

«Klaatu barada nikto», una filosofía del espectador**Juan J. Alonso, *Bibliotecaria, solterona y con gafas: diálogos, personajes y escenas que chirrían en 41 películas maravillosas***

Gijón, Rema y Vive, 2025, 341 pp.

Pablo Huerga Melcón

Hace unas semanas presentamos en la Librería de Bolsillo de Gijón el último libro del filósofo Juan J. Alonso, *Bibliotecaria, solterona y con gafas*. Un título que reconocerán los amantes del cine, y que se completa con un *leit motiv* —*diálogos, personajes y escenas que chirrían en 41 películas maravillosas*— que nos recuerda cómo incluso en películas tan perfectas como *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) o *La ventana indiscreta* (Hitchcock, 1954) aparecen esos momentos extraños que te «sacan» de la película. El libro comienza citando a José Luis Garci, lo que ya es toda una declaración de intenciones. No es el primer libro de Juan J. Alonso sobre cine, desde luego. Le preceden un elenco impresionante de publicaciones cinéfilas, casi siempre acompañado por otros autores, entre los que he tenido el privilegio de estar.

Desde los tiempos en que escribió junto con Jorge Alonso y Enrique Mastache —actuales factótums de la ya legendaria editorial Rema y Vive— *La antigua Roma en el cine* (2008), *La Edad Media en el cine* (2007) o el mítico *Una historia de película* (2001) —libros que, por lo que sea, nunca dejo que me queden demasiado lejos de la mesa donde escribo—, siempre me llamó la atención lo muy en serio que se tomaban estos autores los nombres de los protagonistas de las películas.

Frente a la postura de Carlitos, el hijo de Carlos Galván, y nieto de don Arturo, director de la compañía de cómicos Galván, de *El viaje a ninguna parte* (Fernán Gómez, 1986), que veía la profesión de sus mayores como algo ridículo, tomarse en serio los nombres de los personajes de las películas es una forma de reconocer como real y verdadero el mundo que se adivina en la pantalla. Tomarse ese mundo tan en serio



como se lo toman los que construyen la película, desde los guionistas hasta los actores, pasando por técnicos, operarios, directores, etcétera; todo ese elenco de personas que hacen posible la película, la fascinación de la imagen, la seducción del espectador, la captación y absorción de sus emociones y pensamientos en la propia lógica de la narración dramática. Tan en serio como Eddie Mannix, el personaje productor en la película *¡Ave, César!* (Joel y Ethan Coen, 2016), cuando se ve obligado a abofetear al actor principal de la película que está produciendo, Baird Whitlock (George Clooney), que ha sido «abducido» por las teorías reduccionistas de Marcuse, para quien el cine es sólo un instrumento ideológico para el adormecimiento de las masas. Mientras lo abofetea, antes de ir al plató para seguir grabando la escena culminante de la película, Eddie Mannix le dice:

Vas a salir ahí, y vas a terminar *¡Ave, César!*, y vas a soltar ese parlamento a los pies del ladrón arrepentido y vas a creer cada palabra que digas. Y vas a hacerlo porque eres actor y es lo que haces, igual que el director hace lo que hace y el guionista y el *script*, y el tipo que le da a la claqueta. Y vas a hacerlo porque la película tiene valor, y tú tienes valor si sirves a la película. Y nunca volverás a olvidar eso. Baird, sal ahí y sé una estrella.

252

Cuando logras traspasar la película y entrar del otro lado, los nombres de los protagonistas cobran todo su sentido y el mundo que conocías se multiplica por todos aquellos mundos envolventes que configuran cada una de las películas que vemos, llenos de personajes extraños, parecidos sí, porque tal vez en el otro mundo, en el reverso, se trata de los mismos actores. Como dice Juan: «no confundamos a Hatch con Stallone».

Si el cine fuera, como decía Ilyá Ehremburg, una *fábrica de sueños*, estos momentos que chirrían podrían entenderse como aquellas circunstancias que, por lo que sea, rompen el sueño y nos hacen despertar de modo violento, aunque solo sea un momento, para regresar de nuevo a la agradable ilusión del sueño cinematográfico.

La bibliotecaria solterona y con gafas no es de «su» mundo, es más bien del nuestro, por eso Juan tiene que echar mano de Foucault para comprender de dónde sale esa circunstancia narrativa; y gracias a Irene Vallejo sabemos que hasta esas bibliotecarias con gafas y solteronas son, a su vez, fruto de una mente demasiado simplista e intelectual, mientras las verdaderas bibliotecarias pueden ser como quieren, como lo

han sido siempre. Sólo un prejuicio ha podido concebir esa imagen ridícula, que ya no está en el mundo de los sueños cinematográficos, sino en la mente calenturienta de un intelectual. Y así es como el cine a veces se convierte en una trituradora de prejuicios, aunque en ocasiones también fabrique los suyos.

