

EL MIEDO DE SPINOZA Y EL FALSO CINE DE TERROR

Una aproximación expositiva y balsámica
a través de Eyes Wide Shut y Cabin in the Woods

Daniel Pino Sánchez
Universidad de Sevilla

Resumen:

El pensamiento de Baruch Spinoza ha sido de los más fecundos de la modernidad en el análisis de los afectos y las pasiones humanas. De todos, el miedo es uno de los fundamentales. A partir de aquí, nos proponemos extraer las condiciones de legitimación para analizar dos películas que, por sus códigos textuales o narrativos, podrían incluirse con laxitud dentro del género de terror u horror. Con ello, esperamos defender que la obra de arte en general, y la cinematográfica en particular, puede operar como espacio de reflexión de acuerdo al compromiso spinoziano: la liberación del individuo a través del conocimiento.

Palabras clave: Spinoza, pasiones, afectos, miedo, cine, arte

Abstract:

Baruch Spinoza's thought has been the most fruitful of modernity in the analysis of emotions and human passions. In all, fear is one of the key. From here, we propose to remove the conditions of legitimacy to analyze two films which, by their codes textual and narrative, with laxity could be included within the horror genre or horror. With this, we hope to argue that the work of art in general and cinema in particular can operate as a space for reflection according to Spinoza commitment: the liberation of the individual through knowledge.

Keywords: Spinoza, passions, afectos, fear, cinema, art.

0. Introducción

Como la urgencia de las circunstancias les impide [a los hombres] muchas veces emitir opinión alguna, y como su ansia desmedida de los bienes inciertos de la fortuna les hace fluctuar, de forma lamentable y casi sin cesar, entre la esperanza y el miedo, la mayor parte de ellos se muestran sumamente propensos a creer cualquier cosa¹.

El canto fundacional del *Tratado Teológico-Político (TTP)* se sostiene sobre una de las categorías básicas del spinozismo. Miedo basculado en esperanza, como dos polos imantando una filosofía global que equilibra una actitud antropológica; polos que, en definitiva, zarandean la aguja de la brújula humana. En rigor, no hay en el estudio de Baruch Spinoza (1632-1677) espacio para un análisis de contenidos estéticos. Sin embargo, una cierta elasticidad hermenéutica nos permitiría recurrir a los parámetros de la filosofía del pensador hispanoholandés para admitir que en el abordaje de la obra de arte caben ciertas reflexiones que encuentran complicidad y justificación en nodos del intrincado universo geométrico que describe nuestro autor en su precisa y exquisita obra.

0.1 Objetivos específicos de la exposición

Nuestra misión, en este sentido, será 1) la de establecer justificadamente cómo la ontología de Spinoza, escorada hacia una antropología que cabe ser deducida a partir ésta, se acepta como punto de partida para validar la obra de arte en tanto en cuanto espacio de reflexión coherente con el programa spinoziano. Una vez hecho esto, 2) proporcionaremos una nueva justificación, esta vez con objeto de defender la elección de *Eyes wide shut* y *Cabin in the woods* como ejemplares cinematográficos que, inscritos cada cual según el modo que les es propio en el género de terror/horror, nos salen al paso para ilustrar algunas de las aportaciones más relevantes del autor que nos ocupa. Por último, 3) sólo nos quedará poner el broche con un cuadro de conclusiones que muestre hasta qué punto se satisface un trasvase discursivo desde el rigor geométrico de Spinoza hacia la obra artística cinematográfica sin que se produzcan significativas pérdidas de sentido. Con ello, esperamos poder exponer cómo sendas películas pueden entenderse al modo de apropiadas balizas dentro de la doctrina spinoziana al respecto de su noción de miedo.

¹ SPINOZA, B. (2003). *Tratado Teológico-Político*. Madrid: Alianza, pp 67.

1. La obra de arte desde la óptica spinoziana

1.1 El hombre, la necesidad y la imaginación

El hombre, dice Spinoza, expresa su comportamiento en la realidad a partir de un complejo y preciso trazado de estímulos o afecciones. Diamantinos hilos de la necesidad². El hombre, en fin, como cualquier otro elemento —o modo singular— de la naturaleza, es el resultado de una actualización de determinadas influencias, internas y externas, que modula la presencia que éste efectúa en el mapa de la existencia como un operador de participación insertado en la cadena de causas y efectos que puntean el tejido de la realidad; esta naturaleza operante del hombre hace que se vea necesariamente impelido a conservarse y a perseverar en su ser, a hacer emerger, en definitiva, la mejor versión de sí mismo. El motor de estas operaciones es el *conatus*³, que en el hombre se expresa a través del deseo, entendido como un apetito donde hay lugar para la consciencia de sí⁴. Pese a todo, este *conatus* no se concreta en una conciencia de sí delimitada y descriptible a la mano del ser humano. Por ello es que su conocimiento —su *autoconocimiento*— queda interferido precisamente por la cadena incesante de condiciones que, en última instancia, viene a estar identificada con las determinaciones que ya hemos referido a las afecciones. Así las cosas, ¿hay lugar para evitar la zozobra en el mar picado de la determinación absoluta; para la acción *activa* y no meramente *participante* que permita al hombre *ser* más allá de los zarandeos de la naturaleza?

² La (muy afortunada y bella) expresión es de Pedro Lomba.

³ E3P6 (la nomenclatura convencional de citas para la Ética demostrada según el orden geométrico se refiere al libro, o capítulo, donde se inscribe cada proposición, así como la posible referencia a demostraciones, corolarios, escollos o apéndices; en este caso, se trata de la Proposición VI del Libro III): «Cada cosa se esfuerza, cuanto está a su alcance, por perseverar en su ser». (SPINOZA, 2007: 209). Este es el sereno grito de guerra del “existencialismo” spinoziano que viene expresado en la noción de *conatus*.

