

Prólogo

El espejo del yo

¿Quién soy yo? Esta pregunta recorre la historia de la Humanidad como una llaga lacerante y benéfica. Cuando, en la profundidad de la reflexión, exploramos sobre nosotros mismos descubrimos un vacío insólito. En ese vacío, como en la desolada caverna de paredes cristalinas que atormenta a la protagonista de *Pasaje a la India*, parece haber sólo reflejos.

Ingmar Bergman se ha referido a menudo a esa incapacidad de aferrar el propio yo. En *Escenas de un matrimonio*, la protagonista (encarnada por Liv Ullmann) lee de su propio diario una decepcionante constatación al respecto:

“De repente, me di la vuelta y miré la vieja foto de mi clase de la escuela, de cuando tenía diez años. Descubrí algo que hacía mucho tiempo que había estado ahí, pero inaprensible a la vez. Con sorpresa, tuve que constatar que no sé quién soy. No tengo ni idea”¹.

Sin embargo, y a pesar de todo, el reconocimiento de la vacuidad en el reconocimiento del yo es mensajero de (posibles) buenas noticias. Estar en condiciones de identificar una ausencia equivale a poder barruntar la región ontológica a la que pertenece el objeto que buscamos y, en cierto sentido, a poseer un preconcepto de ese objeto. Si así no fuera, no podríamos echarlo en falta. Dicho de otro modo: nuestro fracaso a la hora de conocernos a nosotros mismos responde a un dato e implica una tarea. El dato es que topamos con el objeto oblicuo por excelencia, aquél que únicamente se nos da de modo indirecto: del mismo modo que, si no lo hace a través de un espejo, el ojo no puede verse a sí mismo, el yo precisa de mediaciones; la tarea consiste en afinar la vista para captar los reflejos del yo que se hacen patentes a través de ellas.

¹ Bergman, Ingmar, *Scener ur ett äktenskap* (Suecia, 1973), 1 h. 41' 20" -44' 20".

Este libro trata sobre una de las mediaciones en las que se refleja la identidad y el destino del yo. En él nos ocupamos de la narrativa cinematográfica en cuanto experimento mental sobre la humanidad. Se trata de enfocar el modo en el que un ejemplar de la especie, más allá de su mera identidad numérica y biológica, se hace auténticamente humano. Nos ha interesado afrontar la pregunta acerca de la consistencia del yo, de las implicaciones de su ser temporal, de su construcción por medio de la praxis y del papel que el amor y la esperanza juegan en todo ello; particular atención hemos dedicado al enlace entre la vida mental humana y sus bases neurofisiológico-evolutivas, núcleo del problema mente-cuerpo y raíz de cuestiones fascinantes y complejas. Todo ello encuentra su trasunto en la división de este volumen en dos grandes secciones.

El yo no prospera solo. Con 'yo' me refiero al núcleo de la identidad personal, tal y como la experimentamos en los momentos de recogimiento y de vuelta sobre nosotros mismos. Es cierto que ese reconocimiento presupone condiciones de posibilidad que existen en una autorreferencia casi perfecta: la autopresencia corporal, mediada gracias a la conciencia en su sentido neural más amplio (y, por lo tanto, común a todos los animales según grados evolutivos) y, sobre todo, la autopresencia reflexiva, posibilitada por esa variante de conciencia epistemológica que resulta específica en los seres humanos y que permite el despliegue de un rico mundo interior, objetivado en los distintos aspectos de la cultura. Esa autopresencia corporal y reflexiva se proyecta en la capacidad de deliberar sobre las propias acciones y, de este modo, trae consigo la conciencia moral con su correlato en la libertad interna.

Todo ello parece emerger sin necesidad del otro o de los otros, en un proceso solipsista. Sin embargo, la autopresencia reflexiva de los seres finitos exige que el sujeto se refleje en el espejo del cosmos. Sólo lo-distinto-de-mí es capaz de interpelarme y de hacerme cobrar conciencia de mí mismo. Sin el concurso de lo-otro, mi subjetividad permanecería inalterable en una autopresencia indefinidamente igual a sí misma y sin fisuras. La identidad personal se construye a caballo entre su propia inmanencia reflexiva y la trascendencia objetiva; la existencia se despliega en un continuo toma y daca que nos lleva fuera de nosotros y nos devuelve a nuestra interioridad.