Curiosamente también es una biblioteca, en este caso la de *Cuando ruge la marabunta* (1954, Byron Haskin), la que le produce a Juan ese pequeño despertar. Cómo puede ser un hombre tan cruel teniendo una biblioteca tan nutrida. Podría ser como la que montó Malenkov en el Kremlin cuando creyó que sustituiría a Stalin al frente de la URSS. Se hizo una biblioteca filosófica *ad hoc* para ponerse a la altura de sus predecesores, Stalin y Lenin. Fritz Stern, que añoraba la Alemania anterior al nazismo, se preguntaba en su libro, *El mundo alemán de Einstein* (2006), cómo un pueblo tan culto como Alemania fue capaz de engendrar el holocausto. ¿Cómo Occidente, o sea, nosotros, el mundo civilizado occidental puede permanecer impasible ante el holocausto perpetrado por el Estado de Israel contra Palestina? No obstante, las bibliotecas siguen a los imperios, el propio Alejandro Magno se nutría de la *Iliada*, y Ulises, en la *Odisea*, por mucho que nos guste, es un genocida de Troya.

Leo el libro de Juan y me parece que en él se pone de manifiesto una especie de sublimación de aquella vieja costumbre que teníamos en nuestra juventud, cuando después del cine nos íbamos a algún bar, y nos dedicábamos a analizar la película. En aquellas trifulcas fílmicas alrededor de un café, analizando todos los detalles, también se perdieron como lágrimas en la lluvia argumentos audaces y debates sesudos sobre las películas que amábamos.

Lo mismo ocurre en el fútbol, otra de las pasiones cinéfilas de Juan, como se puede comprobar en el libro. Al final del partido tenemos una semana entera para desgañitarnos en todo tipo de argucias retóricas escrutando las entrañas del mundo del fútbol y sus contiendas. «¿Es el fútbol una escuela de moral?», se pregunta Juan. La respuesta está en el libro.

Merece ser tomada en consideración esa afinidad entre el cine y el fútbol. Y es que ya desde los tiempos de las fiestas de Olimpia, que eran romerías fundamentalmente religiosas, se incluían siempre todo tipo de juegos y competiciones deportivas. Estas competiciones no eran por mero deporte —como luego se reinterpretaron en el siglo XX—, eran también ceremonias religiosas, al igual que ocurría con el teatro que en esas

romerías representaban sin parar, siempre en honor a Dionisos. Y es que el fútbol, como el resto de las competiciones deportivas, es también un *agón*. Un conflicto finalista entre dos contendientes o grupos enfrentados. Incluso en el fútbol tenemos once papeles bien distribuidos entre los jugadores, como si de la comedia del arte se tratara. Sabemos que el nueve es delantero, que el uno es el portero, y así sucesivamente. Hay veces que un número se identifica tanto con un futbolista concreto que acaba siendo y representándole a él para aquellos que heredan el número, etc. La única diferencia entre el *agón* teatral o el *agón* cinematográfico, y el *agón* futbolístico, entre el arte y el deporte, nacidos del seno de la religiosidad antigua, es que no sabemos cuál va a ser el final, y no porque no lo hayamos visto, sino porque no está previsto en el guion de antemano, como sí ocurre en el cine o en el teatro. Porque el fútbol se presenta, mientras que el cine representa la acción ya guionizada. Sabemos que Edipo se va a sacar los ojos, que matará a su padre y se casará con su madre, pero cómo podemos saber si ganará la liga el Barça o el Madrid. Garci dirá que por estadística siempre gana el Madrid, pero eso no determina lo que pasará. Y con razón se dice que el público asistente es el número doce. Porque no hay en las gradas ningún observador desapasionado y no comprometido.

