



Ciencias Psicológicas

ISSN: 1688-4094

cienciaspsi@ucu.edu.uy

Universidad Católica del Uruguay

Dámaso Antonio Larrañaga

Uruguay

Noel Lapoujade, María

IMAGINARIO UTOPICO EN EL CINE PARA NIÑOS

Ciencias Psicológicas, vol. 10, núm. 1, 2016, pp. 97-105

Universidad Católica del Uruguay Dámaso Antonio Larrañaga

Montevideo, Uruguay

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=459545834010>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Comunicaciones

Short Communications

IMAGINARIO UTOPICO EN EL CINE PARA NIÑOS

UTOPIAN FANTASY IN THE CINEMA FOR CHILDREN

L' IMAGINAIRE UTOPIQUE DANS LE CINEMA POUR ENFANTS

María Noel Lapoujade*

Universidad Nacional Autónoma de México

Palabras Clave: cine para niños; Homo imaginans; utopía; imaginario; imágenes**Key Words:** kid movies; Homo imaginans; utopia; imaginary; images**Mots clés:** cinéma pour enfants; Homo imaginans; utopie; imaginaire; images

Clave

Campo semántico

Este artículo presenta el análisis de un caso, un film para niños, Peter Pan, basado en una obra literaria. La tesis que sostengo es que esos films-obras en general pueden enfocarse como utopías o anti-utopías consideradas como imaginarios, emergentes de la imaginación humana. La base sobre la cual se apoya esta tesis es mi concepción de la imaginación, las imágenes y los imaginarios como funciones primordiales de la especie humana concebida como *homo imaginans*¹.

¹ En el presente contexto dejo de lado el estudio de las utopías político-sociales, tales como las de Fourier y Marx y la amplia gama de sus críticos, entre muchos otros Martín Buber, Caminos de utopía, FCE., Breviario 104, México, 1955, Hebert. Marcuse; Eros y Civilización, J. Mortiz, México, 1965; E-M Cioran, Histoire et Utopie, Gallimard, Paris, 1969; René Schérer, Ch. Fourier ou la Contestation globale, Séguier, Paris, 1996; Utopies nomades, Séguier, Paris, 2000. Asimismo el enfoque presentado prescinde de los estudios psicoanalíticos tales como el de Bruno Bettelheim, Psicoanálisis de los cuentos de hadas, Editorial Crítica, Barcelona, 2013. María Noel Lapoujade, Filosofía de la imaginación. Editorial Siglo XXI, México, 1988 p. 265. Bacon y Descartes. Un caso de la coincidencia de los opuestos. FFYL, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, 2002, p. 240. La imaginación estética en la mirada de Vermeer. Editorial HERDER, México, 2007, p. 290. Diálogo con Gaston Bachelard acerca de la poética, CEPHCIS, UNAM, 2011, p. 221. Homo Imaginans. Itinerarios de la imaginación, Vol I de los Ensayos Completos en 4 volúmenes, FFYL, BUAP, México, 2014. Espacios Imaginarios. Compiladora. FFYL-UNAM, (Universidad Nacional Autónoma de México) 1999, p. 376. Imagen, Signo y Símbolo, Compiladora. FFYL- BUAP. México. 2000. 543 Tiempos Imaginarios: ritmos y ucronías, Compiladora. FFYL-BUAP. México, 2002, p. 266.

Utopía, del griego “no lugar” es el término introducido por Th. Moro en su obra de ese nombre de 1516. El nombre es tardío en relación con la historia del pensamiento utópico, en general, plasmado en obras. En general, las diversas obras que constituyen utopías implican por un lado la referencia a una realidad dada, sobre todo una realidad socio-cultural y proponen una forma de pensamiento en la construcción de otra realidad más justa, más humana, sin los vicios de aquella de la que los autores parten. En el presente contexto las anti-utopías y distopías - no cabe dilucidar el tema de sus acepciones precisas- son consideradas como la descripción de un mundo terrorífico como consecuencia del mundo actual. ¿Hacia dónde conduce el mundo actual? A una sociedad y cultura antiutópica-distópica, en la respuesta nihilista; o bien, es preciso seguir construyendo utopías, proponiendo mundos alternativos hoy imaginarios².

² La historia de las utopías y las antiutopías es apabullante. Las historias de la utopía, en grandes líneas, parten del 374 a.C, con la obra de Platón, La República, El Timeo, La Ciudad de Dios de San Agustín, las utopías renacentistas de Th. Moro Utopia, de Campanella, La ciudad del sol, J.G. Schabels Isla Felsenburg, los cuentos de J.Swift, Los viajes de Gulliver, transformados en cuentos para niños, etc Por mi parte agrego algunas utopías no consideradas en esta obra: F. Bacon, La nueva Atlántida, Voltaire, Micromegas, y posteriormente, la obra de Ch. Fourier, y la polémica clasificación de K.Marx, etc Entre las antiutopías más relevantes evoco la de J.I. Samjatins, Nosotros, A. Huxley, El bello nuevo mundo, Orwell, 1984, W. Jens Nein. Die Welt der Angeklagten, A. Schidts, Kaff auch Mare Crisium, J Rehns, Los niños de Saturno, C. Amerys, Der Untergang der Stadt Passau. Cfr.Me-yers grossen Taschen-Lexicon, in 24 Bänden, Band 24, p. 63-64.

