

DE LUCRECIO A BENJAMIN CHRISTENSEN:
UN ANÁLISIS COMPARADO DE DOS MANIFESTACIONES
DEL GÉNERO DIDÁCTICO

FRANCISCO JAVIER TOVAR PAZ
Universidad de Extremadura

Resumen

El método comparado permite llevar a cabo un análisis complementario entre el poema *De Rerum Natura* de Lucrecio y el filme *Häxan* (1922), de Christensen. Las coincidencias formales y de fondo no implican tanto la influencia del primero sobre el segundo (es decir, no establecen entre sí una relación intertextual), sino que ambas obras responden a unos momentos y una estética concomitantes, y que su intención y forma también lo serían. En efecto, ambas obras postulan erradicar el temor a la muerte y la superstición desde la primacía de lo racional, y utilizan de forma creativa recursos procedentes de otros ámbitos (la épica y la pintura), cosa que les convierte en manifestaciones del género didáctico que son únicas en la literatura latina y el cine del siglo xx respectivamente.

Palabras clave: Lucrecio, Christensen, método comparado, género didáctico.

Abstract

The Comparative Method is useful for a complementary analysis of a poem and a film like in this study. Formal and thematic coincidences are not about the influence of Lucretius on Christensen (there is no evidence of intertextuality here), but about comparable aesthetics and origins. So, *De Rerum Natura* and *Häxan* propose eradicate the fear of death and superstition; both are based on rationalistic thought; and both use elements from epic and painting. Finally, both are manifestations of the Didactic Genre, unique in Latin Literature and 20th century Cinema respectively.

Keywords: Lucretius, Christensen, Comparative Method, Didactic Genre.

0. Introducción: El fracaso del *De Rerum Natura* de Lucrecio

Resulta difícil entender la «poética» —*ethymologico sensu*, pues no es éste el momento ni el lugar oportuno para entrar en una definición más precisa de dicha poética— que subyace en el *De Rerum Natura* de Lucrecio. El texto emerge con una singularidad tal que desconcierta y su sentido profundo resulta bastante inasible: de un lado, el propósito didáctico de desterrar el temor a la muerte de acuerdo con las doctrinas epicúreas es evidente; de otro, la elección del hexámetro como cauce formal para una exposición predominantemente abstracta no acaba de hacerse explícita. Habitualmente se ha generado la salvaguarda del sintagma «épica filosófica», la cual, en realidad, parece una contradicción en sí misma a la hora de abordar un texto como el de Lucrecio. Y es que es cierto que la épica homérica posee un carácter didáctico, como revela que la combatiera Platón, y también que la épica latina nace con la intención de dar a conocer la cultura griega adaptada a Roma y de divulgar los orígenes de la misma Roma; pero sus respectivos contenidos responden a una disposición eminentemente narrativa o diegética, muy distinta de la descriptiva o ecráctica que subyace en un texto didáctico.

Paralelamente, también es cierto que la filosofía nace con una voluntad poética innegable en figuras como, entre otras, la de Empédocles, con cuya obra coincide el título que la tradición ha legado para el poema de Lucrecio, y de quien el mismo poeta latino se declara deudor. Pero el entorno literario es radicalmente distinto, al igual que el filosófico, haciendo apriorísticamente innecesario el recurso a la forma versificada por parte de Lucrecio para estructurar y disponer una doctrina de carácter ético-metafísico. Así, el problema del género al que adscribir el poema es más un síntoma que un empeño por ubicar taxonómicamente la obra. Se trata de un síntoma porque la libertad de la que hace gala el autor provoca la sensación de que la obra carece de género, tratándose de una «*rara avis*»; si bien, en realidad, se puede tratar de un esfuerzo por parte de Lucrecio por proponer un percepción distinta de la literatura y de su sentido, además del fin educador que le es implícito.

En parte, en ese esfuerzo cabe argumentar las contradicciones presentes en el texto, como sucede, de forma significativa, con la contradicción relativa a las invocaciones a los dioses en un sistema de pensamiento que «repudia» su existencia. ¿Cuáles son las bases de esa percepción distinta a la que está orientada el esfuerzo poético? Es posible su análisis, a pesar de que, al cabo, Lucrecio no obtuviera de sus propuestas el éxito del que su esfuerzo le hacía merecedor. Y es que en parte tales propuestas no son comprensibles fuera del momento de definición literaria en el que está inmersa la emergente literatura latina. De ahí que, considerada en su perspectiva literaria, la «épica filosófica» derivara en exposición técnica (sobre economías agropecuarias,

sobre exposiciones eruditas, sobre erotismo, etcétera), más que en filosofía propiamente dicha¹.

En otras palabras, en nuestra opinión el poema lucreciano se puede leer como un intento de crear un modelo literario que no fraguó tal como lo había modelado el autor. Dicho intento únicamente puede darse en momentos iniciales, de definición, de una cultura literaria (en el caso de Lucrecio, como es obvio, en la cultura literaria latina). De hecho, el texto coincide en el tiempo con propuestas literarias de índole diversa, como una señal inequívoca de su carácter incipiente, además de novedoso.