⁴ E3P9S: «Este esfuerzo [...] se llama voluntad, pero cuando se refiere a la vez al alma y al cuerpo, se llama apetito; por ende, éste no es otra cosa que la esencia misma del hombre. [...] Además, entre «apetito» y «deseo» no hay diferencia alguna, si no es la de que el «deseo» se refiere generalmente a los hombres, en cuanto que son conscientes de su apetito, y por ello puede definirse así: el deseo es el apetito acompañado de la conciencia del mismo» (SPINOZA, 2007: 211-212).

Dirá Spinoza que es el pensamiento, como facultad⁵, lo que viene a articular la emergencia de su ser en el mundo⁶. En otras palabras: es el pensamiento el aliado del individuo en el reconocimiento de la consciencia de aquello que lo determina interna y externamente. El autor describe un esquema de tres grados —géneros— de conocimiento cuya conquista, continua y constante, en una batalla sin tregua ni cuartel, capacita al ser humano para gobernar la nave en que se haya en medio del océano de la necesidad. El primer género, la imaginación, vendría a ser el estadio mediado por una construcción epistemológica precaria, aunque no sancionable, cuya vocación está llamada a darle sentido —*un* sentido— al mundo a partir de la vía sensible. Así, en su condición imaginativa, el ser humano expresaría el hecho de que “por estar en el mundo estamos condenados al sentido⁷”. La imaginación se compone a partir de imágenes, que para Spinoza no son ni más ni menos que aquellas ideas que para nosotros están presentes sin estarlo *de hecho*: “llamaremos “imágenes” de las cosas a las afecciones del cuerpo humano cuyas ideas nos representan los cuerpos exteriores como si nos estuvieran presentes, aunque no reproduzcan figuras de las cosas. Y cuando el alma considere los cuerpos de esa manera, diremos que los imagina. [...] Si el alma, al tiempo que imagina como presentes cosas que no existen, supiese que realmente no existen, atribuiría sin duda esa potencia imaginativa a una virtud [...] de su naturaleza; sobre todo si esa facultad de imaginar dependiese de su sola naturaleza, esto es, si esa facultad de imaginar que el alma posee fuese libre⁸”. La imaginación es esa puerta primaria hacia el conocimiento, mediada por la vía de los sentidos y expresada en la constitución

⁵ Siguiendo la herencia del cartesianismo, Spinoza reconoce en el hombre una dimensión dual que se caracteriza por los dos atributos que se dan como propiedades constituyentes: la extensión y el pensamiento. La extensión implica su dimensión puramente material, refiriéndose a su fisicidad corporal; el pensamiento se refiere a su facultad intelectual. Si embargo, nuestro pensador no hace una distinción de ambos atributos como sustancias separadas e irreductibles, como sí lo hace su predecesor, sino que los describe precisamente como atributos de una misma cosa: el hombre como modalidad de la Naturaleza, y no como un imperio dentro de otro imperio. Es esta la llamada doctrina del paralelismo.

⁶ La expresión «ser en el mundo» llegaría a ser problemática por sus connotaciones heideggerianas. No obstante, hemos de admitir su pertinencia en este contexto como ya lo han hecho otros autores. Véase DOMÍNGUEZ 1975: 63-89.

⁷MERLEAU-PONTY, Maurice (1975). Fenomenología de la percepción. Barcelona: Edicions 62, pp:19. La propuesta de este autor no se enrosca en la epistemología spinoziana, aunque encontramos apropiado traerla a colación por ser afortunadamente ilustrativa de cara a nuestra tesis.

⁸ SPINOZA, op. cit., 154-155.

de imágenes en el alma —es decir, en la *mente*⁹—. Pero dichas imágenes no son una muestra directa de verdades claras y distintas. Serán los otros dos géneros, la razón y el entendimiento (o ciencia intuitiva), los que hagan procesar la capacidad del ser humano por dar cuenta de esas verdades limitando la «función mediadora» de la vía sensible. En esta línea, Atilano Domínguez señala que “la imaginación es el puente entre las afecciones de nuestro cuerpo y los cuerpos exteriores. En esa función mediadora estriba su valor y en ella radica su debilidad¹⁰”; función mediadora que, como estructura misma, equipa los instrumentos que hacen posible la experiencia artística.

Así las cosas, puestos a establecer las categorías spinozianas como ejes prácticos para el análisis de una obra de arte —de modo que ésta opere dentro de las aspiraciones de un programa soteriológico⁸ basado en una gnoseología—, es recurriendo a la imaginación, en tanto en cuanto género de conocimiento, como podremos dar cuenta de justificaciones razonadas para nuestro análisis.

1.2 Estructura ontológica de la imaginación

La vía de los sentidos, por lo tanto, estaría al inicio de todo proceso de conocer. Dicha vía se estructura en tres momentos¹¹. El primero se da por la impresión sensible: la pura afección de otros cuerpos externos. El segundo implica el proceso imaginativo en sí, cuando dicha afección se constituye en imagen. En este momento, la afección externa ha pasado a relacionarse con la estructura interna del proceso cognoscitivo. El tercero y último, la memoria, viene a hundir aquella afección-imagen en la interioridad del individuo, sirviendo de condición de posibilidad para los procesos de evocación. Con ello, se incorpora al conocimiento imaginativo el componente temporal, habida cuenta de que las afecciones ya no operan siguiendo un curso desde el exterior hacia el interior, sino en sentido contrario: “el alma podrá considerar como si estuviesen presentes

⁹ La distinción entre los conceptos de alma y mente en Spinoza no procede. Este autor inhabilita toda atribución espiritualista a ambos conceptos, y aunque en sentido estricto su predilección se muestra con especial interés en el vocablo latino *mens*, lo cierto es que muchas traducciones al castellano coinciden en apostar por alma (ánima), quizás para evitar procrónismos y conservar una terminología de reminiscencias religiosas que está presente en toda la obra de este pensador.

