

Notas para un aprovechamiento antropológico del relato fílmico

Notes towards an anthropological understanding of film narrative

Juan Pablo Serra¹

RESUMEN: En este artículo se explica la utilidad de abordar el análisis de películas desde una perspectiva antropológica, y se explicita a través de una aplicación práctica de este criterio. Desde el punto de vista de la antropología filosófica, además, es posible aunar -de una manera novedosa a la vez que rigurosa- las perspectivas estéticas, éticas y pedagógicas desde las que enseñar a juzgar y ver películas. El artículo defiende que sólo desde una postura que contenga alguna concepción del hombre y de lo humano se puede ofrecer una explicación que dote de sentido a los distintos elementos de un film. Además, sonsacar qué visión antropológica ofrecen los autores de un filme conlleva, de manera irrenunciable, compararla con la que profesa quien explica la película en cuestión.

Palabras clave: Antropología filosófica, análisis de películas, *Náufrago*, soledad y libertad.

ABSTRACT: This paper explores the value of interpreting film from an anthropological point of view, and takes a specific film as an example to put this thesis into practice. The ethical, aesthetic and pedagogical perspectives usually deferred to in courses on film appreciation and criticism are drawn together in an anthropological approach. Moreover, the paper argues that only an approach that encompasses some conception of the human person is capable of offering an explanation which makes sense of the different elements of a film. Finally, to address the anthropological perspective of a filmmaker necessarily involves reflection on the film critic's view of the world.

Key words: Philosophical anthropology, film analysis, *Cast Away*, solitude and freedom.

Hace casi treinta años, en una serie de escritos sobre cine y educación, el director Roberto Rossellini lanzaba (poco antes de morir) uno de sus últimos

diagnósticos culturales. Buscador incansable de la verdad de las cosas, de su verdadera “realidad”, el realizador se lamentaba de que la educación se

1 Licenciado en Filosofía por la Universidad Complutense de Madrid (2003). Co-autor de *Pasión de los fuertes. La mirada antropológica de diez maestros del cine*. Madrid: Cie Dossat, 2005. Actualmente prepara su tesis doctoral sobre la teoría de la verdad de Charles S. Peirce en la Universidad de Navarra. juanpablosera@hotmail.com

considerase un “prólogo a la vida” y abogaba por una educación integral, en cuanto a duración pero sobre todo en cuanto a su contenido. Para él estaba claro que “hemos de aprender un oficio y es el oficio de hombre” (Rossellini, 2001, 61), y que en eso debía consistir principalmente la revolución que la tarea educativa debía proponer a las nuevas generaciones. Siguiendo la indicación del cineasta italiano, este artículo pretende ofrecer unas directrices fundamentales que ayuden a entender el sentido de la pregunta acerca de quién es el hombre, la necesidad de abordar esta cuestión desde la antropología filosófica y la utilidad del cine en esta búsqueda de respuestas radicales a través de un ejemplo concreto.

Quién soy, para qué vivo

Las palabras de Rossellini siguen resonando a día de hoy con una fuerza inusitada y, como una seguidilla, se superponen las preguntas. Así, la cuestión de “qué soy” avanza rápidamente hacia la conclusión de que, más que algo, soy alguien, soy “persona”. De esta manera, “qué soy” lleva a preguntarse “quién soy” y de ahí “para qué soy” o, mejor dicho, “para qué vivo”, pues, como bien apuntara Santo Tomás en el capítulo 26 de la Suma contra gentiles -y, con él, la tradición en general-, la definición perfecta en asuntos humanos es el “para

qué”. Por eso, en el caso del hombre, lo que mejor le define es el sentido, el para qué está hecho.

Ciertamente, la pregunta de “para qué estoy hecho” ha sido siempre una cuestión fundamental, pues “el hombre necesita en cierto grado saber lo que él es para serlo, y la sociedad también” (Choza, 1990, 226). Pero en una época marcada por una postmodernidad² para la cual cualquier intento de buscar una respuesta “verdadera” -sobre el hombre, sobre las cosas- pasa automáticamente a convertirse en una tarea dogmática e intolerante y que, a lo sumo, produce enunciados parciales y subjetivos... en una época así, quizá la pregunta por el sentido de la vida se haya convertido en un interrogante que demanda una respuesta urgente.