Ahora bien, demostrar de forma metodológicamente correcta tales asertos, relativos al momento en que una literatura nace y al fracaso de alguno de los brotes de tal literatura, precisa de comprobación en otras realidades en las que se dan, entre otras, premisas parecidas o concomitantes. Es decir, se hace necesario atender a «anomalías», «contradicciones», «*rarae aves*» (si es que se puede escribir tal sintagma en plural), de propuestas artísticas en momentos iniciales de una cultura que no llegan a cuajar.

Es posible comprender el fenómeno y hacerlo de una manera metodológicamente coherente a partir de una aproximación «comparada». El propósito del presente estudio es aplicar los presupuestos de la Literatura Comparada, o, por ser más correctos, del Arte Comparado, a dos obras didácticas tremendamente separadas en el tiempo y muy diferentes entre sí; las cuales, sin embargo, comparten dos rasgos de enorme interés: una novedad de fondo y forma que las convierte en obras únicas, sin una sucesión que merezca tal nombre, e intenciones de fondo sorprendentemente concomitantes². Se trata, de un lado, del *De Rerum Natura* de Lucrecio y, de otro, de un filme de época muda, *Häxan, La Brujería a través de los Tiempos* (también conocida en español como *La Bruja*), de Benjamin Christensen (que en adelante citaremos en forma reducida, como *Häxan*).

1. La Literatura Comparada o Arte Comparado

El «comparatismo» o «método comparado» constituye una forma de establecer una secuencia sistematizable de analogías entre dos o más

¹ Tanto sobre el género didáctico como sobre *De Rerum Natura*, y, en general, sobre Lucrecio, las referencias bibliográficas merecerían un comentario detallado sobre sus aportaciones. En general, partimos de las propuestas de Alexander Dalzell: Dalzell, Alexander, *The Criticism of Didactic Poetry. Essays on Lucretius, Virgil, and Ovid*, Toronto (University of Toronto Press) 1996; en particular los dos primeros capítulos: págs. 8-34 y 35-71.

² De cualquier forma, existen algunos estudios sobre la pervivencia de Lucrecio en el presente, incluso en lo relativo a las teorías científicas; *cf.*, por ejemplo, Johnson, W.R., *Lucretius and the Modern World*, London (Duckworth Publishing) 2000.

obras³. Se trata de una definición aplicable en realidad a casi cualquier metodología, lo cual obliga a considerar la pertinencia del comparatismo mediante restricciones: *grosso modo*, el método comparado se aplica a analogías entre dos o más obras siempre que tales analogías no respondan a usos lingüísticos asociados formal o cronológicamente. Y es que, de darse el primer caso, el de la coincidencia lingüística, se trata de una aproximación de «Género literario», mientras que en el segundo caso, el examen corresponde a la «Historia de la Literatura».

En definitiva, el «comparatismo» prima el descubrimiento de la identidad en las manifestaciones de la diversidad (consiguientemente, no la identidad en la uniformidad, sea de la lengua o de la sucesión histórica). Dadas las limitaciones de espacio de estas páginas y que no es objeto de ellas el examen teórico del método, sino una propuesta práctica, y también desde la consciencia de las limitaciones que puede ofrecer, podemos sintetizar, a partir de algunas restricciones, el objeto del comparatismo en un esquema como el que se recoge a continuación. En dicho esquema el eje vertical muestra diferentes métodos de aproximación al fenómeno literario, y el horizontal muestra algunos tipos de analogías, entre otras posibles:

	<i>Lengua</i>	<i>Cronología</i>	<i>Estética</i>
Géneros	Sí	Sí	Sí
Intertextualidad	Sí	No	No
Comparatismo	No	No	Sí
Tradición Clásica	No	No	No

En el cuadro anterior se entiende por «lengua» el sistema concreto de comunicación verbal o escrita que se emplea como vehículo de expresión de los textos o manifestaciones objeto de consideración: la lengua griega, la latina, la inglesa, etcétera. Entre dos obras objeto de comparación puede darse o no el uso de una misma lengua (un fenómeno singular es el que analiza traducciones o la intercalación de expresiones traducidas).

Se entiende por «cronología» la descripción y orden del decurso del tiempo en etapas delimitables para el ser humano, de forma que existe una coincidencia o concatenación de las obras objeto de comparación en el tiempo, frente al hecho de que éstas respondan a momentos dispares.

³ La literatura secundaria comienza a ser muy amplia. Entre los estudios recientes publicados en español son de interés: Gnisci, Armando (ed.), *Introducción a la Literatura Comparada*, Barcelona (Crítica) 2002; y Vega, M.J. y Carbonell, N., *La Literatura Comparada: Principio y Métodos*, Madrid (Gredos) 1998.

En fin, y ciertamente muy *grosso modo*, se entiende por «estética» el contexto o coyuntura en que se explican los textos o manifestaciones objeto de comparación, en respuesta a las más diversas situaciones humanas y en su disparidad de valoraciones y puntos de vista.

