

El nihilismo filosófico y literario en la obra fílmica de Woody Allen

Isaac Ulloa López

Director: José María Paz Gago



Máster Literatura Cultura y Diversidad

Trabajo de Fin de Máster

Curso Académico: 2019/2010

Convocatoria: junio 2020



Resumen: Esta investigación tratará de encontrar las influencias del nihilismo filosófico y literario que se encuentran en el cine de Woody Allen. Además, se expondrán las respuestas que da el director neoyorquino a las preguntas y angustias planteadas por el nihilismo. En primer lugar, se retratará de manera general el existencialismo de Woody Allen y también la historia del nihilismo filosófico y su trasunto en la literatura del siglo XIX. Después, se analizarán en profundidad tres de las películas más importantes del director, mostrando así la herencia nihilista que subyace en ellas.

Palabras clave: Nihilismo, moral, Dios, nada, muerte, arte, amor.

Resumo: Esta investigación tratará de atopar as influencias do nihilismo filosófico e literario que se atopan no cinema de Woody Allen. Ademais, expoñeranse as respostas que dá o director neoyorquino ás preguntas e angustias expostas polo nihilismo. En primeiro lugar, retratarase de maneira xeral o existencialismo de Woody Allen e tamén a historia do nihilismo filosófico e o seu trasunto na literatura do século XIX. Despois, analizaranse en profundidade tres das películas máis importantes do director, mostrando así a herdanza nihilista que subxace nelas.

Palabras chave: Nihilismo, moral, Deus, nada, morte, arte, amor..

Summary: This investigation will attempt to find the influences of philosophical and literary nihilism found in Woody Allen's cinema. In addition, the responses given by the New York director to the questions and anxieties raised by nihilism will be exposed. First of all, Woody Allen's existentialism and also the history of philosophical nihilism and its transcription in 19th century literature will be portrayed. Afterwards, three of the director's most important films will be analyzed in depth, thus showing the nihilistic heritage that underlies them.

Key words: Nihilism, morality, God, nothing, death, art, love

Contenido

Introducción.....	3
Objetivos:	4
Metodología: el método comparativo semiótico-textual.....	5
Marco teórico:	10
1. El desasosiego existencial: la sombra que se extiende en la obra filmica de Woody Allen.....	10
2. El nihilismo:	21
2. 1. Introducción.....	21
2.2. Historia del nihilismo: El Romanticismo como detonante, Rusia como constatación.....	23
Woody Allen y el nihilismo: la muerte de Dios y el ocaso de la moral:.....	36
Kierkegaard y la angustia en Match Point y Delitos y faltas.....	36
Woody Allen y Dostoievski: el crimen nihilista:	45
Dios y la muerte. La necesidad de trascendencia en Hannah y sus hermanas.....	55
La superación del nihilismo:	67
Nietzsche:	71
La solución de Mickey	81
Conclusiones:	85
Bibliografía:	88
Libros	88
Películas	92
Anexos:.....	94

Introducción.

Woody Allen es un director de cine, uno de los más importantes, de hecho, de los últimos tiempos, mas también, como denota en sus filmes, un intelectual, un filósofo que está constantemente enjuiciando la escurridiza realidad en busca de respuestas edificantes. Woody Allen ocupa un lugar en ese grupo de artistas que hacen de su obra no sólo un ánfora que llenar con sus preocupaciones y preguntas, sino también un medio para erigir el ciclópeo monolito de su pensamiento, de su concepción del mundo y la existencia. Su medio es el cine. El de otros, como Hölderlin, era la poesía, el de Goya, la pintura y el de Dostoievski, la literatura. El director estadounidense crea así una obra casi ensayística, en la que cada película compone un trasunto de su particular filosofía. Utilizando un recurso tan literario como es el de la autoficción, el que nos habla en la pantalla siempre es Woody Allen, esté o no interpretando a sus personajes. Y es que el egregio director recibe múltiples influencias de la literatura, desde la metaficción, que aplica en filmes como *Desmontando a Harry* (Woody Allen, 1997) o *Annie Hall* (Woody Allen, 1977) y *La rosa púrpura del Cairo* (Woody Allen, 1985), con sus famosas rupturas de la cuarta pared, hasta una herencia de corte conceptual e intelectual, que se atisba en sus filmes más ambiciosos. Este será, precisamente, el tema de esta investigación: La relación existente entre el cine de Woody Allen y la literatura.

El director nunca ha escondido el legado literario que reside en sus filmes, de hecho, son fácilmente identificables. Su película *La última noche de Boris Grushenko* (Woody Allen, 1975) supone un divertido homenaje al ambiente que aparece en muchas de sus novelas favoritas, entre ellas las de Tolstoi y Dostoievski. También, de este último, puede verse un nuevo homenaje, prueba de su influencia en el pensamiento de Woody Allen, en una de sus últimas películas más aclamadas, *Match Point* (Woody Allen, 2005), en la que Chris Wilton, el

protagonista, aparece leyendo *Crimen y Castigo*. Podríamos seguir citando, por ejemplo, la mención a *La educación sentimental* de Flaubert que hace en *Manhattan* (Woody Allen, 1979), o la sociedad paródicamente orwelliana que construye en “El dormilón”, pero el más claro reflejo de su amor por la literatura, y el arte en general, es el que realiza en la hermosa y nostálgica *Midnight in Paris* (Woody Allen, 2011), en la retrata el París de los años 20, juntando en un solo metraje a Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway, Picasso y Salvador Dalí. Teniendo en cuenta esto, sería valioso profundizar en estas influencias, concretamente centrándonos en la problemática filosófica que otorga gravedad a todos los filmes de Woody Allen: el nihilismo. En este análisis se sacarán a la luz las relaciones existentes entre la filosofía y literatura nihilista (sobre todo de los autores del siglo XIX y principios del XX, por los que muestra más admiración el director) y la obra cinematográfica de Allen, tratando en todo momento de diseccionar su pensamiento, que como se dijo queda muy patente en su obra. Para ello se analizarán tres películas en profundidad, que, bajo mi juicio, son las que mejor recogen la filosofía de corte nihilista del guionista: *Delitos y faltas*, *Match Point* y *Hannah y sus hermanas*.

Objetivos:

El objetivo principal de la investigación será desvelar la influencia del nihilismo literario en la obra filmica de Woody Allen. Se analizarán exhaustivamente tres de las principales películas del director neoyorquino y se mostrará su relación con las obras literarias que mejor manifiestan o retratan el nihilismo, en sus dos vertientes, existencial y axiológico.

Además de este objetivo general, el trabajo cuenta con dos objetivos específicos que son los siguientes:

-Dilucidar las convergencias y divergencias en las posturas de Woody Allen y los escritores y filósofos tratados.

-Exponer la solución que ofrece Woody Allen al nihilismo.

Metodología: el método comparativo semiótico-textual.

En mi intención por dilucidar los puntos de encuentro existentes entre la obra fílmica de Woody Allen y la literatura existencialista es necesario concretar el marco metodológico más idóneo para la elaboración del estudio. En el texto, *Propuesta para un replanteamiento metodológico en el estudio de las relaciones de literatura y cine. El método comparativo semiótico-textual*, su autor, José María Paz Gago, propone el método comparativo semiótico-textual, tras una glosa extensa y exhaustiva de la relación, espinosa, entre la semiótica literaria y la semiótica fílmica. El marco que propone su autor, y que aplicaremos a nuestro estudio, es el de la literatura comparada, definida por Remak como “la comparación de una literatura con otra u otras, y la comparación de la literatura con otras esferas de la expresión humana.” (Remak, 1961) En un principio, y como de costumbre acontece con toda nueva expresión artística, el cine fue abyectamente excluido de estas relaciones, debido a su corta edad, carente de la pátina del tiempo que reviste las “regias artes”, y también a su primeriza y prejuiciosa apariencia como espectáculo banal. Pero, como nos es sabido, el cine no tardó demasiado en acomodarse como el séptimo arte y ser tan respetado como popular, pudiendo ser accesible al público un filme de entretenimiento puro o uno que enarbole la profundidad y el goce estético como cualquier novela de Gabriel García Márquez o Virginia Woolf.

Para comprender mejor la relación entre el papel y la pantalla, es necesaria la interdisciplinariedad, es decir, el conocimiento de métodos y campos de conocimiento diversos, de modo que podamos alcanzar una comprensión más diáfana de la intrincada relación que acaece entre las dos artes. El punto de partida, pues, es poner de relieve las convergencias que existen entre el filme y la novela, estas son: la narratividad y la ficcionalidad.

Cuando se diserta acerca de la conexión entre literatura y cine, el segundo suele terminar soterrado por un aluvión de reprimendas y afrentas, según las cuales debería estar en eterna deuda con su hermana mayor, el arte de la palabra escrita. Es indiscutible que, debido a su longevidad, la influencia que ha tenido la literatura sobre el cine es mucho mayor, mas no se puede obviar que la retroalimentación existe y, de hecho, es inevitable. No existe una verdadera jerarquía entre las artes, ni entre el cine y la literatura, ni entre la arquitectura y la fotografía. Todas dimanar de la expresividad ontológica que caracteriza al ser humano, del impulso primigenio por hacernos significativos y dotar de sentido a la existencia. Los estudios estéticos que jerarquizan las artes, ya sea el de Schopenhauer coronando a Euterpe como la más bella de las hermanas de Apolo, o el de Hegel, coronando a Calíope, no dejan de ser percepciones subjetivas arteramente argumentadas, y probablemente aprovechándose de los prejuicios candentes de la época. En el caso que nos compete, entre el cine y la literatura es inexorable que exista una retroalimentación ya que, aunque su apariencia sea diferente, ambas comparten la narratividad, que es “una propiedad abstracta, única y general que poseen todos los lenguajes.” (Paz Gago, 2004). Como bien explica Umberto Eco, entre el cine y la literatura existe una homología estructural, que es ostensible en la intriga (Eco, 1962). Y todavía con mayor claridad Jorge Urrutia habla de estructuras narrativas abstractas que serían comunes y no específicas del cine o de la novela, sufriendo determinadas modificaciones según el soporte y el sistema semiótico de que se trate (Urrutia, 1984).

Siendo todo sistema narrativo temporal y lineal es necesario jugar con el orden de la acción y la duración ficcional de la misma, manteniendo así una coherencia entre el tiempo individual fuera de la obra y el tiempo dentro de ella. La isocronía es por tanto imposible, de manera que es necesario el uso de estrategias que reduzcan u omitan acciones sin que se pierda la inteligibilidad de lo narrado. Un ejemplo es la intercalación de sucesos en el Quijote que tiene su eco en el cine mediante la técnica del Cross-cutting o también la analepsis literaria que se refleja en el flash-back filmico.

Llegado al terreno de las divergencias, encontramos la mayor de ellas: el sistema semiótico que utilizan para comunicarse con el lector o el espectador. Dentro de la Semiótica, entendida como la teoría general de los signos, pueden encontrarse dos ámbitos epistemológicos claramente diferenciados: la Semiótica literaria, más desarrollada y hasta hace poco dominante, y la Semiótica Visual, más reciente y que se encontró en sus inicios supeditada por la primera. No fue hasta que, en 1933, Roman Jakobson acuñó el llamado lenguaje cinematográfico, y el cine comenzó a ser un campo de estudio respetado que podía, y de hecho necesitaba, crear su propio universo conceptual y su particular taxonomía. Quizás el mayor problema que adolece el séptimo arte a la hora de instaurar su propia semiótica sea la búsqueda del signo filmico. El cine carece de unidades mínimas (piénsese en una vocal, que no goza de significado por sí misma), sino que, más bien, se basa en grandes unidades significantes, donde la unidad menor, esto es, el plano, alberga ambigüedad de dimensiones y contenido y puedo gozar de cierta autonomía. Además, como bien explica el autor, “al contrario de las lenguas, los planos y secuencias cinematográficas no se prestan a ninguna sistematización paradigmática ni sintagmática, ni se reducen a una dimensión combinatoria dada.” (Paz Gago, 2004).

Mas, obedeciendo a la ineluctable narratividad que alberga el arte cinematográfico, este óbice no fue un impedimento para que, en la llamada por Casetti Segunda Semiótica, el cine alcanzase una independencia de la Semiótica literaria, hasta entonces más que acicate, grillete para sus

avances. Con este nuevo devenir, el séptimo arte necesita crear instrumentos conceptuales y epistemológicos propios con el fin de dispersar las tinieblas que cubren la obra filmica. Uno de los grandes debates es el de dónde trazar la frontera entre lo contado y lo visto, es decir, dónde se encuentra el narrador en la película, si es que lo hay. Llegados a este punto, José María Paz Gago propone la noción de cinerrador como responsable de la narración filmica y que define cómo: “una entidad textual, ficcional y visual, que debe entenderse en paralelismo con la noción de narrador verbal, pero sin confundirse con ella.” (Paz Gago, 2004).

Por último, cabe tener en cuenta las interferencias que acaecen entre las dos artes y que nos son, como se defendía, unidireccionales de la más proveya a la más inmadura. Una interferencia notable son las voces narrativas, que aparecen en el cine mediante las voces en off. Pero sin ninguna duda la más importante, y también la que más se elude, es el guion, que posibilita el tránsito de un sistema puramente verbal al sistema verbal-visual, y que puede poseer valor por sí mismo. También las descripciones, que son si cabe las que mayor influencia tienen en la literatura, ya que esta trabaja con el fin de exponer el fenómeno que los ojos observan y, si es posible, embellecerlo. El cuidado minucioso de cada plano funciona como una descripción literaria en la que hay que cuidar cada mínimo detalle, desde el juego de luces al uso de los colores. Así, el cine ha creado su propio lenguaje, su escala de planos, en la que los mayores albergan más información, siendo una dilatada enumeración de objetos o personas, mientras que el más concreto, desplaza la información en pro de la emoción del instante, funcionando casi como un verso un aforismo. El símil no es infundado: los planos generales de la ciudad de Blade Runner nos retrotraen a las descripciones de las urbes futuristas de Asimov y en los planos detalle de la película Deseando amar mora tanta emoción y poesía como en un epigrama de Murasaki en la Novela de Genji. Como bien explica José María Paz Gago: “cualquier descripción de una novela, aunque no haya recibido el impacto de la tecnología audiovisual, puede responder perfectamente al código de planificación.” (Paz Gago, 2004).

En resumen, el camino a seguir debe ser la autonomía de ambas semióticas, pero teniendo siempre en cuenta la retroalimentación que existe entre ellas, que nos puede hacer comprender mejor tanto nuestro campo de estudio inicial, la literatura, como el secundario, el cine.

Marco teórico:

1. El desasosiego existencial: la sombra que se extiende en la obra filmica de Woody Allen.

En una de las escenas icónicas de *Annie Hall*, el escéptico cineasta neoyorquino, interpretando a uno de sus personajes más famosos y entrañables, a la par que repelente, Alvy Singer, emite uno de sus funestos juicios acerca de la vida:

Yo creo que la vida está dividida en lo horrible y lo miserable. En esas dos categorías. Y lo horrible son los enfermos incurables, los ciegos, los lisiados... No sé cómo pueden soportar la vida, me parece asombroso. Y los miserables somos todos los demás. Así que, al pasar la vida, deberíamos dar gracias por ser miserables. Por tener la suerte de ser miserables. (Woody Allen, 1977)



Alvy Singer disertando sobre la existencia en *Annie Hall* (Woody Allen, 1977)

Esta pesimista reflexión acerca de la vida asemeja ser un oscuro eco de uno de los más importantes filósofos del siglo XIX, creador de pesimismo filosófico, y celeberrima influencia posterior para autores de la talla de Nietzsche y Freud: el alemán Arthur Schopenhauer. El Romanticismo, movimiento cultural y artístico más relevante del siglo XIX, producto del desaliento y la desilusión ante el mundo racionalista que comenzaba a erigirse, encontró su representación en la filosofía del alemán Arthur Schopenhauer. Muchos poetas y novelistas, como Leopardi, Goethe, Keats o Byron, plasmaron en sus obras la pasión taciturna, el pesimismo metafísico, la elegíaca mirada envalentonada hacia el vacío cósmico entre el vapor y el fragor de las fábricas, pero ningún autor construyó una filosofía tan vasta y monolítica que instaurase el pesimismo como una corriente propia en la historia del pensamiento.

Para comprender la obra de Schopenhauer es necesario leer la que es su obra magna: “El mundo como voluntad y representación” en la cual expone todo su pensamiento. La obra se encuentra dividida en cuatro partes, que están dedicadas a los siguientes temas: epistemología, metafísica, estética y ética.

Schopenhauer se basa en el idealismo trascendental de Kant, el cual en su teoría del conocimiento explicaba cómo la realidad que observamos no es otra cosa que un fenómeno, es decir, una realidad adaptada, adulterada tras pasar por el cedazo de nuestros sentidos. Kant explica como el ser humano posee formas de conocer dadas a priori, las cuales son: la causalidad, el espacio y el tiempo; por lo tanto, todo lo que nos rodea traspasa nuestro filtro de conocimiento, haciéndose así una representación de nuestro conocer, haciéndose un fenómeno. Lo que se encuentra tras “la apariencia de las formas” es el noúmeno, la cosa en sí, que según Kant es incognoscible. Como dice Schopenhauer: “Kant explica con la misma resolución que Berkeley o yo mismo que el mundo externo situado en el espacio y el tiempo es una mera representación del sujeto cognoscente” (Schopenhauer, 2013, p.731). Con esta premisa, inicia el filósofo alemán la obra, diciendo “El mundo es mi representación” (Schopenhauer, 2013,

p.113). Schopenhauer es claramente idealista, y es innegable su influencia de Platón, Kant y la filosofía védica hindú ya que, en su teoría del conocimiento, realiza una dualidad epistemológica, entre el fenómeno, el mundo sensible y lo que se encuentra tras la apariencia, tras el Velo de Maya hindú, que sería la cosa en sí Kantiana o la idea Platónica. Pero para Schopenhauer esta verdad oculta tras la apariencia si es cognoscible, y él la identifica con la voluntad.

Al sujeto de conocimiento que aparece como individuo le es dada la palabra del enigma, y esa palabra es la voluntad. Esta y solo esta le da la clave de su propio fenómeno, le revela el significado, le muestra el mecanismo interno de su esencia, de su conducta, de sus movimientos. (Schopenhauer, 2013, p.252)

La voluntad podría ser entendida como la voluntad de vivir, el impulso electrificante que hace al ente crecer, vivir y aferrarse a su vida, aunque sea entre tempestades y tormentos. La voluntad es ese impulso, un instinto podríamos decir también, de ahí que el término fuese recogido por Nietzsche como voluntad de poder, y después por Freud bajo el nombre de “pulsión”. Como dice Schopenhauer en la cita anterior, la voluntad es lo que domina nuestra conducta, nuestros movimientos, por lo que la acción del cuerpo es la voluntad objetivada, y esto, según Schopenhauer, significa agresividad, lucha y egoísmo. La voluntad, dice Schopenhauer, lucha primero por la supervivencia del sujeto, y después por la satisfacción de los placeres sexuales o materiales, para huir del vacío intrínseco que habita en el ser. Por este motivo, el filósofo alemán niega la libertad del humano, ya que este siempre se halla dominado por la necesidad y por los mandatos de la voluntad. Schopenhauer explica cómo la voluntad se objetiva en los entes jerárquicamente, exponiendo un concepto evolutivo previo a Darwin. Aquí es donde se muestra la lucha, la concepción de la existencia hereditaria de Hobbes y su “homo hominis lupus” (Hobbes, 2018), ya que esta jerarquía evolutiva es sinónimo de enfrentamiento. “Cada nivel de objetivación de la voluntad le disputa a los otros la materia, el espacio y el tiempo”

(Schopenhauer, 2013, p.320). En la cima de esta pirámide se encuentra el humano, que es la posición más elevada en la objetivación de la voluntad, ya que dispone del intelecto. Pero el humano tampoco se libera de la influencia de la voluntad, y una vez ha asegurado su supervivencia, se adentra en una montaña rusa de deseos que, una vez alcanzados, generan una efímera felicidad, para mortificar después la conciencia con el sentimiento de vacío y hastío, por lo que es necesario un nuevo deseo para huir de ese desasosiego. Así hasta el infinito. “Toda vida humana fluye entre el querer y el conseguir” (Schopenhauer, 2013, p.555). Esta concepción del humano como un ser sediento de deseos para llenar la nulidad congénita a su esencia es herencia de la filosofía hindú y de Pascal, el cual también hablaba de ese sendero infinito de deseos recorrido por el humano, con el cual “buscan una ocupación violenta e impetuosa que les aparte de pensar en sí mismos” (Pascal, 1982, p.160) que los socorra de la reflexión y el aburrimiento, de los dolores del árbol de la ciencia, como expresaría Baroja (1992). También Leopardi coincidía con Schopenhauer en señalar los deseos insaciables como la causa principal del sufrimiento humano: “y sientes un vacío en el alma, porque aquel deseo que tú tenías efectivamente, no queda colmado” (Leopardi, 2010, p.116). Y puede que esta confluencia en sus ideas fuese debido al inicio de una sociedad liberal que comenzaba a expandir el comercio, e intensificar el consumo con la invención de la moda.

