

## SPIELBERG Y KUBRICK: IA, A LA CONQUISTA DE LO HUMANO

Manuel Ballester. El Esparragal (Murcia)

**Resumen:** Este artículo realiza un análisis de la película *Inteligencia Artificial* desde una perspectiva antropológica. Tanto en su paralelo (Pinocho) como en la película hay coincidencias importantes puesto que el relato se articula en torno al intento de un ser no humano (el muñeco collodiano, el robot de Spielberg-Kubrick) para conseguir la humanidad. Esta trama permite subrayar alguno de los aspectos constitutivos de lo humano. El hada de Collodi o los extraterrestres de Spielberg parecen remitir a un ámbito no humano que, no obstante, parece necesario para la construcción de lo humano.

**Abstract:** In this paper I attempt an analysis of the movie *Artificial Intelligence* from an anthropological outlook. Both in his parallel (Pinocchio) and in the movie important coincidences can be found since the statement is developed around the attempt of a non-human being (Collodi's doll, Spielberg-Kubrick's robot) to become human, i.e., to love and be loved. The plot underlines one of the constitutive aspects of the humane. Collodi's fairy or Spielberg's extraterrestrial beings refer to a non-human area that, nevertheless, seems to be necessary in order to construct the humane.

Desentrañar el sentido de una obra de arte, sea literaria o cinematográfica, expresar conceptualmente su contenido es siempre tarea delicada, arriesgada. Porque el concepto es un principio organizativo, una síntesis que, si fuera perfecta, aglutinaría en sí la totalidad de los elementos a que conceptualiza. Pero ocurre que siempre dejamos de lado algo y quizá eso que se ha minusvalorado sea esencial y se abre así el camino hacia otras perspectivas, a sucesivas visitas y revisiones a la obra que, si es clásica, nunca acaba de decir lo que tenía que decir, siempre guarda nuevos tesoros con que enriquecer al espectador. Cada obra es, así, un juego entre lo que el autor ha puesto (no digo: ha querido poner) y lo que el espectador descubre.

La obra que nos ocupa, la película *Inteligencia Artificial* añade a la dificultad general aludida, la peculiaridad de integrar explícitamente dos fuentes literarias claramente diversas: Los superjuguetes duran todo el

verano de Brian W. Aldiss<sup>1</sup> y el célebre *Las aventuras de Pinocho*, de Carlo Collodi. A esto ha de añadirse la peculiaridad de que fue Stanley Kubrick quien trabajó (abandonando y retomando la idea en diversas ocasiones) durante veinte años en la elaboración del guión imprimiendo en él su peculiar y fuerte personalidad, pero la muerte le sorprendió antes de poder rodar la película y fue finalmente Steven Spielberg el encargado de rodarla. De hecho, cuenta Michel Herr que Kubrick «había estado trabajando con Brian Aldiss y otros escritores en *Artificial Intelligence*, una versión de la era cibernética del “mito de Pinocho”, que descartó porque resultaba demasiado cara, hasta que vio *Parque Jurásico* y comenzó a telefonar a Steven Spielberg cada veinte minutos para hablar de la tecnología que había utilizado»<sup>2</sup>. De *Parque Jurásico* le interesó la tecnología, pero se interesó por otra película de Spielberg por otro aspecto: en 1990 Kubrick llamó otra vez a Brian Aldiss. «Hablaron otra vez de “Superjuguets”. La razón del renovado interés de Kubrick se aclaró enseguida. Haber visto y admirado *E.T.: El extraterrestre* le había proporcionado un nuevo punto de vista. Veía ahora “Superjuguets”, al que había dado el título, no muy lejano de *E.T.*, de “A.I.” (“artificial intelligence”), como una fábula igualmente sentimental y onírica»<sup>3</sup>.

Quisiera detenerme brevemente en esto último. Sobre esta película hablaron mucho ambos directores y, quiero señalar, Kubrick pensaba que era una película que debía dirigir Spielberg, mientras que Spielberg opinaba que era una película para Kubrick. Cuando Kubrick murió su viuda se puso en contacto con Spielberg y le convenció de que si él no la rodaba, no lo haría nadie. La amistad y admiración recíprocas entre ambos directores es conocida, pero también es obvio que sus temas y enfoques son muy diversos, hasta el punto de que hay quien los consideran como dos creadores antitéticos<sup>4</sup>. Cabe plantearse a qué es debido que cada uno

---

<sup>1</sup> *Supertoys last all summer long* es un cuento de apenas diez páginas, que apareció por primera vez en la revista *Harper's Bazaar* en diciembre de 1969. Puede leerse en castellano en una recopilación: *Los superjuguets duran todo el verano y otras historias del futuro*, Barcelona, Plaza y Janés, 2001, en la que se incluyen otros dos relatos posteriores con los mismos protagonistas —“Los superjuguets cuando llega el invierno” y “Los superjuguets en otras estaciones”—, así como un interesante prólogo, titulado “Intentar complacer”.

<sup>2</sup> HERR, M., *Kubrick*, Grove Press, New York, 2000, vers. D. Alou, Anagrama, Barcelona, 2001, pp. 27-28. Por su parte, Spielberg también se había interesado por la obra de Kubrick: «Deseando igualar lo que Trumbull llamaba “la temible simplicidad” de *2001: una odisea del espacio*, Steven Spielberg vio la película repetidas veces antes y durante el rodaje de otra producción cuyos efectos especiales hizo Trumbull, *Encuentros en la tercera fase*», BAXTER, J., *Stanley Kubrick*, T&B Editores, 1999, p. 204.

<sup>3</sup> BAXTER, J., *Stanley Kubrick*, p. 350.

<sup>4</sup> Así se los denomina en SANCHEZ-ESCALONILLA, A., *Steven Spielberg. Entre Ulises y Peter Pan*, Dossat, Madrid, 2004, p.

pensara que el otro era más adecuado para esta película. No cabe pensar en una especie de cortesía que llevase a “ceder” al otro un proyecto que se consideraba adecuado para sí mismo. No olvidemos que ambos han caído como avaros sobre proyectos que han considerado que les estaban destinados o les interesaban. Pienso que la explicación radica en el significado de la película.

Se pueden señalar importantes diferencias desde el punto de vista formal: Kubrick y Spielberg «no tenían gran cosa en común. Spielberg tipificaba la generación de realizadores de después de la guerra, los así llamados New Hollywood. Educado con los cómics, la televisión y la comida rápida, buscaban respuestas fáciles y atajos. Su emblema era el story-board, que visualizaba cada película como si fuera un cómic en movimiento. Kubrick, educado en una escuela diferente, nunca usaba story-boards y se pasaba meses en la sala de montaje, más parecido a un artista del Renacimiento que a un dibujante de cómics en lo relativo a su sentido visual, construyendo una película con multitud de pentimenti»<sup>5</sup>. Diferentes enfoques, pero atraídos por una misma historia. Vamos a privilegiar, por ello, el contenido de la misma.

#### 1.- Kubrick o la simpatía por la marginalidad

Recordemos brevemente algunas constantes de las filmografías respectivas. Pensemos en películas como *La naranja mecánica*, *Senderos de gloria*, *2001*, *La chaqueta metálica*, *El resplandor*, *Barry Lyndon*, la última *Eyes wide shut* que algunos han considerado como de un erotismo subido de tono sin llegar a ser la película pornográfica que consideró rodar, «pero decidió correctamente que no tenía ni el temperamento para hacer películas porno ni la paciencia para someter su inventiva a las rígidas exigencias del ritual erótico. Los fabricantes y los usuarios del porno se encontraban encerrados en un sistema tan hermético como el propio sexo. No había lugar para él»<sup>6</sup>. Subrayo que Kubrick rechaza trabajar en ese ámbito porque, tras estudiar la posibilidad, lo ve como un mundo tosco, cerrado, sin lugar para la creatividad. Y el prurito de originalidad es algo característico de Kubrick.

---

377.

<sup>5</sup> BAXTER, J., *Stanley Kubrick*, pp. 310-311. Allí tiene lugar el célebre episodio de la serpientes, con el triunfo de la hija de Kubrick y el comentario de éste, muriéndose de risa y diciendo con una sonrisilla: “Steve es un cretino”, cfr. BAXTER, J., *Stanley Kubrick*, pp. 319-320.