254

En cierto modo, se podría comparar un partido de fútbol con un soneto, por ejemplo. Un conjunto de reglas materiales que determinan y canalizan la realización de una acción, la representación de una acción finalista. Igual que un poema se somete a las reglas del soneto para narrar la soledad de Quevedo ante sus libros, así mismo un partido de fútbol es una acción definida de ganar o perder, en función de unas reglas muy precisas. La diferencia estaría en que la representación cinematográfica o poética neutraliza las operaciones al ser recreadas, mientras que en el partido de fútbol no se pueden neutralizar, porque están dándose en su propio acontecer dramático y no está previsto el resultado del partido, se están produciendo, no reproduciendo. Las operaciones quedan neutralizadas del mismo modo que quedan neutralizadas las operaciones del músico que se somete al rigor del director de orquesta, al conjunto musical articulado de la melodía y la armonía. El partido de fútbol, la partida de ajedrez, se aproxima a la situación de un grupo de música de jazz en plena improvisación a partir de elementos armónicos y melódicos definidos que actúan como contexto material de lo que están construyendo, como los futbolistas en el

partido operan a través de las normas para obtener un resultado buscado pero no previsto ni preestablecido, o como Quevedo, con las reglas del soneto, contexto material escénico, es capaz de hacer algo tan bello como su poema *Desde la torre*.

En todo caso, ¿qué hacíamos entonces después del cine, y qué hacemos después de los partidos, con tanta retórica y pasión? Pues, fundamentalmente, filosofar. Filosofamos mejor o peor sobre el cine o sobre el fútbol, y lo mismo cabe decir sobre la política o sobre cualquier otro asunto que nos concierne. Gustavo Bueno decía que todos somos filósofos, en liza y discusión ante los acontecimientos, y así ha sido siempre, precisamente desde los tiempos en que apareció la filosofía. De hecho, si pusieramos a jugar al fútbol a los filósofos, pasaría lo que nos cuentan los Monty Python: que se olvidarían del balón. ¿Por qué?

La explicación nos la da Cicerón en las *Tusculanas*. Cuenta Cicerón que la palabra *filosofía* la inventó Pitágoras. La anécdota está localizada en torno al 530 antes de Cristo. El general León trató a Pitágoras llamándole sabio. Pitágoras le replicó que no era sabio, sino un filósofo, un amante de la sabiduría. León le preguntó quiénes eran los filósofos y cómo se diferencian de los demás. Entonces Pitágoras respondió comparando la vida con las romerías de los juegos que se celebran por toda Grecia. En ellos, unos aspiran a la gloria y el reconocimiento por sus méritos deportivos; otros, van atraídos por el lucro y el deseo de comprar y vender; pero hay otros, precisamente la mayor proporción de hombres libres, dice, que no buscan ni el aplauso, ni el lucro, sino que acuden para ver y observar lo que se hace, lo que ocurre. Así, en la vida, unos sirven a la gloria y otros al dinero, mientras que algunos, despreciando lo demás, consideran con afán la naturaleza de las cosas. Los filósofos están en las gradas, claramente.

En el libro, *Fiesta, comedia y tragedia. Sobre los orígenes griegos del teatro*, el helenista Francisco Rodríguez Adrados propone una tesis sorprendente. Según él, el teatro habría nacido también en aquellos tiempos presocráticos, en las fiestas de los griegos antiguos, pero no por el acto de la representación escénica, que se practicaba ya desde tiempo atrás en todos los ritos y ceremoniales religiosos —y deportivos—, sino, verdaderamente, cuando aparece el público, los espectadores. Es decir, observadores que miran el rito sin comprometerse con él, a la distancia crítica que les permite juzgarlo como una representación artística y no como un rito religioso; quizás de las

parodias, en cuyo caso el público estaría compuesto, paradójicamente, por los representantes del rito que se verían a sí mismos parodiados.

Así pues, los inicios de la filosofía y del teatro (*θέατρον*) están vinculados por la invención del público, del espectador (*θεωρὸς*), que especula (del latín *speculari*, que traduce al griego *θεωρῶ*, que es mirar, ‘yo veo’) y teoriza sobre aquello que ve (*θέα*, ‘visión’). Por eso hoy se puede decir que todos somos filósofos, y cuanto más espectadores, más filósofos; y el mundo es, como diría Calderón, un gran teatro en el que somos actores y espectadores.

Pero no basta con situarse ante los acontecimientos. Para ser espectador no basta con mirar la pantalla, como no basta con ir al fútbol. De hecho, en el mito de la caverna descrito por Platón en el libro VII de la *República*, los esclavos encadenados observan las sombras sin distanciamiento, mientras creen en ellas como lo real. Precisamente el esclavo se hace filósofo cuando, al alejarse y subir la escarpada cuesta, comienza a comprender cómo se construyen las imágenes y contempla sorprendido a sus compañeros extasiados ante las sombras, dormidos, dice Sócrates en la *Apología*.