Además de esto, Schopenhauer recoge también de su tiempo esa sensación de orfandad cósmica debido a la pérdida del influjo de la religión, y quiebra la teleología cristiana, suprime la meta de una retribución metafísica, explicando cómo no existe ninguna meta para el humano, como su existencia es absurda. “La ausencia de toda meta y de cualquier límite pertenece a la esencia de la voluntad, la cual es un anhelo infinito” (Schopenhauer, 2013, p.345). Schopenhauer era ateo y explica cómo la solución al sufrimiento del hombre no se encuentra en los dioses, sino en sí mismo. El suicidio no es para Schopenhauer una solución, (como sí lo era para uno de sus discípulos más importantes, Philpp Mainländer) ya que el suicidio no significa negar la

voluntad, sino afirmarla, afirmar que se anhelan esos deseos y placeres, sólo que no pueden obtenerse; el suicidio significa para Schopenhauer afirmar la vida, pero no la vida propia. Él encuentra la solución en el arte y, por extensión de esta, en la ascesis. “La filosofía de Arthur Schopenhauer ha sido sentida siempre como una filosofía eminentemente artística” (Mann, 2000, p.19) Y es que Schopenhauer entiende el arte como un refugio contra el sufrimiento, como una forma de aquietar la voluntad y acceder a una contemplación desinteresada en la cual los deseos se apaciguan hasta que, durante esos breves segundos, se diluyen y mueren con ellos el dolor que provocan. “El sujeto deja de ser un sujeto meramente individual y se convierte en el sujeto puro exento de voluntad” (Mann, 2000, p.38) Este estado podría encontrar relación con el estadio estético de Kierkegaard, a pesar de que las concepciones sean muy diferentes.

Pero esta forma de aquietar la voluntad dura escasos instantes, por lo que la solución definitiva se encuentra en la cuarta parte de la obra, correspondiente a la ética, en la cual Schopenhauer lleva el estadio estético hasta la ascesis, de clara influencia estoica e hindú. “Aquella redentora paralización temporal de la voluntad en que se basa la dicha del estado estético, aquella paralización alcanza su perfección en el hombre que renuncia, en el asceta, en el santo” (Mann, 2000, p.51) Esta solución viene dada por el intelecto humano, que una vez ha descubierto que es la voluntad lo que se encuentra tras la tenebrosa representación, decide efectuar la “negación de la voluntad” y dominar así su querer hasta lograr la ataraxia estoica y la calma del espíritu. “Nada puede ya angustiarse ni conmoverlo, al haber cortado los miles de hilos del querer que nos mantienen unidos al mundo y nos desgarran bajo un dolor constante como deseo, temor, envidia o cólera” (Schopenhauer, 2013, p.668).

Esta es la solución ofrecida por Schopenhauer, identificando así la felicidad no como un estado de plenitud o excitación, sino como un estado de serenidad libre de deseos. Pero, a pesar de que Schopenhauer acepte la posibilidad de la vida feliz, de la victoria del humano sobre la voluntad que lo crea, como si de una rebelión cósmica se tratase, su pesimismo resurge en las últimas

páginas de la obra, abriendo las puertas al pensamiento de la nada, y, por lo tanto, al nihilismo que estaba por llegar.

“Más bien confesamos con toda franqueza que, tras la total supresión de la voluntad y para todo lo que no esté todavía lleno de esta voluntad misma, no resta otra cosa que la nada. Pero también a la inversa, para quienes han dado la vuelta y negado a la voluntad, este mundo nuestro tan real, con sus soles y galaxias, no es nada” (Schopenhauer, 2013, p. 700)

La ausencia de sentido aparece en la obra de Woody Allen como una sombra abyecta que se extiende carcomiendo las febles esperanzas de sus desvaídos personajes y convirtiendo sus vidas en una búsqueda infructuosa tras una luz, una respuesta, un leve acorde que otorgue significado a la miríada de sufrimientos y penas que conlleva la existencia. En la obra de Allen hay una ostensible desesperación errante; todas ellas están marcadas por el sanguinolento estigma del desengaño, de la pérdida de los mitos, de la metafísica que imprimía un sentido al mundo. Cómo veremos más adelante, a diferencia de la obra de Dostoievski, concebidas cómo un modo de superar el nihilismo, las películas del director neoyorquino son una constatación de este. Sus personajes se mueven en ese clima mefítico, polvoriento, huérfano, sin puntos cardinales que les indiquen una dirección moral o astros que guíen sus pasos hacia tierras prometidas. Así, los filmes de Woody Allen son un retrato de la vida del individuo tras la muerte de Dios anunciada por Nietzsche, del mismo modo que la de Pessoa lo fue en la literatura.

He nacido en un tiempo en que la mayoría de los jóvenes habían perdido la creencia en Dios, por la misma razón que sus mayores la habían tenido -sin saber por qué-. (...) Así, no sabiendo creer en Dios, y no pudiendo creer en una suma de animales, me he quedado, como otros de la orilla de las gentes, en esa distancia de todo a que comúnmente se llama la Decadencia. La Decadencia es la pérdida total de la inconsciencia; porque la inconsciencia es el fundamento de la vida. El corazón, si pudiese pensar, se pararía. (Pessoa, 2016, pp. 33-34)

La idea de Dios, que servía para atenuar el temor a la muerte y dar al hambriento hombre el ilusorio pábulo de la inmortalidad, una vez muerta, libera los fantasmas existenciales que siempre habían sido encarcelados en prisiones de frágiles barrotes. Aparece así la vívida angustia ante la muerte, la impenitente nube negra que persigue al individuo allá a donde vaya. Incluso en la infancia, cuando refulgen los primeros destellos de la conciencia, el pequeño Alvy Singer muestra su preocupación: “El universo se expande. El universo lo es todo. Si se está expandiendo, un día se romperá y eso será el fin de todo.” Teniendo en cuenta esto puede entenderse por qué en una de las películas claves para entender la filmografía de Allen, *La última noche de Boris Grushenko* (Woody Allen, 1975), haya numerosas referencias y conceptos tomados de la obra de Martin Heidegger, el filósofo alemán más importante del siglo XX que devolvió el interés por la ontología, es decir por la pregunta acerca del *ser*. Para Heidegger, al cual trataremos en sucesivos apartados, el humano, *Dasein*, es un ser para morir, y su vida es angustia, angustia ante la muerte (Heidegger, 2014)

Quizás el director que más ha influido a Woody Allen, al menos en su impronta existencialista, es Ingmar Bergman, el cual, en su película más emblemática, *El séptimo sello*, (Ingmar Bergman, 1961) pone en boca de unos de sus personajes la angustia al vislumbrar el gélido abismo de la existencia:

– Quiero confesarme y no sé qué decir... mi corazón está vacío. El vacío es como un espejo puesto delante de mi rostro, y al contemplarme siento un desprecio profundo de mi ser, por mi indiferencia hacia los hombres y las cosas. Me he alejado de la sociedad en la que viví; ahora habito un mundo de fantasmas, prisionero de fantasías y ensueños – Admite Antonius.

– Y a pesar de todo, no quieres morir – Le responde la Muerte, simulando ser el confesor.

– ¡Sí, quiero!

– Entonces, ¿a qué esperas?

– Deseo saber qué hay después.

– Buscas garantías.

– Llámalo como quieras. ¿Por qué la cruel imposibilidad de alcanzar a Dios con nuestros sentidos? ¿Por qué se nos esconde en una oscura nebulosa de promesas que no hemos oído y milagros que no hemos visto? Si desconfiamos una y otra vez de nosotros mismos, ¿cómo vamos a fiarnos de los creyentes? ¡Qué va a ser de nosotros los que queremos creer y no podemos! ¿Por qué no logro matar a Dios en mí? ¿Por qué sigue habitando en mí ser? ¿Por qué me acompaña humilde y sufrido a pesar de mis maldiciones que pretenden eliminarlo de mi corazón? ¿Por qué sigue siendo una realidad que se burla de mí y de la cual no me puedo liberar? ¿Me oyes?

– Te oigo.

– Yo quiero entender, no creer. No debemos afirmar lo que no se logra demostrar. Quiero que Dios me tienda su mano, vuelva su rostro hacia mí y me hable.

– Él no habla.

– Clamo a él en las tinieblas, y desde las tinieblas nadie contesta a mis clamores.

– Tal vez no haya nadie.

– ¡Pero entonces la vida perdería todo su sentido! ¡Nadie puede vivir mirando a la muerte y sabiendo que camina hacia la nada!

– La mayor parte de los hombres no piensa en la muerte y en la nada.

– Pero un día llegan al borde de la vida y tienen que enfrentarse a las tinieblas.

– Sí, y cuando llegan...

– ¡Calla! Sé lo que vas a decir: Que nos hace crear el miedo una imagen salvadora que llamamos Dios.

– Te estás preocupando.

– Hoy ha venido a buscarme la Muerte. Estamos jugando una partida de ajedrez. Es una prórroga que me da la oportunidad de hacer algo importante.

– ¿Qué piensas hacer?

– He gastado mi vida en diversiones, viajes, charlas sin sentido. Mi vida ha sido un continuo absurdo. Creo que me arrepiento... fui un necio. En esta hora siento amargura por el tiempo perdido, aunque sé que la vida de casi todos los hombres corre por los mismos cauces. Por eso quiero emplear esa prórroga en una acción única que me de la paz.

– Por eso juegas al ajedrez con la Muerte.

El séptimo sello, (Ingmar Bergman, 1961)



Escena de El Séptimo sello (Ingmar Bergman, 1961)

En las películas de Woody Allen la muerte es una preocupación perpetua que late, cavernosa, tras las acciones de sus personajes que tratan en vano de amortiguar sus rugidos. Como decía Unamuno, en *Del sentimiento trágico de la vida* (Unamuno, 2013), el arte es una búsqueda de inmortalidad y, quizás, todas las acciones que los humanos realizan sean también un modo de enfrentarse a la muerte, conquistarla u olvidarla. Es necesario el olvido, la evasión, porque la conciencia levanta el lóbrego muro de la existencia, completamente infranqueable, sin resquicios de esperanza ni escaleras que nos ayuden a saltarlo. La conciencia, como decía el augusto bardo inglés, nos convierte en cobardes (Shakespeare, 2015). Allen conoce el dolor de filosofar y con ello todo conocimiento se torna vano, carente de valor.

¿Qué saqué en limpio siendo tan sabio? Y concluí que hasta eso mismo era vanidad. (...) ¡Tanto el sabio como el necio morirán! Y así aborrecí la vida, pues encontré malo todo lo que se hace bajo el sol; que todo es vanidad y caza del viento. (Eclesiastés)

A lo largo de la historia, las preguntas se repiten, mas las respuestas se agolpan en un muladar infinito, pudriéndose, descomponiéndose y perdiendo la endeble funcionalidad que al principio

habían poseído. Así, al final, solo resta silencio y hedor. El director neoyorquino expresa la imposibilidad de conocer la realidad a través de Mickey, en un de los filmes que trataremos en siguientes apartados, *Hannah y sus hermanas* (Woody Allen, 1986): “todos esos grandes genios han escrito millones de libros sobre todos los temas inimaginables y a fin de cuentas ninguno de ellos sabe más de los grandes problemas de la vida que yo”. El pensamiento, la reflexión, son cáusticas, corroen la dichosa inocencia del ser, hasta llevarlo al sufrimiento. Por ello, la única manera de obtener la felicidad es ignorando, viviendo casi por inercia sin poner en duda las endeble columnas que sostienen nuestro mundo.

ALVY: Parecen ustedes una pareja feliz. ¿Lo son?

MUJER: Sí.

ALVY: Sí. ¿Y cómo se lo explica usted?

MUJER: Oh, soy muy superficial y vacía, no tengo ideas ni nada interesante que decir.

HOMBRE: Y yo exactamente igual.

Annie Hall (Woody Allen, 1977)

La salida que encuentra Woody Allen es el humor, mediante el cual se ríe de sí mismo, de su desdicha y del sino que le aguarda.

BORIS: La nada. La no existencia. El negro vacío

SONIA; ¿Qué dijiste?

BORIS: Nada. Sólo estaba planeando mi futuro.

La última noche de Boris Grushenko (Woody Allen, 1975)

Mediante el humor caricaturiza a la sociedad y a la muerte y consigue hacernos reírnos a los demás a pesar de que nuestro destino sea el mismo que el de él. Mediante la ironía y la parodia retrata el absurdo de la vida sin caer en la solemnidad y la aflicción. “Muy astuto. Bromear sin parar hasta que llegue el momento de la muerte” (Woody Allen, 1991)

2. El nihilismo:

2. 1. Introducción

Quizás el personaje que mejor represente el nihilismo que vertebra la obra de Woody Allen sea Harry Block, su alter ego en *Desmontando a Harry*. Harry es calificado de esta manera durante numerosos tramos de la película. Concretamente, en una liza con su exmujer, ésta le grita: "Tú no tienes valores, toda tu vida es nihilismo, cinismo, sarcasmo y orgasmo"(Woody Allen, 1997). Harry es un escritor que ha perdido la inspiración, que se acuesta con prostitutas con asiduidad y que habla de sexo de forma desvergonzada delante de su hijo. La película es un increíble juego metanarrativo, en que los personajes que el autor crea son expuestos en pantalla con sorprendente normalidad, apareciendo en la última escena dándole las gracias a su creador. Pero lo que nos interesa de esta obra es cómo Allen se retrata a sí mismo, llevándonos a pensar si la hondura filosófica no deparará, en última instancia, en el nihilismo.

En realidad, todos los grandes filmes del director neoyorquino poseen una impronta nihilista y todos están marcados por el vacío que deja la muerte de dios, concretamente en dos direcciones: en la pérdida de sentido de la vida (nihilismo existencial) y la disolución de los valores morales (nihilismo axiológico).

Estos dos sendas casan de manera casi perfecta con las dos definiciones de nihilismo; a saber: la definición más arcaica, que proviene de una mirada pesimista hacia la existencia, que podría encontrar sus primeras manifestaciones en la escuela Cínica, en los sofistas de la época socrática, e incluso en la filosofía budista e hindú. Con esto podemos definir este tipo de nihilismo antiguo como una concepción funesta de la vida, aunque también podría decirse que es una concepción realista, consciente de la finitud humana, y de su constante sujeción a la muerte. Franco Volpi, define este tipo de nihilismo como: “el pensamiento obsesionado con la nada” (Volpi, 2005, p.16).

Por otra parte, tenemos una definición más acorde con el significado dado en nuestros tiempos, y que proviene del siglo XIX, y que, a pesar de estar influenciado por esa corriente consciente y pesimista, añade una nueva significación. Este tipo de nihilismo es el que fue acuñado por Turguénev, y que pone de manifiesto una situación social que estaba produciéndose en la Rusia del siglo XIX. Turguénev definía al nihilista como: “la persona que no se inclina ante ningún tipo de autoridad, que no acepta ningún principio de fe, por mucho respeto que esta le infunda” (Turguénev, 2004, 96) Con esta definición dada por el acuñador del término, podemos conocer la nueva característica que adquiere el concepto, y es la de una corriente filosófica que no cree en los valores morales ni religiosos, sino se encarga de destruirlos y desarraigarse de ellos. Turguénev usó este término ya que nihil- significa nada, por lo tanto, quería mostrar cómo los jóvenes de su época no seguían ninguna tradición, ningún valor instaurado en la sociedad.

El inicio de esta forma de nihilismo aparece en los últimos años del siglo XVIII y principios del siglo XIX, y se produce debido a que se comienzan a quebrar los vínculos religiosos, las uniones metafísicas que dotaban de una finalidad y valor a la existencia humana. De esta forma, los individuos pierden el sentido que creían tener sus vidas y con ello también los valores morales que encauzaban sus conductas se vienen abajo al desmoronarse el edificio de la trascendencia que los sostenía. Son varios los autores que identifican el surgimiento del

nihilismo en el siglo XIX, concretamente en el Romanticismo. Por una parte, Franco Volpi, denomina esta pérdida de las creencias religiosas como “desarraigo metafísico” y sitúa su aparición en este período de tiempo (Volpi, 2005). También Nietzsche, en su obra, “La ciencia jovial” explica cómo el carácter esencial del pesimismo filosófico es su romanticismo (Nietzsche, 2010). Además, Albert Camus, uno de los mayores analistas del nihilismo del siglo XX, sitúa su inicio como tal a finales del siglo XIX (Camus, 2013).

2.2. Historia del nihilismo: El Romanticismo como detonante, Rusia como constatación.

2.2.1. Primera mitad del Siglo XIX: la sociedad de cambios convulsos sin la que sería impensable el presente.

Las últimas décadas del siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX supusieron “la mayor transformación en la historia humana desde los remotos tiempos en que los hombres inventaron la agricultura y la metalurgia, la escritura, la ciudad y el Estado” (Hobsbawm, 1997, p.9). Y es que en esos años vertiginosos se produjo una verdadera revolución, un cambio que abarcó la totalidad de la sociedad occidental y que cambió la forma de concebir el mundo, transformó los paradigmas y afectó, como los grandes cambios, a las condiciones materiales y culturales. A partir de esos años, una nueva sociedad se erigía y la vieja sociedad aristocrática se desmoronaba. Con el avance de la Ilustración comenzó a producirse en el seno de la sociedad una confrontación entre el progreso, encabezado por la razón y el comercio, y la estructura aristocrática que continuaba teniendo por estandartes a la monarquía y la Iglesia. Dos sucesos muy cercanos temporalmente, y que ya son unos de los mayores hitos para comprender la

evolución de la humanidad, propiciaron el derrumbe: la Revolución industrial y la Revolución francesa.

Por un lado, la revolución industrial tuvo su inicio en 1780 en Inglaterra, y fue producto de los nuevos y revolucionarios inventos, como la máquina de vapor y las máquinas de hilar, que transformaron la forma de concebir el trabajo. De este modo aparecieron las grandes fábricas y el mundo tal y como se concebía hasta el momento cambió para dejar paso a uno más mecanizado. El comercio interior dejó paso al comercio exterior (Hobsbawm, 1997) y el algodón se convirtió en la primera gran industria y propició la aparición de la moda. De esta forma, se impuso la industria capitalista, donde los burgueses eran los propietarios de las fábricas y la producción se empezaba a llevar a cabo en grandes cantidades. Esta nueva concepción, provocó graves consecuencias sociales, entre ellas: miseria y descontento, ya que los trabajadores estaban muy mal pagados y eran en gran parte mujeres y niños; el ludismo, movimiento en el cual los trabajadores destruían las máquinas al considerarlas las culpables de sus problemas; y el éxodo rural, que propició el crecimiento de las grandes ciudades. También durante esta primera mitad de siglo, apareció otro invento revolucionario: el ferrocarril.

Si la Revolución industrial, acaecida primeramente en Inglaterra, produjo una transformación material, la Revolución francesa significó un cambio cultural, en la política y la ideología de los países occidentales. La revolución francesa supuso la llegada al poder de la burguesía, que venía desde hacía años acrecentando su influencia, haciendo sentir como inminente el derrumbe de la sociedad aristocrática. El detonante esencial fue la actuación de Francia en la guerra de independencia americana, que produjo la bancarrota final del país. Como dice Hobsbawm: “La revolución norteamericana puede considerarse la causa directa de la francesa” (Hobsbawm, 1997, p.66). El 14 de Julio de 1789 se produjo la toma de la Bastilla, la cual era la prisión del Estado, y con ese suceso histórico, la revolución se extendió a las demás ciudades y campos de

Francia, hasta que en Septiembre de 1792 se derribó la monarquía y se anunció la nueva República, iniciándose así el año I en el calendario revolucionario (Hobsbawm, 1997). Tras eso, llegó el reinado del terror y la guillotina, hasta que el 9 termidor, según el nuevo calendario, Robespierre, y un día después, Saint Just y Couthon, fueron ejecutados, bajo el filo fulgurante de su misma guillotina, y entre los gritos que rodeaban el patíbulo. Después, en 1802, tras el golpe de Estado llevado a cabo el 18 de brumario de 1799, Napoleón era proclamado emperador de Francia, convirtiéndose en uno de los personajes históricos más emblemáticos, y en un icono de la época, al avivar la imaginación de los intelectuales románticos que tenían por precepto esencial “el hacerse a uno mismo”.

Además de las dos revoluciones, en las últimas décadas del siglo XVIII y en la primera mitad del siglo XIX acontecieron otros cambios y hechos que son determinantes para comprender el Romanticismo como movimiento cultural. En esta época, ante el avance de la razón, la Iglesia cristiana, y especialmente la católica, sintió como su posición de poder comenzaba a peligrar. A lo largo de esos años se inició una secularización de las masas, sobre todo en los hombres cultos, que llegaban incluso a mostrar una “actitud hostil” hacia la religión (Hobsbawm, 1997, p.223). Fue también determinante en esta caída de la ideología religiosa el influjo del liberalismo económico, defensor de la libertad y de claro corte individualista, que abogaba más por el librepensamiento que por el cristianismo. Simultáneamente, mientras las viejas creencias se venían abajo, la ciencia y la ideología secular experimentaban un auge, y comenzaban a infestar las mentes, como la metástasis liberadora del raciocinio. La ciencia “era rigurosamente racionalista y secular, es decir, convencida de la capacidad del hombre en principio para entenderlo todo y resolver los problemas utilizando la razón.” (Hobsbawm, 1997, p.239). El enfrentamiento era directo. La ciencia investigaba el campo de la evolución, poniendo en duda las Sagradas Escrituras, y en filosofía, la teología, que había sido la dominante del pensamiento pocas décadas atrás, dejaba paso al materialismo y al empirismo. Por último, el progreso del

liberalismo provocó la aparición del utilitarismo de Jeremy Bentham, corriente que ponía de manifiesto el individualismo creciente de la época, y la mentalidad pragmática, egoísta y que reducía el cúmulo de elecciones vitales a un cálculo racional, en búsqueda del propio beneficio.