Noción de utopía

Género próximo: el presente texto trata de la utopía entendida como una concepción filosófico-literaria particular, la cual presenta simultáneamente: un “sistema” de pensamiento crítico de una realidad dada a la que se refiere y, al mismo tiempo una *salida alternativa* mediante el diseño de un mundo alternativo.

Diferencia específica: tanto la crítica (refutación, negación, rechazo), como la alternativa (proposición, afirmación, construcción) aparecen como productos de la imaginación humana, entendida como una función primordial que permite concebir la especie en tanto *Homo imaginans*.

La vía

Primero abordamos el concepto de utopía y sus implicaciones con base en las nociones ante expuestas. Segundo, aplico esta plataforma teórica al estudio de un film para niños, basado en la literatura: *Peter Pan*. Estamos en la filosofía implícita en el mundo dirigido por los adultos a los niños. Enfocamos un ejemplo del mundo de Walt Disney sobre la obra de James-Matthew Barrie, autor de una novela para adultos en la que aparece Peter Pan en 1902 y que en 1953 con el film homólogo se hace muy conocido.

Como los demás cuentos de la literatura infantil son reinventados, reescritos, transformados en diferentes épocas y lugares, pero sin embargo el núcleo central permanece.

Objetivos

En primer lugar, nuestro propósito es mostrar la importancia actual de la comunicación como medio idóneo para propagar un enfoque vigente y necesario de la filosofía que es la filosofía de la imaginación y los imaginarios, sin el cual la filosofía deja lo esencial de su compromiso educativo con la vida actual en todas las sociedades.

Si bien el presente estudio se centra en la actualidad, no se trata de una actualidad sin raíces, sino una actualidad asentada en una acendrada, diversa y larga tradición. La utopía platónica, las utopías renacentistas de Moro, Campanella, Bacon son acabadas construcciones imaginarias, montadas en imágenes (imágenes primarias, o imágenes derivadas propuestas como signos, símbolos, metáforas, parábolas, etc).

Si retrocedemos en el tiempo, evocamos el lenguaje en imágenes de la pintura medieval y renacentista. antes aún, el lenguaje en imágenes que son los jeroglíficos egipcios, los ideogramas chinos y japoneses, y en los albores de la humanidad las imágenes figurativas y geométricas de la prehistoria. La especie humana ha privilegiado *in illo tempore* y hasta hoy las imágenes y los imaginarios, si bien los críticos y estudiosos de la filosofía en general han permanecido ciegos e impermeables a esta abrumadora historia humana en todas las culturas.

En segundo lugar, el caso particular que analizo aquí, la película de Peter Pan, es una muestra de lo que se llama: filosofía para niños, pues es la filosofía que los adultos diseñan, reconstruyen para dirigirla a los niños. Ello tiene su pro y su contra, su día y su noche: es preciso analizar la obra para tomar conciencia de cuál es la filosofía implícita en un film y en el cuento infantil. Fundamentalmente, es necesario darse cuenta, volver visibles los valores y/o dis-valores que se inculcan (adultos) a mentes aún no formadas, acrílicas, moldeables (niños).

En tercer lugar, el cine como medio masivo de comunicación a través de imágenes, es uno de los medios más eficaces para la transmisión de ideas. El cine puede llegar a ser un medio deformante de los imaginarios. Asimismo, un “buen uso” es su uso como medio formativo de los imaginarios colectivos, como instrumento fundamental de la educación, como instrumento pedagógico de actualidad (Lapoujade, 2009a).

De acuerdo con la filosofía de la imaginación, las imágenes y los imaginarios, como veremos la gran eficacia del cine como medio de comunicación radica en gran medida en que puede ser un transmisor de valores. Con una peculiaridad importante que es: la transmisión de valores abstractos, se realiza a través del montaje de las imágenes, en configuraciones visuales y auditivas de modo de ofrecer una “versión” concreta de lo abstracto. Las imágenes pueden y suelen ser una abstracción concreta. En el cine, la educación, la formación de valores se realiza sobre todo por la palabra-concepto puesta en imágenes.

Aplicación de la filosofía de la imaginación

¿En qué sentido la filosofía de la imaginación da una respuesta al tema planteado en este texto?

La base de mi propuesta es la concepción de la especie humana como “homo imaginans”,

esto es, se trata de una especie imaginante por excelencia. En otras palabras, las complejas y variadas funciones de la imaginación caracterizan particularmente a la especie humana entendida como *bío-psico-socio-cósmica*.

