

Thoreau piensa en lagunas, Heidegger en ríos

Thoreau Thinks of Ponds, Heidegger of Rivers

Stanley Cavell

El análisis y la intersección entre Heidegger y Thoreau, especialmente en ambas convicciones de vida retirada en la naturaleza, recorre el texto de Stanley Cavell. A través de la poesía de Hölderlin —el poema acerca del río Danubio o “Ister”— se ayuda a entrelazar las obras de ambos pensadores y con ello otorgar una nueva clave de lectura metafilosófica.

The analysis and the intersection between Heidegger and Thoreau, specially in both convictions of life withdrawn in the nature, crosses Stanley Cavell's text. Across Hölderlin's poetry—the poem brings Danube over of the river or “Ister”— helps him to interlace the works of both thinkers and with it to grant a new key of metaphilosophical reading.

*Fecha de envío: 2 de noviembre de 2011
Fecha de aceptación: 2 de noviembre de 2011*

La figura de Freud se ha proyectado en mi trabajo filosófico desde el instante en el que publiqué por primera vez un ensayo sobre Wittgenstein, hace ya más de cuarenta años, cuyo párrafo final alinea a Wittgenstein con Freud, entre otros asuntos, en su propósito de enmascarar la derrota de nuestra auténtica necesidad o de trazar fantasías —Wittgenstein las llama “imágenes”— que nos mantienen cautivos. Esas relaciones están presentes en este capítulo solo de forma implícita, y querría emplear unos minutos introductorios para explicar cómo.

La controversia se planteó en un seminario que ofrecimos Arnold Davidson y yo en la Universidad de Chicago para plantear la cuestión —en la que he querido pensar consecutivamente durante largo tiempo— de si la idea de lo cotidiano u ordinario en el pensamiento de Freud, notablemente tematizada en su *Psicopatología de la vida cotidiana*, publicada en 1900, y la idea de lo ordinario

o lo cotidiano, fundamental en la obra de J. L. Austin y en el último Wittgenstein, tienen recíprocamente algo que aprender. Yuxtapuse ciertos rasgos del texto freudiano sobre la vida cotidiana a otros del escrito de Austin titulado ‘Excusas’, una incansable y meticulosa investigación del repertorio de provisiones que ofrece la lengua para defendernos de aquellos que nos culpan no tan falsa como injustamente, considerando la presencia de varios hechos atenuantes (“He hecho lo que dices que he hecho, pero...”). Ambas obras son estudios sobre actos fallidos, que cada uno de ellos considera (o traduce como) lapsus. Sin evaluar la función de esos temas en el pensamiento de Freud y de Austin, anoto dos asuntos principales en los cuales sus preocupaciones sobre los lapsus humanos se tocan y separan.

En primer lugar, mientras la visión de la humanidad de Freud es como un campo se-

‘Thoreau Thinks of Ponds, Heidegger of Rivers’ se publicó en Philosophy the Day After Tomorrow, Harvard UP, Cambridge, 2005, pp. 213-235. La Torre del Virrey agradece al autor el permiso para traducir este ensayo. Todas las notas son de los traductores.

Palabras clave:

- Poesía
- Río
- Laguna
- Existencia
- Filosofar

Key Words :

- Poetry
- River
- Pound
- Existence
- Philosophize

mántico cuyas acciones expresan un significado más amplio del que nos gustaría ser conscientes, la visión humana de Austin es como un campo de vulnerabilidad cuyas acciones implican más consecuencias, efectos y resultados —pero de significado más estrecho— de los que deberíamos ser responsables. En segundo lugar, cuando Austin pregunta por qué la gente, especialmente los filósofos, persiste en no apreciar lo que las palabras cotidianas empleadas revelan sobre ellos, y que se resume en lo que esos conceptos de excusa revelan sobre las complejidades de la conducta humana, su respuesta consiste en decir, entre otras cosas, que somos complacientes, perezosos, impacientes, que nos embriagan exigencias de profundidad que la filosofía debería dejar de lado, mientras que, cuando Freud se cuestiona por qué la gente, incluidos los filósofos, no reconoce el significado de su conducta y discurso cotidiano ni el del esfuerzo que hace para controlarlos, comienza a descubrir el campo entero del psicoanálisis. Si podemos decir que cada uno de ellos alberga, entre sensibilidades aparentemente tan opuestas, un sentido del ser humano en su existencia cotidiana como algo no exactamente vivo en ellos mismos o no despiertos en sus vidas, entonces hemos nombrado una senda de su implicación en las intersecciones y divergencias entre Heidegger y Thoreau, que bosquejaré en lo que sigue, considerando que el desafío de su obra de despertar a los que la encuentran es un temprano punto de concordancia entre ambos. En ese terreno sitúo en su compañía al último Wittgenstein, pensando en su sentido de la criatura humana como, en su crónica inclinación a la filosofía, propensa a un estado de encantamiento, de trance. También a Walter Benjamin le corresponde un hueco aquí, con su percepción del conocimiento del sujeto moderno y de su condición como un sueño que requiere interpretación. Lo tomo como una imagen de esa propensión humana a, digámoslo así, exiliarse a uno mismo de su vida y su lenguaje, una maravillosa formulación de la imagen de Emerson en el inicio de su ensayo ‘Experiencia’: “El sueño nos pesa durante toda la vida en los ojos, como la noche se cierne todo el día en las ramas de la higuera”.

En el prefacio a mi pequeño libro sobre *Walden*, publicado en 1972, digo: “Me doy cuenta de que emparejo algunos de los conceptos en los que insisto —por ejemplo, los de extrañamiento, maestro, lo cotidiano, amanecer, claro y resolución— con conceptos propios de Nietzsche y Heidegger”.¹ Entonces solo había leído de Heidegger *Ser y tiempo* y no dije nada sobre lo que podría significar “darme cuenta” de esa relación ni por qué invocaba una metáfora de “emparejamiento” para advertirlo, como si las relaciones fueran, o debieran ser, inequívocas al final, aunque al principio fuesen impredecibles. Desde entonces he segui-

do, de vez en cuando, estableciendo relaciones con cada uno de esos escritores, pero lo que me ha llevado a detenerme en Heidegger, específicamente en conjunción con Thoreau, son dos cursos de Heidegger publicados póstumamente en los 80 y traducidos recientemente al inglés, obviamente el volumen titulado *El himno de Hölderlin ‘El Íster’*, impartido en 1942 (imagino) y después *Los conceptos fundamentales de la metafísica* (de 1929-1930, los años inmediatamente posteriores a la publicación de *Ser y tiempo*).² El texto de Hölderlin es un motivo obvio para detenerse, dado que “Íster” es el nombre temprano de un río en particular (o de una parte importante del río Danubio) y “Walden” el nombre de una laguna forestal en particular. Aunque encontramos a cada uno de esos autores hablando del fuego, la tierra y el cielo, así como del agua, no tocamos aquí algunos asuntos de *Walden* que no se encuentran en las preocupaciones de Heidegger ni de Hölderlin en sus textos respectivos: por ejemplo, cómo *Walden* coloca el humo después del fuego, ni cómo en *Walden* la tierra inspira una visión del excremento, ni lo que se oye allí para darle voz al cielo, ni, al seguir la transformación del agua en hielo, cuál es el significado de las burbujas dentro del hielo. En general, no concreto el tiempo que Thoreau se toma en cientos de detalles concernientes a su laguna que no cabrían en una oda o himno, ni concreto tampoco ninguna orientación que esa diferencia de tiempo, o alguna diferencia entre prosa y poesía, pueda adoptar sobre la diferencia en la disposición a reconocer que Hölderlin y Thoreau inspiran, requieren o proporcionan filosofía.

De hecho, en mi libro sobre *Walden* excluí o dejé pendiente la pregunta por lo que se llama o con lo que se convoca a la filosofía. Pero la dificultad de determinar qué es filosofía, o reconocer quién filosofa y quién no, es algo en lo que insisten tanto Thoreau como Heidegger.

La grieta de *Walden* al respecto fue una vez suficientemente famosa, en sus primeras páginas: “Hoy en día hay profesores de filosofía, pero no filósofos”. Es una exigencia que suscita diversas interpretaciones, tal vez más pertinentes porque Thoreau caracteriza en el primer capítulo la filosofía como una “economía de la vida”, una descripción que, en efecto, hace que el conjunto de *Walden* sea declarado una obra de filosofía (pues en conjunto trata de lo que Thoreau considera “economía”), de modo que establece que su autor es un filósofo y, en consecuencia, ofrece sus atributos imprevistos como rasgos por los que un filósofo puede ser reconocido (su morada, su vestido, su obra, sus posesiones, sus compañías, sus lecturas, sus formas de contar, de caminar, de transponerse en las cosas, cosas móviles e inmóviles). Una implicación obvia es que hoy en día los filósofos no sean reconocidos con ese tí-

1 *Los sentidos de Walden*, trad. de A. Lastra, Pre-Textos, Valencia, 2011, pp. 19-20. Véase H. D. THOREAU, *Walden*, ed. de J. Alcoriza y A. Lastra, Cátedra, Madrid, 2010^o.

2 M. HEIDEGGER, *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*, ed. de H. Cortés y A. Leyte, Alianza, Madrid, 2009^o; *Los conceptos fundamentales de la metafísica: mundo, finitud, soledad*, ed. de J. A. Ciria Coscolluela, Alianza, Madrid, 2010^o.

El desafío de su obra de despertar a los que la encuentran es un temprano punto de concordancia entre Thoreau y Heidegger

tulo, probablemente en modo alguno. Heidegger sugiere lo mismo cuando dice en *Los conceptos fundamentales de la metafísica* que el entendimiento ordinario “no reflexiona en el hecho y ni siquiera puede entender que aquello con lo que la filosofía trata solo se revela a sí mismo en y desde una transformación del *Dasein* humano” (una transformación de nuestra existencia y de cómo concebimos sus posibilidades). *Walden* se presenta explícitamente como un texto sobre crisis y transformación, o metamorfosis: “Nuestro período de muda, como el de las aves, debe ser una crisis en nuestra vida; el somormujo se retira a las lagunas solitarias para pasarlo”. Esta es una de las numerosas identificaciones aceptadas de Thoreau con el somormujo.

A lo que Heidegger se refiere como “preparación” para su transformación (preparación es lo máximo, según él, que la filosofía puede proporcionar) lo llama despertar, un término fundamental también en *Walden*, como anuncia la frase que adopta como epígrafe: “No pretendo escribir una oda al abatimiento, sino jactarme con tanto brío como el gallo encaramado a su palo por la mañana, aunque solo sea para despertar a mis vecinos”. Nada salvo *Walden* mismo podría dar lo que llama un relato sincero de lo que encierra esa frase, de las relaciones entre los conceptos de despertar —de donde amanecer y mañana—, abatimiento o melancolía, jactarse, encaramarse, cantar, visitas de vecinos, escribir, y después decir por qué hay que dirigirse al público de este escrito de esa manera, queriendo decir con ello alegórica o engañosamente, y por qué precisamente con esos conceptos. Pero quiero llamar la atención precisamente sobre el hecho de que todos esos conceptos —conjugados de diversa manera y asociados con otros— desempeñan también una función en los textos de Heidegger. Los principios de mi proyecto sobre la relación mutua entre Heidegger y Thoreau, por tanto, potencialmente entre tradiciones filosóficas conflictivas que solicitan nuestra lealtad (en cualquier caso la mía), tendrán continuidad de una manera más segura si puedo proporcionar el debido asombro sobre el alcance absoluto de la coincidencia, por tanto, de la diferencia significativa, entre ellos.

En *Los conceptos fundamentales de la metafísica* de Heidegger se habla de la alternativa a despertar como “el sueño de las relaciones fundamentales del *Dasein* hacia los seres en la coti-

dianidad”, y formula el despertar como “dejar que lo durmiente se despierte”, donde ese “dejar” da nombre a una relación del ser que forma un mundo, claro privilegio de lo humano. El concepto de *dejar* que las cosas sean lo que son —por así decirlo, dejarlas a sí mismas, pero al mismo tiempo dejando que nos sucedan— es ubicuo en *Walden*, de un modo manifiesto en la acción principal de aprender a dejar Walden (el lugar y el libro, lo que se representa notablemente en el doble concepto de *mo(u)rning*, con y sin u, en un juego de palabras que sugiere que el inglés en sí mismo está siendo investigado).³ Que la mañana de Thoreau signifique tanto amanecer como aflicción significa que lo que considera su anticipación al amanecer de un nuevo día, de un tiempo nuevo, un tiempo siempre más temprano u original, supone al mismo tiempo someterse a lo que Freud llama “el trabajo del duelo”, dejar que el pasado pase, renunciar a él, superarlo, asumir que había llegado el momento de abandonar Walden, sin nostalgia, sin entonar una elegía que le incapacite. La nostalgia es una incapacidad para abrir el pasado al futuro, como si los extraños que nos reemplazarán no fueran a encontrar nunca lo que nosotros hemos encontrado. Esa herencia negativa sería *dejar* algo pobre a los lectores de *Walden*, a los que el autor identifica, entre otras muchas formas, precisamente como extraños.

Ahora bien, un nexo específico entre el despertar y el sueño y preguntar es lo que Thoreau encuentra en el momento en que se describe a sí mismo despertando en Walden, en las frases con las que empieza el capítulo 16, ‘La laguna en invierno’:

Tras una noche tranquila de invierno me desperté con la impresión de que me hubieran planteado una pregunta a la que había tratado de responder en vano mientras dormía: ¿qué?, ¿cómo?, ¿cuándo?, ¿dónde? Pero amanecía la naturaleza, por la que todas las criaturas viven, y se asomaba a mis amplias ventanas con un rostro sereno y satisfecho, y en *sus* labios no había ninguna pregunta. Me desperté a una pregunta contestada, a la naturaleza y la luz del día. [...] La naturaleza no responde ni pregunta a nada que nosotros, los mortales, podamos plantear. Hace tiempo que ha tomado una resolución.

La problemática de Heidegger acerca de la pregunta (su modo, como suele en filosofía, de despertar), cae repetidamente bajo sospecha en el texto *Del espíritu* (1987) de Derrida, que también se centra detenidamente en las conferencias sobre el Íster de Heidegger. El texto derridiano reaparecerá en breve. Anoto aquí que en ese capítulo tardío de *Walden*, Thoreau se burla afablemente de las preguntas que había planteado en la primera página: “... si mis conciudadanos no hubieran

³ *Morning* significa “mañana”; se pronuncia igual que *mourning*, “aflicción” o “duelo”.

*Walden es lo que Thoreau
repetidamente llama su relato,
los términos en los cuales se
encuentra a sí mismo responsable,
llamado a rendir cuentas*

hecho preguntas muy concretas sobre mi modo de vida. [...] Unos han preguntado qué tenía para comer, si no me sentía solo, si no tenía miedo; [...] a cuántos niños pobres mantenía”. Habiendo tomado inicialmente esas preguntas como su justificación para “imponer mis asuntos a la atención de los lectores”, afirma ahora que su intento de responder a esas preguntas se ha llevado a cabo mientras dormía; por tanto, mientras logra despertarse, ha de despejar el sentido de esas preguntas (de, digámoslo así, su moralismo). No se niega con ello que deba a sus vecinos un serio esfuerzo para hacerse a sí mismo inteligible. *Walden* es lo que Thoreau repetidamente llama su relato, los términos en los cuales se encuentra a sí mismo responsable, llamado a rendir cuentas. (Todo esto interactúa con la cantidad de términos económicos que configuran su texto, como gráficamente se pone de relieve en el primer capítulo, titulado ‘Economía’). Si se trata de una tarea moral, ¿por qué se parece tan poco a lo que la filosofía entiende por filosofía moral?