¹⁰ DOMÍNGUEZ, A. (1975). Contribución a la antropología de Spinoza. El hombre como ser imaginativo. En: *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, nº 10, 75.

¹¹ DOMÍNGUEZ, A., op. Cit., 79. 9. Aquí se inserta la postura de Spinoza a este respecto en una prolongada tradición que encuentra en Hobbes un directo precedente.

aquellos cuerpos exteriores por los que el cuerpo humano ha sido afectado *alguna vez*, aunque los tales no existan ni estén presentes¹²". Pese a todo, no es la estructura misma de la dimensión imaginativa del hombre la que envuelve toda justificación acerca de cómo la obra de arte entra en juego dentro de la ontología y la antropología spinozianas, sino más bien el modo en que ésta se expresa en conjunción a la actitud imitativa de los modos de la Naturaleza. Por lo tanto, es a partir de la "imitación de los afectos¹³", o *imitatio*, como podemos dar cuenta de la relación que se establece entre el individuo y la obra de arte¹⁰, señalando que dicha relación se sitúa dentro del territorio de la ontología spinoziana.

1.3 Imitatio y evocación

La *imitatio*, efectivamente, está íntimamente ligada a la condición imaginativa del ser humano. La proposición XXVII del Libro III de la *Ética* da buena cuenta de ello cuando Spinoza señala que "por el hecho de imaginar que experimenta algún afecto una cosa semejante a nosotros, y sobre la cual no hemos proyectado afecto alguno, experimentamos nosotros un afecto semejante¹⁴". Asimismo, nos dice el autor en el primer corolario de esta proposición, "si imaginamos que alguien [...] afecta de alegría a una cosa semejante a nosotros, seremos afectados de amor hacia él. Si, por contra, imaginamos que la afecta de tristeza, seremos afectados de odio hacia él¹⁵". Es pues el criterio de semejanza lo que dispara los mecanismos de imitación; mecanismos que en el territorio de la experiencia estética estarían avalados por lo descrito en E318, según que "el hombre es afectado por la imagen de una cosa pretérita o futura con el mismo afecto de alegría o tristeza que por la imagen de una cosa presente¹⁶". Con esto, vienen a estar justificados los procesos de evocación en la dimensión imaginativa del hombre, de tal modo que un individuo haría presente en su vida mental una imagen o una concatenación de imágenes a cuenta de su vinculación con otra imagen que hace emerger aquélla o aquéllas en dicho individuo. Por establecer el

¹² SPINOZA, B. (2007). *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid: Tecnos, 153. La cursiva es nuestra)

¹³ SPINOZA, B., op. Cit., 227.

¹⁴ SPINOZA, B., op. Cit., 227. Aunque defendemos aquí la *imitatio* como fundamento para los procesos de evocación, la imitación de los afectos está a la base de cualquier actitud empática que pueda quedar manifestada en el ser humano.

¹⁵ SPINOZA, B., op. Cit., 227 – 228.

¹⁶ SPINOZA, B., op. Cit., 219. 12. La introducción del factor temporal nos permite introducir aquí con mayor especificidad la faceta evocativa de la *imitatio* en relación a lo meramente empático.

tránsito gnoseológico de este proceso en virtud de lo señalado anteriormente, diríamos ahora que la imaginación, como género de conocimiento, ya no sería recorrida desde la impresión de imágenes por la vía sensible hasta la constitución de las mismas y su posterior depósito en la memoria del individuo. El fenómeno de evocación que podríamos identificar por lo dicho en E3P18 invierte dicho tránsito, de suerte que la afección de un cuerpo externo —la obra de arte— se convierte en ocasión de estímulo para la interioridad del individuo; así, una o varias imágenes depositadas en la memoria emergerían hasta la imaginación como espacio constituyente de nuevas imágenes que, como réplicas de las anteriores e inscritas en el mencionado fenómeno, acabamos por entender precisamente como evocaciones. Y esto porque “las imágenes de las cosas se unen con mayor facilidad a las imágenes de cosas entendidas por nosotros clara y distintamente, que a las otras¹⁷”.

Dichas evocaciones cabría pensarlas siguiendo patrones fragmentarios —esto es, constituyendo imágenes aisladas a partir de aquellas que emergen de la memoria invocadas por las recién impresas por la vía sensible— o secuenciales. Respecto a estas segundas, la secuencialidad del proceso evocativo vendría a trenzar distintas imágenes a partir de la idea común en torno a la cual habrían de orbitar para legitimar su presencia desde la memoria imaginativa —según una eventualidad de naturaleza similar al *insight* psicoanalítico—; este trenzado estaría constituido, precisamente, a partir de una narrativa que hoy diríamos *cinematográfica*:

La imaginación adquiere en estos casos claramente una estructura narrativa. La eficacia de imaginar nuestra potencia de obrar depende de que quien imagina su potencia de obrar pueda construir un relato en su imaginación del cual él sea actor. No se trata de imágenes aisladas que se proyectan como fotografías de deseo, esto es, tiene que significar algo para quien las imagina. Quien imagina tiene que ser capaz de contarse una historia y articular las imágenes aisladas en narración cinematográfica, en discurso¹⁸.