Ante todo, el “homo imaginans”, (que es el término con el cual designo a la especie humana), se caracteriza por ser una especie transgresora de todo límite: biológico, social, mental, natural. Transgrede por la ciencia y la técnica, transgrede en su convivencia social, transgrede mentalmente en la vigilia y en el sueño, transgrede la naturaleza. Por transgresión entiendo la acción de ir más allá de los límites x (de cualquier tipo de límites de que se trate), por movimientos de atravesar, es decir, pasar a través; sobrepasar, pasar sobre; resolver dificultades o problemas limitantes. Transgredir puede tener los matices de disolver, anular, rechazar, ignorar, etc. Asumir los límites implica la continuación de la actividad, “cargando con los límites a cuestas”. La transgresión implica siempre movimiento, actividad. Es una manera de resistirse a ser de-tenido, de rechazar la pasividad. La transgresión apela a la acción. Empleo deliberadamente el término transgresión porque abarca un espectro de amplitud total que va desde la acción transgresora del violador de la ley, ladrón, asesino, y toda la gama, en el extremo más abyecto; hasta la transcendencia que en su máxima expresión es la trascendencia del artista, que es capaz de volver visible, lo invisible, audible lo inaudible, perceptible lo imperceptible; del sabio, que vive una existencia en paz, cuyo espíritu ecuaníme logra pasar más allá de las turbulencias y sufrimientos humanos; y del santo, en su vivencia extrema de la fusión mística (Lapoujade, 1988; 2008).

La condición sine qua non para poder transgredir el límite de que se trate es ejercer la función de la imaginación.

¿Qué es imaginar?

Imaginar es construir, afirmar, proponer, formar imágenes, sobre la negación y la transgresión que son, por así decir, los dinamos de su actividad.

En general, considero que es posible describir los complejos movimientos de la imaginación agrupándolos en dos modalidades: *la imaginación vivida* y *la imaginación en el “como si”*.

La que llamo la *imaginación en el “como si”* implica la actitud del hombre *ante* el mundo.

Imaginar en este sentido, es proponer imágenes en lugar de, como si fueran el objeto. Implica la duplicidad en cuanto desdoblamiento, inherente a lo humano; se trata de la simulación no en el sentido del disimular sino de simular.

Pongamos solamente dos ejemplos: los juegos de ficción del niño que hace *como si* una cajita fuera un auto y el pintor que hace *como si* los zuecos fueran unos zuecos. De ahí hasta la duplicidad irónica, humorística del desdoblamiento en Magritte que en su pintura “La perfidia de las imágenes” (1928-1929), presenta una pipa, cuya leyenda dice: “esto no es una pipa”.

En general, la imaginación procede por *operaciones de sustitución*, desde las más aparentemente elementales, pasando por metáforas, signos, alegorías, parábolas, emblemas, etc., a las más complejas y abstrusas operaciones de simbolización. Las operaciones de sustitución en su variedad y formas diferentes de producirse son regidas por procesos de imaginar. Sustitución implica separación de entidades, duplicidad, implica el desdoblamiento sin término a priori, el universo sin límites de la simulación. Es una capacidad humana y humanizante por excelencia. Implica la posibilidad ilimitada de creación, un horizonte abierto de posibles (Lapoujade, 1988).

En el ámbito del niño, sus juegos, están basados fundamentalmente en hacer *como si*, fuera mamá, médico, arquitecto, bombero, o lo que fuere. En el ámbito de la literatura para niños, cuentos de hadas, y otros, así como en el cine, las operaciones de sustitución propuestas en esas creaciones culturales son muy variadas en las distintas obras. Más aún, una misma obra es un muestrario de diversas formas de sustituir entramadas en cada obra.

El cine es una muestra de sustituciones por imágenes visuales, auditivas y lenguaje, con papel protagónico de imágenes visuales en movimiento.

Las imágenes. Así como la glándula lacrimal segrega lágrimas, las sudoríparas el sudor; la imaginación segrega imágenes. En un sentido general, entiendo por imágenes los “productos” naturales, inmediatos, espontáneos, que la imaginación humana segrega.

¿Cómo caracterizar esos productos llamados imágenes?

Si aplicamos la noción aristotélica de definición, señalamos como *género próximo* el hecho que toda imagen es una presentación de un objeto por a la mente, es hacerlo presente.

Como diferencia específica, señalo una presentación *configurativa*, o *con-formativa*. Es una presentación del objeto x en su configuración, diseño, figura, forma o fórmula, dependiendo del tipo de imagen de que se trate. Configuración en un sentido muy amplio alude a todo tipo de imágenes.

Diseño, figura, alude sobre todo a imágenes visuales. Forma abarca además imágenes, auditivas, táctiles, en el límite, gustativas. Fórmula, que es un tipo peculiar de forma, se aplica a las imágenes gustativas y olfativas.

El percepto, producto de la percepción, consiste en la aprehensión de uno o varios datos singulares de un objeto presente. Puede ser un objeto mental presente. Percibir a otro significa tener la imagen del otro en el espíritu o subjetividad. El recuerdo, producto de la memoria consiste en el conjunto de imágenes, conceptos, valores, etc en que un objeto se conserva en el espíritu, dura en el tiempo, habita en el presente como un acontecimiento pasado. Soñar a Juan, es la presencia de las imágenes de Juan durante el dormir. Implica la manera de presentar a la mente su referente, que consiste en traducir el percepto, recuerdo, concepto, objeto ficticio o lo que sea, a una estructura configurativa, un diseño particular, ya sea externo: figura; o interno: fórmula

En síntesis, la imagen, es el producto natural, inmediato de la imaginación, presente a la mente, y consistente en una emanación configurativa particular de un objeto presente o ausente, real o posible, existente o ficticio, conocido o desconocido, material o conceptual, pasado, presente o futuro, etc. Las imágenes son la materia prima para construir los imaginarios.