Hace unos años me encontré a mí mismo planteándome diversas versiones de esas preguntas y me di cuenta de que dos de los textos filosóficos del siglo pasado que han significado mucho para mí —a saber, *Ser y tiempo* de Heidegger y las *Investigaciones filosóficas* de Wittgenstein— pueden presentarse, en alguna o en todas las páginas, como portadores de un mensaje urgente para nuestras vidas, aunque ninguno de ellos plantee explícitamente nada sobre lo que *deberíamos* hacer o dejar de hacer, ni sobre los derechos que se nos niegan, ni sobre los bienes que hemos descuidado compartir justamente. Al leerlos, parece más bien que una exigencia moral a nosotros mismos se nivele por el hecho de filosofar en sí mismo, una exigencia que no serviría de nada estudiar como un tema de ética *por separado*, como si aquello que está mal en nosotros, lo que la filosofía necesita atender, fuera nuestra vida entera (una exigencia que no requiere que en seguida articulemos lo que significa “nuestra vida entera”). Confieso que la primera obra que me hizo sentir esa urgencia filosófica fue la *Introducción al psicoanálisis* de Freud.

Heidegger empieza *Ser y tiempo* con la acusación de que a nuestro *Dasein*, a nuestra existencia humana, no le preocupa en la actualidad (ni durante un tiempo indeterminado) la pregunta por el ser, de que la primera tarea de la filosofía es des-

pertar de nuevo la comprensión del significado de esa pregunta, y parece suficientemente claro que para él no hay nada más urgente de lo que la filosofía pueda encargarse o encargarnos.

Cuando, en las *Investigaciones filosóficas*, Wittgenstein se permite preguntarse “de dónde obtiene nuestra investigación su importancia, puesto que solo parece destruir todo lo interesante, es decir, todo lo grande e importante” (§ 118), su respuesta implica que no sabemos lo que realmente es grande e importante, que hemos perdido el contacto con lo que realmente nos interesa. Cuando dice: “Hemos de darle la vuelta a nuestra investigación, específicamente alrededor del punto fijo de nuestra auténtica necesidad”, la implicación es que aquello a lo que Wittgenstein percibe que hay que darle la vuelta es nuestra vida.

De esa percepción, digámoslo así, de desorientación filosófica o espiritual se sigue que seremos percibidos como si tuviéramos una inestable relación con nuestro lenguaje, que no estamos dispuestos a vivir sabiendo lo que queremos decir ni por qué los demás dicen lo que nos dicen. Heidegger atribuye ese estado difuso y desconcertante a nuestro estar hundidos en la existencia cotidiana, Wittgenstein lo atribuye al ansia o, metafísicamente hablando, a la huida de la vida cotidiana. Emerson describe ese estado de inexpresividad, de palabras que no coinciden con nuestras necesidades, de muchas formas; por ejemplo: “Cada palabra que dicen nos decepciona y no sabemos por dónde empezar a corregirlas”. Ese es un estado que, de una forma más intelectual, o en una filosofía más adecuada, recibe el nombre de escepticismo. Emerson y Thoreau perciben este estado de “no poder despertarse”, o de encarcelamiento espiritual (famosamente descrito en el mito de la caverna de Platón de la que el filósofo debe liberarnos) —de un modo y desde una posición americanos— como el miedo en cada uno de nosotros a liberarnos, algo, por así decirlo, que se produce y es producido por el rechazo a descubrir América. No pueden apelar a los grandes filósofos que se han enfrentado al escepticismo —de una manera más significativa, en mi opinión, Descartes, Hume y Kant— (aunque se refieran repetidamente a ellos), porque esas figuras no son parte de la herencia intelectual del americano corriente y porque son parte del problema y no la solución a nuestro sofoco, parálisis o decepción intelectual.

Cómo podrían *decirnos* que, para entendernos a nosotros mismos, tenemos que darnos la vuelta si el lenguaje que compartimos se ha vuelto ineficaz, una serie de fórmulas hundidas en lo que Emerson llama conformidad y que, entre otras cosas, Thoreau llama negocios (*business*),⁴ algo que Nietzsche, el otro gran lector emersoniano del siglo XIX, llama tempranamente filisteísmo. Thoreau aprendió de Emerson a hacer frases que nos atra-

⁴ El texto original dice: “What Thoreau calls business (business)”. Cavell juega con la etimología de la palabra para enfatizar el estar ocupados en nuestras actividades.

jeran por su belleza o su curiosidad y que, al mismo tiempo, parecen jugar con nuestro deseo de un entendimiento transformador. A veces describe ese proceso como darnos la vuelta (aludiendo a lo que ocurrirá con los prisioneros de la caverna de Platón si van hacia la salida e invocando la idea de darse la vuelta que se encuentra en el concepto de conversión), a veces comenta que necesitamos darnos cuenta de que estamos *perdidos* (eso es, reconocer nuestra perdicción para empezar a encontrarnos a nosotros mismos), a veces nos muestra cómo poner el mundo al revés para reorientarnos.

Ese mundo del revés aparece en el capítulo ‘La laguna en invierno’, en el que, tras haber descrito su despertar, específicamente a una pregunta respondida, Thoreau prosigue:

Entonces acudo a mi trabajo matinal. Primero cojo un hacha y un cubo y voy en busca de agua, si eso no es un sueño. [...] Practico primero una vía de un pie en la nieve y luego otro pie en el hielo, hasta abrir una ventana a mis pies donde, al arrodillarme para beber, contemplo los tranquilos salones de los peces [...] con el brillante suelo de arena igual que en verano [...]. El cielo se encuentra tanto debajo de nuestros pies como encima de nuestras cabezas.

En algún momento, este tipo de escritura descarga el peso sobre nosotros o no. Ni siquiera cuando lo hace en general podemos contar con ello en particular, es decir, contar con que tenga sentido, que nos despierte como a una pregunta respondida (dándonos cuenta de que dudábamos, desconfiábamos), que se lo digamos a alguien más.

Puede que este sea un buen momento, justo después de haber oído la posibilidad de que la búsqueda del agua tal vez sea, o pase por, un sueño, y recordando que el primer capítulo de *Walden* termina con una frase que, entre otras cosas, contiene un río, el Tigris (que Thoreau alegoriza en este caso no como algo transitorio, sino perpetuo, que seguirá fluyendo “cuando la raza de los califas se haya extinguido”), un buen momento para que cruce al otro texto de Heidegger que he mencionado y que motiva estas observaciones, con el título de *El himno de Hölderlin ‘El Íster’*, una de las más extensas e importantes apropiaciones filosóficas heideggerianas de la poesía de Hölderlin.

‘El Íster’ se compone de cuatro estrofas, tres de veinte o veintiún versos, la última de doce (tal vez esté incompleta), setenta y tres versos en total, muchos tan breves como de tres o cuatro palabras, unos cuantos de ocho palabras, y todas las palabras simples, salvo los nombres. No voy a discutir la lectura heideggeriana del poema, es decir, no tengo alternativa alguna que sugerir a sus diversas atribuciones del sentido del poema. El misterio de su comentario es que dota a esas pocas palabras

con la fuerza y la profundidad suficientes para llenar un mundo entero de especulación y realización filosóficas. Sin embargo, capto que el texto de Heidegger no existiría sin el de Hölderlin, como si el texto de Heidegger fuera incapaz de darle a sus propias palabras peso y profundidad sin el de Hölderlin. Y a mí me interesan las palabras de Heidegger. Es la primera vez que las relaciono con las palabras de Thoreau. Aunque no pueda solventar el misterio del interés de Heidegger por Hölderlin leyendo el poema, habrá que tener una idea suya en mente, lo que posibilitaré presentando la primera de las cuatro estrofas.⁵ Gran parte de lo que tengo en cuenta de la lectura de Heidegger procede de esta estrofa:

THE ÍSTER

Now come, fire!
Eager are we
To see the day,
And when the trial
Has passed through our knees,
May someone sense the forests’ cry.
We, however, sing from the Indus
Arrived from afar and
From Alpheus, long have
We sought what is fitting,
Not without pinions may
Someone grasp at what is nearest
Directly
And reach the other side.
Here, however, we wish to build.
For rivers make arable
The land. Whenever plants grow
And there in summer
The animals go to drink
So humans go there too.

DER ÍSTER

Jetzt komme, Feuer!
Begierig sind wir,
Zu schauen den Tag,
Und wenn die Prüfung
Ist durch die Knie gegangen,
Mag einer spüren das Waldgeschrei.
Wir singen aber vom Indus her
Ferngekommen und
Vom Alpheus, lange haben
Das Schickliche wir gesucht,
Nicht ohne Schwingen mag
Zum Nächsten einer greifen
Geradezu
Und kommen auf die andere Seite.
Hier aber wollen wir bauen.
Denn Ströme machen urbar
Das Land. Wenn nämlich Kräuter wachsen
Und an denselben gehn
Im Sommer zu trinken die Tiere,
So gehn auch Menschen daran.

⁵ Cavell sigue la versión inglesa del poema de Hölderlin que aparece en la traducción al inglés de las *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*. Damos esa versión inglesa y, a continuación, el original alemán y la traducción española cedida por Ediciones Hiperión que pertenece al volumen de *Cánticos* (ed. de A. Ferrer, trad. de J. Munárriz) que verá pronto la luz.

EL ÍSTER
 ¡Ven ahora, fuego!
 Ansiosos estamos
 por ver el día,
 y cuando la prueba
 por la rodilla haya pasado
 se podrá sentir el clamor del bosque.
 Pero nosotros cantamos desde el Indo,
 llegados de lejos, y
 del Alfeo, durante mucho tiempo
 hemos buscado lo que nos conviene;
 sin alas no puede uno
 aferrarse a lo más próximo
 y en derecho
 llegar al otro lado.
 Pero es aquí donde queremos construir.
 Pues son los ríos los que hacen laborable
 la tierra. Porque allí donde crecen las hierbas
 y acuden a aquel sitio
 en verano a beber los animales,
 a ese mismo lugar van los hombres también.

Heidegger anuncia al principio que “el poema poetiza un río” y, específicamente, como en el encabezamiento de la siguiente sección, habla de “poesía himnica que poetiza la esencia de los ríos”. Al cruzar a este texto me anima un pasaje de Heidegger: “Desde la primera estrofa del himno *Íster* [...] comprendemos que los ríos son lugares distintivos y significativos en los que los seres humanos —aunque no solo los seres humanos— encuentran su morada”. La pertinencia del proyecto de construir en *Walden* parece incuestionable, pero mi ánimo al imaginar que las palabras de Thoreau podrían iluminar esas palabras, las que podrían recibir una iluminación suya, se pone a prueba por el párrafo con el que concluye la primera sección del estudio de Heidegger, que empieza así: “Sin embargo, vagamos errantes si juntamos, a nuestra manera extrínseca y descoyuntada, *pasajes* apropiados de ríos y aguas de distintos poemas de Hölderlin para hacernos una idea general de lo que Hölderlin pudo *querer decir con ríos y aguas*”. Aquí hallamos una de las marcas del lado pedagógico y condescendiente de Heidegger que nunca he logrado superar, con sus insinuaciones sobre las profundidades por venir (un lugar no “extrínseco ni descoyuntado”, pero quién conoce la medida de lo intrínseco o lo unido) y una desmoralizante descripción de dónde, si no le sigo, me veré abandonado a mi suerte, buscando sin esperanza y a tientas una idea general de lo que un gran escritor puede haber querido decir con sus temas centrales. Es cierto, Heidegger afirma que *nosotros* vagamos errantes y en su filosofía hay algo que requiere que no se exima él mismo de sus insinuaciones. ¿Confío en ella? Aquí estoy.

La siguiente sección explícitamente pedagógica de Heidegger, llamada ‘Revista’, en la parte inicial, habla de la palabra griega para himno (*hymnos*) del siguiente modo: “significa canción en alabanza a los dioses, oda a la gloria de los héroes y en honor de los vencedores en los certámenes [...]. El *hymnos* no es el *medio* para un acontecimiento ni proporciona el *marco* de la celebración; en su lugar la celebración y la festividad yacen en la narración misma”. Ese familiar giro performativo en Heidegger (lejos de ser extrínseco) habla directamente del tono ambiguo del epígrafe de Thoreau, algo en lo que no me he detenido al introducirlo hace un momento: “No pretendo escribir una oda al abatimiento, sino jactarme...”. Dejando pendiente qué relación propone Thoreau entre su obra y el romanticismo (por ejemplo, si la alusión al poema de Coleridge ‘Abatimiento’ trata de invocar un ejemplo a evitar o reconstituir), ¿por qué advierte que no pretende una oda al abatimiento? ¿Será porque podría ocurrir que, cualquiera que fuese el propósito que imagina, hubiera escrito, sin embargo, esa oda o incluso varios cientos de veces una oda semejante? ¿Es, antes de esto, para preguntar por qué o cómo podríamos hacer algo así como componer una canción, a modo de alabanza, por la victoria de la pérdida espiritual? ¿Será para plantear una pregunta más sobre la relación entre abatimiento y jactancia, por ejemplo, la posibilidad de que, lo que en él es una fijación —su pobreza, su desobediencia civil, su aislamiento, su “revisión de la mitología” (específicamente, la revisión de nuestros principales Testamentos)—, sea para los demás causas de la depresión? Recuerdo que Heidegger consideraba la “melancolía” como el estado de ánimo para filosofar (y su afirmación de que el duelo invade el himno del Íster de Hölderlin), un estado de ánimo con el que podemos imaginar el estado de ánimo de una oda a la promesa de cierto alivio, por así decirlo antes de que la filosofía llegue a captarlo.

Walden compara en una ocasión de un modo notable —aunque implícitamente— un río, o mejor dicho una corriente, con una laguna. Cuando el autor pregunta: “¿Por qué deberíamos rendirnos y dejarnos llevar por la corriente?” (es decir, perseguir lo transitorio que otros instituyen como necesidades), cita la institución de la cena (supongo que tan familiar como formal) y asume las costumbres asociadas de nuestra civilización que se apoyan unas a otras en su texto: grandes casas o graneros que no se ajustan a nuestras necesidades, trabajos fijos que detestamos, muchos cambios de ropa sin ninguna razón, viajes lujosos, guerra, esclavitud, engullir cosas con naturalidad que deberían disgustarnos. Sigue comparando esa imagen de una corriente rápida con lo que llama, en el párrafo anterior, “la perpetua instilación y empapamiento de la realidad que nos rodea”, cuya

imagen es evidentemente una laguna, Walden por ejemplo. Aunque Heidegger advierte tempranamente: “Los ríos pertenecen a las aguas. Cada vez que hagamos un comentario a esa poesía, tendremos que considerar lo que se dice en otras partes de las aguas”, no incluye, que yo recuerde, ningún tipo de agua cerrada, como los lagos tal vez más queridos por el romanticismo inglés.

Heidegger comenta, por supuesto, los versos de Hölderlin “pues son los ríos los que hacen laborable / la tierra”, es decir, hacen que la tierra pueda ararse y podamos establecernos en ella (en lugar de vagar como nómadas). Advierto de paso que el autor de *Walden* se aparta con irritación de su camino para arar un campo de judías. Afirma que preferiría pasar sin ello, pero emprende la tarea “para que algún día sirva para formular una parábola” (cap. 7), es decir, para compartir la autorización de sus propias parábolas circunstanciales sobre instalarse o, como dice también, residir, por tanto, sobre los preparativos para la partida, la aventura, el futuro, y puesto que arar (como instalarse, rendir cuentas, gorjear en su nido, clavar un clavo y cosas así) es uno de sus conceptos para escribir, la escritura para la que prepara es (también) escribir sobre la partida, es decir, con la perspectiva de su muerte, pues lo que está escribiendo es un testamento. (Este pequeño estallido conceptual es una especie de resumen de mi libro sobre *Walden*.)

