



Universidad  
Francisco de Vitoria  
**UFV** Madrid

LA ACTUALIDAD DE  
**ARISTÓTELES**  
EN LA SERIE DOCUMENTAL **DIARY DE**  
**DAVID PERLOV**

TFM MÁSTER EN HUMANIDADES

**ALUMNA** LUCÍA GARIJO CORTÉS  
**TUTOR** ÁLVARO ABELLÁN-GARCÍA BARRIO

5 DE SEPTIEMBRE '19 · POZUELO DE ALARCÓN



Dicen  
los que esperan lo suficiente a los pájaros,  
que cuando el hambre vence al miedo y se suben a la mano,  
sus garras no duelen y su peso no es peso, son ligeros.

A mis padres  
que me enseñan a hablar, a leer y a escribir  
que me han dado la palabra y con ella  
el mundo entero.



## ÍNDICE

Introducción	p.3
PARTE 1. La propuesta aristotélica como clave para <i>mirar</i> el cine	
1. Dos premisas que sitúan la propuesta	p.7
1.1. Realismo	p.7
1.2. <i>Téchne</i> completa	p.7
2. Antropología	p.8
2.1. Qué es la persona (primera naturaleza)	p.8
2.2. Para qué vive (contenido de la felicidad)	p.10
2.3. Animal con <i>logos</i> (segunda naturaleza)	p.13
2.3.1. El reconocimiento por la palabra	p.13
2.3.2. La relación a través del <i>logos</i> : el diálogo	p.15
2.3.2.1. La amistad como el vínculo más adecuado	p.16
2.3.2.1.1. Amistad es relación con otros	p.17
2.3.2.1.2. Amistad es relación con uno mismo	p.19
2.3.2.1.2.1. La educación es afectiva	p.20
2.3.2.1.3. Amistad es relación con el mundo	p.21
2.4. La cultura: el habitar cotidiano	p.22
3. Poética: el arte de nombrar la realidad	p.26
3.1. La educación poética es mimesis persuasiva	p.26
3.1.1. La persuasión también es afectiva	p.27
3.2. Curar las dolencias del alma: la catarsis	p.28
3.3. Medios	p.31
3.3.1. Cómo resolver la claridad sin vulgaridad	p.34
3.3.2. Lo maravilloso y lo irracional	p.34
3.3.3. Características de la acción imitada: poetizar no es documentar	p.35
3.3.4. Peripecia, lance patético y agnición	p.36
3.3.5. Los personajes	p.37
3.3.6. La elocución	p.38
3.3.7. La música	p.39
3.3.8. El ritmo	p.39
4. La <i>hoja aristotélica</i> . Síntesis en clave de análisis	p.39

PARTE 2: La serie documental *Diary* de David Perlov como caso práctico de análisis aristotélico

1. Breve introducción al cine-documental	p.43
1.1. David Perlov	p.44
2. Análisis de lo general a lo particular	p.46
2.1. Lo general: Vista de pájaro sobre el diario	p.47
2.1.1. La relación con los otros	p.50
2.1.2. La relación consigo mismo	p.52
2.1.3. La relación con el mundo	p.53
2.2. Lo particular: El tema central	p.54
2.2.1. Análisis de escena: En la consulta del doctor Pinkas	p.63
3. La pretensión educativa del cine de Perlov a la luz de Aristóteles	p.67
Conclusiones	p.69
Prospectiva	p.75
Agradecimiento	p.77
Bibliografía	p.79

## Introducción

Mientras el tigre no puede dejar de ser tigre, no puede destigrarse, el hombre vive en riesgo permanente de deshumanizarse.<sup>1</sup>

El máster de Humanidades me ha regalado la Antropología. Ella me ha permitido comprender la dimensión moral de la persona. Esto ha sido un punto de inflexión a la hora de mirar todas las cosas. Me ha desvelado la urgencia de una cultura adecuada a nuestra forma y el peligro que supone que esta cultura no le corresponda. La propuesta cultural siempre va a jugarse en la tensión de dos extremos, nuestra plenitud o nuestra deshumanización.

Todos estamos necesitados de recibir una cultura adecuada a nuestra naturaleza que nos haga posible llevarla a plenitud. A la vez todos estamos llamados a juzgarla y recrearla, a actualizar la cultura en cada gesto cotidiano, pero de manera particular la Universidad. Encuentro aquí el lugar privilegiado donde trabajar intelectuales y artistas juntos, convocados a la tarea de (nada menos que) hacer posible abrazar y llevar a plenitud nuestra humanidad.<sup>2</sup>

Esta tarea sobrepasa a cualquiera, a mí, solo tener conciencia de esto me ha hecho descubrirme pequeña, diminuta y muy necesitada de otros solamente para poder mirarla. ¿Y qué tengo yo para semejante necesidad? Muy poco, pero es verdad que soy artista, mi experiencia está ligada al cine documental. Al final de mi carrera en Bellas Artes pude producir una pieza<sup>3</sup> de este género donde presentaba algunas de las preguntas existenciales<sup>4</sup> a través de la Teología del Cuerpo de San Juan Pablo II. Un primer tanteo de unir arte y humanidades de forma explícita. Ahora miro mi pequeña honda y me

---

<sup>1</sup> ORTEGA Y GASSET, J. *El hombre y la gente*. Revista de Occidente en Alianza Editorial, 3ª edición. Madrid 1988, p. 32.

<sup>2</sup> «En el pensar el ser llega al lenguaje. El lenguaje es la casa del ser. En su morada habita el hombre. Los pensadores y poetas son los guardianes de esa morada. Su guarda consiste en llevar a cabo la manifestación del ser en la medida en que, mediante su decir, ellos la llevan al lenguaje y allí la custodian». HEIDEGGER, M. Carta sobre el humanismo. Traducción Helena Cortes y Arturo Leyte. Alianza Editorial, Madrid, 2000. P.11-12.

<sup>3</sup> Al principio no era así (2016) para más información véase <https://luciagarjocortes.wixsite.com/alprincipionoeraasi>.

<sup>4</sup> Fundamentalmente la pregunta por la identidad (quién soy), el sentido (para qué vivo) y el problema del mal (por qué sufro).

pregunto: ¿cómo el lenguaje poético y la experiencia estética propia del cine documental puede generar esta cultura adecuada?

De nuevo la Antropología nos da el criterio: la estructura de nuestra humanidad nos exige un modo concreto de cultura. La pista para saber cuál es la cultura adecuada es nuestra propia forma, por esta razón, el lenguaje que explique a la persona tiene que ser un lenguaje mimético de nuestra naturaleza. Para discernir el lenguaje adecuado necesitamos primero que comprenderla.

Al mirar la tradición vemos cómo los grandes han abordado esta cuestión. Uno de los primeros en proponer la correspondencia entre Antropología y Poética fue Aristóteles. Su obra es de gran interés, no solo por ser el primero, sino por recorrer desde lo más abstracto (naturaleza humana, sentido del arte) a lo más concreto (cómo deben ser los personajes, el ritmo, la estructura narrativa...). Conforme se avanza en el estudio de este autor uno se sorprende de su capacidad para nombrar las cosas, su honda mirada a la experiencia, su honestidad y en definitiva, su gran humanidad además de que, como todo gran maestro, la claridad de su pensamiento nos enseña a pensar bien.

Tendremos a Aristóteles como maestro pero la cuestión es poder llevar todas estas reflexiones al campo concreto del cine documental para enriquecer nuestra práctica. ¿Puede la poética de Aristóteles inspirar un cine documental capaz de proponer una cultura adecuada?

Para verificar la actualidad de su propuesta analizaremos un caso de este género cinematográfico, la obra *Diary* (1982) de David Perlov. Esta pieza es particularmente interesante por tratar las preguntas existenciales en fondo y forma con la característica de que todo queda unificado por la experiencia de lo cotidiano. A la luz de Aristóteles ¿Cómo imita Perlov la acción humana? ¿Qué medios sensibles, recursos narrativos, audiovisuales, utiliza para plantear las preguntas existenciales? Y especialmente ¿Qué revela de nuestra naturaleza? ¿Qué propone? ¿Es adecuado?

Para abordar todas estas cuestiones proponemos el siguiente recorrido: La primera parte consistirá en comprender adecuadamente la propuesta de Aristóteles. Dado que su genialidad fue proponer una poética al servicio de la plenitud de la persona, en primer lugar abordaremos la Antropología (qué es la persona) y en segundo lugar, la propuesta

Poética que se infiere de esta Antropología. Este camino lo haremos a través de cuatro obras fundamentales, la *Poética*<sup>5</sup>, la *Ética a Nicómaco*<sup>6</sup>, la *Retórica*<sup>7</sup> y la *Política*.<sup>8</sup>

La segunda parte consistirá en el análisis de la serie documental *Diary*<sup>9</sup> de David Perlov a partir de los criterios aristotélicos que hayamos obtenido en la primera parte.

---

<sup>5</sup> ARISTÓTELES. *Poética*. Traducción de GARCÍA YEBRA, V. 6ª edición, Editorial Gredos, Madrid 2017.

<sup>6</sup> ARISTÓTELES. *Ética a Nicómaco*. Traducción de Julio Pallí Bonet. Editorial Gredos, Madrid 1993.

<sup>7</sup> ARISTÓTELES. *Retórica*. Editorial Gredos, Madrid 1999.

<sup>8</sup> ARISTÓTELES. *Política*. Traducción de Manuel García Valdés. Editorial Gredos, Madrid 1988.

<sup>9</sup> PERLOV, D. *Diary*. Channel 4, Israel 1983.



## PARTE 1. La propuesta aristotélica como clave para *mirar* el cine

### 1. Dos premisas que sitúan la propuesta

#### 1.1. Realismo

El lenguaje se alimenta de una historia real. Si no lo hiciera, sería un lenguaje deshabitado, desencarnado. La realidad es nuestro punto de partida. Una observación minuciosa de la experiencia es lo que sostiene toda la propuesta de Aristóteles, como comenta Emilio Lledó en su introducción a la *Ética a Nicómaco*, «esta sumisión a lo real [...] constituye el anclaje que da corporeidad al saber».<sup>10</sup>

Esta primera premisa es fundamental porque la realidad es el único punto de encuentro posible entre nosotros.

Es, pues, la vida social, las situaciones concretas de un cuerpo humano, en el mundo histórico, al que se enlaza por la estructura misma de todo lo que vive en ese cuerpo, lo que ofrece el material de su ética.<sup>11</sup>

#### 1.2. *Téchne* completa

La virtud del discurso es conducir a las almas, entonces, quien quiera enseñar seriamente retórica deberá describir el alma con toda la exactitud posible.<sup>12</sup>

Con esta cita Platón señala el verdadero objeto del arte: el alma. Para una persona práctica y con un deseo grande de aplicar todo lo aprendido resulta muy tentador acercarse a la propuesta de Aristóteles (especialmente a la *Retórica* y a la *Poética*) como a un manual técnico para la persuasión.

En esto el Estagirita también ha sido maestro pues me ha educado en comprender el estrecho vínculo entre la Antropología y la Poética, la teoría y la práctica, el estudio teórico y el ejercicio creativo, el fundamento y la propuesta. Solo si comprendemos su

---

<sup>10</sup> LLEDÓ ÍÑIGO, E. *Introducción. Ética a Nicómaco de Aristóteles*. Traducción de Julio Pallí Bonet. Editorial Gredos, Madrid 1993, p.54.

<sup>11</sup> *Ibid.* P.91.

<sup>12</sup> PLATÓN, Fedro (904b). Citado por RACIONERO, Q. en la *introducción. Retórica de Aristóteles*. Editorial Gredos, Madrid 1999, p.105.

propuesta *completa* podremos escapar de los reduccionismos y salvar la distancia entre la investigación académica y la práctica artística. En su introducción a la *Retórica* Racionero nos señala que

tanto la léxis como el logos, vienen a ser, así, como los dos brazos -coimplicados, distinguidos- de un proyecto común que aparece ahora como único: el de una *Téchne* completa del razonamiento y el lenguaje retóricos.<sup>13</sup>

Esto nos sitúa y nos da sentido a la investigación. Solo si comprendemos realmente cómo es la persona, su estructura, su naturaleza, la razón de su felicidad podremos descubrir qué lenguaje es el adecuado y qué temas le urgen. Por esto (y solo por esto) este TFM es un trabajo académico y no un proyecto audiovisual (que es lo que yo por naturaleza habría hecho). Me urge fundamentar mi práctica artística.

Teniendo en cuenta estas dos premisas, ahora sí, podemos adentrarnos en su propuesta.

## 2. Antropología

### 2.1. Qué es la persona (primera naturaleza)

Sois libres; pero no lo sois completamente porque tenéis un dueño que es vuestro *nomos*, vuestra ley.<sup>14</sup>

Ante la imposición ideológica y la forma de gobierno autoritaria como único remedio para ordenar la vida común, la originalidad de Aristóteles consiste en reconocer que hay una ley interna en cada persona, una intimidad compartida. Esta ley natural es la posibilidad de tener puntos de encuentro, por tener algo común y propio al mismo tiempo. Es el sustento para pasar de la ideología al diálogo de intimidades, es la condición de posibilidad para vivir juntos.

---

<sup>13</sup> RACIONERO, Q. *Introducción. Retórica de Aristóteles*. Editorial Gredos, Madrid 1999, p.93.

<sup>14</sup> HERÓDOTO, C.IV. *Los nueve libros de la historia*. Editado por Aleph.com, 2000. Disponible en: <http://www.dominiopublico.es/libros/H/Herodoto/Herodoto%20-%20Los%20Nueve%20Libros%20de%20la%20Historia%20-%20Tomo%20I.pdf>

Citado por LLEDÓ IÑIGO, E. *Introducción. Ética a Nicómaco*. *Op. cit.* P.42.

Esta primera naturaleza va a suponer reconocer «la materia real, las pasiones, deseos, deliberaciones que orientan nuestro “estar en el mundo”». <sup>15</sup>

Para poder adentrarnos en el conocimiento de esta primera naturaleza es absurdo buscar un *método puro*, ya que no existe la *razón pura* <sup>16</sup> separada de las afecciones concretas de la historia. Lledó nos los explica en su introducción.

Somos, pues, un organismo natural que «piensa», y ese pensamiento es también deseo, pasión y todo aquello que presiona sobre el cuerpo, sobre el hombre, imprimiéndole con esas «presiones» el sello de lo real, a lo que en ningún momento podría escapar. <sup>17</sup>

A esto nos referíamos, entre otras cosas, con la premisa del realismo: no vamos a censurar nada. Tendremos presente todo lo que media en la relación de la persona con el mundo.

En estas afecciones el Estagirita reconoce que todo lo que nos sucede responde a nuestra naturaleza, señalan el modo en que estamos hechos «con vistas a un fin». <sup>18</sup>

A través de estos datos buscaremos lo esencial del ser humano para, en primer lugar, inferir la comunicación más adecuada (su propuesta poética) y en segundo lugar, emplearlos como criterio de análisis cinematográfico en Perlov y así leer qué revela de la humanidad.

Para llegar a ello urge responder ¿cuál es este *fin* que señala nuestra naturaleza?

---

<sup>15</sup> LLEDÓ ÍÑIGO, E. *Introducción. Ética a Nicómaco. Op. cit.* P. 28.

<sup>16</sup> «Para estos tontos agresivos, a la prusiana, sin conciencia de su tontería, no escribe Chesterton. Esos tontos no tienen sino puro sentido común, es decir, sentido común reducido a sentido propio. El puro sentido común, es que no es más que sentido común, es algo genuinamente tudesco, como todo lo puro, rein. Razón pura, experiencia pura, ciencia pura, matemática pura, voluntad pura... toda esta pureza es esencialmente tudesca. Y también la tontería pura, si mezcla de otra cosa que no sea tontería, es decir la tontería que no se vislumbra ni se recela. Los tontos puros, con los puros tontos, no puedo comprender la fuerza lógica de las paradojas chestertonianas. Ni de las mías». UNAMUNO, M. *Prólogo a Sobre el concepto de Barbarie* de CHESTERTON, trad. Héctor Oriol, Barcelona 1916, p.7.

<sup>17</sup> LLEDÓ ÍÑIGO, E. *Introducción. Ética a Nicómaco. Op. cit.* P.94.

<sup>18</sup> *Ibid.* P.64.

## 2.2. Para qué vive (contenido de la felicidad)

Parece cierto y reconocido que la felicidad es lo mejor, y, sin embargo, sería deseable mostrar con mayor claridad qué es. Acaso se lograría esto si se comprendiera la función del hombre.<sup>19</sup>

2.500 años después de Aristóteles seguimos teniendo el mismo problema, todos aspiramos a la felicidad pero nadie parece saber muy bien qué es.

En mi experiencia como formadora de universitarios<sup>20</sup> encuentro muchos casos que sirven de ejemplo. Mi primera pregunta siempre es: «¿Por qué estás aquí?». Unos por deseo de dedicarse a lo que realmente les gusta, otros por alcanzar una posición económica acomodada, otros por complacer el proyecto de sus padres... pero todos coinciden: «Porque así seré feliz». Muchos contenidos distintos para la misma palabra.

¿Cuál es el contenido de la felicidad para Aristóteles?

De un modo muy sintético nos dice: «el bien del hombre es una actividad del alma de acuerdo con la virtud».<sup>21</sup>

Vamos a tratar de entenderlo mejor con un breve recorrido. Qué condiciones pone a la felicidad, quiénes quedan excluidos y cuál es la actividad predilecta.

Este ejercicio de la virtud tiene dos condiciones.

Que actúa conforme a la virtud perfecta y está suficientemente provisto de bienes exteriores, no en un tiempo cualquiera, sino la vida entera.<sup>22</sup>

Todos los que no cumplan estos requisitos serán excluidos de la posibilidad de ser felices, como, por ejemplo, los niños.

[...] tampoco el niño es feliz: pues por su edad no puede practicar tales cosas. [...] la felicidad requiere [...] virtud perfecta y una vida entera.<sup>23</sup>

---

<sup>19</sup> ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco* (1095a15). *Op. cit.* P.132.

<sup>20</sup> Formadora del Colegio Mayor Francisco de Vitoria de septiembre de 2017 a julio de 2019.

<sup>21</sup> ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco* (1098a16). *Op. cit.* P.142.

<sup>22</sup> *Ibid* (1101a15). P.151.

Y los que sufren, pues «nadie considera feliz al que ha sufrido».<sup>24</sup>

La actividad predilecta de esta vida feliz será la contemplación por ser la más autónoma ya que «el hombre contemplativo no tiene necesidad de nada».<sup>25</sup>

La actividad de la mente, que es contemplativa, parece ser superior en seriedad, y no aspira a otro fin que a sí misma y a tener su propio placer (que aumenta la actividad), entonces la autarquía, el ocio y la ausencia de fatiga, humanamente posibles, y todas las demás cosas que se atribuyen al hombre dichoso, parecen existir, evidentemente, en esta actividad. Ésta, entonces, será la perfecta felicidad del hombre.<sup>26</sup>

Siendo una propuesta razonable y la autonomía un bien objetivo, la honestidad de Aristóteles le impide dejar de reconocer que hay una cosa, común y propia de esta primera naturaleza que se le escapa y esta es, que desea.

Este desear es algo común a todos, es irrenunciable.

Los que objetan que no es un bien aquello a lo que todos tienden, dicen un desatino [...] Si sólo los insensatos desearan estas cosas, podría tener sentido lo que dicen, pero si también aspiran a ello los inteligentes, ¿cómo puede tenerlo? Y, quizá, aun en los malos, hay un bien natural más fuerte que ellos mismos, que tiende (a la realización) de su propio bien.<sup>27</sup>

La característica particular de este desear es que aspira a más de lo que puede darse.

El deseo se refiere también a lo que de ningún modo podría realizar uno mismo [...] nadie elige tales cosas, sino sólo las que cree poder realizar uno mismo. Por otra parte el deseo se refiere más bien al fin, la elección a los medios que conducen al fin, por ejemplo, deseamos tener salud, pero elegimos los medios para estar sanos, y deseamos ser felices y así lo

---

<sup>23</sup> *Ibid.* (1100a). P.147.

<sup>24</sup> *Ibid.* (1100a 5). P.148.

