filósofo que tiene por fin supremo la vida y una vida con un estilo particular: batallando contra lo inevitable, la muerte. La tragedia griega en el sentido hegeliano es la lucha entre dos principios igualmente válidos que no encuentran solución; Ricoeur, luego de la cita del texto de Walter Benjamin, señala que es esta tempestad la interminable batalla entre el deseo de fidelidad de la memoria y la búsqueda de la verdad en la

historia. Es ésta la “inquietante extrañeza de la historia²⁹” cuando enfrenta al que hace la historia, el que la reconstruye y el que la lee en la distancia del tiempo, del espacio, del imaginario. Diálogos de vivos y muertos, pero también consejos para vencer la muerte al menos conceptualmente. Nos acercamos a Marco Aurelio, al último de los antoninos, el que inaugura la caída del Imperio, pero también el que lega para la humanidad en sus *Meditaciones* una corriente de pensamiento que sin pretender ser la República platónica en la que se da el gobierno por parte de pensadores, demuestra la insoslayable necesidad de la filosofía para el buen gobernar, de la filosofía para el buen vivir. Para ello seguiremos la obra de Pierre Hadot *La ciudadela interior* que consta de diez capítulos distribuidos en 484 páginas y una conclusión de 10 páginas. El capítulo más largo es el X: Marco Aurelio en sus ‘Meditaciones’ (pgs. 388-478); y aunque el propósito, ya lo decíamos, no es un análisis histórico sobre la relación de las *Meditaciones* y la caída de Roma, sí corresponde analizar hasta qué punto la historia nos permite develar al filósofo y que tan fieles son sus *Meditaciones* con las diferentes interpretaciones que en el devenir histórico se han realizado. La vía que siguió la hermenéutica occidental no fue la del estoicismo, la de Marco Aurelio como su más fiel representante; y coincidió con este abandono la caída del Imperio Romano. Es evidente la distancia entre las reflexiones filosóficas y la política en el mundo actual, pero ¿qué tan cerca estuvieron en el mundo antiguo? Escuchemos de nuevo la voz de Marco Aurelio analizado desde algunos apartes del libro de Hadot y descubriendo quizás una receta al estilo de ejercicio espiritual para la vida desde la vida, para el tiempo presente, para la inmortalización del instante y el sentido de la existencia en el adecuado mirar del sinsentido de lo cotidiano.

Cada época retorna a sus tradiciones o las olvida momentáneamente para avanzar en un caminar colectivo. A veces ese retorno se lee erróneamente como una novedad o mejor dicho, se considera la posibilidad absurda de cualquier novedad. El lenguaje mismo ya es una imposibilidad y nuestra relación con lo que hemos atrapado en conceptos, como el tiempo y la vida misma, van de *tumbo en tumbo* cambiando sólo en la percepción de cada generación, que no ve e interpreta más allá de sus necesidades y logros. Así toda historia que no considere esto, es anacrónica. ¿Cómo librarnos de esta anacrónica mirada del pasado o cómo leer al Marco Aurelio

²⁹ La inquietante extrañeza no se refiere originalmente a la historia. La relación entre estos dos términos la hace Freud para referirse a la cercanía entre lo familiar y lo arcano. Análisis similares hace Heidegger con la palabra *Aletheía* (desvelar) en su doble significación con su A privativa que hace el juego al connotar ocultación.

del siglo II de nuestra era? Sus palabras llegadas a nosotros, contaminadas por traductores y filtradas por académicos que intentan aproximarse a sus más intrincados propósitos, ¿pueden decir algo al hombre contemporáneo? ¿Podemos entenderlas desde la luz de la antigüedad ya extinguida por el paso del tiempo? Si bien es cierto que la historia de hechos y personajes sobreviven en las interpretaciones que cada época hace de ellos, también lo es que sobreviven a pesar de estas interpretaciones. Bourdieu dice que

[...] cuando se trata de cuestiones humanas, los progresos en el conocimiento del objeto son inseparablemente progresos en el conocimiento del sujeto del conocimiento que pasan, quiérase o no, sépase o no, por el conjunto de los trabajos humildes y oscuros a través de los cuales el sujeto cognoscente se desprende de su pasado impensado y se impregna de las lógicas inmanentes al objeto cognoscible. (2004, p. 16)

Marco Aurelio y su estoicismo será el lastre que permitirá con la lectura de Hadot, la reconciliación con el pasado y el avance a una nueva interpretación, la del *memento vivere*.