No hay probabilidad de saber, en tan breves momentos, lo lejos que puede llevarnos la comparación entre el río de Hölderlin y la laguna de Thoreau. Podría parecer implausiblemente trivial o irremediabilmente obvio. Es cierto que ambos ofrecen esos conceptos como instrucciones sobre dónde o cómo vivir, o morar, como ligados al destino de sus naciones: Heidegger, en 1942, toma el *Íster* de Hölderlin como un indicio del destino esperanzador y privilegiado de Alemania y de la lengua alemana; Thoreau, diez décadas antes, luchando contra la desesperación, toma su *Walden* como una revelación sobre los modos en que América no ha llegado a ser ella misma, digamos a encontrar su lenguaje (Thoreau lo llama su lengua paterna), con el que rechazar sus pretensiones en la guerra mexicana, en la migración forzosa de los llamados indios nativos, en su maldición de la esclavitud. Pero las perspectivas contradictorias de esos pensadores surgen en seguida al considerar uno los ríos como “los que trazan el camino de un pueblo”, mientras que el otro considera la laguna como “la perpetua instilación y empapamiento de la realidad que nos rodea” (cap. 2). Empapamiento e instilación son conceptos que articulan el modo que cada uno tiene de lo que el autor llama “aprehender”, esto es, pensar, pensar específicamente en todo lo que culmina en el presente. Cuando el escritor se arrodilla solo en el

hielo (¿en la postura del suplicante?) se enseña a sí mismo a beber de Walden, es decir, a empaparse para recibir lo que le da a beber.

Tal vez la dificultad de medir esas diferencias, aquí como en cualquier otro sitio, no reside tanto en que haya muchas atracciones y repulsiones aparentes en juego, sino en que parece tan fundamental como inviable sopesarlas. Tomemos una coincidencia de ejemplos evidentemente distantes de la política o la epistemología. Heidegger dedica provechosamente la parte más extensa de la primera sección de su texto al verso inicial de tres líneas del himno del *Íster*: “¡Ven ahora, fuego!”. Comenta (con esa inocencia especial que los filósofos cultivan): “Si no fuera por este momento tan cotidiano [entendiendo ese momento por el amanecer] no habría días. Aún así, invocar explícitamente *Ven ahora* al que viene, al sol naciente, es un acto fútil y superfluo”. Como Thoreau, al inicio del primer capítulo, tratando “de contar cómo he deseado emplear mi vida”, enumera, entre otras muchas tareas, intentar “oír lo que había en el viento”, esperar “al atardecer en lo alto de una colina a que cayera el cielo para captar algo”. Junto a esas actividades, o implicada en ellas, incluye la tarea de “anticiparse no solo a la salida del sol y al amanecer, sino, si es posible, a la propia naturaleza”. Un poco más adelante en ese párrafo reconoce: “Es verdad que nunca he ayudado [*assisted*] al sol a salir materialmente, pero, sin duda, era de suma importancia estar allí”. (“Asistir” [*To assist*] a un acontecimiento social —por ejemplo a una obra de teatro— es un término pasado de moda para hacerse presente. La importancia de su observación, como en otras partes, reside en mostrar que puede hacer del amanecer un acontecimiento comunitario incluso cuando lo que se llama religión lo ha olvidado. Observo que la palabra “asistencia” contiene etimológicamente la idea de estar al lado, por tanto, ayudar. Esto tendrá una resonancia mayor.) “Ayudar al sol” forma parte del tema de Thoreau de “hacer un día de ello”, de rechazar vivir una vida que no considere suya, es decir, en el tono de Thoreau, sería como decir con palabras de Heidegger: “Si no fuera por este momento tan cotidiano [ahora la ayuda de Thoreau al sol] no habría días”.

Heidegger dice del verso de Hölderlin “¡Ven ahora, fuego!” que es una llamada y “la llamada dice: nosotros, los convocados, estamos preparados. Y algo más se halla oculto en esa llamada:

*Ser y tiempo de Heidegger y las
Investigaciones filosóficas de
Wittgenstein pueden presentarse,
en alguna o en todas las páginas,
como portadores de un mensaje
urgente para nuestras vidas*

estamos preparados y lo estamos solo porque nos llama el mismo fuego por venir”. La anticipación de Thoreau es un ejemplo de estar preparados, algo que tematiza como levantarse cada día más temprano: el trabajo matutino. Heidegger percibe el matiz de lo temprano en los conceptos de anticipación, amanecer y mañana de una manera más elaborada en la poesía de Georg Trakl, que (en relación con el ensayo heideggeriano ‘La lengua del poema’) Derrida retoma en *Del espíritu*, donde se refiere a la idea de buscar una mañana aún más matutina, algo en lo que insiste, pero que, creo, no persigue. Hasta dónde podría llevarnos una ocasión plena se advierte en las maravillosas líneas que cierran *Walden*: “Queda más día por amanecer. El sol no es sino una estrella matutina”, su reescritura de lo dicho por Emerson: “Tendremos un nuevo amanecer a mediodía”.

El concepto de llamar como una manera de preguntar por los nombres dados a las cosas y dar nombre a una vocación impregna la obra de Thoreau. Específicamente, Thoreau parece interpretar el anticiparse a la naturaleza al anunciar: “El universo responde constante y obedientemente a nuestras concepciones”, lo que he tomado como un resumen burlesco del idealismo kantiano y su prole, lo que implica una disputa sobre cómo obtener los conceptos puros (digamos, del entendimiento). Esto es, podemos conseguir que el mundo llame casas a lo que son prisiones, necesario a lo que es un mero lujo, accidentes (como la muerte de varios trabajadores que construyen las vías del tren) a lo que no son accidentes, sino sucesos inevitables de nuestro modo de vida. Cuando Thoreau pregunta: “¿Cuál es la cama verdadera?”, está burlándose de un modo similar de la imagen platónica según la cual la cama verdadera no era la cama en la que dormíamos y, al mismo tiempo, de nuestra incapacidad para reconocer que la cama en la que realmente dormimos puede que no sea más que una imagen arbitraria de lo que necesitamos que sea una cama.

La frase de Heidegger: “El río determina el lugar donde los seres humanos moran sobre la tierra”, con “laguna” sustituyendo a “río”, podría ser un epígrafe de *Walden*. Es la glosa de Heidegger al verso de Hölderlin: “Pero es aquí donde queremos construir”. Relativamente pronto en *Walden* (al final del cap.2), el autor dice, en algún lugar alrededor de la laguna: “Aquí empezaré a minar”, es decir, a preparar el terreno para su casa. El contexto de Thoreau es el párrafo en el que declara que su cabeza es manos y pies, y añade: “Mi instinto me dice que mi cabeza es un órgano para excavar [...] y con ella minaría”, otra identificación de su escritura con los detalles de la construcción y los preparativos para construir. (Recuerdo las instrucciones de Heidegger, al inicio de *Ser y tiempo*, respecto a que “el *Dasein* es el mío cada vez en

esta o aquella manera de ser”. ¿Pensaremos que Thoreau propone el verbo “minar” para dar nombre al acto de hacer mi ser “mío”,⁶ mis posibilidades, mi camino en el mundo? Pero ¿lo veríamos sin la insinuación de Heidegger? ¿Por qué no, si Thoreau lo vio?)

Hölderlin precede el nombramiento de su lugar con los versos: “Sin alas no puede uno / aferrarse a lo más próximo / y en derechura”. El “pero” en la frase de Heidegger “pero es aquí donde queremos construir” sugiere que, sea como quiera que suceda con las cosas aladas, con seres humanos y con sus pies y manos, la proximidad no tiene que ver con aferrarse, sino con morar. Unos capítulos más adelante, Thoreau recurre al momento de descubrir el lugar donde “el sabio excavaría sus cimientos” y pregunta: “¿Qué tipo de espacio es el que separa a un hombre de sus semejantes y le hace solitario?” (recuperando el viejo tema emersoniano de la distancia y el punto en el que las almas se tocan). Dice entonces: así declara: “Más cerca de las cosas se halla el poder que moldea su ser. *Junto* a nosotros se cumplen continuamente las leyes superiores. *Junto* a nosotros no está el hombre al que hemos contratado, con el que tanto nos gusta hablar, sino el trabajador cuya obra somos nosotros” (cap. 5). Esto se presenta como su respuesta en el sentido de que “en gran medida solo permitimos que circunstancias exteriores y transitorias determinen nuestras oportunidades”, nuestro día, nuestro sustento, nuestras excusas, nuestras escapadas, nuestros amigos y enemigos. En palabras de Heidegger: “Lo nuestro es lo más remoto”.

Estar junto a algo es una cuestión, por tanto, de aplomo o postura de la existencia, de asistencia, que no puede determinarse ni medirse por ningún lugar, pues es la señal de que estamos en casa en el mundo, una casa como podría serlo para las extrañas criaturas de las que Thoreau tiene visiones al inicio del libro (“He viajado mucho en Concord y, en todas partes, en las tiendas, las oficinas, los campos, me ha parecido que sus habitantes estaban haciendo penitencia de mil notables maneras”). No está hablando aquí solo de los demás, sino también confesando su propia extrañeza y sobre todo cómo los demás confiesan o expresan la suya. El libro de Heidegger sobre el himno del Íster considera que el texto de Hölderlin localiza la obra de llegar a ser una casa como “el encuentro entre lo extraño y uno mismo como verdad fun-

*Hasta dónde podría llevarnos
una ocasión plena se advierte en
las maravillosas líneas que cierran
Walden: “Queda más día por
amanecer. El sol no es sino
una estrella matutina”*

damental de la historia". El río poetiza al ser humano porque, al proporcionar "la unidad de la localidad y viaje", oculta y revela el ser del *Dasein* y se convierte en "casero", hogareño, podríamos decir incluso doméstico. (Heidegger incide en la idea del término alemán *unheimlich* que identifica la idea de lo extraño con la negación de lo que hay en casa). La palabra que en *Walden* mantiene de algún modo esa unidad, en su primer párrafo, es "residente", el que vive cada día, en cualquier lugar y en ninguno, como una tarea y un acontecimiento. He llamado a ese estado, al hablar de la idea emersoniana de abandono, migración esencial del ser humano, un rasgo pertinente en un pensador americano de la democracia que desea tener un fundamento filosófico.

El término de Heidegger para la actitud de mantener la unidad de localidad y viaje es "estar en medio", entre dioses y humanos. Esto es a lo que Heidegger llama semidioses y, puesto que tanto los poetas como los ríos están en medio, ambos son semidioses. La palabra de Thoreau para estar en medio es estar interesado. También Heidegger, en otra parte, retoma ese registro de lo que está en medio, *inter-*. Pero en Thoreau la palabra participa disruptivamente en la cantidad de términos económicos que he observado que su texto pone en movimiento, ya que, en contraposición a lo que comúnmente se entiende por economía, el interés de Thoreau da nombre a un impuesto o a un desplazamiento además de a una inversión. Llevé tan lejos esto en mi libro sobre *Walden* que relacioné su concepto de interés con el que, en traducciones del *Bhagavad-Gita* (una obra citada en *Walden*), se llama desafecto.

¿Hace falta un semidiós para aprender y ejemplificar el intervalo de estar en medio? Percibamos al menos que el autor de *Walden* se identifica con la laguna del mismo modo que Heidegger lo hace con el río. En el capítulo 9, llamado 'Las lagunas', Thoreau hace constar que aun habiendo contemplado Walden casi diariamente durante más de veinte años, su existencia pura sigue impresionándolo, es decir, el mismo lago de montaña, empapador, revitalizador, sus alrededores, y sigue: "Veo su rostro cruzado por la misma reflexión y casi podría decir: Walden, ¿eres tú?". Observa su reflejo en la laguna. ¿Es él? Dice que casi podría decir: tal vez no esté seguro de su derecho a la alabanza, a entonar un himno; o tal vez en ese momento se haya quedado sin palabras.

¿Qué relación propongo entre Heidegger y Thoreau cuando digo de Thoreau, como hago en aquel temprano libro mío, que él es su propio Hölderlin? Esto da por sentado, aparentemente, que Thoreau es también su propio filósofo, lo que implicaría, según Heidegger, que poetiza y filosofa lo que poetiza. ¿Hay en *Walden* lo que Heidegger llama conceptos filosóficos, ejemplos de los cuales, en

Los conceptos fundamentales de la metafísica, considera "muerte, libertad y nada"?

La atención de Heidegger a cómo hay que tomar los conceptos en cuestión no recurre a un listado sistemático de conceptos filosóficos o metafísicos. ¿Dan nombre especialmente los términos "más cercano", "más temprano", "entre", "morar", "pasar el tiempo" y "construir" a conceptos filosóficos? Reconozcamos que lo que los hace filosóficos es el rasgo determinante en la explicación de Heidegger, que entenderlos requiere una transformación de nuestro *Dasein*, de nuestra existencia. En principio, cualquier concepto que se emplee de tal modo que precise de esa transformación podría considerarse filosófico. Si *Walden* es, como parece insistir en todas partes, un relato de entendimiento transformado, cualquiera de sus palabras podrían ser filosóficas. Sería una transformación de nuestra relación con nuestro lenguaje y con ello —o a causa de ello— una transformación en nuestra relación con el mundo.

Cuando Wittgenstein dice en *Las investigaciones filosóficas*: "Lo que hacemos es devolver las palabras de su uso metafísico al cotidiano", está hablando de esa transformación en nuestra relación con las palabras y el mundo. Pero en su caso, como en el caso de la práctica filosófica de J. L. Austin, se deduce que no hay conceptos peculiarmente filosóficos, que requieran o tengan derecho a una comprensión extra-ordinaria, lo que de algún modo quiere decir que tampoco existen conceptos ordinarios, exentos de carga filosófica.

Cuando Emerson define el pensamiento como una transfiguración y conversión de nuestras palabras (como en las páginas iniciales de 'El escolar americano'), palabras tradicionalmente filosóficas colaboran con otras civiles, palabras familiares en filosofía como "experiencia", "impresión", "forma", "idea", "necesidad", "accidente", "existencia", "reserva". La idea aquí no es tanto negar que haya conceptos filosóficos como afirmar, aunque con cierta ironía, que un americano pueda emplearlos. Heidegger dice que los conceptos filosóficos son *indicios* de un significado ulterior. Wittgenstein dice que en la filosofía los conceptos se subliman a sí mismos. Derrida dice que se acechan a sí mismos. ¿A quién creer?

Si puede haber religión sin religión, ¿puede haber filosofía sin filosofía? ¿Acaso no lo desean Wittgenstein y Heidegger en cierto modo? ¿Es esa una propuesta razonable para lo que Thoreau promulga?

Volvamos un momento al cruce entre Heidegger y Thoreau respecto a la cuestión de dejar estar las cosas como condición para conocerlas. En alguna otra parte los he relacionado en este punto con el planteamiento, o desafío, de Wittgenstein, de que "la filosofía deja todo como está", un planteamiento abiertamente, para algunos oídos,

6 En inglés, "to mine" (minar) se escribe igual que el pronombre posesivo "mine" (mío).

conservador. Pero si Wittgenstein da nombre con ello a una tarea filosófica, entonces, a la luz de otros planteamientos para dejar o permitir, podríamos ver a Wittgenstein detectar y resistir la tendencia crónica de la filosofía a la violencia, violencia principalmente hacia lo ordinario, en su tratamiento del lenguaje ordinario, contrario a dejar que hable, habiendo decidido de antemano que es cuanto menos vago y engañoso. Heidegger también percibe violencia en la asociación de conceptos de la filosofía clásica con captar y sintetizar. ¿Encuentra Wittgenstein en Heidegger a un compañero en este punto?

En *Los conceptos fundamentales de la metafísica*, Heidegger se extiende, en un esfuerzo por caracterizar lo humano y lo que llama mundo, en las diferencias entre el hombre como constructor del mundo, los animales como pobres de mundo y las piedras como carentes de mundo. Por ese camino observa pronto: “Hay [...] una pregunta importante y fundamental aquí: ¿podríamos transponernos [versetzen] en animales? A duras penas somos capaces de transponernos en otro ser de nuestro mismo tipo, en otro ser humano. Entonces ¿qué ocurre con la piedra? ¿Podríamos transponernos en piedra?”. Heidegger considera que esta pregunta fundamental es metodológica. ¿De qué modo es fundamental? ¿Cómo podemos localizarla?

Comparemos esto con las *Investigaciones* de Wittgenstein:

¿De dónde nos viene *tan siquiera la idea* de que seres, objetos, puedan sentir? ¿Me ha llevado a ella mi educación haciéndome prestar atención a los sentimientos que hay en mí y transfiero luego la idea a los objetos que están fuera de mí? [...] No transfiero [übertrage] mi idea a piedras, plantas, etc. [...] Mira ahora una mosca revolotear y en seguida esa dificultad desaparece y el dolor parece poder agarrar aquí, donde antes todo era, por así decirlo, demasiado liso para él (§§ 283, 284).