El problema radical del hombre de hoy y de siempre es si hay un significado de la vida: si el trabajo vale la pena, si la familia vale la pena, si las amistades valen la pena... La huella que los así llamados maestros de la sospecha (Marx, Nietzsche, Freud) dejaron en la cultura sigue siendo profunda: aún hoy, se sigue mirando con recelo y desconfianza la abundante cantidad de hipótesis de sentido que la cultura propone. Los hombres y mujeres de todas las épocas deseamos una razonable integración de las distintas facetas de nuestra personalidad. Por eso, sólo una visión de

2 La disolución de la verdad en interpretación indefinida y sin objeto constituye la cara epistemológica de la misma moneda, cuya cruz es la disolución del Yo en el Ello” (Ballesteros, 2000, 89). Para el pensamiento postmoderno, la verdad ya sólo puede entenderse como interpretación porque no hay una identidad humana común que unifique, sino infinidad de perspectivas psicológicas particulares.

lo humano que no sea reduccionista - que no conciba al hombre como un producto de la lucha de clases o de su voluntad de poder y placer- sino que tenga en cuenta la persona en su totalidad seguirá teniendo vigencia en este nuevo siglo que empezamos.

Esta visión no la puede ofrecer exclusivamente una antropología en sentido etnográfico o cultural, pues esta disciplina solamente investiga las costumbres, épocas y localizaciones geográficas del hombre. Para dar cuenta de quién es el hombre, lo mejor es acudir a la antropología en sentido filosófico, que es una rama de la Filosofía que se aventura a responder -y a hacerlo con pretensión de universalidad- qué es el hombre, no en esta o aquella cultura, sino el hombre en general. No obstante, también es posible encontrar señales de una antropología universal o verdadera en las manifestaciones culturales, de las que -por su potencia expresiva y unificadora de las distintas artes- el cine es un representante privilegiado. Lo es por su capacidad de presentar historias que, aún presentándose simplificadas y en un tiempo acotado, amplían nuestra experiencia virtual de la vida (Muñoz García, 2003, 13). Y lo es en cuanto que muestra claramente a personas en acción, que es la manera de conocer mejor lo humano, ya que “la acción constituye el momento específico por medio del cual se revela la persona” y, de hecho, si “experimentamos al hombre en cuanto persona y estamos convencidos de ello [es] porque realiza acciones” (Wojtyla, 1982, 4).

La narración, en general, intenta “imitar esa vida personal -tanto la oculta en el fondo del alma como sus manifestaciones sociales-, usando como instrumentos a personajes que en situaciones determinadas actúan de modos concretos” (Brenes, 2001, 137). Ello explica que leyendo una novela o viendo una película nos podamos sentir fuertemente interpelados, pues, si la historia está planteada de un modo coherente y verosímil, ayuda de un modo fundamentalmente analógico a entender mi propia vida. “Lo que me interesa como espectador no es si el personaje X se muere o se casa con la mujer de sus sueños, lo que quiero saber es si las acciones que realiza, en el marco de la historia en la que vive, le llevan a la desesperación y al fracaso, o a la plenitud y la felicidad. Porque eso es lo que me puede pasar a mí, con mis propias acciones” (Brenes, 2001, 138).

El mismo Rossellini que cité al principio tenía claro que el cine podía ser un instrumento cuya “función es la de asegurar el juego social, tratando con sus propios medios, incluidos los estéticos y emocionales, los problemas de la sociedad. En el fondo, las cuestiones del cine son cuestiones antropológicas” (Aumont, 2004, 124-125). De ahí que el cine sea bueno cuando proporciona sabiduría -y no sólo conocimiento o información (Muñoz García, 2003, 22)- aprendida de la vida. Y de ahí que el mejor favor que puede hacer quien (como profesor, educador, director de coloquios, etc.) analiza una película en público es, no sólo destacar sus