No es, sin embargo, la posible cinematicidad de una de las facetas evocativas de la imaginación spinoziana la que nos sale al paso en la justificación

¹⁷ SPINOZA, B., op. Cit., 391.

¹⁸ MADANES, L. (2007). Hobbes, Spinoza y el pusilánime Quijote. En: El gobierno de los afectos en Baruj Spinoza, Madrid: Trotta, 555-573.

que nos proponemos, sino el hecho mismo del carácter discursivo de la evocación, que si bien está disponible como una suerte de delirio¹⁹, no menos cierto es que también lo está como una expresión de lucidez²⁰.

1.4 El arte y la vivencia interior

El arte, así, debería poder ser entendido, *a la spinoziana*, como el lúcido delirio del conocimiento. Como espacio gnoseológico de ideas inadecuadas, el conocimiento imaginativo encuentra en el ámbito de irrealidad de la obra de arte un lugar ocasional para que la mente conforme imágenes evocativas dentro del entorno vivencial de la interioridad. Dicho de otro modo, la vivencia imaginativa se conforma como un territorio entendido como banco de entrenamiento para el conocimiento. Y es que si bien “en el orden común de la naturaleza la imaginación es el punto de partida para la interacción de los seres humanos con su entorno²¹” nuestra tesis viene a defender que la obra de arte abre un nuevo entorno en el que la imaginación encuentra acomodo para que el conocimiento inadecuado dinamice la producción de ideas adecuadas de acuerdo a las afecciones de los cuerpos externos.

¿Estamos habilitados para establecer una conexión de necesidad entre, por un lado, una apertura a posibles introyecciones propias de la estética en la doctrina de Spinoza y, por otro lado, la ontología que claramente se construye en sintonía a la gnoseología que señalábamos arriba? No es esa la tarea que nos hemos propuesto emprender en este momento, y por lo tanto no nos planteamos arrojar una respuesta en esa línea. No obstante, sí que esperamos haber abierto una vía entre los márgenes perimetrales de la ciudadela spinoziana por la que acceder al análisis de una obra de arte; obra de arte entendida como cosa, como cuerpo externo, productor de ideas que arraiguen en el individuo; ideas como

¹⁹ “Vemos algunas veces hombres afectados de tal modo por un solo objeto, que aunque no esté presente, creen tenerlo a la vista, y cuando esto le acaece a un hombre que no duerme, decimos que delira o que está loco”.

²⁰ “El cuerpo humano está compuesto de numerosas partes de distinta naturaleza, que continuamente necesitan alimento nuevo y variado, a fin de que todo el cuerpo sea igualmente apto para hacer todo lo que puede seguirse de su naturaleza, y, consiguientemente, a fin de que también el alma sea igualmente apta para conocer al mismo tiempo muchas cosas» (Spinoza, 2007: 335-336). Al respecto de este escolio, donde Spinoza declara abiertamente la inscripción epicúrea de su filosofía, se ha dicho que supone la apertura explícita a una posible lectura estética de su pensamiento. No obstante, el propio autor cierra de un portazo esta posibilidad, al menos en el momento de la escritura de este pasaje, concluyendo el escolio señalando que «no es preciso tratar de este tema con mayor claridad y extensión”.

²¹ VVAA, (2011). Companion to Spinoza. Londres: Continuum, 231. La traducción es nuestra.

imágenes que exciten la imaginación de ese individuo suscitando evocaciones delirantes que, en última instancia, sirvan de sustrato de conocimiento.

Con esto, habríamos satisfecho el primero y más profuso de los puntos del programa con el que estructuramos nuestra tesis. A continuación, trataremos de dar sentido a la heteróclita selección de obras filmicas que hemos escogido para ilustrar dicha tesis.

2. *Eyes Wide Shut* y *Cabin in the Woods*: el terror elástico

De entrada no estamos ante dos películas que puedan inscribirse *sensu stricto* dentro del género de terror/horror. Si bien en *Eyes wide shut* (Stanley Kubrick, 1999) asistimos a la marejada de las pasiones a ras de suelo, transitando una Nueva York onírica y libidinosa junto al protagonista del delirio celoso (una forma de miedo secular y desmitificada, y a pesar de ello —o quizás, precisamente por ello— destructora y arrolladora para quien la vive como agente y como paciente), en *Cabin in the Woods* (Drew Goddard, 2012) la perspectiva diegética resulta mucho más alejada, presentándose a partir de la distancia irónica de quien es capaz de otear el mapa con la perspectiva adecuada para observar desde los contornos hacia el interior y desde el interior hasta los contornos. El periplo de exploración que supone ir de la mano de Bill en la película de Kubrick nos hunde la cabeza hasta los hombros en el terror de la fantasía femenina vivenciada desde las estructuras del inconsciente masculino. Y toda distancia está censurada con vistas a que la experiencia sea crudamente inmersiva, donde sólo el clima de ensoñación satisface de oxígeno al espectador para que no quede asfixiado por la crudeza del contenido. No hemos llegado todavía a las terroríficas compulsiones libidinales que presenta Lars Von Trier en *Nymphomaniac* (2013), de modo que la elegancia de la puesta en escena kubrickiana viene a tender sobre el asfalto de la narración una alfombra aterciopelada que, sin embargo, araña los pies descalzos del espectador que la transita, como una espada de Damocles que ya no pende sobre la cabeza, sino que amenaza con acuchillarnos mientras se camina sobre ella. En *Cabin in the Woods*, sin embargo, la vista se aleja para dar cuenta de la cadena de la necesidad que pasa inadvertida en la proximidad. La narración se muestra como una dicotimía que presenta, al menos inicialmente, dos planos que respectivamente pueden comprenderse como en virtud de la distancia que establecen en relación a los eventos determinantes para el grupo protagonista.