<sup>25</sup> *Ibid.* (1178a35). P.399.

<sup>26</sup> *Ibid.* (1177b15-20). P.397.

<sup>27</sup> *Ibid.* (1173a 5). P.382.

decidimos, pero no suena bien decir que lo elegimos, porque la elección parece referirse a lo que depende de nosotros.<sup>28</sup>

Aristóteles nos acaba de presentar el ideal de felicidad griego; la vida virtuosa, es decir, lo que uno realiza a través de su acción. La constatación de un deseo más allá de sus fuerzas le horroriza porque le hace depender de un infinito que no termina ni controla. Para acabar con la inconcreción del infinito señalará la amistad como el lugar donde encarnar este deseo. Esta intuición la comparte con Platón quién dice

¿No será necesario que renunciemos a seguir así y que alcancemos un principio que no tendrá que remontarse a otra amistad, sino que vendrá a ser aquello que es lo primero amado y por causa de lo cual decimos que todas las otras cosas son amadas?<sup>29</sup>

De un modo muy sintético podríamos decir que, por un lado, la felicidad consiste en una vida virtuosa, estable, donde dedicarse a la contemplación y por otro lado reconoce un deseo común que no podemos autosatisfacer y que nos abre a la amistad como relación donde se cumple.

¿Dónde pone Perlov la felicidad? ¿Presenta en su obra condiciones o incompatibilidades con ella? ¿Qué es lo que desea? ¿Qué cumple el deseo? ¿Hay algo que dure para siempre? ¿Qué es lo que presenta como bueno?

Podemos estar de acuerdo o no<sup>30</sup> en la propuesta de vida feliz de Aristóteles, pero la cuestión es que arroja un criterio luminoso para nuestra investigación que se esconde en la cita con la que hemos abierto este punto: «si se comprendiera la función del hombre».<sup>31</sup>

Aristóteles nos devuelve de nuevo a la mirada sobre la propia humanidad para encontrar la respuesta. Así como por el diseño de un producto podemos intuir para qué sirve,

---

<sup>28</sup> *Ibid.* (1111b20). P.184.

<sup>29</sup> PLATÓN, Lisis (219c). Citado por LLEDÓ ÍÑIGO, E. Introducción. *Ética a Nicómaco. Op. cit.* P.87 nota 63.

<sup>30</sup> Entrar a discutir y fundamentar la propuesta e incluso compararla con otras sería es un trabajo muy interesante pero que por la naturaleza de nuestra investigación debemos dejarlo a un lado. Sencillamente quiero señalar que la propuesta de Aristóteles me parece de una gran fidelidad a la experiencia, profunda pero incompleta.

<sup>31</sup> ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco* (1095a15). *Op. cit.* P.132.

nuestra naturaleza nos señala *nuestra función*. Si lo específicamente humano es la pista para comprender la felicidad entonces... ¿qué es lo específicamente humano?

«El hombre es el único animal que tiene *logos*»<sup>32</sup>

### 2.3. Animal con *logos* (segunda naturaleza)

#### 2.3.1. El reconocimiento por la palabra

La razón por la cual el hombre es un ser social, más que cualquier abeja y que cualquier animal gregario, es evidente: la naturaleza, como decimos, no hace nada en vano, y el hombre es el único animal que tiene palabra. Pues la voz es signo del dolor y del placer, y por eso la poseen también los demás animales, porque su naturaleza llega hasta tener sensación de dolor y de placer e indicársela unos a otros. Pero la palabra es para manifestar lo conveniente y lo perjudicial, así como lo justo y lo injusto. Y esto es lo propio del hombre frente a los demás animales: poseer, él sólo, el sentido del bien y del mal, de lo justo y de lo injusto, y de los demás valores [...].<sup>33</sup>

Primera pista para comprender cuál es nuestra plenitud. Nuestro vivir no consiste solo en estar en el mundo, sino en estar bien.

El *logos* es la posibilidad de discernir la vida buena, la justicia, es decir, lo que más se ajusta a nuestra forma, el modo de vivir más adecuado.

El hecho de que haya cosas más adecuadas que otras nos devuelve a la cita de Ortega con la abrimos nuestra investigación. *El riesgo de deshumanizarse*. Hay cosas que convienen más, porque promocionan nuestra humanidad y hay cosas peores porque la pervierten. Urge ser muy agudos en este discernimiento de lo mejor, pues somos nosotros mismos los que estamos en juego.

Este discernimiento a través del *logos* es posible porque al nombrar la realidad la reconocemos, la asimilamos e incluso la recreamos.<sup>34</sup> En este proceso el lenguaje nos

---

<sup>32</sup> ARISTÓTELES. *Política* (1253a 11) *Op. cit.* P.51.

<sup>33</sup> *Idem* (1253a 11). P.51.

<sup>34</sup> Lo propio del artista es ponerle palabras e imagen a las cosas. Autores como Tolkien han dicho que la

descubre y presenta las posibilidades de la existencia humana. Ponerle palabras a las cosas es la posibilidad de recibirlas, acogerlas y dominar sobre ellas. Dominar no en sentido peyorativo de manipulación, sino en sentido positivo. Las cosas están para las usemos, no para que nos dominen. Somos nosotros los que a través de la palabra «señoreamos»<sup>35</sup> sobre ellas. El *logos* nos permite reinar sobre lo que se nos ha dado.<sup>36</sup>

¿A qué se debe esta potencia tan grande? Para comprenderlo vamos a seguir la explicación que propone el doctor Abellán-García en su Teoría Dialógica de la Comunicación donde desarrolla la concepción griega de *logos*. Dentro de la palabra *logos* se juegan tres significados análogos. El primero es

«[...] el *logos* como orden y sentido de la realidad. El segundo es el de *logos* como nuestra reflexión sobre de ese orden y sentido del mundo, nuestra cosmovisión. El tercer analogado es el *logos* como expresión de nuestro juicio o pensamiento [...]».<sup>37</sup>

Es en la relación de estas tres realidades (expresión-pensamiento-realidad) donde vamos haciendo un camino para reconocer *lo mejor*. Es *en* la relación puesto que por un lado

«[...] nuestro pensamiento siempre es más limitado que la realidad sobre la que pensamos, y nuestra expresión siempre aparece en primer momento más limitada que nuestro pensamiento».<sup>38</sup>

Pero por otro lado solo el lenguaje constituye la posibilidad de dotar de cuerpo al pensamiento y solo el pensamiento nos hace accesible la realidad. Esta relación supone

---

tarea del artista es co-crear. J. R. R. TOLKIEN, *Árbol y hoja y el poema Mitopoeia*. Traducción de Julio César Santoyo y José M. Santamaría. Ediciones Minotauro, Barcelona 1994.

<sup>35</sup> Resulta conmovedor volver a ver bajo esta mirada el pasaje del Génesis donde Dios le entrega a Adán el paraíso invitándolo a poner nombre a todas las criaturas. Gn 2,19.

<sup>36</sup> Un ejemplo muy sencillo para explicar este punto es la relación con el dinero. El dinero está para utilizarlo, no para que le sirvamos a él. El *logos* nos permite señorear sobre el dinero porque nos explica qué es, para qué sirve y cómo se utiliza. No permite reconocer palabras como «codicia» y «usura» para reconocer cuando se ha desviado nuestra relación con él y otras como «limosna», «generosidad» o «responsabilidad» para señalar la relación más adecuada. La relación a la que nos abre el *logos* siempre estará dentro de un camino educativo, punto que desarrollaremos ampliamente a lo largo de esta investigación.

<sup>37</sup> ABELLÁN-GARCÍA BARRIO, Á. *Crítica, Fundamentos y Corpus disciplinar para una Teoría dialógica de la Comunicación*. Universidad Francisco de Vitoria, doctorado en Humanidades. Madrid 2010, p.152.

<sup>38</sup> *Ídem*.

un constante intercambio y enriquecimiento. Es *en* este proceso que tomamos conciencia de la unidad de la realidad.

A lo largo de nuestro recorrido profundizaremos especialmente en el tercer analogado, el *logos* como la palabra, como expresión.

### 2.3.2. La relación a través del *logos*: el diálogo

Hemos visto como a través del *logos* nace la relación con la realidad nombrada lo que nos revela que si la persona es el único animal que tiene *logos*, es porque lo específicamente humano es la relación. El modo de relación propio del *logos* es el diálogo (literalmente «a través del *logos*»).

La cita de Aristóteles comenzaba así: «la razón por la cual el hombre es un ser social».<sup>39</sup> El sentido del diálogo es abrirnos a la relación con los otros. Tenemos *logos* para vivir bien *juntos*.

La condición de posibilidad para vivir juntos está en la fidelidad a la realidad. Al mirar la triple analogía escondida en la palabra *logos* podemos comprender que la tensión en la salud<sup>40</sup> de este diálogo (*discernimiento en relación*) se juega en esta la fidelidad. La realidad constituye el lugar común, por tanto solo si el lenguaje se adecúa a ella, podrá reconocerla como punto de encuentro para iniciar este camino.<sup>41</sup>

En este punto podemos volver a mirar a Perlov para preguntarnos: ¿Cuáles son las palabras que más repite? ¿Qué posibilidades nos abren?

La relación supone un vínculo, el diálogo nos da acceso a la realidad, pero nunca se realiza en abstracto. Este vínculo pasa por la experiencia de lo humano, por nuestra vida juntos. Para Aristóteles, el vínculo «más necesario para la vida»<sup>42</sup> es la amistad, por

---

<sup>39</sup> ARISTÓTELES. *Política* (1253a 11). *Op. cit.* P.51.

<sup>40</sup> «La pertinencia o no de esas formas de expresión tendrán que ver con su capacidad para ser fieles al pensamiento al que remiten y, éste, será fecundo o no en la medida en que guarde fidelidad con la realidad a la que remite. Este es el sentido amplio y rico (y no sólo técnico) en el que el pensamiento dialógico entiende el *logos* y la relación entre lo real, lo pensado y lo expresado». ABELLÁN-GARCÍA BARRIO, Á. Tesis. *Op. cit.* P.151.

<sup>41</sup> Aquí podemos comenzar a comprender la urgencia de que el lenguaje sea veraz a la hora de presentarla y percibimos también el peligro de un lenguaje no adecuado a ella, es decir, falso, ideológico.

<sup>42</sup> ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco* (1155a). *Op. cit.* P.322.

tanto, en el siguiente punto tomaremos esta experiencia como punto de partida para la relación con la realidad.

### 2.3.2.1. La amistad como el vínculo más adecuado

Hoy la palabra amistad está manida. Vamos a tratar de comprender qué es, qué características tiene y porqué Aristóteles la considera como lo más decisivo para la vida.

En efecto, sin amigos nadie querría vivir, aunque tuviera todos los otros bienes; incluso los que poseen riquezas, autoridad o poder parece que necesitan sobre todo amigos; porque ¿de qué sirve esta abundancia de bienes sin la oportunidad de hacer el bien, que es la más ejercitada y la más laudable hacia los amigos? ¿O cómo podrían esos bienes ser guardados y preservados sin amigos?<sup>43</sup>

La amistad da sentido a las acciones, a los bienes, a toda nuestra vida. Todo nuestro límite queda rescatado por esta relación, la amistad nos salva de la soledad porque nos permite la posibilidad de recibir y de entregar. La historia la hacen relaciones. La persona avanza por la amistad.

«En la pobreza y en las demás desgracias, consideramos a los amigos como el único refugio».<sup>44</sup> El refugio es el lugar seguro que salva del peligro. El peligro más grande que corremos es el de no vivir a la altura de nuestra dignidad, es el *riesgo de deshumanizarse*. Por tanto, la principal característica de la verdadera amistad será defendernos de este peligro diciendo la verdad, corrigiendo, no dejando en la mediocridad.<sup>45</sup> La verdadera amistad no adula, no se vende por interés.

Ni piden cosas malas ni las hacen a los otros, sino que, por así decirlo, incluso se las impiden recíprocamente; pues es propio de los buenos no caer en el error, ni permitir a los amigos que caigan en él.<sup>46</sup>

---

<sup>43</sup> *Ibid.* (1155a). P.322.

<sup>44</sup> *Ibid.* (1155a 10). P.323.

<sup>45</sup> «En cambio, los malos no tienen firmeza, pues ni siquiera permanecen semejantes a sí mismos; por poco tiempo se hacen amigos, complaciéndose cada uno en la maldad del otro». *Ibid.* (1159b 5-10). P.337.

<sup>46</sup> *Ibid.* (1159b 5). P.337.

Este es el refugio del verdadero amigo, el lugar donde poder contrastarse. Por este motivo, dado que la amistad tiene este peso y es tan necesaria, lo más terrible es traicionarla. La injusticia se agrava cuanto más amistad hay.

Es más grave quitar dinero a un compañero que a un ciudadano, y no socorrer a un hermano que a un extraño, y pegar a un padre que a uno cualquiera.<sup>47</sup>

En la obra de Perlov ¿cómo presenta a los amigos, qué significan? ¿Se dicen la verdad? ¿Aparece la traición?

En resumen, lo más esencial para la vida es una relación en la que poder acompañarse en la sana tensión de vivir bien, es decir, de ir haciéndonos cada vez más humanos. Por esta razón la amistad se convierte en el vínculo que hace posible la relación con toda la realidad. Una relación en tres sentidos, con los otros, con el mundo y con uno mismo.

#### 2.3.2.1.1. Amistad es relación con otros

No todas las amistades son iguales. Aristóteles señala tres modalidades propias de la experiencia de la casa.<sup>48</sup> La amistad entre padres e hijos, entre hermanos y entre hombre y mujer. Cada una se ordena en un marco de relación distinto dependiendo de la naturaleza del vínculo y por tanto, cada una, va a revelarnos un aspecto esencial del modo en que estamos hechos por la relación.

Sobre la amistad entre padres e hijos destaca la conciencia del origen y la pertenencia.

La amistad entre parientes parece ser de muchas formas, pero todas ellas dependen de la paternal. En efecto, los progenitores aman a sus hijos como algo de ellos mismos, y los hijos a sus padres como seres procedentes de ellos. Pero los progenitores saben que sus hijos proceden de ellos más que los hijos saben que proceden de los padres.<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup> *Ibid.* (1160a 5). P.339.

<sup>48</sup> En contenido de esta palabra «casa» será ampliamente desarrollado en el punto 2.4 La cultura: el habitar cotidiano.

<sup>49</sup> ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco* (1161b 20-25). *Op. cit.* P.344.

En esta amistad se establece una analogía con la relación dioses/personas ya que «la amistad de los padres hacia los hijos y la de los hombres hacia los dioses son como una inclinación hacia lo bueno y superior».<sup>50</sup>

¿Cómo presenta Perlov la relación entre padres e hijos? ¿Expresa la conciencia del origen? ¿La relación paterno filial da forma a la relación con dios?

La amistad entre hermanos se caracteriza por la semejanza y por resolver la cuestión de la identidad a partir de la relación con los padres.

Los hermanos se quieren mutuamente por haber nacido de los mismos padres, pues la identidad con relación a éstos produce identidad entre ellos mismos; son, en cierto modo, lo mismo, si bien en individuos separados. La crianza en común y el ser de la misma edad contribuyen, asimismo, en gran manera, a la amistad.<sup>51</sup>

Llama particularmente la atención que el criterio para verificar si una amistad entre hermanos ha sido verdadera no es lo mucho que se han podido parecer o compartir, sino si perdura en el tiempo. «La prueba del tiempo es, en este caso, de la máxima importancia y aplicación».<sup>52</sup>

En *Diary* ¿qué es lo que hace que una amistad perdure en el tiempo? ¿Cómo es la amistad entre las hermanas? ¿Dura la amistad entre las hijas de Perlov?

La amistad entre el hombre y la mujer es la más natural y es la que constituye la casa.

La amistad entre marido y mujer parece existir por naturaleza, pues el hombre tiende más a formar parejas que a ser ciudadano, en cuanto que la casa es anterior y más necesaria que la ciudad.<sup>53</sup>

¿Cómo presenta Perlov la relación entre hombre y mujer?

---

<sup>50</sup> *Ibid.* (1162a 5). P.345.

<sup>51</sup> *Ibid.* (1161b 30). P.344.

<sup>52</sup> *Ibid.* (1162a 15). P.345.

<sup>53</sup> *Ibid.* (1162a 15-20). P.345.

Cada una de estas formas de amistad parece señalar algo identitario que nos constituye, la filiación, la esponsalidad, la paternidad.

#### 2.3.2.1.2. Amistad es relación con uno mismo

La importancia de la amistad es tal, que no sólo sirve para entender nuestro «sentimiento hacia los otros», sino también nuestra «relación afectiva con nosotros mismos».<sup>54</sup>

La experiencia del amor en la amistad es la posibilidad de querernos.

Como un espejo, necesitamos la relación para poder mirarnos a nosotros mismos, conocernos, concebimos acompañados y situarnos en el mundo.

«“Dos marchando juntos”, pues con amigos los hombres están más capacitados para pensar y actuar».<sup>55</sup> La relación de amistad activa toda la potencia que llevamos dentro, es el estímulo necesario para desarrollar toda nuestra capacidad.

Este «estímulo necesario» nos revela otro aspecto de nuestra naturaleza relacional. Somos para otro. Cuando percibimos que hay un «otro» concreto que nos espera, nos acoge, cree y es capaz de recibirnos, toda nuestra capacidad se pone en marcha. Si no hay un «otro» al que darse, todo queda apagado por el sinsentido.

¿Qué supone la amistad para Perlov? ¿Le permite conocerse y amarse? ¿Qué le revela de sí mismo?

Esta experiencia que constata Aristóteles nos explica hasta qué punto es constitutiva y esencial la relación para nuestra plenitud.

---

<sup>54</sup> LLEDÓ ÍÑIGO, E. *Introducción. Ética a Nicómaco. Op. cit.* P.65. Es impresionante reconocer en el modo de hablar de la amistad de Aristóteles lo más íntimo de la experiencia cristiana. «La gente que le seguía, los discípulos que iban tras Él, eran unos pobrecillos como tú y como yo, pero toda la novedad de su esperanza, la certeza absolutamente nueva que tenían, la realidad nueva que eran nacía de esa Presencia. Que esa Presencia siga siendo contemporánea para mí, para los hijos, para los que vendrán después, dentro de cien millones de años: esta es la victoria que vence al mundo, esta es la novedad absoluta, ¡esto es lo divino en la historia! Yo sigo siendo el pobre hombre que soy, pero con Cristo tengo certeza, soy rico. Que exista esta Presencia hace posible la fascinación por mi propia persona, es decir, la posibilidad de amar mi persona. En efecto, uno se ama a sí mismo solo en Su compañía. El afecto por uno mismo lo expresa solo quien lleva este mensaje; amor a uno mismo y, por tanto, amor a los demás». GIUSSANI, L. *Qui e ora. Biblioteca Universale Rozzoli.* Milán 2009, p. 68.

<sup>55</sup> ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco* (1155a 15). *Op. cit.* P.323.

La cuestión afectiva con uno mismo apunta hacia la *vida buena* que exige la segunda naturaleza, pero para poder vivir bien esto es necesario un trabajo.

#### 2.3.2.1.2.1. La educación es afectiva

Con la primera naturaleza hemos visto cómo Aristóteles no desecha ni censura nada en su camino para conocer la persona. Tampoco el mundo de los afectos y los deseos. En la segunda naturaleza el *logos* nos da la oportunidad de discernir lo mejor. En cada uno de nosotros esta capacidad de discernir se desarrolla en un camino educativo. Un proceso de madurez.

La educación va a consistir en aprender a discernir adecuadamente el bien deseado, ya que a veces podemos confundir el bien con apariencia de bien. Educar afectivamente significa «poder complacerse y dolerse como es debido».<sup>56</sup>

Para Aristóteles la felicidad es la virtud, por tanto, la educación será el camino a recorrer para alcanzar esa vida virtuosa. El modo de hacerlo será mediante los hábitos, es decir, la adquisición de buenas costumbres.