elementos estéticos o narrativos, sino, sobre todo, sonsacar qué visión de lo humano expresa el director o creador de la película en cuestión. Sin duda, un análisis que quiera ser mínimamente crítico con un filme, debería juzgar su guión (estructura, diálogos, personajes), el lenguaje de la cámara (si hay un estilo de mirar y mover a los personajes) y la puesta en escena (iluminación, banda sonora, dirección artística, sonido...). Pero todo ello debiera de ser secundario respecto al análisis de los temas y de la antropología concreta expresada en cada película. Ello conlleva, irremediablemente, una cierta implicación personal por parte del que lleva a cabo tal análisis, una toma clara de postura, que testimonie que el texto fílmico siempre puede apuntar a algo más allá de él, a algo que la propia película no abarca -venga indicado por la misma obra o venga indicado por defecto-. Parafraseando las palabras de Borghesi respecto a la función del maestro, se puede decir que, “el horizonte de la ‘críticidad’ no puede prescindir del tema de la ‘identidad’” (Borghesi, 2005, 62). Quien analiza o critica una película revela necesariamente con ello algo de lo que él mismo es o, al menos, debe hacer ver que busca la verdad “como correspondencia entre el yo, en sus exigencias constitutivas, y lo real” (Borghesi, 2005, 62). Por este motivo, incluso películas con historias desagradables pueden ser aprovechables si en ellas se expresa alguna exigencia constitutiva de la persona, aunque venga

mostrada de manera tosca o grosera. El que analiza así proporciona una “visión”, ayuda a “ver” la película, hace ver lo que ve el filme para iluminar, a través de la película, la realidad de la existencia. Somos con ello reenviados por la película a la palabra, la visión, lo que ve el que disecciona la película pero no en un sentido subjetivo, pues “la ‘visión’ es la capacidad de indicar, de sugerir, de hacer entre-ver la presencia del misterio en lo particular” (Borghesi, 2005, 63). En definitiva, lo mejor que puede hacer quien explica una película es hacer vislumbrar el misterio de la persona -a la cual sólo se puede acceder por medio de la confianza y el amor (Muñoz García, 2003, 68)- en algo particular como es una obra cinematográfica.

Curiosamente, lo que suele ocurrir cuando se analiza una película desde esta posición testimonial y desde una antropología integral, es que se alumbra mejor no sólo lo que el hombre es sino incluso lo que los autores del filme querían expresar. Quizá la mejor manera de verlo sea acudiendo a un ejemplo práctico de explicación de una película. En los últimos años, han proliferado los libros que abordan el cine con categorías filosóficas. No obstante, el análisis que se propone a continuación, intenta además conjugar la elucidación sobre qué es el hombre y sus dimensiones fundamentales con la verificación de esta pregunta no sólo en la experiencia humana elemental sino también en las declaraciones de los autores del filme³.

3 Las secciones siguientes están reelaboradas a partir del texto preparado por el autor junto con José Luis

El modo humano de estar en el mundo: felicidad y libertad

El ser humano tiene una vocación permanente de ser feliz, pero eso sólo lo consigue mediante el ejercicio responsable de su libertad. “Cada persona es una novedad radical, y está dotada de una vocación a la libertad con la que forja su singularidad” (Tomás y Garrido, Tomás y Garrido, 2005, 269). De esta llamada a la libertad trata *Náufrago*⁴, una película atípica, rodada con mucha sensibilidad y, en ese sentido, una película de autor⁵. Pero que es, sobre todo, una *road movie* en el sentido literal del término. En ella, el protagonista recorre un “camino” que le lleva de ser una persona aparentemente controladora de todos los aspectos de su vida, a adoptar una actitud respetuosa y una mirada descubridora ante la realidad. El viaje que se ve en la película, a su vez, tuvo su origen en otro viaje, el del guionista del film, William Broyles. Éste, con el fin de experimentar por sí mismo las dificultades y necesidades de un náufrago, se obligó a vivir una temporada en una isla desierta de la costa de México, para así comprender mejor la historia que iba a escribir y dotarla de más realismo⁶. Curiosamente,

lo que más le costó no fue la supervivencia física, sino la existencial: “sólo fueron unos días -declararía a una importante revista-, pero de pronto me invadió una insoportable sensación de soledad”⁷ (quizá por ello, la película arranca poblada por varios personajes para ir poco a poco quedándose “desierta”).