2.2.2. El Romanticismo:

Todas esas condiciones posibilitaron el surgimiento del movimiento que aquí nos disponemos a analizar. El Romanticismo se consagra como una respuesta ante el mundo nuevo que surgía, como una contraposición, creada en el arte, a la realidad que rodeaba a los artistas de la época. El Romanticismo surge debido al desencanto ante la mecanización, ante la orfandad del espíritu, y también ante el vacío cósmico que los artistas sentían en un mundo que abría cada vez más sus fronteras. “El Romanticismo tiene sus raíces en el tormento del mundo” (Hauser, 1997, 351) También surge de la pérdida de la patria, de la soledad en un mundo que, paradójicamente, comenzaba a ser dominado por la masa, pero que perdía la propia individualidad, y también por el clima elegíaco que había instaurado la desilusión de la revolución francesa. “Siempre que el hombre ha querido hacer del Estado su cielo, lo ha convertido en su infierno” exclamaba Hiperión en la obra de Hölderlin (Hölderlin, 2016); “El periodo postrevolucionario fue una época de decepción general” (Hauser, 1997, 354)

Otro motivo que teñía de aciagos tintes la época romántica era que el avance de la razón traía consigo dolores, y conocimientos indeseados. La razón mostraba que, por mucho que el espacio y el tiempo terrestre se acortasen con el ferrocarril y demás innovaciones técnicas, el humano siempre sería diminuto, siempre sería avasallado por la infinitud. De ahí que el Romanticismo muestre siempre un pesimismo metafísico, al enfrentarse el individuo único con la amplitud cósmica que lo rodea; cómo se puede ver en el famoso cuadro de C. Friedrich. De ahí una de

las características principales del movimiento: el elevado sentimentalismo y el menosprecio a la razón. Ese dolor provocado por la conciencia se observa en el pesimismo casi generalizado de los artistas románticos: “esta desesperación es casi exclusivamente propia de la razón y de la filosofía y por lo tanto de los tiempos modernos” (Leopardi, 2010, p.165).

Ante este contexto, los artistas románticos elaboraron una respuesta en la que abogaban por el sentimiento y la libertad, y encontraron en el arte la voz de su rebeldía. Y es que la rebeldía es propia de la idiosincrasia romántica. Los artistas debían ser rebeldes, y desafiaban al mismo Dios para defender así su poder creador. De ahí la pasión de los poetas románticos por figuras mitológicas que encajasen con sus pretensiones, como Prometeo o Lucifer.

La idea del ‘ángel caído’ poseyó para el mundo del Romanticismo, desencantado y propugnador de una nueva fe, una fuerza atractiva irresistible. Había un sentimiento de culpabilidad, de estar abandonado por Dios, pero ya que se estaba condenado, se quería, al menos, ser algo así como Lucifer. (Hauser, 1997, p.1997)

Ejemplos de esto en literatura encontramos el poema Prometeo de Byron (2015) o Frankenstein o el moderno Prometeo (2002) de Mary Shelley, que no es únicamente una obra de ciencia ficción que advierte acerca de lo que puede provocar el avance de la ciencia, sino que es una analogía de la situación de rebeldía metafísica (como la denominó años después Albert Camus) que estaba teniendo lugar; el hombre alzándose contra su creador, contra Dios.

De este modo, el desprecio a la realidad que los rodeaba provocaba que los artistas mitificasen en sus obras viejos tiempos, como la época medieval o la antigua Grecia, para conseguir así una huida de su presente. También las obras románticas enfatizan la magia y la belleza de la naturaleza, idealizando la vida agreste en la poesía, la pintura y la música. El menosprecio de la razón provocaba un gusto por el misterio, por lo desconocido, por la muerte, por lo tétrico. Puede observarse esto en los versos de Bécquer: “Mientras la ciencia a descubrir no alcance las

fuentes de la vida, mientras haya un misterio para el hombre, ¡habrá poesía!” (Bécquer, 1995). O también en las representaciones tan icónicas del Romanticismo de abadías, árboles esqueléticos o ruinas bajo el enigma silencioso de la noche. Al contrario que el clasicismo, que defiende la belleza como verdad, el Romanticismo defendían el subjetivismo y la ambigüedad del mundo, pues esta condición dotaba de libertad al artista. “Cuanto más inaprensible, inconstante e insustancial parece el mundo, tanto más fuerte, libre y autónomo se sentirá en su valor el yo que lucha por alcanzar validez propia” (Hauser, 1993, p.262)

Desde el Gótico, el desarrollo de la sensibilidad no había recibido un impulso tan fuerte, y el derecho del artista a seguir la voz de sus sentimientos y su disposición individual nunca fue probablemente acentuado de manera tan incondicional. (Hauser, 1997, p.41)

Con el Romanticismo se defendió la libertad del individuo que se desarraigaba de la masa y se encontraba a sí mismo. La vida bohemia, los viajes en busca de vivencias y experiencia se plasmaron en las novelas de aprendizaje. Pero sobre todo se defendía la libertad artística, que fue sin duda una influencia innegable para el arte de las vanguardias que vendrían años después. Con todo esto, aunando la búsqueda de libertad, el individualismo, el avance de la derrota del Dios cristiano, el clima de desencanto y el incipiente pesimismo, es ineludible observar cómo el origen del nihilismo se encuentra entre los años aquí estudiados. Falta únicamente conocer la obra de los dos grandes autores que mejor expresaron con su obra el desaliento filosófico de la época, sirviendo de puente para los nihilistas rusos, Nietzsche y el existencialismo francés del siglo XX.

2.2.3. Segunda mitad del siglo XIX: La expansión del capitalismo

La segunda mitad del siglo XIX supuso la consolidación y la expansión por Europa y América del capitalismo y la ideología liberal. Un punto determinante para ello fueron el ciclo de revoluciones que tuvieron lugar en 1848. Este ciclo revolucionario se inició en Francia y se extendió por Europa, y supusieron el final del absolutismo que se había restaurado tras la Revolución Francesa. Estas revoluciones afectaron tanto a las zonas más desarrolladas como a las atrasadas del continente europeo (Hobsbawm, 1989) y fueron las primeras que dejaron síntomas de la existencia de una clase obrera revolucionaria y consciente de sus condiciones precarias. A partir de ese momento, “los defensores del orden social tuvieron que aprender la política del pueblo” (Hobsbawm, 1889, p.29) ya que las revoluciones habían evidenciado la presencia e importancia de las clases medias y las clases trabajadoras. Con esta nueva situación, en la cual el pueblo poseía más poder y relevancia política, apareció la democracia (únicamente el sufragio masculino) y la confrontación entre las clases, es decir, las minorías selectas superiores o de clase media, y las masas, es decir, las clases trabajadoras y pobres (Hobsbawm, 1989). Por este motivo cobró gran importancia el dominio de la opinión pública.

Tras las revoluciones se expandió por Europa la economía liberal y los países desarrollados se convirtieron en economías industriales. Gracias al ferrocarril, esta nueva forma de economía se expandió por Europa debido al aumento de las transacciones comerciales. El ferrocarril, que como habíamos dicho en el punto anterior fue uno de los iconos del siglo, provocó también la unificación del mundo, es decir, el acortamiento de las distancias, y con ello el aumento del comercio mundial y las relaciones entre países. “El comercio mundial entre 1800 y 1840 no se había doblado por completo. Entre 1850 y 1870 aumentó un 260%.” (Hobsbawm, 1989, p.36). Con esto, muchos países atrasados, como el caso de Rusia, se vieron influenciados por la nueva ideología liberal y secular, como después veremos. Esta unificación del mundo fue vaticinada por Julio Verne con su obra de 1872 “La vuelta al mundo en 80 días”, la cual, bajo su cariz de historia de ficción, mostraba la creciente posibilidad de recorrer el mundo en tan poco tiempo

para la época, significando un mundo que cada vez estaba más al alcance, quebrando barreras y homogeneizando a la humanidad bajo el dominio de la cultura y la industria occidental. Pero, esta unificación, unida al nacimiento de dos grandes potencias extraeuropeas, como Estados Unidos (tras el final de la Guerra de Secesión en 1865) y Japón (tras el final del periodo de Edo en 1868), trajo consigo la angustia y la incertidumbre ante la posibilidad de un conflicto mundial (Hobsbawm, 1989).

Entre 1848 y 1870 continuó produciéndose el auge de la ciencia y el ataque a la ideología religiosa, sobre todo hacia la Iglesia católica. La ciencia representaba la corriente intelectual por excelencia y el modo en el que el humano podía conocer el universo sin necesidad de ser un subordinado ante Dios. “Los hombres cultos del periodo no estaban simplemente orgullosos de la ciencia, sino preparados a subordinarle todas las demás formas de actividad intelectual” (Hobsbawm, 1989, p.246). Esto provocó la extensión del cientificismo y el racionalismo, perdiendo así relevancia, e incluso atentando contra ella, la subjetividad, tan propia de la filosofía del romanticismo. Un punto determinante para la ciencia y la secularización fue la teoría de la Evolución expuesta por Darwin en su obra revolucionaria “El origen de las especies” en 1859. Con esta obra se explicaba el surgimiento de la vida humana sin necesidad de ningún ente creador, a la par que atenuaba la supuesta grandeza del ser humano e intensificaba su sentimiento de insignificancia, tal y como en su momento había hecho la teoría heliocéntrica de Copérnico. “Abolieron el estatus especial del humano, tal como se había concebido hasta entonces (...) ¿Cómo el hombre creado a imagen y semejanza de Dios podía ser más que un simio, que un simio modificado?” (Hobsbawm, 1989, p.254). Tras esta teoría, la ideología religiosa sufrió uno de sus mayores golpes, y comenzó su decadencia, explicada en el marco teórico. Fue necesario la realización del Concilio Vaticano I (1869) y la publicación de la Syllabus (1864), pues la secularización no estaba a producirse únicamente en las clases altas o medias intelectuales, sino que estaba comenzando a llegar a las masas. Esta pérdida de

las creencias tradicionales, añadida a la propagación del individualismo propio de la economía liberal, se pensaba que podría traer consigo la disolución de la cohesión social; se desgarraron los tejidos sociales que antes se mantenían gracias a la creencia religiosa, que como bien explicó Durkheim, en su obra *Las formas elementales de la vida religiosa*, poseía la función social de unir los lazos sociales y dotar a los individuos de un sentido y una sentimiento de identidad colectiva (Durkheim, 1982)

A partir de la década de los 1870 la racionalidad continuó expandiéndose e invadiendo la cultura y los modos de concebir la sociedad. De esa forma, viejas tradiciones, como la concepción calvinista de acumulación, que Weber, décadas más tarde, sostendría como el detonante del capitalismo (Weber, 2017), se venía abajo, para dejar paso a una nueva forma de actuación más cercana al consumismo. La racionalidad infectaba toda la vida social y las antiguas creencias se diluían ante el gusto cientificista que se alzaba como la nueva forma de comprender y hacer avanzar al mundo. El arte romántico, y su afán por el sentimentalismo, dejaron paso al Realismo; la urbanización y el éxodo rural era una nueva victoria para la razón; y en la producción comenzó a llevarse a cabo una gestión científica, que décadas más tarde provocó la aparición de Taylorismo. De este modo, la vida social se racionalizó y apareció el “desencantamiento del mundo” expuesto por Max Weber. Un mundo que tenía como estandarte la técnica, los directivos, la burocracia, y la racionalidad (Weber, 2015). Un mundo que se mostraba gris al elevarse el telón abigarrado de las viejas metafísicas; un mundo más objetivo, sin duda, pero también menos pasional e inconsciente, y por lo tanto menos aferrado a la vida. Ese mundo Kafkiano de laberintos, dominación, y absurdo; ese mundo en el que, perdido todo sentido vital, Gregor Samsa, el protagonista de la *Metamorfosis* (Kafka, 2014) transformado en un insecto abominable y fútil, sólo se preocupa por acudir a su puesto de trabajo.

Ante este cambio, la sociología se preocupó por investigar cómo afectaba esta nueva concepción del universo a la cohesión social. Así aparece la obra de Durkheim que pone

especial atención en fenómenos como la anomia y el papel que juega la religión y la moral para mantener a una sociedad unida. Y también Tönnies que explica el paso de las sociedades comunitarias a las asociativas. (Tönnies, 2011). Esta pérdida de cohesión social, del desgarramiento de las ideas que antes aferraban a los humanos a la vida, se pensaba que provocaba el aumento de la criminalidad y los suicidios. De este modo surgió la “psicología de la multitud” de Escipión Sighele, Gustav Le Bon y Gabriel Tarde que tenía como pregunta principal de qué manera penalizar a un colectivo que ha cometido un asesinato. Con respecto al suicidio, apareció la obra de Durkheim en 1897 que mostraba como sus causas, más allá de ser una decisión puramente individual, estaban influenciadas por cuestiones sociales. Durkheim pretendía explicar por qué existían diferencias en las tasas de suicidios entre unos grupos y otros, llegando a la conclusión de que, a pesar de que un individuo concreto podía suicidarse por causas específicas, como factores biológicos o psicológicos, las diferencias se daban debido a la acción ineludible de los hechos sociales. Durkheim formuló cuatro tipos de suicidio, según dos causas sociales: la integración y la regulación. Si la integración social era baja acontecía el suicidio egoísta, y si era baja el suicidio altruista. Si la regulación era baja tenía lugar el suicidio anómico, y si era alta el suicidio fatalista. (Durkheim, 2012). También en literatura se vio reflejado este fenómeno, disipándose las tinieblas del tabú que hasta entonces lo habían cercado. Kirilov en *Los demonios* (Dostoievski, 2016), o Ana Karenina (Tolstoi, 2016) que se suicida en las vías del tren.

2.2.4. La situación en Rusia: juventud rebelde, destrucción y literatura.

Tal y como se explicó en el apartado anterior, debido a la expansión de la economía liberal, también las nuevas corrientes filosóficas, como el materialismo, el socialismo y el positivismo, que estaban dominando el pensamiento occidental, comenzaron a propagarse más allá de las

fronteras de los países europeos más desarrollados. Uno de los países que recibió una gran influencia de los ideales de estas nuevas corrientes, y del predominio de la razón, proveniente de la Ilustración, fue Rusia. La sociedad rusa era muy atrasada, la mayor parte de su población era pobre y campesina, y había una parca minoría burguesa, pero esta incursión del pensamiento occidental provocó un cambio en la sociedad, afectando sobre todo a los jóvenes que comenzaban a poner en duda la realidad que los rodeaba y a hacerse conscientes de la acuciante necesidad de una transformación. Debido a esta influencia, los intelectuales rusos (sobre todo los jóvenes) se dividieron en dos bandos: los occidentalistas y los eslavófilos. Los occidentalistas, como Bakunin y demás anarquistas-nihilistas de la época, recibían el influjo europeo y lo valoraban como la forma de salvar a Rusia de su atraso e impulsarla hacia el progreso, como los países occidentales. Los occidentalistas poseían como característica fundamental la ruptura con la tradición, exponiendo que las raíces culturales rusas no poseían importancia y debían venirse abajo. Al contrario, los eslavófilos, como el caso de Dostoievski, coincidían en la crítica a la sociedad rusa, pero no aceptaban las corrientes de pensamiento europeas como la salvación; de hecho, veían en éstas más errores que virtudes, “desconfiando de las promesas ofrecidas por las luces de la razón” (Martinova, 2004, p.21). Los eslavófilos se mostraban partidarios del progreso, pero exponiendo que este debía producirse según la cultura rusa, sin llegar a perder las raíces que los occidentalistas desdeñaban.

De estos dos grupos, el que adquirió mayor relevancia, debido en gran parte a su radicalismo, fue el de los occidentalistas. Es con ellos cuando aparece el nihilismo (término que tomaron de la novela “Padres e hijos” de Turguénev) como un movimiento consolidado. “En el pensamiento ruso de los últimos decenios del Ochocientos el nihilismo llega a ser un fenómeno de alcance general, que impregna la atmósfera cultural de la época entera” (Volpi, 2005, p.41). Los jóvenes intelectuales rusos se unieron a este movimiento, que tenía cómo estandarte principal la razón, el rechazo del sentimentalismo romántico, el individualismo exacerbado y

el rechazo de los antiguos valores, atentando sobre todo contra la religión y la metafísica. A esta corriente nihilista se adhirió al anarquismo de la época, haciendo que ambos confluyesen, y que el fin anarquista de la supresión del estado se llevase a cabo mediante medios nihilistas, es decir mediante los medios de la destrucción, del derrumbe de todo lo instaurado hasta entonces. De esta forma, el nihilismo filosófico, que se venía gestando desde el Romanticismo, se tornó en nihilismo social o político. “(El nihilismo) salió más allá del ámbito de las discusiones filosóficas y se injertó directamente en el tejido de la sociedad, actuando sobre componente anárquicos y libertarios” (Volpi, 2005, p.141). Con todo esto, el nihilismo, como después vería Nietzsche, dejó de ser una reflexión acerca de la ontología, es decir de filosofar acerca del ser, la nada y el sentido de la existencia, para adquirir una dimensión axiológica, es decir, acerca de los valores.

Como se dijo, la sociedad rusa estaba sufriendo varios cambios, y tras la emancipación de la servidumbre en 1861, existía un campesinado revolucionario (Hobsbawm, 1989). En esas últimas décadas del siglo, el clima de la sociedad rusa era angustioso, y los grupos nihilistas comenzaban a ganar prosélitos, mientras su ideología de la destrucción se extendía. Fue una etapa de propaganda, octavillas, lucha por la libertad, detenciones, y por supuesto violencia. Esta era una etapa que denotaba el enfrentamiento entre la vieja sociedad y la nueva que se estaba formando en Europa, y que sería el preludio de la revolución de 1917. En estos años convulsos, aparecieron varios pensadores que trataron el nihilismo ruso y participaron en esta rebeldía política. Nikolaj G. Cernysevsky que escribió en la cárcel uno de los principales manifiestos nihilistas, en el cual denunciaba todo sentimiento posesivo, y clamaba por la emancipación de la mujer y el apoyo a la causa del pueblo (Volpi, 2005). Michail A. Bakunin, el cual se autoproclamaba como el creador del nihilismo, y que, como ya se dijo, postulaba una dialéctica destructiva, de manera que, para construir un nuevo futuro, había que derrumbar las viejas y arcaicas tradiciones. Serguéi Necháyev, que representó la corriente nihilista más

terrorífica y radical, y que sirvió de inspiración a Dostoievski para la construcción de algunos de sus personajes más perversos. Y también Aleksandr I Herzen, que fue una de las voces más críticas con el propio movimiento, mostrando, por un lado, la necesidad y las virtudes del mismo, que se encontraba en ser una lógica de transformación, para poner en duda la sociedad impuesta y crear una nueva más acorde a lo que las libertades individuales y el pueblo ansiaba, y por otra parte, atacando la radicalidad de nihilistas como Necháyev (Volpi, 2005) y explicando que el movimiento no podía caer en su propio postulado de destrucción, impidiendo así la ulterior construcción.

Esta espiral de rebeldía y cambio culminó en el asesinato del zar Alejandro II en 1881. Los nihilistas rusos atentaban contra los valores y las tradiciones que dominaban la sociedad, sobre todo contra la religión, por lo que el asesinato del zar mostraba, por una parte, la sublevación ante todo lo que se encontrase por encima de ellos y coartase su libertad, y por otra, la confrontación contra la metafísica de Dios, ya que el zar representaba “la santa Rusia” (Hobsbawm, 1989, p.160). “Dios ha muerto, pero, como había predicho Stirner, hay que matar la moral de los principios donde se encuentra todavía el recuerdo de Dios” (Camus, 2013, p.193). Esta situación social, tomó su representación en el arte, en los cuadros de Ilya Repin, y sobre todo en el realismo literario, sobre todo en las obras de Turguénev y Dostoievski que retrataban con gran veracidad el contexto de miedo, angustia y desencanto que estaba a acontecer en la sociedad rusa.

Woody Allen y el nihilismo: la muerte de Dios y el ocaso de la moral:

Kierkegaard y la angustia en *Match Point* y *Delitos y faltas*

Hablábamos antes de cómo Harry Block se posicionaba como el personaje de Allen que mejor representa su nihilismo, pero esto no significa que este filme albergue toda la hondura filosófica que la segunda definición del término (nihilismo axiológico) contiene. Para conocer la posición del director en torno a los valores morales y su ruptura son esenciales dos películas que surgieron con dieciséis años de diferencia: *Delitos y faltas* y *Match Point*. En ellas, Woody Allen plasma las consecuencias axiológicas de la muerte de dios y ambas conforman un díptico del nihilismo en la postmodernidad, semejante al que *Crimen y castigo* y *Los hermanos Karamazov* compusieron en el siglo XIX.