Los imaginarios. El complejo mundo de las imágenes constituye los diversos tejidos específicos, totalidades peculiares llamadas: los imaginarios. Defino en síntesis lo imaginario como un universo de imágenes.

Lo imaginario en sentido amplio es una *constelación* de imágenes en un todo específico, regido por su propia lógica interna, de la identidad, la no contradicción, la sí contradicción, la dialéctica, la simbólica, el oxymoro, etc. Cada imaginario constituye una *sintaxis* de imágenes con su propio código, con su *semántica* concomitante. Más particularmente, lo imaginario puede construirse como tejido de imágenes, señales, íconos, signos, símbolos, emblemas, metáforas, parábolas, alegorías, etc.

Lo imaginario puede ser normal o patológico, individual o social, cultural o primordial, histórico o arquetípico, puede construirse con imágenes provenientes de los más diversos sentidos: visuales, auditivas, olfativas, táctiles, y de diversos orígenes en la imaginación trabajando con otras fuerzas anímicas; así surgen desde imágenes del deseo, mnémicas, afectivas, pasionales y fantásticas, hasta imágenes para encarnar la racionalidad, etc. Los imaginarios constituyen entramados lógicos en todos los campos de lo humano. Puede tratarse de lo imaginario de un autor, obra, periodo, de un área del saber humano, etc. Así aparecen imaginarios históricos, sociales, psico-biológicos, de la mente o del cuerpo, míticos, literarios, matemáticos, lógicos, físicos, metafísicos, religiosos, místicos, sagrados o profanos, etc

De este modo hemos presentado el terreno de nuestra reflexión, y “los materiales” conceptuales para construir nuestro estudio.

Imaginarios e imágenes en el cine para niños

Ante todo es preciso poner énfasis en el hecho que la literatura y el cine correspondiente para niños, está escrita por adultos. Adultos de determinada geografía, lengua, cultura, medio social, y problemáticas personales: económicas, familiares, bio-psico-sociales, del entorno socio-cultural. Como cualquier otra obra de arte la literatura cinematográfica para niños contiene implícitas esas complejidades del autor, proyectadas en la obra. Parafraseando a Fichte, cuando afirma que la filosofía que se elige depende del ser humano que se es. La creación de un autor en mayor o menor medida lleva la impronta de su creador.

Respecto a nuestro tópico, las imágenes cinematográficas en las que transcurre una narración literaria para niños reviste especial interés: por un lado por ser un despliegue de diversas maneras de poner en juego la función de sustitución inherente a la imaginación humana. Por otro lado, esa narración en imágenes constituye en su enorme mayoría imaginarios utópicos, es decir que exhibe el triple movimiento de *negación* elíptica de una realidad dada, su *transgresión* hacia otras coordenadas espacio-temporales y la *afirmación*, la construcción, es decir, el cuento propuesto.

En el cine infantil las imágenes presentan árboles que miran con ojos, animales que hablan, personajes de la realidad real, madres,

príncipes, enamorados, y de la realidad imaginaria tan real como la primera sólo que en otra manera de ser real: hadas, sirenas, brujas, dragones etc., así como diversos personajes de otros mundos, de otros planetas y galaxias, hasta hoy “imaginarios” (Blake, 1996).

El cine para niños despliega con esplendor mundos utópicos, es decir de otro lugar o sin lugar, y mundos ucrónicos, de otros tiempos, *in illo tempore*, sin definición de tiempo o de tiempos futuros. Más rigurosamente, las narraciones sí se despliegan en coordenadas espacio-temporales, sólo que se trata de espacios imaginarios y tiempos imaginarios (Lapoujade, 1999; 2002a).

El cine para niños aparentemente es sólo una actividad de entretenimiento, distracción, sin embargo, más allá de ello lo importante y aún riesgoso es detectar qué les trasmite a los niños como valores, qué tipo de relaciones humanas aparecen como modelo, la relación con el padre, con la madre, con hermanos, amigos, otros adultos, animales, juguetes, etc.

¿Qué enseñanzas a nivel psicológico les propone para sus procesos de maduración, crecimiento, transformación e inserción en la vida adulta?

¿Qué enseñanzas éticas contiene la obra? Frecuentemente de modo maniqueo las obras presentan una neta dicotomía: el bien y el mal y los personajes que encarnan los valores: el “bueno” y el “malo”. Al final, el desenlace muestra la mayor de las veces el triunfo del bien sobre el mal.

¿Qué propuestas estéticas conllevan en general los films?

En general las películas, con base en la literatura asocian lo bello con lo bueno, claro está, como portavoces de la verdad. En este sentido, sigue vigente la filosofía de Platón para quien esta trilogía es una unidad: lo bello es bueno y verdadero, o cómo se prefiera ordenar. Por su parte el mal aparece como lo feo. Un claro ejemplo de ello son los cuentos de Charles Perrault: *Caperucita Roja*, *El gato con botas*, *La bella durmiente del bosque*, *Pulgarcito*, *Piel de Asno*, *Riquete el del copete* y entre otros, *Cenicienta* llevada al cine por Walt Disney con una difusión e impacto mundial sin precedentes (Perrault, 1993).