Aquí, la idea de pasar al otro se ve motivada por el paso previo en el que consideramos primordial nuestro propio caso. ¿Qué vuelve a ese paso, en apariencia tal vez obvio, fundamental? La importancia que hallo en explicitar este asunto reside en que tomar el caso de uno mismo como dado, del cual se transfieren conceptos a otros, es decisivo en el retrato del progreso del escepticismo respecto a otras mentes. La idea de la transferencia aquí, o de la transposición en la discusión de Heidegger, queda, por tanto, bajo sospecha filosófica. El cumplido de Heidegger sobre nuestro ser, “a duras penas somos capaces de transponernos en otro ser de nuestro mismo tipo, en otro ser humano”, es parte de lo sospechoso. Me parece una indicación,

algo así como una conciencia intelectual culpable, de que está evitando el problema del escepticismo. (Tal vez Heidegger heredase esa evitación de Husserl.)

Y qué diremos de Thoreau, como cuando, por ejemplo, se describe a sí mismo, en lo que considera un bonito juego con un somormujo en la laguna, intentando durante más de una hora predecir la dirección del ave y anticiparse a sus zambullidas, un pasatiempo que el autor describe diciendo, entre muchas cosas: “Mientras él pensaba en algo, y trataba de adivinar su pensamiento” (cap. 12). Aquí recoge el problema del otro tomando una dirección opuesta a la que suelen tomar los filósofos, dejando que le provoque para aprender algo sobre sí mismo en ese encuentro: no es el otro quien alza la primera barrera a mi conocimiento de él o ella, sino yo mismo. La dirección se confirma pronto en el recuento de sus perspectivas de “negocio” en Walden (anticiparse a la naturaleza, ayudar al sol, esperar a que el cielo caiga), cuando descubre que no es probable que sus conciudadanos le ofrezcan un oficio: “Me volví con mayor determinación que nunca a los bosques, donde era más conocido” (cap. 1). ¿Confío en estas ocurrencias de Thoreau? Las atesoro.

Pero ¿qué valor tienen los apuntes nativos de Thoreau, o gemas locales (aunque podríamos ir a desenterrar muchas de ellas), digamos en el mercado internacional? ¿Qué tiene de bueno ese testamento, o legado, o qué hay de malo en él, comparado con los legados, principalmente el de Heidegger entre ellos, que Derrida hace ademanes de heredar o desheredar al cierre de *Del espíritu*? Bueno, en cierto aspecto, puesto que las sensibilidades políticas de Heidegger (¿las llamaremos así?) no inspirarán demasiada confianza al que se inclina por la democracia, digamos, al inmigrante, un pensador que, como en el caso de Thoreau, rivaliza, yo diría que extrañamente, con muchas de las configuraciones filosóficas de Heidegger, aunque se separa de sus sensibilidades políticas, es una curiosidad notable, que me alienta, como cuando, volviendo a los ríos de Heidegger que labran la senda histórica de un pueblo, recuerdo la advertencia de Thoreau: “Toda senda, salvo la vuestra, es la senda del hado” (cap. 4), habiendo dicho: “Con gusto sería también reparador de vías en cualquier lugar de la órbita de la tierra”, queriendo decir, en mi opinión, no que quiera reparar las vías en las que estamos, sino que nos repararía, a cada uno de nosotros, en una vía diferente, la que hemos perdido, y al mismo tiempo en una manera diferente de pensar sobre las sendas y el destino.

No seguiré aquí considerando la discusión siguiente de Heidegger del concepto de hogar, citando las apropiaciones interpoladas de Heidegger de la Oda al Hombre de la *Antígona* de

Sófocles, que contiene el gran verso (más o menos en la versión de Heidegger): “Muchas son las maravillas, pero nada más extraño que el ser humano”, de donde toma los versos en los que el coro expulsa al hombre extraño de su hogar, ni lo alinearé con la crítica de Derrida al texto de Heidegger sobre el Íster como intento de descristianizar y, de ese modo, heredar la poesía de Georg Trakl, en cuyos términos Heidegger invoca el concepto del espíritu como llama. Tampoco confrontaremos esas ideas con el relato de Thoreau de colocar los ladrillos para su chimenea (en el cap. 13 de *Walden*, llamado ‘Calentar la casa’), donde Thoreau manifiesta despreocupado su sorpresa, al limpiar los ladrillos, por lo que llama “bautizar un nuevo hogar”. La formulación de Thoreau pone en cuestión si esa importante tarea tiene que ver con la cristianización, la descristianización o ambas.

Concluyo preguntando si sabemos cómo equilibrar la extraña jovialidad de Thoreau con su profunda seriedad. O, en otro registro que probablemente equivalga a la misma cuestión —que concierne a muchas de las citas que he aducido en este capítulo—, si esos pensamientos deberían ser bienvenidos en una ambiciosa aula de filosofía, en lo que Emerson llama estas rocas desoladas, un lugar que a veces también llama América.

Heidegger incluye en los primeros párrafos de *Los conceptos fundamentales de la metafísica* una meditación sobre un fragmento del escritor romántico alemán Novalis que dice: “La filosofía siente verdadera nostalgia del hogar, un deseo de estar en casa en todas partes”. Si, por un momento, un filósofo serio que respete, o desee heredar, la tradición filosófica inglesa posterior a Kant, o posterior a la intervención de Frege y Russell, suspendiera su sentido de lo indecoroso de este procedimiento, ¿podría reconsiderar a esta luz uno de los fragmentos más conocidos de las *Investigaciones* de Wittgenstein? (§ 116): “Cuando los filósofos usan una palabra —*conocimiento, ser, objeto, yo, proposición, nombre*— y tratan de captar la *esencia* de la cosa, ¿hemos de preguntarnos si esa palabra se usa efectivamente de ese modo en el lenguaje en el que tiene su hogar?” (El término que usa Wittgenstein aquí para hogar es *Heimat*.) Con esto quiero decir que ese filósofo podría reconsiderar que si, en la articulación de Wittgenstein, la tarea de la filosofía se convierte —como la frase siguiente pone de relieve— en “devolver las palabras de su uso metafísico al cotidiano”; si se convierte en un proceso de infinitos desafíos a las expresiones de nuestras vidas, alienadas o alejadas de casa, necesitadas de retorno, y si las tareas de la filosofía han de compararse (no identificarse) con terapias, entonces ¿se vería obligado a hablar del filosofar de Wittgenstein como un estudio de la nostalgia?

No hará falta decir —¿no es así?— que si ese comentario es lo *único* que tenemos en cuenta de la obra de Wittgenstein, entonces no dejaremos que inspire nuestro filosofar. Tampoco hará falta decir que, si siempre evitáramos concebirla así, estaríamos condenados a malinterpretar ese filosofar.

*Traducción de Sergio García Guillem
y Núria Molines Galarza*

Agencia y destino en *La dama de Shangai* de Orson Welles¹

Agency and Fate in Orson Welles's *The Lady from Shanghai*

Robert B. Pippin

El logro extraordinario del núcleo central de los mejores *film noirs* muestra lo terriblemente limitadas que son las explicaciones que se centran en la psicología moral de los individuos. Tendremos la oportunidad de ver en el film que analizamos lo importante que es la expectativa superpuesta inicial para prepararnos para la decepción que implica el descubrimiento de la poca atención a la interioridad subjetiva de los personajes que es relevante para comprender lo que ocurre.

The brilliant achievement of the core group of great noirs is to show how terribly limited explanations that focus on the moral psychology of individuals turn out to be. We shall have occasion in the film under discussion to see how important the opening overlap expectation is in order to set us up for the disappointment involved in discovering how little attention to the subjective inner life of the characters is relevant to what happens.

Fecha de envío: 20 de enero de 2012
Fecha de aceptación: 20 de enero de 2012

Los largometrajes de actores que representan personajes ficticios que hacen diferentes cosas captan nuestra atención de muchas maneras. Algunas de nuestras reacciones son claramente estéticas (en el sentido original de sensuales) y tienen que ver con la credibilidad, el convencimiento, la excitación, la preocupación, el miedo, la ansiedad, la identificación, pero, sobre todo, simplemente con el placer, tal vez un placer claramente estético, tal vez un placer cinematográfico claramente estético. Son reacciones relativamente irreflexivas (aunque no del todo), por lo que se debe contar con algún criterio que asegure el éxito sensible y afectivo o la acción fotografiada fracasaría estéticamente y no habría ninguna reacción de placer o atracción. Nos aburriría, repugnaría y confundiría.

Otro tipo de reacción tiene que ver con los aspectos comerciales de la industria y la condición de mercancía de las películas. Vemos (pagamos para ver) a reconocidas estrellas cinematográficas repetir continuamente los mismos tipos de personajes en géneros tan establecidos que nuestras expectativas y reacciones son predecibles, y parece que disfrutamos con esa predictibilidad y repetición.

Algunas reacciones solo son posibles en el medio cinematográfico. La velocidad de la narración, el punto de vista y la distancia de los actores pueden controlarse y variarse como en ningún otro medio y, al comienzo, la audiencia tuvo que aprender —se le tuvo que enseñar— cómo seguir esas narraciones y adaptarse a tales puntos de vista.

ROBERT B. PIPPIN es Evelyn Stefánsson Nef Distinguished Service Professor de The John U. Nef Committee on Social Thought, del Departamento de Filosofía de la Universidad de Chicago. Sus últimos libros son *Nietzsche, Psychology, First Philosophy* (2010), *Hollywood Westerns and American Myth: The Importance of Howard Hawks and John Ford for Political Philosophy* (2010) y *Hegel on Self-Consciousness: Desire and Death in the Phenomenology of Spirit* (2011). Una versión previa de este artículo se publicó en *Critical Inquiry*, 37 (2011) y forma parte ahora de *Fatalism in Film Noir: Some Cinematic Philosophy* (Virginia UP, Charlottesville, 2012). La Torre del Virrey agradece al autor el permiso para la traducción.

Palabras clave:

- Cine negro (*Film Noir*)
- Agencia
- Destino
- Orson Welles

Key Words:

- Film Noir
- Agency
- Fate
- Orson Welles

¹ Una versión anterior de este ensayo fue la segunda de tres conferencias sobre *film noir* impartidas en las Page-Barbour Richard Lectures de 2010 de la Universidad de Virginia. Les estoy agradecido a Walter Jost y a Talbott Brewer por su invitación para leer estas conferencias y por su hospitalidad durante mi estancia. Las tres conferencias fueron leídas también en la Universidad

Algunas reacciones son más complejas psicológicamente. Parece que tengamos algún tipo especial de interés en estar invisiblemente presentes en la acción filmada, especialmente en los momentos filmicos de mayor intimidad, violencia o terror. Aún más, en la medida en que aumenta la capacidad técnica del cine y somos capaces de representar convincentemente casi cualquier mundo o acontecimiento, parece que las películas se conectan cada vez más con las más profundas variedades de la fantasía humana y el intenso placer que sentimos al experimentar esas fantasías ha comenzado a eclipsar lo que es posible en todas las demás artes. Ese placer ha motivado muchas explicaciones, muchas de las cuales son, comprensiblemente, complejas explicaciones psicoanalíticas.

Pero otras reacciones comprometen nuestras facultades intelectuales en un sentido más amplio, especialmente respecto a lo que *hacen* los personajes, a sus *acciones*. Tenemos que buscarle el sentido a lo que hacen los personajes y, con las narraciones realistas clásicas de Hollywood, procedemos de la misma forma que cuando tratamos de entender nuestras propias acciones o las de otras personas.

Sin duda, hay grandes diferencias entre lo que hacemos cuando tratamos de entender lo que hacemos normalmente y lo que hacemos cuando tratamos de entender los largometrajes de acción. Los personajes filmicos no son, por supuesto, personas reales y tal vez, en última instancia, las imágenes cinematográficas solo tengan algún sentido específico para nosotros dentro de los límites variables y artificiales que establece el medio específico del objeto estético y dentro de una experiencia —la experiencia estética— que es muy distinta de la experiencia emocional y perceptual ordinaria. Además, los personajes filmicos son productos de una abrumadora serie de factores —el guión, la puesta en escena, las exigencias particulares del estudio donde se ha producido la película, el director, la actuación del actor— que pueden determinar excesivamente la configuración, las presiones y las tensiones de un personaje cualquiera. Sin embargo, aunque los personajes cinematográficos no sean personas y la narración filmica sea *sui generis*, no puede haber dos modalidades *completamente* diferentes de esa búsqueda del sentido: una para la vida cotidiana y otra que sea gobernada por una incommensurable lógica filmica, dramática, diegética o estética. Los largometrajes de personajes, cualesquiera que sean, siguen siendo representativos y, de hecho, doblemente representativos, puesto que el complejo y pretendido “autor” de una película (que puede incluir todos los factores antes señalados) representa a un actor que (si el director lo permite) representa la vida y las acciones de una persona, todo de una forma que

consideran podría ser comprendida. Por tanto, en el fondo debe haber una considerable superposición entre la forma de explicar las acciones en la vida cotidiana y en nuestros intentos de seguir un argumento filmico. Esto es particularmente cierto cuando la película presenta a los personajes actuando de una forma que exige un *esfuerzo* considerable para entender qué es lo que ocurre y por qué ocurre, cuando los personajes actúan de una forma que, en principio, parece incomprensible o cuando sus motivaciones son opacadas de algún modo, o, simplemente, cuando es difícil saber qué es lo que ocurre, cuál de los actos descritos es relevante.² A continuación quiero hablar sobre todo de un género de esos casos. Es simplemente inevitable y fundamental para comprender las narraciones realistas de Hollywood comprender dentro del marco limitado de información que ha dispuesto el director qué es lo que el personaje representado está tratando de hacer y por qué. Es fundamental porque ningún otro factor puede ser relevante si comenzamos a mirar la película en el metanivel o si nos movemos de inmediato a la pregunta psicológica de por qué nos hace sentir de un modo u otro o a la de por qué ha sido un triunfo o un fracaso comercial. Para que esas preguntas puedan comenzar a tratarse necesitamos saber *qué* es lo que nos conmueve y ese “qué” tiene que incluir lo que consideramos que los personajes hacen o tratan de hacer y por qué pensamos que lo están haciendo. Precisamente en ese limitado y minimalista sentido de la comprensión del argumento de una película, muchos ejemplos del *film noir* se abren a cuestiones de acción, agencia y explicación de acciones que son extraordinariamente complejas.³ Aún sería más complicado si tratásemos de tener en cuenta en su totalidad el bien diferenciado medio estético del film y la singularidad de la experiencia de la recepción filmica, pero hay una gran cantidad de cosas de gran importancia filosófica, cuando se trata de explicar lo que identifico como las condiciones mínimas para la inteligibilidad de una acción filmada, que no es necesario que el intento suscite ningún prejuicio o confusión sobre asuntos ulteriores. Se trata simplemente de cuestiones diferentes.

Aún más, necesitamos tener en cuenta la superposición mencionada antes de comenzar cualquier análisis, porque el logro extraordinario del núcleo central de los mejores *noirs* mostrará lo terriblemente *limitadas* que son las explicaciones que se centran en la psicología moral de los individuos. Si se tiene en cuenta lo poco que pueden los personajes determinar su futuro como individuos (la explicación de lo que sucede no descansa al final en lo que tratan de hacer ni en las razones que los motivan, por muy natural que sea esa suposición en la narrativa realista), lo inestable, provisional y con frecuencia ilusoria que es su pretensión de

de Chicago bajo el auspicio del Karla Scherer Center for the Study of American Culture, y le estoy agradecido a Eric Slaughter por organizar esas conversaciones tan enriquecedoras. Estoy especialmente en deuda con muchas personas por sus comentarios sobre la conferencia y la película; son demasiados para nombrarlos aquí, pero ellos saben quiénes son y espero que sepan cuán agradecido les estoy.