El argumento es sencillo. Chuck Noland es un eficaz empleado de la empresa de envíos urgentes FedEx, calculador y metódico, que, tras sufrir un accidente aéreo, va a parar como único superviviente a una isla perdida del Pacífico. Allí tendrá que aprender a sobrevivir y aguantar su soledad, animado por la esperanza de reencontrarse con su novia y por sus conversaciones con un balón de vóleybol. La estructura de la película es clara y nítida, con tres etapas bien diferenciadas: presentación del personaje, estancia en la isla, vuelta a la civilización. Pero lo que es más significativo en la historia es el itinerario interior del protagonista, con un antes en el que se perfila muy acertadamente lo que es el “caminar” del hombre actual (Noland es un hombre estresado al que le lleva la vida, un tipo que va puntillas

Almarza y Desiderio Parrilla y que sirvió como base para la sesión del ciclo de cine “En camino” correspondiente a la película *Náufrago* (Universidad San Pablo CEU, Madrid, 29 de abril de 2004).

4 *Náufrago* (*Cast Away*). Dirigida por Robert Zemeckis. Protagonizada por Tom Hanks, Helen Hunt, Nick Searcy y Christopher North. Escrita por William Broyles. DreamWorks y Fox, 2000.

5 “La película redescubre el valor de algunos recursos esenciales del cine como el silencio, los tempos lentos y los planos largos, esos detalles de ‘puesta en escena’ que tanto preocupan a los críticos” (Weinrichter, 2001, 14).

6 Cf. “Hazaña tras hazaña”, en *Gaceta Universitaria*, 15 de enero de 2001.

7 Cit. en Parera, 2001, 89.

por la realidad), y un después que está sólo apuntado⁸. En medio, asistimos a una lenta transformación gracias a la cual Chuck vive el ser arrancado de su vida para ser devuelto a su mundo de antes, aunque sin estar ya determinado existencialmente. En ese sentido, lo que de fondo se narra en *Náufrago* es cómo una profunda experiencia de soledad provoca una profunda experiencia de libertad (al principio, por ejemplo, Chuck es esclavo de su agenda, al final sabe esperar).

El naufragio es, en general, expresión del hombre aislado, limitado, impotente, presionado y determinado. El de la película deja de ser geográfico y se convierte en naufragio “antropológico” desde el momento en que, para Noland, el naufragio representa en primera instancia una posibilidad meramente negativa. A este respecto, es muy expresiva la secuencia en que el protagonista sólo ve un árbol como posibilidad de suicidio. Pero, en un momento posterior, van emergiendo en él dimensiones profundas de la persona,

desconocidas para él y que la película redescubre para el espectador, como son la necesidad de comunicación, la necesidad de arriesgar y la necesidad de sentido.

La necesidad comunicativa

El hombre es relación⁹, y si no hay otro con el que relacionarse lo tiene que inventar; aunque sepa que es invención, es mejor actualizar ese diálogo que replegarse en un mundo de pensamientos, porque si el hombre no comunica, no se realiza. El hombre sin relación es destrucción, pierde consistencia y tiende a desaparecer¹⁰ cuando no hay lazos (por eso a Noland le ayuda a sobrevivir el amor por su novia). Además, a partir de un momento dado, al hombre no le basta lo puramente intelectual porque los pensamientos son para trascenderse, no llegan a la plenitud de lo que buscan si no que van más allá de ellos. Esta idea, sutil y presente en la película, fue asimilada inmediatamente por su actor protagonista que, en declaraciones a

8 Dado que la película no culmina en un final que resuelve todo, se puede decir que, en cierto sentido, recupera el ideal clásico del *homo viator*, el hombre que está siempre en camino, como modo de estar en la vida presente. Por eso -según este ideal clásico-, si un hombre dice en algún momento que ha terminado, es que realmente está *acabado* (cf. Aranguren, 2004, 110-111).