<sup>6</sup> BAXTER, J., *Stanley Kubrick*, p. 193.

Como es sabido, Kubrick era un gran jugador de ajedrez (la escena inicial de IA contiene un guiño a Kubrick en este sentido), juego en el que alcanzó una gran perfección. Y estos dos rasgos aparecen por doquier en la vida y la obra de Kubrick; me refiero al perfeccionismo (hasta lograr exasperar a sus colaboradores) y a la relación con los otros como contrincantes a los que hay que derrotar o como piezas de su juego y, más en general, a la visión de la existencia humana como un juego.

El hombre es contemplado por Kubrick, de hecho, como actor involuntario en un espectáculo que excede con mucho la minúscula aportación que éste puede proporcionar al conjunto: véase la frecuencia con que el gigantismo del decorado juega un papel más importante que los mismos actores quienes, efectivamente, quedan tremendamente empequeñecidos. Se trata de una visión pesimista, ligada explícitamente a Schopenhauer, que muestra crudamente las miserias del hombre.

El rechazo que los personajes de Kubrick experimentan hacia la sociedad (y que, en ocasiones, es mutuo) es también una manifestación de la incapacidad para comunicarse, de visceral rechazo de las mentiras sociales, de la hipocresía.

De modo que Kubrick mira al hombre como lo haría un ángel frío, con la gélida distancia del ajedredista aventajado frente al novel que afronta la partida con más calor y entusiasmo, pero con menos saber. De este modo, el enfoque de Kubrick puede considerarse más apolíneo que dionisiaco y su obra como una exploración del cerebro (quiero recordar que ni siquiera la célebre escena de la violación de la Naranja mecánica es cálida, no resulta sensualmente excitante para el espectador: podría tratarse de un documental de National Geographic sobre el homo sapiens dirigido a otras especies, ya sea extraterrestres o ángeles).

Ese mundo tan perfecto, tan racional ya no es humano. Puede ser para Hall o para David, para seres en los que los límites de su mundo coinciden con los límites de su cerebro. Y ahí hay un gran problema. Es un problema, en efecto, que quien es todo cerebro y conoce las tonterías, mentiras (recuérdese Hall), pasiones y odios (recuérdese la Feria de la carne en IA) del hombre, sin embargo, quiera ser humano. Hall y David experimentan miedo. A lo desconocido. A la soledad. A la muerte. Pavor a que tras el juego banal, acabe la partida y ya no haya nada.

Con palabras del propio Kubrick, «el hombre no es un salvaje noble. Es irracional, brutal, débil, incapaz de ser objetivo cuando entran en juego sus propios intereses»<sup>7</sup>, de ahí que en diversas películas se ponga en

---

<sup>7</sup> CIMENT, M., *Kubrick*, Akal, Madrid, 2000, p. 122.

escena un cosmos satánico donde el hombre carece (como una máquina) de libertad<sup>8</sup> pero no de pasiones.

## 2. Spielberg y la fábrica de sueños

Un individuo desalmado este Kubrick, podríamos decir. A años luz de Spielberg.

Es un lugar común señalar que Spielberg es un discípulo, en línea directa, de Frank Capra, quien sostenía que «las películas deben ser una expresión positiva de que existe la esperanza, el amor, la compasión y la caridad... Es responsabilidad [del director] subrayar las cualidades positivas de la humanidad, mediante la muestra del triunfo de la persona sobre las adversidades»<sup>9</sup>.

Una adversidad notable a la que hubo de hacer frente Spielberg fue el divorcio de sus padres que rompió en añicos su mundo infantil. La pérdida del hogar, la ausencia del padre son aspectos que pesan de forma importante en su ánimo y que se reflejan en su filmografía pero es de subrayar que la actitud de Spielberg no es la de un frío jugador de ajedrez que se parapeta tras el tablero y el control de las reglas del juego, es una respuesta cálida. Spielberg decide no abandonar nunca la época en que todo estaba bien, se ha dicho de él que es niño que no quiere crecer. Peter Pan es, por eso, el personaje que mejor lo representaría. Tan es así que, con motivo del rodaje de Hook, declaró: «Siempre he sido Peter Pan. Esta es la razón por la que quise hacer esta película. De alguna manera estoy encasillado ahí, porque siempre he sentido una gran afinidad con este personaje»<sup>10</sup>. Explícitamente aparece Peter Pan en su célebre E.T., el extraterrestre, en Hook y en la habitación de David y Martín (en IA) vemos pendiendo del techo unas figurillas que recuerdan a los hermanos Darling emprendiendo el vuelo.

La visión del niño, que en ET se refleja incluso en que se graba desde la altura de los ojos de un niño (generando planos en los que no se ve la cabeza a los adultos o en los que aparecen muchos techos), es la dominan-

---

8 Así lo señala Carolyn Geduld respecto a *2001*, cfr. CIMENT, M., *Kubrick*, p. 136. Por su parte, Rivera García aplica este mismo comentario a *La chaqueta metálica*, cfr. RIVERA GARCÍA, A., *En las fronteras del realismo: el cine de Stanley Kubrick*, p. 53 en BACA MARÍN, J.A. y GALINDO HERVÁS, A., *Pensar la imagen. Cine y prospectiva social*, Diputación de Almería, Almería, 2004, pp. 49-92.

9 MEDVED, M., *Hollywood vs. America*, HarperCollins Publishers, New York, 1992, p. 214. Citado en SANCHEZ-ESCALONILLA, A., *Steven Spielberg. Entre Ulises y Peter Pan*, p. 26.

10 TAYLOR, Ph., *Steven Spielberg: The Man, His Movies and Their Meaning*, The Continuum Publishing Company, New York, 1992, p. 140. Citado en SANCHEZ-ESCALONILLA, A., *Steven Spielberg. Entre Ulises y Peter Pan*, p. 243.

te en Spielberg quien, según su propia expresión, nunca ha perdido el “pasaporte de niño”<sup>11</sup>. Esta posición de Spielberg le hace estar a la espera de que ocurra lo mejor, le hace estar alerta y abierto ante el suceso extraordinario. Y, quizá, sea eso lo que mejor define el espíritu infantil.

Adoptar la perspectiva infantil supone ya marcar la diferencia con el mundo de los adultos. Muy ilustrativo, en este sentido, es el personaje Peter Banning de Hook. Es adulto porque ha olvidado que fue niño (en realidad, como señala Saint-Exupéry, «todas las personas mayores han comenzado siendo niños. Pero pocas de entre ellas se acuerdan»<sup>12</sup>) y, por eso, permanece ciego ante lo fantástico, ante lo maravilloso que irrumpe en la vida corriente. Lo maravilloso que espera Elliott en ET es la llegada de un verdadero amigo que le salve de la soledad. Lo maravilloso que esperan Jack y Maggie en Hook es que su padre les haga caso, les entienda. ¿Es esto demasiado esperar, es excesivamente fantástico? El espíritu infantil lleva a esperarlo, lo propio del adulto es considerar que se trata de cosas bellas pero propias de niños.

Junto al valor de la infancia, la grandeza de ánimo de las mujeres es otra constante en el cine de Spielberg. Y ambos claman por la constitución de un hogar que pugna por construirse (así ocurre en Parque Jurásico) o por re-construirse, ya que muchas veces se ha roto. Por eso, es también frecuente la figura del padre débil o ausente. La añoranza del hogar lleva a que en todas las películas aparece, como elemento importante, una cena familiar.

Al calor de la compañía Amblin, fundada por Spielberg, se fueron formando una serie de directores que recogen la herencia de éste. «Si tuviéramos que sintetizar en pocas líneas el legado que el director [Spielberg] transmitiría a través de Amblin, sería preciso comenzar por los valores del héroe aplicados al ámbito de lo cotidiano, el entorno familiar y las luchas entre el bien y el mal; el espíritu emprendedor y aventurero, tan propio de los europeos que habían construido América; la sensibilidad del espíritu humano, las leyendas y los mitos; la fantasía y, sobre todo, la

---

11 Cfr., por ejemplo, SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A., *La infancia como constante y su evolución en la obra cinematográfica de Steven Spielberg*, Univ. Complutense de Madrid, Servicio de publicaciones, 2001. Durante una rueda de prensa en Madrid, en 1978, uno de los periodistas preguntó a Steven Spielberg con cuál de los personajes de *Encuentros en la tercera fase* se había identificado. La respuesta del director fue inmediata: «Con el niño. Creo que los niños tienen la posibilidad de llegar más lejos por tener menos compulsiones. Es más fácil llegar a la mente infantil. Todos deberíamos conservar la mente de los siete años en nuestra edad madura», citado en SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A., *Steven Spielberg*, p. 75.