La lectura de un filósofo de la antigüedad exige una distancia con lo que entendemos hoy por un filósofo; la filosofía era un estilo de vida. Pasaría mucho tiempo para que fuera una profesión, y de Kant hasta nuestros días se hiciera evidente la disociación entre la teoría y la práctica (habría mucho para decir al respecto si consideramos variables como una espiritualidad oriental leída en occidente como una filosofía de vida o si leemos los intrincados esfuerzos teóricos de una línea filosófica que une a pensadores como Adorno, Deleuze, Guatari). Marco Aurelio escribe sus *Meditaciones* como *hypomnéma*: notas personales tomadas en el día a día. Tal ejercicio parece común en la antigüedad y sólo con San Agustín lo conoceremos como *soliloquios*, reflexiones tan íntimas que exigen una soledad absoluta. Así pues Hadot nos conduce sobre tres certezas para el caso de las *Meditaciones*: 1. El emperador escribió para sí mismo; 2. Lo hizo en el día a día y por ello no se puede ver en esta obra algo unificado y destinado a un público, por ello *Meditaciones* quedó en estado de *hypomnéma*, de notas personales, quizá inscritas sobre un soporte ‘móvil’ como las tablillas; y 3. El estilo de redacción de estos pensamientos, frases y reflexiones obedecen a una forma literaria muy refinada en la cual se hacía su eficacia psicológica y sus fuerza de persuasión (Hadot, 2013, p. 89). No son entonces ejercicios espirituales aleatorios o desordenados. Obedecen a un método específico y están

inscritos en una disciplina en la que está ligada el actuar y reflexionar en un sentido preciso, en una repetición intencionada y con un objetivo claro.

El punto de encuentro en la antigüedad entre la práctica y la teoría, tal como lo señala Hadot, se halla perfectamente ejemplificado en la obra del emperador: “[...] mantener al dios interior exento de mancha y de daño (II, 17, 3), Ten cuidado con cesarizarte... consérvate simple, bueno, puro, grave, natural, amigo de la justicia, venera a los dioses, sé benevolente, afectuoso, firme en el cumplimiento de tus deberes [...] (VI, 30, 1-3), [...] conducirte con justicia respecto a los hombres presentes, aplicar a la representación interior que tienes en este momento las reglas de discernimiento a fin de que nada que no sea objetivo se filtre en ti” (VII, 54). Vemos en estas reflexiones una dogmática de vida, reglas claras y definidas cuyo fin último es tener siempre presente como modelo de vida al hombre de bien ideal. Esta dogmática y este fin último están explícitos en las palabras de Marco Aurelio: “[...] ¿Qué dogmas? Los que se remiten a la distinción entre lo que está bien y está mal: no hay mayor bien para el hombre que lo que lo hace justo, moderado, valiente y libre y no hay mayor mal para el hombre que lo que provoca en él los vicios opuestos” (VIII, I, 6). A lo largo de las *Meditaciones* son tres reglas, tres disciplinas de vida que conjugan lo interior –el alma- con lo externo –la realidad- y su punto de contacto: la representación, la actividad como tal. De este modo el **Juicio** encuentra en el ámbito de la realidad la facultad de juzgar y como actitud interior la objetividad, es decir la razón que no es otra cosa que la obediencia a la razón universal. El **Deseo** encuentra su equivalente en la realidad como Naturaleza universal y a ella el alma responde como consentimiento del destino. Finalmente el **impulso a la acción** tiene en la realidad a la Naturaleza humana y aquí el alma se dirige por la justicia y el altruismo.