9 El libro de Muñoz García -y con él, toda la tradición de pensamiento personalista- está plagado de afirmaciones a este respecto: “el ser humano es un ser relacional y dialógico, es decir, sólo se constituye en relación a los demás”; “la vida de cada uno afecta -de un modo más o menos intenso- a la vida de quienes le rodean”; “no hay un yo sin un tú”; “una persona sola es un imposible metafísico, no podría conocerse a sí misma ya que la conciencia se logra mediante la intersubjetividad” (cf. Muñoz García, 2003, 20-21 y 221). El propio guionista de la película, durante los días que vivió como náufrago, rápidamente comprendió que “eso es parte del ser humano, tener relación con algo” (cf. *The Making of CAST AWAY*, producido y dirigido por Tom Grane, Twentieth Century Fox y Dreamworks, 2000).

10 A título anecdótico, puede observarse como uno de los efectos del Anillo -símbolo del mal en *El Señor de los Anillos* de Tolkien- es, precisamente, el de hacer desaparecer, volver invisible a su portador: “la invisibilidad con la que cubre al portador al mismo tiempo corta las relaciones normales que mantenemos con quienes nos rodean” (Caldecott, 2002, 45).

Cinerama, explicaba cómo “es muy fácil llegar a desaparecer si no hay comunicación, si no hay lazos” (Petitfleur, 2001, 40-41), “[el personaje] tiene que inventarse una manera de comunicar porque es estimulante ver las ideas de otro, otra perspectiva, un punto de vista distinto” (Petitfleur, 2001, 43).

Es más, como explicaremos más adelante, va a ser esa primera apertura dialógica la que posibilitará una apertura mayor del protagonista.

La necesidad de arriesgar

En el trasiego de la vida, muchos elementos aparentemente son inútiles (de ahí el simbolismo del ir y venir de las olas). No obstante, esas cosas que parecen inútiles en función de una idea - la supervivencia-, tienen un valor por el mero hecho de existir, porque su mero ser remite a una razón de su ser. El problema es que Chuck no les da valor porque sigue apegado a su dolor, a una idea de “vida” que aún no tiene profundidad. Y es que, cuando el hombre se rebela ante lo que sucede (como en las angustiosas escenas donde Noland intenta abrir un coco o hacer fuego), ninguna cosa se le revela. O, como diría Polo, “de la esperanza surge el encuentro con lo insospechado; en cambio, si aguardamos, sucede, a lo sumo, aquello que se aguarda” (Polo, 2003, 59).

Sin embargo, llega la transición. Poco a poco y sin darse cuenta, Chuck decide que vivir ya no es sobrevivir¹¹, vivir apunta a algo más allá que el dominar el propio territorio. No es casual que, con el paso del tiempo, Noland empiece a pintar figuras en la piedra: la expresión artística añade otra dimensión a nuestros pensamientos. Cuando Chuck tiene claro que vivir es una capacidad simbólica (expresión de un anhelo de más allá) y deja que ese deseo madure, tiene una razón para arriesgar. Indudablemente, es más noble -y, en el fondo, más humano- arriesgar por algo que esperar la muerte. Cuando un hombre tiene una razón para vivir, es capaz de morir por ello, es consistente: prefiere morir por un ideal que no reservarse por una medianía. Pues, como afirma Victor Frankl, la finalidad del hombre no consiste en sobrevivir buscando el placer y evitando el dolor “sino en encontrarle un sentido a la vida, razón por la cual el hombre está dispuesto a sufrir a condición de que ese sufrimiento tenga un sentido” (Frankl, 1991, 111).

Puede decirse, por tanto, que el paso definitivo lo da Noland cuando aprende a ver la realidad no como utilidad sino como posibilidad. Si no se reconoce esta lección, lo que ocurre es que las circunstancias de la vida aíslan, arrinconan, el mar va carcomiendo, y así la isla se convierte en refugio, no en trampolín. La razón por la que uno vive

11 A Robert Zemeckis lo que le atrajo de la historia es que “no trata tanto de la supervivencia de un ser humano como de la supervivencia del espíritu humano, e ilustra la idea de que sobrevivir es fácil, lo difícil es vivir la vida” (“La operación Robinson de Tom Hanks”, en *Cinerama*, 98 (enero 2001), 38).

es, al final, lo que hace que pueda ir más allá. Y esta necesidad y capacidad de riesgo inherente al hombre es algo que supera el cálculo, tal como cuenta Noland al final del film: “no tenía poder sobre ¡nada!... Fue entonces cuando una sensación me envolvió como una cálida manta. De algún modo entendí que tenía que sobrevivir (...) La lógica me decía que no volvería a ver este lugar de nuevo (...) Un día esa lógica resultó estar equivocada, porque la marea trajo una vela con que navegar (...) Mañana volverá a amanecer y quién sabe qué traerá la marea”.