12 SAINT-EXUPÉRY, A., *Le petit Prince*, Gallimard, Col. Folio Junior, ed. 1994, dedicatoria. Me ocupado de este aspecto del pensamiento de Saint-Exupéry, especialmente en BALLESTER, M., *La búsqueda de sí mismo. Reflexiones sobre El Principito*, milyuna ediciones, Murcia, 2ª ed., 2009.

manifestación del niño que cada mujer, cada hombre lleva dentro sí»<sup>13</sup>.

### 3. Espíritu de Kubrick, ¿estás ahí?<sup>14</sup>

Como queda señalado, en un primer momento pareciera que los enfoques de ambos directores son tan diversos que no cabe entender que hayan podido confluír en una misma película. «Es cierto que reconocemos en IA algunos de los temas y actitudes más característicos de Spielberg —una intensa representación del universo de los afectos, el tono sentimental, la visión del mundo a través de los ojos de un niño—, pero al mismo tiempo nos cuesta aceptar esta parábola sobre la condición humana, tan triste, tan desoladora, como expresión de un autor a quien hemos venido identificando con los finales felices, el optimismo y hasta cierta tendencia a la moralina»<sup>15</sup>.

Me parece que la observación siguiente es relevante y puede contribuir a tender un puente entre ambos directores: «Todo el mundo acarrea su adolescencia a lo largo de su vida, pero la adolescencia de Stanley fue un manantial cuyas aguas no son necesariamente puras, pero sí siempre frescas, y refrescantes, y conmovedoras, porque en ocasiones te imaginas a alguien como el Pequeño Stanley, un adolescente terriblemente inteligente que sufre mucho pero que no pierde su valor. A veces me parecía poder ver su adolescencia en toda su tortuosa complejidad»<sup>16</sup>. De creer a Herr, la compleja obra de Kubrick se dejaría interpretar desde la visión propia de la adolescencia. Es una simplificación, ciertamente. También lo es decir que la perspectiva de Spielberg es la propia del niño. Si admitimos este principio interpretativo, veremos que ambos directores parten de la conciencia del final de la infancia. Aceptemos que «el valor propio de la infancia es la fe. Los pequeños creen firmemente aquello que se les confía y, cuanto más maravilloso encuentran lo que se les dice, mayor es su convicción»<sup>17</sup>. El niño, fundamentalmente, confía, espera, acepta lo fantástico. Por eso, un niño deja de serlo cuando deja de tomarse en serio las fantasías, cuando desconfía. Podemos decir que en Spielberg hay una

---

13 SANCHEZ-ESCALONILLA, A., *Steven Spielberg*, p. 179.

14 Tomo el título de este epígrafe de *Esprit de Kubrick, est-tu la? Pour son dernier film, AI, Steven Spielberg a repris un projet de Kubrick, dont il respecte les instructions à la lettre*, en *Cahiers du cinéma*, n° 560, 2001, pp. 52-53.

15 LAREQUI GARCÍA, E.-M., *La ciencia ficción, dignificada: Inteligencia Artificial, de Steven Spielberg*, p. 1, <http://www.lenguainsecundaria.com/resenas/intelige.shtml>

16 HERR, M., *Kubrick*, p. 34.

17 SANCHEZ-ESCALONILLA, A., *Steven Spielberg. Entre Ulises y Peter Pan*, p. 147.

lucha por recuperar ese estado del alma, frente a Kubrick que se sitúa más allá, en una vía de imposible retorno, de seriedad de adusto adolescente. Pero en ambos se ha producido la ruptura con la inocencia infantil. También en Spielberg, pues la infancia ha de ser recuperada y no será ya, por eso, espontánea, inocente; exponente egregio es, en ese sentido, la recuperación del espíritu de Peter Pan por parte de Peter Banning en Hook.

En un cierto sentido, lo que tiene el niño —y hace posible que sea niño— es “hogar”. Esto tiene muchas manifestaciones, recuérdese, por ejemplo cómo en diversas variantes del juego infantil “Pilla-pilla” uno de los niños debe capturar a cualquiera de los otros jugadores, pero se establece un punto en el que se está a salvo del peligro, y ese punto se denomina “casa”. El hogar es concebido como lugar en el que el niño es querido incondicionalmente, donde siempre es acogido. En ese sentido, lo que une a Spielberg con Kubrick es la búsqueda del hogar: lugar en el que hemos sido queridos (infancia); lugar que no encuentran pero que buscan afanosamente los hombres y las supermáquinas de Kubrick; lugar que tiene, pierde e intenta recobrar el niño-robot de IA. Conviene reparar en que, aunque el hogar sea eso, no lo ve igual el niño y el adolescente. “Home” es el letrero iluminado que en *La naranja mecánica* señala la casa de Alex; “mi casa” es la simpática y entrañable expresión que está ligada a E.T. Ambos directores aluden al hogar, pero no atinan por igual con su caracterización.

Propongo, por eso, un enfoque de IA como una búsqueda de los radicales del habitar humano. En otros términos, voy a intentar abordar la película como un intento de responder a cuestiones como ¿cabe construir una vida feliz? ¿qué parámetros habrían de ser tenidos en consideración?

Fijémonos en las reflexiones de Kubrick ante el nacimiento de su hija: «Cuando entras de lleno en ella, la familia es la unidad más primitiva, visceral y vital de nuestra sociedad. Puedes quedarte fuera de la sala de partos de tu mujer durante el parto murmurando: “¡Dios mío, qué responsabilidad! ¿Estará bien hacerse cargo de una responsabilidad tan grande? ¿Qué estoy haciendo aquí en realidad?”. Y entonces entras y miras al rostro de tu hijo y ¡zas!, esa antigua programación te domina y tu respuesta es quedarte maravillado; la alegría y el orgullo»<sup>18</sup>. Kubrick experimenta alegría (también miedo), pero racionaliza lo que siente y ve ahí una antigua programación (podía haber dicho que se trataba de algo “natural”), ajena a la libertad. Frente al nacimiento de su hijo, Spielberg

---

18 BAXTER, J., *Stanley Kubrick*, pp. 163-164. El subrayado es mío.



siente la misma alegría que Kubrick y que todos los padres y ve ahí un atisbo, un indicio de por dónde está el camino de vuelta al hogar: recuérdese que Peter Banning, adulto recalcitrante, incapaz de reaccionar ante los reproches de su mujer, encuentra en el recuerdo del nacimiento de su hijo el pensamiento feliz que le permite volar. Hay que recordar que el polvo de hadas no es suficiente para volar, se requiere también el pensamiento feliz. El hada azul de Pinocho tampoco se bastará ella sola para obrar el milagro que se le solicita.

Señalada ya la perspectiva que me parece más pertinente, comencemos el análisis de la película.

#### 4. Estructura del relato

Se trata de una narración compuesta por tres bloques temáticos precedidos de una breve pero densa introducción (7 minutos de las 2 horas y 20 minutos que dura la película) y seguido de un interesante epílogo. Con los inevitables matices, que no son del caso, podemos considerar que los tres bloques siguen la estructura temática del Pinocho clásico y el prólogo y epílogo lo completan y enriquecen. El inicio del Pinocho collodiano señala que «no sé cómo ocurrió»<sup>19</sup>, pero el caso es que el trozo de madera que será Pinocho apareció en una carpintería. Parece destinado al carpintero, para que haga con él el muñeco maravilloso, pero no lo sabemos, no sabemos cómo ni por qué ha llegado ahí. El prólogo de la película supone un añadido en cuanto que ahí se explica el sentido de lo que va a ocurrir y se dan las razones de la elección de los destinatarios de David, el nuevo “Pinocho”.