Un ejemplo contribuirá sin duda a aclarar el sentido en el que se utilizan los términos señalados: para poder considerar que dos o más obras pertenecen al mismo género tales obras habrán de recurrir al mismo sistema lingüístico, coincidir o sucederse en el tiempo y responder a una misma coyuntura e intención. Se puede considerar que los textos de Esquilo, Sófocles y Eurípides se inscriben en un mismo género, dado que cumplen tales requisitos. Sin embargo, el análisis de una obra de Esquilo y otra de Shakespeare, por más ambas que se denominen «tragedias», no responde a las pautas de Género, salvo en lo que se refiere a una estética relativa a la representación teatral de conflictos humanos abordados desde fuerzas sobrenaturales y una intención fuertemente enfática sobre el tratamiento morboso y el modelo de comportamiento que se deriva de tales conflictos. Si apareciera directa o indirectamente intercalada una cita de Esquilo en Shakespeare, el tratamiento del análisis debiera enfocarse desde la Intertextualidad. En fin, de mencionarse a Esquilo de una manera abstracta en Shakespeare el recurso respondería a las pautas de la Tradición Clásica⁴, es decir, de la mera pervivencia del mundo grecolatino en etapas posteriores.

Aplicados tales presupuestos al establecimiento de correspondencias no intertextuales entre un texto y una película, distantes éstos además en el tiempo, la aproximación más coherente es la del Análisis Comparado, el cual, al darse entre una obra literaria y una obra cinematográfica, recibe el nombre de «Arte Comparado», en vez del de «Literatura Comparada». En el caso de un filme que adapte una obra literaria del tipo que sea la aproximación ha de ser la «intertextual».

También de acuerdo con el cuadro propuesto, el rasgo de comparación ha de ser el que se ha englobado bajo el concepto de «estética». Ésta, en el caso de *Häxan* y del *De Rerum Natura*, según hemos reflexionado en párrafos precedentes, guarda íntima relación con un carácter didáctico y con un momento de nueva formulación de un género, sea a principios del siglo I a.C. o a principios del siglo XX, que convierte en novedosos el texto de Lucrecio y el filme de Christensen. Es más, se trata en uno y otro caso de medir las posibilidades que el planteamiento didáctico ofrece como herramienta a la

⁴ Dado que se efectúa la comparación entre un poema y una película, la presencia de la Tradición Clásica puede ser también objeto de análisis, de acuerdo con unos presupuestos que hemos fijado en: Tovar Paz, Francisco J., «Posibilita didattiche e di ricerca del mito nel cinema», Invitto, G. (ed.), *Fenomenologia del mito*, Lecce (Manni Editori) 2006; págs. 56-67.

literatura latina o el arte cinematográfico en los comienzos de ambos, sin ofrecer herederos que merezcan tal nombre.

2. Breves consideraciones en torno a Lucrecio

Brevemente, por cuanto la obra de Lucrecio ha sido infinitamente más estudiada que el filme de Christensen, es de sobras conocida la elaborada disposición de los seis libros de que consta *De Rerum Natura*, los cuales responden estructuralmente a una disposición que va desde el microcosmos a lo macrocósmico, desde la teoría a la práctica, y desde lo argumental a lo digresivo: los libros I y II se dedican al atomismo y al movimiento; los libros III y IV se dedican al principio vital y a la teoría de las sensaciones; los libros V y VI, en fin, atienden al universo y a sus manifestaciones sean meteorológicas o geológicas. En efecto, los libros impares responden a cuestiones más abstractas y de fondo en tanto que los libros pares abordan aspectos más concretos y formales de los argumentos previos. Igualmente, los primeros libros se dedican a la materia y al vacío; los centrales a la vida, pero de una vida que está compuesta de materia; y los últimos a cómo afecta a la vida el universo, del que forma parte la misma destrucción o muerte.

La intención de la obra es nítida: el temor a la muerte se evita cuando se comprende la materia, la vida y la interdependencia de ésta con el mundo como totalidad. Así, lo macrocósmico no responde tanto a una percepción enciclopédica del universo, cuanto a cómo la pertenencia individual al universo es parte fundamental de la vida humana, y arrastra consigo unas actitudes éticas y un esfuerzo de comprensión. Y ello con el fin de superar concepciones del universo que provocan el temor a los dioses, la explotación de otros seres humanos, el sufrimiento por la enfermedad y la muerte o la confusión que produce el deseo en su búsqueda del placer (que es un anhelo de la propia materia, preexistente incluso a la vida). Este dato es importante por cuanto en *Häxan* también la concepción del universo está al servicio de una concepción de lo humano, sea negativa o positiva tal concepción.

Al tiempo, y ello es particularmente importante para nuestro objetivo, se señala de continuo el carácter, intención y dificultades de una empresa que es poética y filosófica. Tal sucede, por ejemplo, en el Libro I, con las menciones a Empédocles y Epicuro (LVCR. I, 62-101), a la dificultad de la lengua latina (LVCR. I, 136-145) y de la elaboración del poema en sí con unos contenidos propios de la ciencia (LVCR. I, 921-950), entre muchos otros pasajes⁵ que resultaría prolijo e innecesario señalar e insistir en ellos.

⁵ Kenney, E. J. y Clausen, W. v. (edd.), *Historia de la Literatura Clásica* (Cambridge University): II. *Literatura Latina*, Madrid (Gredos) 1982; págs. 237-260.