Lo bello y lo feo así asociados con lo bueno y lo malo son atractivos imanes hacia la eticidad y el conocimiento. Con marcadas diferencias

respecto al cine más clásico en las películas de animación, se mantienen esos criterios básicos de valor.

Asimismo, la luz y la oscuridad desempeñan su papel metafórico a través de la iluminación de las imágenes y las escenas. Lo tenebroso aparece como lo oscuro, negro, tinieblas, nocturno, mientras que lo luminoso aparece claro, blanco, diurno, soleado. He estudiado el papel estético de esta metáfora en diversos artículos (Lapoujade, 1993; 2008).

Un clásico imprescindible en que la filosofía de la imaginación y los imaginarios se pone en obra es el mundo imaginario de Peter Pan.

Peter Pan, de J-M. Barrie a Walt Disney

Peter Pan, el personaje de Barrie (1902) y figura de Walt Disney, es un joven que se presenta como eternamente niño. Está acompañado por una diminuta hada voladora *Campánita*. Ambos recorren los aires y llevan a tres hermanos Wendy, Juan y Miguel a la isla mágica, lejana, imaginaria, donde cohabitan niños londinenses huérfanos, piratas, indios pieles rojas, hadas, sirenas, y algún animal como un tiburón. Ese país imaginario, ese no-lugar es el reino del como si.

Ese reino imaginario se entrecruza con el mundo “real” de los hermanos, su familia, su padre, su madre, su perra, su casa, la vida londinense. Wendy, la hermana mayor en su transición de la infancia a la adolescencia-adulta, no quiere crecer, pues se resiste a abandonar la infancia poblada de imaginación, gozosa, y libre, para entrar en el mundo gris, rutinario y pragmático de los adultos sin imaginación.

La historia se inicia en unas coordenadas espacio-temporales definidas: Londres (espacio) en el siglo pasado (tiempo). De inmediato, antes de comenzar la narración el autor transforma el tiempo, en el presente, y el espacio en cualquier lugar. La sola condición: *creer* en el personaje imaginario, ser de ficción llamado Peter Pan. En otras palabras, aceptar la realidad de la ficción.

En ese escenario el autor presenta dos personajes tipos: la Señora Darling, que puede creer en la ficción, pues ella misma es imaginativa, soñadora, fantasiosa y el Señor Darling, materialista, pragmático, que sólo acepta lo material que se puede ver, tocar, lo concreto sin más. En los personajes de Mafalda, del humorista argentino Quino (Joaquín S. Lavado

Tejón) los mismos tipos se encarnan en Felipe, el imaginativo, espiritual y Manolo el positivista pragmático, sin espiritualidad.

Estos tipos humanos, el matrimonio Darling, ocupa la planta baja, mundo humano adulto. Por sobre esta humanidad adulta gris, simplemente rutinaria, tediosa, con presiones, prejuicios y clichés, sin imaginación. En el piso superior, cuarto de los niños, se abre otro mundo ante nuestros ojos: el despliegue multicolor, rico en su esplendor diverso, alegre, sin presiones, ni prejuicios, mundo de armonía, donde reina la libertad.

La narración se vuelve más interesante aún, si cabe, pues los hermanos pequeños, Juan y Miguel, personajes imaginarios del cuento, a su vez juegan a ser dos personajes –por ahora– imaginarios, de ficción: El Capitán Garfio y Peter Pan. Imaginario dentro de imaginario como en el arte “el cuadro en el cuadro” (por ejemplo en la pintura de Vermeer de Delft; Lapoujade, 2008), el teatro en el teatro, el cine en el cine etc., y en la artesanía, las muñecas rusas: tema para otra investigación el arte en el arte. Juan y Miguel creen en que su personaje imaginario, Peter Pan es real.

Como vimos Barrie propone que la creencia en lo imaginario lo vuelve real dentro de lo imaginario. Por mi parte considero que, se crea o no, el sólo hecho de crear un personaje o un mundo imaginario, ese sólo hecho, lo convierte en real, existe como imaginario, de ese modo existe, es real.

El despliegue de los imaginarios en este cuento es absolutamente deslumbrante. En este cuento hay aún otro personaje fundamental: Nana, la perra niñera. En el marco de esta Comunicación no me es posible desarrollar este tema, baste con señalar que el tema de la presencia y papel de los animales en la literatura y cine infantil está abordado en esta obra. La perra Nana, acepta y sabe, que Peter Pan existe. ¿Cuántos imaginarios hay en este enunciado?

La perra Nana prefiere guardar el secreto, pues sabe también, que los adultos no toman en consideración las posibilidades del animal. En este caso, el Sr. Darling en su estrechez mental sólo puede tratar al perro, como un perro sin más. Así se ven cotidianamente tratos y maltratos inhumanos de los “humanos” adultos hacia los animales. Otra faceta del tema, que sería interesante profundizar.