Es este el mayor logro de la obra de Hadot, el descubrir en un aparente desorden de notas diarias e íntimas un sistema conceptual muy riguroso, y que seguimos en estas líneas para acercarnos al Marco Aurelio de las *Meditaciones* e intentar develar ‘la otra vía’ –aquella que ya señalaba Parménides-. Las tres disciplinas, la dogmática de vida contenida en estas tres reglas recorren todo el texto y refuerzan en la repetición hasta la saciedad una filosofía específica, una corriente hermenéutica que no sólo está ligada a la caída de Roma y al ascenso del cristianismo, sino también al olvido de un saber antiguo reemplazado y encubierto por otra filosofía más

cercana a la muerte como intento de exaltación de la vida –para el caso de la filosofía existencial-, o como la anulación de la vida misma en pos de una más allá, de otra vida posterior a la muerte –para el caso de la dogmática cristiana-. Dice Hadot, refiriéndose a las tres reglas que

Estas tres disciplinas de vida son verdaderamente la clave de las meditaciones de Marco Aurelio. En torno a cada una de ellas se organizan, cristalizan, los diferentes dogmas de los que hemos hablado. A la disciplina de juicio se vinculan los dogmas que afirman la libertad de juzgar, la posibilidad que tiene el hombre de criticar y de modificar su propio pensamiento; en torno a la disciplina que dirige nuestra actitud con respecto a los acontecimientos exteriores se reagrupan todos los teoremas sobre la causalidad de la Naturaleza universal; finalmente, la disciplina de la acción se nutre de todas las proposiciones teóricas relativas a la atracción mutua que une a los seres razonables. (2013, pp. 106-107)

Y esta razón presente en los hombres también involucra la imaginación como un ejercicio necesario para entender la gran metamorfosis impuesta por la naturaleza; y así a la desaparición de una corte entera (VIII, 31), Marco Aurelio imagina la desaparición de toda una generación (IV, 32):

Imagina, por ejemplo, el tiempo de Vespasiano. Verás todo esto: gentes que se casan, que educan una familia, que caen enfermas, que mueren, que hacen la guerra, que festejan, que comercian, que trabajan los campos, aduladores, arrogantes, suspicaces, conspiradores, gentes que desean la muerte de otros, que murmuran contra los acontecimientos presentes, enamorados, avaros, oros que codician el consulado o la realeza. Su vida, ¿no es cierto?, ¡ya no está en ninguna parte!

Asombra una reflexión como ésta; semejante ejercicio de imaginación requiere una comprensión global de la vida, posible en el siglo XX gracias a la astronomía y la experiencia en parte imaginativa de salir de nuestro planeta y comprender la tierra y su devenir en el curso del cosmos. La mitología lo había hecho, la literatura lo sistematizó y corrientes de pensamiento como el estoicismo intentaron teorizarlo y aplicarlo en una forma particular de vida. Para la última década del siglo XX fue tomada la imagen más lejana de la Tierra, el 14 de febrero de 1990, por una de las sondas Voyager tras dejar atrás a Neptuno. Antes de abandonar el sistema solar la sonda se giró y tomó esta fotografía donde nuestro planeta, a 6000 millones de kilómetros, aparece como una mota de polvo suspendida en el espacio. Esta imagen fue seleccionada como una de las diez mejores fotografías científicas del espacio. Con motivo de esta imagen, nuestro admirado Carl Sagan realizó una de las más hermosas reflexiones sobre lo que representa ese "pálido punto azul" al que llamamos Tierra.