² Esto nos ocurre con frecuencia porque les está ocurriendo a ellos, los personajes cinematográficos; no pueden darse cuenta de qué es lo que está ocurriendo ni por qué y, cuando los vemos tratando de comprender las cosas, vemos varias suposiciones centrales a cualquier explicación de una acción, suposiciones a las que también tenemos que recurrir.

³ En *Narration in the Fiction Film* (Wisconsin UP, Madison, 1985), David Bordwell resume la opinión convencional de que la narración cinematográfica del Hollywood clásico depende de cierta suposición filosófica: “el individuo psicológicamente definido que lucha por solucionar un problema bien determinado o lograr un objetivo específico” (p. 175), es decir, un centro individual de agencia causal reflexivamente consciente del problema que tiene que solucionarse y por qué necesita ser solucionado. (“En la construcción de la fábula clásica, el principio unificador básico es la causalidad” [*ibid.*].) Como mi colega Miriam Hansen ha indicado, esto ya ha sido discutido y a menudo satirizado en muchas grandes comedias, pero sobre todo cuestionado en muchos *film noirs*.

conocimiento y el poco control que tienen de su criterio para deliberar, se comprenderá lo absurdo de esperar que sean capaces de dar un paso atrás, como se dice, a sus compromisos, deseos y objetivos y deliberar reflexivamente acerca de lo que deben hacer.⁴ Tendremos la oportunidad de ver en el film que analizamos lo importante que es la expectativa superpuesta inicial para prepararnos para la decepción que implica el descubrimiento de la poca atención a la interioridad subjetiva de los personajes que es relevante para comprender lo que ocurre.

2. Ningún otro grupo de películas de Hollywood exige un esfuerzo más sostenido en este aspecto (descifrar qué hacen los personajes y por qué) que las denominadas *film noirs*. Según se acepta comúnmente, el término describe un grupo de películas, que algunos consideran un género, producidas aproximadamente desde 1941 hasta mediados o finales de la década de los cincuenta (muchos críticos indican que el período clásico del *film noir* se extiende desde 1941, con *The Maltese Falcon* [El halcón maltés] de John Huston, hasta 1955, con la bastante extraña y casi *avant-garde noir Kiss Me Deadly* [El beso mortal] de Robert Aldrich, o 1958, con la sumamente estilizada y manierista apoteosis del estilo *noir*, *Touch of Evil* [Sed de mal] de Orson Welles). Un número considerable e insólito de los directores de estos films era europeo y algunos de los más importantes fueron fuertemente influidos por la cinematografía expresionista alemana de F. W. Murnau y G. W. Pabst.⁵ Me refiero a directores como Billy Wilder (alias Samuel Wilder), Jacques Tourneur,⁶ Fritz Lang, Rudolph Maté, Otto Preminger, Edgar Ulmer, Robert Siodmak, Curtis Bernhardt, William Dieterle, Andre de Toth y el casi inclasificable Alfred Hitchcock, junto con algunos norteamericanos con ideas afines como Welles, Henry Hathaway, Nicholas Ray, Jules Dassin, Edward Dmytryk, Joseph Lewis y unos cuantos más.

A pesar de que la designación del género es tardía (nadie entre los que hacían esas películas en la década de los cuarenta oyó hablar de *film noir*) y controvertida, casi todos están de acuerdo en que en ellas hay muchos elementos estilísticos en común (lúgubres escenarios urbanos, frecuentes interiores abarrotados, predominantes escenas nocturnas, frecuentes escenarios oníricos, luz de baja intensidad y ángulos de cámara insólitos).⁷ Con frecuencia eran películas sombrías e incluso deprimentes. La representación *noir* de la vida doméstica burguesa —la actividad pacífica, segura, comercial y doméstica que muchos héroes trataban de establecer tan desesperadamente en los *western* de Hollywood de aproximadamente el mismo período— era tan sofocante y banal

4 Candace Vogler identifica los que considera los diferentes problemas del tratamiento filosófico de la literatura (y, supongo, del cine) que ve a los personajes como personas e identifica como erróneo mi tratamiento de Henry James; véanse C. VOGLER, 'The Moral of the Story', *Critical Inquiry*, 34 (2007), pp. 5-35, y R. B. PIPPIN, *Henry James and Modern Moral Life* (Cambridge UP, 2000). No puedo examinar aquí todos los sutiles problemas que presenta Vogler, pero, para despejar el espacio para lo que quiero hacer en este ensayo, indico lo siguiente: 1) es cierto que en algunas obras literarias, los "personajes" no son más que figuras ficticias que rellenan, por ejemplo, los relatos de Edgar Allan Poe; 2) las dimensiones éticamente relevantes de una situación pueden ser restricciones y distorsiones objetivas que no aparecerían si tomásemos como decisivo solo lo que se les presenta a los personajes; 3) lo que sabemos de los personajes literarios y filmicos es muy diferente de lo que sabemos de la gente, y está mucho más controlado y dirigido, pero, 4) aparte del "error" que constituye enamorarse de un personaje de una novela o un film y escribirle cartas, todo lo que concierne a una posible confusión depende de la naturaleza particular de una obra, y trato de explicar aquí por qué es inevitable cierta superposición de nuestra comprensión de los personajes cinematográficos y de las personas al tratar de seguir el argumento de una narración realista de una film del sistema de estudios de la década de los cuarenta. Además, 5) los contrastes mismos pueden distorsionar o desorientar, como ocurriría si se tuviera que decidir entre tratar a los

personajes como personas o tratar las entidades ficticias como propiedades o instancias de la estructura, las palabras, las imágenes, las fuerzas sociales o libidinales, etc. Esto me parece una falsa dualidad, pero analizar sus complejidades requeriría obviamente un extenso estudio por separado. Me encuentro de acuerdo con las afirmaciones de Stanley Cavell al comienzo de su ensayo 'The Avoidance of Love: A Reading of *King Lear*', *Must We Mean What We Say*, Cambridge UP, 1976. (Señalo lo anterior a pesar de que Henry James, por ejemplo, no es el modelo al que se debe recurrir para leer las novelas, por ejemplo, de Gustave Flaubert, Robert Musil, Franz Kafka o Samuel Beckett, como Jacques Tourneur, Orson Welles o John Ford no son los modelos para interpretar a Jean-Luc Godard o Robert Bresson).

5 La relación entre el *film noir* y la cinematografía expresionista alemana es prominente en el primer tratado serio sobre este género, R. BORDE y É. CHAUMETON, *A Panorama of American Film Noir, 1941-53*, trad. de P. Hammond (1955; City Lights, San Francisco, 2002), pp. 24, 41. Véanse también PAUL SCHRADER, 'Notes on *Film Noir*' y C. HIGHAM y J. GREENBERG, 'Noir Cinema', *Film Noir Reader*, ed. de A. Silver y J. Ursini, Limelight, Pompton Plains, 1996, pp. 55-56, 27-35. La afirmación de la influencia alemana ha sido cuestionada; véase E. DIMENBERG, 'Down These Seen Streets a Man Must Go: Siegfried Kracauer, "Hollywood's Terror Films," and the Spatiality of Film Noir', *New German Critique*, 89 (2003), pp. 115-24.

6 Tourneur podía haber reclamado la doble ciudadanía. Nació en Francia, vino a los Estados Unidos cuando tenía trece años y trabajó ampliamente en ambos países.

7 Vease J. PLACE y L. PETERSON, 'Some Visual Motifs of Film Noir', *Film Noir Reader*, pp. 65-76, para una explicación de los elementos estilísticos.

Con las narraciones clásicas de Hollywood, procedemos de la misma forma que cuando tratamos de entender nuestras propias acciones o las de otras personas

que incluso el crimen empezaba a parecer atractivo para los que se encontraban atrapados en ella (si los *western* eran relatos míticos de la vida antes de que se estableciera la ley,⁸ muchos *noir* nos dan una imagen de la vida casi en un orden postlegal). Muchos de esos films no solo tenían argumentos “complicados” y difíciles de seguir, presentaban la motivación de los personajes de un modo opaco y a menudo confuso y con mucha frecuencia introducían el fantasma del fatalismo (que, de manera desoladora y depresiva, una gran parte de lo que creemos que ocurre por lo que hacemos *no* ocurre por lo que hacemos, sino que ocurre independientemente de lo que queremos y tratamos de que suceda), sino que también, en todos esos aspectos, cuestionaban profundamente muchas de las presuposiciones generalizadas a las que normalmente recurrimos cuando tratamos de comprender las acciones, y presentaban algunas pruebas de que esas presuposiciones eran cada vez menos creíbles, que iban perdiendo su valor en cierto sentido.

¿Cuáles son esas suposiciones comúnmente aceptadas en la forma básica de la explicación de las acciones? El panorama filosófico se encuentra ahora tan marcado por diferentes posiciones sobre el tema de la acción y la agencia que es difícil elevarse lo suficiente para ver los puntos en común. No obstante, quiero proponer que aquellos que piensan que hay cosas como las acciones y los agentes que requieren formas diferentes de explicación suelen indicar un gran número de propiedades en común. La más simple es que 1) al actuar sé lo que soy y por qué lo soy (con cierto énfasis en especial en que lo sé de una manera única, sin necesidad de observarlo o inferirlo), 2) lo que hago está sujeto a algún tipo de control deliberado (soy capaz de tener razones para actuar deliberadamente y ser motivado por ellas) y, como un particular bien diferenciado, tengo la capacidad para dirigir el curso de los acontecimientos de acuerdo con los resultados de esa deliberación. Llámese a esto el legado humanista, el legado de una compleja tradición que se remite hasta los estudios sobre la voluntariedad de Aristóteles y que ha sido influida poderosamente por los requisitos cristianos respecto a la responsabilidad y la culpa individual y ampliamente (aunque no la determine del todo) por las posiciones cartesianas sobre los requisitos de la metafísica de la interioridad mental.⁹

Muchos *noir* presionan considerablemente estas tres suposiciones presupuestas en nuestra noción recibida de agencia. Por supuesto, en la cuestión del autoconocimiento se puede decir con facilidad que se tiene un conocimiento práctico de lo que se hace en los casos de acciones simples y directas: ir al mercado a comprar pan, conducir para recoger al hijo en la escuela, etc. Pero los *film noirs* y, en efecto, muchas obras literarias y filmicas de la modernidad, nos dan muchos ejemplos creíbles de que, en casos más complicados (los que más nos interesan), estamos menos seguros de que la gente pueda llegar a dar una descripción clara del acto o incluso una explicación clara de la motivación. Si lo hacen, podemos leer o ver que con frecuencia la descripción del acto es fuertemente cuestionada (no estabas haciendo *x*, realmente estabas haciendo *y*) y que la supuesta motivación tiene muy poca o ninguna relación con lo que el personaje realmente hace. Del mismo modo, podemos detectar una sospecha de que lo que somos capaces de lograr como resultado de la deliberación es realmente muchísimo menos que lo que asumimos cuando decidimos qué comprar, con quién casarnos, por quién votar o sobre qué estamos dispuestos a sacrificarnos.

En muchos *noirs*, los personajes que piensan que deliberan e inician diversas acciones parecen figuras que desesperadamente tiran de diferentes cables y pulsando diferentes botones que, sin saberlo, no están conectados (o no están tan conectados) a la máquina móvil que montan, que sigue su curso totalmente indiferente a lo que tales personajes pretenden hacer (o mucho *más* indiferente de lo que los pasajeros suponen). Si extendiésemos la imagen, podríamos decir que algunas veces la máquina sigue un curso preprogramado de algún tipo, inalterable a cualquier cosa que puedan hacer, dispuesta o programada por la naturaleza humana, nuestra naturaleza caída, el legado genético, las fuerzas sociales, las condiciones iniciales del *Big Bang*, las leyes de la física o cualquier otra cosa. Tal vez la máquina se mueva velozmente al azar, sujeta a un vasto número de variables que nadie puede dirigir, controlar o predecir con precisión; en otras palabras, el hado o el destino como la ciega fortuna.

Esa deflación del alcance y poder de los agentes como tradicionalmente se han comprendido no se limita, por supuesto, solo a los *film noirs* americanos de la década de los cuarenta. En los últimos ciento cincuenta años aproximadamente, bajo la influencia, primero, de los llamados maestros de la sospecha (Marx, Nietzsche y Freud) y en nuestra propia época bajo la influencia del estructuralismo y los varios antihumanismos de la filosofía europea y de la biología evolucionista y las neurociencias (los resultados experimentales, las neuroimágenes, el famoso experimento de

⁸ Véase R. B. PIPPIN, *Hollywood Westerns and American Myth: The Importance of Howard Hawks and John Ford for Political Philosophy* (Yale UP, New Haven, 2010).

⁹ El legado wittgensteiniano es, por supuesto, anticartésiano.

Benjamin Libet, etc), muchos parecen concluir que, en un número cada vez mayor de casos, solo nos puede parecer que estamos al mando de algo como agentes conscientes, incluso en un modesto sentido metafísico; solo nos parece que podemos realmente *dirigir* nuestras vidas. En algunas áreas eso se ha convertido en una verdad tan obvia que indicarla se considera una banalidad.

Pero para aquellos que están convencidos de la “muerte del agente”, “la muerte del sujeto” o “la muerte del autor”, la pregunta que esto plantea es complicada: si esas suposiciones tradicionales son exageradas, demasiado optimistas o menos creíbles y se encuentran bajo una creciente presión, *¿qué cambio produciría en la forma en que nos comportamos? ¿Cómo sería si se reconociera “la verdad” o se tomara en cuenta la incertidumbre?* Es difícil imaginarse cómo sería si se renunciara totalmente a la pretensión de agencia. Incluso si la imagen de la máquina-móvil fuera exacta solo de una manera aproximada, es difícil concebir cómo podríamos decir que no estamos al mando, que es la máquina la que lo está y esperar simplemente a ver qué ocurre, qué es lo que la máquina —nuestros genes egoístas, la química cerebral, las fuerzas de producción, el inconsciente— termina por hacer. En cualquier sentido práctico, esa imagen es absurda. Además, cuando los personajes del *film noir* apelan a alguna consideración similar (“no he podido”, “no tenía ninguna alternativa”, “era mi destino”, “nada que hubiera podido hacer habría cambiado nada”) como excusa, sospechamos con frecuencia (y con frecuencia estamos en lo cierto) que se autoengañan y de que se trata de un débil intento de evitar su responsabilidad.

Querría sugerir que el problema de *vivir* bajo esa presión, con esas dudas, no encuentra un tratamiento más inteligente que en los mejores *film noir*, y daré un ejemplo como prueba de esta afirmación.

3. La escena del comienzo de *The Lady from Shanghai* (La dama de Shanghái, 1948) es arquetípica del *film noir*, el comienzo clásico del asombro ante la *femme fatale*, y como en muchos otros *film noir*, tiene como propósito plantear las preguntas antes examinadas, pues sugiere algún tipo de poder que le roba al hombre el libre albedrío o inicia un *amour fou*, un deseo todopoderoso, obsesivo e irracional. Pero en la narración retrospectiva superpuesta (volveré a esto en seguida) y también en todas partes encontramos claves sobre la falta de credibilidad de lo que se presenta. También debemos indicar que se trata de una puesta en escena sumamente hábil. Empezamos abajo, mirando hacia arriba, como Michael O'Hara (Welles). Michael asciende hasta una posición por encima del carruaje, como si estuviera conducién-

*En muchos noirs parecen figuras
que desesperadamente tiran
de diferentes cables y pulsan
diferentes botones que, sin saberlo,
no están conectados a la máquina
móvil que montan*

dolo, como si en ese instante estuviera bajo su control, y entonces se mueve sigilosamente hacia Elsa Bannister (Rita Hayworth), como si se estuviera deslizándose en una cama. Al final resulta que todas esas “posiciones” son de un modo u otro falsas o engañosas (quizá con la excepción de la primera, donde se encuentra abajo, mirando hacia arriba, sujeto a lo que espera poder controlar), y los cambios espaciales introducen de inmediato la cuestión más complicada del film: *¿quién está al control, quién conduce a quién y a dónde?*

Parece que la película trata de la dama de Shanghái, Elsa Bannister. En efecto, Elsa se encuentra en el centro de los acontecimientos (como el motor inmóvil de Aristóteles, y muchas otras *femmes fatales*, mueve al ser amada o al menos intensamente deseada), y resulta apropiado referirse a ella con una descripción definitiva, aunque esté lejos de ser verdaderamente definitiva. Elsa es oficialmente la dama de Shanghái, pero eso parece completamente arbitrario. Según nos dice, es originalmente de Chefoo y, cuando le dicen que Chefoo es la ciudad más perversa del mundo junto con Macao, contesta que también trabajó allí. Solo menciona incidentalmente que también trabajó en Shanghái y que allí se necesita mucho más que suerte para abrirse un camino (la asociación más bien brusca de Elsa con varias ciudades de perdición no parece tener ningún efecto en Michael). Sus padres son rusos, fue (¿es?) jugadora,¹⁰ y después sabremos que hizo aparentemente algo lo suficientemente grave como para que fuera chantajeada y obligada a casarse con el “mejor abogado criminalista del mundo”.¹¹ No sabremos nunca cuál es el hecho por el cual ha sido chantajeada.