Y ¿por qué duermen? Aristóteles, en la *Poética*, explica que la fuerza del teatro (y luego el cine lo hará también), está en su capacidad de arrebatar la condición distante y filosófica del espectador, seduciéndolo entre sus redes, adormilándolo, encadenándolo y tratando de incorporarlo al espectáculo como creyente, como parte de la escena. Neutralizando su distanciamiento crítico mediante la seducción, para que sufra, llore o ría, a las órdenes de las sombras, como una sombra más.

Los sueños del cine y del teatro son breves, apenas duran un rato; el despertar es inevitable, y el sueño se acaba. El sueño está medido, por eso a Juan le incordia que en medio del sueño se le dispare la observación, se despierte, se ponga a darle vueltas al asunto, empiece a filosofar. Con ello Juan está dando la clave que resuelve la cuestión clásica de por qué en el mito de la caverna se libera el esclavo, es decir, cómo nace el espectador. ¿Es acaso una licencia, un *Deus ex machina* para justificar la propia sucesión narrativa del mito? Gustavo Bueno propone que la razón del despertar del esclavo está en que en ese mundo de sombras hay suficientes contradicciones para comenzar a dudar y mirar para atrás. Son las contradicciones internas dadas entre las sombras las que pugnan por sacarnos de ellas, por alejarnos del recinto cerrado de la caverna. Como dice Juan: «Si el cocinero de *Planeta prohibido* hubiera sido cocinero de una

película de submarinos de la II guerra mundial, podría entender su delantal, su gorrito y sus chistes», pero la película se sitúa en 1956. Y esas contradicciones son las que, como las uñas de Robert Shaw en *Tiburón* (1975, Steven Spielberg), despiertan al esclavo mecido por el sueño.

Como nos muestra en este libro Juan, verdadero perito en sombras, aunque parezca una paradoja, a medida que se profundiza en las sombras, en esos sueños objetivados y compartidos que son las películas, crece nuestra capacidad de distanciamiento y se acrecienta también nuestra condición de espectadores, de filósofos. Como un viajero de la nave Nabucodonosor de *Matrix* (1999, Lana y Lilly Wachowski), Juan escudriña los sueños, detectando las fracturas racionales que nos mantienen alerta y nos devuelven a nuestra condición de espectadores, de filósofos. Por ello creo que se puede decir que este nuevo libro de Juan J. Alonso es una deliciosa lección de filosofía.

Referencias bibliográficas

- Alonso, Juan J. (2023), *Bibliotecaria, solterona y con gafas*. Gijón, Rema y Vive.
- Alonso, Juan J.; Alonso, Jorge y Mastache, Enrique (2008), *La Antigua Roma en el cine*. Madrid, T&B.
- Alonso, Juan J.; Mastache, Enrique y Alonso, Jorge (2007), *La Edad Media en el cine*. Madrid, T&B.
- Cicerón, Marco Tulio (2000), *Tusculanas* (trad. Carlos García Gual). Madrid, Alianza.
- Ehrenburg, Ilyá (2008), *La fábrica de sueños*. Madrid, Melusina.
- Foucault, Michel (1970), *La arqueología del saber*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Rico, Antonio; Alonso, Jorge y Mastache, Enrique (2001), *Una historia de película. Egipto, Grecia y Roma en el cine*. Asturias, Editorial Grupo Norte.
- Rodríguez Adrados, Francisco (1972), *Fiesta, comedia y tragedia: sobre los orígenes griegos del teatro*. Barcelona, Planeta.
- Stern, Fritz (2006), *El mundo alemán de Einstein*. Barcelona, Crítica.
- Vallejo, Irene (2019), *El infinito en un junco*. Madrid, Siruela.

Películas

- Coen, Joel y Coen, Ethan (dirs.) (2016), *Hail, Caesar! (¡Ave, César!)*. EE. UU., Universal Pictures.
- Fernán Gómez, Fernando (dir.) (1986), *El viaje a ninguna parte*. España, Pedro Masó Producciones Cinematográficas.
- Hitchcock, Alfred (dir.) (1954), *Rear Window (La ventana indiscreta)*. EE.UU., Paramount Pictures.

Haskin, Byron (dir.) (1954), *The Naked Jungle* (*Cuando ruge la marabunta*). EE. UU., Paramount Pictures.

Scott, Ridley (dir.) (1982), *Blade Runner*. EE.UU., Warner Bros.

Spielberg, Steven (dir.) (1975), *Jaws* (*Tiburón*). EE.UU., Universal Pictures.

Wachowski, Lilly y Wachowski, Lana (dirs.) (1999), *The Matrix* (*Matrix*). EE.UU., Warner Bros.