Además, en todo aquello que es resultado de nuestra naturaleza, adquirimos primero la capacidad y después producimos la operación (esto es evidente en el caso de los sentidos: no adquirimos los sentidos por ver muchas veces u oír muchas veces, sino a la inversa: los usamos porque los tenemos, no los tenemos por haberlo usado); en cambio adquirimos las virtudes mediante el ejercicio previo, como en el caso de las demás artes, pues lo que hay que hacer después de haber aprendido, lo aprendemos haciéndolo; por ejemplo, nos hacemos constructores construyendo casas y citaristas tocando la cítara. Así también practicando la justicia nos hacemos justos, practicando la templanza, templados, y practicando la fortaleza, fuertes [...].<sup>57</sup>

Pero no sería justo decir que con el simple hacer basta. Hay un modo adecuado de hacer, por eso el camino a través de la educación es un ir haciéndose cada vez más

---

<sup>56</sup> *Ibid.* (1104b 10-15). P.162.

<sup>57</sup> *Ibid.* (1103a 30). P.159.

humanos a través, no solo de la acción, sino de la acción adecuada. La educación es ejercitarse en lo mejor.

Para educar es radicalmente necesario el maestro, ese a quien mirar, cuyo criterio puede ir informando el nuestro, es la referencia, la autoridad.

Además, las mismas causas y medios producen toda virtud y la destruyen, lo mismo que las artes: pues tocando la cítara se hacen tanto buenos como malos citaristas; y análogamente los constructores de casas y todos los demás: construyendo bien serán buenos constructores y construyendo mal, malos. Si no fuera así, no habría ninguna necesidad de maestros, sino que todos serían de nacimiento buenos o malos [...].<sup>58</sup>

Lo más importante de un maestro es que supone la posibilidad de ser corregido y orientado en cuales son los hábitos mejores.

¿Aparecen maestros en la obra de Perlov? ¿Qué virtudes los hacen? ¿Qué hábitos proponen? ¿En qué nos educan? ¿Qué papel juega la educación en el mundo de *Diary*?

#### 2.3.2.1.3. Amistad es relación con el mundo

«La amistad también parece mantener unidas las ciudades, y los legisladores se afanan más por ella que por la justicia».<sup>59</sup>

La educación y la política tienen el mismo fin, la vida buena. La política es también una forma de educar. «Prueba de ello es lo que ocurre en las ciudades: los legisladores hacen buenos a los ciudadanos haciéndoles adquirir costumbres».<sup>60</sup> La política propone una forma de vida que nos va conformando.<sup>61</sup>

---

<sup>58</sup> *Ibid.* (1103b 10). P.159.

<sup>59</sup> *Ibid.* (1155a 20-25). P.323.

<sup>60</sup> *Ibid.* (1103a 30). P.159.

<sup>61</sup> «Por lo pronto somos aquello que nuestro mundo nos invita a ser, y las facciones fundamentales de nuestra alma son impresas en ella por el perfil del contorno como por un molde. Naturalmente, vivir no es más que tratar con el mundo. El cariz general que él nos presente será el cariz general de nuestra vida. (...) Esta impresión fundamental se convierte en voz interior que murmura sin cesar como palabras en lo más profundo de la persona y le insinúan tenazmente una definición de vida que es a la vez un imperativo». ORTEGA Y GASSET, J. *La rebelión de las masas*. Colección Austral, Madrid 1993, p.115-116.

Veámos en el punto sobre el diálogo que estamos hechos para vivir *bien juntos*. Sobre este punto se fundamenta la propuesta política. La ciudad «nació a causa de las necesidades de la vida, pero subsiste para el vivir bien».<sup>62</sup> Y este bien «ya es apetecible procurarlo para uno solo, pero es más hermoso y divino para un pueblo».<sup>63</sup>

Esto arroja un dato fundamental: estamos hechos para la relación. Como dice Lledó: «La política salva la soledad del individuo».<sup>64</sup>

Por este motivo la amistad nos vincula con el mundo (la ciudad) porque ser amigos es compartir la historia, es una memoria común, un relato compartido que constituye la identidad, el pueblo. La persona ya no está sola, está con otros y se comprende con ellos, forma parte de lo colectivo.

¿Se concibe Perlov participando de una vida común, de un pueblo o vive aislado? ¿Cómo vive la relación con la ciudad? ¿Aporta algo vivir juntos en el mundo de *Diary*?

#### 2.4. La cultura: el habitar cotidiano

El camino recorrido hasta ahora nos ha ido revelando características esenciales de nuestra naturaleza. La primera naturaleza, como intimidad compartida, supone la posibilidad de vivir juntos. Nuestra plenitud es no solo vivir, sino vivir bien. La segunda naturaleza, a través del *logos*, nos da acceso a la realidad para discernir lo mejor. Este diálogo se encarna en la amistad, que nos vincula en la relación con los otros, con nosotros mismos y con el mundo.

Este diálogo es lo que hace que la persona habite el mundo. Los animales tienen hábitat natural, nosotros, por el *logos*, hacemos del mundo nuestra casa. La relación constituye la casa.

El insocial por naturaleza y no por azar es o un ser inferior o un ser superior al hombre. Sin tribu, sin ley, sin hogar.<sup>65</sup>

---

<sup>62</sup> ARISTÓTELES. *Política* (1252b 8). *Op. cit.* P.49.

<sup>63</sup> ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco* (1049b 5-10). *Op. cit.* P.131.

<sup>64</sup> LLEDÓ ÍÑIGO, *Introducción. Ética a Nicómaco*. *Op. cit.* P.89.

<sup>65</sup> ARISTÓTELES. *Política* (1253a 9). *Op. cit.* P.50.

Por esta razón es una exigencia de nuestra naturaleza pertenecer a un lugar, un hogar, una tribu. No podemos solo sobrevivir, vivir bien es habitar una casa. La carencia de esta pertenencia provoca una ruptura interior de esa necesidad original, por tanto, un dolor.

La casa es el lugar donde naces, es el origen, es el lugar donde perteneces, tu raíz, tu historia, tu pasado, tu pueblo, tu herencia. No tenerlo es como estar en medio de la nada, sin vínculos que te sitúen en la realidad. ¿De dónde vengo?

La casa ofrece un horizonte de sentido, configura unas posibilidades de mundo, una promesa de futuro. No tenerlo supone vivir desorientado, sentirse perdido, sin referentes, sin un destino claro, sin autoridad, sin criterio por el que dirigirse. ¿A dónde voy?

La casa es el lugar al que volver. Es el lugar seguro, el refugio, donde descansar, recuperar fuerzas, calor, donde experimentar la acogida. Es la posibilidad de vivir el presente. No tenerlo es vivir herido por el miedo, porque la realidad asusta, por sentirse indefenso ante un mundo lleno de peligros. La soledad nos descubre vulnerables e indignos. ¿Para qué mi vida?

En definitiva, la experiencia de la casa revela la identidad. Solo los vínculos nos sitúan en la realidad y abren un horizonte de sentido para la vida. Solo cuando experimentamos que hay alguien que nos cuida, nos conoce, nos espera (porque tiene esperanza), nos abraza (también en nuestro límite)... Solo alguien que ama nos permite reconocer quienes somos y para qué vivimos. Sin casa es imposible saberlo.

La casa son los vínculos que nos unen a la realidad.

¿Qué reconoce Perlov como hogar? ¿Qué constituye la casa y qué la destruye? ¿Qué dolores manifiesta?

La forma de esta casa, la concreción de habitar el mundo es la cultura. La cultura es una propuesta compartida de un modo de estar en el mundo que tiene por naturaleza el vivir bien de la persona, por eso ella es la vida específicamente humana.

El *logos* es su sustancia puesto que es a través de la *palabra* como podemos entrar en diálogo con todo. La cultura nos propone un modo concreto de relacionarnos con el mundo, los otros y uno mismo.

Desde aquí podemos comprender qué significa el arte como cultura. El arte, en todas sus variantes (pintura, fotografía, cine...), funciona como un *logos* que media en la relación con la realidad. *Logos* en el sentido del tercer analogado, «como expresión de nuestro juicio o pensamiento»<sup>66</sup>, como palabra. Esta expresión del arte como cultura va a participar en la configuración de nuestra forma de pensar la realidad, por tanto, de nuestra relación con ella.

Una cultura adecuada supone la posibilidad de ser felices. Ahora podemos comprender que en la tensión del realismo nos jugamos que el efecto de esta propuesta sea la promoción de nuestra humanidad o su destrucción.

Pero los más no practican estas cosas, sino que se refugian en la teoría y creen filosofar y poder llegar así a ser hombres cabales; se comportan de modo parecido a los enfermos que escuchan atentamente a los médicos y no hacen nada de lo que les prescriben. Y así, lo mismo que éstos no sanarán el cuerpo con tal tratamiento, tampoco aquellos sanarán.<sup>67</sup>

Todo este ser cultural de la persona no es una abstracción, se concreta en el modo de vivir. Todo lo que hemos visto hasta ahora, qué es la persona, cómo está hecha, para qué vive, su felicidad, la necesidad de la casa, los amigos, la educación y la ciudad, todo esto necesita una tierra concreta donde unificarse, donde realizarse como experiencia, donde encarnarse. Un lugar donde sea posible ya que, como nos dice Lledó, «un deseo sin mundo y sin historia se consume en sí mismo, al no chocar ya con ninguna realidad que lo controle».<sup>68</sup>

El peligro de las tragedias, de lo mítico y del héroe imposible, es, precisamente, la distancia a nuestra experiencia. Ante estos relatos se despierta el deseo y la admiración pero necesitamos tocar su realización. Tienen sentido si se ofrece un lugar donde se cumpla.

---

<sup>66</sup> ABELLÁN-GARCÍA BARRIO, Á. Tesis. *Op. cit.* P.152.

<sup>67</sup> ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco* (1105b 10-15). *Op. cit.* P. 165.

<sup>68</sup> LLEDÓ ÍÑIGO, E. *Introducción. Ética a Nicómaco. Op. cit.* P.37.

El deseo necesita encarnarse en el tiempo y el espacio, la felicidad personal solo se realiza como *felicidad histórica*. «Necesita del presente para gestarse, del pasado para enriquecerse y del futuro para realizarse».<sup>69</sup> Esta urgencia de concreción cultural nos lleva a buscar un lugar con tres características:

Primero, si reconocemos que un rasgo esencial de nuestra naturaleza es la relación, necesitamos un lugar que sea común, para poder desde ahí emprender un camino juntos.

Segundo, un lugar que no censure nada. Queremos, como apunta el comentarista de Aristóteles, poder mirarlo todo y partir de un lugar

«donde se habla de pequeñas pasiones también, de mínimos, mediocres intereses y, por supuesto, de momentos supremos de la inteligencia y el deseo».<sup>70</sup>

Tercero, un lugar donde poder verificar si este vivir bien realmente resiste a las exigencias de todos los días.<sup>71</sup>

Esta búsqueda me ha llevado a mirar lo cotidiano.

Lo cotidiano como tierra que encarna la cultura, como lugar privilegiado para la realización del bien al que aspira la vida. Lo cotidiano es donde sucede todo.

En contraste con la tragedia griega, el mito, lo heroico ¿puede ser lo cotidiano el lugar donde viven los héroes? ¿El lugar donde se encarna la realización del deseo? Y para Perlov ¿dónde se realiza el deseo? ¿Qué supone para él la experiencia de lo cotidiano?

Con este punto terminamos nuestro breve recorrido por la propuesta antropológica de Aristóteles para dar paso a su propuesta poética. Antes de darle paso conviene recordar el sentido que orienta nuestra investigación: inferir de la Antropología la Poética adecuada.

---

<sup>69</sup> *Ibid.* P.100.

<sup>70</sup> *Ibid.* p.93.

<sup>71</sup> «En este mundo se nos predicán los viajes y los cambios, el movimiento continuo, pero el amor florece en la quietud, es hacer lo mismo todos los días muchas veces». MONTIEL, J. *Sucedará la flor*. Pretextos, Valencia 2018, p.51.

### 3. Poética: el arte de nombrar la realidad

Por el *logos* el hombre entra en relación con la realidad. El arte del poeta consiste en ponerle *palabras*<sup>72</sup> a las cosas para hacer accesible la relación con ellas. Su mediación es el lenguaje. La relación es lo que nos hace humanos por eso el objetivo de la poética es que vivamos *mejor*.

Si la mediación es la palabra, el «objeto» que nombrar es la realidad y de un modo particular, la realidad humana, el alma.<sup>73</sup> Por esta razón, la clave del éxito de nuestras obras dependerá de haber comprendido estas entrañas de humanidad. El arte mejor será el que sea capaz de ponerle *palabras* a nuestra alma.

La propuesta de Aristóteles se comprende en esta gran tarea de «alfabetizar» a través del *logos*. Cuando esto se realiza correctamente el Estagirita reconoce dos efectos naturales, la educación y el *curar de las dolencias del alma*.

#### 3.1. La educación poética es mimesis persuasiva

La primera correspondencia entre Antropología y Poética la encontramos en el método pedagógico que la ordena.

Si la vida buena consiste en la virtud, es decir, en realizar acciones nobles y la educación hemos dicho que es ejercitarse en lo mejor (hábitos), la tarea educativa de la poética será *persuadir* de la conveniencia de las acciones virtuosas.

Por esta razón la poética es «mimesis de la acción humana mediante el lenguaje».<sup>74</sup>

El más importante de estos elementos es la estructuración de los hechos; porque la tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción y de una vida, y la felicidad y la infelicidad están en la acción, y el fin es una

---

<sup>72</sup> Como mencionábamos en el punto anterior, la *palabra* como expresión hace referencia al tercer analogado de *logos*.

<sup>73</sup> En referencia a la nota 12 de este trabajo. «La virtud del discurso es conducir a las almas, entonces quien quiera enseñar seriamente retórica deberá describir el alma con toda la exactitud posible».

<sup>74</sup> ABELLÁN-GARCÍA BARRIO, Á. Documento de análisis de la obra *La semilla de la Verdad* de Andrzej Sapkowski en el Seminario de Permanente de Investigación: Imaginación y mundos posibles, Universidad Francisco de Vitoria, Madrid 2019.

acción, no una cualidad. Y los personajes son tales o cuales según el carácter; pero, según las acciones, felices o lo contrario.<sup>75</sup>

Se trata de aprender a reconocer lo que más nos conviene, lo que nos lleva a la vida buena, por eso la mimesis será de la acción (y no de las personas), ya que es en la acción donde nos jugamos el camino de nuestra plenitud o nuestra perdición. En la acción se da el ejercicio de la virtud.

### 3.1.1. La persuasión también es afectiva

Pero no solo basta con presentar las acciones a través de la mimesis, sino que hace falta persuadir de su conveniencia. Como dice Racionero en su introducción a la Retórica, se trata de demostrar y dar razones por las que son *lo mejor*.

Esto es especialmente necesario, por cuanto el vulgo carece de la instrucción que se requiere para seguir las argumentaciones de la ciencia: la retórica puede lograr, así, tanto la persuasión de lo bueno como el cambio de parecer respecto de lo malo, de manera que, desde este punto de vista, su cometido es esencial en la educación de la ciudadanía.<sup>76</sup>

Para comprender bien este punto vamos a diferenciar entre persuasión y manipulación. Para ello nos serviremos de tres criterios.

El primero es la verdad de lo que se persuade. De nuevo, la necesidad del realismo. Si aquello de lo que se persuade es fiel a la realidad y supone un bien (corresponde con la plenitud de nuestra naturaleza) es una sana persuasión. Si lo que se presenta conduce a una deshumanización es una manipulación.

El segundo criterio es el modo de llevarlo a cabo. La persuasión es razonable y no oculta nada en su exposición, pues al ser fiel a la realidad no teme nada. La manipulación por fuerza oculta o engaña en el punto donde sea infiel a la realidad.

El tercero es sobre la libertad. La persuasión no se impone, cuenta con la libertad del público. Propone un camino motivado por un atractivo, de modo que uno llegue por sí mismo a la idea propuesta. La manipulación en cambio ahorra el proceso.

---

<sup>75</sup> ARISTÓTELES. *Poética* (1450a 15). *Op. cit.* p.147.

<sup>76</sup> RACIONERO, Q. *Introducción. Retórica. Op. cit.* P. 56.

Por tanto persuadir es bajarse al nivel del otro para hacer comprensible, es mostrar con claridad su razonabilidad, es proponer un camino. La tarea va consistir en *poner delante de los ojos* imágenes y símbolos que hagan accesible a todo el pueblo la plenitud y su atractivo.

Del mismo modo que la educación es afectiva pues supone ordenar el deseo, para llevar acabo esta persuasión Aristóteles propone utilizar los factores emocionales. Como dice el comentarista «los factores emocionales no son ajenos (...) al proyecto de una retórica basada en razonamientos»<sup>77</sup>. De hecho, son necesarios, pues nos van a permitir llegar a los rincones más ocultos de la persona, más allá de lo racional.

Se persuade por la disposición de los oyentes, cuando éstos son movidos a una pasión por medio del discurso; pues no hacemos los mismos juicios estando tristes que estando alegres, o cuando amamos que cuando odiamos.<sup>78</sup>

¿De qué nos quiere persuadir Perlov, en qué bien nos educa? ¿Qué imágenes utiliza para «ponerlo delante de los ojos»? ¿Con qué símbolos se ayuda para acercarse al público? ¿Podemos percibir factores emocionales que nos afecten como público?

### 3.2. Curar las dolencias del alma: la catarsis

«Tragedia es imitación de acciones esforzadas (...) que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones».<sup>79</sup>

En el camino hacia la plenitud la educación nos ejercita en lo mejor pero ¿qué sucede cuando, aunque se presente lo bueno, no somos capaces de realizarlo?

En muchas ocasiones nuestra vida queda marcada por situaciones dolorosas cuyo impacto emocional llega a herir el alma y la deja bloqueada en su camino hacia la plenitud. En la experiencia poética Aristóteles reconoce que poner palabras también a los dolores hace posible sanarlos para así poder continuar la ruta hacia la felicidad.

---

<sup>77</sup> RACIONERO, Q. *Introducción. Retórica de Aristóteles*. Editorial Gredos, Madrid 1999, p.108.

<sup>78</sup> ARISTÓTELES. *Retórica* (1356a14). *Op. cit.* P.177.

<sup>79</sup> ARISTÓTELES. *Poética* (1450a 15). *Op. cit.* P.145.

La herramienta o «medicina» por la que sanar el alma no la inventa el Estagirita, sencillamente la reconoce en un fenómeno natural: la catarsis. Dado que es un fenómeno reconocido en la experiencia vamos a acercarnos a ella a través del testimonio de uno que la ha vivido:

¿Qué quiere decir que cuando el hombre está mirando alguna representación llorosa y trágica que él no querría padecer, huelga de tener dolor, y el tenerlo es deleite? ¿Qué es esto sino una miserable locura? Porque tanto más se mueve el hombre con estas cosas, cuanto está menos libre de semejantes afectos. Aunque cuando el mismo hombre padece, se suele llamar miseria, y cuando se compadece, misericordia. Pero ¿qué misericordia puede haber en las cosas vanas y fingidas? En las cuales el que las oye no es movido para socorrer, sino solo para tener dolor; y tanto más le agrada el autor de estas representaciones y vanidades, cuanto es mayor el dolor que tiene cuando las oye. Y si cuando se representan aquellas calamidades de los hombres (ora sean antiguas, ora falsas) el que las está mirando no siente dolor, luego se parte enfadado y descontento: y si lo siente, estése quedo y atento, y derrama lágrimas con alegría. Luego, según esto, se aman también los dolores. Por cierto que todo hombre se quiere holgar, alegrar y gozar. Por ventura puesto caso que ninguno huelgue de ser miserable, ¿huelga de ser misericordioso? Y como no lo puede ser sin dolor, por esta razón los dolores son amados; y esto procede de aquella vena de amistad.<sup>80</sup>

San Agustín describe la experiencia de la catarsis: un dolor que sana. En esta experiencia podemos observar el siguiente proceso.

En primer lugar, el espectador se identifica con el personaje porque reconoce en él sus mismos dolores, es decir, aquellas pasiones que han impactado con tanta violencia que han herido su alma.

---

<sup>80</sup> SAN AGUSTÍN, *Confesiones*. Lib.3. c.2. Traducción del P. Pedro Ribadeneira. Planeta, Barcelona 1993.