En el caso del ser humano, el otro (y no ya meramente lo-otro) no sólo pone ante mí un espejo cuyo valor se amortiza en ofrecerme una pantalla para mi autoconciencia: se me muestra como aquél en quien puedo reconocirme en mi ser personal. Ante el otro me desvelo en el ser que soy y en el que puedo llegar a ser. El otro se convierte para mí en el *Gedankenexperiment* en el que me resulta factible

conjeturar sobre mis posibilidades y mis deseos hechos carne en mi familiar, en mi amigo, en mi compañero. Cubre así mi déficit de experiencia y me ayuda a crecer, a ser más. El carácter futurizo de mi personalidad requiere de ese reflejo y de ese acicate, ante cuya prometedora exigencia descubro qué puedo llegar a ser y qué estoy dispuesto a dar. Por eso el otro, los otros, constituyen el aldabonazo que me despierta a la vida moral.

Pero la experiencia del otro –como la de mí mismo– resulta siempre limitada; está circunscrita a coordenadas espacio-temporales semejantes a las que configuran mi propio periplo vital. De ahí que resulte necesario acudir a la fantasía, al mito, a la leyenda y a la narración para contemplar mi imagen en ellas. Éste es el contexto en el que la narrativa cinematográfica cobra su significado como herramienta antropológica.

En un film no sólo encuentro una experiencia que colma mi déficit personal: gracias a él puedo llegar a ser más *capax realitatis*, puedo llegar a acoger más y mejor mi existencia y el mundo que me circunda. El cine alza ante nosotros un espejo inquietante. En él descubrimos los escorzos sombríos que la luminosa vida de la razón no consigue desvelar y, también, los horizontes del deseo y la esperanza que la rutina del pensamiento oculta o difumina. Por todo ello considero que las obras que actúan como ese espejo constituyen valiosas herramientas de análisis antropológico. De ahí que en calidad de tales hayamos querido tomarlas absolutamente en serio.

El secreto del propio yo se encuentra fuera de mí. No se trata ya del gélido reflejo del terror ante el abismo de mis propios deseos, como el que confunde la frágil mente de la señorita Quested durante su excursión a las cuevas de Marabar en *Pasaje a la India* (David Lean, 1984). En el ser humano frente a mí encuentro el reflejo vivo que me interpela. De mi confrontación con la llamada del otro salgo reforzado o envilecido, me redescubro o me pierdo. La narrativa cinematográfica ofrece un variado campo de batalla para semejantes encuentros y desencuentros y amplía el repertorio de nuestra experiencia. En ella, el espejo del yo se refracta hasta albergar un elenco de figuras que nos acompañan a lo largo de la vida. Si las ponemos en diálogo con nuestras vivencias, nos guiarán a ulteriores niveles de profundidad y podremos seguir aprendiendo de ellas.

...

Este volumen brota de un proyecto auspiciado por la Universidad CEU Cardenal Herrera y llevado a cabo desde su campus de la ciudad de Elche. La iniciativa contó con la colaboración del Centre de Congressos “Ciutat d’Elx” y con el apoyo del Círculo de Filosofía y Cine. Dicho Círculo, constituido en abril de 2008, había arrancado de una premisa interdisciplinar: «Filosofía y cine se hallan indisolublemente ligados en la obra de muchos creadores del séptimo arte. En el cine, los problemas filosóficos pueden recibir un tratamiento a la altura de los tiempos; por su parte, la reflexión filosófica contribuye a dilucidar las cuestiones de fondo que emergen en el lenguaje propio de la narrativa cinematográfica» (de la *Carta fundacional*). Como actividad inaugural, el Círculo patrocinó un ciclo de cine y conferencias en torno a Ingmar Bergman –con motivo del nonagésimo aniversario de su nacimiento– que cristalizó en un volumen colectivo.²

Tres años y medio después, desde el 28 de octubre de 2011 y hasta el 18 de mayo de 2012, el Centre de Congressos “Ciutat d’Elx” acogió nuestro ciclo de proyecciones y conferencias centrado en el rendimiento antropológico del cine. Las sesiones fueron seguidas por una audiencia animada y numerosa, integrada por estudiantes de distintas titulaciones (Educación Primaria, Educación Infantil y Enfermería) y por el público ilicitano. El presente volumen recoge el texto íntegro de la mayoría de las conferencias que hilvanaron aquellas exposiciones.

La nómina de autores que colaboran en la obra constituye motivo más que suficiente para la gratitud. En el volumen se recoge perspectivas diversas –procedentes de la filosofía, la psicología, la biología, la epistemología evolutiva o la neurofilosofía– y puntos de vista personales que dan lugar a contrastes enriquecedores para el lector. Viene a constituir así un caleidoscopio en el que la narrativa fílmica sirve de vehículo para abordar la estructura del ser humano, su incardinación en la Naturaleza y su modo específico de estar en el mundo.