Este mundo real-imaginario de la narración dedica un espacio al muy relevante e interesante personaje de Wendy, la hermana mayor, que

vive la etapa del paso a la adolescencia dejando atrás la niñez³. El tema del tránsito de la niñez a la adolescencia, ese morir a la niñez, y renacer como adolescente, se realiza en muchas culturas a través de un proceso de iniciación, según estrictos “ritos de paso”. Entre los “ritos de paso” el de la pubertad es particularmente importante. Estos aspectos han sido profundamente estudiados, entre otros, por Mircea Eliade (2001).

En términos del realismo crudo, Wendy ha crecido, ya no es una niña, lo cual se materializa en el hecho que dejará el cuarto de los niños, y pasará a su propio cuarto.

En torno del personaje de Wendy y de Peter Pan la obra vuelve visible varios temas cruciales no sólo para la filosofía, sino también para diversas áreas del saber en general. Además, estos temas revelan datos autobiográficos de J-M Barrie (1902), lo cual permite comprender la importancia del cuento para su autor, la significación para su autor. De este modo, el espectador-lector adulto posee ciertas claves para desentrañar profundas implicaciones en la significación del film.

Ante todo, Peter Pan no sabe qué es una madre, que es un beso, qué es recibir el amor maternal, lo cual le es revelado por Wendy, quien al asumir ese papel va ingresando al mundo adulto. En los márgenes de este análisis, baste esta referencia para un tema complejo y esencial. Ese tema aparece entrelazado con otra faceta medular del desarrollo infantil. Me refiero al tema crucial de “no querer crecer”. Las implicaciones amplias y complejas del tema quedan absolutamente fuera de los límites de este estudio.

El film-obra, torna visible el rechazo a abandonar el mundo del niño “normal”, niño-tipo, es decir, el niño cobijado por el amor materno, que vive un mundo de armonía, alegría y libertad.

Wendy no quiere abandonar el tesoro de la niñez, Peter Pan encarna la infancia eterna. Este tema que moviliza a todos los psicólogos, tiene además importantes implicaciones filosóficas, míticas, etnográficas, históricas, culturales, y claro está, educativas. Este enunciado como tantos otros, señalados en este estudio, es tema para uno o varios libros más.

El film de Disney presenta en imágenes-movimiento otro aspecto fascinante del exube-

³ La metamorfosis de la adolescencia es un tema central en la biología, la antropología, la etnología, la historia de las religiones, la filosofía, la psicología y dentro de ella, en las corrientes psicoanalíticas

rante mundo filosófico imaginario de la obra: se trata del tema de la relación del individuo con su sombra, su doble. Dejémonos encandilar por este tema tan antiguo como el hombre mismo. El tema del doble, de la sombra, caro además al teatro, entre todas las áreas mencionadas a las que atañe (Chevalier, 1982; Lapoujade, 2014).

En una simplificación literal tajante definimos la sombra como la imagen proyectada de la imagen de un cuerpo. Imagen de la imagen. Imagen positiva y en negativo de la fotografía tradicional, doble que nos constituye, nos acompaña, nos expresa, pues es la parte “sombria”, oscura del cuerpo, ser de luz. Luz y oscuridad que en el ámbito de la filosofía de la imaginación expresa en una metáfora un rasgo inherente a la ontología de lo humano, o en otras palabras, rasgo inherente a las características de esta especie. Este rasgo, que la filosofía china denomina el yang (luz, masculino) y el yin (oscuridad, femenino), y es una manifestación de la ontología sin más.

Al margen señalo la importancia estético-ética del tema. Entre sus implicaciones es preciso comprender que esta tesis conlleva una refutación del maniqueísmo radical, la dicotomía incontaminada de bien y mal. Ello plantea un problema que considero crucial para el análisis de la mayoría de los films, en que de un lado está el bien, “los buenos” y el héroe como “el Bueno”, y del otro, sus enemigos contra los cuales lucha, el mal, “los malos” y “el Malvado”. El mundo, la vida, los seres humanos no son ni viven en un mundo en blanco y negro, que es irreal.

El ser humano, para decirlo con Gaston Bachelard, el “hombre es el ser entreabierto” por ello es preciso considerar “el claro-oscuro del psiquismo” (Bachelard, 1994, p. 200).

El ser humano es una amalgama de aspectos buenos y malos, de luz y oscuridad. Es más, en el seno mismo de la oscuridad emerge la luz, luego, la luz está contenida en la oscuridad, y la oscuridad implícita en la luz.

En fin considero que las implicaciones éticas en rigor son ético-estéticas lo bello y lo feo, la luz, las formas, la armonía, conviven con lo feo, informe, discordia. Cada uno hace posible que el otro exista, y se presentan en su necesidad recíproca, en una convivencia eterna. En tal sentido evoco el pensamiento de Oriente, en la obra de Taisen Deshimaru quien, desde el Zen japonés, lo dice así:

en la oscuridad existe la luz. ... Envueltos en luz, no podemos ver la oscuridad... y en medio de la oscuridad no podemos ver la luz. ... La luz es el mundo de las diferencias, en la oscuridad reina la identidad. Lo claro se hace oscuro y lo oscuro se hace claro... Luz y oscuridad crean una oposición, pero dependen una de la otra como depende el avance de la pierna derecha del de la pierna izquierda (Deshimaru, 1996, pp. 202-203).