El más distante punto... así, tal vez no tenga particular interés, pero para nosotros es diferente. Consideremos nuevamente este punto. Eso es aquí. Es nuestro hogar. Eso somos nosotros. En él están todos los que amamos, todos los que conocemos, todos de quienes hemos oído hablar, y todos los seres humanos, quienes fueran que han vivido sus vidas. La suma de nuestra alegría y sufrimiento, miles de confiadas religiones, ideologías y doctrinas económicas, cada cazador y recolector, cada héroe y cobarde, cada creador y destructor de civilizaciones, cada rey y cada campesino, cada joven pareja de enamorados, cada madre y padre, cada esperanzado niño, inventor y explorador, cada maestro de moral, cada político corrupto, cada “superestrella”, cada “líder supremo”, cada santo y pecador... en la historia de nuestra especie vivió ahí: en una mota de polvo suspendida en un rayo de Sol. La Tierra es un muy pequeño escalón en una vasta arena cósmica. Piensa en los ríos de sangre derramados por todos esos generales y emperadores, para que, en gloria y triunfo, pudieran convertirse en amos momentáneos de una fracción de un punto. Piensa en las interminables crueles visitas que los habitantes de una esquina de ese pixel hicieron contra los apenas distinguibles habitantes de alguna otra esquina; la frecuencia de sus malentendidos, la impaciencia por matarse unos a otros, la generación de fervientes odios. Nuestras posturas, nuestra imaginada auto-importancia, la falsa ilusión de tener una posición privilegiada en el Universo, son desafiadas por este pálido punto de luz. Nuestro planeta es una mota solitaria en la inmensa oscuridad cósmica. En nuestra oscuridad, en toda esta vastedad, no hay ni un indicio de que la ayuda llegará desde algún otro lugar para salvarnos de nosotros mismos. La Tierra es el único mundo conocido hasta ahora que alberga vida. No hay ningún otro lugar, al menos en el futuro cercano, al cual nuestra especie pudiera migrar. ¿Visitar?, Sí. Establecerse, ¡aún no! Nos guste o no, por el momento la Tierra es donde tenemos que quedarnos. Se ha dicho que la astronomía es una experiencia de humildad y construcción de carácter. Quizá no hay mejor demostración de la tontería de la soberbia humana que ésta imagen distante de nuestro minúsculo mundo. Para mí, subraya nuestra responsabilidad de tratarnos los unos a los otros más amablemente, y de preservar y cuidar el pálido punto azul, el único hogar que jamás hemos conocido.

Marco Aurelio intuye un sentido global de la vida que no puede leerse como lamentación o pesimismo. En *Meditaciones* (VII, 3) dice “Vana solemnidad de un cortejo de fiesta, dramas que se representan en la escena, reuniones de ovejas y de vacuno, combates con la lanza, huesos

lanzados a los perros, bocado lanzado en la balsa de los peces, trabajos agotadores y cargas pesadas que soportan las hormigas, carreras de ratas enloquecidas, marionetas dirigidas por hilos...”. Y más evidente su pensamiento en (X, 9): “Bufonada y lucha sangrienta; agitación y torpeza; esclavitud de cada día”. ¿Cómo lograr esto sin una Voyager abandonando nuestro sistema solar? Todas las reflexiones encontradas en *Meditaciones* son repetitivas y no están dadas como doctrina; todas las asociaciones de ideas, las representaciones y prácticas allí expuestas son irrelevantes como ejemplo o propuesta filosófica. Marco Aurelio, repitámoslo también, escribe para sí mismo y este es el propósito de la vida filosófica estoica: el dominio del discurso interior, la forma como nos representamos las cosas. Dice Epicteto que el problema no son las cosas sino nuestros juicios sobre las cosas, y he aquí una camino que une este viejo estoicismo con la filosofía moderna de Spinoza, luego Kant y finalmente nuestros días. Del *Specie aeternitates* al giro copernicano kantiano, la vía hermenéutica nos conduce al *mundo como representación* de Schopenhauer, a Nietzsche y su *genealogía de la moral*, a una filosofía que propende también por un dominio de sí mismo anclado no en el fin y banalidad de la existencia humana sino precisamente en la representación de este fin y banalidad del sí mismo en el todo. La ciencia y la filosofía no distan mucho en una metodología que marcha sobre el actuar, sobre ejercicios que se ejecutan pero no se vuelve sobre ellos; la escritura para la filosofía y el saber de los antiguos para la ciencia. Se escribe no para fijar algo; el verdadero valor está en el ejercicio de escribir. Para la ciencia: el observar, el formular hipótesis y avanzar sobre las refutaciones al saber establecido. En ambos, el verdadero científico y el verdadero filósofo son conscientes de no haber alcanzado el verdadero saber, la sabiduría.

La filosofía de “Meditaciones” propone pues suprimir la representación, detener el impulso a la acción y apagar el deseo. Esto es tener en su poder el principio director. (Confirmar IX, 7). Pareciera entonces que estuviéramos hablando de una filosofía introspectiva, pero nada más lejano si nos atenemos a lo que significa el suprimir la representación. El logos del sí mismo es el mismo de la ciudad ideal, del mundo regido por la razón, por una Razón universal que hace que el mundo regrese eternamente pero que también obliga a querer con intensidad cada instante. Es la coincidencia de mi razón con la Razón universal, la visión de mi interior con la del mundo visto como un punto azul pálido. ¡Qué engañados entonces de las cosas del mundo, de sus fantasías cuando se le ven como lo real y no como mis representaciones! Ya lo decía Epicteto:

“Todas las tragedias, todos los dramas del mundo, provienen simplemente de las falsas ideas que los héroes de esas tragedias y esos dramas se han hecho sobre los acontecimientos” (Hadot, 2013, p. 177). Suprimir esta *phantasia* es actuar teniendo como única motivación el bien moral. Se unen, en el estoicismo antiguo y en la lectura que hoy hacemos de Marco Aurelio, los tres saberes de la antigüedad: la lógica, la ética y la física. El logos universal, su comunión con él y la comprensión que la Ciudad humana es la pequeña imagen de la Ciudad cósmica.

Si la conciencia individual se dilata hasta los límites extremos del acontecimiento cósmico y lo quiere todo entero en su integralidad, esto no le impide asumir la responsabilidad de los deberes sociales y sentir profundamente el amor por la comunidad de los hombres. (Hadot, 2013, p. 185)

Son nuestros juicios los que determinan la situación de nuestra alma respecto al mundo en que vivimos. Lo que nos aqueja, lo malo que vemos en él, todas las situaciones adversas forman parte de dos grupos en el mundo de las representaciones: aquello que podemos elegir y lo que no está a nuestro alcance. Darnos cuenta de ello es circunscribir el yo en función de elegir sólo el bien moral; el vivir todo bajo el ángulo de la eternidad comprendiendo lo inocuo del mal obrar o del quejarnos ante lo que no podemos elegir. La atemporización de la vida pasa por la circunscripción del presente como único momento. Ni el pasado ni el porvenir nos pertenecen; todo juicio de valor que nos turba procede de estos y del abandono del instante como unidad única de valor.

Esta delimitación del presente tiene dos aspectos principales. Se trata, por una parte, de hacer soportables las dificultades y las pruebas reduciéndolas a una sucesión de instantes breves; y se trata, por otro lado, de intensificar la atención dirigida a la acción o el consentimiento en los acontecimientos que vienen a nuestro encuentro. Estos dos aspectos se reducen a una misma actitud fundamental, que consiste [...] en transformar nuestra manera de ver las cosas y nuestra relación con el tiempo. (Hadot, 2013, p. 231)

Si la vida está hecha de una serie de instantes que vivimos de manera sucesiva y que dan sentido al conjunto de una acción completa, quiere decir que podemos aislar cada instante y verlo en su verdadero valor de pequeñez. Reflexionar por lo tanto en el cúmulo de acontecimientos que se han dado para que estemos aquí como especie, en lo que ha pasado, grandioso y terrible y lo que nos depara el futuro, consecuencia de esas decisiones tomadas como especie, requiere que se piense en el tiempo involucrado en cada una de estas acciones y el valor del devenir universal.

Esta reflexión obligará a considerar el presente como el único punto donde somos en verdad nosotros mismos, libres, el único punto que nos da acceso a la totalidad del mundo.

Entonces ¿es el tiempo también una representación, una fantasía en tanto éste sólo tiene realidad en relación a mi consciencia, a mi pensamiento, a mi iniciativa, a mi libertad y que en ello le da una espesura, una duración que está vinculada a la unidad de sentido del discurso pronunciado, a la unidad de mi intención moral, a la intensidad de mi atención? (Hadot, 2013, p. 237). Marco Aurelio lo corrobora y en (VI, 36, I) dice: “Asia, Europa son rincones del mundo. El mar una gota del mundo. El Athos, una mota del mundo. Todo el tiempo presente, un punto de la eternidad. Todo es pequeño, inestable, todo se desvanece [en la inmensidad]”. Esto es el método de definición ‘física’ o lo que leíamos líneas atrás ‘la humildad que da la astrofísica’. La apertura del sentido de la existencia se da por esta relación con el presente y la justa valoración del devenir de los acontecimientos vistos desde la mirada cósmica, de su justo tamaño en la inmensidad del mundo. Wittgenstein (citado por Hadot, 2013) replica: “Si se entiende por eternidad, no una duración temporal infinita, sino la intemporalidad, entonces vive eternamente quien vive en el presente”.