A los autores, y al público que asistió a nuestro ciclo a caballo entre octubre de 2011 y mayo de 2012, se dirige mi recuerdo afectuoso. Recuerdo y afecto que deseo expresar a aquellas personas sin cuyo respaldo nada de ello se hubiera sustanciado: a José María Díaz y Pérez de la Lastra y a Rosa María Visiedo Claverol, Rectores magníficos de la Universidad durante la fase de organización del ciclo y durante su realización, respectivamente; a Rafael Fayos Febrer y M^a José González Solaz, vicerrectores de Extensión Universitaria y Alumnado; a César Casimiro, vicerrector de la sede ilicitana de la Universidad; a Marisa Sanjuanbenito, responsable de comunicación de la UCH en Elche; a M^a José Valls Navarro, directora del Centre de

² Teruel, Pedro Jesús, y Cano, Ángel Pablo, *Ingmar Bergman, buscador de perlas. Cine y filosofía en la obra de un maestro del siglo XX*, Murcia, Morphos, 2008, 2009².

Congressos “Ciutat d’Elx”. Un recuerdo especial se dirige hacia Carlos Castrodeza, fallecido pocos meses antes de la edición del volumen.

En cierto sentido, este libro testimonia mi agradecimiento personal por la acogida que se me dispensó en la Universidad CEU Cardenal Herrera en septiembre de 2010. Ella se convirtió para mí en un hogar compartido con personas que admiro y aprecio. «Conservaré el recuerdo de todo lo que hemos hablado,» –prometí, en una tarde luminosa y apacible, circundado por amigos, el protagonista del bergmaniano *Séptimo sello*– «lo llevaré entre mis manos, amorosamente, como se lleva un cuenco lleno hasta el borde de leche recién ordeñada». Así me lo he propuesto.

Pedro Jesús Teruel

Lorca, 6 de enero de 2012

Post magnum terraemotum

Fundamentos de la identidad humana

Imágenes cinemáticas de lo humano: esperanza, redención y belleza

EDUARDO SEGURA

La única posible semejanza contemporánea con el cine
habría que buscarla en la arquitectura,
porque una casa sólo tiene sentido si es habitable.
El cine también es un arte funcional.

A. BAZIN, *¿Qué es el cine?*

1. Introducción

En las páginas que siguen pretendo mostrar la radical vinculación entre el arte cinematográfico como reproducción permanente de lo humano con la trama básica que sostiene el arco de sentido de la existencia. A mi juicio, esta trama está entrelazada de tres hebras principales: esperanza, redención y belleza. Esperanza que lo es precisamente en cuanto expectativa de redención gratuita y, por tanto, anhelo de un don que ya ha sido dado, pero que a su vez espera a ser aceptado en el contexto de la libertad humana individual. Por otro lado, complementario, la belleza, que entiendo aquí como contexto de contemplación, actitud del espectador y expectativa del don sobreabundante que remite a las siempre renovadas formas que adopta el ser. El contexto de la experiencia estética peculiar al arte cinematográfico se hace realidad en forma icónica dotada de movimiento, de modo que el espectador queda gustosamente atrapado en una imitación condensada del espacio y el tiempo que conforman su propia vida, y que son el

marco de su existencia. Más allá de la catarsis, ese contexto artístico hace viable una vivencia de la belleza en la que se busca la evasión, la recuperación y el consuelo que son patrimonio peculiar del Arte. Este consuelo puede ser llamado, con Tolkien, eucatástrofe; es decir, el gozo del final verdaderamente feliz, capaz de derrotar la esclavitud del hecho cierto que es la muerte, y desbrozar la senda de la Gran Evasión, que conduce a un efectivo escapar del olvido.