El por qué de esta pincelada que hace referencia al complejísimo y plural mundo del pensamiento oriental lo expreso en la conclusión.

Conclusión

Primero. ¿Qué nos transmite en imágenes-movimiento el film Peter Pan?

La realidad es imaginaria (ilusoria), el mundo imaginario es lo verdaderamente real. Lo real materialista y pragmático, prisión del positivismo sin alas, queda arrinconado en su pobreza impotente. La realidad imaginaria aérea, alada como el Ariel rodoniano, es el triunfo de la libertad.

El mundo adulto muestra a través de esos personajes, en el lenguaje de Nietzsche, la encarnación de la pesantez y el espíritu de ligereza. el escritor uruguayo José Enrique Rodó (1871-1917), en otro contexto, diseña los tipos equivalentes en Ariel y Calibán (Lapoujade, 2002b; 2003; 2007).

Mundo inferior, pesantez, camello nietzscheano, el articulador, el león, mundo superior el niño, ligereza, aéreo, libre (Lapoujade, 2002b). Lao Tsé (S. VI a. C.) sostiene que el sabio es niño. ¿Por qué? El niño recién nacido tiene intacta su potencia y su energía, y en su simplicidad y “debilidad” está su fortaleza y libertad. El niño no aspira a nada, no hay en su mundo la tiranía del deseo, aferramientos determinantes, fluye, flexible, con la vida misma, sin cuestionarla, viviéndola. Es la máxima sabiduría. De ahí la importancia de no permitir que se extinga la infancia en el adulto (Lao-Tze, 1998).

El film exhibe en imágenes móviles un despliegue exuberante de la perspectiva filosófica que propongo: la Filosofía de la imaginación, las imágenes y los imaginarios, tal como la hemos esbozado antes. Los diversos conceptos teóricos se encuentran uno a uno plasmados en imágenes dinámicas en el film que ha fungido como ejemplo.

Segundo. ¿En qué sentido Peter Pan puede considerarse una forma especial de utopía?

Ante todo, la utopía es uno de los géneros que la Filosofía de la imaginación explora en cuanto lo enfocamos desde nuestra perspectiva filosófica a la que atañe, lo cual se corrobora a través del presente estudio.

El estudio precedente es una muestra palpable del carácter utópico de la obra-film Peter Pan, en cuanto “pone en obra” (tomo prestada la expresión de Heidegger) los rasgos del pensamiento utópico que suponen: una crítica a una realidad presente, de algún presente y proponen una alternativa imaginaria. Ello realizado en otro lugar o sin lugar, y en otro tiempo. Espacio-tiempo imaginario, propuesto en la alternativa imaginaria diseñada. Las utopías no tienen el carácter de “confesiones” como las memorias, los diarios, las narraciones autobiográficas, sino que, propiamente son propuestas, en muchos casos “educativas”, de toma de conciencia para el género humano, pero siempre, entre los objetivos centrales de las utopías está el de ser ampliamente difundidas. En este sentido el cine es un medio muy idóneo para que la difusión masiva se realice como una vía mundial de la comunicación humana.

Tercero. ¿En qué sentido Peter Pan puede mostrar una de las aplicaciones posibles de la Filosofía de la imaginación, las imágenes y los imaginarios?

Como vimos, la obra-film de Peter Pan puede clasificarse como utopía en el sentido del término en la filosofía de la imaginación. Asimismo la obra-film estudiada, entre muchas más, pone en marcha una transgresión de límites espacio-temporales. Son otros tantos ejemplos que muestran el carácter eminentemente transgresor de límites de la imaginación humana, y de su “portador” la especie humana concebida como *homo imaginans*, que implica sus características de psico-bio-socio-cósmico.

La constelación de imágenes que cada film presenta, es una muestra de un imaginario, el del cineasta, que elabora su imaginario sobre la base del imaginario del creador de la obra filmada. Imaginario de un imaginario, todo lo cual incita al espectador a recrear en su propio imaginario este conjunto de constelaciones de imágenes-valores.

Estos imaginarios se construyen con conjuntos de imágenes que implican la negación, refutación, abandono de otras imágenes y su

sustitución por otras diferentes. Todos estos complejos procesos indican que son en general maneras de “hacer como si” a muy diversos niveles, y en diversas mentes, simplificando: creador, cineasta, público. Son complejas y diversas operaciones de sustitución.

Si se observan algunos cuentos de hadas orientales para niños, más allá de las diferencias culturales específicas, sorprende encontrar constantes con el pensamiento occidental del mismo género, en todo lo expuesto hasta aquí (Anónimo, 2013).

Los análisis anteriores me permiten, una vez más sacar a la luz una tesis antropológico-filosófica subyacente que asumo en mi pensamiento: la noción de arquetipos humanos según C.G. Jung (1910/1970), entre otros; de “imágenes primordiales” según Gaston Bachelard, y con sus diferencias, “lo imaginario” según Henry Corbin (Lapoujade, 2009b; 2011).