Nuestro narrador deja claro que es muy consciente de estar contando una historia. Como se indica en el film, Michael quiere ser un novelista y es evidente que es muy consciente de la impresión que causa lo que está narrando en la audiencia, por lo que adopta ocasionalmente un florido lenguaje “literario”. Lo que escuchamos como narración superpuesta parece ser la novela que ha escrito después de todo lo sucedido. Pero lo que dice en lo que viene a ser el preámbulo de la historia es muy confuso y cauteloso. Las tres cosas que dice al comienzo tienen que ver directamente con nuestra pregunta central. Si lo que hace que una acción sea una acción es la respuesta a la pregunta de por qué ha ocurrido, lo cual establecería

¹⁰ El juego y la vida de un jugador es uno de los tropos más comunes de los *film noirs*, sobre todo en correspondencia con el tema fatalista. Si no se puede controlar y dirigir lo que ocurre, la forma más apropiada de vida es aquella en la que simplemente se apuesta a lo que ocurrirá, tratando de sacar alguna ventaja de cualquier forma posible.

¹¹ En la escena posterior de la excursión, justo antes del famoso discurso sobre los tiburones de Michael, Elsa casi le cuenta la historia a Michael. Cuando Arthur Bannister (Everett Sloane) dice que Michael debería oír la historia de cómo Elsa se convirtió en su esposa, ella le pregunta: “¿Quieres que le diga lo que sabes de mí, Arthur?”, aludiendo claramente al chantaje.

12 Debe de haber tratado de decir algo como "sabía que era una estupidez, pero lo hice de todos modos", pero su verdadera formulación es contundentemente más extrema. Esa línea proviene de la escena del acuario, donde los niños los sorprenden besándose. La tercera referencia a la estupidez es la famosa línea de Michael al final: "Todos somos el tonto de otro".

13 Michael comienza a sospechar que el encuentro casual había sido planeado cuando descubre una pistola en la cartera que Elsa tiró durante el "asalto". Es evidente que Elsa no lo convence cuando le dice (de un modo incidentalmente ambiguo) que su "intención" al tirarla era que él la encontrara (es la parte verdadera de lo que dice aunque, por supuesto, su "intención" es parte de la trampa), pues no sabía cómo disparar. Eso es poco convincente y Michael le dice que "solo tienes que apretar el gatillo". Por un tiempo, sin embargo, solo sospechará que lo ocurrido es un "juego de la gente rica", que ella se entretiene escogiendo amantes.

14 La idea que a veces se oye, según la cual Welles se apresuró, con indiferencia y descuido, con esta película, sin preocuparse por ella excepto como medio para financiar su producción teatral de *Around the World* (Alrededor del mundo, 1946), va en contra del cuidado que sabemos que prodigó a cada escena y de su fuerte lucha contra los cambios en que insistían Columbia y Harry Cohn. Véase la valiosa documentación incluida en J.-P. BERTHOMÉ y F. THOMAS, *Orson Welles at Work*, trad. de I. Forster, R. Leverdier y T. Selous, Phaidon Press, Londres, 2008, pp. 128-42, esp. p. 140. Es cierto que muchos de los detalles son difíciles de comprender, en especial cuestiones como la de saber cómo Elsa se las arregló para matar a Grisby, debido a los cortes que Cohn y sus montadores hicieron al film durante el proceso de edición. Sobre la clasificación que le daba Welles a su película (un *thriller* filmado en exteriores) y sus dimensiones políticas, véase G. M. PALETZ, "Orson Welles: An Auteur of the Thriller", *New Review of Film and Television Studies*, 4 (2006), pp. 217-39.

la relación entre la conciencia y el acto, entonces Michael nos da tres explicaciones muy diferentes y en cierto modo controvertidas para responder a la pregunta de por qué se involucró en todo lo ocurrido.

Primero dice: "Cuando comienzo a ser un estúpido, muy pocas cosas pueden detenerme". No puede estar diciendo, por supuesto, que tenía como *intención* hacer alguna estupidez, que la estupidez era su fin u objetivo. Pero después retoma la imagen y se considera a sí mismo de un modo aún más paradójico: "Un estúpido deliberado e intencional, y esos son los peores".¹² (Cuando Elsa lo invita a formar parte de la tripulación de su yate, no solo rechaza su oferta, sino que rompe su tarjeta casi con violencia y su rostro revela que sabe con certidumbre moral que ir al yate con ella sería una increíble estupidez, además de peligroso. Y después lo hace.) Debe de estar tratando, por tanto, de enfatizar irónicamente *qué* estúpido fue todo aquello (es decir, arriesgado) y lo consciente que era de ello, como si hubiera tratado realmente de comportarse como un estúpido. Pero entonces dice que, si hubiera sabido cómo terminaría la historia, no habría dejado que comenzara; no habría sido tan estúpido. El problema es la ignorancia del futuro. De inmediato contraviene esa afirmación al decir que nada habría comenzado si hubiera estado en sus cabales. Agrega que "después de haberla visto", rara vez estaba en sus cabales. Por tanto, nuestra narración empieza con tres exculpaciones, tres condicionamientos del alcance de su agencia: 1) es normal y deliberadamente un *estúpido*, no hace lo que sabe que es apropiado y a veces hace *deliberadamente* lo que sabe que es una estupidez para ser un estúpido; 2) *ignoraba* y no pudo prever lo que iba a ocurrir, por eso actuó del modo en que lo hizo y, por fin, 3) no estaba en sus *cabales*. De modo que nuestra historia comienza con lo que aparentan ser tres autocaracterizaciones condenatorias y filosóficamente problemáticas, que, en realidad, parecen de inmediato autodefensivas y, sospechamos, moralmente exculpatorias hasta cierto punto ("Fui un estúpido, un ignorante, un loco y demás. Y no tenía la capacidad para defenderme").

Pero ¿cuál es la relación de Michael con ella, quién es ella realmente y *por qué* se involucra en el problema en el que pronto se verá envuelto? Nos enteramos de que lo han captado para cumplir un rol en una conjura. Elsa y Grisby (Glenn Anders), el abogado asociado a su marido, han tramado un plan para matarlo e incriminar a Michael. Parece que incluso el acontecimiento inicial para captar a Michael, el asalto, fue falso. Pero Bannister también lo sabe, pues tiene un detective siempre en activo, Sid Broom (Ted de Corsia), observando lo que hace Elsa. En cierto sentido, incluso Michael, como él mismo admite, parece que

sabe que algo así está sucediendo y se da cuenta desde el comienzo de que algún tipo de juego se está llevando a cabo.¹³ El marido a su vez trama una contraconjura, que termina por incriminar a Michael en el asesinato de Grisby, que Elsa ha cometido. El marido parece estar a disposición de Elsa y va a una agencia de empleo de marineros para ofrecerle un trabajo a Michael, como si estuviera siguiendo sus instrucciones, pero, aunque aún no lo sabemos, ya ha comenzado *su* conspiración contra ellos y está, en efecto, moviendo los hilos. Según los términos del film, la cuestión es saber quién es el que tiene ventaja sobre los otros, y es extremadamente difícil saberlo, para ellos y para nosotros. Es realmente confuso. Hay pocos films de cualquier género donde, la primera vez que se ven, haya más de una pregunta sobre quién dirige qué cosa.¹⁴ Las excusas de Michael son apropiadas, pues a continuación se nos presentará a un hombre al mismo tiempo sumamente cauteloso (en varias ocasiones, y a sabiendas, rechaza casi con violencia el trabajo en el yate de Elsa y su marido) e increíblemente ingenuo (de repente, cambia de parecer y después acepta formar parte de un plan que a primera vista no tiene ningún sentido). Pero el argumento mismo del film apenas es creíble (refleja el complot que Michael está dispuesto a crear *en* el film) y no les falta razón a aquellos que piensan que Welles estaba parodiando lo que los directores de Hollywood pensaban que la audiencia se tragaría o que los estudios de cine se inventaban a menudo. Michael apenas se ha encontrado con una mujer en New York y, por su propia cuenta, de casualidad, menciona haber leído acerca de un abogado que había logrado que saliera libre alguien claramente culpable, el cual resulta ser Arthur Bannister, el esposo de Elsa. Milagrosamente, el abogado asociado, Grisby, y el detective, Broom, están *también* en el parque al que llegan Elsa y Michael.

De hecho el mundo filmado que vemos es como un mundo filmico, como una puesta en escena creada y controlada por un director (cuando Bannister planea la excursión para Elsa, el resultado es muy parecido al de una producción de un gran estudio: cientos de nativos en canoas, espectáculos de luces, etc. Como capitán del yate, Bannister es tan exuberante, extravagante y teatral como Welles, el director, en este más bien extraño film de invernadero). Maurice Berry está en lo cierto cuando indica que el mundo de esta película "es

Que el film sea una especie de versión visual de la novela ayuda a entender que el narrador sepa cosas que desde el punto de vista del narrador-personaje no podía saber

una recreación suntuosa, alucinante y barroca de un mundo en proceso de desintegración".¹⁵

Es en este montaje (es decir, en los escenarios que han sido montados por todas partes) donde nuestro desventurado héroe, el irlandés Michael O'Hara, viene a caer, al parecer capaz tanto de confundir ingenuamente todo eso con el "mundo real" como de recordar conscientemente que no lo es. Sabemos que Michael tiene intereses políticos, que es un veterano del lado republicano de la Guerra Civil española y un agitador ocasional en los puertos, y que aspira a ser novelista. En el film se refiere a veces a la injusticia de la desigualdad de las clases y las perversiones de la gente rica. Y Grisby retoma ese tema político, pues parece que es una especie de fanático de derechas (formó parte de un comité de apoyo a Franco durante la guerra).

Debemos indicar, sin embargo, que Michael parece sobrestimar la importancia de la política en ese mundo. Es decir, lo hace "dentro" de la narración, como personaje; no lo hace, lo que resulta bastante interesante, como narrador, "fuera" de ella. En ese rol no se refiere a las clases, la riqueza ni la culpa del modo en que lo hace el personaje dentro de la narración, sino, casi incesantemente, a su imbecilidad y estupidez. Las experiencias que narra parecen haberlo cambiado, puesto que el narrador piensa diferente al Michael narrado. De principio a fin (el Michael narrado) cree claramente que las anomalías y perversidades que observa se explican por las diferencias de clase, que eso es lo que hace la gente rica, improductiva e inservible para entretenerse, y, especialmente, las mujeres ricas: tener relaciones amorosas casuales. No tiene la menor idea de que hay una dimensión de la lucha por el dominio, el control y el poder que es aún más brutal, despiadada y personal que cualquier otra cosa en política y que es en gran parte independiente de la política, que esa lucha es incluso inseparable de los enredos amorosos. Pero aprenderá la lección y, especialmente, aprenderá lo fácil que puede ser arrastrado a ese mundo a pesar de sus elevados ideales. En parte, esa dimensión política, y los amplios temas filosóficos introducidos explícitamente en el diálogo —la naturaleza del amor, la eternidad de nuestra naturaleza, la prosecución de la naturaleza personal o la búsqueda de algo "mejor", el compromiso o la lucha contra el mal—, eleva o tiene claramente la intención de elevar el film desde una especie de caso de estudio de un grupo de individuos casi psicóticos y perversos al más amplio nivel reflexivo típico del *film noir*.

En todo caso, Michael se ve involucrado rápidamente en la conjura de Elsa, la esposa de Bannister, y Grisby, en la contraconjura de Bannister y en la conjura adicional de Broom, que ha sido contratado para vigilar la primera conjura. Desafortunadamente para el espectador, Michael, el des-

venturado "idiota" (como continúa llamándose) es nuestro narrador, o asume el rol de guía aunque sea otro el que controla la historia que narra. Pero aún más confuso es que, como muchos narradores retrospectivos superpuestos, decide contarnos lo que ocurre como una historia, poniéndonos en su posición en varios momentos del relato (su posición de inocencia, candidez y pura estupidez), pero ocultándonos lo que solo sabrá al final. Por tanto, nos encontramos perdidos, conscientes solo de las decenas de claves visuales (normalmente en forma de primeros planos de lo que parecen ser tomas extrañas o fuera de lugar, algunas fuera de foco y muchas encuadradas de manera desconcertante) que sugieren que casi nada es lo que parece.

Por supuesto, hay muchas otras razones por las cuales nos encontramos perdidos como espectadores. Los roles de Michael como personaje y narrador introducen el conocido tema de la credibilidad de la narración (es, al mismo tiempo, el sujeto y el objeto, lo que enfatiza de inmediato la cualidad ontológica distintiva del ser humano, que es sujeto de un mundo y objeto en el mundo, de algún modo al mismo tiempo).¹⁶ Es posible que lo que oímos y vemos sea algo parecido a la novela de Michael sobre el asunto, con él incluido en ella, y lo debemos tener en cuenta cuando escuchemos al final su promesa interesada y congratulatoria de que nunca más "renunciará" a su inflexible actitud frente "al mal" y que pasará el resto de su vida tratando de olvidar a Elsa.¹⁷

El hecho de que se trate de un novelista y que el film sea una especie de versión visual de la novela¹⁸ ayuda a explicar el frecuente problema retrospectivo: cómo el narrador sabe cosas que desde el punto de vista del narrador-*personaje* no podía saber. Hay varias convenciones de Hollywood que permiten cierta flexibilidad al respecto, pero en este caso es evidente que nuestro novelista-narrador ha imaginado esas escenas y, por tanto, se nos alerta sobre su cuestionable condición documental.¹⁹ Tenemos que recordar, por tanto, que Michael, que rompió indignado la tarjeta de Elsa tan pronto se enteró de que estaba casada y, más adelante, llega incluso a abofetearla, anda, de todos modos, "detrás de una mujer casada" y acepta participar en un fraude de seguros a cambio de cinco mil dólares, un dinero que confiesa que no le interesa, para huir con la esposa de otro hombre. Por consiguiente, es comprensible que Michael tenga un gran interés, sobre todo con respecto a su autoevaluación, en presentar la historia como la de un hombre ingenuo, embaucado por una mujer artera y unos hombres diabólicos. "Inocente" o "estúpido" son términos más convenientes para su imagen política que la de "tan corrupto como los demás"; de ahí su inusual estrategia. Alguien que dice que fue "un estúpido, un idiota" está, en

15 M. BESSY, *Orson Welles*, Crown, Nueva York, 1971, p. 60. Andrew Sarris considera que este film, y en especial la escena de las imágenes destrozadas al final, es una "excelente metáfora de la carrera cinematográfica de Orson Welles" (*The American Cinema: Directors and Directions, 1929-1968*, Dutton, Nueva York, 1968, p. 79).

16 Véase M. GRAHAM, "The Inaccessibility of *The Lady from Shanghai*", *Perspectives on Orson Welles*, ed. de M. Beja, G.K. Hall, Nueva York, 1995, p. 147.