La línea que recorre este escrito inicia, desde el título y el epígrafe, con dos acontecimientos históricos que coinciden ambos en un mismo tiempo: la caída de Roma y las *Meditaciones* de su emperador. ¿Qué tan significativo pudo ser este hecho para un filósofo estoico que ve un vínculo sagrado entre las acciones humanas y el querer de una Razón Universal? ¿Necesaria e inevitable la caída de su Imperio pese a su comprensión del todo? Lo que le queda al filósofo actual que intente seguir esta guía de pensamiento es una actitud muy distinta a la resignación. El ejercicio del autodescubrimiento pasa también por la compasión de quienes avanzan ciegamente en un mundo de acontecimientos intentando ver un objetivo o poniendo en ellos sus metas más inmediatas. La comprensión del todo, la elevación que da el volverse a sí mismo y escuchar la voz interior, lanza al escape del tiempo y el espacio como cárcel mental. Así lo expresa Marco Aurelio:

Mínimo el tiempo en que cada uno vive, mínimo el pequeño rincón de tierra donde vive, mínima también la larga gloria póstuma: se transmite por medio de hombrecitos que pronto estarán muertos, sin que siquiera se conozcan a sí mismos, ni menos aún a aquel que está muerto desde hace tiempo. (III, 10, 2)

El *carpe diem* en esta filosofía no va solamente en ocuparse del momento presente; la finalidad es una vida orientada al bien moral y evidentemente implica ello salir de toda prisión temporal y espacial:

¿La gloria ocupa tu espíritu? Vuelve tus ojos hacia la rapidez con la que todo se olvida, el abismo de la eternidad infinita en los dos sentidos, la vanidad del eco que podemos tener, cómo los que parecen aplaudir cambian enseguida de parecer y no tiene discernimiento alguno y la estrechez del espacio al que se limita el renombre. La tierra entera no es más que un punto, y sobre este punto hay un rinconcito habitado. ¡Y cuántos hombres, y qué hombres cantarán tus alabanzas! (IV, 3, 7-8)

La vida revaluada, denunciada en su falso valor desde la perspectiva de la muerte no muestra otra cosa que la futilidad de las acciones humanas que se repiten y se hacen monótonas como la muerte en el espectáculo del anfiteatro. ¿Qué cambia mirarlas hoy o dentro de diez mil años?, se pregunta Marco Aurelio. En todo caso, concluye, no llegará nada nuevo. Un Imperio caerá y otro se erguirá. Ya ha pasado en la historia y se repetirá de nuevo con sus falsas glorias y tragedias. El diablo cojuelo, una novela del siglo XVII escrita por Lesage, en un diálogo titulado *Caronte o los vigilantes*, el barquero de los muertos, Caronte, pide un día libre para ir a ver en la superficie de la tierra cómo es la vida que los hombres añoran tanto cuando llegan al Infierno. Con Hermes apila varias montañas unas sobre otras para observar mejor a los hombres y desde allí ve navegaciones, armadas en guerra, procesos, trabajadores de los campos, actividades múltiples, pero vida siempre llena de tormentos. “Si, desde el principio, -dice Caronte-, los hombres se dieran cuenta de verdad, de que son mortales, de que después de una breve estancia en la vida, deben salir de ella, como de un sueño y abandonarlo todo en tierra, vivirían con más sabiduría y morirían con menos arrepentimiento” (Hadot, 2013, pp. 291-292). ¿No es este el llamado al *memento vivere*? Esta línea hermenéutica que exalta Marco Aurelio fiel al estoicismo y que se extiende en la historia de la filosofía conservando más o menos su intención original, merece reactualizarse hoy, recuperarse en una reflexión tan rica en conceptos como tan cercana a la vida misma, una metafísica no más allá de una física legada por los presocráticos y cuyo horizonte siempre fue el cosmos y sus preguntas cosmológicas. Ocuparnos de nuestra ciudadela interior conectada con la ciudadela del cosmos, es entender que así de rápido pasa la gloria de este mundo (*Sic transit gloria mundi...*), que así de eterno puede ser nuestro solitario instante en este mundo, en esta única vida que adquiere su sentido no en su finitud como seres mortales, sino

en la sabiduría de su comprensión, de la comprensión del instante presente que hace inmortal a quien logra escapar de la mirada de Caronte.

REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA

Adorno, T. (2009). *Dialéctica de la Ilustración*. Novena Edición. Madrid: Trotta.

Alonso, J. J., Mastache, E. A. & Alonso, J. (2007). *La Edad Media en el cine*. Madrid: T&B Editores.

Alonso, J. J., Mastache, E. A. & Alonso, J. (2008). *La antigua Roma en el cine*. Madrid: T&B Editores.

Alquézar, R. (2004). *El cinema com a instrument en l'ensenyament de la historia contemporània*. Recuperado de: <http://old.kaosenlared.net/noticia/cinema-com-instrument-lensenyament-historia-contemporania>

Blain, Jean. Entrevista a Paul Ricoeur. Publicada originalmente en francés por la revista Lire, núm. 289, de octubre de 2000. En: HAFO, 2, 30, 2003. p. 55

Bourdieu, P. (2004). *El baile de los solteros*. Barcelona: Anagrama.

Bukowsky, C. (1975). *Factotum*. Recuperado de: http://www.bsolot.info/wp-content/uploads/2011/02/Bukowski_Charles-Factotum.pdf

Burke, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. (Teófilo de Lozoya. Trad). Barcelona: Crítica.

Candau, J. (2002). *Antropología de la memoria*. (P. Malher. Trad). Buenos Aires: Nueva visión.

Caparrós, J. M. (1998). *La guerra de Vietnam, entre la historia y el cine*. Barcelona: Ariel.

Carr, N. (2010). *Superficiales. ¿Qué está haciendo el internet con nuestras mentes?* Bogotá: Taurus.

Certeau, M. D. (1995). *Historia y psicoanálisis. Entre ciencia y ficción*. (A. Mendiola. Trad.). México: Universidad Iberoamericana.

Debray, R. (2012). ¿Traza, forma o mensaje? (M. B. Rojas. Trad.). *Les cahiers de médiologie; la confusion des monuments*, (7). Recuperado de: http://www.4shared.com/office/uVsF-xLR/Traza_forma_mensaje2.html

Debray, R. (2007). Transmitir más, comunicar menos. Recuperado: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/debray50.pdf>.

Derrida, J. (1968). *La farmacia de Platón*. Recuperado de: <http://www.medicinayarte.com/img/la-farmacia-de-platon-jacques-derrida.pdf>

Dosse, F. (1988). *La historia en migajas*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim.

Duplá Ansuategui, A. (Ed). (2011). *El cine 'de romanos' en el siglo XXI*. Recuperado de: <https://addi.ehu.es/bitstream/10810/8738/1/Nota%20sobre%20el%20cine%20...Dupla%20A..PDF>

Feyeraben, P. (1998). *Ambigüedad y armonía*. Barcelona: Ed. Paidós.

García Márquez, G. (1967). *Cien años de soledad*. Recuperado de: <http://aristobulo.psuw.org.ve/wp-content/uploads/2008/10/garcia-marquez-gabriel-cien-anos-de-soledad1.pdf>

Hadot, P. (2013). *La ciudadela interior*. Barcelona: Alpha Decay.

HALBWACHS, Maurice. *La memoria colectiva*. Trad. por Inés Sancho-Arroyo. Zaragoza, Prensas universitarias de Zaragoza, 2004.

HARTOG, Francois. *El espejo de Heródoto*, FCE, Argentina, 2003.

Hobsbawm, E. (1998). *Historia del Siglo XX*. Crítica, Madrid.

Huysen, A. (2000). Medios, política y memoria. (S. Fehrmann. Trad). *Revista Puentes*, 1(2),

Huysen, A. (2009). *En busca del tiempo futuro*. Recuperado de:
<http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/Huysen.pdf>

Koselleck, R. (1993). Barcelona, Paidós.

La caída del Imperio Romano. (2009). Recuperado de: <http://major-reisman-cine-belico.blogspot.com/2009/06/la-caida-del-imperio-romano-fall-of.html>

La guerra de los mundos (radio). (s/f). Recuperado de:
[http://es.wikipedia.org/wiki/La_guerra_de_los_mundos_\(radio\)](http://es.wikipedia.org/wiki/La_guerra_de_los_mundos_(radio))

Marco Aurelio. (1997). *Meditaciones*. Madrid: Gredos.