3. Sobre *Häxan* y los orígenes del cine

Häxan se abre como un documental, de imágenes fijas, que enseñan al espectador concepciones antiguas del mundo. Cuando se pasa a la «imagen en movimiento», es decir, al cine propiamente dicho, se suceden e intercalan entre sí y entre descripciones de tipo documental varias historias «ejemplares»: una historia de finales del medioevo sobre una joven que busca una poción de amor para seducir a un hombre de iglesia; el caso de la esposa de un impresor que creía que su marido estaba embrujado; un monje de la Inquisición que impone a las mujeres que tortura sus propias creencias en la existencia de brujas; una historia de histeria en un convento, y una mujer que se cree madre de un niño Jesús; o, en fin, ya en época coetánea, la historia de una mujer aquejada de cleptomanía. El filme se cierra con una reflexión sobre el sufrimiento que ha provocado el temor antiguo hacia la bruja cuando, en realidad, y desde perspectivas psicoanalíticas, se trata de una persona enferma. De alguna manera, y de forma paralela a la que ofrece *De Rerum Natura*, internamente la información avanza de forma escalonada de acuerdo con la siguiente estructura: 1º) percepción del universo, 2º) las figuras del diablo y de la bruja como abstracciones del mal, 3º) la obsesión religiosa por atajar el supuesto mal, y 4º) la enfermedad como explicación evemerista del fenómeno, lo cual implica una revisión de la concepción que se posee del universo. En otras palabras, se avanza desde lo teórico a lo práctico, sea en el ámbito de la naturaleza (desde una idea del universo a la creencia de la existencia del diablo), sea en el de la persona (desde una idea general de religión a la descripción de la enfermedad mental).

Siete son las partes o capítulos en que Christensen distribuye la película:

I. Como introducción se ofrece un relativamente extenso recorrido, en forma de documental, según acabamos de señalar, construido a base de diapositivas que reproducen grabados, páginas de libros, pinturas y animaciones (incluso se llega a recurrir a un puntero), del tema de la superstición desde el hombre primitivo hasta el rito del Sabbath en la Edad Media, pasando por las concepciones del mundo que proceden de persas y egipcios y que hacen creer en un planeta cuyo interior está habitado por demonios que hay que conjurar. La introducción ofrece, pues, la idea de cómo un motivo de superstición que afecta a cada individuo oculta una imagen del universo, una concepción cósmica que confirma en su error a quien cree en brujas y diablos.

II. El capítulo segundo se dedica a un ejemplo concreto, a un relato fechado en el año 1488, sobre una mujer enamorada de un hombre de iglesia que pide a la bruja una poción amorosa, que ésta prepara con hierbas, restos

de animales e incluso de cadáveres humanos robados, y dentro de rituales demoníacos. A su vez, por la preparación de la pócima la bruja tiene sueños e imágenes fantasmagóricas, visiones que culminan en el desdoblamiento de la anciana y con efectos mágicos como el de las monedas que le llueven, se mueven solas y le impulsan a creer que vive en un palacio. Lo importante de esta primera recreación radica en cómo responde tanto a los conocidos temas de brujería como a las posibilidades del cine para recrearlos. El objeto de este capítulo es, por consiguiente, el de presentar la noción de «falsas imágenes».

III. El relato interrumpido en la Edad Media en el capítulo precedente sigue cronológicamente mirando hacia momentos posteriores, más concretamente a los momentos que preceden al movimiento de la Reforma en Alemania. La aparición de la imprenta parece marcar un referente cronológico para dar entrada al segundo relato, referido a la mujer de un impresor que cree que su marido enfermo se encuentra embrujado, y que denuncia a una anciana curandera. La importancia que adquiere la Inquisición en el filme ofrece un sentido expresamente religioso al tema de la brujería. De hecho, el tema religioso estaba indirectamente en el capítulo anterior, y será un «leit-motiv» fundamental de los próximos capítulos.

IV. Continúa la historia situada en la Alemania aún papista, con especial hincapié en el catálogo de torturas que la Inquisición aplica a María la Tejedora, quien confiesa cuanta «falsa imagen» (de velos en escobas y escatologías diversas) se encuentra de antemano en la suspicaz mente de los inquisidores; y termina denunciando a otras compañeras suyas. Las «falsas imágenes» no son, por consiguiente, percepciones de la persona crédula, como sucedía en el capítulo dedicado a la pócima en la primera historia, sino que ésta las elabora conforme a lo que quieren escuchar los inquisidores. El tipo de imagen es totalmente diferente, pues a la brutalidad de las torturas se añade el morbo de la información que se pretende extraer mediante dicha tortura.

V. El relato continúa con la idea de círculo vicioso: la mujer del impresor que denunció a María la Tejedora despertará la pasión de uno de los monjes que participan en los interrogatorios, viéndose ella misma acusada y torturada. A su vez, el capítulo se centra particularmente en la autoflagelación (es decir, en la tortura masoquista hacia uno mismo) con la que el monje intenta escapar a la tentación por la mujer. El tema de fondo es, nítidamente, el de la represión sexual, que afecta particularmente a los hombres de iglesia como demuestra que el capítulo medieval se abriera con la historia de una mujer enamorada de un fraile. La progresión del relato de la mujer del impresor avanza desde la denuncia religiosa, la tortura y el masoquismo, en cada uno de los capítulos, generando todos ellos imágenes

falaces que son causa y consecuencia de la superstición, más concretamente de la relativa a la brujería satánica.