La narración de Collodi presenta a Pinocho en el seno de un hogar en el que es acogido y querido, y esta es la primera parte. En un segundo momento, Pinocho abandona el hogar para ir a descubrir el mundo; estrictamente, descubre que en el mundo hay gente que intenta aprovecharse de él y gente en la que puede confiar: aprende que parte de la vida consiste en distinguir el bien y el mal; por último, la añoranza de lo que se había perdido y el intento de recuperarlo con ayuda del Hada, constituye la tercera parte. Como se ve, se trata de un esquema que puede reconocerse en cualquier vida humana. Por eso Pinocho es un clásico que habla también a los hombres de hoy. Por eso los tres bloques centrales de IA responden a la misma inspiración. Así, la primera parte narra la llegada de David a casa de los Swinton y se centra en la convivencia de Da-

---

<sup>19</sup> COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, Note di Fruttero & Lucentini, Ed. Mondadori, 2000, cap. I, p. 21.

vid con Mónica. La segunda parte se inicia cuando David es abandonado en el bosque con unas instrucciones mínimas para sobrevivir, ahí encontrará a Gigoló Joe quien le será de gran ayuda. Por último, la búsqueda del fin del mundo donde pueda consumarse el deseo de David de ser un niño de verdad para que Mónica pueda amarlo, lo cual sólo será posible si encuentra al Hada azul.

El epílogo es, como queda dicho, un añadido respecto a la obra de Collodi. Y es de destacar que pone de relieve una idea especialmente pertinente en la que nos detendremos en el lugar correspondiente.

#### 4.1. Prólogo: los niveles de lo humano

La introducción muestra un mundo futuro en el que se han cumplido algunas de las amenazas que gravitan sobre el presente: superpoblación, cambio climático, gigantismo del estado que llega a regular incluso el número de hijos (limitado a uno).

En ese contexto, y en la zona rica del mundo, los androides desempeñan un papel importante. En Cybertronics Manufacturing tiene lugar una reunión de científicos, el director (William Hurt) reflexiona sobre lo que se ha logrado y lo sintetiza así: los robots son

un complejo juguete sensorial.

Propone intentar el siguiente paso, fabricar un robot de un orden cualitativamente superior:

un Meca capaz de amar.

Entre bromas y risas masculinas se señala que ya disponen de un modelo de amor. El profesor se dirige a Sheila, la androide que ha servido como modelo de su exposición, y le pregunta qué es amor, ella responde con una retahíla de manifestaciones, él la interrumpe e insiste: No se trata de simular la sensualidad, no se trata de perfeccionar el juguete sensorial. Se trata de amor, como el que siente un niño por sus padres.

Propongo, dice, construir un niño robot que ame sinceramente a los padres que le hagan la impronta [...] Sugiero que el amor sea la clave por la cual se logre una especie de subconsciente, de mundo interior de metáfora, de intuición, de razonamiento automotivado. De sueños.

De este modo, desde el inicio de la película queda ya planteada una cuestión clave para la comprensión del asunto en el que nos vamos a detener. Hay un nivel de acción humana que ha sido calificado como sensual y que no debe ser confundido con el plano en el que se da el amor. El nivel de la sensualidad es fácil de definir (así lo hace Sheila) y fácil de producir o imitar (los “modelos cibernéticos de amor”, como Gigoló Joe),

está sujeto a unas técnicas que, con la tecnología precisa, otorgan el dominio sobre el otro. Gigoló Joe dice a una chica que cuando se ha estado con él, ya no se desea volver a estar con un hombre. El gigoló mecánico está fabricado para no fatigarse, para seguir el ritmo del individuo con quien está manteniendo la relación sexual la cual resulta, por eso, más satisfactoria que la mayoría de las relaciones sexuales entre humanos; además, no hay “riesgo” de que el egoísmo del Meca, el no pensar más que en sí mismo, impida el goce del humano, no hay engaño sobre el tipo de relación que se está estableciendo o lo que cada uno puede dar o esperar, etc.

La tensión por acertar con el nivel adecuado es frecuente a lo largo de la película. Y este punto es importante. Señalaré dos ejemplos que me parecen de interés.

Cuando David, el niño robot, quiere ir al final del mundo para conseguir el amor de su madre, Gigoló le dice:

Me gusta lo que haces por ella, como a mis clientas les gusta lo que hago por ellas, pero tu madre no puede quererte.

Poco antes, al llegar a Rouge City el niño robot se queda mirando una imagen de Nuestra Señora del Inmaculado Corazón y Gigoló Joe le explica:

Quienes nos han hecho buscan a quien les ha hecho que podría quedar como una buena definición de religión, pero inmediatamente señala cómo incurren en la citada confusión de niveles:

Entran, cantan canciones, juntan las manos, se miran los pies y salen

Conviene subrayar que ese no es el nivel en el que se plantea el problema de la película. El plano de la sensualidad no queda excluido. La sensualidad, el placer, Gigoló Joe están bien, pero no basta. No se trata de eso. Se trata de amor. Del amor que siente un hijo por sus padres. Interesa señalar también que quien sólo está en el plano inferior, no puede entender el superior.

Señalemos que la aludida confusión de niveles genera un error de planteamiento en este punto. Cuando se habla del amor que un niño siente por sus padres, podemos recordar la escena que describe Platón enfrentando a un dentista y a un confitero ante un tribunal de niños<sup>20</sup>. El niño se mueve en el plano sensible, de lo que le apetece y, por eso, condenará al dentista y “amará” al confitero (que le hace pasar un buen rato con las golosinas, aunque éstas le produzcan caries).

---

20 Cfr. PLATÓN, *Gorgias*, 464 d y 521 e. Me he permitido una ligera adaptación ya que, para ser precisos, hay que decir que Platón habla de médico y cocinero.

Realmente, el amor sigue la dirección opuesta: los padres aman al niño, el niño es destinatario del amor y responde afectuosamente, con una enternecedora alegría, cuando se siente bien tratado. Pero todos sabemos de las rabietas infantiles ante una disposición paterna que no les agrada, aunque sea por su bien (quien ama, el padre, hace lo bueno o lo que él juzga bueno, aunque no le apetezca). En cualquier caso, hay que llevar los niños al dentista y eso, si hemos de creer a Basie (John Malkovich) en *El imperio del sol*, es menos frecuente de lo que parece, al menos en épocas de confusión<sup>21</sup>.

Salvemos también esta cuestión y sigamos con el relato: se ha de hacer un robot que sea capaz de amar. Entonces la pregunta es: ¿Y cómo hacemos eso? (How exactly do we pull this off?). Obsérvese que la expresión “hacer el amor” hace referencia a realizar actividades del nivel propiamente sensual. Aquí hay un reconocimiento de que el nivel superior no es fácilmente definible, no está claro ni siquiera que pertenezca al orden del hacer. Dicho llanamente: el amor no puede ser hecho, por su propia esencia; el amor no es efecto, aunque haya técnicas facilitadoras. El amor pertenece a otro orden, al orden de las causas<sup>22</sup>.

En la escena a que estamos refiriéndonos interviene ahora otra interlocutora, la última: el problema no es sólo cómo crear un robot capaz de amar. La dificultad técnica deriva de que el nivel en que se da el amor no parece ser objetivable ni reducible a una función que pueda programarse para que un robot la realice; más bien parece la raíz de todas las funciones de quien ama. Pero ahora se da una vuelta de tuerca. El problema se complica porque la dificultad técnica no es la única con la que hay que enfrentarse:

El enigma es ¿habrá un ser humano capaz de corresponderle?

La cuestión que se plantea ahora es si el Meca, caso de poder ser superada la dificultad técnica, podrá ser amado por un humano.

El profesor dice que será un niño perfecto, siempre cariñoso, sin enfermedades, sin problemas, obediente, etc. Hace un breve elenco de las cualidades que cualquier padre desearía para su hijo. Con eso da por resuelta la cuestión. Implícitamente supone que si los padres tienen ante

---

<sup>21</sup> Nada más conocerlo, Basie examina cordialmente los dientes del niño (Jim) y dice a su colega (Frank): *Esto es un juego de dientes bien conservado. Algunos pagarían mucho dinero por esta bonita boquita. Frank, te sorprenderías de saber cómo cierta gente descuida los dientes de sus niños.*

<sup>22</sup> Incidentalmente: la sensualidad y los sentimientos sí pertenecen al orden de los efectos, de lo que puede ser producido. Eso lo sabe muy bien Kubrick que, aplicando la técnica Ludovico (psicología conductista, influjo de Skinner), intenta modificar la conducta de Alex en *La naranja mecánica*.

sí ese haz de cualidades, no podrán sino quererlos.