La necesidad de sentido

a. Que nada se pierda

Una vez que uno arriesga, todos los elementos cambian, hay una transmutación de los valores. Lo que parecía que no servía, ahora sirve (como la cinta de video, que acaba uniendo las partes de la balsa con que Chuck abandona la isla). Lo que parecía indiferente, empieza a tener valor; interés. En ese arriesgar la vida hay un anhelo de que todo tenga significado y, por tanto, una exigencia de que nada se pierda (de ahí el lamento de Chuck al perder el balón).

El hombre presiente que la creación está bien hecha -y que tiene, por ello,

un significado- si nada se pierde, si las cosas son para siempre. Ahora bien, que uno lo desee no es una demostración de la permanencia de las cosas, sino una exigencia: cuanto más profunda es la relación con las cosas más percibe uno que si tienen valor, el tenerlo forma parte de ese reconocimiento de que permanezcan.

b. El encuentro

La clave, por tanto, para empezar a vislumbrar el significado de la vida está en aprender a redescubrir¹². El mejor antídoto para el efímero surgir es el encuentro: la realidad está para descubrirnos una novedad, si no, no tiene sentido. Es la posibilidad de “lo dado” de ser algo más que “lo dado” lo que salva su carácter efímero. Cuando hay un encuentro, la relación del hombre con la realidad se transmuta y, de la mera utilización, pasa a contemplar la realidad como posibilidad y a ver la creación entera al servicio del hombre, como partes que se ensamblan en el entramado de una historia personal.

Cada cual tiene que descubrir el sentido de la vida, ciertamente, pero, fundamentalmente, esto es algo que se te da, se impone. La vida te descubre un sentido, pero éste sólo

12 Esto tiene implicaciones, incluso, para la propia identidad, que aparte de ser única, “se halla en proceso de realización. Por eso, la identificación (...) consiste en una tarea, en un afán de encontrar: vamos buscando a las personas con las que ser felices, la forma de vida en la que sentirnos realizados, etc. La meta de toda búsqueda es un *encuentro*. Por eso, la vida humana se va estructurando en torno a unos cuantos encuentros esenciales, que van perfilando la propia identidad” (Terrasa, 2005, 43).

puede ser reconocido en soledad¹³, en la intimidad y, si bien la realidad comunica un sentido, la persona sólo puede recibirlo en el fondo de un núcleo personal que resulta incomunicable. Descubrir “esta incomunicabilidad manifiesta el carácter consistente y único de la persona: cada uno es él mismo, independientemente de toda realidad y de todo contexto mundanos” (Terrasa, 2005, 63).

Además, la soledad que describe *Náufrago* es el medio que tiene Chuck de descubrir todo lo que no es él¹⁴, de ahí que -en algún sentido- la película pueda verse como un monacato y un largo proceso de purificación (la lluvia final en casa de Kelly bien podría ser la culminación de ese proceso). En ese sentido, la soledad -bien entendida- descubre, a la vez, al propio yo y al ser de las cosas, su significado. ¿Cómo? Porque “con la soledad ‘buena’ se trata de salvar nuestro silencio interior y las voces secretas que no se pueden oír más que en el silencio, como la voz de la conciencia” (Tomás y Garrido, 2005, 283). Y la conciencia es, precisamente, la condición de

posibilidad de un eco de algo que me trascienda, de lo enteramente otro y, sólo en ese sentido, es capaz de revelar un significado trascendental de todas mis acciones. Pues, en el fondo, “la conciencia es la presencia de un criterio absoluto en un ser finito” (Spaemann, 1987, 87).