17 Debemos asumir que eso es algo que Michael obviamente no hace, pues tiene que regresar al pasado para poder comprenderlo y escribir la especie de "novela" que hemos visto. Recurre al dispositivo narrativo proustiano de representarnos el pasado para guiarnos al presente del narrador, un presente que nos ha llevado al pasado y a "un interminable círculo temporal" (*The Inaccessibility of The Lady from Shanghai*, p. 148).

18 Le agradezco a Jim Conant las conversaciones sobre la importancia del rol de Michael como novelista de los acontecimientos que observamos desde su punto de vista.

19 Compárese con el análisis de J. P. TELLOTTE, *Voices in the Dark: The Narrative Patterns of Film Noir*, Illinois UP, Urbana, 1989, pp. 62-63. En el plan original de Welles no había ninguna narración superpuesta, pero Columbia, preocupada por que la audiencia no comprendiera el argumento, insistió y Welles tuvo que aceptar, aunque la usara para añadirle otro nivel de complejidad al film, que no simplifica casi nada.

cierto modo, proclamando su actual superioridad y distanciamiento respecto a “cómo era en aquel entonces”, y hay una especie de excusa en esa descripción, un desplazamiento de la culpabilidad a los otros, por astutos y manipuladores, en especial cuando el narrador nos dice que ha aprendido la lección y nunca más volverá a cometer ese error. Pero ¿es posible que un marinero que ha viajado por todo el mundo, estado en numerosas cárceles, matado a un hombre, combatido en una guerra y claramente interesado en las mujeres fuera tan “idiota” como Michael insiste que fue?²⁰

Aparte de la narración retrospectiva superpuesta y de las insólitas imágenes de esta película, hay otras dos profundas conexiones con temas comunes del *film noir*, y el aspecto irreal del escenario sirve para enfatizar enormemente esos temas. Esto es así porque es muy poco lo que ocurre, casi ninguno de los asuntos domésticos típicos de otros films, aparte de las actividades relacionadas con esos temas. La atmósfera a bordo del yate, que se llama de una manera muy obvia *Circe*, y en los puertos de escala está enormemente cargada con una animosidad, odio y placer sádico y perverso apenas controlado; en otras palabras, es una versión intensificada del mundo típico del *film noir*. No se puede confiar en nada de lo que diga nadie; todo lo que dicen los otros, aparte de Michael, es mentira, y muchas de las mentiras se expresan en un tono sarcástico y burlón. En el principal tropo aleccionador del film, el horripilante relato de Michael sobre los tiburones que, frenéticos por la sangre, comienzan a devorarse entre sí, tenemos nuestra imagen de lo que ocurre; a menudo, los personajes (en especial Bannister) llegan hasta tal extremo para herir, perturbar o humillar a los otros que ponen en riesgo sus propios planes y están dispuestos a “devorarse *entre sí*” para satisfacer su “deseo de sangre”.²¹

En segundo lugar, el problema principal, el problema que genera la acción y la reacción, concierne al problema que hemos enfocado; digamos, de manera coloquial, que las condiciones bajo las cuales los personajes tratan de ejercer su voluntad nos llevan a sospechar que la presuposición de la posibilidad de ese ejercicio es meramente fantástica. Las condiciones mínimas de tal agencia parece que son cierto tipo de autoconocimiento real, el control de la deliberación (la capacidad de prescindir de los compromisos contraídos, como a veces se plantea), la capacidad de las acciones para alterar el futuro y, como comenzamos a ver en este film, cierta comprensión fiable de las intenciones de los otros, del lugar que ocupamos en el mundo social, y *todo* eso se pone aquí muy en duda. En términos más abstractos, cada uno se considera a sí mismo el sujeto de sus acciones y considera a los otros objetos para ser usados en la consecución de sus planes. Y como sucede bajo la

*Las condiciones en las que los
personajes tratan de ejercer
su voluntad nos llevan a sospechar
que la presuposición de la
posibilidad de ese ejercicio
es meramente fantástica*

misma suposición, todos se tratan como objetos unos a los otros. Como resultado —el resultado más importante que sugiere el film—, nadie, ni siquiera Bannister, tiene o puede tener realmente el control de lo que ocurre. Los problemas estratégicos y psicológicos se han complicado tanto que nadie puede controlar nada con efectividad y, sin embargo, el nivel de autointerés y, por tanto, desconfianza ha aumentado tanto que sería ingenuo y casi suicida tratar de proponer un acuerdo sincero en este contexto, como comprenderá Michael. Como veremos, las consecuencias generales de tal destino y tal mundo social son catastróficas para todos.

En parte por eso, el narrador de *La dama de Shanghái* parece, incluso para las pautas del *film noir*, insólitamente desligado de lo que está contando. Parece que relate los acontecimientos desde un punto de vista cercano a la tercera persona, sorprendido de la ingenuidad, la necedad, la estupidez, la ignorancia y la anormalidad de lo que él mismo hizo, como si se asombrara de otra persona. He dicho que una acción exige un tipo particular de autorrelación, una forma de autoconocimiento práctico, necesario para que cualquier experiencia sea una experiencia de agencia, lo cual parece estar aquí notablemente ausente en el *Michael narrado* y solo se encuentra en el *Michael narrador* de esa forma algo disociada. (Por “disociada” quiero decir que el *Michael narrador* parece que ha alcanzado una forma de autoconocimiento que sería como llegar a creer —quizá por sugerencia de un psicoterapeuta— que se está o se ha estado celoso, enfurecido, resentido o infatuado sin *ser* consciente de que se ha estado celoso, enfurecido, resentido o infatuado y, por tanto, sin saberlo antes personalmente. Puedo llegar a tener opiniones sobre mi propio estado mental y, por tanto, sobre mis acciones, que serían como las que podría tener sobre el estado mental de otro. Esa forma de narración, en última instancia, le permite a Michael contar de qué es culpable sin ser *conscientemente culpable* de lo que hizo. Es lo que le permite al final abandonar literalmente todo. No es, por tanto, una forma de alienación lo que sufre Michael, sino una forma intencional de autoengaño, lo cual es frecuente en la narración retrospectiva superpuesta (como, por ejemplo, en *Detour* [El desvío] o *Double Indemnity* [Perdición] o, en menor grado, en *Out of the Past* [Retorno al pasado]).²²

20 No quiere decir que no sea estúpido, quizá incluso arquetípicamente estúpido: “La actividad de las mujeres en los films norteamericanos es con frecuencia desdichada y desafortunada, muy a menudo desesperada. Dondequiera que se busque, la culpa la tiene Mame. Pero aún más, la actividad de las mujeres es virtualmente la única actividad inteligente de las películas, porque los hombres no tienen tiempo para pensar” (M. Wood, *America in the Movies, or, “Santa Maria, It Had Slipped My Mind”*, Basic Books, Nueva York, 1975, p. 65).

21 El relato de Michael sobre los tiburones que se devoran unos a otros está tan obviamente tomado del capítulo 66 de *Moby Dick* que el objetivo de este “préstamo” se convierte en un interrogante. Puede que trate de hacernos ver la falta de credibilidad de Michael. Escuchamos este fascinante relato de una de sus experiencias en las afueras de Fortaleza y resulta que lo ha tomado de una novela clásica. Quizá Welles esté tratando de hacer lo mismo con el acento irlandés de Michael, dando a entender una exageración aduladora e imaginativa para surtir efecto. Sobre la cuestión del acento, véase K. OLIVER y B. TRIGO, *Noir Anxiety*, Minnesota UP, Minneapolis, 2003, pp. 49-72.

22 Sobre esta distinción y su importancia en la filosofía, véase D. H. FINKELSTEIN, *Expression and the Inner*, Harvard UP, Cambridge, Mass., 2003, especialmente pp. 105, 124-26. Un *Michael narrador* menos disociado podría haber estado menos tentado a mover su punto de vista a la tercera persona. Podría haber relatado los acontecimientos tratando de imaginarse cómo fueron para el *Michael narrado*, en vez de lo que oímos (deducciones para llenar lagunas del conocimiento, asombros ante la estupidez y la necedad). Esa narración más subjetiva sería más afín a un film o una novela que se tomara en serio el punto de vista de Michael y su culpabilidad.

Aún más, Michael mismo parece propugnar una de las implicaciones acerca del modelo reflexivo de acción común a muchos *film noir*: que la insistencia de ese modelo en la deliberación y la resolución *ex ante* es bastante exagerada. A bordo del yate hay una intrincada conversación con Elsa que lo demuestra explícitamente. Michael ha estado guiando, ella toma su lugar en un momento determinado y él recuerda al efecto su propia opinión sobre el conocimiento práctico.

En esa breve escena, que es una de las más importantes del film, hay bastante contenido. Al comienzo oímos, por la radio, un anuncio comercial de un artículo para el cuidado del cabello (*Glossolusto*), lo que nos recuerda que el film que estamos viendo y, en especial, Rita Hayworth, son artículos de la cultura popular, que el film y ese artículo son objetos a la venta, y que el encanto de Hayworth en el film está ligado a las mismas cualidades y a la misma presentación que el encanto comercial de la actriz en el mercado. La posible confusión de la manipulación interesada del deseo, que Elsa establece con Michael, con el amor, es lo que motiva la pregunta de Michael sobre si ella cree en el amor absoluto. Nos gustaría pensar, por supuesto, que el amor, para poder ser amor, debe darse libremente, que es algo mío, que refleja lo que soy, no el resultado de la manipulación de otro. Pero el anuncio radiofónico nos recuerda que la manipulación del deseo es la esencia de la sociedad comercial y, por tanto, la perversidad de esa manipulación puede hacer muy difícil la distinción.²³ Como en numerosas ocasiones, Elsa le pide ayuda a Michael en algo para lo que no necesita ninguna ayuda (esas ocasiones siempre tienen que ver con quitarse o ponerse la ropa),²⁴ y es cuando él le hace su pregunta sobre el amor. Ella le responde tomando el timón (como si respondiera que cree en *eso, en ser la que dirige*, lo que, a su manera, es una respuesta muy clara), y recordando dos partes de un proverbio chino que alude a nuestro tema fatalista; la primera parte nos recomienda el amor pasional, pues el amor no dura y nos “curará del amor”, y la otra que “sigamos siempre nuestra propia naturaleza”, de manera que, al final, terminemos como somos naturalmente. (La actitud de Elsa —de que necesita la ayuda de Michael— continúa discretamente en la escena, pues Michael tiene que intervenir con frecuencia para girar el timón, supuestamente para mantener el rumbo. Ella gira el timón a estribor y él lo gira de nuevo a babor.) Bannister (repitiéndole su nombre a Elsa todo el tiempo, recordándole a ella y también a todos los demás que está obligada a ser su “amante”)²⁵ aparece para hacer lo que hace normalmente: atormentarlos al implicar abierta y claramente que sabe por qué Elsa quería a Michael a bordo (es posible que, en ese instante, Michael y Elsa piensen que quiere

hacerles saber que es consciente de la atracción que sienten uno por el otro, pero no hay duda que se está refiriendo también a la conjura de Elsa y Grisby de la que Broom le ha informado). Entonces Michael hace una rara declaración sobre su relación consigo mismo: “Nunca decido nada hasta que no se ha hecho y terminado”. Dice esto para explicar *por qué* decidió *no* renunciar, pero es una explicación extraña y no puede, por supuesto, ser verdadera literalmente. *Ha* decidido ir en el crucero y recientemente ha decidido *no* renunciar; sin embargo, lo que implica es cada vez más creíble (y está relacionado con la frecuencia de las retrospectivas en el *film noir* y el tema de la postergación). No puede tener una idea determinada real o final sobre lo que ha hecho o por qué lo ha hecho hasta que no sepa qué más está dispuesto a hacer, en qué se ha involucrado realmente y qué es lo que los otros intentan hacer. No se trata de que sea un insensato, sino de que, simplemente, hay muchas posibilidades provisionales. Estar seguro de lo que se intenta hacer es estar seguro de lo que se está resuelto a hacer y los reconocimientos de tales intenciones no son, por tanto, resúmenes de lo que ya se ha hecho; son resoluciones, con frecuencia provisionales.²⁶ Esos reconocimientos son resoluciones y no es difícil comprender por qué Michael no puede llegar todavía a una conclusión determinada. No sabe ni puede saber todavía si hará lo que ha resuelto hacer. Eso vendría a ser otra variación del tema del fatalismo y de la ausencia de un claro y absoluto control subjetivo *ex ante* de los acontecimientos y sus consecuencias.

Las cuestiones que se plantean en esta escena también enmarcan de manera importante el problema de Elsa. Como el título indica, Elsa es la clave, es a quien debemos descifrar, aunque no observemos casi nada desde su punto de vista. Pero eso no es accidental. Por lo que podemos observar, no parece tener realmente un punto de vista. Su rostro es una máscara y los primeros planos nunca hacen lo que se supone que han de hacer: proporcionar una ventana al alma. (Ni siquiera parece que sude, aunque Bannister, Grisby y Michael suden a chorros.) La correlación de Elsa con Hayworth como un producto comercial y la forma en que es filmada sugieren que la manera de comprender a Elsa no puede ser primariamente moral ni psicológica. Debemos comprenderla en términos del inmenso sistema comercial y patriarcal que ha producido a los Bannister, el “mal” contra el cual es inútil luchar según menciona más tarde, o de la inmensa industria de estrellas cinematográficas de Hollywood que se tragó a la pequeña Margarita Carmen Cansino (el nombre original de Rita Hayworth) a una temprana edad y dio con el “producto” Rita Hayworth.²⁷ (Esto es complicado: para poder hablar sobre este sistema, Welles “manufactura” su propio “producto” y lo controla en

23 Véase J. NAREMORE, *More Than Night: Film Noir in Its Contexts*, California UP, Berkeley, 1998, p. 160, y TELOTTE, *Voices in the Dark*, p. 67. Ninguno de los dos dice nada sobre el hecho de que esta película, la película de Michael, de sí mismo como objeto pasivo de la manipulación cinematográfica y comercial, está en consonancia con su estrategia general, diseñada para salir virtualmente libre de toda culpa, como un tonto, un niño en un bosque lleno de lobos. Naremore se acerca a esto cuando indica cierta culpa oculta en Michael, pero no entra a analizar su control de la narración.

24 Es posible que se trate de una referencia a *Gilda*, donde ocurre lo mismo a menudo, sobre todo cuando Gilda pide ayuda para desvestirse en el famoso *strip-tease* simulado al final de *Put the Blame on Mame*.

25 Elsa llama deliberadamente “querido” a Michael, recordándonos que Michael es aquí la pareja pasiva, no el “amante”.

26 Sobre la distinción resolución-resumen, véase R. MORAN, *Authority and Estrangement: An Essay on Self-Knowledge*, Princeton UP, 2001.

27 Algunos de los más sofisticados tratamientos de este tema —la comercialización de la fantasía y sus efectos— se encuentran en los films de Max Ophüls, en especial en *Caught (Atrapados)*, (1949) y en la incomparable *Lola Montez* (1955).

el film de un modo que, en cierto estado de ánimo, se podría calificar como bannisteresco.)

En segundo lugar, el saludo sarcástico de “amante” de Bannister nos recuerda tanto el halo extraordinariamente melancólico que rodea a Elsa como el sufrimiento que refleja su presencia en todo el film. Sería vulgar e insensible pensar que pertenece a la misma estirpe de Kitty Marsh, la prostituta manipuladora de *Scarlet Street* (Perversidad) de Lang. Está conjurando para involucrar y destruir a Michael, pero hay también una indudable sinceridad en su intención de hacerle el amor, como si a veces cayera en la misma trampa que le ha tendido.²⁸ Hayworth desempeña muy bien su papel, expresando tanto una fría resolución interna como un deseo sincero y vehemente en las escenas con Michael.