Intuimos que la respuesta del profesor ha incurrido en una confusión de niveles. Su interlocutora también parece verlo así, por eso se ve obligada a precisar el alcance de su pregunta:

Si un Meca pudiese amar a una persona, ¿qué responsabilidad tendría esa persona con respecto al Meca?

Amar a alguien es ser responsable de él. Por eso la pregunta puede entenderse también como sigue: si un Meca ama a un humano, ¿qué ha de hacer el humano? ¿podrá amarlo? ¿deberá amarlo a su vez?

Amar a alguien es ser responsable de él: parece que amar tiene que ver más con llevar al niño al dentista que con comprarle golosinas. Y esa, dice, es una cuestión moral, tiene que ver con lo que es bueno y malo, no sólo con lo que es placentero o desagradable. Con el amor se relaciona, como se ve, la determinación del bien y del mal y, por tanto, la libertad. El amor brota, de hecho, de la voluntad y es libre. En eso se distingue del sentimiento, que no es voluntario; y del deseo en general, que brota de otras instancias; además, el sentimiento o el deseo pueden ser suscitados por objetos diversos, pero acaban en el sujeto que los siente, pero el amor (sentido por quien ama) tiene sentido, se dirige, al ser amado (cuando te amo, es a ti a quien amo; cuando me siento atraído por ti, soy yo quien se siente atraído). Junto al amor comparece el deseo, múltiples deseos, y los sentimientos; pero no están en el mismo plano y confundirlos puede conducir a un error fatal.

El amor, la correspondencia, la responsabilidad, el bien, el mal y la libertad son cuestiones morales. Cae dentro del campo de la investigación ética. El profesor afirma que se trata, de hecho, de la más antigua de las cuestiones morales, ya que

Al principio Dios creo a Adán para que le amara

Así acaba esta breve introducción. El científico que, al menos, no niega que hay un nivel de acción humana allende la técnica y que lo sitúa enlazado con lo más alto.

#### 4.2. Construyendo el hogar

La primera parte de la película comienza cuando ya se ha hecho realidad aquel proyecto y se dispone de un prototipo de niño robot que se ha de probar. La selección de los candidatos recae en la familia Swinton compuesta por Henry, Mónica y su hijo Martín que está en coma desde hace años, aunque el matrimonio lo sigue visitando y Mónica le lee Robin Hood, mientras Henry adopta una actitud menos afectiva, más predis-

puesto a asumir la muerte del hijo.

Cuando Henry aparece en casa con el niño robot, David, hay una escena de gran dramatismo en la que Mónica dice llorando que no puede haber sustituto para su hijo. En la escena inicial ya se había planteado la posibilidad de que el niño robot fuera una especie de sustituto de un hijo. Allí la cuestión era meramente teórica, aquí tiene un alcance existencial, vital.

El amor se dirige a alguien único, irrepetible. O no es amor. En eso también hay una diferencia entre los afectos, sentimientos, deseos y el amor: se puede sentir simpatía por los niños, deseo respecto al otro sexo; pero, aunque ame a todos los miembros de mi familia, el amor está, estrictamente, dirigido a cada uno: amo a mi mujer, y (también) a este hijo, etc. Dicho de otro modo: el sentimiento de simpatía se dirige a cualquier niño a todo niño y, por eso, como concreción, a este niño que está ante mí ahora; el amor, por el contrario, se dirige sólo a mi mujer, mi amigo, mi hijo, etc. El amor no es la concreción de un afecto más amplio. El amor se dirige directamente a este particular único.

Henry sabe que no hay sustituto. David no es un niño, sólo lo parece pero su interior está compuesto por kilómetros de fibra óptica. Henry insiste en que sólo parece un niño. Mónica acaba diciendo que es un niño. Henry insiste en que no grabe la impronta si no está segura.

Claro que no estoy segura, concluye Mónica.

Otra característica del amor: se trata de una relación en la que no se tiene el control, no se domina al otro y, en ese sentido, se está a merced de aquel a quien se ama.

El hogar de los Swinton se caracteriza, como ocurre en tantas películas de Spielberg, por un marido casi ausente junto a la presencia de una madre fuerte sobre la que recae el peso de la relación, de las relaciones: de Mónica con Henry, de Mónica con David. De hecho, tras la impronta, David los llama “mami” y Henri (no “papi”) y él sigue siendo el “realista” que recuerda a Mónica que sólo es un robot, un robot más, no uno particular. Y eso significa que, estrictamente, David no puede ser amado, aunque se pueda sentir agrado ante su compañía. Este papel se acentuará cuando Martín, el hijo de ambos, salga del coma y regrese a casa.

David no necesita dormir, pero Mónica es responsable de él y le lee cuentos por la noche, lo arropa y lo acuesta: ella sí necesita hacer todo eso. Mónica está empezando a corresponder al amor de David y, por eso, se siente responsable de él.

Con momentos tiernos y dificultades, se va consolidando la relación. La llegada de Martín con su reacción contra David hace caer a éste en la

cuenta de que es un ser Meca-nico, un mero juguete al que mami no puede querer. Parte del proceso de acoso y derribo de Martín contra David son dos propuestas que tendrán especial repercusión posterior: en primer lugar, Martín pide a Mónica que les lea un cuento; concretamente, Pinocho. Mónica ve que la intención de Martín es molestar a David, su mirada al recibir el cuento es muy significativa; duda, pero finalmente accede. De esa lectura sacará David la inspiración fundamental: el hada azul es capaz de convertir en un “niño de verdad” a alguien que, como él, no lo es.

En un segundo momento, Martín le engaña para que corte un mechón de cabellos a Mónica mientras ella duerme. David, llevado por la treta de Martín y por su anhelo de conseguir el amor de Mónica lo hace, pero es descubierto, Henry se enfada y Mónica lo defiende, aunque tampoco entiende qué hace David ni por qué.

Si algo hay que destacar de este periodo es la fragilidad de David. Esa fragilidad, ese estar en manos de los otros queda patente cuando David pregunta a Mónica si ella morirá. Ella responde que sí, dentro de unos 50 años. Él se pregunta que qué será de él, si se quedará entonces solo. Cuando Mónica se va, David pregunta al osito Teddy si 50 años es mucho. Teddy no lo sabe, pero le parece que no. Es terrible amar a alguien que va a morir. El amor discurre en la dirección de la vida, por eso se ama más a los hijos que a los padres.

Amar es también ser consciente de que sin el otro estoy solo, no soy nadie. David que ama infinitamente a Mónica, más que los niños reales, más que el hijo verdadero, está continuamente “a prueba”. Primero por parte de Mónica, luego por parte de Martín y, siempre, ante Henry.

En otros términos, David ama plenamente pero no es amado en la misma medida. Por eso ese hogar en el que casi alcanza el paraíso, ese hogar al que fue para dar la felicidad, se rompe en mil añicos y su madre lo abandona en un bosque. La alternativa era devolverlo para que lo desmontaran, pero ella no tiene valor para eso: sabe que no es un niño de verdad, pero no puede verlo como un mero robot defectuoso. De modo que hace lo mejor que puede hacer: dejarlo a su suerte dándole las instrucciones mínimas para que pueda sortear los peligros. Tiene que alejarse de la Feria de la carne.

#### 4.3. La enseñanza del Dr. Know

David parece un niño de verdad. Ya se sabe cómo son los niños: Mónica le ha dicho que tenga cuidado con la Feria de la carne y, efectivamente, David acaba en ella. Allí el azar le asocia a Gigoló Joe, un modelo Me-

ca masculino de amor.

Kubrick quiso que la Fiesta de la carne se pareciese a un campo de concentración<sup>23</sup>. Se trata de una fiesta, de una celebración de lo orgánico (la carne, lo humano) contra lo mecánico. Se trata de una celebración de la diferencia en la que lo que es distinto se ve como enemigo y, por tanto, se le destruye en una celebración orgiástica. Produce el efecto de un campo de concentración o de un circo romano; una situación en la que la muchedumbre embrutecida se emborracha con la destrucción y pide más y más. No nos interesa detenernos ahora en los detalles de esa locura. Baste retener que ahí es donde se ligan los destinos de Gigoló Joe y David.

David dice que busca al Hada Azul para que le haga ser un niño de verdad. Gigoló dice que, si el Hada Azul es una mujer, el único problema es encontrarla, porque él conoce bien a las mujeres y sabrá cómo conseguir que haga lo que David quiere:

Te hará un niño de verdad porque yo la haré una mujer de verdad.