La película *Delitos y faltas* (Woody Allen, 1989) gira alrededor de Judah, (Martin Landau) un oftalmólogo de prestigio que es visto por toda la comunidad que le rodea como un hombre admirable. Judah tiene una familia que lo quiere y lo respeta, pero también un secreto que no puede ser revelado a su familia: su ex amante está comenzando a acosarlo y a presionarle con que deje a su familia y huya con él. Judah no cede y finalmente ella comienza a amenazarlo, diciéndole que sacará a la luz su relación oculta y también diversos amaños fiscales que él había realizado en el pasado. Judah, entre la espada y la pared, piensa cómo solucionar esa encrucijada. Desesperado, le cuenta su problema a uno de sus clientes de confianza, Ben (Sam Waterston), un rabino que le habla sobre la estructura moral que vertebró el mundo y de cómo Dios la ha instaurado y es él el que castiga a los hombres. Su cliente le dice que lo mejor que puede hacer es confesar, ya que “un amor verdadero junto con un arrepentimiento sincero puede

llevar al perdón”. Pero Judah es incapaz de confesar, es demasiada la presión que porta sobre su espalda. Si lo hiciese, perdería a su familia y el prestigio y estatus que poseía. Entonces consulta a Jack (Jerry Orbach), su hermano mayor, el cual se mueve en el mundo del crimen y posee una visión mucho más escéptica que Ben. Jack le habla sobre cómo funcionan las cosas en la vida real. Comienza a sembrar las dudas en Judah sobre la existencia de una moral inamovible que rijan el comportamiento de los humanos y le plantea la idea de asesinar a su amante. Judah no acepta en un principio, pero desde ese mismo momento la decisión ya está tomada. Todo lo que sigue después son las reflexiones de Judah acerca de la ética y cómo si Dios no existe la moral no es más que una ilusión, un constructo creado por la humanidad. El protagonista, sumido en el temor, evoca su pasado, donde recuerda las conversaciones entre su familia judía y su tía May, una intelectual atea que habla sobre el relativismo de la moral y la inexistencia de la deidad. Finalmente, Judah acepta la propuesta de Jack, y Dolores (Anjelica Huston), su amante, es asesinada. Las semanas siguientes, a Judah lo carcome el peso del pecado, los remordimientos, pero finalmente, en los postreros minutos de la película, se encuentra con Cliff, el personaje interpretado por el propio Woody Allen, en una fiesta y le explica cómo la carga al final se diluye y no hay castigo.

Match Point, posee un argumento similar, incluyendo además la inclusión del azar y su veleidosa influencia en nuestro mundo, tema del que hablaremos más adelante. El filme nos presenta a Chris (Jonathan Rhys Meyers), un ex jugador de tenis, que intenta escalar posiciones y ganar reconocimiento en las esferas de la alta sociedad inglesa. Chris es un personaje racional, ambicioso, culto y asiduo lector (entre otros, de Dostoievski); en esencia, revestido de la idiosincrasia nihilista propia de los personajes ideados por la literatura rusa del siglo XIX. El protagonista consigue cumplir sus metas cuando se convierte en el entrenador de tenis de Tom (Matthew Goode), un joven rico que además le presentará a su hermana, Chloe (Emily

Mortimer), que se enamorará locamente de Chris. Chris no ama a Chloe, pero se mantiene a su lado para optar a la vida acomodada que le ofrece la familia de su novia. Pero todo cambia cuando conoce a Nora (Scarlett Johansson), la prometida de Tom, una rubia de mirada perturbadora y exuberante atractivo. Juntos comienzan una relación a espaldas de sus parejas dominada sobre todo por un deseo desbordante. Los problemas aparecen entonces para Chris cuando Nora se enamora de él. Nora ya no es aquella “femme fatale” del principio de la película, sino un alma frágil y dolida, que teme no ver sus sentimientos correspondidos. Con miedo a perder la posición que ha alcanzado, Chris asesina a Nora y simula un robo, matando a la vecina de Nora. Tira el anillo robado a la bahía de Manhattan, pero rebota en el pasamanos y cae sobre la acera. Además, la policía empieza a desconfiar de él. Todo se atisba lóbrego para Chris, pero un vagabundo encuentra el anillo y es inculcado. Chris queda libre y el remordimiento se diluye. El final del metraje es similar al de Delitos y faltas: una reflexión sobre la moral y la conciencia. No existencia castigo ni justicia divina.



Chris y Nora (Woody Allen, 2005).

Ambos filmes componen así una umbría meditación sobre la libertad humana, sobre cómo esta puede estar o no aherrojada por la moral y acerca de los senderos escabrosos a los que puede conducirnos. En *Delitos y faltas*, el personaje que interpreta Woody Allen, Cliff, es un documentalista sin mucho éxito que se enamora de una de las productoras de dirección de su cuñado (Alan Alda) llamada Halley Reed (Mia Farrow). Cliff le enseña a Halley unos videos de un intelectual, el profesor Levy, que reflexiona sobre el amor y la identidad. En uno de ellos, el profesor Levy dice: “somos lo que hemos elegido” (Woody Allen, 1989) una frase, sin duda, de herencia Sartriana. “La existencia precede a la esencia” (Sartre, 2014), el ser humano no es bueno ni malo, ni esta predestinado al triunfo ni a la desgracia, se crea a si mismo con cada una de sus acciones y su identidad no es otra cosa que la narrativa que conforman sus vivencias y decisiones. “El hombre, sin ningún apoyo ni socorro, está condenado a cada instante a inventar el hombre” (Sartre, 2014) dice el filósofo francés en *El existencialismo es un humanismo*. En ese escrito, Sartre vierte esperanza sobre la condición del hombre y espanta los fantasmas tendidos sobre la corriente que él representaba; a saber: su condición funesta y pesimista. Sartre nos dice que el existencialismo ante todo entrega al ser humano el cetro de su libertad, dejando así de ser siervo de metafísicas y hados.

La historia paralela de Cliff, además de insuflar a la película del humor típico de Allen, para descargar el peso dramático que posee la historia de Judah, agrega a la trama los pensamientos del profesor Levy que sirven de premisa para lo que va a acontecer al final. Al sentenciar, “somos lo que hemos elegido” el intelectual nos está diciendo que el ser humano está condenado a ser libre, en palabras de Sartre, y por tanto, es angustia. El concepto de la “angustia” es imprescindible para comprender el vértigo que siente Judah antes de decidir si matar o no a su examante. En este punto es donde Woody Allen traslada la filosofía de Søren Kierkegaard al mundo actual y retrata de qué manera han cambiado sus consecuencias.

Kierkegaard fue, además de Schopenhauer, el otro filósofo del Romanticismo que sentó las bases del existencialismo. El filósofo danés fue criado en un ambiente muy religioso (concretamente protestante pietista), y su padre sembró en él un profundo sentimiento de culpa (Theunissen, 2005) que se ve reflejado en su obra. Kierkegaard encaja a la perfección en esa imagen icónica del hombre romántico, como un poeta o pensador afligido, individualista y narcisista. “¿Qué es un poeta? Es un hombre desgraciado que oculta profundas penas en su corazón, pero cuyos labios están hechos de tal suerte que los gemidos y los gritos, al exhalarse, suenan como hermosa música” (Kierkegaard, 2014, p.5) En su obra y escritos más personales refleja los tintes elegíacos que se manifiestan en sus concepciones existenciales. Su dolor y tribulaciones, sus dudas acerca de su existencia, la congoja ante el silencio del universo, la vacuidad de la existencia, etc. “Aparte de mis numerosas amistades, aún tengo un confidente íntimo: mi melancolía.” (Kierkegaard, 2014, p.7).

La gran importancia del filósofo danés reside en suponer un cambio con respecto a la filosofía anterior y una crítica a la obra de Hegel. Kierkegaard devuelve la atención del pensamiento hacia el humano particular, retoma la mirada al “hombre de carne y hueso” que diría Unamuno, y se aleja, por un lado, de las filosofías dominantes de la época, como la epistemología o la dialéctica del espíritu hegeliana que relegaba al individuo a un papel irrelevante, y por otro lado, se distancia del auge de la razón y el incipiente cientificismo en el seno del pensamiento. Así Kierkegaard devuelve el valor al individuo concreto, e inaugura una filosofía que aboga por la introspección y el subjetivismo para conocer las preguntas primordiales del pensamiento, que son las que tienen relación con la existencia. De este modo, Kierkegaard elabora una filosofía que prelude la filosofía continental, que tiene la subjetividad como centro de sus inquisiciones, y establece el inicio del existencialismo, con sus preguntas canónicas acerca del sentido de la existencia, como la culpa, el tiempo y la libertad, que serían continuadas en el siglo XX por Heidegger y el existencialismo francés.

Kierkegaard entiende la angustia como “la realidad de la libertad” (Kierkegaard, 2015, p.102), es decir, como el vértigo que produce la libertad como conciencia de sí misma, previa a una elección o acción. La angustia es tratada por el filósofo danés en una de sus obras capitales, “El concepto de la angustia”, en la cual toma a Adán para reflejar la angustia que sienten los humanos cuando salen de su estado de inocencia y toman conciencia de su propia libertad. El estado de inocencia es para Kierkegaard un estado de ignorancia, el cual es quebrado, en el caso de Adán, por la prohibición de Dios, la cual hace consciente a Adán de su propia libertad. Pues esa prohibición implica una distinción entre bien y mal, y es la aparición de esos dos conceptos lo que provocan la conciencia de libertad, y por lo tanto la angustia de Adán. Esta angustia se relaciona con el tiempo y su condición unidireccional. Kierkegaard entiende al humano como una síntesis de alma y cuerpo, y de lo temporal y lo eterno, por lo que el momento que genera angustia es el “instante” que, debido al carácter irrevocable del tiempo, está condenado a convertirse en un pasado eterno; pues, a pesar de quedar cercado dentro de los dominios de lo pretérito, todo lo que en él suceda o se decida será ya inamovible, grabado por siempre en la piedra rosetta del tiempo. “Lo presente oscila incesantemente entre varios significados: lo presente, lo eterno y el instante” (Kierkegaard, 2015, p.175); “El instante, así entendido, no es en realidad un átomo del tiempo, sino un átomo de la eternidad” (Kierkegaard, 2015, p.183)

Kierkegaard define también a la angustia como una angustia ante la nada, entendida como angustia ante el destino y la imposibilidad del humano para observarlo, pues este siempre es ciego, y, por lo tanto, el humano carece de sentido alguno, a la par que teme lo que se encuentra tras su muerte. Adán, como explica Kierkegaard, no es ajeno a la especie, sino que es un igual que sirve para representarla, pues la angustia es una condición ontológica, es decir, que nos es intrínseca. De cara al final de la obra, Kierkegaard analiza su presente y da muestras de la caída de las viejas creencias y de la cercanía del nihilismo que llegaría décadas después.

Para mí no es ningún placer proferir juicios sensacionales sobre toda nuestra época en bloque, pero quienquiera que haya observado [...] estará de acuerdo conmigo si afirmo que el desconcierto que en ella reina y la causa de su angustia y su inquietud radican sin duda en el hecho de que la certeza está disminuyendo constantemente. (Kierkegaard, 2015, p.172)

Con relación a esto, Paul Tilich explica de un modo muy correcto como la angustia y su carácter inherente se vuelve perceptible cuando las estructuras de valor y sentido creadas por el humano se derrumban:

La angustia que, en sus diferentes formas, está potencialmente en cada individuo, se hace general si las habituales estructuras de significado, poder, creencias y orden se desintegran. Estas estructuras, mientras están en vigor, mantienen la angustia encerrada dentro de un sistema protector del valor por medio de la participación. (Tilich, 1973, p.63)

En la película *Delitos y faltas* encontramos tres posturas diferentes respecto a la libertad. La primera de ellas sería la representada por Ben, el rabino, y la familia de Judah, que mantienen la angustia encerrada en su sistema de creencias. Esta postura defiende, no sólo la existencia de Dios, sino la necesidad de este para sustentar el edificio de la moral. De este modo, si Dios no existe, no existiría el bien ni el mal, algo absolutamente aterrador, y tampoco castigo para los culpables ni recompensa para los inocentes.

En segundo lugar encontramos a Jack, el hermano de Judah que oficia de Mefistófeles, y a la tía de Judah, que es calificada por su familia como una nihilista. Jack y May son los personajes desengañados, que han rasgado el velo de las ficciones sociales que sólo se mantienen en armonía y prosperidad y se caen cuando hay guerra, hambre y muerte. Para ellos la moral es un constructo, susceptible a la relatividad, a los diferentes contextos, culturas y poderes. Para ellos, no existe ningún Dios, o entidad metafísica, que imponga la moral o mucho menos que castigue al humano. En el flashback que presencia Judah, su tía May dice “no existe ninguna ley eterna”

y explica cómo los nazis, de haber ganado la guerra, no hubiesen sido castigados ni por dios, ni por nadie, pues “la historia la escriben los ganadores”; mostrando así como la moral está supeditada al poder y también a su vez es un modo de control de las conductas humanas.

Por último, encontramos a Judah, que es Adán, el hombre que ha perdido la inocencia y se hace consciente de su propia libertad. Judah es angustia. Y aunque al principio se niega a reconocer que el mundo sórdido, desprovisto de Dios y justicia, que Jack le muestra es real, acaba finalmente ordenando la muerte de su examante para mantener su posición. Chris, en *Match point*, hace lo mismo. Recorre un desfiladero emponzoñado hasta asir la escopeta y asesinar a Nora. Pero Chris, a diferencia de Judah, no necesita de su particular Mefistófeles. Él ya había probado antes el fruto del árbol de la ciencia con sus lecturas.



Judah y su particular Mefisto (Woody Allen, 1989)

Otro traslado de la obra de Kierkegaard que puede vislumbrarse en el filme es su teoría de los tres estadios. Los tres estadios podrían definirse como las tres esferas en las que habita el humano para cubrir la vacuidad y encontrar un valor y sentido a su existencia. Los estadios

poseen una jerarquía, de manera que el estadio inicial es el que Kierkegaard denomina estético, después el estadio ético, y finalmente el estadio religioso.

El estadio estético es aquel en el que el individuo se deja guiar por los placeres, por la búsqueda efímera de la belleza, y la inmediatez. Se encuentra en este estadio una representación romántica en el esteta o también en el Don Juan, que es, de hecho, elegido por Kierkegaard para retratar este modo de existencia en su novela “Diario de un seductor” (Kierkegaard, 2014). Este estadio podría encontrar similitud con el estado estético con Schopenhauer, pero en realidad sus premisas son muy diferentes. Mientras que la posición de Schopenhauer es la de utilizar el arte y la belleza para aquietar la voluntad y los deseos, Kierkegaard entiende este modo de existencia como un hedonismo que no posee otro fin que huir del vacío existencial. Este es el estadio más bajo en el pensamiento de Kierkegaard, “en el cual un hombre es inmediatamente lo que es y disfruta de sí mismo hasta que la desesperación le sobreviene” (Theunissen, 2005, p.12).

En segundo lugar, se encuentra el estadio ético, que es una forma de dotar de sentido a la existencia mediante la creación de una moral y unas exigencias que se hallen más allá de la pura inmediatez. Este estadio es un punto intermedio que, debido a sus fisuras e imposibilidades, da el paso al estadio religioso. Y es que este estadio encuentra una imposibilidad que es la que posibilita el paso a la fe, y ese problema es la “contradicción entre la individualidad del sujeto y la universalidad de la norma” (González, 2014, p.50). La superación de este estado se encuentra en el estadio religioso, expuesto en una de sus obras más relevantes: *Temor y temblor*. Kierkegaard, mediante la historia bíblica de Abraham, el cual por mandato de Dios debe sacrificar a su hijo, muestra esa contraposición entre el individuo y la universalidad normativa, y muestra cómo la culpa es insalvable, y esta sólo puede encontrar su remisión mediante la religiosidad. Kierkegaard muestra así la necesidad de “el salto”, es decir, de pasar al estadio religioso, para así aprender a vivir con las contradicciones inherentes a la existencia humana.

Ben y la familia de Judah se encuentran en el estadio religioso. En cambio, Judah se mueve al principio del largometraje entre el ético y el religioso. Nunca ha tenido una fe muy arraigada, pero la conmiseración de Dios es la única ayuda que atisba para no perder a su familia. Es, cuando Jack le muestra el mundo, que rechaza la metafísica y acepta el mundo tal y como es y se mueve en él aprovechando su poder sin óbices morales. Judah y Chris podrían haber elegido el estadio ético y haber cargado con las consecuencias de sus actos, pero finalmente deciden disfrutar de los goces del estadio estético. Para Kierkegaard, la culpa era lo que sucedía a la angustia, pero los personajes de Woody Allen la olvidan pasado un tiempo. Las películas del director nacen en la postmodernidad, después de que los grandes relatos se hayan derrumbado Lyotard (1984). y se haya erigido una sociedad abocada al hedonismo. Judah y Chris han desterrado sus creencias, saben que no existe otra vida que recompense a esta, saben que no hay cielo, ni infierno y que lo único que importa ocurre en el mundo en que les ha tocado vivir. No hay amparo de Dios, como tampoco hay recompensa alguna, solo la ley inicua de los hombres.

Woody Allen y Dostoievski: el crimen nihilista:

En las dos películas que estamos analizando, el crimen no es pasional, sino frío y alevé; un uso del poder y la libertad por encima de cualquier impedimento moral o empático. Constata el enardecimiento del individualismo; el término de los sentimientos, la culpa y la regla de oro de la ética (no hagas a los demás lo que no quieras que te hagan a ti) y la deshumanización del hombre en la sociedad de consumo capitalista.

La apología del individualismo es una tendencia de la historia occidental desde la Ilustración y continuada por el Romanticismo. Es en la segunda mitad del siglo XIX cuando los intelectuales comienzan a ligar el afán individualista con el asesinato. Woody Allen se hace eco de las

novelas de Dostoievski, gran retratista de este fenómeno, pero lima sus esperanzas. Los personajes del escritor ruso suelen ser hombres marginados en la lúgubre y horrisona sociedad industrial; hombres errantes, solitarios y, en algunos casos, anómicos. En cambio, los protagonistas de *Match Point* y *Delitos y faltas*, son hombres integrados en la sociedad, respetados y de clase alta.

En la novela de Dostoievski, *Apuntes del subsuelo*, el protagonista es un hombre inmundo, que siente el rechazo de la sociedad, a la vez que él la rechaza por el odio que esta le produce. Este hombre marginal es el medio que usa Dostoievski para desdeñar la sociedad industrial que había podido atisbar en su viaje a Londres. Una sociedad dominada por lo utilitario, por la razón, por la ciencia, la tecnología, ensuciada por el hollín y recubierta de indolente metal. Además, también le vale para desterrar las fulgurantes quimeras tendidas en torno a la razón. El hombre del subsuelo reflexiona, escudriña el mundo, se pierde en los derroteros de su pensamiento, pero todas las causas que busca lo llevan a una todavía más pretérita, se topa con la tapia con las tinieblas y se siente fútil al no poder destrozar esos muros, esos callejones sin salida que la razón es incapaz de derribar. “Les juro, señores, que tener una conciencia sobradamente sensible es una enfermedad” (Dostoievski, 2004, p.25).

Es en *Crimen y Castigo* y *Los hermanos Karámazov*, donde analiza la correlación entre el avance de la razón, el individualismo y el asesinato.

En *Crimen y castigo*, Dostoievski nos presenta a Raskólnikov, un nuevo joven errante, que habita solo, alejado de la sociedad, y sin prácticamente dinero para sobrevivir. Rehúye de su casera, debido a sus deudas, y deja de ir a la universidad, pasando horas solitarias filosofando acerca de la existencia. Los primeros capítulos, vemos la vida solitaria del joven, escuchamos sus reflexiones y cómo en su interior se gesta una sensación de desasosiego y excitación. Además, el lector ve cómo en sus caminatas por la ciudad se encuentra con otros “seres del

subsuelo”, hombres o prostitutas anegados en el dolor, la pobreza y la aflicción, personajes ridículos, sufrientes, que no encuentran su sitio en la sociedad rusa y son despreciados por ello. Raskólnikov entrega buhonerías y artilugios a una vieja usurera para así tener algo de dinero y poder sobrevivir, y es en ese momento cuando, en su interior, comienza a tomar forma la idea de asesinar a la anciana. Tras el asesinato, es cuando la obra muestra su carga nihilista y, cómo tras el acto, se encuentra una filosofía que lo produjo. El joven, años antes de cometer el asesinato, escribió un artículo en un periódico en el cual diferenciaba entre los hombres ordinarios y extraordinarios; explicando cómo últimos se encuentran “más allá del bien y del mal”, tomando las palabras de Nietzsche, es decir, que puede elevarse sobre la moral impuesta a los comunes, para así alcanzar sus objetivos. “Los individuos extraordinarios tenían derecho (claro que no un derecho oficial) a autorizar a su conciencia a saltar por encima de... ciertos obstáculos, y únicamente en el caso en que la ejecución de su designio así lo exigiere” (Dostoievski, 2016, 377) explica Raskólnikov. Como dice Pietro Citati, “Raskólnikov es un héroe romántico” (Citati, 2006, p. 295) por lo que defiende por encima de todo su individualidad y sus propias metas, y, por ese motivo, el prototipo al que se refiere como hombre extraordinario es Napoleón. A partir de este momento, comprendemos las verdaderas causas del asesinato, y se observa el mismo como una prueba para saber hasta qué punto Raskólnikov está por encima de los hombres ordinarios, como esa usurera a la que considera “un simple piojo” (Dostoievski, 2016). Pero, lejos de poder mantenerse rígido, tras el acto, Raskólnikov es asediado por delirios, dolores y espasmos que carcomen su filosofía y su arrogancia. Lo que más le duele al joven es no haber podido mantenerse en su posición, no haber podido mantener esa elevación que creía posible, y sentirse como un “piojo” más que es acechado por sus propios demonios y temores. Así se lo relata a Sonia, prostituta de la que después se enamorará: “Yo... yo quería atreverme, y maté (...) ya comprendía claramente que no era yo un Napoleón (...) yo necesitaba saber

entonces, y saberlo cuanto antes, si yo era también un piojo, como todos, o un hombre” (Dostoievski, 2016, p.579).