Y en segundo lugar, una vez identificado, cuando durante la trama lo ve sufrir, sufre con él. El espectador experimenta un dolor que no hace daño, al contrario, que es placentero. Esto es propiamente la catarsis: un dolor que sana, un dolor que purga.

¿Qué hay que purgar y cómo? Aristóteles considera que las pasiones no son malas. El problema es, como dice García Yebra, «cuando el alma está poseída por una pasión, ésta ya no es voluntaria; se ha convertido en afección y necesita purgación».<sup>81</sup> El criterio para saber cuándo ha pasado de pasión a afección es la libertad.

El trabajo que hay que hacer con estas afecciones es de nuevo una educación afectiva. No se trata de censurar nada, sino de poner en su lugar.

«Purgar no significa extinguir o desarraigar, sino quitar solo aquella parte que corrompe. No se trata de suprimir, extirpar o desarraigar, sino de moderar, templar, reducir a justa proporción o medida».<sup>82</sup>

La purgación se lleva a cabo provocando en el espectador el temor y la compasión, es decir, utilizando las mismas pasiones que han provocado la afección.<sup>83</sup>

¿Cómo es posible sanar con los mismos dolores que nos han herido?

Cuando estas pasiones nos las provoca la vida nos hiere, pero en la ficción (en este caso, en la experiencia de un teatro) nos encontramos en un ámbito lúdico seguro. Un juego. En el teatro estamos a salvo por eso no tenemos miedo, estas pasiones son voluntarias y buscadas, no necesitamos defendernos de ellas. Este ámbito seguro nos permite «dejar salir» lo que llevamos dentro. El alma se desbloquea. Comprendemos entonces que no se trata de rescatar al personaje que sufre sino que es la representación la que nos está salvando.

La fundamentación antropológica de este fenómeno la encontramos en la última palabra del testimonio de San Agustín. Amistad.

---

<sup>81</sup> GARCÍA YEBRA, V, apéndice II. *Poética de Aristóteles*. 6ª ed, Editorial Gredos, Madrid 2017, p. 391.

<sup>82</sup> *Ibid.* P.383.

<sup>83</sup> «La Naturaleza misma no deja de hacer buena afirmación del Filósofo en sus propios efectos; por ejemplo, en medicina, cosas de índole y calidad melancólica se usan contra la melancolía, ácido contra ácido, sal para eliminar humores salados» MILTON, J. *Preface to Samson Agonistes*. Citado por S. H. Butcher en *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, 4.ª ed. Reimpresión de Dover Publications, New York 1951, p. 247-248.

A la luz de Aristóteles hemos comprendido que la amistad es el vínculo con la realidad, por ella accedemos a la relación con todo, incluso con nosotros mismos. Uno encuentra palabras con las que nombrar lo que le ocurre solo en compañía. La catarsis es un fenómeno de la relación. Es reconocer esta intimidad compartida<sup>84</sup> en otro (aunque sea ficcional) para entonces poder nombrarla. Hemos visto que el *logos* nos permite señorear sobre la realidad, nos la entrega. Poder reconocer lo que uno vive, incluso lo que más le duele y permitirse sentirlo es comenzar a sanar.

Comprendemos ahora que realmente cada elemento de la obra responde a la misión de hacernos vivir mejor. Hasta los dolores de los personajes nos señalan las afecciones de las que necesitamos ser sanados. Nada hay dejado al azar en la creación poética, todo queda ordenado por este servicio a la persona, a su forma, a su plenitud.

¿De qué afecciones nos pretende sanar Perlov?

### 3.3. Medios

«Nos queda ahora por hablar acerca de la expresión, dado que no basta con saber lo que hay que decir, sino que también es necesario decirlo como se debe».<sup>85</sup>

Ha llegado el momento de cambiar de método. En toda investigación es importante discernir cuál es el método adecuado dependiendo del objeto de trabajo pues «tan absurdo sería a aprobar a un matemático que empleara la persuasión cómo reclamar demostraciones a un retórico».<sup>86</sup>

Hasta este punto del camino nos hemos servido de la filosofía, ya que ella es la que se encarga de la relación con la verdad de la cosa. A partir de ahora nos apoyaremos en la poética y la retórica, ya que ellas tratan de la relación con el espectador.<sup>87</sup>

---

<sup>84</sup> Primera naturaleza.

<sup>85</sup> ARISTÓTELES. *Retórica* (1403b 15). *Op. cit.* P.469.

<sup>86</sup> ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco* (1049b 25). *Op. cit.* P.131.

<sup>87</sup> «Puesto que el hablar tiene una doble relación, una con los oyentes, para los que significa algo, y otra con las cosas, acerca de las cuales el que habla quiere transmitir alguna persuasión, en consecuencia, por lo que respecta a las relaciones con los oyentes surgen la poética y la retórica (...), y por lo que respecta a la relación del hablar con las cosas, sobre todo el filósofo cuidará de refutar lo falso y demostrar lo verdadero». RACIONERO, Q. *Op. cit. Introducción. Retórica.* P. 37.

La filosofía nos ha señalado el fin de nuestro trabajo, ahora se trata de discernir los medios que nos permitan alcanzarlo.

No deliberamos sobre los fines, sino sobre los medios que conducen a los fines. Pues, ni el médico delibera sobre si curará, ni el orador sobre si persuadirá, ni el político sobre si legislará bien, ni ninguno de los demás sobre el fin, sino que, puesto el fin, consideran cómo y por qué medios pueden alcanzarlo; y si parece que el fin puede ser alcanzado por varios medios, examinan cuál es el más fácil y mejor.<sup>88</sup>

Nuestra tarea poética en este punto se convierte en la búsqueda de las formas adecuadas. En la elección de los medios nos jugamos la posibilidad de hacer accesibles estas verdades de las que queremos persuadir.

Antes de comenzar el desarrollo quisiera señalar dos premisas pedagógicas inferidas de la Antropología que pueden orientar nuestra búsqueda. La cuestión del proceso y la del disfrute.

La cuestión del proceso hace referencia al método por el que se da la educación poética: la mimesis persuasiva. Hemos estudiado que una de las diferencias entre persuasión y manipulación es que la persuasión no se impone, sino que propone un camino motivado por un atractivo. La persona llega por si sola (ciertamente persuadida) pero sin violentar su libertad y contando con su bagaje de experiencias y pensamientos particulares. En cambio la manipulación se impone ahorrando el proceso.

Por esta razón la propuesta poética debe presentarse como una mediación, es decir, como un camino<sup>89</sup> para el reconocimiento. Un proceso por el cual la persona puede contrastarse, no solo intelectualmente, sino toda su experiencia existencial, con aquello que se *le pone delante de los ojos* y reconocer cuanto de su mundo, del otro y de él mismo aprende a nombrar en compañía de la obra.<sup>90</sup>

---

<sup>88</sup> ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco* (1112b 10-20). *Op. cit.* P.186.

<sup>89</sup> «El saber más exacto tenía que ser un saber no definitivamente logrado, sino un “saber detrás del que se va”, una “*ciencia buscada*”». LLEDÓ ÍÑIGO, E. *Introducción. Ética a Nicómaco. Op. cit.* P.11.

<sup>90</sup> Insisto en el desarrollo de este punto porque lo hemos podido constatar como experiencia personal. El documental *Al principio no era así* ha sido expuesto en más de 90 ocasiones en diversas ciudades de España. Una de estas proyecciones tuvo lugar en el seminario diocesano de Barcelona. Al terminar la exposición uno de los jóvenes seminaristas se acercó a nosotros y nos dijo algo así como: «Aquí estamos

¿Qué medios y recursos utiliza Perlov? ¿Es didáctico? ¿El diario suponen un camino, un proceso o se impone?

La segunda premisa es la cuestión del disfrute. Se abre aquí la eterna pregunta en el arte sobre si la pieza tiene que responder al juicio del artista o al gusto del público.<sup>91</sup>

«El criterio para determinar si un arte es superior a otro no es su finura o vulgaridad, sino si logra su objetivo»<sup>92</sup>. Vemos aquí la claridad del genio de Aristóteles: es la Antropología la que da el criterio de juicio. El fin no es la pieza, ni el gusto (ni del artista ni del público) sino que es un servicio a toda la humanidad en su camino hacia la plenitud. La pregunta adecuada es si esta propuesta promociona nuestra humanidad o no.

Ahora bien, teniendo el fin claro, reconoce que la persuasión se logra mejor al captar la benevolencia y la simpatía del público y esto se facilita con el disfrute. ¿Qué nos hace disfrutar?

Disfrutamos aprendiendo pues «todos los hombres por naturaleza desean saber».<sup>93</sup>

«Por la imitación adquiere sus primeros conocimientos, y también el que todos disfruten con las obras de imitación».<sup>94</sup> Una obra se disfrutará más en la medida que nos enseña algo por lo que conviene que sea clara y comprensible, ya que la persona de manera natural tiene el deseo de saber y disfruta con aquello que comprende.

¿Es claro Perlov en lo que enseña? ¿Disfrutamos?

---

acostumbrados a discutir sobre las ideas, tratamos la Antropología y la Teología todos los días y nos perdemos en eternas conversaciones sobre si estamos de acuerdo o no con este punto, el otro. Pero esto ha sido distinto, no se trata de estar de acuerdo o no, uno se ve obligado a medirse con lo que ha sucedido, porque ha sucedido algo. Es como cuando te pones delante del David de Miguel Ángel, no se trata de si estoy de acuerdo o no, sino de medirme con lo que me sucede delante suya. Para mi ver esto con vosotros ha sido una experiencia». Este chico, quizás de una manera muy sencilla, expresó lo que significa la experiencia estética, una invitación, una provocación, un acontecimiento.

<sup>91</sup> «Y escribo por el arte que inventaron los que el vulgar aplauso pretendieron, porque, como las paga el vulgo, es justo hablarle en necio para darle gusto». LOPE DE VEGA nota 189 de GARCÍA YEBRA, V *Poética. Op. cit.* P.287.

<sup>92</sup> Cf. ARISTÓTELES. *Poética* (1453b). *Op. cit.* P. 239.

<sup>93</sup> ARISTÓTELES. *Metafísica* (980a). Traducción de CALVO MARTÍNEZ, T. Editorial Gredos, Madrid 1994, p. 69.

<sup>94</sup> ARISTÓTELES. *Poética* (1448b10). *Op. cit.* P.136.

Una vez claras estas dos premisas del proceso y del disfrute, nos adentramos en los medios concretos.

### 3.3.1. Cómo resolver la claridad sin vulgaridad

La premisa del disfrute nos ha dejado un reto: lograr un lenguaje accesible y claro sin ser bajo. Para salvar este obstáculo Aristóteles propone el uso de la metáfora y de lo enigmático como elementos con los que alejarse de lo vulgar.

La importancia de la metáfora reside en «percibir la semejanza».<sup>95</sup> Es decir, la metáfora nos ofrece la posibilidad de dotar de cuerpo a realidades invisibles que asociamos por semejanza.

Sobre el uso del enigma destaca que «la esencia del enigma consiste en unir, diciendo cosas reales, términos irreconciliables».<sup>96</sup>

El Estagirita advierte que estas herramientas han de usarse con medida pues se corre el riesgo de enrarecer el discurso.

Por consiguiente, hay que hacer, por decirlo así, una mezcla de estas cosas; pues la palabra extraña, la metáfora, el adorno y las demás especies mencionadas evitarán la vulgaridad y bajeza, y el vocablo usual producirá la claridad. (...) Pero advierte: La medida es necesaria en todas las partes de la elocución; en efecto, quién use metáforas, palabras extrañas y demás figuras sin venir a cuento, conseguirá lo mismo que si buscase adrede un efecto ridículo.<sup>97</sup>

¿Utiliza Perlov la metáfora y el enigma?

### 3.3.2. Lo maravilloso y lo irracional

La cuestión del enigma, lo misterioso, nos recuerda que la persuasión toma en cuenta los factores emocionales para llevar a cabo su cometido. Aristóteles propone llegar más allá de lo racional incorporando elementos de lo maravilloso.

---

<sup>95</sup> ARISTÓTELES. *Poética* (1459a 5-10). *Op. cit.* P.214.

<sup>96</sup> *Ibid.* (1458a 25). P.209.

<sup>97</sup> *Ibid.* (1458a 30). P.209.

Lo maravilloso no consiste en lo arbitrario ni absurdo, al contrario, es aquello que entra en la lógica de la trama de un modo extraordinario e incluso inexplicable pero que resulta verosímil.

Cuando se presentan contra lo esperado unas [situaciones] a causa de otras; pues así tendrán más carácter maravilloso que si procediesen de azar o fortuna, ya que lo fortuito nos maravilla más cuando parece hecho de intento, por ejemplo cuando la estatua de Mitis, en Argos, mató al culpable tras la muerte de Mitis, cayendo sobre él mientras asistía a un espectáculo; pues tales fábulas son necesariamente más hermosas.<sup>98</sup>

Este tipo de sucesos maravillosos es un viejo recurso a la hora de contar historias pues llenan el relato de misterio, pero sobre todo, lo hacen más agradable. «Fue también Homero el gran maestro de los demás poetas en decir cosas falsas como es debido».<sup>99</sup>

¿Qué elementos de lo maravilloso podemos reconocer en el diario? ¿Hacen el relato más agradable o misterioso?

### 3.3.3. Características de la acción imitada: poetizar no es documentar

Las composiciones no deben ser semejantes a los relatos históricos, en los que necesariamente se escribe no una sola acción, sino un solo tiempo, es decir, todas las cosas que durante él acontecieron a uno y a varios, cada una de las cuales tiene con las demás relaciones puramente casual.<sup>100</sup>

Un documentalista con la pretensión objetiva de aportar datos sobre lo sucedido obedece al criterio del tiempo. Documentar qué ha sucedido durante cierto periodo, nada más.

Un poeta educa en las acciones nobles a través de la mimesis persuasiva. Para Aristóteles en la acción está la felicidad por lo tanto, la acción es el centro sobre el que se estructura la obra. El criterio del poeta es la acción.

---

<sup>98</sup> *Ibid.* (1452a 5-10). P.162.

<sup>99</sup> *Ibid.* (1460a 18). P.222.

<sup>100</sup> *Ibid.* (1450a 15). P.215.

Para que resulte más clara, pedagógica (y así se disfrute más) Aristóteles propone que la acción imitada sea «una sola acción entera y completa»<sup>101</sup> es decir, que no oculte ninguno de sus efectos ni censure ninguna de sus partes. No presentar una acción completa es manipular.<sup>102</sup>

Teniendo en cuenta que la obra que vamos a analizar es una pieza de cine documental este punto resulta particularmente provocador. ¿Qué es *Diary*, un documental histórico o una obra poética? ¿Hay alguna acción que Perlov imite completa? ¿En qué nos educa?

### 3.3.4. Peripecia, lance patético y agnición

«La compasión y el temor deben nacer de la estructura de la fábula».<sup>103</sup>

Si la acción es el centro de la obra, la peripecia, el lance patético y la agnición son sus movimientos. Si realmente<sup>104</sup> queremos saber de qué habla una obra debemos atenderlos pues a través de ellos podemos reconocer el motor que hace avanzar la historia, el corazón que bombea toda la pieza, su acción, por tanto, su tema.

Las peripecias son el «cambio de la acción en el sentido contrario»<sup>105</sup> y las agniciones son «el paso de la ignorancia al conocimiento».<sup>106</sup> El lance patético es la acción destructora o dolorosa, normalmente situada al final de la obra.

Respecto de las agniciones hay de dos tipos, las que se dan por señales y las que se dan por una peripecia.

---

<sup>101</sup> *Ibid* (1450a 15). P.215. Hay que tener en cuenta que esto lo dice Aristóteles en referencia a la tragedia. En la narrativa moderna se nos presentan diversas acciones dando lugar a una trama compleja.

<sup>102</sup> Un ejemplo sencillo y quizás demasiado fácil, lo podemos observar en las películas de adolescentes. Cuando se presenta un amor ingenuo, ideal y apasionado, pero no se presenta el drama de despertar en la cama con un desconocido, o las dificultades del acto sexual en sus primeras veces. No contar toda la acción es manipular, porque generas una mentira en torno a la acción presentada y eso «educa» en una idea equivocada de lo que es la realidad y cómo nos afecta.

<sup>103</sup> ARISTÓTELES. *Poética* (1453b). *Op. cit.* P.173.

<sup>104</sup> Aquí la expresión «si realmente queremos saber» viene a subrayar la tendencia que encontramos tantas de veces de interpretar algunas obras según la conveniencia. Muchos textos quedan manipulados por la interpretación de algunos que deforman sus argumentos para defender ideas propias en vez de hacer silencio y atender a los motivos por los que la obra se mueve. En nuestro análisis de Perlov ser fieles a la pieza para escuchar lo que nos quiso decir.

<sup>105</sup> ARISTÓTELES. *Poética* (1452a 20-25). *Op. cit.* P.163.

<sup>106</sup> *Ídem.* Lo mejor para provocar con más fuerza la compasión y el temor es que se den juntas.

Las que se dan por señales, que pueden ser de dos modos, congénitas o adquiridas. Las congénitas se refiere a las que siempre han estado ahí. Por ejemplo las estrellas, el dibujo de unas lanzas en un escudo. Las adquiridas se refiere a las que se han adherido después. Por ejemplo una cicatriz, un impreso sobre algo...

Las que se dan por peripecia puede ser por seis motivos. En contra de la voluntad del personaje, provocado intencionadamente por el personaje, a través del recuerdo, por ejemplo, ante un retrato o una música llorar y quedar descubierto por ello. Puede ser por un silogismo (lógica) donde García Yebra pone el siguiente ejemplo: «ha llegado alguien parecido a mí, Orestes se parece a mí, ha llegado Orestes».<sup>107</sup> También puede ser por paralogismo de los espectadores, es decir por una conclusión posiblemente falsa por ejemplo «cuando llueve el suelo está mojado. El suelo está mojado. Ha llovido».<sup>108</sup> Y finalmente puede ser por las peripecias que resultan de los hechos mismos.

Teniendo en cuenta esto podemos decir que hay tres situaciones para la acción:

Primera, actuar con pleno conocimiento, segunda cometer una atrocidad sin saberlo y después reconocerlo y tercera, que estando a punto de cometerlo ignorando se produzca la agnición antes de hacerlo.

¿Qué peripecias, agniciones y lances patéticos encontramos en el diario de Perlov?  
¿Qué tema nos señalan?

### 3.3.5. Los personajes

La catarsis tiene por condición que el público pueda identificarse con el personaje. Para lograrlo Aristóteles nos propone diseñar personajes «intermedios». García Yebra explica este punto diciendo:

(...) el que se haya entre dos extremos de la virtud y del vicio. Este reúne las dos condiciones para excitar nuestra compasión y nuestro temor; nuestra compasión, por no ser tan malo que merezca su desdicha; nuestro temor, por ser semejante a nosotros.<sup>109</sup>

---

<sup>107</sup> GARCÍA YEBRA, V, *Poética. Op. cit.* Nota 238. P.301.

<sup>108</sup> *Ídem.*

<sup>109</sup> GARCÍA YEBRA, V. *Poética. Op. cit.* Nota 181. P.284.

Tememos el sufrimiento del semejante porque nos da la impresión de que también nos puede suceder. Los personajes «intermedios» son *lifelike*, es decir, semejantes a la vida, cotidianos.

¿Nos resultan semejantes los personajes de *Diary*? ¿Podemos identificarnos con ellos?  
¿Logran despertar en nosotros temor y compasión?

### 3.3.6. La elocución

Aristóteles señala que en una obra hay dos niveles de comunicación, uno explícito, el que se recibe a través del discurso y otro implícito, que se recibe a través de las propias acciones imitadas.

En la tragedia «los efectos deben de nacer espontáneamente de la acción, sin que haya de ser objeto de enseñanza». <sup>110</sup> En el discurso «el que habla debe de buscar la enseñanza y producirla deliberadamente con sus palabras». <sup>111</sup>

En el discurso Aristóteles señala que la elocución es un recurso muy importante «especialmente en las partes carentes de acción». <sup>112</sup>

Las partes del discurso son el exordio, la narración, la demostración y el epílogo. Tal como dice Racionero, cada una de estas partes tiene un objetivo.