Los jóvenes, ajenos a la manipulación a que están siendo sometidos, entienden — al menos, por aceptación inconsciente— que todos los acontecimientos responden a la necesaria cadena de la causalidad. Sin embargo, desde un nivel superior —que sin embargo es inferior en la orografía física del espacio diegético— un grupo de vigilantes del orden causal introduce los precisos parámetros que conducen a individuos *aparentemente* libres a un escenario decididamente protoapocalíptico que estarían llamados a sofocar *in saecula saeculorum*.

Si bien la película de Goddard se introduce de lleno en los códigos textuales del cine de terror adolescente —*teen horror movies*—, no conviene dejarse convencer por una impostura tan propia del eclecticismo *blockbuster*: no estamos ante una cinta que genuinamente se inscriba en el género. Del mismo modo, el oscuro drama de Kubrick se aleja del estándar de lo que cualquier espectador versado consideraría propio del terror. La semiótica empleada en *Eyes wide shut* dista mucho de los estándares de aquello que serviría para inscribirla en dicha categoría. Sin embargo, la temática y el alcance reflexivo de la cinta sitúan la obra en la misma línea que otros filmes que, sin ser propiamente películas de terror, admiten una catalogación tal —como *Take Shelter*, *Black Swan* o *Cachè*, en las que el desasosiego que produce la narración hace que el espectador penetre en los predios del miedo—. Comprobemos pues, a la luz de la ontología spinoziana, cómo se presentan los temas, códigos y narrativas de ambas propuestas para justificar la pertinencia de su presencia en este artículo.

2.1 Celos: miedo y pusilanimidad

2.1.1 Acción y pasión

Tomando como punto de partida *Eyes wide shut*, podríamos resumir la película como una historia donde el terror funciona como cargas explosivas en los cimientos del inconsciente masculino al respecto del lugar de la mujer en la estructura conyugal. Un matrimonio joven, de clase alta —él, Bill, un apuesto médico; ella, Alice, una atractiva galerista—, que en un momento de desinhibición contraponen sus respectivas posiciones en el territorio de los celos. En el momento en que Alice le revela un episodio de su pasado común en que introyectó la posibilidad de acostarse con otra persona, Bill comienza un viaje reflexivo que se encarnará en la narración de la historia, atravesando la gran ciudad como

quien cruza un mapa nocturno y tenebroso de afectos desconocidos que habrá que confrontar para tomar conciencia de sí mismo. Es en la medida en que Bill hunde su vivencia —y el espectador, con él— en una espiral de confusión manifestada en los escenarios cada vez más inverosímiles —esto es, propios del *delirio*—, como emergen las condiciones estructurales del miedo, que en última instancia acaban por poner en peligro no sólo la integridad de su matrimonio, sino incluso su vida. Así, comprobamos cómo entran en juego las nociones spinozianas de celos, pusilanimidad y miedo en sintonía con las circunstancias que definen al protagonista de *Eyes wide shut*: “si alguno sabe qué decisión tomar para favorecer una cosa buena o para impedir una mala, y, sin embargo, no lo hace, esto se llama *pusilanimidad*; y, si ésta es muy grande, se llama *miedo*. Finalmente, los *celos* son una inquietud por poder disfrutar y conservar uno solo algo que se posee actualmente²²”. La relación evidente entre estas tres nociones incluida en el *Tratado breve* difiere sensiblemente, sin embargo, de la más precisa pormenorización que expone el autor en su *Ética*. Con ello, a través de su obra cumbre sabemos que entiende el miedo como “una tristeza inconstante, que brota de la idea de una cosa futura o pretérita, de cuya efectividad dudamos de algún modo²³”, en vinculación con la idea de temor, que se ve como el “deseo de evitar, mediante un mal menor, otro mayor, al que tenemos miedo²⁴”. Esta situación produciría una estimación “por tristeza, en menos de lo justo²⁵”, que es justamente lo que Spinoza entiende por abyección y que se expresa en conexión con la situación de “aquel cuyo deseo es reprimido por el temor a un peligro que sus iguales se atreven a afrontar²⁶”, viéndose así la pusilanimidad como “el miedo a algún mal, al que la mayoría no suele tener miedo²⁷”.

Considerando este escenario afectivo, donde las pasiones en su rango básico condicionan el comportamiento de un individuo, la idea de los celos como una expresión emocional que se enrosca en una forma de miedo cotidiana, constituyendo una fantasmagoría a la mano del hombre, puede llegar a presentarse como una modalidad terrorífica ante quien no sepa dominarlos. Este

²² SPINOZA, B., (1990). *Tratado breve*. Madrid: Alianza, 121.

²³ SPINOZA, B. (2007). *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid: Tecnos, 265.

²⁴ SPINOZA, B., op. Cit., 271.

²⁵ SPINOZA, B., op. Cit., 269.

²⁶ SPINOZA, B., op. Cit., 271.