VI. Finalizado el relato de la mujer del impresor, el filme sigue con recreaciones de la imaginería a la que conduce la superstición y con una pequeña introducción empírica sobre el dolor y el sufrimiento que provoca la tortura. De hecho, es la misma tortura la que genera las visiones diabólicas. Es más, de forma enfáticamente didáctica, por cuanto implica al destinatario, el dolor se ejemplifica en pequeños artilugios, reconstruidos en el momento de rodaje del filme, que presionan los pies o los dedos de la mano de uno de los actores. Este contexto es el que explica las supersticiones (como, por ejemplo, la de hacer nudos en las sábanas para evitar embarazos o provocar abortos), las cuales van en paralelo con la elaboración de instrumentos de tortura (síntoma de que los inquisidores son ellos mismos los temibles diablos) y afectan a los propios conventos femeninos: así lo refleja la historia de la monja Cecilia, que profana con un cuchillo un sagrario, o la de una joven que roba una figura del niño Jesús como si fuera el hijo que no tiene o que le ha sido arrebatado. La importancia de tales ejemplos en el conjunto del filme radica en que sirven de confirmación de cómo la represión religiosa y la sexual van unidas.

VII. El filme se cierra con un doble ejemplo contemporáneo: primeramente, una de las ancianas del asilo de donde Christensen tomó sus actrices maduras para la película⁶ mantiene la superstición antigua de la existencia de brujas y demonios, lo cual confirma la necesidad del tratamiento al tiempo que hace dos veces presente el filme, mostrando su propio proceso de creación y su finalidad. En segundo lugar, con la historia de una joven sonámbula y cleptómana, que corre el riesgo de ser encarcelada o reclusa en un manicomio. Pero la película ofrece la clave coetánea de la actuación de la joven: su soledad sexual, debido a que su marido estaría ausente en la guerra o habría fallecido en ésta, lo que le provoca un enorme terror. Finalmente, todo el filme se resume en la invitación a tener una actitud compasiva hacia las supuestas brujas que, en realidad, son enfermas, según ha demostrado la ciencia coetánea a la película.

Häxan posee un evidente carácter ejemplar (en el sentido de selección de sucesos de los que se extrae información histórica) y didáctico. Tal carácter puede llamar la atención desde el cine actual, en el que predomina de forma casi absoluta lo narrativo o diegético sobre lo descriptivo o ecrástico, que se ha derivado habitualmente hacia lo televisivo en el segundo caso. Sin

⁶ Como anécdota, hay que señalar que el papel de Inquisidor y de Satán están encarnados por el mismo Benjamin Christensen, en calidad de actor, pero también, irónicamente, de «malvado» responsable del filme.

embargo, desde el punto de vista de las primeras etapas del cine, la propuesta de Christensen se enmarca en un contexto diferente, consistente en mostrar el nuevo punto de vista que aporta la ciencia, más concretamente el psicoanálisis, a las supersticiones antiguas, que derivaban en situaciones fuertemente dramáticas. Y ello se hace recreando tales supersticiones a partir de una inspiración pictórica, en la que son apreciables la pintura flamenca, Durero, El Bosco o Goya, entre otros⁷.

Una propuesta como la descrita sólo es explicable en los primeros momentos del arte cinematográfico⁸. A este respecto, constituye un lugar común contraponer en los orígenes del cine a los hermanos Lumière con Georges Méliès, y a éste con David W. Griffith, como síntoma de tres de las orientaciones que pudo haber seguido el arte que nació en 1895. De un lado se encuentra el fin ensimismado de la técnica, destinada a las casetas de feria, de los padres del invento; en segundo lugar está el fin teatral, de espectáculo a caballo entre el cabaret y la magia, basado en la idea de disfraz y de metamorfosis⁹; la opción *stricto sensu* narrativa es la que habitualmente se deposita en las espaldas de Griffith. En realidad, las posibilidades fueron y son más numerosas, y las deudas formales más amplias que las centradas en las ferias, los teatros y, finalmente, las salas específicamente cinematográficas. Así, de alguna manera, se da también una evolución de la extensión temporal: desde la fotografía en movimiento que encarnan los Lumière al cortometraje que desarrolla Méliès y al relato extenso que se desarrolla desde Griffith. Además es posible concebir los tanteos del cine, y se ha hecho, en correlación con los géneros literarios a los que se asemejan, en el que la opción épica y novelesca triunfa de forma abrumadora desde Griffith, en tanto que la vanguardia literaria se apropia del cine poético, infinitamente más minoritario a causa también de su carácter experimental.

La forma diegética que inaugura Griffith implica unos cambios de hábito en la atención del público. De un lado, las tramas se vuelven complejas como para recurrir cada vez a más intertítulos y a reflejar en éstos cada vez más diálogos, por rudimentarios que resulten; de otro, la duración de los relatos ha de ampliarse enormemente, reservándose los cortometrajes (si bien aún

⁷ Sobre las relaciones entre cine y pintura puede verse Aumont, J., *El ojo interminable: Cine y pintura*, Barcelona (Paidós) 1997.

⁸ Cf. el capítulo dedicado a Escandinavia en Palacio, M. y Pérez Perucha, J. (ed.), *Historia General del Cine v. Europa y Asia, 1918-1930*, Madrid (Cátedra) 1996.