El «exordio» (*prooímion*), debe dar el tono al discurso, sea anunciando la materia de que se tratará, sea poniendo al auditorio en disposición de atender; la «narración» (*diégesis*), que ha de relatar cronológicamente o, todavía mejor, analíticamente el asunto de que se trata; la «demostración» o «persuasión» (*apódeixis*, *písteis*), que consiste en proponer entimemas, ejemplos y amplificaciones; el «epílogo» (*epilogos*), que debe servir de recordatorio de lo que se ha dicho logrando que el auditorio se incline finalmente a favor del orador. <sup>113</sup>

---

<sup>110</sup> GARCÍA YEBRA, V. *Poética. Op. cit.* Apéndice II. Nota 280. P. 311.

<sup>111</sup> *Ídem.*

<sup>112</sup> ARISTÓTELES. *Poética* (1460b). *Op. cit.* P.224.

<sup>113</sup> RACIONERO, Q. *Introducción. Retórica. Op. cit.* P.84.

La obra de Perlov está dominada por la constante presencia de un narrador ¿qué nos quiere enseñar explícitamente con él? ¿Cual es su papel? ¿Se contradicen elocución y acción o se complementan? ¿Puede llegar a convertirse la voz del narrador en la acción protagonista? ¿Qué utiliza como exordio, narración, demostración y epílogo?

### 3.3.7. La música

De la música sencillamente tomamos la nota de que debe usarse un tipo de música para cada fin. Los fines de la música pueden ser educar, purgar o divertir.

¿Qué función tiene la música en el diario? ¿Qué tipos de músicas encontramos?

### 3.3.8. El ritmo

Respecto al ritmo García Yebra nos señala que:

la repetición es esencial para el ritmo; pero no una repetición cualquiera, sino ordenar de modo que los elementos de la serie reaparezcan a intervalos regulares, suficientemente próximos entre sí para que la regularidad sea perceptible. La serie rítmica puede estar constituida por movimientos, sonidos o colores.<sup>114</sup>

¿En el montaje del diario podemos percibir repeticiones y ritmos? ¿Qué movimientos, sonidos o colores son los que más se repiten? ¿Qué pretenden indicar?

Son muchísimos más los criterios prácticos que aporta Aristóteles pero atendiendo a la naturaleza de esta investigación nos detenemos aquí para recoger todo lo que ya se nos ha dado y dar paso al análisis.

## 4. La hoja aristotélica. Síntesis en claves de análisis

Son muchas las preguntas que Aristóteles no ha ido regalando a lo largo del recorrido. Para ordenarlas hemos distinguido tres tipos, las que se refieren al fondo, las que se refieren a la forma y las que se refieren a la intención final de la obra. Quiero señalar que esta separación es una cuestión pedagógica, una ayuda para comprender lo que en realidad no se puede separar, pues fondo, forma e intención conviven unidas en la pieza.

---

<sup>114</sup> GARCÍA YEBRA, V. *Poética*. *Op. cit.* Nota 60. P.255.

Vamos en primer lugar con aquellas preguntas que se refieren de un modo explícito al fondo, es decir, temas que puede tratar la obra. Reconocemos los siguientes; la felicidad, la casa, la amistad, la educación, la ciudad y lo cotidiano.

Sobre la felicidad; ¿Dónde pone Perlov la felicidad? ¿Presenta en su obra condiciones o incompatibilidades con ella? ¿Qué es lo que desea? ¿Qué cumple el deseo? ¿Hay algo que dure para siempre? ¿Qué es lo que presenta como bueno?

Sobre la casa; ¿Qué reconoce Perlov como hogar? ¿Qué constituye la casa y qué la destruye? ¿Qué dolores manifiesta?

Sobre la amistad; ¿cómo presenta a los amigos, qué significan? ¿Se dicen la verdad? ¿Aparece la traición? ¿Qué es lo que hace que una amistad perdure en el tiempo? ¿Cómo presenta Perlov la relación entre padres e hijos? ¿Expresa la conciencia del origen? ¿La relación paterno filial da forma a la relación con dios? ¿Cómo es la amistad entre las hermanas? ¿Dura la amistad entre las hijas de Perlov? ¿Cómo presenta Perlov la relación entre hombre y mujer? ¿La amistad le permite conocerse y amarse? ¿Qué le revela de sí mismo?

Sobre la educación; ¿Aparecen maestros en la obra de Perlov? ¿Qué virtudes los hacen? ¿Qué hábitos proponen? ¿En qué nos educan? ¿Qué papel juega la educación en el mundo de *Diary*?

Sobre la ciudad; ¿Se concibe Perlov participando de una vida común, de un pueblo o vive aislado? ¿Cómo vive la relación con la ciudad? ¿Aporta algo vivir juntos en el mundo de *Diary*?

Sobre lo cotidiano; Para Perlov ¿dónde se realiza el deseo? ¿Qué supone para él la experiencia de lo cotidiano?

En segundo lugar, vamos a ver las preguntas que se refieren a la forma, es decir, qué medios y recursos utiliza. Reconocemos la cuestión de la claridad, los recursos para conjugar disfrute sin vulgaridad, la estructura narrativa, los personajes, el narrador, la música y la repetición.

Sobre la claridad; ¿Es claro Perlov en lo que nos enseña? ¿Disfrutamos?

Sobre los recursos para conjugar disfrute sin vulgaridad; ¿qué imágenes utiliza para «ponerlo delante de los ojos»? ¿Con qué símbolos se ayuda para acercarse al público? ¿Utiliza Perlov la metáfora y el enigma? ¿Qué elementos de lo maravilloso podemos reconocer en el diario? ¿Hacen el relato más agradable o misterioso? ¿Podemos percibir factores emocionales que nos afecten como público?

Sobre la estructura narrativa; ¿Qué peripecias, agniciones y lances patéticos encontramos en el diario de Perlov? ¿Qué tema nos señalan?

Sobre los personajes; ¿Nos resultan semejantes los personajes de *Diary*? ¿Podemos identificarnos con ellos? ¿Logran despertar en nosotros temor y compasión?

Sobre el narrador; ¿qué nos quiere enseñar explícitamente con él? ¿Cual es su papel? ¿Se contradicen elocución y acción o se complementan? ¿Puede llegar a convertirse la voz del narrador en la acción protagonista? ¿Qué utiliza como exordio, narración, demostración y epílogo?

Sobre la música; ¿Qué función tiene la música en el diario? ¿Qué tipos de músicas encontramos?

Sobre la repetición; ¿Cuáles son las palabras que más repite? ¿Qué posibilidades nos abren? ¿En el montaje del diario podemos percibir repeticiones y ritmos? ¿Qué movimientos, sonidos o colores son los que más se repiten? ¿Qué pretenden indicar?

Por último vamos a ver para aquellas preguntas que se refieren a la intención final de la obra, como conjunto. Reconocemos fundamentalmente dos cuestiones: el tipo de narrativa y la intención final.

Sobre el tipo de narrativa; ¿Es didáctico? ¿El diario suponen un camino, un proceso o se impone? ¿Qué es *Diary*, un documental histórico o una obra poética? ¿Hay alguna acción que Perlov imite completa?

Sobre la intención final; ¿de qué nos quiere persuadir Perlov, en qué bien nos educa? ¿De qué afecciones nos pretende sanar Perlov?

Si, es abrumador. Jamás podría haber imaginado que de la lectura de Aristóteles pudieran salir tantos criterios para analizar una película (o cualquier cosa). Sería posible hacer un TFM entero para responder a una sola de estas preguntas.

Todas estos interrogantes nos sirven para recordar el camino hecho con Aristóteles y de exigen de su genialidad para no perdernos en el análisis. La cultura existe en función de hacer crecer la humanidad del hombre. El cine, como forma cultural, presenta una narrativa y una propuesta de mundo. Lo más importante es preguntarnos si la obra de *Diary* es adecuada y descubrir qué revela de nuestra humanidad *las palabras* de Perlov.

Acogemos esta *hoja aristotélica* como un regalo del Estagirita y ahora vamos a aplicarlo a la obra *Diary*.

## PARTE 2. La película documental *Diary* de David Perlov como caso práctico de análisis aristotélico

### 1. Breve introducción al cine-documental

La palabra documental popularmente se asocia al documental televisivo de tipo periodístico, histórico o de naturaleza. Al colocar delante la palabra cine nos alejamos radicalmente de la propuesta de los documentales televisivos.

El cine-documental es un género cinematográfico. En esta corriente encontramos una reciente tradición de cine de autor y cine-ensayo caracterizado por propuestas poéticas donde se encuentran de manera explícita el cine y la filosofía, tanto en fondo como en forma.

Al ser un terreno experimental los propios críticos a la hora de definir el género se encuentran con un «territorio de escurridizas fronteras».<sup>115</sup> Las propuestas del cine-documental se mueven entre el cine autobiográfico, el diario filmado, el autorretrato, la carta filmada y el cine-ensayo.

Autores de referencia son Alan Berliner con su obra *Nobody's Business* (1996)<sup>116</sup>, Alain Cavalier con *Thérèse* (1986)<sup>117</sup>, Johan van der Keuken con su obra *Beppie* (1965)<sup>118</sup>, Nanni Moretti con *Caro Diario* (1993)<sup>119</sup> y el propio David Perlov con *Diary* (1983).

Autores contemporáneos del panorama español encontramos directores como Elías León Siminiani con su película *Mapa* (2012)<sup>120</sup> o David Arratibel<sup>121</sup> con *Converso* (2017).

---

<sup>115</sup> MARTIN, Gregorio. *Cineastas frente al espejo/ Filmmakers in front of the mirror* (spanish Edition), editorial T&B, Madrid 2008, p.9.

<sup>116</sup> BERLINER, A. *Nobody's Business*. Cine-Matrix, *Independent Television Service* (ITVS), Estados Unidos 1996.

<sup>117</sup> CAVALIER, A. *Thérèse*. AFC / *Centre National de la Cinématographie* (CNC) / Films A2, Francia 1986.

<sup>118</sup> VAN DER KEUKEN, J. *Beppie*. Sin productora. Holanda 1965.

<sup>119</sup> MORETTI, N. *Caro Diario*. *Sacher Film Rome* / BanFilm / *La Sept Cinéma*, Italia 1993.

<sup>120</sup> LEÓN SIMINIANI, E. *Mapa*. Avalon / Pantalla Partida, España 2012. Película que me introdujo en el mundo del cine documental e inspiró mi propio lenguaje para la producción del documental *Al principio no era así* (2016).

<sup>121</sup> ARRATIBEL, D. *Converso*. Zazpi T'erdi / Filmotive, España 2017. Conocí personalmente a David Arratibel en la UFV durante el presente curso 2018-2019. Vino a presentar su documental y tras el

Aristóteles nos propone tres claves para mirar este género.

La primera es que la persona, como animal con *logos*, necesita nombrar la realidad. En este poner palabras es donde reconoce el mundo, al otro y a sí mismo. En definitiva, nombrar el mundo es su forma de habitarlo, de hacerlo hogar. Nos acercamos al cine documental con la pregunta de si este lenguaje nos puede ayudar en la tarea de poner palabras.

La segunda es la de lo poético. El cine documental no pretende documentar un tiempo sino que trata de hacernos vivir mejor ¿Qué nos aporta *Diary*, en qué nos educa?

Y la última es la de *vivir juntos*. Aristóteles nos ha presentado a ser humano que habita el mundo siempre en relación con otros. La primera naturaleza hace posible el encuentro de intimidades. ¿Puede el cine documental convertirse en un punto de encuentro?

De algún modo estas claves podrían sintetizarse en una sola pregunta: ¿qué nos permite reconocer (nombrar), por tanto, en qué nos educa, para vivir bien juntos?

### 1.1. David Perlov

David Perlov es judío, nace en Brasil en 1930 y muere en Israel en 2003 a la edad de 73 años.

*His grandfather emigrated from Palestine to Brazil and it was he who brought Perlov up from the age of 12. His father was a performing magician whom Perlov met only few times in his life.*<sup>122</sup>

Su talento artístico lo lleva a estudiar Bellas Artes en París donde vivió durante seis años.

---

coloquio pude acercarme a hablar con él. Al decirle que él era uno de mis referentes me respondió que «eso no podía ser, que debía conocer a los grandes». Me dio su contacto y poco tiempo después me envió una lista con los grandes maestros y los correspondientes enlaces a sus obras de sus propios archivos personales. Él me descubrió a David Perlov y estoy enormemente agradecida de aquel encuentro.

<sup>122</sup> PERLOV, D. *David Perlov*. <http://davidperlov.com/biography.html>. «Su abuelo emigró de Palestina a Brasil y fue él quien crió a Perlov desde la edad de 12 años. Su padre era un mago que Perlov conoció solo unas pocas veces en su vida».

*The prevailing abstract tendencies in the 1950s art world did not satisfy Perlov, and his need to confront more human subjects drew him to cinema.*<sup>123</sup>

Inicia entonces su carrera cinematográfica y se traslada junto con su familia a la ciudad de Tel-Aviv donde llevará a cabo toda su producción cinematográfica.

*Perlov began directing documentary films for the local authorities, yet throughout the 1960s he encountered time and again the ideological arbitrariness of the Israeli establishment. Based on patriotic propaganda, social realism and a collective rather than individual outlook on reality, this establishment was the only funding source for documentary filmmaking at the time. Still, Perlov took advantage of every work opportunity he had to introduce his own cinematic conception.*<sup>124</sup>

Durante el proceso de creación de la obra *Diary* es contratado como profesor de cine en la *Tel Aviv University*. Ser maestro se convierte en un aspecto crucial de su carrera.

El crítico de cine Uri Klein, con motivo del premio que recibió Perlov en *the Israel Prize for cinematic achievement* (1999), dijo:

*Perlov brought to Israeli film the tradition of the documentary cinema, fusing theory and practice. His greatness was in the fact that his work was at the same time personal and public, revealing and mysterious, intimate and all embracing, as all great art is.*<sup>125</sup>

A mi juicio, lo más interesante de este autor es la conciencia que tiene de la narrativa cinematográfica como poética. «*The documentary cinema interest me only if I can turn*

---

<sup>123</sup> *Idem.* «Las tendencias abstractas predominantes en el mundo del arte de la década de 1950 no satisfacían a Perlov, y su necesidad de confrontar cuestiones más humanas lo llevó al cine».

<sup>124</sup> *Idem.* «Perlov comenzó a dirigir películas documentales para las autoridades locales, pero a lo largo de la década de 1960 se encontró una y otra vez con la arbitrariedad ideológica del *establishment* israelí. Basado en la propaganda patriótica, el realismo social y una visión colectiva de la realidad, más que individual, este *establishment* fue la única fuente de financiación para la realización de documentales en ese momento. Aún así, Perlov aprovechó cada oportunidad de trabajo que tuvo para presentar su propia concepción cinematográfica».

<sup>125</sup> *Idem.* «Perlov trajo al cine israelí la tradición del cine documental, fusionando teoría y práctica. Su grandeza radicaba en el hecho de que su trabajo era al mismo tiempo personal y público, revelador y misterioso, íntimo y abarcador, como es todo gran arte».

it into something more poetic. Only then does cinema interest me».<sup>126</sup> A continuación vamos a ver cómo se concreta esta convicción en su obra.

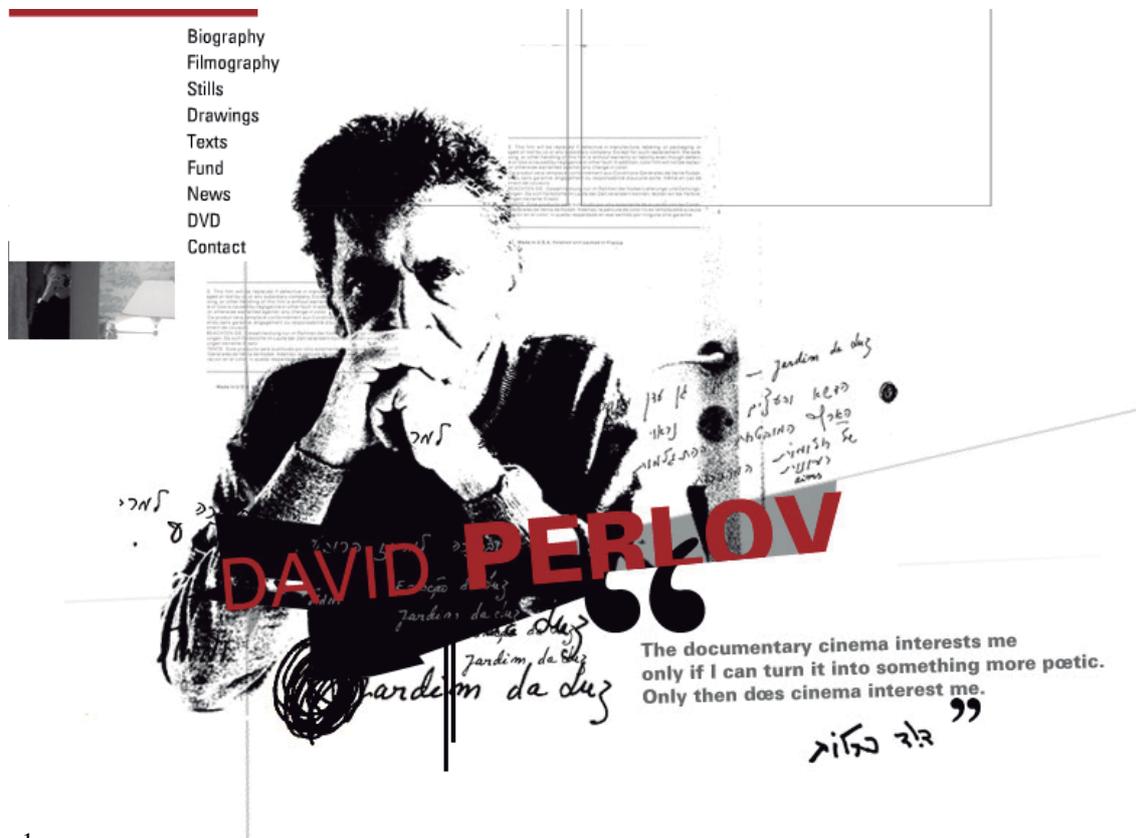


Fig.1

## 2. Análisis de lo general a lo particular

La duración total del diario son seis horas. Para llevar a cabo el análisis de una obra tan extensa es necesario un recorrido de lo general a lo particular para poder ir a lo esencial sin perder la visión del conjunto. Lo general nos aportará una visión de conjunto donde poder reconocer los rasgos comunes de la propuesta. Lo particular nos permitirá un análisis narrativo audiovisual más exhaustivo donde profundizar sobre la cuestión esencial de la obra.

Para la visión general lo primero que haremos será contextualizar el momento histórico en el que Perlov concibe y desarrolla la pieza. En segundo lugar nos acercaremos a las características generales de la obra por medio de su ficha técnica y los rasgos de estilo comunes en todo el diario. Por último identificaremos qué temas aparecen siguiendo el

<sup>126</sup> Fig. 1. Cita de inicio de su página web. *Idem.* «El cine documental solo me interesa si puedo convertirlo en algo más poético. Solo entonces me interesa el cine».

mismo criterio que hemos empleado con Aristóteles, la distinción entre la relación con los otros, con uno mismo y con el mundo.

La visión particular tiene el reto de reconocer cuál es tema central del diario y desvelar qué nos quiso decir Perlov. Para ello haremos un pequeño recorrido por algunas escenas atendiendo a las peripecias y agniciones que hacen avanzar la obra hasta finalmente detenernos en el análisis de la escena «en la consulta del doctor Pinkas».

Para que este recorrido nos permita escuchar la *palabra* que Perlov quiere darnos es fundamental hacer silencio, hacer espacio para acoger la propuesta tal cual es. Debemos aplicarnos la premisa del realismo y ser fieles a la obra para no obligarla a decir algo que no dice. Solo así podremos entrar en diálogo con el autor y aprender a nombrar la realidad en su compañía. Solo así sabremos si *Diary* puede ser un *camino* que nos haga más humanos o no.