2. El arte cinematográfico y la esencia de lo humano

Desde sus inicios, el cine como forma concreta de arte ha buscado la plasmación de lo humano añadiendo a la fotografía un elemento esencial: el movimiento. Desde sus raíces en el teatro –unas raíces no siempre vivificadoras, pero que han cumplido su función de soporte y sostén– la esencia del arte cinematográfico sigue siendo hoy día un cierto primitivismo, más cercano al documental que a lo estrictamente “inventivo” o, más en general, “narrativo”.³ Las primeras filmaciones, lejos de contar un “argumento”, pueden ser vistas como auténticas actas de la realidad. Sin embargo, ¿es esto así? ¿Acaso la elección del encuadre, la mediación del objetivo y el tamiz de la luz, o la precisa duración de cada escena, no convertían esas primeras películas en obras artísticas? El ojo tras la cámara se convertía en mediador, introduciendo así una intencionalidad que otorgaba a la filmación la vida e independencia propias de la obra de arte. Comenzaba así el interminable debate sobre conceptos como “objetividad” o “realismo”, porque la aspiración radical del cine fue siempre la representación del objeto, de la realidad, de la naturaleza, y sólo la imposibilidad técnica impidió que el cine lograra esa mimesis ontológica.⁴

Quizá la clave para entender en qué sentido la ecuación que une imagen fotográfica y movimiento da como resultado la cinematografía, dependa en su núcleo de la mirada y el sentido que la mirada aporta sobre el todo. Yo hablo de arte cinematográfico desde este presupuesto: la existencia o no de una mirada personal, sincera y significativa, que actúa como mediadora entre el espectador y la realidad.⁵ Esa mirada previa es ya una mirada cinematográfica. ¿Qué significa, más

³ Autores como Bresson, Renoir o Dreyer eran acérrimos defensores de la recuperación cinematográfica de la calle, de la vida y sus matices, frente al estatismo y los decorados –a la artificiosidad– del teatro. Se trataba de buscar un cine de la palabra y la escritura, frente al cine espectáculo y al teatro filmado.

⁴ De ahí que la nostalgia por el cine mudo no sea fiel a la idea fundacional de los cinematógrafos, para quienes el fin primordial fue la reproducción íntegra de la realidad.

⁵ No me estoy refiriendo sólo ni principalmente al estilo. Considero mucho más importante que la necesaria y obvia personalidad visual, una *presencia* (que interpreto aquí como pre-presencia) verdaderamente artística: la

concretamente, este concepto? Podríamos decir que el cinematógrafo, el artista cinematográfico que en verdad lo es, posee *ab initio* una mirada sobre el mundo. Dicho de otro modo: antes que poseer el mundo tiene ya un modo de acercarse a él. El mundo le es entregado como don, pero es en su libertad donde el darse del mundo adquiere un sentido. La libertad creativa es medio para el surgimiento del significado en la obra de arte, a la vez que sirve para que se establezca el diálogo que surge ante todo arte verdadero. Es prebenda del buen realizador hacer habitable el espacio-tiempo que conforma una película. Lejos de cualquier significado peyorativo del término “ficción”, el relato cinematográfico realiza la verdad de la vida humana: hace que la verdad antropológica y el sentido surjan de la verdad de la imagen en movimiento. El arte cinematográfico hace del mundo un hogar, una vez más:

“La única posible semejanza contemporánea con el cine habría que buscarla en la arquitectura, porque una casa sólo tiene sentido si es habitable. El cine también es un arte funcional” (Bazin, 2008: 123s).

Por tanto, en esta perspectiva cabe afirmar que no hay obra cinematográfica que pueda interesar si no apunta al núcleo de lo humano. Ahí estriba su “funcionalidad”; para eso “sirve”. Lo que en la arquitectura es habitabilidad del espacio, en el cine lo es del tiempo, la dimensión esencial de lo humano. Este núcleo de lo humano no es fácil de definir, pero –a mi juicio, y sin detrimento de otros– está transido de estos tres elementos: libertad, esperanza y redención. Como espero mostrar, la trabazón efectiva entre ellas la provee la belleza, entendida como imagen de la verdad radical sobre el sentido de la vida. La imagen bella revela la ilación entre los fragmentos de una verdad mayor sobre lo humano. Apunta a un exceso siempre presente, aunque velado quizá. Su permanencia en el tiempo y, por tanto, su carácter artístico, hunde su raíz en su sinceridad. El lenguaje cinematográfico no sólo debe contar una verdad, sino que el modo y el alcance de lo narrado deben desvelar de alguna manera el misterio en que consisten el mundo, el hombre y Dios. El arte cinematográfico es, por fuerza, religioso: vuelve a unir al ser humano con su esencia sacramental, porque toda belleza es signo de otra cosa, y ese carácter simbólico permite el restablecimiento de una unidad –también material– rota, o deteriorada, entre cada hombre y el cosmos.⁶

En esta lógica se inserta, también, la necesidad de una educación de la mirada. Más adelante me detendré un poco más en este importante aspecto. Baste de

existencia de un lenguaje formal que se adecua lo más perfectamente posible al reto de mostrar los infinitos matices de lo humano, más allá de los géneros y su indudable licitud.