²⁷ SPINOZA, B., op. Cit., 271.

miedo, además, se expresa en los moldes del odio: “si alguien imagina que la cosa amada se une a otro con el mismo vínculo de amistad, o con uno más estrecho, que aquel por el que él solo la poseía, será afectado de odio hacia la cosa amada, y envidiará a ese otro²⁸”. En este caso, *Eyes wide shut* representa narrativa y argumentalmente la estructura misma de la idea inadecuada en tanto que expresión actitudinal que al protagonista de la historia “hace fluctuar, de forma lamentable y casi sin cesar, entre la esperanza y el miedo”. La fluctuación de ánimo que se manifiesta es resultado de la noción misma de confusión que está a la base de la idea inadecuada, entendida ésta como “consecuencia sin premisas²⁹”. Efectivamente, la pasión celosa —*zelotypia*— se observa como una idea inadecuada por imponerse emocionalmente las consecuencias de un evento desprovisto —o desconectado— a sus posibles causas. Y en la medida en que esa idea inadecuada dispara una cadena de nuevas inadecuaciones, el individuo se entrega al miedo. Bill, por lo tanto, actúa como el individuo que describe Spinoza como instalado en el primer género de conocimiento, incapaz de superar el “mero encadenamiento de las ideas inadecuadas y de los afectos-pasiones que derivan de ellas³⁰”.

2.1.2 La pesadilla como delirio de la imaginación

Es en la medida en que el protagonista de *Eyes wide shut* persiste en explorar el laberinto del primer género de conocimiento, como el delirio imaginativo se retroalimenta desplegando con cada vez más fuerza las posibilidades sígnicas y simbólicas del miedo. En su conferencia dedicada a la película, Eugenio Trías destaca el periplo onírico que supone el relato, el cual amenaza con eclosionar en pesadillesco. Dicha eclosión alcanza su paroxismo durante el interrogatorio que sucede en la emblemática escena de la orgía ritual, una vez que el protagonista ha sido reconocido como un intruso: los rostros de guiñol, las máscaras estáticas, adquieren un rictus de amenaza y terror, acordes con el rictus de amenaza y terror de quien se ve en un lugar desconocido del mapa de la necesidad sin más conocimiento que el de no poder evitar lo inevitable a la esperar de poder despertar de la pesadilla. *Relato soñado*, no en vano, es el título

²⁸ SPINOZA, B., op. Cit., 235.

²⁹ SPINOZA, B., op. Cit., 163.

³⁰ DELEUZE, G. (2001). Spinoza: filosofía práctica. Barcelona: Tusquets 1 75.

de la pequeña novela que sirve de base a *Eyes wide shut*. El sueño es ese espacio templado que sirve de territorio natural al delirio de la imaginación, y en su resultado, la historia de esta película acaba por llegar a la orilla de la vigilia cuando Alice despierta de otra pesadilla, la suya propia, en la que la *libídine*¹⁵ onírica ha acabado por poseerla. La potencia de su imaginación hace desbordar las condiciones de su propio deseo, de modo que por saturación, las ideas inadecuadas colapsan: “las imaginaciones no se desvanecen ante la presencia de lo verdadero en cuanto verdadero, sino porque se presentan otras imaginaciones más fuertes, que excluyen la existencia presente de las cosas que imaginamos³¹”. Llegados a este punto, Bill, como modo singular de la narración-Naturaleza — equiparando la Naturaleza spinoziana, esto es, la totalidad de lo real, con la narración de la obra imaginativa, que delimita la existencia del propio universo a los márgenes de lo narrativo—, acaba por establecerse en una relación de composición con Alice. Gracias a esto, se abre ahora la posibilidad que permite superar el conocimiento imaginativo para alcanzar el de la razón, caracterizado por “la composición de las relaciones, el esfuerzo de la Razón por organizar los encuentros de los modos existentes según relaciones que se compongan, y a veces el *desdoblamiento*, otras la *sustitución* de los afectos pasivos por afectos activos que derivan de las nociones comunes mismas³²”. La narración habría funcionado como ese territorio imaginativo, ese lúcido delirio hacia el conocimiento, y en virtud de los procesos de evocación que el modo-espectador ejecuta como parte de sus estrategias gnoseológico-imitativas, la narración, en tanto obra de arte que se integra en la interioridad del individuo que imagina, habría servido para que se-conociese en el universo discursivo de la obra.

2.2 Distancia irónica como vía imaginativa al conocimiento

Y de *Eyes wide shut*, o la película de no-terror que esconde en sus estructura una historia de terror, pasamos a analizar *Cabin in the Woods*, o la película de terror que esconde en sus estructuras una historia de no-terror, cuya vocación es precisamente trasladar al modo-espectador las herramientas balsámicas que imaginativamente éste pueda descodificar evocativamente como respuestas ante los signos del miedo.

³¹ SPINOZA, B., op. Cit., 294-295

³² DELEUZE, G., op: 75)

2.2.1 Miedo como idea inadecuada de la necesidad

En un tono declaradamente festivo y autoconscientemente posmoderno, el trabajo del director Drew Goddard —fundamentalmente apoyado en un guion original de Joss Whedon— nos permite extraer dos series de claves. Por un lado, se sirve de una iconografía popular para subvertir los contenidos del género en el que aparentemente se inscribe, con objeto de señalarse como una baliza irónica cuyas intenciones distan de las que cabría esperar. Es decir, lejos pretender suscitar temor, se impone una vocación metadiscursiva de diversión que se define precisamente por la actitud propia de los narradores que adoptan una distancia irónica respecto al propio relato. Por otro lado, y en sintonía con lo anterior, el relato expone una tesis acerca de las operaciones del determinismo natural y de cómo el conocimiento —aquel que arraiga en la lucidez— capacita al individuo para tomar conciencia de ello.