⁹ Sobre la idea de metamorfosis en Méliès puede verse Tovar Paz, Francisco J., «Méliès y la Tradición Clásica. A propósito de tres de sus filmes cósmicos», Conde, P. y Velázquez, I. (eds.), *La Filología Latina. Mil años más. Actas del IV Congreso de la SELat*, Madrid (SELat) 2005; págs. 1911-1921.

no se denominaban así) a noticiarios y filmes cómicos, que funcionan como entremeses. La manera de ampliación desde los cortometrajes de Méliès hacia largometrajes de muy variable duración se lleva a cabo mediante la estructuración de un filme como la suma de varios «mediometrajes». *Intolerancia* (*Intolerance: Love's Struggle throughout the Ages*, 1916), de Griffith, es un ejemplo muy característico, y particularmente útil si se compara con *Häxan*, poco más de un lustro posterior. Y es que, en efecto, el propio título que ofrece Griffith resulta temáticamente cercano al tema de la superstición que orienta el filme de Christensen. Cuatro tramas se alternan en *Intolerancia*: la matanza de la Noche de San Bartolomé del año 1572, la Pasión de Jesucristo, una huelga de trabajadores en época actual y la caída de Babilonia frente a los persas. La intención del filme no es tanto una explicación de los orígenes, causas o consecuencias de la intolerancia religiosa y social (ésta última en la idea de la Guerra Civil que es motriz en *El Nacimiento de una Nación* (*The Birth of a Nation*, 1915), del mismo Griffith), sino en cómo ésta se manifiesta en catástrofes históricas, donde lo que importa es el propio recordatorio de la narración de unos hechos que se perciben como apriorísticamente verídicos en fondo y forma (recordemos que en Christensen son acontecimientos en torno a la superstición que son imprecisos cronológicamente, marcados solamente por el antes y el después de la imprenta y la aparición del luteranismo).

De igual manera, una *sui generis* versión de *Intolerancia* desde una perspectiva nórdica se da en *Páginas del Libro de Satán* (*Blade af Satans Bog*, 1919-1921), de Carl Th. Dreyer, que posee también concomitancias con *Häxan*. En ella se hace un especial hincapié en identificar a los protagonistas negativos como máscaras del mismo mal. Así, Judas en la «Última Cena», un inquisidor en la España del siglo XVI, un desharrapado verdugo de aristócratas en la Revolución Francesa, o un comisario comunista en la invasión de Finlandia en los años coetáneos al filme se presentan como las diferentes caras de una misma encarnación del mal.

Sin embargo, frente a *Häxan*, tanto *Intolerancia* como *Páginas del Libro de Satán* se perciben como recreaciones de hechos históricos, hilvanados por un motivo recurrente, siendo éste solamente el eslabón que engarza los relatos, no un fin en sí mismo. Por lo demás, al margen de que no se pueden considerar estrictamente históricos los relatos que se ofrecen en *Häxan*, difusos cronológicamente, tampoco existe en las películas de Griffith y Dreyer mediación ni intervención directa del narrador, salvo la superposición de capítulos y épocas, en forma de escenas. En otras palabras, sendos filmes carecen de un carácter propiamente didáctico, siendo más bien obras ejemplares, a la manera de estampas sobre el mal y sus manifestaciones (una de las cuales es la intolerancia).

Por el contrario, *Häxan* posee un deliberado carácter documental, con una premisa de fondo nítida: una invitación a superar los miedos ancestrales que provoca la brujería a partir de la psicología coetánea, más concretamente del psicoanálisis, aunque éste no es mencionado como tal¹⁰. La ciencia explicaría perfecta y coherentemente la histeria asociada a la mujer, y que se manifiesta en, por ejemplo, esquizofrenia o cleptomanía, en un contexto dramático perfectamente delimitado: el sufrimiento que ha provocado la todavía reciente Gran Guerra, actualmente conocida como I Guerra Mundial: mujeres solas, que han perdido marido o hijos en la guerra, y que sienten miedo de su futuro, exactamente igual que las mujeres medievales, sean mendigas o enclaustradas. En el pasado, tal represión sexual se hacía coincidir con la represión religiosa, e incluso la segunda deriva de la primera, sin que inquisidores ni verdugos estén libres de sus causas y consecuencias.

Se trata de describir una patología mental, para tratar a las brujas como enfermas por encima de toda superstición y represión. Ahora bien, tal patología aparece descrita en un contexto más general, de comprensión del mundo. Y, si bien no se propugna concretamente la nueva percepción positivista, al menos sí queda claro que la construcción de la idea de universo es misión de la ciencia, y no de la brujería, ni de la religión o la superstición.

4. Paralelismos: Consideraciones de fondo y forma

Häxan se concibe al tiempo como la reflexión sobre un fenómeno concreto (la enfermedad mental) y como la reflexión sobre un modo de comprensión general del universo (la superstición). Lo mismo sucede con *De Rerum Natura*: el temor a la muerte como síntoma de una percepción errónea del mundo. Resulta del todo evidente que ambas obras combaten un motivo determinado (una actitud, un comportamiento, un sentimiento) propugnando una concepción distinta de la existencia. Pero lo llamativo no es una concomitancia que, por evidente, puede resultar redundante y hasta superficial: la identificación entre el temor a la superstición con el temor supersticioso a la muerte. Lo llamativo desde una perspectiva comparada es cómo tal concomitancia se inscribe en unas circunstancias paralelas en una y otra obra, y, sobre todo, en una respuesta estética también paralela.