En su última obra, *Los hermanos Karamázov*, la cual no pudo finalizar, el escritor ruso plantea la lucha entre la razón y la fe, mediante Iván Karamázov, un joven nihilista, y su hermano Aliosha, un afanado religioso que vive en un monasterio. Los diálogos entre ambos, muestran la filosofía de Iván, asentada sobre la sentencia de que, si Dios no existe, todo está permitido. Dos capítulos son imprescindibles para comprender la postura nihilista de Iván: *Rebeldía* y *El gran inquisidor*. En el primero de ellos, Iván le explica a su hermano su rechazo a Dios, debido a una cuestión de justicia; él no puede aceptar un mundo placentero y eterno, siempre que ese mundo esté creado por lágrimas de inocentes. En el segundo de los capítulos, el más emblemático de la obra, Iván le relata a su hermano un relato acerca de un inquisidor ateo, que rechaza y condena a Jesucristo cuando éste presenta ante él. Lo condena por haber hecho “libres” a los humanos, cuando “para el hombre no hay nada más seductor que la libertad de su conciencia, pero tampoco hay nada más doloroso” (Dostoievski, 2014, p.373). El inquisidor explica cómo el haber creado una vida tan misteriosa, es el mayor de los pesares humanos, por lo que la religión lo que hace es proteger las conciencias, es mantener el engaño. “Sin una noción firme de para qué ha de vivir, el hombre no aceptaría la vida” (Dostoievski, 2014, p. 373); “hace falta aceptar la mentira y el engaño y conducir a los hombres, ya conscientemente, a la muerte y la destrucción, manteniéndolos durante todo el camino en el engaño para que no adviertan a dónde son llevados” (Dostoievski, 2014, p. 383). Planteamiento que representaría después Unamuno en *San Miguel Bueno, mártir*.

Finalmente, de manera similar a Raskólnikov, el nihilismo de Iván no es tan fuerte e imperturbable como pretendía asemejar. Iván permite el asesinato de su padre, pretendiendo mostrar su indiferencia y amoralidad, pero, tras la muerte de este, le sobrevienen los remordimientos, y siente que poco a poco necesita la “mano de Dios”, su respaldo, pues la

moral y los sentimientos que tanto desdeñaba estaban más interiorizados de lo que pensaba. “¡Los tormentos de una decisión orgullosa, una conciencia profunda! Dios, en el que no creía, y su verdad, triunfaban en aquel corazón, que se resistía a someterse” (Dostoievski, 2014, p.931).

Tanto los asesinatos imaginados por Dostoievski, como los imaginados por Woody Allen tienen una misma causa: la muerte de dios que destierra cualquier ápice de moral. Ambos son también crímenes individualistas, sin duda. Pero los de Woody Allen están libres de la grandilocuencia. Ellos no son causados por la soberbia, por querer hacerse “superhombres” y romper con la moral imperante y estar “más allá de ella”. Al contrario, los crímenes que muestra el director son mundanos, y más que soberbios son egoístas. Raskólnikov podría haber asesinado para ascender socialmente, pero a él lo único que le importa es su espíritu, su grandeza, no las comodidades o bienes de los que pueda gozar. Semejante es el asesinato retratado en *La soga* de Alfred Hitchcock (Hitchcock, 1948), en el que dos estudiantes de filosofía matan a un tercero para aplicar de manera errada la filosofía de Nietzsche. Judah y Chris en cambio matan porque quieren mantener sus riquezas y su respeto. Es cierto que a Judah le preocupa también no perder a su familia, pero el caso de Chris es más exacerbado y acongojante. Chris no ama a su mujer, tampoco siente cariño por la familia de ella, a él únicamente le importan los bienes materiales y el dinero que esta puede proporcionarles. Es un completo cambio de paradigma: el asesinato pasa de ser un acto intelectual a un acto puramente pragmático. El crimen de *Delitos y faltas* y sobre todo el de *Match Point* acaecen en la postmodernidad, donde el neoliberalismo ha constatado el nihilismo por medio del “racionalismo económico” y la sociedad de consumo ha enarbolado el egoísmo consumista como una muestra de individualidad.

Consumir tiene cualidades ambiguas: alivia la angustia, porque lo que tiene el individuo no se lo pueden quitar; pero también requiere consumir más, porque el consumo previo pronto pierde

su carácter satisfactorio. Los consumidores modernos pueden identificarse con la fórmula siguiente: yo soy = lo que tengo y lo que consumo.

(Fromm, 1978, p.43)



Chris cometiendo el crimen nihilista (Woody Allen, 2005)

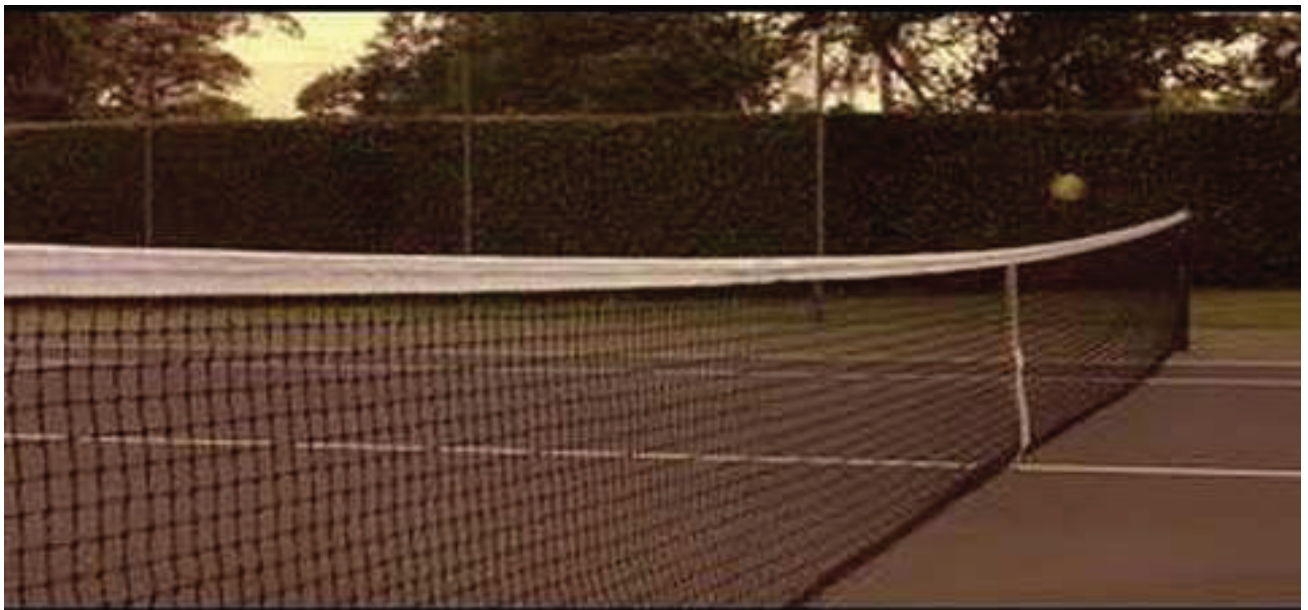
Woody Allen realiza de manera subrepticia una radiografía de un tiempo muerto, en el cual, derrocadas las creencias metafísicas, solo impera la ley voraz del mercado y la lógica del beneficio. «De la misma manera que el arte actual está más allá de lo bello y de lo feo, también el mercado está más allá del bien y del mal (Baudrillard, 1991). La superación del nihilismo es imposible, una pugna abocada a la insania o el suicidio. El profesor Levy, que, en *Delitos y faltas*, era la voz límpida y vívida de la experiencia, la voz de un poeta que acicateaba al hombre a vivir por medio del amor y la convivencia con sus iguales, se suicida. Del mismo modo la

esperanza romántica de Hölderlin acabó en locura y en fracaso la intención de Nietzsche por superar el nihilismo.

En las novelas de Dostoievski, parece existir siempre una victoria del remordimiento, un castigo divino, una Hybris que condena la soberbia de los hombres. Iván y Raskólnikov se ven asolados tras su crimen por una culpa insufrible que los humaniza. Dostoievski parece decirnos que en las profundidades lóbregas del ser humano se encuentra un destello de emoción, amor, o atisbo de divinidad que nos conmociona, que nos hace sentir culpables y puede ser el paso para buscar la redención, como en el caso de Raskólnikov que, en el final de *Crimen y castigo*, comienza su expiación gracias al amor que siente hacia una antigua prostituta. En las obras del escritor ruso sí existe un castigo que acontece en la vida terrenal, no en la vida metafísica. Pero, en el caso del filme de Woody Allen, el resultado es más desalentador.

En los trances de remordimiento, ante Chris aparece el espectro de Nora. Él le dice: “Nora, no fue fácil, pero al final pude apretar el gatillo. No conoces a tus vecinos hasta que hay una crisis. Aprendes a esconder la conciencia bajo la alfombra y a seguir.” (Woody Allen, 2005). A continuación, se le aparece la vecina (a la que también tuvo que matar para fingir un robo). “¿No hay el menor problema en que yo muera siendo solo una inocente?” le pregunta. “Usted fue un daño colateral” le responde Chris. “También lo fue su hijo” (Nora estaba embarazada). “Sófocles dijo: no haber nacido nunca puede ser el mayor de los favores” dice Chris. Entonces es cuando Nora le advierte: “Prepárate a pagar el precio, Chris. Tus actos fueron torpes, llenos de fallos, casi como de alguien que suplica ser descubierto” (similar a los errores que comete Raskólnikov después del crimen de la usurera para constatar la necesidad de un castigo, de un orden trascendental que ordene el universo). Entonces Chris expone lo que todos deseamos: “Lo correcto sería ser descubierto. Y castigado. Al menos habría una mínima cantidad de justicia; una mínima cantidad de esperanza de un posible sentido.” (Woody Allen, 2005).

La escena finaliza y aparece súbitamente el agente que investiga el caso que acaba de tener una revelación: sabe que Chris es el culpable. Pero, al llegar a la comisaría un compañero le informa de que “anoche a las cuatro en aquella zona hubo otro crimen, mataron a un drogadicto” (Woody Allen, 2005). El hombre llevaba el anillo de boda de la anciana en el bolsillo. El criminal es salvado por los caprichos del azar y cualquier orden y castigo divino es totalmente erradicado. La influencia del albur en nuestro mundo constata su orfandad y sinsentido. Es una intromisión silenciosa, que nos negamos a aceptar, pero que se denota en las pequeñas cosas, en las nimiedades, que acaban conformando las grandes tragedias. Por ello, los planos más importantes de la película son los que la abren y la cierran, los momentos donde el azar se inmortaliza.



Escena que abre el filme (Woody Allen, 2015)



Simetría perfecta con el plano crucial del final del filme (Woody Allen, 2015)

Al final de la película, cuando Judah, con un asesinato sobre sus espaldas, se muestra feliz, sin ningún peso de conciencia y conversa con el personaje interpretado por Woody Allen con total tranquilidad, nuestra posición de confort en una realidad que creíamos fiable y coherente comienza a tambalearse. En una escena magnífica, Judah le relata a Cliff una idea para una película basada en su propio crimen, y le expone que finalmente aconteció lo que más había temido, que no había ningún tipo de estructura moral inamovible. Le explica cómo pasan los días y al final nada cambia, se puede seguir viviendo y no hay castigo. Cliff le dice que si fuese su argumento “le obligaría a entregarse porque así tu historia adquiere proporciones trágicas, porque a falta de un Dios o algo, él se ve obligado a asumir su responsabilidad. Así se llega a la tragedia” y Judah le responde: “Pero eso es ficción, eso es cine, ves demasiadas películas. Yo estoy hablando de algo real. Si quieres un final feliz ve a ver una película de Hollywood” (Woody Allen, 1989). Ahí es cuando Woody Allen invierte la lógica de Dostoievski y nos muestra un mundo mucho más complejo y desesperanzador: el nuestro.



Diálogo final entre Judah y Cliff (Woody Allen, 1989)

Dios y la muerte. La necesidad de trascendencia en Hannah y sus hermanas.

Es posible que *Hannah y sus hermanas* (1986) sea la mejor película de Woody Allen, a pesar de que este título esté generalmente reservado para *Annie Hall*. *Hannah y sus hermanas* tiene una gran profundidad filosófica, equiparable a *Delitos y faltas*, ya que supone una disquisición sobre la existencia y el vacío metafísico. Pero además de esto, tiene todas las virtudes del cine de Allen: su humor ácido y descarnado, un personaje memorable, a la altura de Alvy Singer, interpretado magníficamente por él mismo y que le valió una nominación al Oscar y sus grandes temas, que se reiteran pero jamás aburren, y que van desde la caducidad de la pasión amorosa hasta la creación artística. La película nos cuenta la vida de Hannah (Mia Farrow), sus dos hermanas, Holly (Dianne Wiest) y Lee (Barbara Hershey) y sus maridos o exmaridos. La relación pasional que surge entre Elliot (Michael Caine), marido de Hannah, y Lee, es poética y con ella se abre la película. “Dios mío, qué hermosa es...” (Woody Allen, 1986) dice la voz en off de Michael Caine mientras sigue con la vista a la hermana de su mujer. Pero lo más relevante de la obra para este estudio es el personaje de Mickey, el exmarido de Hannah, interpretado por el director neoyorquino. Mickey es un escritor de televisión, hipocondríaco, de aspecto torpe y puntilloso, y en él recaen las escenas más hilarantes del filme y también las que más nos incitan a reflexionar. Cuando visita al médico, debido a que lleva unos días sintiendo un pitido constante en el oído, éste le dice que quizás se trate de un tumor cerebral y le indica que debe someterse a una prueba para descartarlo. Más tarde, las noticias son venturosas y la radiografía demuestra que Mickey está completamente fuera de riesgo. Al principio lo invade una sensación de júbilo, y sale del hospital corriendo y retozando como un niño, pero, en un instante de lucidez, se frena en medio de la calle y reflexiona sobre lo acontecido. La presencia

de la muerte aparece ante él como una sombra ineludible. Al día siguiente, deja el trabajo ya que, ante esa lúgubre evidencia, ya nada tiene sentido. El resto del filme es un periplo rocambolesco, donde Mickey intenta arrostrar el miedo que el Tánatos le produce, buscando refugio en las religiones que le prometen una vida futura y trascendental, hasta que finalmente, anegado en la impotencia, empuña un rifle en su cuarto, y trata de quitarse la vida.



Mickey sumido en la desesperación (Woody Allen, 1986).

En *La Náusea*, del escritor Jean Paul Sartre, el protagonista sufre una sensación latente, aciaga y desasosegante que golpetea los endebles cimientos de la coherencia del universo, que lo atormenta en la anodina cotidianidad de los días. Esa sensación es la náusea, la contingencia, el saber que la existencia no es necesaria (Sartre, 2014). Cuando Mickey sale del hospital,

levitando en los vapores de la dicha, pronto se percata de que no puede seguir viviendo como hasta ahora, evadiendo su destino impuesto y la fragilidad de la realidad. Mickey ya siente ese cosquilleo misterioso que desvalija su cosmogonía; Mickey padece la náusea sartriana. Descubre que todo esfuerzo es fútil, que nada perdura, y que todo cuanto hacemos carece de valor y de sentido, porque es deleznable y perecedero. Por eso deja el programa donde trabaja.

¿Te das cuenta del hilo tan fino del que colgamos? -le dice a su compañera- ¿no ves que todas las cosas carecen de sentido?" (...) Cuando salí corriendo del hospital estaba tan emocionado porque me habían dicho que no me pasaba nada que iba corriendo por la calle, y de repente me detuve, porque me di cuenta de algo. Muy bien, no voy a palmar hoy, estoy bien, tampoco palmaré mañana, pero tarde o temprano estoy seguro de que me tocará.

-¿Y hasta ahora no te habías dado cuenta de eso?

-Bueno no es que me hubiera dado cuenta antes, siempre lo he sabido, pero no de tenerlo aquí metido en el fondo de la mente, porque es una cosa horrible cuando la piensas.

(Woody Allen, 1986).

Mickey contempla las ruinas de la sociedad escondidas bajo el telón del olvido. Nadie parece ser consciente de la futilidad, a nadie parece importarle la evidencia que él acaba de desvelar. La realidad y la coherencia del mundo es frágil y se sostiene con la inconsciencia o la mentira. Mickey dice que siempre había sabido que se iba a morir, pero nunca lo había sentido de manera tan honda y evidente, porque, como dice Spinoza "Un hombre libre en nada piensa menos que en la muerte, y su sabiduría no es una meditación de la muerte, sino de la vida". (Spinoza, 2011)

Es decir, para vivir, debemos alejar la evidencia de estamos encaminándonos a la nada.

Esta postura ante la muerte, herencia de Spinoza, es la primera que encontramos en la película. La segunda, es la contrapartida al *Carpe Diem* entonado por Montaigne en sus Ensayos y a la filosofía heroica de Heidegger. Para Byung Chul Han, la filosofía del autor alemán se corresponde a un heroísmo del yo, en la cual la muerte es un acicate para acercarse a la autenticidad. “A la extrema posibilidad de desistir de sí mismo responde con un énfasis del yo. Heidegger podría haberlo formulado cartesianamente: *morior ergo sum*” (Han, 2018). Heidegger expone que la muerte es siempre un acontecimiento individual, que nos reduce a nosotros mismos y que, puesto que supone una disolución del yo, debe ser un impulso para elegirnos y tomarnos, para enarbolar la llama de nuestra libertad. La muerte para Heidegger es una sombra que no debe ser desahuciada del pensamiento, como era para Spinoza, sino una inquilina familiar con la que debemos dialogar para dar valor a nuestros actos. La postura de Montaigne es similar.

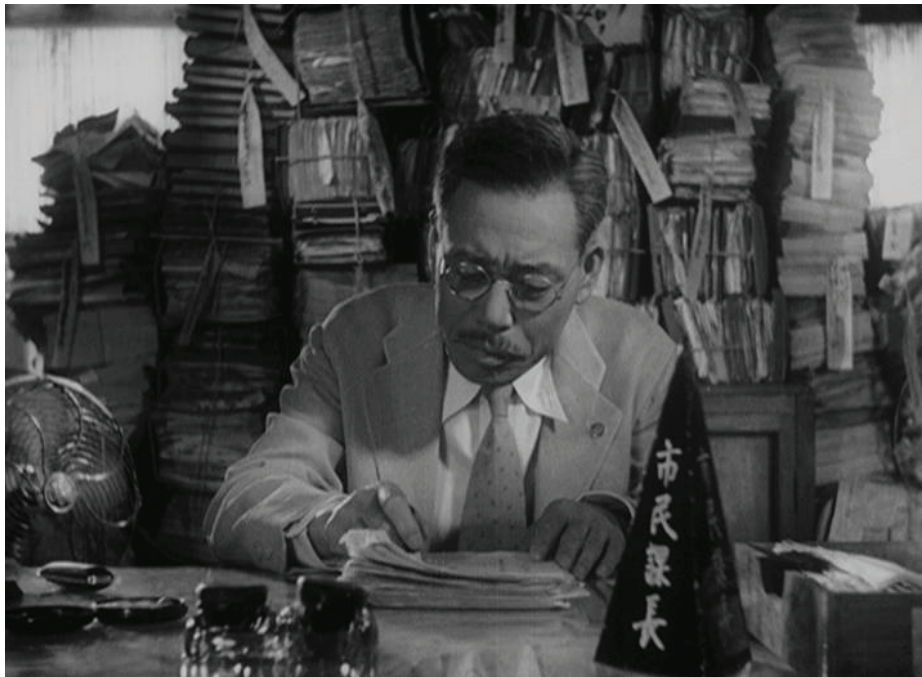
Un contrapunto genial a la obra de Woody Allen lo encontramos también en el cine, en el filme de Akira Kurosawa, *Vivir*.