⁶ La obra de Terrence Malick *El árbol de la vida* (2011) es un ejemplo supremo de esta tesis.

momento decir que el espectador no es neutro ante la imagen, que posee de suyo una enorme fuerza, en su simbolismo pero también en su inmediatez y, por tanto, en su vulgaridad. No resulta, pues, indiferente que el cine que el espectador prefiere configure una manera de ver el mundo y la realidad, a la vez que la manifiesta. La experiencia estética que el espectador elige lo define, porque el hombre es un ser polisémico.

A la vez, e independientemente de los gustos personales, la estética de lo cinematográfico (su vinculación con la belleza) guarda una relación intrínseca con esta forma primordial de don que configura el mundo. El carácter reproductivo de la vida que aporta el cine, y que lo distingue de las demás artes por su esencial dinamismo, es la clave de comprensión del séptimo arte. Toda película que llega a ser considerada una obra maestra posee un marcado acento de totalidad: aspira a ser cósmica desde lo microcósmico. Pero siendo cada hombre un mundo en sí, lo que hace la obra maestra cinematográfica *ipso facto* es servir de remedo del mundo para éste, aquél, para muchos o quizá para todos. La universalidad de la experiencia estética posee, en el arte cinematográfico, una característica especial: la aplicabilidad libre. La obra artística debe apelar de algún modo a la individualidad *hodie et nunc* del espectador que, en el plano de la recepción, es interpelado por ella y emprende la senda de una cierta interpretación o decodificación personal. Aun cuando una película pueda ser, en su intención o en el resultado final, una alegoría, alcanzará mejor su propósito –permanecer– en la medida en que reproduzca el modo de ser del mundo y del hombre: en la medida en que la libertad en el tiempo quede retratada de modo plausible, verosímil y, más allá, deseable.

3. Lo radical humano

El hombre ha sido definido como “un animal que cuenta historias” (MacIntyre 2001 [1984]: 266). Más recientemente, se ha hablado del ser humano como alguien que se explica a sí mismo mediante la narración de sus propios hechos: «La cuestión no es (...) que el hombre sea el único animal que cuenta historias; sino que es el único que necesita contar su vida para poder vivirla como propia: comprendiéndola» (Marín 1997: 30). En la Antigüedad pagana, por ejemplo, la memoria de las hazañas era el vehículo que otorgaba la gloria imperecedera a los guerreros, de manera que caer en el olvido se consideraba una suerte de destino infernal.⁷

⁷ En el poema fundacional de la literatura inglesa, *Beowulf*, por ejemplo, el héroe gauta aspira antes al honor que otorga la memoria de grandes victorias que al oro con que será recompensado por el rey Hrothgar si consigue matar a Grendel. La versión de Robert Zemeckis ha respetado este importante aspecto, que entronca con una tradición que nos provoca una remota extrañeza y que, sin embargo, no aparece del todo a los ojos del espectador actual como un anacronismo. A imagen y semejanza de *Beowulf* está construido *El Señor de los Anillos*, de Tolkien. A lo largo de la narración, algunos personajes toman conciencia de ser parte de un relato mucho mayor que ellos

En última instancia, lo radical humano es la muerte o, dicho de otro modo, el amor. Y puesto que «la muerte no es más que la victoria del tiempo (...) fijar artificialmente las apariencias carnales de un ser supone sacarlo de la corriente del tiempo y arrimarlo a la orilla de la vida» (Bazin 2008: 23). La experiencia de la caducidad de la fuerza y la belleza, la conquista de los propios límites (cfr. Guardini 2002: 75s), el paso inexorable del tiempo y, por tanto, la pervivencia o no de la esperanza de redención, forman los arcaicos de cualquier guión que interese en verdad. Más allá del género, existe una expectativa de sentido a la que el espectador se vincula, o que lo deja fuera, de manera que la experiencia estética fracasa y pasamos a contemplar la película desde fuera, como algo prometedor que no cuajó por falta de verosimilitud (cfr. Tolkien 2009: 286); por no ofrecer una versión plausible, en el sentido existencial, de la verdad antropológica.