## 2.1. Lo general: vista de pájaro sobre el diario

Durante los años 70 Israel vive la guerra. En ese mismo momento (1973), tras la producción de diversas piezas para el Estado, Perlov deja de recibir financiación y decide «*start from the beginning*».<sup>127</sup>

*Using basic film equipment and minimal resources, Perlov began work on his epic creation Diary. In it, Perlov documented the day-to-day of his life alongside the dramatic events that took place in Israel at the time. The film, whose making lasted over 10 years, consists of six one-hour chapters.*<sup>128</sup>

Veamos las características técnicas de esta obra en su ficha.

---

<sup>127</sup> *Idem.* «Empezar desde el principio».

<sup>128</sup> *Idem.* «Usando equipo básico de cine y recursos mínimos, Perlov comenzó a trabajar en su épica creación *Diary*. En ella, Perlov documentó el día a día de su vida junto con los dramáticos eventos que tuvieron lugar en Israel en ese momento. La película, cuyo rodaje duró más de 10 años, consta de seis capítulos de una hora».

Título original	<i>Diary</i>
Título en español	Diario
Año	1983
Duración	330 min
País	Israel
Página web oficial	<a href="http://davidperlov.com">http://davidperlov.com</a>
Guión	David Perlov
Música	Shem-Tov Levy
Fotografía	David Perlov, Gadi Danzig, Yahin Hirsch, Joseph Zicherman
Reparto	David Perlov, Mira Perlov, Naomi Perlov, Yael Perlov.
Productora	Channel 4
Género	Documental

Seis partes de casi una hora cada una. Seis horas de documental<sup>129</sup> donde el camino que recorre para «volver al principio» consiste, como dice Gregorio Martín, en salir «al encuentro de lo cotidiano».<sup>130</sup> Esto va a marcar unos rasgos de estilo que estarán presentes en toda la obra.

A nivel de forma, la grabación es aparentemente *amateur*, cámara en mano. Parece moverse como una mirada humana, en este caso, la de Perlov. Miramos todo desde sus ojos. La edición es abrupta, tiembla, como descuidada, como si no supiera hacerlo bien o estuviera aprendiendo en el proceso. En algunas ocasiones las imágenes aparecen a color, otras en blanco y negro. Parece que estas variaciones son pruebas de su aprendizaje.

Toda la imagen se ve acompañada por la presencia contante de una voz en off de modo que no solo miramos por sus ojos, sino que escuchamos su pensamiento sobre lo que ve. Nos lee las imágenes. La voz siempre mantiene el mismo tono, sin destacar nada, como lo cotidiano, donde todo es aparentemente igual.

<sup>129</sup> Dada la extensión de la obra esta visión general pretende recoger lo esencial del conjunto. De un modo particular nos detenemos la parte 1.

<sup>130</sup> MARTIN, Gregorio. *Cineastas frente al espejo. Op. cit.* P.209.

Los personajes que aparecen son personas reales, las de su vida. No parece ficción, no es un escenario, no han ensayado para el rodaje, es una documentación de la realidad diaria. Este punto es muy interesante pues realmente ¿son personas o personajes? ¿Son escenarios o realidad? ¿Cuál es el criterio para responder a esto? Ahora simplemente dejamos esta pregunta abierta y hacemos silencio para dejar que Perlov mismo nos la responda.

Respecto a los personajes ahora sencillamente vamos a recordar lo que nos ha dicho Aristóteles. La condición fundamental para que se dé la catarsis es la posibilidad de identificarnos con ellos. ¿Nos resultan semejantes? ¿Podemos identificarnos con ellos? ¿Logran despertar en nosotros temor y compasión?

En el caso de *Diary* las personas que aparecen son literalmente «*like-life*». Son absolutamente semejantes a nosotros, humanos, con defectos y virtudes, con un drama común, lo cotidiano.

En lo cotidiano se encuentra con los amigos, la familia, la ciudad, la educación, la guerra, la comunicación, el trabajo de hacer la película... Perlov lo documenta todo desde su mirada. Llega a dar la sensación de ir viviendo con él todos los días.

A lo largo de todo el diario vemos como esta experiencia cotidiana queda marcada por la necesidad de la casa. El hogar, la pertenencia. Hemos visto que Perlov es un judío nacido en Brasil que ha hecho sus estudios en París y viven en Israel. Un judío que vive en la «Tierra Prometida» y aun así, se pregunta por la casa.

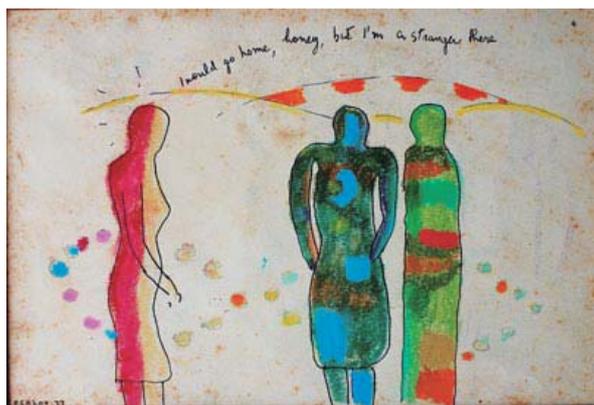
¿Qué reconoce Perlov como hogar? ¿Qué constituye la casa y qué la destruye? ¿Qué dolores manifiesta?

Perlov sufre el desarraigo. En la primera parte estando en *Sao Paulo* escuchamos de fondo la canción «*Stanger here*»<sup>131</sup> y la voz de Perlov subraya el texto: «extraño aquí, extraño allí, extraño por doquier. Retornaría a casa, pero soy un extraño ahí también».<sup>132</sup>

---

<sup>131</sup> Canción de la cantante afroamericana Odetta, del álbum *Sometimes I feel like cryin'* (1962).

<sup>132</sup> *Diary* parte 1. Minuto 14:00



Antes de dedicarse al mundo del cine, durante sus estudios en Bellas Artes Perlov desarrolla su faceta de pintor, práctica que conservará a lo largo de toda su vida. Vemos como el tema del desarraigo está presente también en su pintura. En este cuadro podemos leer la frase de la canción de Odetta: «*I would go home, honey, but I'm a stranger there*».

Fig. 2 De la colección de dibujos de su página web oficial. *Op. cit.*

Aristóteles nos ha enseñado que la cultura es la forma de la casa por la que habitamos el mundo porque es una propuesta concreta de relación. La casa está constituida por relación. La amistad es la relación más adecuada que constituye el vínculo con la realidad, es decir, es la posibilidad de nombrarla para entrar en relación con ella.

Para a ver si en Perlov la casa queda constituida por los vínculos, vamos a escuchar qué dice acerca de los tres sentidos de realidad con los que nos relacionamos: los otros, el mundo y uno mismo.

#### 2.1.1. La relación con los otros

Respecto a la relación con los otros la amistad es parte esencial del documental. Registra distintos tipos de amistad: en la familia, con los alumnos y con los amigos en general.

En la familia retrata constantemente a sus hijas Yael y Naomi con las que tiene una gran intimidad, le hacen confidencias y le ayudan en el mismo trabajo de preparar el documental. En el registro de los diez años de diario las vemos crecer y enfrentarse a la vida, el trabajo, el amor, el extranjero y el propio servicio militar.

Un ejemplo de esta relación y de cómo es posible la identificación con el personaje lo encontramos en la parte dos. Perlov se sienta junto a su hija Yael quién le confiesa el dolor ante la infidelidad de su novio. La posición es literalmente la de una conversación padre e hija donde nosotros nos situamos desde la mirada del padre. Ella se muestra totalmente vulnerable, expresa todo su deseo de que las cosas duren para siempre y su dolor al experimentar su límite.



Fig. 3

En esta sencilla escena podemos reconocer muchos rasgos de la humanidad que nos ha descrito Aristóteles.

Constatamos el drama de la traición. La amistad es el bien más necesario porque la relación es constitutiva de nuestra naturaleza. La experiencia de la traición produce una herida.

Este dolor saca a la luz el deseo de ser amado. Naomi pone palabras a esta intimidad compartida, a este deseo de relación que nos hace personas. La identificación con ella es inmediata. La sinceridad de su confesión, su dolor, la hace vulnerable y nos mueve a compasión.

La relación con los alumnos también constituye el hogar. En la parte cuatro dice «el trabajo, donde he sido maestro durante 12 años es un lugar seguro, un hogar».<sup>134</sup> Allí nos muestra como disfruta pasando tiempo con ellos, enseñándoles y aprendiendo. Como ya nos había indicado Aristóteles, el disfrute en relación con el aprendizaje. El deseo natural de saber cumplido.



Fig. 4

Son muchos los amigos que pasan por la mirilla de Perlov. De todos ellos los que más veces aparecen son Fela y Julio, amigos de Brasil que lo visitan en Tel-Aviv. En la parte uno dice de ellos «su casa allí es parte de mi Israel aquí».<sup>135</sup> Volvemos a encontrarlos en la parte dos donde reconoce que la distancia no ha podido vencer la amistad

<sup>133</sup> Fig. 3. *Diary* parte 2. Minuto 47:31.

<sup>134</sup> *Diary* parte 4. Minuto 46:26.

<sup>135</sup> *Diary* parte 1. Minuto 35:28.



Fig. 5 *Ibid.*  
Minuto 33:50.



Fig. 6 *Ibid.*  
Minuto 34:08.



Fig. 7 *Ibid.*  
Minuto 41:29.



Fig. 8 *Ibid.*  
Minuto 41:57.



Fig. 9 *Ibid.*  
Minuto 42:02.

que tienen y que estar con ellos le hace iniciar «el regreso a casa».<sup>136</sup>

Normalmente los encuentros con estos amigos están marcados por la música. En la parte uno Fela recuerda cuando conoció a Perlov cantando la canción «Píntame angelitos negros».<sup>137</sup> En otra ocasión la música suena de fondo mientras bailan juntos recordando su juventud en Brasil. La música tiene la función del recuerdo.

### 2.1.2. La relación consigo mismo

Respecto a la relación consigo mismo Perlov realiza, solo en la primera parte, hasta cinco autorretratos. Todos presentan dos elementos, la cámara y el espejo.

La cámara oculta la mayor parte de su rostro, llegando a dar la sensación de ser una cámara con cuerpo. Al observar los cinco autorretratos seguidos podemos percibir como un lento acercamiento hasta finalmente permitirnos ver su rostro. Parece decirnos que es él quién mira la realidad a través de la cámara. La cámara es un medio de relación, una mediación.

El espejo podemos reconocerlo visiblemente en los dos primeros. En los tres siguientes está de modo invisible. El hecho de que en los dos primeros autorretratos aparezca el espejo nos revela que Perlov quería hacer explícita su presencia. Miramos a través del espejo pues la imagen que vemos es su reflejo. El espejo constituye otra mediación.

Ambos elementos, cámara y espejo, apuntan a lo mismo. La mediación. ¿Se identifica Perlov como alguien que media en la relación con la realidad?

<sup>136</sup> *Diary* parte 2. Minuto 30:00.

<sup>137</sup> Fig. 4. *Diary* parte 1. Minuto 36:16. Son muchas las versiones sobre esta canción que el realidad es un poema venezolano de Andrés Eloy Blanco recogido en la obra *La Juanbimbada*. ELOY BLANCO, A. *La Juanbimbada*. Editorial Yocoima, Venezuela-México 1959.

Hay un detalle llamativo en el orden de su presentación. Perlov realiza dos autorretratos y en el tercero nos dice «por primera vez, intento filmar un autorretrato».<sup>138</sup> Es objetivo que no es así, acabamos de ver los dos primeros. Esto nos evidencia una cosa: Perlov nos miente. ¿Nos miente en algún otro punto? Continuemos en silencio dejando esta pregunta abierta para escuchar el desarrollo.

### 2.1.3. La relación con el mundo

La relación con el mundo se representa a partir de la relación con tres ciudades Tel-Aviv (Israel), *Sao Paulo* (Brasil) y París (Francia). Cada una señala una parte de su vida.

*Sao Paulo*, su infancia y juventud, la historia de su familia, la relación con su padre ausente. En su primera visita tras 20 años de ausencia dirá que necesita reconciliarse con la ciudad para despedirse de su pasado.<sup>139</sup>

París es la ciudad donde estudió Bellas Artes, es el lugar de los maestros del mundo del arte. Al final del documental será también la ciudad donde viven y trabajan sus hijas.

Tel-Aviv es donde vive la cotidianidad. Destaca la dureza del trabajo, las dificultades para conseguir financiación pero especialmente Israel es el escenario de la guerra.

Sobre este punto Perlov crítica constantemente el discurso político sobre la guerra. Por poner dos ejemplos quisiera destacar una escena de la parte tres donde registra una manifestación en contra de la guerra en Líbano y dice: «El gobierno denomina: “campana para la paz en Galilea”. Paz, no guerra. Campaña, no guerra. Juego de palabras. ¿Con qué entonces, no han de jugar?».<sup>140</sup>

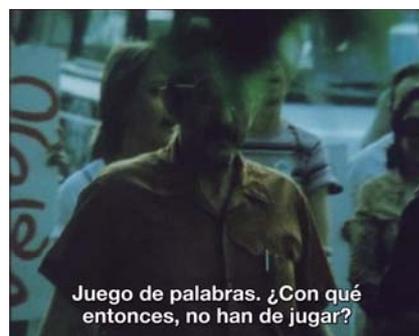


Fig. 10



Fig. 11

<sup>138</sup> Fig 7 Ibid. Minuto 41:29.

<sup>139</sup> Ibid. Minuto 11:41.

<sup>140</sup> Fig. 10 *Diary* parte 3. Minuto 54:00.

En la parte cuatro<sup>141</sup> registra un documental del Estado donde una voz en off resalta la actitud humanitaria de los soldados israelíes durante la guerra. Superponiendo su voz Perlov cuestiona la validez de sus afirmaciones.

El judío coincide con el griego en la diferencia entre manipular y persuadir. Perlov se revela contra los argumentos engañosos del Estado que solo pretenden justificar la guerra. Esta política está educando al pueblo en algo falso. Hacer la crítica es fácil, la cuestión es ¿propone Perlov otra educación?

En este breve recorrido hemos comprobado como en *Diary* la casa también queda constituida por las relaciones. La casa, los amigos, la ciudad, se dan en la experiencia de lo cotidiano, el día a día se revela como el lugar donde se unifica todo. Pero entonces, realmente ¿cuál es el tema del diario?

## 2.2. Lo particular: el tema central

¿Cómo responder a esta pregunta? A lo largo del recorrido uno llega a tener la sensación de que realmente no hay un tema, parece simplemente el registro de lo que sucede cada día. Esto nos lleva a preguntarnos ¿qué es realmente *Diary*, un documental histórico o una obra poética?

Recordemos que el criterio con el que distingue Aristóteles ambos géneros es la cuestión educativa. Si la acción nos hace felices educar es persuadir de las acciones mejores, por eso lo poético es mimesis de la acción. Responder a la cuestión del género de *Diary* es preguntarnos si hay o no una intención educativa en Perlov.

A la luz del Estagirita, sería una contradicción que un artista que dice interesarle el cine por su potencia poética se dedique al registro del tiempo sin más. ¿Hay alguna acción que Perlov imite particularmente?<sup>142</sup>

Aristóteles nos ha enseñado que el tema de una obra se revela en su estructura dramática. Las peripecias y agniciones son el movimiento de la acción que queremos identificar. Vamos pues, a ver qué hace avanzar la obra.

---

<sup>141</sup> Fig. 11 *Diary* parte 4. Minuto 08:46.

<sup>142</sup> A la palabra «acción» le he quitado el adjetivo de «completa» dado que la narrativa moderna, a diferencia de la clásica, presenta tramas complejas y no responde al criterio de la unidad.

En primer lugar vamos a detenernos en el exordio (primera escena) ya que este «debe dar el tono al discurso (...) anunciando la materia de que se tratará».<sup>143</sup>

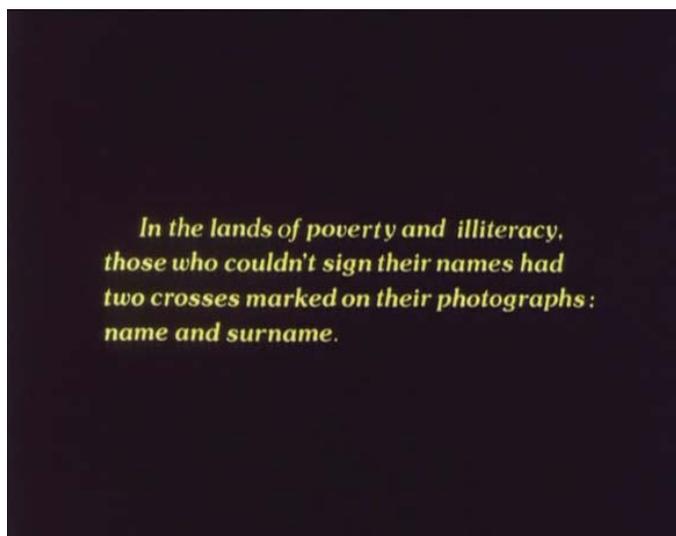


Fig. 12

La primera «imagen» son palabras.<sup>144</sup> Unas palabras escritas que hablan de los que no pueden leerlas. No pueden escribir sus nombres. Sin *logos* no tienen identidad.



Fig. 13

La voz de Perlov nos las lee, las hace accesibles para quienes no saben leerlas.

La siguiente imagen es una ventana sobre la que hará un zoom. La imagen está acompañada por la voz que nos dice:

Quiero acercarme a lo cotidiano, lleva tiempo aprender a hacerlo. Compro una cámara. Quiero comenzar a filmar por mi cuenta y para mí mismo. El cine profesional ha dejado de atraerme. Busco algo más, quiero acercarme a lo cotidiano. Sobre todo, anónimamente. Lleva su tiempo aprender a hacerlo.<sup>145</sup>



Fig. 14

<sup>143</sup> RACIONERO, Q. Introducción. *Retórica. Op. cit.* P.84

<sup>144</sup> Fig. 12. *Diary* parte 1. Minuto 00:05. «In the lands of poverty and illiteracy, those who couldn't sign their names had two crosses marked on their photographs; name and surname». «En tierras pobreza e ignorancia, aquellos que no sabían firmar presentaban dos cruces sobre sus fotografías: nombre y apellido».

<sup>145</sup> Fig. 13. *Ibid.* Minuto 00:20. Fig. 14. *Ibid.* Minuto 00:34

Analícemos primero la imagen y después la voz.

Perlov graba muchísimas ventanas a lo largo de todo el diario. Su repetición es tan exhaustiva que resulta evidente que quiere indicarnos algo. Solo en la primera parte podemos reconocer las siguientes.

Después de este exordio aparece el título de la primera parte dando comienzo propiamente al diario. La primera toma es otra ventana, la segunda, gente vista a través de ella. La tercera toma son las vistas de la casa de Perlov mientras nos dice que grabará desde su ventana.



Fig. 15 *Ibid.* Minuto 00:50.



Fig. 16 *Ibid.* Minuto 00:55.



Fig. 17 *Ibid.* Minuto 01:01.

La toma que sigue a la crítica de la propaganda del Estado sobre la guerra es la vista desde su ventana. Parece presentarnos su contra-propuesta. La voz nos dice: «Decido cambiar mi modo de hacer filmes. Filmar a través de la ventana de mi casa, como si filmara a través de la mirilla de un tanque».<sup>146</sup>



Fig. 18

<sup>146</sup> Fig. 18 *Ibid.* Minuto 10:07.

En su primera visita a *Sao Paulo* al volver a la casa de su infancia graba su ventana.



mi ventana.

Fig. 19 *Ibid.* Minuto 14:26.



Fig. 20 *Ibid.* Minuto 14:27.

En Tel-Aviv, al mudarse graba las ventanas con las que sus hijas han crecido mientras nos dice que «son los puntos de vista de Yael y Naomi».

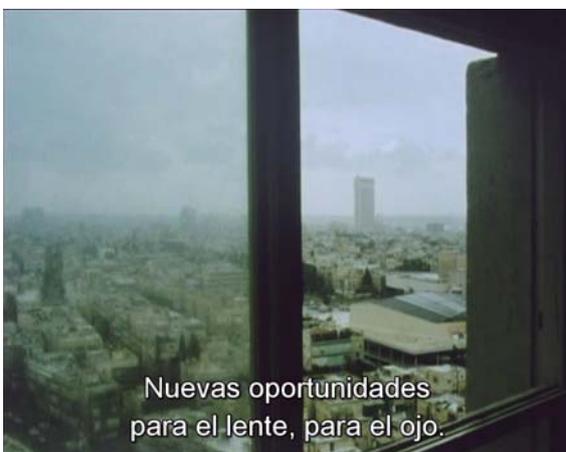


Fig. 21 *Ibid.* Minuto 32:19. El de Yael.