¹⁰ El cine nórdico, por lo demás, se caracteriza por su extensa mirada hacia lo psicológico y su relación con el temor religioso, según es ejemplo paradigmático Ingmar Bergman. A este respecto, puede verse, por su recreación que se hace del cine mudo, el estudio de Angélica García Manso sobre uno de los filmes de Bergman: García Manso, Angélica, «Fresas Salvajes (*Smultronstället*, 1957): Un «viaje inverso» de Ingmar Bergman a través de la tradición filmica nórdica», *Norba-Arte* 25, 2005 (2007); págs. 247-267.

En efecto, en cuanto al fondo, tanto en el poema de Lucrecio como en la película de Christensen,

1.º Existe una defensa de la razón y de la ciencia sobre la religión. En Lucrecio tal elogio viene teñido de la alabanza de Epicuro (LVCR. 1, 62-79; también en 1, 146-158, entre otros pasajes.). En Christensen se expresa, por ejemplo, en: [cap. 7] «*Siglos han pasado y los poderosos de los tiempos medievales ya no se sientan en la décima esfera*».

2.º Se establece una conexión entre el universo y el ser humano. En la poética lucreciana, la propia estructura de la obra es ejemplo preciso de la interacción entre metafísica y antropología, pues la comprensión del devenir universal influye sobre la forma de vivir del ser humano. Por su parte, en Christensen, ello se aprecia ciertamente en el conjunto del filme, pero es particularmente patente en citas como: [cap. 1] «*La creencia en espíritus malignos, hechicería y brujería es el resultado de ingenuas nociones sobre el misterio del universo*».

3.º Se propugna un nuevo entendimiento de la mente humana (desde la psicología epicúrea en el primer caso y desde el psicoanálisis en *Häxan*). En Lucrecio hay pasajes fuertemente elocuentes en este sentido (LVCR. 3, 94-97). En Christensen se dice expresamente: [cap. 7] «*La locura de la bruja puede ser explicada como un desajuste nervioso*».

Tales concomitancias no son exclusivamente de fondo, sino también formales, aunque se trate de artes diferentes, la literatura y el cine. Así, es posible descubrir paralelismos como los que se enumeran a continuación:

1.º En *De Rerum Natura* se considera la religión como la causa de crímenes y errores, siendo uno de los casos extremos el sacrificio de Ifigenia (LVCR. 1, 80-101). Por su parte, en *Häxan*, la muerte de las brujas a manos de la Inquisición actúa como conjura social. Se trata de relatos que se convierten en vehículos de la explicación didáctica.

2.º Las falsas imágenes constituyen dos motivos fundamentales y recurrentes en fondo y forma en sendas obras. En Lucrecio, las falsas imágenes o «*simulacra*» se explican en LVCR. 4, 26-53 o LVCR. 4, 722-822 o, en general, en el conjunto del Libro IV. En Christensen: [cap. 7] «*Recordemos por ejemplo que la bruja recibía visitas nocturnas del Diablo. Hoy no es el Diablo, sino un actor famoso, un clérigo popular o un conocido médico, quien interrumpe la calma de la noche*».

3.º El poema de Lucrecio presta especial atención al carácter universal y natural de la atracción sexual, siendo Venus la diosa invocada al comienzo del poema, aunque con posterioridad el amor se explique de acuerdo con

una física de la propia naturaleza en la que los dioses permanecen ajenos (LVCR. 4, 1030-1208). En lo que se refiere a la película, según hemos considerado en reflexiones precedentes, la anomalía que supone la represión sexual y la consiguiente ausencia de descendencia provoca reacciones como la del robo de un «niño Jesús» en la historia del convento femenino [cap. 6.], también explicable en el filme de Christensen como una forma de percibir el catolicismo en un ámbito luterano (de ahí la importancia temática que adquiere la Inquisición en la película).

4.º En lo que se refiere al cauce que adoptan los relatos, en sendas obras objeto de comparación se produce una coincidencia elocuente: la visualización, sea mediante las imágenes características de la poesía épica, sea mediante la inspiración en la historia de la pintura.

En efecto, se podría decir que la épica se caracteriza, entre otros motivos, por mostrar las sensaciones que acompañan al relato mediante el recurso a figuras como la metonimia (*ex. g.* los dedos de la Aurora son el amanecer) y, sobre todo, la comparación (*ex. g.* los rayos del amanecer son como los dedos de la Aurora). La comparación constituye un magnífico ejemplo de una concepción formal de la literatura que influye sobre la propia concepción del mundo¹¹. La imagen real se presenta metamorfoseada en la imaginaria, en algo equivalente tras un proceso de asimilación, tras el establecimiento de semejanzas. Lo que sucede es que en las imágenes épicas las equivalencias se muestran invertidas. Así, el elemento imaginario pertenece a la experiencia del receptor (lector, oyente o espectador), es decir, es más real que el elemento real que propone el texto. En definitiva, en Lucrecio, si el deseo sexual se compara con la sangre que, en vez de huir del golpe que abre una herida, corre hacia él (LVCR. 4, 1049-1057), el sentimiento amoroso se hace explícito en una experiencia física, adquiriendo naturaleza la esquiva noción de deseo. Además, al equipararse la lucha amorosa con las vivencias de las heridas recibidas en un combate propiamente bélico, la descripción que hace comprensible la noción de deseo se enmarca plenamente en la estética de lo épico. Ello se hace particularmente extensible a todo el marco de pensamiento sobre la percepción y los «*simulacra*», según hemos apuntado.