¿Cómo encontrarla? Hay que acudir al Dr. Know, en Rouge City, una especie de Las Vegas del siglo XXII.

La intervención del Dr. Know, la mediación cognoscitiva, es esencial para llevar a buen puerto los anhelos más profundos. Apunta Hegel que el paraíso se parece a un jardín para animales, hasta que el hombre descubre el árbol del conocimiento del bien y del mal. Comer de esa fruta supone saber (know) qué es bueno y qué es malo. Subrayo el momento del “saber”. Ya no somos inocentes, ya no somos animales. El animal, incluso cuando mata, es inocente; el hombre, no. El conocimiento es lo que nos distingue. Y es gracias al conocimiento como podremos orientar nuestra acción y dirigir adecuadamente nuestra vida.

Entender que eso es “racionalismo” y que un mundo “racional” sería inhabitable es un reduccionismo que falsea la cuestión. Y algunas de las películas de Kubrick son un reflejo de esto; y alguna de las películas de Spielberg son una reacción contra esto. Conviene, por tanto, insistir. El conocimiento no lo es todo, pero es esencial, es un momento inexcusable cuando se habla de la acción humana. Los planteamientos reductivistas generan dinámicas falsas que atrapan el pensamiento y la acción humana. La reacción contra el racionalismo genera, entre otros planteamien-

---

<sup>23</sup> Cuenta Brian Aldiss que, cuando trabajaba en la elaboración del guión, «Kubrick quería que el niño, David, fuese rechazado y arrojado a lo que llamábamos la Ciudad de Hojalata; era una especie de Cuesta Abajo para viejos robots y androides. Iban a ser usados hasta que murieran en una especie de campo de concentración.

Era una manera muy rara de que avanzase la trama, pero al menos estábamos yendo hacia alguna parte. Pero llegué un día y él dijo: “Brian, esto del campo de concentración es una mierda”, BAXTER, J., *Stanley Kubrick*, p. 351.



tos, el sentimentalismo que, en nuestro caso, lleva a decir que lo importante es el amor (entendido como sentimiento), sentir que se ama y se es amado. Por el contrario, hay que decir que el amor, incluso el amor en sentido profundo, no basta. Hay que saber amar<sup>24</sup>. Esto es importante: se puede cantar y cantar mal porque uno no sepa ni se haya esforzado en educar la voz. Se puede amar y hacerlo mal, y hacer daño a quien se ama porque no ha sido consciente de que se requiere formación para amar. Es fácil entender que, si un padre se deja llevar por lo que siente, por el deseo de no ver sufrir a su hijo al que quiere, no lo llevará al dentista. Pero esa omisión hace daño al niño. Aquí intervienen los niveles aludidos más arriba: si uno no soporta que el niño sufra, no lo llevará al dentista. Pero entonces se le hace daño. De modo que no saber qué ha de hacerse, aunque sea con buena intención, movido por el cariño, etc; no saber amar, puede dañar a la persona amada: hay que saber amar y, como todo saber, es resultado del aprendizaje.

Obviamente el saber de que hablamos no es el saber meramente teórico o científico. Esta es la raíz del reductivismo. Pero téngase en cuenta que eso no es nunca así: tampoco ese saber es el que se requiere para andar, cantar, conducir un coche. Es lo que tienen los reductivismos: que se miran a sí mismos y olvidan la realidad.

El doctor Know propone una serie de categorías de búsqueda que, aplicados al caso del Hada azul, se convierte en algo que ya conocemos: una serie de niveles de comprensión de la realidad. Si queremos saber qué es Hada Azul en cuanto Flat Fact (“hecho pelado”) tenemos dos opciones: una flor o un servicio de acompañantes. Si buscamos en la categoría Cuento de Hadas encontramos la auténtica Hada Azul de Pinocho. Eso es lo que busca David. Por eso, cuando ve la imagen, intenta alcanzarla. Pero se trata de una imagen, de una proyección, que es como decir que el Hada Azul pertenece al plano de la imaginación o fantasía. Y David se encuentra en el plano fáctico, no en el de la imaginación: no puede alcanzar la imagen, no puede ir al país de las hadas, no es posible entrar en contacto real con el Hada Azul.

La solución es combinar ambas categorías. Y este, conviene subrayarlo, es un punto en el coinciden Kubrick y Spielberg (cada uno con sus peculiaridades, naturalmente): «Kubrick, en sus escasas entrevistas, ha insistido en que lo fantástico ha de generarse exclusivamente sobre un

---

24 Me he ocupado en varias ocasiones de este aspecto capital. Cfr., entre otros lugares, BALLESTER, M., *La búsqueda de sí mismo. Reflexiones sobre El Principito*, especialmente el capítulo 8: “El nacimiento del amor”.

trasfondo de realidad muy fuerte»<sup>25</sup>. Por su parte, es sabido que poner gente corriente en situaciones extraordinarias o enfrentadas a lo fantástico es el tema preferido de Spielberg<sup>26</sup>.

De modo que una clave importante es permitir que en el mundo cotidiano, del hecho pelado, irrumpa lo fantástico, lo fabuloso. Y esto es algo específicamente humano. Así lo señala Gigoló Joe. Cuando David pretende seguir la orientación del doctor Know y dirigirse hacia el lugar donde nacen los sueños, al final del mundo, lugar del que ningún Meca ha vuelto jamás, Gigoló le advierte:

¿Y si el Hada Azul no es real?, en el sentido de hecho pelado

¿Y si es mágica? Lo sobrenatural es la red oculta que mantiene unido el universo. Sólo los Orga creen en lo que no puede ser visto ni medido. *Esa rareza es lo que separa a las dos especies*<sup>27</sup>.

El puro empirismo, el vivir sólo en el orden de lo fáctico no es humano. En el polo opuesto, el niño vive en el país de las hadas. Crecer, perder la infancia, es sinónimo de perder la connaturalidad con lo fantástico y pisar sobre el terreno firme del hecho pelado.

El final de la arenga de Gigoló Joe (que sólo puede captar el hecho pelado) supone la toma de decisión de David: Adiós. Tú, Joe, permaneces en el mundo de lo objetivo, de lo que se puede ver y medir: no eres humano. Yo me dirijo al final del mundo, al lugar donde los sueños son reales. David sigue su camino, hacia la conquista de lo humano.

#### 4.4. El lugar en el que nacen los sueños

La tercera y última parte se abre con estas palabras que reciben a David en el fin del mundo, en el lugar donde nacen los sueños:

Acércate, niño humano

De las aguas al confín

---

<sup>25</sup> RIVERA GARCÍA, A., *En las fronteras del realismo: el cine de Stanley Kubrick*, p. 65. Cfr., en ese sentido, las declaraciones de Kubrick en 1980: «si la historia es fantástica, como en *2001* o *El resplandor*, entonces se debe situar en el marco más realista posible. Y la gente debe comportarse como lo hace todos los días. Su comportamiento no debe tener nada raro. Es en la intriga donde se encuentra lo extraño, pero el decorado y la interpretación deben ser tan cotidianos como sea posible», cfr. CIMENT, M., *Kubrick*, p. 188, citado en RIVERA GARCÍA, A., *En las fronteras del realismo: el cine de Stanley Kubrick*, p. 66.

<sup>26</sup> En MOTT, D.R y SAUNDERS, Ch.M., *Steven Spielberg*, Twayne Publishers, Boston, 1986, p. 24, se lee que se trata de su tema favorito. Entre otros muchos lugares, puede verse Sánchez-Escalonilla que señala que uno de los aspectos característicos del cine de Spielberg es «su debilidad por las historias de personajes de la vida corriente afectados por sucesos extraordinarios», SANCHEZ-ESCALONILLA, A., *Steven Spielberg*, p. 60.

<sup>27</sup> La negrita es mía.

Con un hada de la mano  
Porque en el mundo hay más llanto  
Del que puedes percibir<sup>28</sup>

El fin del mundo es también el principio. El epílogo continúa el prólogo donde se dijo que Dios creó a Adán para que le amara. Ahora David se encuentra con el profesor Hobby, con su creador. El fabricante está entusiasmado con el producto, le cuenta cómo lo han seguido, cómo han visto sus peripecias llevado por el amor alimentado por el deseo<sup>29</sup>, cómo le vieron enfrentarse a la dificultad planteada a raíz de la información proporcionada por el Dr. Know. David tenía dos opciones lógicas, podía razonar de dos modos:

1. considerar que el Hada Azul es parte del fallo humano que desea cosas que no existen, o
2. compartir el mayor don humano: la capacidad de perseguir nuestros sueños.