Vivir nos cuenta la historia del Sr. Kanji Watanabe que es un viejo funcionario público (jefe de sección de los ciudadanos) en el Japón de la posguerra. Un narrador omnisciente nos describe el negro futuro del personaje ya desde el comienzo de la historia: Watanabe tiene cáncer de estómago y pronto morirá. A su vez en estas primeras escenas se muestra cómo un grupo de señoras tratan de conseguir que sea construido un parque, pero esta petición es siempre redirigida a otra sección, provocando que nunca llegue a buen puerto. Una voz en off inicial nos describe al protagonista con crudeza mientras este observa constantemente el reloj, simbolizando la rutina insulsa.:

Este hombre es el protagonista de esta historia, pero hablar ahora de él es sencillamente aburrido. Por él no pasa el tiempo vivo, o sea no se puede decir que esté vivo. No, así no tiene

remedio, así no es más que un cadáver. Este hombre lleva muerto desde hace veinte años. Antes vivía algo. En ocasiones llegó a trabajar un poco. Pero ahora de esa voluntad, de esa pasión, ya no le queda lo más mínimo. Esas cosas las ha desgastado por completo en el mecanismo tan complicado de la oficina (Akira Kurosawa, 1952).

Pero todo cambia cuando Watanabe descubre que tiene cáncer de estómago y que tan solo le quedan 6 meses de vida, punto de partida de su camino de transformación personal.



Watanabe enclaustrado en su oficina (Akira Kurosawa, 1952).

Montaigne, abre su ensayo *De cómo filosofar es aprender a morir* con la cita de Cicerón que dice que “filosofar no es sino prepararse para morir” y continúa diciendo que “toda sabiduría y discernimiento del mundo se reduce al fin a ese punto, a enseñarnos a no temer a la muerte.” (Montaigne, 2016). El protagonista de la de la película de Akira Kurosawa se hunde en la tristeza y el pesimismo, quizás preguntándose si había aprovechado su vida y temiendo su prematura muerte. Watanabe era un hombre anodino, inconsciente, inmortal por no saber que

estaba destinado a morir. Caída la noche, vaga sin rumbo hasta terminar en una pequeña taberna regentada por un escritor de historias superfluas. Allí, borracho, dice: “No es fácil morir. Pienso a ver si me muero de una vez. Pero no puedo morir. ¿Para qué he estado viviendo hasta ahora?” (Akira Kurosawa, 1952). Todo ha perdido sentido para él, igual que le sucede a Mickey. Esa noche se emborracha, y comienza a vivir un hedonismo desmesurado, pero esto finalmente llena su vacío ontológico. En una de las fiestas en las que incurre, Watanabe, triste, le pide a la banda que toquen una vieja canción de amor, llamada “la vida es corta” que dice: “la vida es corta, enamórate...” (Akira Kurosawa, 1952).

A partir de ese día, Watanabe efectúa ligeros cambios en su vida. Primero deja de ir a la oficina, y se encuentra con una joven que trabajaba con él y que siempre lo había tomado por un ser aburrido. Esta joven alegre, le muestra la otra cara de la vida: la inocencia, la paz y la felicidad. Watanabe comienza así a descubrir lo que es vivir cuando está cerca la muerte. Montaigne, como en la película, apologiza la necesidad de ser conscientes de la muerte. El filósofo, mostrando claros rasgos del estoicismo, dice:

Si fuera un enemigo evitable, yo aconsejaría tomar las armas de la cobardía. Más, puesto que no lo es. Puesto que nos atrapa igualmente siendo huidizos y cobardes que hombres de honor, y ninguna coraza puede protegernos, aprendamos a hacerle frente a pie firme y combatirla. Tomemos el camino contrario al del común de la gente. Que no nos sea extraña, tratémosla, frecuentémosla, que nada tengamos tan a menudo en la cabeza como la muerte. (Montaigne, 2016)

Y continua con una cita de Horacio- “Piensa que cada día te ha amanecido como el último. Grata sobrevendrá la hora que no se espere.” (Montaigne, 2016 Al igual que para Heidegger, y al contrario de lo que desearía Mickey, la muerte debe estar siempre presente en la conciencia para incitarnos a vivir siendo auténticos.

Watanabe al saberse mortal, toma las riendas de su vida y comienza a llenar su existencia antes vacía. “La premeditación de la muerte es premeditación de la libertad -dice Montaigne- El que aprende a morir, aprende a no servir. El saber morir nos libera de toda atadura” (Montaigne, 2016). El oficinista japonés ha visto la otra cara de la existencia y retoma su trabajo, pero esta vez con un palpito bajo su pecho, antes frío. Ahora vuelve con pasión, y comienza a dirigir a sus trabajadores para que los proyectos que antes no llegaban a ninguna parte comiencen a tomar forma. Ahí vuelven a aparecer el mismo grupo de señoras que exigen la construcción de un parque, entonces es cuando Watanabe escucha la petición y comienza a hacer todo lo posible por llevarla a cabo. El protagonista se sumerge en el inmenso entramado burocrático, en el que hable con quién hable siempre es relegado o no escuchado. Pese a ello, no se rinde, y espera todos los días delante del despacho de un mandatario para conseguir ser oído. Ahora Watanabe tiene un sentido en la vida. En este instante, aquel antiguo plano hedonista da paso a un punto en el que se busca un objetivo, dejar un hecho constatable que perdure tras la muerte. Finalmente lo logra, y fallece en el parque, columpiándose como un niño, mientras musita la canción de amor: “la vida es corta, enamórate” (Akira Kurosawa, 1952).



Watanabe, instantes antes de fallecer, feliz y conforme. (Akira Kurosawa, 1952).

Mickey, como dijimos, deja el trabajo, por lo que su posición ante la muerte es diferente a la tomada por Watanabe. La congoja que sufre el personaje de Allen se asemeja más a la zozobra de Ivan Ilich. Ambos, al enfrentarse a la enfermedad (posible en el caso de Mickey) sienten la muerte en sí mismos, es decir, se sienten como un individuo particular, sienten su yo y también su insalvable soledad frente al mundo y la nada. La muerte supone así el impulso de la filosofía, en la que el gran tema es el individuo, el hombre de carne y hueso, el ser humano concreto frente a lo ignoto y absoluto.

El silogismo aprendido en la Lógica de Kiezewetter: «Cayo es un ser humano, los seres humanos son mortales, por consiguiente Cayo es mortal», le había parecido legítimo únicamente con relación a Cayo, pero de ninguna manera con relación a sí mismo. Que Cayo - ser humano en abstracto fuese mortal le parecía enteramente justo; pero él no era Cayo, ni era un hombre abstracto, sino un hombre concreto, una criatura distinta de todas las demás: él había sido el pequeño Vanya para su papá y su mamá, para Mitya y Volodya, para sus juguetes, para el cochero y la niñera, y más tarde para Katenka, con todas las alegrías y tristezas y todos los entusiasmos de la infancia, la adolescencia y la juventud. ¿Acaso Cayo sabía algo del olor de la pelota de cuero de rayas que tanto gustaba a Vanya? ¿Acaso Cayo besaba de esa manera la mano de su madre? ¿Acaso el frufú del vestido de seda de ella le sonaba a Cayo de ese modo? ¿Acaso se había rebelado éste contra las empanadillas que servían en la facultad? ¿Acaso Cayo se había enamorado así? ¿Acaso Cayo podía presidir una sesión como él la presidía?

Cayo era efectivamente mortal y era justo que muriese, pero «en mi caso -se decía-, en el caso de Vanya, de Ivan Ilich, con todas mis ideas y emociones, la cosa es bien distinta. y no es posible que tenga que morirme. Eso sería demasiado horrible».

(Tolstoi, 2015)

Allen parece decirnos, que las posturas de Heidegger y Montaigne no son reales ni sinceras, sino grandilocuentes y ficticias. La muerte para ellos es algo abstracto, aséptico, no visceral e indolente, como la siente Iván Ilich, que ve cómo su cuerpo se descompone, cómo su piel palidece y una sombra aberrante lo engulle. A Mickey le ocurre lo mismo cuando se despierta por la noche sobresaltado, tras soñar cómo se extendía la mancha grisácea por su cerebro, diciendo, paranoicamente, “tengo una mancha del tamaño de una pelota de baloncesto” (Woody Allen, 1986). Una vez sentido ese miedo cerval ya no puede olvidarlo. Él no puede conformarse con la argucia del pensamiento, con el feble acicate, con el Carpe Diem sustentado en el Memento mori. Él quiere vivir, de eso se trata. Porque, como expresa Spinoza en la proposición sexta de su *Ética*: “cada cosa, en cuanto es en sí, se esfuerza por preservarse en su ser” (Spinoza, 2011). Esa es la verdad, no los trucos del pensamiento y el espíritu heroico heideggeriano. El pensamiento, el estoicismo, el dominio mediante la razón no le ofrecen respuestas ni paliativo alguno. Allen reafirma, en este punto, su actitud pesimista frente a la razón y el pensamiento, que ya comentamos anteriormente. La razón, la ciencia, incluso, nos llevan a callejones sin salida cuando tratamos de adquirir las respuestas que darían sentido a nuestra existencia; lo mostró Dostoevski en la ya citada *Memorias del subsuelo* y el director neoyorquino lo reafirma una vez más. De nada nos sirve saber el origen del universo si no sabemos su sentido, su fin, si no sabemos si perdurará o si todo forma parte una broma macabra. “Solo nos interesa el por qué en vista del para qué, sólo queremos saber de dónde venimos para mejor poder averiguar adónde vamos. (Unamuno, 2013, p. 61). Mickey, saliendo de una biblioteca, frente a la estatua del pensador de Rodín, dice: “Se han escrito millones de libros sobre los temas mas inconcebibles por todos los grandes genios y al final ninguno sabe mas que yo sobre las cuestiones trascendentales de la vida” (Woody Allen, 1986). Al final, incluso el más sabio es, ante la muerte, un necio.

Mickey, puesto que no consigue encontrar soluciones en las palabras de los grandes genios, busca refugio en la religión. El capítulo de la película que cuenta su singladura por las creencias metafísicas (desde el catolicismo al budismo) se titula el “El gran salto”, concepto que, como se mencionó, pertenece a la filosofía de Kierkegaard. Mickey no alberga una fe ciega, ni mucho menos la sensación de unión con lo Absoluto, al contrario, alberga muchas dudas al respecto de la existencia de Dios o un orden supraterráneo, pero él necesita creer, debe hacerlo para saber que su vida no tiene fecha de caducidad y que nada tiene sentido.

¿Por qué quiero saber de dónde vengo y adónde voy, de dónde viene y adónde va lo que me rodea, y qué significa todo esto? Porque no quiero morirme del todo, y quiero saber si he de morirme o no definitivamente.” (Unamuno, 2013, p.62)

La cuestión de la fe aparece en la película sustraída de toda ceguera, de todo espiritismo e irracionalidad. Al contrario, Allen nos la muestra como una necesidad egoísta del ser humano, como el último reducto que le queda al hombre para protegerse de sus miedos, de lo que sabe y no puede olvidar. La causa y la función social de la religión es reconstruir la vida y no permitir que nos aneguemos en el muladar de la desesperación y el vacío. Por ello, San Miguel, nuestro mártir, en la obra de Unamuno (Unamuno, 1999), mantiene la mentira de Dios a pesar de que él ya no crea en ella; por ellos el gran Inquisidor, desprecia a Jesucristo en *Los hermanos Karamazov* (Dostoievski, 2014). Si en *Delitos y faltas* y *Match Point*, Allen analiza la muerte de Dios en un plano moral, en *Hannah y sus hermanas* lo hace en un plano ontológico, que antecede al axiológico y lo posibilita. Aquí encontramos también la definición primigenia del nihilismo, el pensamiento obsesionado con la nada, poseedor de un cariz pesimista y desalentador frente a la existencia (nihilismo existencial).

Y nada hemos de decir de aquella frase abyecta e innoble de «si no hubiera Dios habría que inventarlo». Esta es la expresión del inmundo escepticismo de los conservadores, de los

que estiman que la religión es un resorte de gobierno, y cuyo interés es que haya en la otra vida infierno para los que aquí se oponen a sus intereses mundanos. Esa repugnante frase de saduceo es digna del incrédulo adulador de poderosos a quien se atribuye. No, no es ese el hondo sentido vital. No se trata de una policía trascendente, no de asegurar el orden -¡vaya un orden!- en la tierra con amenazas de castigos y halagos de premios eternos después de la muerte. Todo esto es muy bajo, es decir, no más que política, o si se quiere ética. Se trata de vivir. (Unamuno, 2013, p. 160)

Existe entonces una necesidad existencial de callar la voz cavernosa del misterio que musita en nuestra alma, que nos acongoja y paraliza, que hurta el valor de nuestras más preciadas vivencias e ilusiones. Mickey siente esa angustia y lo intenta todo. La visita que realiza a una Iglesia católica es tan irrisoria como desalentadora.

-Bien, dígame, ¿por qué quiere usted convertirse al catolicismo -le pregunta el sacerdote.

-Bueno, porque tengo que poder creer en algo, porque si no la vida carece por completo de sentido.

(...)

-O sea que de momento usted no cree en Dios.

-No, pero deseo creer, estoy dispuesto a hacer lo que sea. Ayudaré a hacer una mona de Pascua si es menester. Necesito una prueba, una prueba definitiva. ¿No comprende?, si no puedo creer en Dios no creo que valga la pena seguir viviendo.

-Eso significa que tendrá que dar un gran salto.

(Woody Allen, 1986)

Mickey les anuncia a sus padres su intención de hacerse al catolicismo y Allen nos deleita de nuevo con una escena desternillante en la que se manifiestan las posturas ante la muerte que tiene cada miembro de la familia. La madre de Allen se muestra como la que tiene una fe más honda, el padre, en cambio, mantiene una postura spinocista y que enarbola sin saberlo el Carpe Diem, y Mickey trata de creer, pero duda demasiado. La apuesta de Pascal tampoco es válida, porque en ningún momento silencia la voz de la conciencia.

-Mira, tú te vas haciendo mayor -le dice Mickey a su padre-, ¿no tienes miedo de morirte?

-¿Y por qué iba a tener miedo?

-¡Porque dejarás de existir!

-¿Y qué?

-¿Esa idea no te aterra?

-¿Quién piensa en esas tonterías? Ahora estoy vivo. Cuando esté muerto estaré muerto.

-No lo entiendo, ¿no tienes miedo?

-¿De qué? Estaré inconsciente.

-Sí, lo sé... pero eso de dejar de existir...

-¿Y cómo sabes que dejaremos de existir?

-Las perspectivas no son muy prometedoras.

-Quién sabe lo que habrá después. Yo que sé si estaré inconsciente o no. Ya me las apañaré entonces. No pienso preocuparme por lo que sucederá cuando esté inconsciente.

(...)

-Claro que existe Dios, idiota. ¿Tú no crees en Dios? -le dice su madre.

-Pero si existe Dios entonces por qué hay tanta maldad en el mundo. Todavía más sencillo, ¿cómo pudieron existir los nazis?

-Explícaselo, Max -le dice al padre.

-¿Cómo voy a saber cómo existieron si ni siquiera se cómo funciona el abrelatas?

(Woody Allen, 1986)

La superación del nihilismo:

(...)

Abatido por esas preguntas sin respuestas, Mickey empuña el rifle en su casa, cuando ha caído la noche. Es el absurdo lo que lo lleva a esa situación, no el desprecio de la vida o una concepción negativa de la misma. Él no cree que la vida sea una amalgama de dolores y sufrimientos. Su intención de suicidarse no es un repudio, sino una declaración de amor, un alarido desesperado que expresa que le gustaría vivir por siempre. Del mismo modo, Schopenhauer, concebía el suicidio cómo la vívida expresión de la voluntad: “El suicidio es un fenómeno de la más fuerte afirmación de la voluntad. Pues la esencia de la negación es que se detesta no el sufrimiento, sino los goces de la vida. El suicida quiere la vida y solo se halla descontento de las condiciones bajo las cuales se halla” (Schopenhauer, 2013).

Pero es, entonces, cuando, en medio de la impotencia, acontece “el milagro”. Tiempo después del intento de suicidio se encuentra con Holly, la hermana de su exmujer, con la que ya había tenido una cita infortunada en el pasado, y le relata lo sucedido.

Un día, hace cosa de un mes, por fin toqué fondo. Simplemente llegué a la conclusión de que no quería seguir viviendo en un universo sin Dios. Bien, resulta que tengo un rifle. Y lo cargué, ¿puedes creerlo? Lo apunté a la frente y recuerdo que pensé en ese momento: me voy a matar. Luego pensé, ¿y si estoy equivocado?, ¿Qué pasas si realmente hay dios? Nadie lo sabe seguro. Pero luego pensé: no, la palabra quizás no me basta; quiero tener seguridad o no quiero nada. Oía con claridad el tictac del reloj. Yo estaba allí con el rifle pegado a la frente, dudando si

disparar o no. De repente el rifle se me disparó. Estaba tan tenso que mi dedo había disparado el gatillo sin que me diera cuenta. Sudaba tanto que el rifle resbaló de mi frente y por esa razón no me maté. (...) Recuerdo con mucha claridad que fui paseando por las calles, Anduve y anduve, no sé lo que pasaba por mi mente. Todo me parecía tan violento e irreal. Continué paseando mucho tiempo por el lado noroeste de la ciudad y supongo que pasaron horas. Los pies me dolían, la cabeza me estallaba y necesitaba sentarme, así que entre en un cine. (...) La película empezó a interesarme y entonces comencé a pensar otra cosa. ¿Cómo se te ocurre matarte?, ¿no te parece una estupidez? ¿No lo comprendes? Fíjate en toda esa gente que está ahí arriba, tienen mucha gracia. E incluso, aunque lo peor sea cierto, ¿qué pasa si no existe Dios y nosotros solo vivimos una vez y se acabó? ¿No te interesa?, ¿no te interesa esa experiencia? Entonces me dije, qué diablos, no todo es malo. Y pensé para mis adentros, ¿por qué no dejo de destrozarme buscando respuestas que jamás voy a encontrar y me dedico a disfrutarla mientras dudo? Y después, después, quién sabe. Quiero decir, quizás existe algo. Sé que la palabra quizás es un perchero muy débil en el que colgar toda la vida, pero es el único que tenemos. Luego me acomodé en la butaca y realmente empecé a pasarlo bien.

(Woody Allen, 1986)



Mickey encontrando una respuesta (Woody Allen, 1986).

El relato de Mickey recuerda a un cuento de Dostoievski llamado *El sueño de un hombre ridículo*. En él, el escritor ruso nos presenta a un estudiante asolado por la incertidumbre y el vacío provocado por el escudriñamiento constante de la realidad. De vuelta a casa, camina cabizbajo, anegado en la lóbreguez, pensando en suicidarse esa misma noche, cuando se topa con una niña que le pide que ayude a su madre moribunda. Él, la rechaza con indolencia y se encierra en su cuarto, pensando en la decadencia de su existencia.

Y ¿qué es lo que sucedió? Pues que cuanto más estudiaba, más me convencía de que era ridículo. De modo que toda mi ciencia universitaria, a medida que penetraba en ella, pareció a fin de cuentas haber existido para demostrarme y explicarme que yo era un hombre ridículo. (Dostoievski, 2015, p. 477)

Después, el joven se queda dormido y se sumerge en un revelador viaje onírico que cambiará su vida por completo. En el sueño ve una comunidad idílica, unos seres virginales y hermosos,

que viven en armonía, amándose sin ambages y conociendo el mundo, la realidad, sin necesidad de ponerlo en duda. Son como niños, saben lo que sienten y aprehenden sin necesidad de más disquisiciones. En esa utopía, el estudiante encuentra la salvación a sus penas y sufrimientos, y comienza a conocer el mundo mediante medios más puros e inmediatos, sin necesidad del examen de la razón y el lenguaje. “Comprendiendo las palabras jamás conseguí entender todo su significado. Permanecían inaccesibles a mi entendimiento y, sin embargo, parecían penetrar cada vez más en mi corazón.” (Dostoievski, 2015, p. 492). El joven descubre el poder del amor, como este es un ariete contra el límite de la muerte y centro gravitacional de la vida del hombre y la comunidad. Al despertar, con el descubrimiento interiorizado, rechaza la idea del suicidio y decide predicar la verdad y ayudar a la niña que había ofendido.