De igual forma, si las escenas de un filme convierten en imágenes animadas pinturas reconocibles de la Historia del Arte se está produciendo una evidente inversión de referentes. Y es que un concepto abstracto, el de la superstición, aparece como elemento real en la comparación, pero se

¹¹ Cf. Gale, Monica, *Myth and Poetry in Lucretius*, Cambridge (Cambridge University Press) 1994.

comprende a través de un elemento imaginario, el de las pinturas. Éstas preexisten al propio recurso de la comparación, además de que han ofrecido ya las pautas iconográficas y culturales del tema de la superstición, y, en fin, su conocimiento las convierte en más próximas para el espectador que propugnar una nueva iconografía del concepto. El cine desde Méliès, pero también con Griffith, había recurrido ya a la recreación de la tradición pictórica. Lo singular en Christensen es no sólo la calidad y coherencia del recurso, sino su aplicación en una obra didáctica, cuyo fin es comprender un tema o un concepto abstracto, que se vuelve físico a través de la pintura. En Griffith se recrean sucesos, no conceptos. De hecho, la imaginería se aplica sea al «prejuicio» del espectador, sea a la subjetividad del personaje, a la descripción que la «bruja» hace inducida por el prejuicio. De esta manera, un recurso narrativo se aplica a una exposición didáctica, de forma semejante a como en Lucrecio sucedía con la comparación.

En definitiva, en uno y otro caso, los recursos a la comparación y a la pintura responden a la suma de una voluntad estética perfectamente delimitada (en la épica literaria y en la recreación narrativa de pinturas) y una intención didáctica de tono marcadamente científico y con unas connotaciones éticas positivas.

En fin, la peste de Atenas constituye en *De Rerum Natura* una catástrofe colectiva que hace reconsiderar la percepción de la realidad, al igual que sucede con *Häxan* en lo que se refiere a la I Guerra Mundial. Una de las consecuencias de la guerra es la soledad sexual que provoca la muerte de los varones en combate, y que se manifiesta en enfermedad mental. Lo mismo aconteció con la peste relatada por Tucídides y recordada por Lucrecio: entre las consecuencias de la peste no está sólo la desaparición de los individuos, sino la reconsideración de la idea de la muerte en quienes sobreviven, entre los que se cuenta Epicuro.

5. Conclusión: La didáctica como género

De acuerdo con Katharina Volk, una obra didáctica mimetiza la ficción con la realidad (es decir, es verosímil), y, sobre todo, tal mimetismo se presenta de forma «autoconsciente»¹². Esto significa que la obra no sólo no oculta su proceso de elaboración, sino que hace gala de su mostración, sea por la presencia del autor, las referencias a su composición o la misma metáfora del viaje (en el presente caso, de viaje en el tiempo, desde la Edad Media hasta la coetaneidad del filme, siendo la misma contemporaneidad

¹² Volk, Katharina, *The Poetics of Latin Didactic. Lucretius, Vergil, Ovid, Manilius*, Oxford (Oxford University Press) 2002; págs. 6-24.

una forma de autoreferencia, de autoconciencia). Tales características son palpables en Lucrecio y Christensen.

Los paralelismos ofrecidos entre *De Rerum Natura* y *Häxan* son elocuentes, y confirman la sensación de que «Lucrecio es el más freudiano de los poetas latinos»¹³. Pero lo importante no es tanto la coincidencia de fondo de erradicar el temor a la muerte y a la superstición, ni la coincidencia formal de servirse de «imágenes», evocadas desde las comparaciones características de la poesía épica o desde la historia de la pintura, para un propósito didáctico sobre las «falsas imágenes» o «*simulacra*» en una y otra obra. Lo importante desde una perspectiva comparada radica en comprender que tanto el poema de Lucrecio como la película de Christensen intentan una nueva formulación del género didáctico a partir de modelos eminentemente diegéticos, como son la épica romana que nace con Livio Andronico y el cine de largometraje desde Griffith. Y, sobre todo, comprender cómo en ambos casos el intento se revela al tiempo fallido y singular; o, ciertamente, que la implicación entre fondo y forma en ambas manifestaciones es tan sumamente imbricada que sólo permite la aparición de obras únicas, donde tales figuras y contenido son fuertemente complementarios.

Es más, y he ahí lo importante del método comparado, ambas obras se explican mutuamente. En efecto, de acuerdo con la definición de didáctica, se muestran los recursos de construcción, como una escenografía que se fabrica con el telón del teatro subido, y se recrea la figura del interlocutor discente y de sus dificultades. Además, la auténtica didáctica no sólo se centra en el tema concreto objeto de exposición, sino que lo inscribe en una concepción general del mundo sin la que no cabría el tema. En fin, ambas obras responden a una necesidad ética, de conmiseración humana, en la que el saber se pone al servicio de los más débiles.

¹³ Kenney, E.J. y Clausen, W.V. (edd.), *op. cit.*; pág. 244.