Necesitamos un resumen rápido del resto del film para llegar a los problemas finales. Elsa (con el taimado contubernio de Grisby) convence a Michael de que su relación con Bannister se ha vuelto terrible e intolerable y logra sugerir que se ha vuelto así y empeorará debido a Michael, pues Grisby los vio besándose (todo evidentemente planeado por ella) y Bannister sospecha cada vez más de que mantienen una relación amorosa. Grisby le dice a Michael que se siente aterrorizado por la posibilidad de una conflagración nuclear (ya sé, es también ridículo en el film) y quiere agarrar un montón de dinero y largarse a una isla lejana para protegerse. Explica que su asociación con Bannister está asegurada y, en el caso de que alguno fallezca, el otro recibiría una cuantiosa suma. Quiere, por tanto, que Michael confiese por escrito que le disparó accidentalmente y arrojó su cuerpo a la bahía, desde donde habría sido arrastrado mar adentro. (Como Bannister indica más tarde, Michael es tan idiota que no se da cuenta de que el plan es contradictorio. Si Grisby es asesinado, no podría cobrar el seguro.)²⁹ Grisby le asegura a Michael que sin cuerpo no podrá ser procesado (otra mentira que solo alguien realmente ingenuo podría creer). Michael, que antes le había propuesto a Elsa que huyeran y había sido rechazado por falta de recursos (“¿Tendré que lavar ropa para ayudarte?”) decide participar en el grotesco plan a cambio de los 5.000 dólares que le ofrecen. La escena en que Grisby se lo propone está magníficamente filmada³⁰ para que sugiera el abismo y el peligro que enfrenta Michael, la locura de Grisby y la estupidez que constituye confiar en cualquier cosa que diga.

Como es previsible, ese no es el verdadero plan. Grisby, en complicidad con Elsa, va a matar a Bannister y culpar a Michael. Recibirá el pago del seguro y posiblemente lo dividirá con Elsa. (Quizá todo lo que ella quiere es que muera Bannister y ser libre.) Le roba la gorra a Michael para dejarla en el lugar de los hechos y podrá recurrir

a la relación con Elsa como motivo del crimen. Deducimos luego que Elsa se ha preocupado por dejar pruebas de la relación al encontrarse y besarse con Michael en un acuario público lleno de estudiantes y asombrados maestros. Se exponen tanto como los enormes (y atrapados) peces en los tanques que se encuentran detrás de ellos.

Pero todo comienza a desintegrarse. Broom, el detective, sabe lo que Grisby y Elsa han planeado e intenta chantajear a Grisby, que le responde matándolo. Grisby trata de continuar con el plan, pero luego sabemos que Elsa se da cuenta de que, con Broom muerto y Bannister probablemente al tanto de todo, no se puede continuar con el plan y decide matar a Grisby para protegerse. Durante el desarrollo de este caótico plan, Welles vuelve a interrumpir para indicar filosóficamente la facilidad con la que suponemos agencia —relaciones reales de causa y efecto— donde no la hay.³¹ En este caso, muestra el poder del control del director sobre la edición y el montaje. Elsa está en casa y aún no sabe que Grisby ha disparado a Broom. Siguiendo el plan original, Michael y Grisby se dirigen en coche hacia San Francisco. Cada vez que Elsa pulsa un botón del interfono parece que provoca algo: la puerta de la cocina se abre de golpe; se acelera el coche de Michael; el accidente con el camión. Sin embargo, no hay ninguna conexión entre los acontecimientos y la intención es que veamos la menor conexión que existe entre lo que *cada uno* intenta y trata de hacer y lo que realmente ocurre.

Puesto que la policía tiene la confesión en la que Michael se responsabiliza de la muerte de Grisby que, gracias a Elsa, ha ocurrido realmente, lo arrestan por asesinato. Bannister se ofrece para defenderlo, pero solo para asegurarse de que será declarado culpable y, de ese modo, vengarse mientras Michael espera la ejecución.

Sin embargo, justo antes de que sea leído el veredicto, Michael finge un intento de suicidio, tomando unas pastillas, y logra escapar. Elsa lo sigue y parece que esté tratando de ayudarlo. (Después sabremos que había planeado que Bannister la seguiría y podría matarlo y culpar a Michael del crimen. Esta mujer es implacable.) Termina refugiándose en un teatro chino y, con una graciosa ironía, Welles retrata, por medio del totalmente ininteligible movimiento y lenguaje de los actores chinos, justo lo que la audiencia debe estar pensando en este momento. Las revelaciones acerca de las diferentes conjuras están sucediendo

Todo asemeja un teatro chino o una galería de espejos deformantes, como veremos después

²⁸ En este sentido, Elsa se parece a Kathie Moffitt (Jane Greer) en *Out of the Past* de Tourneur.

²⁹ Esto no invalida el plan. Grisby podría designar un heredero, un cómplice, que participara en el plan. Pero Bannister está en lo cierto: Michael no pregunta cómo va a recibir el dinero si está supuestamente muerto. Más tarde, cuando Bannister se burla de Elsa por esta estupidez, es evidente que Elsa tampoco ha tenido en cuenta que este problema pueda plantearse y no tiene una respuesta inmediata. Por supuesto, Bannister sabe que el verdadero plan consiste en asesinarlo a él, que Grisby reciba el dinero del seguro y Elsa lo comparta. Una vez más, Bannister se está burlando de ella.

³⁰ Con la excepción de los extraños fragmentos que evidentemente añadió el estudio más tarde. Los problemas de postproducción de Welles son legendarios, pero en el caso de este film son especialmente desalentadores. Welles filmó las escenas extra, pero no estuvo presente en el estudio durante el año de edición (y musicalización) y el estudio cortó más minutos en este film que los que se cortaron en la notoria carnicería de *The Magnificent Ambersons* (El cuarto mandamiento). Véase BERTHOME y THOMAS, *Orson Welles at Work*, pp. 128-42.

³¹ George Wilson señala esta secuencia y resalta su orden narrativo y su significado implícito. Véase G. WILSON, *Narration in Light: Studies in Cinematic Point of View*, Johns Hopkins UP, Baltimore, 1986, pp. 1-5. Estoy verdaderamente en deuda con este libro y con sus muchas intuiciones sobre la narración y los puntos de vista, en cuestión en todos los film noirs.

En el curso de este film se nos han dado múltiples indicaciones, ninguna tan clara como el autoconsciente discurso literario de la historia de los tiburones, de que estamos dentro de la novela de Michael

tan rápidamente que realmente nos encontramos en esa posición; todo asemeja un teatro chino o una galería de espejos deformantes, como veremos después. (De manera magistral, Welles nos hace saber, sin embargo, que para Elsa ese mundo no tiene nada de misterioso, que de inmediato se siente en casa, hablando cantonés perfectamente y disponiendo todo lo que hace falta.)

En la primera conversación de Michael con Elsa después de que se ha dado cuenta de todo lo que ha ocurrido, Welles comienza a solucionar, en dos fragmentos del diálogo, al menos parcialmente, los problemas que ha planteado. Primero, la pregunta de Michael: “¿Nunca se te ocurrió seguir algo mejor que tu propia naturaleza?” y la reacción atónita de Elsa, como la de un zombi, casi estupefacta: “No”. Esto nos remite al proverbio chino sobre la eternidad de la naturaleza humana y la fugacidad del amor, y ahora nos enteramos de lo que Elsa, Bannister y Grisby piensan que exige eternamente la naturaleza humana: se debe tratar de tomar el control y dirigirlo todo, u otro lo hará. O nos sometemos a la voluntad de otro o sometemos a los otros a la nuestra: no hay término medio. (En una escena anterior, Bannister ha aclarado que el dinero es la primera condición para lograr el control y le ha permitido adquirir una posición social y un gran poder. Pero como hemos visto y Bannister ha descubierto, el dinero y su inmenso poder no es suficiente para controlar a Elsa como quiere y necesita.)

Sin embargo, la máxima china es un *proverbio*, una recomendación. No *somos* simplemente nuestra naturaleza; decidimos seguir o no nuestra naturaleza. El proverbio recomienda que la sigamos. La premisa de Bannister, Elsa, Grisby y Broom es que la naturaleza humana es, debe ser, despiadadamente interesada y diabólica. La cuestión de saber si se debe o no seguir es la cuestión de saber si es inútil luchar contra nuestra naturaleza o destino, contra el mal o el egoísmo despiadado. Su opinión: *es* inútil totalmente. Estamos destinados a actuar de esta forma, a pesar de alguna victoria ilusoria. Pero lo que se nos ha planteado es que, al sucumbir a la naturaleza, no están concediendo ni admitiendo nada, como a ellos les gustaría pensar. Lo que alegan es una excusa para algo que han hecho y que pretenden que no se ha hecho, sino que estaba predestinado. Su fatalismo es parte de una masiva e interesada autodecepción. Se han comprometido a hacer algo, a actuar de cierto modo,

y lo que están evitando, sin rechazarlo satisfactoriamente, es ese punto de vista ineludiblemente práctico. Esa premisa determina el resultado del film y es sumamente interesante, pues cualifica e intensifica el tema fatalista.

(Casi todas las retrospectivas en los mejores *film noir* tienen ese complejo doble sentido: No podía hacer otra cosa [aquí puede insertarse cualquier razón: debido al pasado, a las fuerzas y las necesidades sociales, a la naturaleza humana, al inextinguible poder del mal, cualquier cosa] y, por tanto, se me debe librar de culpas, ¿qué puede hacer alguien indefenso? De manera que, al mismo tiempo, los narradores renuncian a la suposición sobre la agencia causalmente efectiva, pero apelan a la noción de condición para la agencia, aunque *frustrada* en este caso. En otras palabras, ninguno de esos narradores es una figura trágica, ninguno como el supremo narrador retrospectivo, Edipo en *Edipo en Colono*, que está dispuesto a decir que sufrió esas acciones más que haberlas hecho, pero admitiendo que las *había hecho* a pesar de haberlas sufrido; las había hecho y debe enfrentarse a las consecuencias.)

Las imágenes de la galería de espejos deformadores nos presentan la consecuencia inmediata de esta decepción y desconfianza: la incapacidad para distinguir, en un mundo lleno de artimañas y traiciones, lo real de la mera reflexión, la apariencia, lo escenificado. La sorprendente consecuencia adicional es que no pueden maniobrar con efectividad, pues no pueden determinar dónde se encuentra cada cual con respecto al otro ni pueden distinguir tampoco su verdadera posición —la *suya*— entre las múltiples reflexiones. No saben si el otro les está disparando a ellos o a su reflexión o si les están disparando al otro o a una imagen reflejada.

Si la agencia puede ser considerada un logro, con grados de realización, un logro que depende tanto del conocimiento confiable y creíble de los otros como del autoconocimiento (si lo segundo es imposible sin lo primero), entonces una condición de ese logro es también un logro social, el establecimiento de un tipo de relación con los otros *sin* las reflexiones o la superación de la interesada condición “natural” de ansiedad, desconfianza y traición. Esto es, por supuesto, a lo que aparentemente aspira la ingenua política izquierdista de Michael y el final parece que al menos celebra doblemente esa aspiración. Bannister plantea con suma claridad la extraordinaria consecuencia dialéctica de la ausencia de esa condición social (aceptando así la imagen del tiburón de Michael):³² “Claro, matarte es matarme. Es lo mismo. Pero ¿sabes? Estoy harto de nosotros dos”. No solo afirma que está dispuesto a morir, a “devorarse a sí mismo” como la imagen del tiburón, para vengarse de Elsa, sino también que, pa-

³² Bannister le había respondido originalmente al decirle a Grisby que, si fuera verdaderamente un abogado, comprendería que ser llamado tiburón es un elogio.

radóticamente, el control manipulativo de Elsa lo ha dejado dependiendo servilmente de ella, completa e inextricablemente atado a ella. Sus destinos han llegado a ser indistinguibles, superando la relación amo-esclava que había creado.

La subsiguiente conversación final entre una Elsa moribunda y un Michael más bien superior ha complacido a muy pocos espectadores. Andrew Britton ha llegado incluso a decir que se trata “indiscutiblemente del final más deplorable del cine”.³³ Michael alecciona a Elsa de que estaba equivocada al pensar que podía imponerle sus términos al “mal”; más bien es el mal el que termina imponiendo sus términos. Elsa responde que se puede luchar contra el mal, pero “¿para qué?”. Michael contesta que, si bien es cierto que no se puede ganar, tampoco se puede perder si no se renuncia, y dice que nunca más “volverá a renunciar”. Se refiere presumiblemente a su complicidad en lo que era esencialmente un fraude de seguros, renunciando a sus elevados ideales igualitarios en pos de una rica “mujer casada”, desesperado por el dinero necesario para mantenerla cómodamente. Michael abandona a Elsa, que grita que no quiere morir, y sale al “fulgurante mundo culpable” que ha criticado tanto, aunque sin demostrar realmente ninguna perceptible culpabilidad. La cámara retrocede y se eleva, alentándonos, pienso, a distanciarnos de Michael mientras va reduciéndose y, lo que es realmente significativo, alejándose de todo. Aún oímos su relato relacionándolo todo y sacando sus conclusiones, y la cuestión es saber qué debemos pensar de él desde nuestra más alta y presumiblemente (si hemos estado prestando atención) superior perspectiva.

Como he tratado de indicar, en el curso de este film se nos han dado múltiples indicaciones, ninguna tan clara como el autoconsciente discurso literario de la historia de los tiburones, de que estamos dentro de *la novela de Michael* y de que uno de los objetivos de esa novela parece ser la de facilitarle la composición de la narración y hacerla creíble, sobre todo para sí mismo. (Michael dice que tratará de olvidar a Elsa, pero la historia misma es una evidencia de que no puede y de que no puede liberarse del deseo de excusarse a sí mismo.) He sugerido que esto no es creíble, pero su efecto es que, de una manera involuntaria e irónica, Michael *termina* por revelarse como un agente disminuido (más predestinado que agente), aunque por *su propia* opinión ilusoria de sí mismo. La postura que adopta, el ejemplo de la máxima de que todos somos el tonto de otro, no es una tentativa hipócrita para engañar a la audiencia, los espectadores y los lectores. Lo cree y al creerlo acepta un tipo de posición disminuida y, por tanto, *queda* disminuido. Eso revela que simplemente es incapaz de percibir y aceptar su propia culpabilidad, la bastante insignificante diferencia

que lo separa de los tiburones, y esa incapacidad es también una limitación.³⁴ En otras palabras, su percepción de sí mismo como un agente disminuido lo constituye en uno; se convierte en el objeto disminuido de la habilidosa manipulación de los otros y, por tanto, es esa autoimagen lo que constituye, para él, su propia relación con sus actos. Sería ingenuo insistir en que, de todos modos, Michael podía haber obrado con más honradez. Michael es un iluso, no un hipócrita, y es un iluso por lo que es, y es lo que es por lo que puede y no puede admitir sobre sí mismo. Por tanto, una vez más, Heráclito está en lo cierto: *ethos anthropoi daimon*, el carácter de un hombre es su destino.³⁵

Traducción de Antonio Lastra y Raúl Miranda

33 A. BRITTON, ‘The Lady from Shanghai: Betrayed by Rita Hayworth’, *The Movie Book of Film Noir*, ed. de I. Cameron, Studio Vista, Londres, 1992, p. 219. También está en lo cierto cuando dice que Michael es un “pedante engreído”, pero se equivoca al asumir que esto también refleja a Welles.

34 Durante el relato de los tiburones ha contado cómo su tiburón se desgarró con el anzuelo y, cuando regresan a Sausalito, Michael afirma que durante todo el viaje ha estado “enganchado” a un anzuelo. Es uno de los tiburones, pero no puede admitirlo.

35 Quizá la máxima fábula del *film noir* sea la que contó Gregory Arkadin en *Mister Arkadin* (1955) de Welles. Una rana y un escorpión se encuentran en un río y el escorpión le pide que le ayude a cruzarlo. La rana le explica su preocupación de que si acepta llevarlo sobre su espalda, el escorpión le clave su aguijón y la mate. El escorpión le contesta que sería ilógico, pues se ahogarían. La rana acepta la lógica de su argumento y accede a llevarlo. Pero cuando están en mitad del río, el escorpión le clava su aguijón. Cuando la rana y el escorpión comienzan a hundirse, la rana le pregunta: “¿Qué tiene de lógico lo que has hecho?”, y el escorpión le contesta: “Es mi carácter y no hay nada lógico en el carácter”.