El veredicto de la determinación es central en la ontología de Spinoza. Nada escapa a la necesidad en la Naturaleza porque “en la naturaleza no hay nada contingente, sino que, en virtud de la necesidad de la naturaleza divina, todo está determinado a existir y obrar de cierta manera³³”. La posición spinoziana pulveriza así toda esperanza de libertad, y rechaza que las cosas puedan ser agentes en la realidad, sino meros operadores inscritos en el itinerario de la causalidad. Así lo representa *Cabin in the Woods*. El comienzo de la película arranca con dos escenarios y situaciones. El prólogo nos muestra a un par de operarios de lo que parece una instalación industrial. La primera conversación entre ambos apela a cómo la mujer de uno de ellos, sometida a un tratamiento de fertilidad, empieza a tener un comportamiento obsesivo con la idea de tener hijos. «Es hormonal», asegura su marido, encontrando una explicación causal a dicho comportamiento en la marejada química que experimenta su esposa. La escena continúa a través de los pasillos de las instalaciones aludiendo a un proyecto transnacional que habría fracasado en el resto de delegaciones de la corporación para la que trabajan estos personajes. Sólo Japón y Estados Unidos —que es donde se desarrolla la acción— tienen opciones de que el proyecto sea un éxito. La conversación presenta una situación del pasado en la que se fracasó en la labor que se les tenía encomendada. «En el 98, ¿fue culpa del departamento de

³³ SPINOZA, B., op. Cit., 99

Química, verdad?». La siguiente escena, acompañando los títulos de crédito, presenta al segundo grupo de personajes, cinco jóvenes universitarios que van a pasar el fin de semana en la cabaña del bosque a la que alude el título de la cinta. Cada uno de ellos responde aproximadamente a alguno de los *clichés* del género de *teen horror*, aunque introduciendo variables que ayudan a entender que las averías intrargumentales³⁴ que presenta el guion respecto a los tópicos habituales son precisamente pistas que advierten al espectador de lo peculiar de esta propuesta. Una vez que comienzan su viaje en autocaravana, la narración deja al descubierto que el relato divide la relación causa-efecto de los acontecimientos en dos planos, tal que el mundo representado en las instalaciones industriales del prólogo es causa de los eventos que vivencia el grupo de jóvenes como efecto.

2.2.2 El plan/plano de la inmanencia

Libertad y necesidad quedan por tanto contrapuestas explícitamente, radicando precisamente en ese escenario dicotómico la ocasión para exponer las condiciones en que *Cabin in the Woods* se convierte en una placa de Petri en la que confrontar al modo-espectador con los parámetros del miedo. Es la ignorancia lo que llevará a los protagonistas a «fluctuar, de forma lamentable y casi sin cesar, entre la esperanza y el miedo»; ignorancia de las condiciones por las que están siendo empujados a cada una de las situaciones que atraviesan hasta alcanzar el conocimiento de las ideas adecuadas. Mientras tanto, serán zarandeados a través de determinaciones externas³⁵ —las trampas y mediaciones

³⁴ 16. Al hablar de averías intrargumentales tratamos de expresar, no sin cierta sorna, el modo en que la narración se hace autoconsciente de sus mecanismos, presentando los mismos clichés en los que se apoya de tal modo que quede manifiesta la distancia irónica que sirve de subrayado general para toda la película. Los cinco personajes de este nivel del relato representan cinco figuras recurrentes del género, a saber: la chica sensible, la chica promiscua, el joven atleta, el intelectual y el bicho raro. No obstante, ninguno de ellos responde sensu stricto al paradigma que cabría esperar en un film de estas características, y si bien todos parecen ser gente responsable (cosa poco habitual en un género donde la irresponsabilidad es una herramienta argumental que provee de soluciones narrativas en este tipo de género), los caracteres que definen a cada uno de ellos enfatizan el tono irónico. Así, la chica promiscua debe ser rubia artificial (recordando la inseguridad que le provoca el hecho de que no le quede bien), el atleta hace gala de notables conocimientos bibliográficos sobre Sociología y el excéntrico drogadicto destaca por su elevada lucidez. En adelante, subrayaremos otros síntomas de la distancia irónica que sostiene el tono general de *Cabin in the Woods*.

³⁵ “Padecemos en la medida en que somos una parte de la naturaleza que no puede concebirse por sí sola, sin las demás partes” (Spinoza, 2007: 295)

del *sistema*, ese que mueve los «diamantinos hilos de la necesidad» — e internas³⁶ — a través de productos químicos que condicionan la *voluntad*³⁷ de los infortunados visitantes de la cabaña—. El sentido —si ha de tener alguno— de la manipulación que se lleva a cabo en el relato —y que *fuera de plano* viene a suceder, dentro del espacio de la historia, en otras ciudades del planeta— no es otro que apaciguar, a través de un rito sacrificial, a una caterva de dioses antiguos que periódicamente han de ser satisfechos de sangre humana para, en fin, no desatar un apocalipsis de resonancias primigenias —siguiendo una línea propia de la mitología lovecraftiana—. Para ello, un grupo de vigilantes se habrían responsabilizado de la tarea de diseñar una trampa en la que las víctimas del sacrificio se entregan *inconscientemente* a su destino. Este destino llega mediado por criaturas que «son el origen de las pesadillas³⁸», y que forman parte de una panoplia monstruosa que, ejerciendo una ruptura del eje de la narración, viene a estar nutrida del imaginario del cine y la literatura de terror. No en vano, los códigos textuales de la película exponen abiertamente la *autoconsciencia* del relato, ya sea desde la sala de control donde los operarios del *sistema* siguen el desarrollo de los acontecimientos que tienen lugar en la cabaña e inmediateces —desarrollo que queda patente en unas pantallas que presentan el relato que tiene lugar de la misma manera en que lo presencia el modo-espectador—, ya sea exponiendo oblicuamente el bestiario de seres desde los que no es difícil transitar hacia el imaginario de cine de serie B y literatura *pulp*. Como en un laberinto de espejos, *Cabin in the Woods* parece responder a la dimensión polisémica del *plan d'inmanence* deleuziano, aquél que cruza el sentido del plan y del plano como un mapa de sentido en el mapa spinoziano. Y es precisamente en ese plano que trenza ambas facetas en el que nos sale al paso la vocación de esta película.