Vivir pensando siempre en términos de planificaciones y soluciones provoca una falta radical de sentido pues, al final, todas nuestras acciones quedan inconexas y sin significado global. Por ello, este modo de vivir corto de miras sólo puede derivar en dos actitudes: una interesada, en la que el hombre está pero no está; y otra desinteresada, en la que no importa tanto “arreglar” problemas como acompañar al otro¹⁵. Es muy distinto cómo reacciona Chuck frente a su amigo cuando, al principio, éste le cuenta que su mujer tiene cáncer y Chuck mira a otro lado, sin decir nada; y cómo responde al final, cuando le confiesa que “debí de haber estado ahí, contigo”.

c. La súplica

Todo el último tramo de la película

13 Según Zemeckis, “el aislamiento es la parte más dolorosa para Chuck. Cuando tiene que confrontar su soledad, ahí es cuando las cosas que nunca pensamos salen a la superficie” (cf. *The Making of CAST AWAY*).

14 Y, en ese sentido, se puede afirmar que el protagonista descubre en el ser de las cosas su auténtica esencia: que son. Tal como afirma Giussani, “la misma existencia de las cosas despierta la conciencia al primer sentido fundamental del ser, del ser que no depende de mí, mientras que yo dependo de él; presencia implacable que se me impone” (Giussani, 2005, 26).

15 “El viaje se convierte en una metáfora: no importa cuántos obstáculos se interpongan en nuestro camino. Siempre hay una forma de aceptarlos y superarlos, y entender los misterios de la vida como misterios que hay que vivir y no sólo como problemas que hay que resolver” (R. Zemeckis en *The Making of CAST AWAY*).

es de lo más interesante porque supone un enfrentarse al pasado por parte del protagonista¹⁶. Es muy emotivo el pasaje en que Chuck relata a su amigo que intentó suicidarse y oyó una voz que le decía “sigue para adelante”. La vida no se compone sólo de razones. Hay algo en el fondo misterioso e inabarcable de la realidad que dice que cada segundo tiene sentido. Si toda la historia de *Náufrago* deriva en el descubrimiento por parte del protagonista de que la vida es libertad y espera, es porque incluso en la isla aprende un nuevo modo de tener un calendario, que es el “respeto” por las cosas: sigue aunque no haya una razón. Chuck se rinde a la realidad, siempre mucho más grande que cualquier programa, y aprende a “esperar contra toda esperanza”, contra toda razón racionalista¹⁷.

La película se abre y cierra con un plano de un cruce de caminos. Al principio, el camión de FedEx pasa y gira, pero al final ese mismo camión -conducido por Chuck- está parado. La encrucijada ahora le deja a Chuck en actitud de espera. Es en esa nueva actitud y en su serenidad en el trato con las personas donde se

advierde que, para Noland, el naufragio en la isla ha sido un tiempo duro y exigente pero no en balde. Ya no camina por la vida queriendo controlar porque ha aprendido que la realidad es más grande que la inmediatez. En este sentido, el accidente supuso para él una verdadera experiencia de libertad, porque ahora está abierto a lo que pase, sin querer controlarlo, sin miedo. De ahí el hondo sentido del diálogo sobre la vela: la marea trajo una vela, ahora estoy esperando que el mar traiga otra vela. En ese momento, quizá sin saberlo, Chuck está al borde de una dimensión nueva del ser humano: la súplica. Además, esta actitud de espera suplicante le revela a Chuck -y, por extensión, al hombre en general- que puede ser y estar en la realidad de una manera mucho más rica de lo que pueda inventar.

En el fondo, lo que se aprecia en el guión de *Náufrago* es un gusto por el presente como espera, un estar abierto con una confianza, un respeto a la realidad. En ese sentido, se puede decir que Chuck aprende que toda la realidad es una constante posibilidad de crecimiento, y donde los demás ven un límite, él ve un

16 La película, en ese sentido, cuestiona la actitud primera y apresurada del protagonista. Para él siempre “es preciso llegar a tiempo. La pregunta es: ¿adónde?” (Aresté, 2001, 81).