La primera opción le habría dejado en Rouge City solo, como una máquina inservible, aplastado por el mundo de los hechos pelados, esquivando los golpes del acontecer del mundo hasta que éste le venza en la Feria de la Carne o de cualquier otro modo. La segunda opción le lleva a compartir el destino humano, le humaniza y le hace, por tanto, entrar en el mundo del sufrimiento. Esta es la opción de David que, así, se va humanizando. Se va humanizando David, no el Hada. Estrictamente él se humaniza en la medida en que busca y se acerca al Hada.

Además del profesor Hobby, David encuentra a una réplica exacta suya, alguien que dice ser David. Alguien, por tanto, que puede arrebatarse a su mamá. El profesor Hobby le confirma que él no es único; es muy importante, es el primero de una serie...

Mi hijo era único

---

28 Come away O human child  
To the waters and the wild  
With a fair hand in hand  
For the world's more full of weeping  
Than you can understand

Se trata del poema *The Stolen Child* (El niño robado), de William B. Yeats.

29 Hay aquí una referencia a los distintos niveles de realidad en que puede moverse el ser humano. En un determinado nivel, la dimensión pulsional se manifiesta como deseo, en otro como voluntad (cuyo acto es el amor). Ya quedó señalado que es esencial la función del intelecto (saber amar, dijimos más arriba) para lograr el éxito en la vida. Y la integración de todos esos elementos es lo que indica la expresión del doctor Hobby que coincide con la caracterización del hombre como «inteligencia deseante o deseo inteligente», ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco*, VI, 2, 1139 b 5. En definitiva, que David haya obrado movido por la fuerza del deseo y la orientación del amor, sólo es posible si ya es humano.

David, el difunto hijo del profesor, que ha servido como modelo para el aspecto de los niños robots capaces de amar, era único, pero David no lo es. El profesor Hobby amaba a alguien único. Los demás, la serie de Meca, son un homenaje a aquel que fue amado. Pero no son amados, porque son una serie: cualquiera de ellos hará lo mismo, ante cualquiera se puede sentir afecto, simpatía, etc; pero no amor, porque el amor sólo cobra sentido cuando se dirige a un ser singular, no a un miembro de un conjunto.

De modo que David descubre que él no es único, que Mónica podría amar a cualquiera de esa serie de la que él es sólo el número uno.

Una vida así puede tener sentido en un nivel inferior. Puede tener sentido para Gigoló Joe. Pero David ha madurado lo suficiente para darse cuenta de que él es intrínsecamente contradictorio, carece de sentido. Su cerebro no puede más. El experimento ha fracasado al triunfar: si el amor se ha reducido a una sofisticada función, entonces el amor se ha rebajado a un nivel en el que sólo pueden encontrarse manifestaciones, pero no la realidad del amor.

Ese gran sufrimiento lo bloquea, cae como un peso muerto hasta el fondo de las aguas. Todo ha terminado.

En el fondo del mar se ve envuelto y conducido por una multitud de peces ante algo que le hace reaccionar, ante el Hada Azul. Cuando el muñeco de Collodi está a punto de morir ahogado, el Hada Azul «envió a su lado un banco de peces»<sup>30</sup> que lo salvó para inmediatamente conducirlo ante la ballena que se lo tragará y donde encontrará, por fin, lo que Pinocho busca: a su padre. La analogía con Pinocho es, también aquí, bastante amplia.

David se acerca al Hada Azul a bordo de un anfibiocóptero, se funden en la imagen los rostros del Hada y de David. Y éste permanece dos mil años pidiéndole que le haga real,

Por favor, conviérteme en un niño de verdad.

#### 4.4. Más allá de Pinocho

El epílogo versa sobre la realización de los sueños y deseos. Esa es la versión Disney de Pinocho a la que tanto Spielberg como Kubrick se refieren preferentemente y la que la mayoría de la gente tiene en la cabeza cuando piensa en Pinocho. De hecho Spielberg quería que en el momento culminante de Encuentros en la tercera fase sonase la canción de Pepito

---

<sup>30</sup> COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, cap. 34, p. 207.

Grillo, relativa a la realización de los sueños:

Cuando formulas un sueño al ver una estrella  
No importa quién seas,  
Conseguirás cuanto tu corazón anhela

Cuando pones tu corazón en tus sueños,  
Ningún ruego es demasiado ambicioso  
Cuando formulas un deseo al ver una estrella, como hacen los soñadores

Como un barco llovido del cielo  
El destino se interpone en tu vida,  
Cuando formulas un deseo al ver una estrella, tus sueños se hacen realidad

David quiere ser un niño de verdad. Como ya dijera el profesor Hobby, ha optado por el estilo propiamente humano y ha perseguido su sueño hasta el final, hasta encontrar a quien él piensa que puede hacerlo realidad: el Hada azul.

Pero el hada, lo hemos visto en la imagen que se funde con su propio rostro, y esta es otra huella más del Pinocho de Collodi, es el mismo David, es un aspecto de David. Concretamente, las hadas simbolizan la fuerza que radica en lo más profundo de nuestra alma, es decir, lo que en el fondo somos nosotros mismos. Este aspecto aparece de un modo clarísimo en el relato de Collodi<sup>31</sup>.

El hada, la propia alma, no puede hacer que ese anhelo se realice. En la obra de Collodi, en el último capítulo, aparece el hada, en el hospital, «abrumada por múltiples infortunios, ha enfermado gravemente y no tiene ni para comprarse un trozo de pan»<sup>32</sup>. En IA, cuando David es liberado por los extraterrestres y puede tocar al hada, puede pedirle una vez más que lo convierta en real, el hada se rompe en mil pedazos, se desmorona. El paralelismo entre ambos relatos es, una vez más, claro. Según la interpretación que estoy proponiendo, esto ha de entenderse en el sentido

---

<sup>31</sup> Me he ocupado de este asunto en BALLESTER, M., *La construcción de sí y la creación de un mundo*, en BALLESTER, M. y UJALDÓN, E. (Eds.), *Por una vida sin libros. Lecturas sobre la libertad*, Sociedad de Filosofía de la Región de Murcia-Biblioteca Regional de Murcia, Murcia, 2006, pp. 26-47.

<sup>32</sup> «Colpita da mille disgrazie, si è gravemente ammalata e non ha più da comprarse un boccon di pane» COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, cap. 36 p. 229.

de que las propias fuerzas son insuficientes. Son insuficientes incluso las propias fuerzas del alma humana, aquello más profundo que hay en nosotros de lo que es símbolo el hada.

Son los extraterrestres, lo que viene de fuera de nuestro mundo quienes, usando el mechón de cabellos, hacen real a Mónica. Repárese que Mónica se hace real gracias al amor de David, con el poder de los extraterrestres, pero con lo que aporta David. El amor de David, el verdadero amor del niño es lo que hace real a Mónica. El hombre es un ser relacional y sólo en la mediación somos constituidos en nuestra realidad personal.

El final, un día feliz, un día perfecto. El amor de David ha dado la vida y la realidad a Mónica. Y David ¿ha conseguido lo que quería?

## 5. Recapitulando

Hasta aquí he procurado ir exponiendo alguna de las ideas que considero de mayor interés, siguiendo el orden del relato. En el presente epígrafe pretendo llevar a cabo una exposición más sintética y sistemática, con la intención de organizar las ideas de un modo más nítido.

El aspecto desde el que hemos enfocado el análisis de la película es el amor y la correspondencia a éste. Este tema es, visto desde otro ángulo, idéntico a la cuestión de cómo llegar a ser una persona de verdad o cómo llegar a ser hombre en plenitud.

En este punto es esencial recordar que persona no es sinónimo de individuo aislado. La soledad es temible, David se asusta ante la posibilidad de que Mónica se muera porque entonces se quedará solo: fabricado para amar a Mónica, no teme la muerte de ésta, teme la soledad. Y vemos idéntica reacción cuando Mónica le dice que debe abandonarlo en el bosque: teme quedarse solo<sup>33</sup>.