Fig. 22 *Ibid.* Minuto 32:20. El de Naomi.

Ya en la casa nueva explora las nuevas posibilidades de la vista.



Nuevas oportunidades  
para el lente, para el ojo.

Fig. 23. *Ibid.* Minuto 33:47.

La ventana es una metáfora en relación con la casa. La ventana es el punto de vista, la perspectiva desde la que cada uno se asoma al mundo.

Volvamos ahora sobre la voz en off.

Quiero acercarme a lo cotidiano, lleva tiempo aprender a hacerlo. Compró una cámara. Quiero comenzar a filmar por mi cuenta y para mí mismo. El cine profesional ha dejado de atraerme. Busco algo más, quiero acercarme a lo cotidiano. Sobre todo, anónimamente. Lleva su tiempo aprender a hacerlo.<sup>147</sup>

Perlov nos presenta su intención como cineasta, acercarse a lo cotidiano anónimamente. La peculiaridad es que todavía no sabe hacerlo. Parece que va a «aprender haciendo» lo que nos recuerda la propuesta educativa de Aristóteles cuando nos decía: «lo que hay que hacer después de haber aprendido, lo aprendemos haciéndolo».<sup>148</sup>

¿Es posible que *Diary* sea el tiempo que se toma para aprender a hacer cine? ¿Puede ser el hecho de grabar la acción que estructura la obra? Comprobémoslo con las peripecias y agniciones.

En los siguientes minutos, mientras presenta su barrio, su familia, su casa, va a ir intercalando constantemente cuestiones meta-documentales, es decir, sobre el proceso mismo de grabar.

Un buen ejemplo lo tenemos en el minuto seis de esta primera parte, donde frente al muro de las lamentaciones ensaya distintos enfoques.



Fig. 24 *Ibid.* Minuto 06:21.



Fig. 25 *Ibid.* Minuto 06:28.

<sup>147</sup> *Diary* parte 1. Minuto 00:20.

<sup>148</sup> ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco* (1103a 30). *Op. cit.* P.159.

Poco más adelante, en el minuto nueve vuelve a enunciar su propuesta cinematográfica.

La televisión nos trae la realidad a nuestros hogares, no una ilustración de la realidad, y para mí, a partir de ahora, documentaré la realidad, solo esto.<sup>149</sup>

Dos minutos después continúa ajustando las premisas.

Siento que mi punto de vista se torna más preciso, documentar lo cotidiano, lo usual. No más cuentos, no más tramas, nada artificial, tampoco los trucos profesionales que tanto me gustan. (...) Todo debería comenzar desde el principio... me convierto en maestro.<sup>150</sup>



Fig. 26

La propuesta cinematográfica de Perlov consiste en acercarse a lo cotidiano anónimamente, un cine para sí mismo donde documentar la realidad, nada más, sin cuentos, ni tramas. Y esto le convierte en maestro.

¿Qué tiene esto de poético? ¿Cómo puede llamarse maestro si parece una propuesta solo para sí mismo? ¿No son una contradicción estas premisas de lo objetivo con la metáfora de la ventana como punto de vista? Perlov ya nos ha mentado una vez en sus autorretratos, veamos si en esta ocasión cumple lo que dice.

---

<sup>149</sup> *Ibid.* Minuto 09:25.

<sup>150</sup> Fig. 26. *Ibid.* Minuto 11:11.

En el minuto 29 contraponen dos situaciones que llaman poderosamente la atención. Por un lado un grupo de mujeres discuten.



Fig. 27.

Quiero captar un argumento claro. En vano. Esté donde esté, siempre la misma sensación. No hay diálogo. Ni una sola frase. No se habla a nadie en particular, nadie escuchando.<sup>151</sup>

Y la imagen siguiente es una clase de música

Aquí me siento a gusto. Una jerarquía justa, es como observar un padre ensañando a su hijo. Sin falsa igualdad.<sup>152</sup>



Fig. 28.

El profesor le hace un gesto a su alumna indicando que tiene que escuchar, tiene que poner atención en escuchar si quiere aprender a tocar de un modo adecuado.

Aparece aquí la figura del maestro quién propone el hábito de la escucha. La escucha es la puerta al diálogo.

Parece indicarnos que hay algo que nos quiere enseñar. Para escuchar la *palabra* que tiene que decirnos vamos a continuar callados, viendo cómo se desarrolla el documental.

Damos un salto en el tiempo y me detengo en una escena de la parte tres.

Aún estoy filmando mi diario, cuanto más filmo, más cerca quiero estar de lo cotidiano. Lo usual. Pero continúo cayendo en trampas, en trampas y dramas, tal vez igual que en la vida misma.<sup>153</sup>

Después de tres horas de documental donde nos ha ido presentando diversos aspectos de su vida Perlov empieza a confesar. Su pretensión de relación aséptica con la realidad resulta imposible. ¿Cómo lo está haciendo entonces?

---

<sup>151</sup> Fig. 27. *Ibid.* Minuto 28:32.

<sup>152</sup> Fig. 28. *Ibid.* Minuto 29:12.

<sup>153</sup> *Diary* parte 3. Minuto 44:12.



Fig. 29

La siguiente escena nos sirve de ejemplo. Aparece su hija Naomi junto a su novio quién mantiene una conversación con una joven francesa. En esta ocasión la voz en off que acompaña la escena es la misma Naomi confesando los celos que siente por ella.<sup>154</sup>

La voz deja en evidencia que cada enfoque de la cámara, especialmente atento a los gestos femeninos de la chica, está señalando la tensión que vive Naomi. Nada más lejos a un acercamiento aséptico y anónimo.

Otra escena donde se pone en crisis su pretensión inicial es cuando Naomi (que vive en París) llega por sorpresa a su casa de Tel-Aviv. Su madre sale a recibirla y Perlov, en vez de ir a su encuentro, la graba. Finalmente se acerca y ella, casi saltando dentro de la cámara, abraza a su padre. De un modo muy irónico le recrimina «¡Cómo has venido corriendo hacia mí!».<sup>155</sup>



Fig. 30

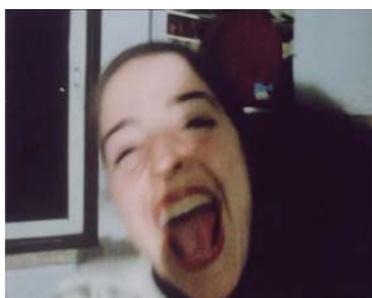


Fig. 31



Fig. 32

La presencia de la cámara ha introducido cierta extrañeza, cierta distancia con la realidad filmada. Introducir una cámara es introducir una mirada que lo cambia todo.

<sup>154</sup> Fig. 29 *Diary* parte 3. Minuto 45:07.

<sup>155</sup> Fig. 30-31-32 *Diary* parte 4. Minuto 46:54 – 47:00. Ejemplo muy similar sucede en la primera parte donde ante la invitación a tomar una sopa con su hija dice «a partir de ahora tengo que decidir entre tomar la sopa o filmar la sopa».

La última escena que quiero señalar en este recorrido es la conversación que mantiene en París con su amigo Lanzmann, director del documental Shoah.

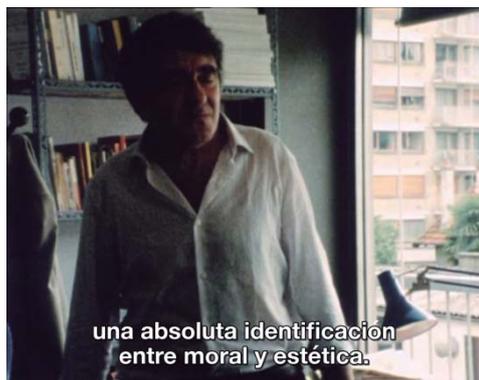


Fig. 33.

«Encuentro en este *film* una absoluta coincidencia, una absoluta identificación entre moral y estética».<sup>156</sup>

Perlov muestra una gran admiración por su amigo y maestro.

En este punto de la investigación nos estamos preguntando sobre la veracidad de las premisas de Perlov y vemos que admira esta identificación entre moral y estética. ¿Acaso no es esto lo mismo que él ha hecho?

Cuando Aristóteles nos habla de las peripecias y las agniciones atiende a la realidad del teatro clásico, donde se la acción es exterior. La modernidad reclamó la importancia del «yo» lo que influyó en todas las artes para imitar, no solo acciones exteriores, sino también acciones interiores.

Todas estas cuestiones sobre el cine (cómo llevarlo a cabo, qué función tiene, cómo reacciona al contacto con la realidad...) son las peripecias y agniciones que vertebran todo el diario con la particularidad de que, más que acciones externas, suponen un avance en el aprendizaje de Perlov. A través de ella el director va constatando, o más bien, nos va descubriendo a nosotros como público, que no es posible acercarse a lo cotidiano, es decir, a la experiencia humana, si no es contando una historia, un relato y esto nunca puede ser objetivo pues nos vincula en la relación con la realidad desde un punto concreto (como la ventana).

La moral es un modo de vivir mejor y vemos que hay algo en lo que Perlov nos quiere educar. ¿Realmente hay una intención educativa detrás de su estética? ¿Cuál?

Para ir al fondo de esta pregunta vamos a pasar al análisis detenido de una escena.

---

<sup>156</sup> Fig. 33 *Diary* parte 5. Minuto 53:46. Shoah es una obra maestra referente del cine documental. En casi diez horas de película presenta los horrores del exterminio nazi no con la fuerza de las imágenes, sino de la palabra del testimonio. Lanzmann, C. (1985) *Shoah*. Francia. *Les Films Aleph / Ministère de la Culture de la République Française*.

### 2.2.1. Análisis de escena: En la consulta del doctor Pinkas<sup>157</sup>

Hemos elegido esta escena porque es la única que presenta una situación diferente.

A lo largo del diario Perlov nos ha acostumbrado a mirar el mundo desde sus ojos a través de la cámara. Hay un momento en la parte dos donde manifiesta un dolor en el ojo. El doctor Pinkas es un oftalmólogo. En esta ocasión es el ojo de Perlov el que es mirado por el doctor a través de su máquina.

En una descripción general vemos que toda la escena se desarrolla en el interior de la consulta. Es una habitación oscura, con apenas luz. Parece que el doctor lo necesita así para poder hacer su trabajo, recuerda a las salas de revelado fotográfico.

Utiliza blanco y negro. A lo largo del documental hemos visto que Perlov ha ido cambiando de BN a color. ¿Es casual? La confesión de necesidad de afecto de Yael, sus mejores amigos Fela y Julio que son memoria y hogar, el reenfoque del muro de las lamentaciones donde aprende a hacer cine, las ventanas de sus hijas como puntos de vista y sus autorretratos (a partir del primero según él).<sup>158</sup> Todas estas escenas son puntos fundamentales de su discurso. Podemos leer que el BN señala lo esencial.

Al igual que el resto del documental, la edición del montaje es abrupta. En esta toma la cámara literalmente le tiembla en la mano. Es evidente que no disimula el acto de grabar. Cuando un gesto así no se disimula es porque se quiere destacar. Nos está enseñando a grabar, nos está enseñando a mirar. Esta es la única vez que la cámara no está en manos de Perlov, no sabemos quién es el cámara.

El desarrollo de la escena es el siguiente.

El narrador nos introduce para rápidamente desaparecer y dejar paso al diálogo entre médico y paciente. Su conversación nos revela que Perlov tiene una «víbora» en el ojo izquierdo, una enfermedad que le impide ver «realmente las cosas».

---

<sup>157</sup> Para evitar la saturación de fotogramas, referencias y facilitar el mejor seguimiento de este análisis he adjuntado la escena a modo de anexo. *Diary* parte 2 Minuto 20:17 a 24:07.

<sup>158</sup> No contamos la escena del documental del Estado porque él se limita a grabar la televisión cuya emisión es en BN. No lo contamos porque no ha mediado la decisión del autor.

El doctor le explica que para curarlo habrá que hacer una pequeña operación aunque la enfermedad puede reincidir independientemente del arte de cirujano. Solo un tercio de los casos se cura de una vez para siempre.

Es particularmente llamativa la explicación que le da sobre el ejercicio de operar.

He atendido a muchos casos de gente que no veía. Yo los opero y al día siguiente vuelven a ver. Es como un nacimiento. Es una sensación maravillosa, tanto para el paciente como para el doctor. Arrancarlos de la oscuridad o la ceguera, y de pronto vuelven a ver bien, pueden volver a pasearse y a trabajar, es lo más importante.

Una operación que devuelve la vista. Como un nacimiento, un «*start from the beginning*».<sup>159</sup> Para volver a pasearse y trabajar, es decir, para vivir la vida cotidiana.

A nivel de imagen lo primero que encontramos es la mirada del doctor que mira a cámara e inmediatamente dirige su mirada al objetivo de su máquina. Parece invitarnos a seguirle, a mirar juntos el ojo de Perlov.

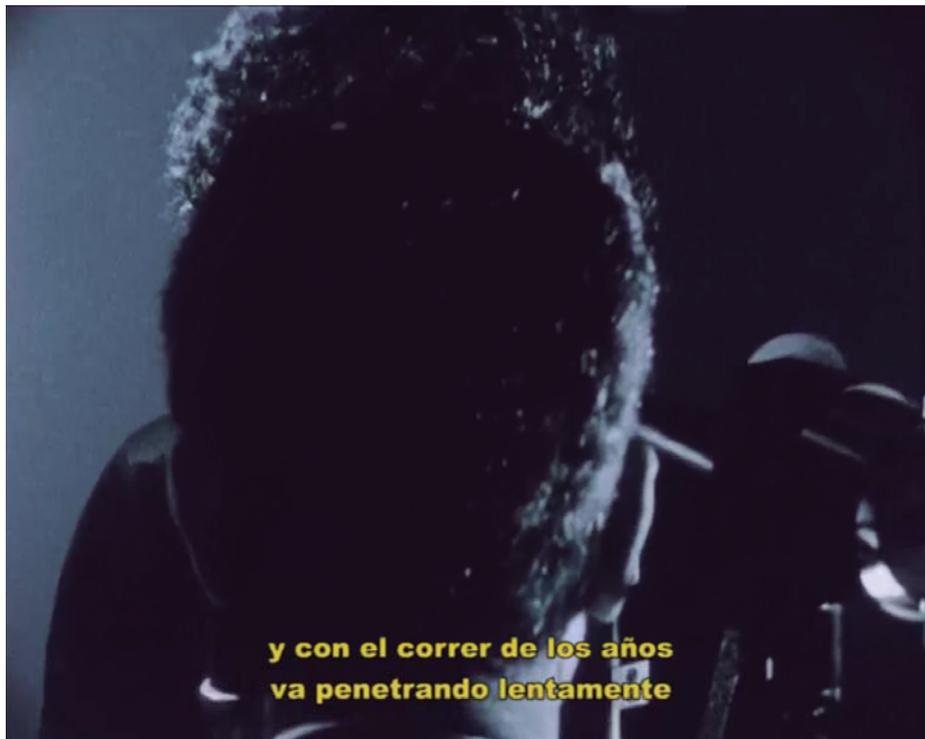


Esta atención a la cámara nos pone evidencia que es un gesto intencionado. No es la grabación arbitraria de la vida cotidiana.

---

<sup>159</sup> PERLOV, D. Web. *Op.cit.* «Empezar desde el principio».

La toma del ojo se convierte en un *travelling* que rodea al doctor. En un punto de este recorrido las cabezas del médico y del cineasta se alinean de tal modo que parecen ser la misma persona. ¿Se identifica Perlov con el médico?



En la siguiente toma vemos al doctor Pinkas y a Perlov compartiendo encuadre, con la máquina como mediación.



A continuación hace un *travelling* que funciona como *zoom* de esta misma imagen. El recorrido será de izquierda a derecha, es decir, de la mirada del doctor al ojo de Perlov. Este movimiento señala la importancia de lo que sucede en este recorrido.<sup>160</sup>



Para terminar el análisis vamos a detenernos en sobre el detalle de la iluminación. Observemos el rostro del doctor Pinkas.



La iluminación cambia. Si estuviera haciendo un registro objetivo de la realidad y realmente estuviera documentando una consulta al oftalmólogo, no pondría unos focos y menos aún los estaría cambiando de sitio (movimiento que no registra lo cual delata que la «fluida conversación» no sucedió así).

Esto nos revela definitivamente que estamos ante una ficción. Estas personas son personajes, esta consulta es un escenario. La iluminación, la posición de cámara, los gestos de los personajes y el propio diálogo tienen una intención narrativa.

Toda intención narrativa está sostenida por una intención poética. Hay algo a lo que quiere poner *palabra*, algo en última instancia, en lo que nos quiere educar, «alfabetizar».

---

<sup>160</sup> Las imágenes están colocadas para recrear el recorrido pero el orden cronológico de los fotogramas es de izquierda a derecha, es decir, en *travelling* comienza en el rostro del doctor Pinkas y termina en el de Perlov.

Toda la escena parece una gran metáfora como si la operación del ojo es lo que Perlov quiere hacer a través del cine. Quiere curarnos, arrancarnos de la oscuridad y que podamos volver a ver, para reconciliarnos con la vida cotidiana. Pero ¿cómo? ¿Qué nos enseña su cine que sea capaz de «operar» algo así?

Recordemos las preguntas de Aristóteles: ¿de qué nos quiere persuadir Perlov, en qué bien nos educa? ¿De qué afecciones nos pretende sanar? En definitiva ¿qué nos permite reconocer (nombrar) para vivir bien juntos?

### 3. La pretensión educativa del cine de Perlov a la luz de Aristóteles

La persona, como animal con *logos*, entra en relación con la realidad al nombrarla. Perlov, en la voz de narrador, ha ido poniendo palabras a las cosas, ha nombrado cada imagen, ha interpretado todo aquello que nos ponía *delante de los ojos*.

Esta relación a través del *logos* es el diálogo por eso, a lo largo del diario, nos narra su experiencia de lo cotidiano, con los amigos, con el mundo y consigo mismo. La experiencia de lo cotidiano es el lugar de la relación, del diálogo. Los vínculos son la concreción de la relación, son el cuerpo de nuestra experiencia humana.

Aristóteles nos ha enseñado que la poética es un servicio para la plenitud de la humanidad, por eso se infiere de la Antropología. En su propuesta Perlov nos educa en que la condición de posibilidad para que nuestra humanidad se desarrolle es pertenecer a un lugar donde se encarne la relación, es decir, la casa y nos sana de su falta. Quiere purificar por la catarsis la herida del desarraigo.

La casa queda constituida por los vínculos, ellos son los que nos enseñan a hablar, a poner palabras, en definitiva, a entrar en relación con la realidad. Estos vínculos que nos ubican nos dan una posición concreta frente a ella. Esta posición nunca será «objetiva», sino cultural. La segunda naturaleza nos exige, por medio del *logos*, habitar el mundo juntos desde una propuesta *histórica* concreta. «Naturaleza pura», objetiva, es un concepto del que la persona jamás podrá tener experiencia.

Por esta razón la ventana es una metáfora en relación con la casa. La ventana es el punto de vista que nos sitúa en una posición frente al mundo.

Por esta razón *Diary* es un documental de *realidad ficcionada*<sup>161</sup> y no objetiva. El juego de Perlov al proponer premisas que no cumple es su forma de enseñarnos que no es posible documentar la experiencia de lo humano asépticamente, sino que necesita del relato.

La experiencia de la casa pasa por el relato precisamente porque somos seres históricos, es decir, no solo biológicos, sino biográficos. Como dice Ortega «para comprender algo humano, personal o colectivo, es preciso contar una historia»<sup>162</sup>. La persona recibe del relato una explicación del pasado, saber de dónde viene, del futuro, saber a dónde va y del presente por saber quién es y para qué vive. Esto le da una cosmovisión de qué es el mundo, quienes son los otros y quién es él.