En el caso de Mickey, es, al sentir la muerte tan de cerca, cuando comprende que realmente quiere vivir a pesar de que no posee la seguridad metafísica de que valga la pena hacerlo. Dice Albert Camus, que, aunque la vida no tenga sentido, no quiere decir que no deba ser vivida (Camus, 2014). En ese instante comprende el verdadero significado de vivir, más allá de razonamientos, búsquedas o tasaciones de valor. “Quien a todo le saca punta encontrará faltas incluso en el paraíso. Amad vuestra vida por pobre que sea. Tal vez tengáis una hora grata, conmovedora, gloriosa, incluso en un asilo.” (Thoureaux, 2019, p. 351). En el cine, disfrutando de la película que había visto cuando era niño, se percata de que la vida es un cúmulo de momentos incuantificables, que no pueden ser sometidos al examen de la intelección, por eso decide cesar de buscar respuestas imposibles, certezas que jamás obtendrá, porque a lo único que puede aspirar el ser humano para sostener la existencia es a las sensaciones edificantes de los sentimientos. “Porque vivir es una cosa y conocer otra, y como veremos, acaso hay entre ellas una tal oposición que podemos decir que todo lo vital es antirracional, no ya solo irracional, y todo lo racional, anti-vital.” (Unamuno, 2013, p. 63)

Nietzsche:

En *Delitos y faltas* y *Match Point* el director neoyorquino nos retrata un tiempo mefítico y desasosegante, en el que toda superación del nihilismo en el plano moral es imposible tras la muerte de Dios. En cambio, en *Hannah y sus hermanas*, Woody Allen, parece hacerse partícipe de la hercúlea empresa nietzscheana y tratar de superar la ausencia de sentido que deja el término de la metafísica. El punto de mayor de encuentro es el fin de las búsquedas imposibles, el cese de tasar la vida y el reverdecimiento de las sensaciones y sentimientos, de lo irracional, para apreciar la existencia. Ambos, aunque Woody Allen con un cariz más cauto y escéptico, defienden la vida terrenal, intentando despreocuparse lo que vendrá después, si es que algo nos depara.

En 1882, en “*La gaya ciencia*”, Nietzsche incluye su famosa sentencia: “Dios ha muerto”. Tras esa obra, el filósofo alemán escribe las obras más importantes de su biografía: “*Así habló Zaratustra*” entre 1883 y 1885; “*Más allá del bien y del mal*” en 1886; “*La genealogía de la moral*” en 1887; y “*El crepúsculo de los ídolos*” en 1889. Este conjunto de obras definió a Nietzsche como el filósofo por excelencia del nihilismo y como el médico que diagnostica los males de su tiempo y ofrece un remedio para los mismos. El filósofo alemán coincide con sus coetáneos en señalar como causa principal del nihilismo la pérdida de las creencias religiosas, de ahí su famosa sentencia, incluida en *La Gaya ciencia*, que muestra de modo tajante el derrumbamiento de la metafísica cristiana.

¿Hay aún un arriba y un abajo? ¿No vagamos como a través de una nada infinita? ¿No sentimos el alentar del espacio vacío? ¿No se ha vuelto todo más frío? (...) También los dioses se

descomponen. ¡Dios ha muerto! (...) ¿No hemos de convertirnos nosotros mismos en dioses, sólo para estar a la altura? (Nietzsche, 2014, p.440)

Esta ruptura con Dios, provoca lo que para Nietzsche es el epicentro de los males de su tiempo, el tinte lúgubre de su época: la pérdida del “sentido” de la vida, la carencia del “¿para qué? que también señalaba Unamuno en “El sentimiento trágico de la vida”: “Si del todo morimos todos, ¿para qué todo?” (Unamuno, 2013, p.73). “Nihilismo: falta finalidad, falta la respuesta al ¿por qué?; ¿qué significa nihilismo? que los valores supremos se desvalorizan” (Nietzsche, 2006, p.63). La respuesta a esta pregunta antes era proporcionada por la creencia religiosa que proyectaba el sentido de este mundo en un mundo metafísico y eterno, impidiendo así contemplar el abismo del vacío existencial, a la vez que proporcionaba esperanza para superar los males terrenales. “La necesidad de un mundo metafísico es consecuencia de no haber sabido sacar ningún sentido, ningún para qué del mundo existente” (Nietzsche, 2006, p.86) Pero, con el avance de la revolución y la ciencia, se desmorona la torre de babel, el edificio de lo trascendental, erigido sobre anhelos y dolores, y con su demolición no sólo se pierde el sentido la vida, sino que también pierde su valor y se diluyen los valores morales que antes estaban sustentados sobre la moral cristiana. De ese modo se llega al “Todo está permitido” proferido por Iván Karamázov.

Nietzsche no se conforma únicamente con describir la causa del mal de su tiempo, sino que desgarrar las tinieblas del pasado para investigar los derroteros filosóficos que produjeron el presente cambiante que lo rodeaba. Así en *El crepúsculo de los ídolos*, concretamente en el escrito de “Sobre cómo terminó convirtiéndose en fábula el ‘mundo verdadero’”, que se encuentra en los Anexos, esclarece el camino que ha seguido el pensamiento occidental hasta producir el nihilismo del siglo XIX.

El primer punto corresponde sin duda a la filosofía platónica, la cual realizaba una dualidad ontológica entre el mundo sensible y el mundo de las ideas. De ese modo, en la filosofía de Platón el mundo que nos rodea se convierte en una apariencia, mientras que el mundo de las ideas es el mundo verdadero y eterno, sólo accesible, como indica Nietzsche, al sabio, a aquel que ha salido de la caverna. El segundo punto continúa la estela del filósofo griego, y se corresponde con el cristianismo. Como indica Nietzsche el mundo metafísico deja de ser accesible al pensador, pero lo es para el virtuoso, el piadoso, para aquel que se rige por la moral impuesta por el cristianismo. De este modo, a esa dualidad ontológica se le agrega la moral y con ella el dominio del pensamiento y de los actos. El tercer punto corresponde a la ilustración, y concretamente a Kant. En este punto la dualidad es epistemológica. Así la división entre lo aparente y lo verdadero es llevado a la teoría del conocimiento, y Kant expone la diferencia entre lo percibido y limitado por nuestros sentidos (fenómeno) y lo verdadero, pero inaccesible (la insondable cosa en sí kantiana o noúmeno)

En estos primeros tres puntos, podemos comprobar como Nietzsche expone como el nihilismo decimonónico proviene de la creación de un mundo metafísico que se encuentre por encima (en extensión e importancia) del mundo existente y que nos concierne a los humanos. Es decir, para Nietzsche el verdadero detonante del nihilismo es la pérdida de valor de la vida, el desprecio al mundo terrenal. Así lo podemos comprobar en las afirmaciones de Zaratustra: “Yo os conjuro, hermanos míos, permaneced fieles a la tierra y no os creáis a quienes os hablan de esperanzas sobreterrenales”; “¡Ahora lo más terrible es delinquir contra la tierra y apreciar las entrañas de lo inescrutable más que el sentido de la tierra!” (Nietzsche, 2013, p.). Incluso Nietzsche va más atrás de Platón y en *El crepúsculo de los ídolos*, concretamente en “El problema de Sócrates”, expone como “los más sabios de todas las épocas han pensado que la vida no vale nada” (Nietzsche, 2013, p.8)) Nietzsche dice que esta apreciación se inició con Sócrates y se ha mantenido, como una corriente latente, en todas las filosofías hasta Schopenhauer. Por lo tanto,

para Nietzsche todos los pensadores anteriores a él, que pensaban la vida de esta forma, son “decadentes”, pues desprecian la vida y hacen nulo su valor.

En el cuarto punto, del texto antes expuesto, encontramos el positivismo, corriente que en el siglo XIX representaba la filosofía científicista y era una de las imágenes más visibles y emblemáticas del auge de la ciencia en dicho siglo. Nietzsche explica como con el positivismo “el mundo verdadero” se torna desconocido, y por lo tanto pierde toda su influencia. Lo que queda tras esto es la inutilidad de ese mundo trascendental que había sido creado y por lo tanto su posterior eliminación; esto es, el quinto punto: el nihilismo.

Previo a este punto, encontramos el pesimismo surgido en el Romanticismo. El pesimismo es producto de la caída de esas viejas creencias y del vacío ulterior que instauran. De este modo, la realidad se contempla como algo fútil y carente de sentido y valor al perder ese vínculo con el mundo trascendental. Para Nietzsche el pesimismo es el preludio del nihilismo, y todos los pesimistas son en sí mismos nihilistas. “Nihilista es el ser humano que juzga que el mundo tal y como es no debería ser y que el mundo debería ser no existe” (Nietzsche, 2006, p.78). Nietzsche, antes de construir su filosofía revolucionaria, también se vio influenciado por esos planteamientos lúgubres de la realidad, y especialmente de Schopenhauer. Muestra de esto es el capítulo denominado “De los transmundanos”, incluido en *Así habló Zaratustra*. En dicho texto Nietzsche explica cómo él también se vio atraído por esos planteamientos y, ante la tristeza y el dolor que invadía su alma, se extendía en las entidades sobrehumanas que después rechazaría. “En otro tiempo también Zaratustra proyectó su ilusión más allá del hombre, lo mismo que todos los transmundanos. Obra de un Dios sufriente y atormentado me parecía entonces el mundo. (...) Este mundo eternamente imperfecto, imagen, e imagen imperfecta, de una contradicción eterna” (Nietzsche, 2013, p.73) Pero el filósofo alemán no se deja arrastrar por esos planteamientos aciagos, y muta su perspectiva en defensa de la vida terrenal, dando

así sus primeros pasos para su superación del nihilismo. En ese mismo capítulo expone Nietzsche:

¡Ay, hermanos, ese dios que yo creé era obra humana, demencia humana, como todos los dioses! (...) Sufrimiento fue, e impotencia, lo que creó a todos los trasmundos. (...) Mi yo me ha enseñado un nuevo orgullo, y yo se lo enseñé a los hombres ¡a dejar de esconder la cabeza en la arena de las cosas celestes, y a llevarla libremente, una cabeza terrena, la cual es la que crea el sentido de la tierra! (Nietzsche, 2013, p.74)

Para la superación del nihilismo Nietzsche teoriza varias formas de nihilismo: el nihilismo pasivo (muy similar al pesimismo), el nihilismo extremo y el nihilismo activo. Según Nietzsche: “el nihilismo como signo del incremento de poder del espíritu: como nihilismo activo”; “nihilismo como declive y retroceso del poder del espíritu: como nihilismo pasivo” (Nietzsche, 2006, p.63-64). Esto es, el nihilismo que continúa la senda del pesimismo y se hunde en su propio abismo existencial y, por otra parte, el nihilismo que derrumba el reino de Dios e instaura el reino de la tierra, y sobre todo el reino de los hombres, que, despojados de sus grilletes metafísicos, y partiendo del vacío dejado en el cielo, quiebran los antiguos valores, y con el poder de su espíritu se elevan para construir otros nuevos y dotar un nuevo sentido a la realidad. “Frente al nihilismo que expresa la ‘lógica de la decadencia’ hay otro nihilismo que evoca una fuerza superior, una sobreplenitud de vida y de poder” (Rivero, 2016, p.56). El nihilismo extremo por su parte, es la posición radical del nihilismo y como dice Heidegger “reconoce explícitamente y enuncia que no hay verdad” y sirve de puente entre el nihilismo pasivo y el activo. Por lo tanto, el nihilismo pasivo sería un pesimismo que se pierde entre sus propias tinieblas de futilidad, dolor e incertidumbre, mientras que el nihilismo activo es un nihilismo creador (surgido tras la destrucción producida por el nihilismo extremo) que crea sus propias verdades. Nietzsche encuentra aquí una clara similitud con los autores y anarquistas rusos, y con muchas afirmaciones como las ya citadas de Bakunin. “¿A quién es al que más odian? Al

que rompe sus tablas de valores, al quebrantador, al infractor; - pero ese es el creador” (Nietzsche, 2013).

Nietzsche reniega así de los viejos filósofos que él denomina como “objetivos” que buscan sedientos la verdad absoluta y el sentido que se esconde tras la realidad. Nietzsche, por influencia del Romanticismo, defiende el misterio del universo y derrumba los conceptos de “finalidad” y “verdad”. Su individualismo es claro, es el yo, el filósofo el que debe crear la verdad, su camino, su sentido. Como bien explica Heidegger de nuevo “no hay ninguna verdad en sí, pero, sin embargo, hay verdad” (Heidegger, 2000) Es decir debe ser creada por el individuo que se eleva con el poder de su espíritu, con su voluntad de poder. Esta nueva concepción influenciaría a Sartre, el cual defendería la libertad del humano para crear su propia finalidad.

Esta nueva concepción del nihilismo está magistralmente plasmada en uno de los capítulos más emblemáticos de *Así habló Zaratustra*: “De las tres transformaciones”. En dicho capítulo, Nietzsche, en forma de alegoría, muestra el destino de los hombres hasta el momento, aunando su presente con su esperanzadora visión del futuro. De esta forma dice: “Tres transformaciones del espíritu os menciono: cómo el espíritu convierte en camello, y el camello en león y el león, por fin, en niño.” (Nietzsche, 2013, p.65). El camello se corresponde con el nihilismo pasivo, como aquel nihilismo cansado, que ya no ataca, que únicamente soporta su tortuosa existencia. El león se relaciona con el nihilismo extremo. “En león se transforma aquí el espíritu, quiere conquistar su libertad como se conquista una presa y ser señor de su propio destino” (Nietzsche, 2013, p.66). Para finalizar, el león se transforma en niño, es decir, en el nihilismo activo que, tras la destrucción de los viejos valores, posee lo necesario para construir unos nuevos.

Crear nuevos valores -tampoco el león es capaz de hacerlo: más crearse la libertad para un nuevo crear – eso sí que es capaz de hacerlo el poder del león. (...) Inocencia del niño y olvido,

un nuevo comienzo, un juego, una rueda que se mueve por sí misma, un primer movimiento, un santo decir sí. (Nietzsche, 2013, p.67)

De esta forma comienza Nietzsche a escribir su filosofía con intención de superar el nihilismo. En esa misma obra, en “Así habló Zaratustra”, Nietzsche incluye los conceptos principales que constituirían los pilares de su pensamiento vivificador. Estos conceptos son denominados por Heidegger como los cinco títulos capitales (Heidegger, 2000) y son: “la transvaloración de los valores”, “la voluntad de poder”, “el eterno retorno” y “el superhombre”.

La “transvaloración de los valores” consiste en “cambiar” los valores establecidos hasta el momento, de quebrar esa vieja moral y construir una nueva moral acorde a la propia individualidad, al propio espíritu. Como se puede observar, la filosofía de Nietzsche es de claro corte individualista, muy influenciada por la idea romanticista del individuo que se crea a sí mismo, de manera que siempre aboga por que el individuo tome las riendas de su propia vida, que no se deje subyugar por los mandatos ajenos, ni mucho menos por el yugo de ninguna entidad metafísica creada por su temor. “Se le dan órdenes al que no sabe obedecerse a sí mismo”; “Este es ‘mi camino’, el camino, en efecto, no existe” (Nietzsche, 2013). Nietzsche pretende en todo momento quebrar la tiranía de Dios, para devolverle el poder y la libertad a los humanos. “Si hubiera dioses, ¡cómo soportaría yo el no ser Dios! Por lo tanto, no hay dioses” (Nietzsche, 2013). Por eso Nietzsche alienta a los humanos a romper las “viejas tablas” y crear unas nuevas, un nuevo sistema de valores acorde a sus deseos, impulsos, y a la vida misma. Aquí es donde entra otro de los conceptos capitales de la filosofía nietzscheana: La voluntad de poder. Este concepto, de clara herencia schopenhaueriana, es, según Nietzsche, como la esencia de todos los individuos, y es lo que les hace potenciarse, avanzar sin cesar hacia un ser más elevado. “¡Constituya de ahora en adelante vuestro honor no el lugar de donde venís, sino el lugar adonde vais! Vuestra voluntad y vuestro pie, que quieren ir más allá de vosotros mismos.” (Nietzsche, 2013) “Sólo donde hay vida hay también voluntad: pero no voluntad de vida, sino

¡voluntad de poder! (Nietzsche, 2013); “En todos los lugares donde encontré seres vivos encontré voluntad de poder” (Nietzsche, 2013). Es la voluntad de poder lo que posibilita la creación de los nuevos valores y del sentido individual que cada uno le dé a su vida. Nietzsche otorga en todo momento un gran valor a la libertad (influencia clara después en Sartre) y sobre todo a la posibilidad que posee el humano de crear. Derrocado Dios de su trono, instaurada la nada como centro ontológico, el humano posee el albedrío para crear sus propias esencias, metas y valores. Nietzsche defiende al artista y atenta en todo momento contra los individuos gregarios que no crean su propio sistema de valores. “Crear -esa es la gran redención del sufrimiento, así es como se vuelve ligera la vida. Mas para que el creador exista son necesarios sufrimientos y muchas transformaciones” (Nietzsche, 2013)

Con esta última afirmación citada, encontramos una de las pretensiones más claras de la filosofía del autor alemán: la devolución del valor perdido a la vida terrenal. Como se pudo ver hasta ahora, Nietzsche coloca el origen de esa corriente decadente que provocaría el nihilismo en la creación de otro mundo metafísico que atenuaría el valor del verdadero. Por este motivo, tras haber sido abolido el mundo ilusorio, Nietzsche pretende devolver al mundo y la vida humana el valor pasado. Ya en el fragmento antes citado, en el que atenta contra Sócrates y su desprecio a la vida, defiende a esta exponiendo que la vida “es algo que no puede ser tasada”, es decir, que su valor es incalculable, algo que va más allá del pensamiento racional. Por este motivo, en el capítulo “De tablas viejas y nuevas” Nietzsche aboga por la vida, realizando una crítica al pesimismo anterior que veía únicamente lo malo y doloroso de la vida. Exclaman los pesimistas: “¿Para qué vivir? ¡Todo es vanidad! Vivir es trillar paja; vivir es quemarse a sí mismo y, sin embargo, no calentarse” (Nietzsche, 2013). A lo que Zaratustra contesta: “Hay en el mundo mucha mierda: ¡eso es verdad! ¡Más por no por ello es ya el mundo un monstruo merdoso! (...) ¡La náusea misma hace brotar alas y fuerzas que presienten manantiales!” (Nietzsche, 2013). Lo que hace Nietzsche es una defensa de la vida no desde un positivismo

ciego, que para subsistir necesita opacar los dolores y espinas del mundo, sino desde la más absoluta lucidez, desde la conciencia de la amplitud de la vida con su inexorable sufrimiento. Nietzsche acepta la vida con todos sus abismos, pues sabe que desde su lobreguez puede forjar la luz que lo eleve sobre ellos; Nietzsche acepta la vida incluso con su sin sentido, pues sabe que esa ausencia posibilita la presencia de la libertad creadora. La fuerza de la voluntad se mide en función del grado en el que se puede prescindir del sentido de las cosas, en el que se soporta vivir en un mundo sin sentido” (Nietzsche, 2006). De hecho, esta sentencia, recuerda mucho a aquella de Camus en *El mito de Sísifo*, en la cual decía que el hecho de que la vida no tuviese sentido no quería decir que no mereciese la pena ser vivida (Camus, 2014) Por este motivo, Nietzsche es definido como un filósofo trágico (Rivero, 2016), ya que acepta los dolores del mundo, pues, como él escribió en el *Crepúsculo de los ídolos*: “Lo que no me mata me hace más fuerte” (Nietzsche, 2013). Como bien explica Heidegger: “La superación del mal no es su eliminación, sino el reconocimiento de su necesidad” (Heidegger, 2000).

Esta defensa de la vida terrenal, alejada de un mundo trascendental, lleva a Nietzsche a la creación de otro de sus títulos capitales: el eterno retorno de lo idéntico. Lo que Nietzsche propone con este concepto es una nueva concepción del tiempo, una concepción que quiebra la linealidad (percepción temporal proveniente de concepción semítica) y toma una forma circular, cíclica, de manera que todo lo vivido, una vez finalizado, se vuelve a repetir infinitas veces. En el capítulo “De la verdad y el enigma” Nietzsche incluye por primera vez esta teoría. En este texto, se muestra como cada instante está condenado a ser repetido infinitas veces una vez muerto por su brevedad, que no deja de ser tal. “Toda verdad es curva, el tiempo mismo es un círculo. (...) ¡Pues cada una de las cosas que pueden correr, tiene que volver a correr una vez más!” (Nietzsche, 2013). Lo que Nietzsche hace con este concepto es plantear “una situación hipotética” (Rivero, 2016) para tratar de superar el nihilismo. Nietzsche considera que la muerte absoluta produce la insignificancia, y no considera suficiente ese suceso como un

acicate para vivir según uno mismo, por lo que crea esta concepción del tiempo para que la muerte no sea nunca definitiva, sino un punto en una cadena infinita. Con este concepto, Nietzsche alienta al humano a aprovechar su vida al máximo, pues tendrá que repetirla siempre, hasta el más mínimo detalle. Esta es la forma más radical de tener que aceptar la vida terrenal, y por eso crea Nietzsche el eterno retorno, para poner fin a los mundos metafísicos que desvalorizaban el mundo verdadero.

Como bien dice Milan Kundera en “La insoportable levedad del ser”:

“El mito del eterno retorno viene a decir, per negationem, que una vida que desaparece para siempre, que no retorna, es como una sombra, carece de peso, está muerta de antemano y, si ha sido horrorosa, bella, elevada, ese horror, esa elevación o esa belleza nada significan.” (Kundera, 2016)

Cito aquí a Kundera, pues su obra es una reflexión acerca del peso y la levedad, y, sin duda, la intención de Nietzsche es que la vida posea peso, que la vida venza la levedad que le confiere la muerte a esta, que la torna un soplo raudo y efímero. Nietzsche quiere que su idea sea un impulso para vivir, pero también una carga que responsabilice a los individuos libres. Por ese motivo definió la idea del eterno retorno como “la carga más pesada”, por lo que, ante esta nueva situación existencial, era necesario la creación de un nuevo tipo de hombre, y aquí es donde entra en juego el “superhombre”. Recordemos ahora el sexto punto expuesto en el texto de “Sobre como terminó convirtiéndose en fábula el ‘mundo verdadero’”:

6. Hemos eliminado el mundo verdadero: ¿qué mundo ha quedado? ¿el aparente...? ¡no!, al eliminar el mundo verdadero hemos eliminado también el aparente.