17 “Yo creo que en el transcurso de los cuatro años que Chuck está en la isla llega un momento en que él dice: ‘ya no queda nada sobre lo que deba reflexionar, sólo debo ponerme en acción; debo comer y beber lo suficiente para poder seguir vivo, a pesar de que todo indique que jamás podré salir vivo de aquí’” (Tom Hanks, en el programa de entrevistas *The Charlie Rose Show*, WNET, 22 de diciembre de 2000).

camino, de la crisis sale crecido, de una situación hostil saca un beneficio. El beneficio de estar verdaderamente reinsertado en la realidad. El hombre contemporáneo puede permitirse el lujo de vivir distanciado de la realidad, pero eso sólo se da por el aburrimiento, por el miedo a vivir (la religión, en su sentido más radical, ata de nuevo a la realidad, re-liga, hace que te olvides de imponerte y dominar las cosas y pone un nuevo sentido entre tú y las cosas).

Lo que vemos en su caso es que, al final, Chuck pone en juego su humanidad, con lo que tiene y lo que se le da, ni más ni menos. Eso es lo que la vida y la realidad nos están pidiendo a cada momento: que pongamos en juego nuestra libertad, que demos una respuesta a las cosas que nos van sucediendo y que sea

una respuesta auténtica de acuerdo a nuestro profundo ser de humanos.

Conclusión

El análisis de estos aspectos de la trama de *Náufrago* es, en el fondo, un desarrollo práctico y ampliado de lo que se expuso al principio. Confirma que la mejor manera de conocer lo humano es a través de la acción y, con las herramientas de la antropología filosófica, explicita una serie de dimensiones de la persona que no son relativas a una determinada sociedad. A saber, que el hombre es de suyo un ser relacional, que es capaz de trascender sus limitaciones para adherirse a un ideal, y, por último, que está dotado de una conciencia para averiguar el significado de sus acciones. Son, en definitiva, dimensiones de lo humano que resultan “universales” y, por ello, fácilmente encontrables en cualquier cultura.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ARANGUREN, J. (2004). *Los paraísos encontrados*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.
- ARESTÉ, J. M. (2001). “Náufrago”, en *Cínerama*, núm. 99, febrero.
- AUMONT, J. (2004). *Las teorías de los cineastas*. Barcelona: Paidós.
- BALLESTEROS, J. (2000). *Postmodernidad: decadencia o resistencia*. Madrid: Tecnos.
- BORGHESI, M. (2005). *El sujeto ausente*. Madrid: Encuentro.

- BRENES, C.S. (2001). *¿De qué tratan realmente las películas?* Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.
- CALDECOTT, S. (2002). “Sobre el abismo de fuego: el heroísmo cristiano en El Silmarillion y El Señor de los Anillos”, en PEARCE, J. (ed.). *J.R.R. Tolkien: Señor de la Tierra Media*. Barcelona: Minotauro.
- CHOZA, J. (1990). *La realización del hombre en la cultura*. Madrid: Rialp.
- FRANKL, V. (1991). *El hombre en busca de sentido*. Barcelona: Herder.
- GIUSSANI, L. (2005). *El sentido de Dios y el hombre moderno*. Madrid: Encuentro.
- MUÑOZ GARCÍA, J. J. (2003). *Cine y misterio humano*. Madrid: Rialp.
- PARERA, J. (2001). “La lucha por la vida”, en *Imágenes de Actualidad*, núm.199, enero.
- PETITFLEUR, L. (2001). “Hanks”, en *Cinerama*, núm. 98, enero.
- POLO, L. (2003). *Quién es el hombre*. Madrid: Rialp.
- ROSSELLINI, R. (2001). *Un espíritu libre no debe aprender como esclavo. Escritos sobre cine y educación*. Barcelona: Paidós.
- SPAEMANN, R. (1987). *Ética: cuestiones fundamentales*. Pamplona: Eunsa.
- TERRASA, E. (2005). *El viaje hacia la propia identidad*. Pamplona: Eunsa.
- TOMÁS Y GARRIDO, G.M. y TOMÁS Y GARRIDO, M.C. (2005). “El sentido de la vida”, en PÉREZ ADÁN, J. (ed.). *Cine y sociedad*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.
- WEINRICHTER, A. (2001). “Supervivientes”, en *Guía de Madrid (ABC)*, 19 de enero.
- WOJTYLA, K. (1982). *Persona y acción*. Madrid: BAC.

Copyright of Revista de Comunicacion is the property of Revista de Comunicacion-Universidad de Piura and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.