La noción de persona es más rica que la de individuo. La persona es, dice Saint-Exupéry «un nudo de relaciones»<sup>34</sup>, un ser relacional, un sujeto que sólo se constituye como tal en y por la relación con otros iguales. La dialéctica del amo y del esclavo descrita por Hegel muestra que el sujeto sólo se constituye cuando es reconocido por un igual, cuando el otro lo reconoce; también muestra Hegel la facilidad con que se fracasa en ese

---

<sup>33</sup> Me permito remitir al lector interesado a BALLESTER, M., *La superación de la soledad y del egoísmo*, en BALLESTER, M. (Ed.), *Lecturas sobre la amistad*, Sociedad de filosofía de la Región de Murcia-Ucam, Murcia, 2004, pp. 53-72.

<sup>34</sup> SAINT-EXUPÉRY, A., *Piloto de guerra*, XIV, 391, 432 *et passim*. Como se sabe, esta es una de las ideas-fuerza de Saint-Exupéry. Las referencias podrían multiplicarse con facilidad.

proceso de reconocimiento<sup>35</sup>. En Buber esto se expresa de otro modo, diciendo que el “yo” solo no existe, que el sujeto es lo que es dependiendo del tipo de relaciones que establece, de modo que se ha de hablar del “Yo-tú” o del “yo-ello”<sup>36</sup>. Cuando sólo se establece relación en el plano objetivo, en el plano de los deseos y sentimientos, se degrada al otro a la condición de objeto (la expresión “mujer-objeto” es muy expresiva de cierta situación originada por esta actitud) y, por eso mismo, no puede reconocerse, no puede constituirme y yo mismo me degrado y no supero el nivel de objeto, de “yo-ello”.

Sintetizando diríamos que, en el mismo plano en el que se produce la donación y el descubrimiento de alteridad, en ese plano se produce la propia constitución. Por eso, los niveles que se señalan desde el comienzo de la película (cuando se habla de amor y se entiende “modelos de amor” como Gigoló Joe) son de gran importancia. Gigoló Joe no puede entender a David porque está siempre en un plano inferior, es un simulador de sensualidad, de actividad sexual. No puede amar ni ser amado. Es un juguete sensorial. Y una persona puede moverse en ese plano, pero entonces traiciona su auténtico ser y no logra el reconocimiento, la unicidad.

Que el logro de mi ser auténtico deriva de las relaciones que establezco, depende de que yo sea amado se traduce, entre otras consecuencias, en que el logro de mi felicidad, del éxito en mi vida, no está totalmente en mis manos. Dependo de otro. No se trata sólo de amar: se trata de ser amado. Pero no puedo estar seguro de que este acontecimiento maravilloso ocurra. Mi suerte final está, pues, en manos ajenas. Mi destino es incierto, soy frágil, no puedo estar seguro del triunfo. En otros términos, para ser un hombre de verdad (David y Pinocho: para ser un niño de verdad) tiene que haber alguien que me reconozca, que me ame.

Amar y ser amado. Las dimensiones activa y “pasiva” que constituyen la esencia de lo humano. Ninguna de ellas puedo realizarlas en solitario, en ambos casos necesito a un semejante. Lo que yo puedo hacer (amar) no es suficiente para el éxito.

Amar es lo que puedo hacer. Amar no es estar a gusto, no se sitúa en el plano de la sensualidad, no es lo que hace Gigoló Joe ni el osito Teddy. Amar tiene que ver con llevar al niño al dentista, dijimos más atrás. Y

---

35 Cfr. HEGEL, G.W.F., *Phänomenologie des Geistes*, E. Moldenhauer u. K.M. Michel, Suhrkamp, Frankfurt, 1970, pp. 145-155. Vers. esp.: *Fenomenología del Espíritu*, trad. W. Roces, FCE, México, 1ªed., 1966, pp. 113-120.

36 Cfr. BUBER, M., *Ich und Du*, Heidelberg, 1922; Vers. española de Carlos Díaz, *Yo y Tú*, Caparrós Editores, Colección Esprit, 1998.

eso es así porque amar es acción que se articula sobre la realidad de la persona amada, sobre el conocimiento de esa realidad. Si sabemos lo que es un diente sano, entonces sabemos también cuándo el diente está mal y descubrimos qué ha de hacerse. Dicho de otro modo: amar a alguien es ver la distancia que media entre lo que la persona amada es y lo que podría llegar a ser, y cooperar con las propias fuerzas para que esa persona alcance su mejor posibilidad, poner la propia vida al servicio de ese proyecto. Para amar hay que articular el saber ya que, tomando prestada la expresión de Aristóteles, el amor es algo que brota de una especie de “inteligencia deseante”. Y eso, “deseo inteligente o inteligencia deseante” es el hombre, de ahí que el amor sólo pueda brotar del hombre o, en otros términos, sólo quien ama es humano.

Por eso, sentirse amado es sentirse comprendido (tanto en su realidad fáctica cuanto en sus posibilidades), sentirse acogido, sentirse impulsado hacia la consecución de nuestra mejor posibilidad que no siempre es la más cómoda, la más fácil. Por eso un robot no puede ser amado, porque el robot ya es todo lo que puede ser (hasta que se estropea y ya no sirve para nada), no tiene nuevas posibilidades; el robot sólo puede ser usado, no amado; su valor radica en su utilidad. En el plano de la sensualidad es el perfecto hombre o mujer-objeto.

El amor es inseparable del esfuerzo para educar al ser amado. Ser amado es inseparable de sentirse urgido en la mejora. Ahí podemos percatarnos de que “ser amado” no es estrictamente algo pasivo, algo que me es dado. Reparemos en qué significa educar. En el proceso educativo hay un maestro y un alumno. Pero está claro que el alumno no recibe pasivamente la enseñanza; el alumno es agente activo de su propia mejora. Educar es, en ese sentido, el proceso mediante el cual el maestro logra que el alumno (activamente) realice su mejor posibilidad; pero es el alumno quien realiza esa posibilidad, la hace real mediante su acción. Paralelamente, “ser amado” no ha de entenderse en el sentido de un débil sentimentalismo, sino como acogimiento activo de la fuerza que me comunica quien me ama mediante la confianza que posee en mis reales posibilidades de mejora.

Esto constituye el núcleo de un hogar, una comunidad en la que cada uno ve en el otro lo mejor que le ha pasado en su vida y una aventura fascinante, inacabada, perfectible en la que debe participar. Esto es lo que nos hace humanos de verdad ya que el hombre es “deseo inteligente o inteligencia deseante”.

Y esa relación se la puede llamar amor, relación autoconstituyente, pero también hogar o paraíso, un sueño que no está en manos del que



ama ni del que es amado. Su realización depende de que quien ama tenga la suficiente penetración de espíritu para descubrir en el otro su mejor posibilidad e ilumine el camino. Una vez más hay que recordar y subrayar que nuestra aportación es necesaria. Pero no sabemos si seremos capaces de ver eso que el amado necesita. De alguna manera la luz que ilumina pasa a través de nosotros, pero nosotros no somos la fuente de la luz. Podemos cegarla. Podemos desviarla. Podemos enfocarla correctamente. Pero no somos los creadores de ella. Su origen no está en nosotros. Es más, ni siquiera necesitamos saberlo: para amar, no es necesario ser consciente de que la fuente del amor está más allá, más lejos de nuestra propia intimidad. La raíz es profunda, pero no por ello menos real, vivificante y misteriosamente presente en sus múltiples manifestaciones.

Más allá de Pinocho, Kubrick-Spielberg hacen que la felicidad de David-Mónica les sea concedida por alguien que viene de fuera con poder para ello. Esto es un sueño, una fantasía, una ilusión infantil. Pero no hay que despreciar los sueños por ser sueños, nos dice el poeta,

«todos los sueños pueden  
ser realidad, si el sueño no se acaba»<sup>37</sup>.

Manuel Ballester  
C/ Sierra Espuña, 19. Bz. A-19-5  
(Urb. Montepinar)  
30.163 El Esparragal (Murcia)  
munruhig@yahoo.es

---

<sup>37</sup> SALINAS, P., *No rechaces los sueños por ser sueños*, 4381-4382, en *Largo lamento*, 50, ed. de M. Escartín, Cátedra, Madrid, 1995, 567.