(Mediodía; instante de la más breve sombra; fin del más largo error; punto culminante de la humanidad; comienza Zarathustra.)” (Nietzsche, 2013)

El mediodía es el estado intermedio entre el animal y el superhombre, que debería ser seguido por otro momento simbólico en la obra de Nietzsche: el ocaso, momento en el cual se trasciende, el que se produce la conversión de hombre a superhombre. Zaratustra es ante todo el profeta de este nuevo tipo de humano. “El hombre es algo que debe ser superado” exclama Zaratustra en el prólogo, y sigue “La grandeza del hombre está en ser un puente y no una meta” (Nietzsche, 2013, p.46-49) Este nuevo tipo de hombre es aquel que es lo suficientemente fuerte como para soportar la idea del eterno retorno y puede crear los nuevos valores, es aquel que dice sí a la vida terrenal. Ese es el superhombre, aquel que superaría definitivamente al nihilismo.

El ideal de hombre totalmente petulante, totalmente lleno de vida y totalmente afirmador del mundo, hombre que no sólo ha aprendido a resignarse y soportar todo aquello que ha sido y es, sino que quiere volver a tenerlo tal y como ha sido y como es, por toda la eternidad, gritando insaciablemente *da capo!* (que se repita)

(Nietzsche, 1983, p.81)

La solución de Mickey.

Allen no construye un entramado conceptual tan vasto, ni necesita de dotar peso a la existencia mediante el eterno retorno. De hecho, saliendo de la biblioteca y reflexionando sobre la ignorancia de los grandes genios, parece rechazar dicha postura:

He leído a Sócrates, por cierto, que tenía la costumbre de cepillarse a jóvenes griegos. Qué me va a enseñar a mí. Y Nietzsche, con su teoría del eterno retorno. Él ha dicho que la vida

que vivimos la vamos a vivir una y otra vez de la misma forma durante la eternidad. Fantástico, creo que tendré que volver a ver Sonrisas y lágrimas. No vale la pena. (Woody Allen, 1986).

Allen no necesita dotar de más peso a la vida, le basta con ese endeble quizás y con el arte y el amor. El arte aparece en las películas del director como un reducto frente a la acerba realidad. Lo dice al final de *Annie Hall*: “uno trata de que las cosas salgan perfectas en el arte porque es muy difícil en la vida real” (Woody Allen, 1977), y también lo demuestra en su pasión desahogada en hacer cine, música y disfrutar de los clásicos de la literatura que quedan patentes en cada una de sus películas. El arte constituye así un sentido, no trascendental, sino inmanente, para soportar la incertidumbre de la existencia.

El otro pilar es el amor. Byung Chul Han, en su ensayo *Muerte y alteridad*, expone que el opuesto al heroísmo del yo del Heidegger es el heroísmo del amor de Lévinas. “El amor promete una infinitud de sentido que desborda la muerte” (Han, 2018, P. 23). Para el filósofo alemán el yo se encuentra solo ante la muerte y el único modo de arrostrar su presencia ineludible es enfatizando su libertad y su poder para elegirse. En cambio, Lévinas expone que el único modo de superar la muerte es mediante la unión con el otro. “El amor pasa a ser una estrategia para sobrevivir. Cuando uno se pasa al otro, cuando uno es el otro, cuando uno ama olvidándose de sí, mi muerte ya no existe. Quien ama no muere.” (Han, 2018, p. 12). Amar supone entregar nuestro yo, la quintaesencia de nuestro ser, a la persona amada, y de ese modo sobrevivimos en ella y ella en nosotros. Cuando la persona que amamos fallece, sentimos perder una parte de nosotros mismos. Este es el heroísmo del amor que se eleva por encima de la finitud del ser humano y proporciona una gravedad existencial y epistemológica; con el finalizan las preguntas y reinan los sentimientos y sensaciones.

El propio Ivan Ilich, postrado en la cama, exhalando sus postreros estertores, siente el bálsamo del amor:

En ese mismo momento Ivan Ilich se hundió, vio la luz y se le reveló que, aunque su vida no había sido como debiera haber sido, se podría corregir aún. Se preguntó: «¿Cómo debe ser?» y calló, oído atento. Entonces notó que alguien le besaba la mano. Abrió los ojos y miró a su hijo. Tuvo lástima de él. Su mujer se le acercó. Le miraba con los ojos abiertos, con huellas de lágrimas en la nariz y las mejillas y un gesto de desesperación en el rostro. Tuvo lástima de ella también.

¡Qué hermoso y qué sencillo! -pensó-. ¿Y el dolor? -se preguntó-. ¿A dónde se ha ido? A ver, dolor, ¿dónde estás?» Y prestó atención. «Sí, aquí está. Bueno, ¿y qué? Que siga ahí.» «y la muerte... ¿dónde está?» Buscaba su anterior y habitual temor a la muerte y no lo encontraba. «¿Dónde está? ¿Qué muerte?» No había temor alguno porque tampoco había muerte. En lugar de la muerte había luz. -¡Conque es eso! -dijo de pronto en voz alta-. ¡Qué alegría!

(Tolstoi, 2015)

Hacia el final del filme, tras su relato, Mickey le pregunta a Holly si le gustaría salir una noche a cenar. Todo lo demás es historia. Un año después, en el final de la cinta, aparecen en la casa de Hannah, en una reunión multitudinaria, semejante a la que abrió la cinta, y Holly se mira al espejo y Mickey aparece tras ella. ÉL le dice: “Soy tu marido”. Se les ve enamorados, despreocupados, felices. La voz en off de Mickey constata lo que ya sabemos, que el amor es el mejor medio para apuntalar el edificio de la vida. “El corazón es un material muy resistente” dice (Woody Allen, 1986). Holly le susurra que esperan un hijo, y se dan un beso que extingue las tinieblas del pensamiento. La vida es corta, pero están enamorados.



El final esperanzador de *Hannah y sus hermanas* (Woody Allen, 1986).

Conclusiones:

Llegados al final de este trabajo, podemos realizar un breve resumen que sintetice lo descubierto en estas páginas y nos sirva para dar por cumplidos los objetivos iniciales.

En primer lugar, como objetivo general teníamos desvelar las influencias del nihilismo literario en la obra de Woody Allen. Para ello, hemos analizado exhaustivamente tres de sus principales películas, *Delitos y faltas*, *Match Point* y *Hannah y sus hermanas*, además de otras que nos sirvieron de apoyo para los argumentos que el director esboza sobre los problemas filosóficos que le preocupan. A lo largo de este viaje hemos visto la herencia que alberga el cine de Allen, desde Nietzsche, que aparece tanto en el tratamiento de la moral, como en el plano existencial, en la última película analizada, hasta Dostoievski, por el que Woody Allen muestra una ostensible admiración. El nihilismo y sus postulados aparecen en dos vertientes diferenciadas, por un lado, la pesimista y ontológica, que aparece retratada en obras como *Hannah y sus hermanas*, *Annie Hall* y *La última noche de Boris Grushenko*, y por otro, moral, que se escudriña con profundidad en *Delitos y Faltas* y *Match Point*.

En segundo lugar, la investigación nos ha servido para revelar las distancias y encuentros que se hallan entre el director y los escritores o filósofos. Acerca de la cuestión del nihilismo axiológico, vimos cómo la visión de Allen era mucho más desalentadora que la de Dostoievski. Mientras que el escritor ruso dejaba hueco para un ápice de justicia terrenal, los filmes Allen se desarrollan en la deriva de la postmodernidad, donde el criminal no recibe castigo y tampoco es asolado por la conciencia. Dios ha muerto y con él la policía de la conciencia. El hombre se hace libre, mas también indolente, amoral y egoísta.

Es en el análisis del nihilismo existencial, donde encontramos más convergencias entre el director y los escritores, además de hallar también la solución, sutil, pero válida y

esperanzadora, que nos ofrece Allen (tercer objetivo). Frente al vacío que deja la ausencia de Dios y la certidumbre de la muerte, el director aboga por el arte y el amor. Difiere mucho de la solución que en su día postuló Nietzsche, pero su empresa es la misma. Allen muestra el arte como salvación contra el desasosiego, lo hace en *La rosa púrpura del Cairo*, y también en *Manhattan*, de una manera tan hermosa y delicada, que es digna de recordarse:

¿Por qué vale la pena vivir? Esa es una buena pregunta. Bueno, hay ciertas cosas que creo que hacen que valga la pena. ¿Cuáles? Yo podría decir que, Groucho Marx, por nombrar a alguien..., y Jimmy Connors..., y el segundo movimiento de la sinfonía Júpiter... y... ahhh... bbhhh..., Louis Armstrong y su grabación "Potato head blues"... y algunas películas suecas, claro... La educación sentimental de Flaubert... Marlon Brando, Frank Sinatra... esas increíbles manzanas y peras de Cezanne... los mariscos de Sam Woos... el rostro de Tracy...

(Woody Allen, 1979)

La otra columna, para sostener la existencia es el amor. El amor aparece en *Hannah y sus hermanas* como el fin de las preguntas. El corazón es muy resistente, dice Mickey, y con él levanta toda su vida después de haber sido arruinada por la razón y el pensamiento. Aquí Allen coincide con Dostoievski y con Turguénev. En *Crimen y Castigo*, el protagonista, después de su crimen nihilista, encuentra la redención en los sentimientos.

Querían hablar, pero no pudieron pronunciar una sola palabra. Las lágrimas brillaban en sus ojos. Los dos estaban delgados y pálidos, pero en aquellos rostros ajados brillaba el alba de una nueva vida, la aurora de una resurrección. El amor los resucitaba. El corazón de cada uno de ellos era un manantial de vida inagotable para el otro. (...) Por otra parte, ¿qué importaban ya todas estas penas del pasado? Incluso su crimen, incluso la sentencia que le había enviado a Siberia, le parecían acontecimientos lejanos que no le afectaban. Además, aquella noche se sentía incapaz de reflexionar largamente, de concentrar el pensamiento. Sólo podía

sentir. Al razonamiento se había impuesto la vida. La regeneración alcanzaba también a su mente.

(Dostoievski, 2016)

Del mismo modo, Turguénev, tras relatarnos el distanciamiento de una familia en *Padres e hijos*, el placer producto de una reconciliación con los sentimientos, el amor y la naturaleza, que producen una felicidad sosegada, a pesar de la futilidad, la soledad y la muerte que siempre se encuentra agazapada en nuestra propia sombra.

Por muy apasionado, pecador y rebelde que haya sido el corazón que yace en el sepulcro, las flores que crecen sobre él nos miran con sus ingenuos ojos transmitiéndonos serenidad. Y no sólo nos hablan de la paz eterna, de la sublime paz de la indiferente naturaleza, sino también de la continua reconciliación y de la infinita vida (Turguénev, 2004, p. 301).

Al final, sólo queda confiar en la verdad de los poetas.

Bibliografía:

Libros:

Baroja, P. (1992). *El árbol de la ciencia*. Madrid: Ediciones Cátedra. [ed. original: 1911]

Baudrillard, J. (1991). *La transparencia del mal*. Anagrama, Barcelona

Bécquer, G. (1995). *Rimas y leyendas*. Madrid: Grupo Santillana de Ediciones. [ed. Original: 1864]

Byron, L (2015). *Poemas escogidos*. Madrid: Visor Libros

Camus, A. (2014). *El mito de Sísifo (3º ed.)* Madrid: Alianza Editorial; [ed. original: 1942]

- (2013) *El hombre rebelde (3º ed.)* Madrid: Alianza Editorial; [ed. original: 1951]

Citati, P. (2006). *El mal absoluto en el corazón de la novela del siglo XIX*. Barcelona: Círculo de Lectores.

Dostoievski, F. (2014). *Los hermanos Karamázov. (5ª ed.)* Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial; [ed. original: 1880]

- (2016). *Crimen y castigo*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial [ed. original: 1866]

- (2016). *Los demonios. (3º ed.)* Madrid: Alianza Editorial; [ed. original: 1869]

- (2014). *Apuntes del subsuelo*. Madrid: Alianza Editorial; [ed. original: 1864]

- (2015). *Cuentos*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial

Durkheim, E. (2012). *El suicidio (2ºed.)*. Madrid: Ediciones Akal; [ed. original: 1897]

- (1982). *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Ediciones Akal; [ed. original: 1912]

Goethe, J. (2016). *Las desventuras del joven Werther* (23º ed.) Madrid: Ediciones

Han, B. (2018). *Muerte y alteridad*. Barcelona: Herder Editorial.

Hauser, A. (1993). *Historia social de la literatura y del arte 2*. Barcelona: editorial labor

Hobsbawm, E. (1997). *La era de la revolución*. Barcelona: Crítica

- (1989). *La era del capitalismo*. Barcelona: Editorial Labor

- (1987). *La era del imperio*. Barcelona: Editorial Labor

Kafka, F. (2014). *La metamorfosis*. Barcelona: Plutón Ediciones; [ed. original: 1915]

Kierkegaard, S. (2015). *El concepto de la angustia*. Madrid: Alianza Editorial; [ed. original: 1844]

- (2014a). *Diapsálmata*.

- (2014b). *Temor y temblor*. Madrid: Editorial Gredos; [ed. original: 1843]

- (2014). *Diario de un seductor*. Madrid: Alianza Editorial; [ed. original: 1903]

- (1984). *La enfermedad mortal*. Madrid: R.B.A Proyector Editoriales; [ed. original: 1849]

Fromm, E. (1978). *¿Tener o ser?* 2ª ed. México: Fondo de cultura económica

Heidegger, M (2000). *Nietzsche, tomo II*. Barcelona: Editorial Destino. [ed. original: 1961]

Leopardi, G. (2010). *Zibaldone*. Madrid: Gadir Ediciones. [ed. original: 1898]

Lyotard, J. (1984). *The postmodern condition*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Martinova, B. (2004). *Padres e hijos. Introducción*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Mann, T. (2010), *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*. Madrid: Alianza Editorial

Montaigne. M. (2016). *Ensayos (8º ed.)* Madrid: Ediciones Cátedra

Pascal, B. (1982). *Pensamientos*. Barcelona: Ediciones Orbis; [ed. original: 1670]

Paz Gago, J- M. (2004). *Propuesta para un replanteamiento metodológico en el estudio de las relaciones de literatura y cine. El método comparativo semiótico-textual*. Signa, nº 13

Pessoa, F. (2016). *El libro del desasosiego*. Madrid: Alianza Editorial; [ed. original: 1982]

Remak, H. H. (1961). *Comparative Literature. Its Definition and Function*. En *Comparative Literature: Method and Perspective*, 3-7. Carbondale: Southern Illinois University.

Sartre, J. (2014). *La náusea*. Madrid: Alianza Editorial; [ed. original: 1938]

- (2014). *El existencialismo es un humanismo (2º ed.)* Madrid: Alianza Editorial

Schopenhauer, A. (2013). *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Alianza Editorial; [ed. original: 1819]

Shakespeare, W. (2015). *Hamlet*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial. [ed. original: 1609]

Shelley, M. (2002). *Frankenstein*. Madrid: Ediciones Rueda; [ed. original: 1818]

Spinoza, B. (2011). *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid: Alianza Editorial

Tillich, P. (1973). *El coraje de existir*. Barcelona: Editorial Laia

Theunissen, M. (2005). *El perfil filosófico de Kierkegaard*. Universidad libre de Berlín.
Recuperado de: <http://www.scielo.org.co/pdf/ef/n32/n32a02.pdf>

Thoreau, H. (2019). *Walden (13º ed.)* Madrid: Ediciones Cátedra

Tönnies, F. (2011). *Comunidad y asociación. El comunismo y el socialismo como formas de vida social*. Madrid: Biblioteca Nueva

Tolstoi, L. (2015). *La muerte de Iván Ilich. Jadzhi Murat. (5º ed.)* Madrid: Alianza Editorial.
[ed. original: 1886]

- (2014). *Ana Karenina*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial [ed. original: 1877]

Turguénev, I. (2004). *Padres e hijos*. Madrid: Ediciones Cátedra; [ed. original: 1862]

Unamuno, M (2013). *Del sentimiento trágico de la vida (3º ed.)*. Madrid: Alianza Editorial;
[ed. original: 1912]

- (1999). *San Miguel Bueno, mártir*. Madrid: Espasa Calpe

Volpi, F. (2005). *El nihilismo*. Buenos Aires: Editorial Biblos

Weber, M. (2017). *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Madrid: Ediciones

Películas:

Aronson, L., Darwin, L. (productores) y Woody A. (director). (2005). *Match Point* [cinta cinematográfica]. Reino Unido: BBC Films / Dreamworks Pictures

Aronson, L., Tenenbaum, S., Roures, J. (productores) y Woody A. (director). (2011). *Medianoche en París* [cinta cinematográfica]. EE. UU.: Gravier Productions / Mediapro / Pontchartrain Productions / Televisión de Galicia (TVG) / Versátil Cinema

Bernstein, S., Hitchcock, A. (producer) y Hitchcock, A. (director). (1948). *La soga* [cinta cinematográfica]. EE. UU.: Warner Bros. Pictures / Transatlantic Pictures

Brick, R. (producer) y Woody A. (director). (1997). *Desmontando Harry* [cinta cinematográfica]. EE. UU.: Sweetland Films

Greenhut, R., Payser, M., Sicilia, G (productores) y Woody A. (director). (1985). *La rosa púrpura del Cairo* [cinta cinematográfica]. EE. UU.: Orion Pictures

- (1991). *Sombras y niebla* [cinta cinematográfica]. EE. UU.: Orion Pictures

Joffe, C. (producer) y Woody A. (director). (1979). *Manhattan* [cinta cinematográfica]. EE. UU.: Jack Rollins & Charles H

Ekelund. A (producer) y Bergman, I (director). (1957). *El séptimo sello* [cinta cinematográfica]. Suecia.: Svensk Filmindustri

Motoki, S. (producer) y Kurosawa, A. (director). (1952). *Vivir* [cinta cinematográfica]. Japón.: Toho Company

Rollins, J. (producer) y Woody A. (director). (1977). *Annie Hall* [cinta cinematográfica]. EE. UU.: Jack Rollins & Charles H

- (1986). *Hannah y sus hermanas* [cinta cinematográfica]. EE. UU.: Orion Pictures
- (1973). *El dormilón* [cinta cinematográfica]. EE. UU.: Jack Rollins & Charles H.
- (1989). *Delitos y faltas* [cinta cinematográfica]. EE. UU.: Jack Rollins & Charles H.
- (1975). *La última noche de Boris Grushenko* [cinta cinematográfica]. EE. UU.: Jack Rollins & Charles H.

Anexos:

Nietzsche: *El crepúsculo de los ídolos*; “Sobre cómo terminó convirtiéndose en fábula ‘el mundo verdadero’”

Historia de un error.

1. El mundo verdadero es asequible al sabio, al virtuoso; él es quien vive ese mundo, quien es ese mundo. (Esta es la forma más antigua de la Idea, relativamente simple y convincente. Se trata de una transcripción de la tesis: “Yo, Platón soy la verdad”)
2. El mundo verdadero no es asequible por ahora, pero ha sido prometido al sabio, al piadoso, al virtuoso (“al pecador que hace penitencia”). (La Idea ha progresado, se ha hecho más sutil, más capciosa, más difícil de entender, y se ha afeminado, se ha hecho cristiana...).
3. El mundo verdadero no es asequible ni demostrable ni puede ser prometido, pero, por el hecho de que se pueda pensar, constituye un consuelo, una obligación, un imperativo. (El antiguo sol sigue alumbrando al fondo, aunque se le ve a través de la neblina y del escepticismo; la Idea ha sido sublimada, se ha vuelto pálida, nórdica, koenigsberguense.)
4. ¿Es inasequible el mundo verdadero? En cualquier caso, no lo hemos alcanzado, y por ello nos es también desconocido. En consecuencia, no puede servirnos de consuelo, ni de redención, ni de obligación. ¿A qué nos podría obligar algo desconocido? (Mañana gris. Primer bostezo de la razón. Canto del gallo del positivismo.)
5. El “mundo verdadero” es una Idea que ya no sirve para nada, que ya ni siquiera obliga, una Idea que se ha vuelto inútil, superflua; en consecuencia, es una Idea que ha sido refutada:

eliminémosla. (Día claro; desayuno, vuelta del sentido común y de la serenidad alegre; Platón se pone rojo de vergüenza y todos los espíritus libres arman un ruido de mil demonios.)

6. Hemos eliminado el mundo verdadero: ¿qué mundo ha quedado? ¿el aparente...? ¡no!, al eliminar el mundo verdadero hemos eliminado también el aparente. (Mediodía; instante de la más breve sombra; fin del más largo error; punto culminante de la humanidad; comienza Zaratustra.)” (Nietzsche, 2013, p.16)