El relato forma parte de la casa porque solo la relación puede sostener su propuesta. La casa es el lugar que nos permite compartir la historia, nos conforma en torno a una memoria común. En la casa el relato es *compartido*.

La persona solo puede reconocer su identidad si pertenece a una casa. El desarraigo significa vivir desubicado en la historia. La pertenencia es una exigencia de nuestra naturaleza porque el relato compartido nos revela la identidad, de cada uno y como pueblo.

Si hay un pueblo que ha logrado conservar su identidad a través de un relato transmitido de generación en generación es el pueblo judío. La casa de Perlov.

Su cine (como forma cultural, por tanto como forma de esta casa) nos recuerda que solo habitaremos el mundo *juntos*, que el diálogo constituye la casa. Perlov nos presenta una concepción del cine como mediación para reconciliarnos con lo cotidiano, es decir, con las relaciones que nos vinculan a la realidad. Un cine con una educación poética que señala el relato como signo de pertenencia, como posición en el mundo, como ventana.

---

<sup>161</sup> Ficcionalada no en el sentido de falsa, sino de relato, narrativa.

<sup>162</sup> ORTEGA Y GASSET, J. *Historia como sistema*. Revista de Occidente, 7ª ed. Madrid 1975, p. 5.

## Conclusiones

Es el momento de hacer memoria de las razones por las que iniciamos esta investigación, el camino recorrido y los frutos de cada parte.

Partíamos de un dato antropológico fundamental: el hombre es el único animal «por terminar». Somos los únicos, como nos decía Ortega, que corremos el riesgo de deshumanizarnos. Esto significa que hay cosas que nos convienen más que otras, porque unas humanizan y otras no.

La cultura, como modo de estar en el mundo, debe responder a esta tarea: proponer un modo de vivir que promocióne nuestra humanidad. El criterio de discernimiento está en nuestra propia naturaleza. Para saber lo que esta exige necesitamos primero comprenderla.

Por esta razón miramos a Aristóteles, quién propone una correspondencia entre Antropología y Poética y a la que preguntamos ¿puede la poética de Aristóteles inspirar un cine documental capaz de proponer una cultura adecuada?

Para contestar esta pregunta analizamos la serie documental *Diary* con los criterios del Estagirita poniendo a prueba su actualidad para revelar si esta pieza hace crecer nuestra humanidad o no.

El camino recorrido con Aristóteles nos llevó a mirar la Antropología para después inferir de esta la Poética.

Respecto a la Antropología nos presentó un ser humano constituido por una primera naturaleza que como intimidad compartida, supone la posibilidad de vivir juntos. Esta naturaleza tiende a la felicidad, que en el caso humano, se concreta no solo en vivir, sino en vivir bien.

Para lograrlo nos presentó la segunda naturaleza que, a través del *logos*, nos pone en diálogo con la realidad para discernir lo mejor. Este diálogo se encarna en la amistad, que nos sitúa en la relación con la realidad a partir de tres vínculos: los otros, nosotros mismos y el mundo.

Estos vínculos constituyen la casa. La pertenencia a una casa revela la identidad. La forma concreta de esta casa es la cultura, es decir, la propuesta histórica, que como una ventana, nos sitúa y nos permite «asomarnos» al mundo, entrar en relación con la realidad. Sin ella no podríamos crecer porque somos, por naturaleza, en relación y la relación siempre es encarnada, como lo cotidiano.

La Poética es el arte de nombrar la realidad. Poner *palabras* que sirvan como camino para el reconocimiento del mundo, de los otros y de uno mismo. *Palabra* como puente para la relación, como mediación, en definitiva, como cultura, como forma de la casa.

Este arte poético de nombrar la realidad sana y educa. Sana porque nos permite reconocer nuestros dolores y los purifica. Educa porque nos permite discernir sobre lo mejor. La educación poética por medio de la mimesis persuasiva tiene el objetivo de proponer lo mejor a partir de un camino educativo que no se impone, sino que dialoga, que se encuentra. Que presenta por medio de la palabra el atractivo del bien para persuadir de su conveniencia. Que no censura nada porque todo está bien hecho, todo sirve para recorrer este camino.

Aristóteles nos presenta una Poética ordenada como un servicio a la plenitud.

El camino recorrido con Perlov ha sido, sobre todo, un ejercicio de escucha. No manipularlo y ceñirme a los criterios del Estagirita me ha revelado, en primer lugar, el tema principal del diario: el relato como camino para el reconocimiento, como casa. En segundo lugar me ha permitido comprender la propuesta cinematográfica de Perlov como un camino educativo, tanto para él, que aprende haciendo, como para el espectador, a quién quiere educar en la necesidad de la casa y sanar de su carencia, es decir, del desarraigo.

Y todo esto ¿nos ha servido para algo?

La primera y principal conclusión de esta investigación es que Aristóteles es actual y muy fecundo en el análisis de obras como *Diary*. Sus criterios nos han descubierto el tema del relato en Perlov y nos ha permitido comprender su necesidad para promocionar nuestra humanidad. La profunda fundamentación antropológica de su propuesta poética es la clave de su actualidad. Aristóteles hunde sus raíces en lo humano, esto es lo que lo convierte en un clásico. Por esta razón no importa si Perlov conoció o no al Estagirita,

la cuestión es que lo humano será siempre el centro del buen arte y Aristóteles, como maestro, nos enseña a leerlo.

La pregunta acerca de si la poética de Aristóteles puede inspirar un cine documental capaz de proponer una cultura adecuada queda para la prospectiva.

La segunda conclusión que saco de esta investigación es que sin Antropología no hay Poética que valga. Ha sido un auténtico descubrimiento para mí tocar de un modo tan concreto la fecundidad del trabajo intelectual, del cual, confieso que era muy escéptica. Tenía el prejuicio de que el intelectual levitaba sobre la realidad y no conocía la verdadera materia práctica del arte. Mi pretensión inicial en este trabajo era sacar una lista de recursos narrativos que pudiera aplicar a mi producción. La convivencia con Aristóteles, Perlov y la inmensa paciencia de mi tutor me han dado mucho más que esto.

La Antropología me ha dado el criterio fundamental, enseñándome a reconocer la verdadera materia del arte, lo cual es más práctico que cien mil trucos narrativos.

La tercera conclusión es que todo este camino me ha permitido comprender la cultura como un servicio urgente y humilde. Urgente porque es la condición de posibilidad de entrar en relación con la realidad, es decir, de ser humanos y su urgencia radica en que sea adecuada, es decir, inferida de la Antropología.

Y humilde en el sentido de no ser el centro, sino el servicio. Recuerdo aquí la escena en la que Fela canta «Píntame angelitos negros», donde el poeta pide al pintor que dé color a los ángeles. Esto es la cultura, hacer accesible. Un ángel negro no añade nada a la verdad ontológica de los ángeles, sino que sirve de mediación para que los ángeles sean más cercanos a las personas de color.

El arte es un servicio para vivir mejor. Este criterio despeja muchas de mis dudas y sospechas sobre la presunción del mundo del arte moderno que aprendí en mi facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia. La cuestión de la expresión, el mundo interior del artista... esto no es el tema. Aristóteles me señala que la verdadera pregunta es ¿esta obra es adecuada? ¿promociona nuestra humanidad o no?

La cuarta conclusión es una llamada a la responsabilidad. Dentro de esta concepción de cultura como servicio a la humanidad, a mí, como artista ¿qué me toca?

Ambos autores me explican que nuestra humanidad crece en la medida que puede relacionarse por eso la tarea del poeta consiste en ponerle palabras a las cosas para hacer accesible la relación con ellas. Es un mediador. Para que la relación se de son necesarios los vínculos, la pertenencia, por tanto, la propuesta del relato (casa) supone un camino para el reconocimiento de la realidad.

Como artista me pregunto cuál es el relato adecuado para la persona ahora, en plena posmodernidad y cómo se lo podemos proponer.

Ante el cómo se me ha regalado comprender que lo más adecuado es siempre un camino educativo *motivado por un atractivo*. Me he dedicado durante dos años al acompañamiento personal de los alumnos y ahora comprendo que la verdadera comunicación es un acompañamiento, una propuesta, una relación dialógica, no una imposición.

El mejor ejemplo que me ha explicado este punto es una de mis alumnas. Llevaba una vida muy desordenada, marcada por graves heridas y mentiras que la arrastraban al desprecio. Un día me pidió ayuda. Le pregunté qué le había hecho dar el paso de pedir ayuda después de tanto tiempo viviendo lo mismo. Su respuesta fue: «la relación contigo me ha puesto delante que yo no estoy hecha para esto». Por fin, reconocía que era digna, no porque yo se lo hubiera dicho sino porque la relación se lo revelaba, a ella, desde dentro. Yo lo único que hice fue *poner delante de los ojos*, desde una relación. Ahora eso nadie se lo podrá arrebatar, porque es suyo, porque ha llegado ella.

El cine como un educación poética me hace recordar lo que Calasanz<sup>163</sup> me ha enseñado siempre, que la educación es «ministerio insustituible (...) y acaso el principal para la reforma de las corrompidas costumbres; ministerio que consiste en la buena educación de los muchachos en cuanto que de ella depende todo el resto del buen o mal vivir del hombre futuro».<sup>164</sup>

Esta búsqueda del relato y del modo de comunicarlo toca el núcleo de mi profesión como cineasta.

---

<sup>163</sup> Fui educada por los Escolapios de Micer Mascó de Valencia a quienes debo la fe, es decir, la relación de la que hoy vivo.

<sup>164</sup> CALASANZ, S. J. *Memorial de San José de Calasanz al Cardenal Miguel Ángel Tonti* (1602). Traducción de LESAGA, J.M. - ASIAIN, M.A. - LECEA, J.M. Documentos fundacionales de las Escuelas Pías, Salamanca 1979, p. 183-193.

En definitiva concluyo con la certeza de que no podemos acercarnos a la experiencia de lo humano sino es desde el relato porque nuestra naturaleza exige la pertenencia (casa) a algo más grande que uno mismo. No podemos concebirnos solos porque la identidad se revela en la relación. Concebirnos parte de un pueblo nos sitúa en la relación con el mundo, con los otros y con uno mismo.

La fundamentación antropológica que explica esto es que somos el «animal con *logos*». Por la palabra habitamos el mundo. El *logos* es relación porque la plenitud de lo humano es la comunión.



## Prospectiva

El agradecimiento es la única razón seria para continuar este camino. Para que mi deseo de proponer el *relato adecuado* se realice, necesito fundamentación.

Por un lado, si el *logos* es la sustancia de la cultura y la cultura es una mediación en la relación con la realidad, necesito comprender lo dialógico. Para ello quisiera profundizar y continuar la senda propuesta por Álvaro Abellán-García en su Teoría Dialógica de la Comunicación<sup>165</sup> y en base a ella responder si el cine documental convertirse en un punto de encuentro.

Por otro lado, necesito comprender cómo la obra poética es mediación, camino para el reconocimiento. Para ello quisiera profundizar en la capacidad de lo poético para revelar la realidad y sus procesos persuasivos. En relación con esto me interesa estudiar el relato como sub-creación<sup>166</sup>, es decir, como obra. En mi caso, como obra audiovisual, se hace necesario abordar métodos de análisis narrativos específicos de este arte que me permitan contestar la pregunta acerca de si es posible que el lenguaje poético y la experiencia estética propia del cine documental generen esta cultura adecuada. En definitiva, profundizar en cómo este lenguaje puede ayudarnos en la tarea de nombrar.

Pretendo andar todas estas cuestiones en el camino de la tesis, que comenzaré oficialmente en octubre de 2019 en el programa de doctorado en Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia con la compañía del seminario permanente de investigación Imaginación y mundos posibles, donde espero profundizar en autores como Paul Ricoeur, Gadamer y la escuela de los Mundos Posibles de Juan José García-Noblejas, quienes han continuado la estela del Estagirita y con quienes espero responder a la pregunta de si es posible fundamentar y proponer de un cine documental que promoció nuestra humanidad basándonos en su Poética.

La particularidad de este doctorado es que pide una parte teórica y otra práctica. La práctica consistirá en la propuesta de un relato por medio del audiovisual. Tengo

---

<sup>165</sup> ABELLÁN-GARCÍA BARRIO, A. Tesis. *Op. cit.*

<sup>166</sup> «Es el inicio de la Fantasía. El Hombre se convierte en sub-creador». J. R. R. TOLKIEN, *Árbol y hoja. Ob cit.* P.23

proyectado la reedición del documental *Al principio no era así* (2016) y la producción de un nuevo cortometraje en relación con la Teología.<sup>167</sup>

Para ello será fundamental continuar profundizando en la tradición del cine documental y poder mirarlo todo a fondo para servir, como me ha enseñado Aristóteles.

---

<sup>167</sup> Proyecto en colaboración con el doctor Juan Serrano (UFV).

## Agradecimiento

Creo que es justo poner palabras a lo sucedido a lo largo de esta investigación y durante estos dos años de máster.

Lo primero que quiero agradecer profundamente es que después de esta investigación ya no puedo volver a concebirme sola. En ninguno de los aspectos de mi vida, pero concretamente, en la tarea como artista más que nunca reconozco la necesidad de la comunidad.<sup>168</sup> La relación con muchos profesores y amigos ha sido para mí vínculo que me ha ensanchado la mente y el corazón y me ha dado la posibilidad de abrazar más la realidad. Ahora la Universidad Francisco de Vitoria es mi casa.

La relación con ellos me ha permitido reconocer una llamada profunda a entrar en este servicio urgente y humilde de la cultura, que se hace en compañía y a la escucha de todo.

Lo segundo que quiero agradecer es que esta investigación ha puesto palabras a mi propia experiencia. Del pasado, del presente y del futuro.

Del pasado porque comprendo ahora que lo que ha hecho la Iglesia conmigo es un camino educativo donde aprender a ponerle palabras a las cosas. Me ha enseñado a hablar. Ha sido la única que no ha censurado nada de mí, ni mis preguntas, ni mis dolores, ni mis anhelos. Ha sabido explicarme mi corazón con la precisión que solo conoce el que lo ha hecho. Al nombrarlo todo me ha permitido reconciliarme con mi historia y sanar cada *dolencia*. Me ha permitido concebirme dentro de un pueblo, de una historia más grande que yo misma, una *historia de salvación* compartida. Ha ensanchado mi vida. Y todo esto, sin violentar jamás mi libertad. Todo en un camino motivado por el atractivo de la relación con uno que vive convencido de que puede *atraer a todos hacia sí*.<sup>169</sup> Una amistad que ha sanado mi relación con el mundo, con los otros y conmigo misma.

Del presente porque ha llenado de consistencia la experiencia de lo cotidiano regalándome la conciencia de que en casa gesto, como me visto, como vivo la relación

---

<sup>168</sup> Reconozco que no sentía ninguna simpatía por estas palabras que se repiten tanto en la UFV. No las entendía y me defendía de ellas. Ha sido necesario un camino educativo para leerlas adecuadamente.

<sup>169</sup> «Atraeré a todos hacia mí». SAN JUAN, Evangelio según San Juan. 12, 32.

con mis amigos, con el trabajo, mi forma de comer, de conducir, de hablar, de mirar... en cada gesto, me juego mi humanidad. La vida es realmente intensa.

Y el futuro porque hace tiempo que pregunto a Dios. Quiero irme a casa pero no sé dónde está. Ahora comprendo la relación de amistad con el *logos* encarnado. La casa es la comunión.

Quiero dar gracias infinitas a todos aquellos maestros que han tenido la esperanza de educarme y son carne de esta *Palabra*.

## Bibliografía

### Primaria

ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco*. Traducción de Julio Pallí Bonet. Editorial Gredos, Madrid 1993.

ARISTÓTELES. *Metafísica*. Traducción de Tomás Mariano Calvo Martínez. Editorial Gredos, Madrid 1994.

ARISTÓTELES. *Poética*. Edición trilingüe traducción Valentín García Yebra. Editorial Gredos, Barcelona 2017.

ARISTÓTELES. *Política*. Traducción de Manuel García Valdés. Editorial Gredos, Madrid 1988.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Traducción de Quintín Racionero. Editorial Gredos, Madrid 1999.

PERLOV, D. *David Perlov*. <http://davidperlov.com>

PERLOV, D. *Diary*. Channel 4, Israel 1983.

### Secundaria

ABELLÁN-GARCÍA BARRIO, Á. *Crítica, Fundamentos y Corpus disciplinar para una Teoría dialógica de la Comunicación*. Universidad Francisco de Vitoria, doctorado en Humanidades, Madrid 2010.

ABELLÁN-GARCÍA BARRIO, Á. Documento de análisis de la obra *La semilla de la Verdad* de Andrzej Sapkowski en el Seminario de Permanente de Investigación: Imaginación y mundos posibles, Universidad Francisco de Vitoria, Madrid 2019.

CALASANZ, S. J. *Memorial de San José de Calasanz al Cardenal Miguel Ángel Tonti* (1602). Traducción de LESAGA, J.M. - ASIAIN, M.A. - LECEA, J.M. Documentos fundacionales de las Escuelas Pías, Salamanca 1979.

ELOY BLANCO, A. *La Juanbimbada*. Editorial Yocoima, Venezuela-México 1959.

GARCÍA YEBRA, V, *Introducción y apéndice II*. Poética de Aristóteles. 6ª ed, Editorial Gredos, Madrid 2017.

GÉNESIS 2,19.

GIUSSANI, L. *Qui e ora*. Biblioteca Universale Rizzoli. Milán 2009.

HEIDEGGER, M. *Carta sobre el humanismo*. Traducción Helena Cortes y Arturo Leyte. Alianza Editorial, Madrid 2000, p.11-12.

J. R. R. TOLKIEN, *Árbol y hoja y el poema Mitopoeia*. Traducción de Julio César Santoyo y José M. Santamaría. Ediciones Minotauro, Barcelona 1994.

LLEDÓ ÍÑIGO, E. *Introducción*. Ética a Nicómaco de ARISTÓTELES. Editorial Gredos, Madrid 1993.

MARTIN, Gregorio. *Cineastas frente al espejo/ Filmmakers in front of the mirror* (spanish Edition), editorial T&B, Madrid 2008.

MILTON, J. *Preface to Samson Agonistes*. Citado por S. H. Butcher en *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, 4.ª ed., reimpresión de Dover Publications, New York 1951.

MONTIEL, J. *Sucedará la flor*. Pre-textos, Valencia 2018.

ORTEGA Y GASSET, J. *El hombre y la gente*. Revista de Occidente en Alianza Editorial, 3ª edición, Madrid 1988.

ORTEGA Y GASSET, J. *Historia como sistema*. 7ª ed. Revista de Occidente, Madrid 1975.

ORTEGA Y GASSET, J. *La rebelión de las masas*. Colección Austral, Madrid 1993.

PLATÓN, Fedro.

PLATÓN, Lisis.

RACIONERO, Q. *Introducción*. Retórica de Aristóteles. Editorial Gredos, Madrid 1999.

SAN AGUSTÍN, *Confesiones*. Lib. 3. c. 2. Traducción del P. Pedro Ribadeneyra. Planeta, Barcelona 1993.

SAN JUAN, Evangelio según San Juan. 12, 32.

UNAMUNO, M. *Prólogo a Sobre el concepto de Barbarie* de CHESTERTON, trad. Héctor Oriol, Barcelona 1916.

#### Filmografía

ARRATIBEL, D. *Converso*. Zazpi T'erdi / Filmotive, España 2017.

BERLINER, A. *Nobody's Business*. Cine-Matrix, *Independent Television Service* (ITVS), Estados Unidos 1996.

CAVALIER, A. *Thérèse*. AFC / *Centre National de la Cinématographie* (CNC) / *Films A2*, Francia 1986.

LANZMANN, C. *Shoah. Les Films Aleph* / *Ministère de la Culture de la République Française*, Francia 1985.

LEÓN SIMINIANI, E. *Mapa*. Avalon / Pantalla Partida, España 2012.

MORETTI, N. *Caro Diario*. *Sacher Film Rome* / *BanFilm* / *La Sept Cinéma*, Italia 1993.

VAN DER KEUKEN, J. *Beppie*. Sin productora. Holanda 1965.

#### Canciones

ODETTA, *Stanger here* del álbum *Sometimes I feel like cryin'*. EEUU 1962.