Milesi, L. (2006). La cultura audiovisual y el aprendizaje lingüístico. Aportes para una nueva propuesta curricular. *Lectura y vida*, sep 2006, Vol. 27, p 52-61

Moreno Lyon, J. (2011). Guerra, dolor, amor, en fin... la vida. *Revista Arcadia*. Recuperado de:
<http://m.revistaarcadia.com/cine/articulo/guerra-dolor-amor-fin-vida/22618>

Morley, R. (1993). [Entrevista a J. Derrida: *Desconstrucción y Filosofía*]. Zona Erógena. (14).
 Recuperado de: <http://www.sumak.cl/1Por%20Temas/2Ciencias/1Filosofia/derrida%20-%20deconstrucci%F3n%20y%20filosof%EDa.pdf>

Navarrete Cardona, S. (2004). [Entrevista a Zygmunt Bauman sociólogo polaco: *La educación y la cultura son tratadas como mercancías: Zygmunt Bauman*]. *El espectador*. Recuperado de:
<http://www.elspectador.com/noticias/economia/educacion-y-cultura-son-tratadas-mercancias-zygmunt-bau-articulo-513878>

Noiriel, G. (1997). *Sobre la crisis de la historia*. (V. Gómez Ibáñez. Trad.). Madrid: Cátedra.

Ospina, L. (Director). (2003). *La desazón suprema*. Bogotá. Recuperado de:
<https://vimeo.com/40988543>

Ospina, William. (2013) *La escuela de la noche*. Bogotá: Mondadori.

Perelman, C. (1997). *El imperio retórico. Retórica y argumentación*. Bogotá: Norma.

Popper, K. (1961). *La miseria del historicismo*. Madrid: Alianza.

Prieto, A. (2008). El cine cambia la historia: la esclavitud. G. Camero, B. de las Heras & V. de la Cruz. (Eds), *Una ventana indiscreta: la historia desde el cine*. Madrid: Ediciones J C.

RICOEUR, P. (2003) *La memoria, la historia, el olvido*. Trad. por Agustín Neira. Madrid, Trotta. 685 p.

Rieff, D. (2012). *Contra la memoria*. Barcelona: Debate.

Rojas, M. B. (2000). De lo profético a lo poético, de lo verdadero a lo verosímil *Universitas Humanística*, 49.

Rosenstone, R. (1997). *El pasado en imágenes, desafío del cine a nuestra idea de la historia*. (S, Alegre. Trad.). Barcelona: Ariel.

Rosenstone, R. (2001). *The Historical Film: Looking at the Past in a Postliterate Age*. M. Landy. (Ed.). *The Historical Film. History and Memory in Media*. (pp.). London: Rutgers Depth of Field Series.

Scott, R. (Director), & Franzoni, D., Lustig, B. & Wick, D. (Productores). (2000). *Gladiator*. Estados Unidos: Universal Pictures.

- Sennet, R. (1997). *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. (C. Vidal. Trad.). Madrid: Alianza.
- Serres, M. (1994). *El nacimiento de la física en el texto de Lucrecio*. Valencia: Caudales y turbulencias, pre-textos.
- Silva, R. (2007). *A la sombra de Clío. Diez ensayos sobre historia e historiografía*. Medellín: La carreta Editores E. U.
- Soto Posada, G. (2010). *En el principio era la physis: el logos filosófico de griegos y romanos*. Medellín: UPB.
- Stiegler, B. (2001). “Leroi-gourhan. Lo inorgánico organizado”. (J. Montoya Gómez. Trad.). Les cahiers de médiologie. *Pourquoi des médiologues?* (6),
- Stone, L. (1986). *El pasado y el presente*. México: F.C.E.
- Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.
- Veyne, P. (2009). *El imperio grecorromano*. Madrid: Akal.
- Vilanova, M. (2003). Rememoración en la historia. *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, 2(30),
- Virilio, P. (1989). *La máquina de visión*. (M. Antolín Rato. Trad.). Madrid: Ediciones Cátedra.
- Wallerstein, I. (2004). La escritura de la historia. *Contrahistorias*, (2)
- Wilson, E. (2014). Stoicism and us. *New Republic [serial online]*; 241(5), pp. 32-36.