³⁶ “Los hombres ignoran comúnmente las causas de sus apetitos. Como ya he dicho a menudo, los hombres son, sin duda, conscientes de sus acciones y apetitos, pero inconscientes de las causas que los determinan a apetecer algo” (Spinoza, 2007: 287).

³⁷ “No hay en el alma ninguna voluntad absoluta o libre, sino que el alma es determinada a querer esto o aquello por una causa, que también es determinada por otra, y esta a su vez por otra, y así hasta el infinito” (Spinoza, 2007: 184).

³⁸ La expresión está tomada de la película, y es respuesta a la reflexión que hace un personaje al respecto de la familia de zombies asesinos que habría sido invocada al ser leído un viejo diario en el sótano de la cabaña:

- Son como salidos de una pesadilla.
- No, son el origen de las pesadillas.

La confusión de las causas y los efectos estaría aquí presente por cuanto las mitologías del miedo tienen que ser necesariamente anteriores a los resultados que de ellas se deriva.

2.2.3 Adecuación de la imagen a la idea en la obra de arte

Es en la distancia irónica que se marca entre el sentido del relato y los contenidos del mismo donde se pueden otear las pistas que vienen a suponer un bálsamo contra aquello que preconiza el filme: bajo el disfraz del horror, se esconde precisamente un remedio contra el miedo. Si la necesidad, contrapuesta a lo contingente, es algo monstruoso, basta con observarlo fijamente, y desde la totalidad, para comprender que todo miedo es sólo miedo a la ignorancia, y no al objeto de aquello que se ignora. Ahí yace justamente la esencia de la problemática noción de libertad en Spinoza: el reconocimiento de las condiciones externas que acaba radicando en el reconocimiento de las condiciones internas. Señala nuestro autor que “un afecto que es una pasión deja de ser pasión tan pronto como nos formamos de él una idea clara y distinta³⁹” de suerte que “entre esa idea y el afecto mismo [...] no habrá más que una distinción de razón⁴⁰”. La dimensión externa, en definitiva, viene a bombardear nuestra interioridad de afecciones-afectos, y sólo en la medida en que localicemos la fuente (o causa de la afección) del bombardeo y el lugar del impacto en nuestro ser (o efecto-afecto), podremos desprendernos de las cadenas de la pasión. Las mismas cadenas de la pasión que conducen a la fluctuación de ánimo de la que quiere prevenirnos Spinoza. “Para dominar el miedo se ha de pensar con firmeza⁴¹”, nos dice. En este caso, *Cabin in the Woods* funcionaría, en tanto en cuanto obra de arte cinematográfica, como un relato que expone en las dos dimensiones o niveles de la narración otras tantas dimensiones de la Naturaleza. La primera (incardinada en la *idea* que representa el *sistema* desde el que se ejecutan los *resortes de la necesidad*) sólo es accesible en la medida en que los personajes que parten de la segunda (*imagen* de un mundo amparado en la *ilusión de la contingencia*) son capaces de superar su condición imaginativa para *entender* más allá de lo aparente. Es en la fusión de ambas esferas cómo el relato representa la adecuación de la imagen a la idea. Y es ahí donde radica la posibilidad que queda al alcance del individuo para dominar el miedo, esto es, para pensar con firmeza.

³⁹ SPINOZA, B., op. Cit., 381.

⁴⁰ SPINOZA, B., op. Cit., 381.ñ

⁴¹ SPINOZA, B., op. Cit., 389.

3. Arte y miedo, o el tránsito hacia el conocimiento

Con todo, en el capítulo de cierre y conclusiones nos quedaría una somera recapitulación de lo visto en esta exposición. Creemos haber satisfecho una vía de acceso a la reflexión estética a partir de la ontología spinoziana, entendida dicha reflexión como un modo de conocer que le es propio a todo individuo, habida cuenta de que todo proceso de conocimiento en este marco gnoseológico comenzaría con la imaginación, entendida como una estructura tripartita (sensibilidad, imaginación en sí y memoria) que resulta común a todos los humanos. Así, la imaginación, vista como primer género de conocimiento, encontraría en el arte un estímulo evocativo en favor de la transición de los delirios imaginativos hacia una cierta lucidez propia de la razón (segundo género de conocimiento). La obra artística vendría a excitar el plano vivencial del modo-espectador suscitando nuevas imágenes que adquieren su valor experiencial en la interioridad del individuo. En definitiva, virtualizando un campo de conocimiento inadecuado para favorecer la formación ideas adecuadas.

En este contexto, hemos creído encontrar en *Eyes Wide Shut* y *Cabin in the Woods* un par de películas que, precisamente por operar cada una de ellas en sendos niveles relativos al horror y al terror, resultaban pertinentes para el análisis de una posible deriva estética en la doctrina de Spinoza, recurriendo para ello a la noción de miedo que éste plantea. La primera, hundiendo dicha noción bajo un relato dramático; la segunda, situándola en un autoconsciente primer plano que acaba por servir para anularlo. En ambos casos, se trata de hacer emerger una idea a partir de una imagen, es decir, de descubrir, desde la noción spinoziana de miedo, un sentido último que quedase justificado a través de una experiencia estética que se entendiese como un lúcido delirio del conocimiento. Una tarea, ciertamente, *tan difícil como rara*.