Andrei Tarkovski plantea en toda su radicalidad esta exigencia artística, que al cine se le presenta como una suerte de ser o no ser estético: la de que una película plasme no sólo el paso del tiempo, sino que “el tiempo viva en ella” (Tarkovski 2002: 89). Este vivir del tiempo en el metraje apunta a una aspiración tanto de eternidad como de eviternidad o permanencia, que pertenece de manera intrínseca a todo arte. Sólo lo humano interesa al hombre, y la experiencia del paso del tiempo que es vivido no sólo como transcurso, sino como pasión, se erige en piedra angular de la experiencia de una belleza perdurable. Lo humano se manifiesta a menudo por medio del anhelo, del deseo de infinito. El tiempo fílmico debe contener una semejanza original con la vivencia del tiempo como transcurso y como sentido. De otro modo, no podríamos hablar de arte cinematográfico, porque la filmación no supondría una interpretación del universo y del destino del hombre.⁸

En la *Poética* queda planteada la idea de las artes escénicas como *práxeos mímisis*, como imitación de acciones humanas (Aristóteles 1992: 1451b). Sin embargo, el eje axial de la argumentación del Estagirita gira en torno a la idea de *kátharsis*, de la purificación que deriva de la contemplación e identificación con las acciones y pasiones presentadas en escena. En ese sentido, la experiencia estética es vivida como “otra vida”, como un retazo de un tiempo condensado que se inserta en la duración de un segmento más o menos largo de la propia existencia temporal del espectador. Lloramos, reímos o nos conmovemos en la medida en que la trama conecta con nuestra experiencia de la libertad, con un *éthos* y un *páthos* humanos en su núcleo. Simultáneamente, las películas son comprensibles en la medida en

mismos, mientras otros se afanan por lograr hazañas gloriosas que merezcan ser cantadas en años por venir. La memoria de esos hechos es la recompensa adecuada para una mentalidad imbuida de un valor nacido de la necesidad, y anhelante de heroísmo.

⁸ El cine de Víctor Erice se puede entender como una poética del tiempo en este sentido.

que se pueden interpretar desde un determinado ámbito cultural. Permanecen en tanto en cuanto son verdaderas más allá de unas coordenadas espacio-temporales concretas. Su aplicabilidad depende, en extensión y profundidad, de su peculiaridad como experiencias permanentes en un contexto antropológico, más allá incluso de las diferencias culturales y del transcurso de los años.

Sin embargo, ¿hay algo más allá de la catarsis, que sea a un tiempo efecto y fin de la experiencia estética? Desde el entendimiento más profundo del ser humano que hemos adquirido a lo largo de milenios, y en especial a la luz que arroja el sufrimiento de Jesucristo sobre el misterio del hombre, es posible afirmar que bajo toda experiencia estética profunda late un anhelo de algo mayor que uno mismo. A esta realidad la llamaré, con Tolkien, evasión.

Aun cuando se trata de un concepto muy maltratado por la crítica académica, y que goza de una general mala reputación –especialmente a raíz de la banalización a que tienden los medios de comunicación, y que es triste prebenda de ciertos raquitismos culturales derivados de la globalización–, la “evasión” se confunde a menudo con el mero escapismo. Pero en todo escapismo se busca de modo intencional, no ya una “voluntaria suspensión de la incredulidad”, sino la voluntaria suspensión de la fuerza de verdad que tiene lo cotidiano.⁹ Se busca en la vida de otros, y en lo externo, lo que hay de escape para las demandas de la propia existencia. La vida deviene así rutina, que deriva a menudo en aburrimiento y hastío. El arte se revela, en esta dimensión básica, un auxilio para la vida: proporciona la lícita evasión del prisionero, que persigue una experiencia de libertad que satisfaga plenamente sus expectativas. Por esta razón, tales expectativas no se agotan en el entretenimiento, sino que apuntan a la satisfacción de deseos humanos muy profundos. El arte manifiesta que el hombre es un ser desterrado, un exiliado que atesora una viva memoria de haber estado una vez en el Paraíso.

En última instancia, las expectativas que genera la obra de arte son la señal más obvia del afán por escapar de la muerte; lo que Tolkien ha llamado “la gran evasión” (Tolkien 2009: 312). En palabras del filólogo inglés:

“He alegado que la evasión es una de las principales funciones de los cuentos de hadas y, puesto que no los desapruero, está claro que no acepto el tono peyorativo o condescendiente con el que tan a menudo se emplea hoy el término evasión. Tono que no está en absoluto justificado por los usos de esta palabra fuera del ámbito de

⁹ Me refiero al escapismo como desviación o deformación del arte y como fracaso de la experiencia estética. No considero aquí la evidencia existencial de tantos momentos en los que las circunstancias pueden abocar a la necesidad de formas de disfrute artístico de consumo o, simplemente, livianas y más o menos intrascendentes.