Ellos ponen de manifiesto una vez más, ahora en este ámbito, que la especie humana es *una*, con su luz y su sombra, su bondad y su maldad, su belleza y su fealdad, su imaginación constructiva y destructiva, sus imaginarios hacia la vida y otros hacia la muerte, esta especie es *una* en sus diferencias de todo orden. Ello también deriva de las investigaciones de la genética poblacional de Luca Cavalli-Sforza y otros (Cavalli-Sforza, 2010). La especie humana es *una* en la diferentes culturas, sociedades (espacio) y en las diferentes épocas (tiempos). Esta certeza vuelve absolutamente insanos los odios raciales, religiosos, lingüísticos, culturales. Esta afirmación es un llamado a la concordia y la paz entre los miembros de esta especie tan peculiar.

En fin, en los imaginarios que los adultos ofrecen a los niños, por la hondura de la problemática implícita, por la intensidad de la potencia de sus efectos y muy especialmente en los medios masivos como el cine, es deseable esperar que la comunicación humana sea un canal para transmitir el respeto al otro, la importancia de vivir en la armonía, la libertad como necesidad, para alcanzar una vida digna.

Referencias

- Anónimo (2013). *Cuentos de Hadas japoneses*. Buenos Aires: Editorial Quadrata.
- Bachelard, G. (1994). *La poétique de l'espace*. Paris : P.U.F.
- Barrie, J.M. (1902). *The Little white Bird*. London: Holder and Stoughton.
- Blake, W. (1996). *The marriage of Haven and Hell*. España: Alianza.
- Cavalli-Sforza, L. (2010). *Genes, pueblos y lenguas*. Barcelona: Crítica.

- Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (1982). *Dictionnaire des symboles*. Robert Laffont/Jupiter, Paris.
- Deshimaru, T. (1996). *La práctica del Zen*. Barcelona: Kairos.
- Eliade, M. (2001). *Nacimiento y renacimiento. El significado de la iniciación en la cultura humana*. Barcelona: Kairós.
- Jung, C.G. (1970). *Arquetipo e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós.
- Lao-Tse (1998). *El libro del curso y la virtud*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Lapoujade, M.N. (1988). *Filosofía de la imaginación*. México: Editorial Siglo XXI.
- Lapoujade, M.N. (1993). *El ojo y el oído o una historia estética de la filosofía*. *Graffiti* 4(30).
- Lapoujade, M.N. (1999). Espacios místicos de la intimidad. En M.N. Lapoujade (Coord.), *Espacios Imaginarios* (pp.103-115). México: FFYL-UNAM.
- Lapoujade, M.N. (2002a). Tiempos cósmicos y transgresiones imaginarias. En M.N. Lapoujade (Comp.), *Tiempos Imaginarios: ritmos y ucronías* (pp. 19-40). México: FFYL-BUAP.
- Lapoujade, M.N. (2002b). Desde la física y la fisiología a la metafísica biológica del arte. En P. Rivero Weber y G. Rivara Kamaji (Comps.), *Perspectivas nietzscheanas: Reflexiones en torno al pensamiento de Nietzsche* (pp.71-95). México: UNAM.
- Lapoujade, M.N. (2003). *Desde la física y la biología a la metafísica biológica del arte*. Traducido al búlgaro en Svetla Devkova (Comp.), *Tvorchestvo na Nietzsche v Bulgaria* (pp.29-43). Bulgaria.
- Lapoujade, M.N. (2007). Ariel et Caliban comme prototypes de l'espèce humaine, traducido al portugués, Ariel e Calibã como protótipos da espécie humana. *Cronos*, 8(1), 203-214.
- Lapoujade, M.N. (2008). *La imaginación estética en la mirada de Vermeer*. México: Herder.
- Lapoujade, M.N. (2009a). De las cárceles de los imaginarios a una estética de la libertad. *Revista Iberoamericana de Comunicación*, 15, 90-111.
- Lapoujade, M.N. (2009b). *L'orient de Henry Corbin ou la vie philosophique en quête de la lumière*. *Symbolon*, 3, *Imaginaire et rationalité*, Universitaria, Craiova, Rumania.
- Lapoujade, M.N. (2011). *Diálogo con Gaston Bachelard acerca de la poética*. México: UNAM.
- Lapoujade, M.N. (2014). Un possible regard de Bachelard sur Rembrandt. Lettre d'information de l'Association Internationale G.Bachelard, *Revista Cogitamus*, 9, 46-51.
- Perrault, C. (1993). *Contes, Classiques Français*. Paris: Bookking International.

* María Noel Lapoujade, uruguaya. Obtuvo dos doctorados, uno en la Universidad Nacional Autónoma de México (México) y el otro en la Universidad de París (Francia). Con estudios post doctorales en Filosofía Francesa Contemporánea en la Universidad de París, con becas de la UNAM y en Filosofía en la Universidad de Heidelberg, Alemania, con beca DAAD. Profesora titular de Posgrado y Grado en Filosofía (UNAM). Investigadora en el Centre Gaston Bachelard de la U. de Bourgogne, Francia (2003-05). Fundadora del Centro Interdisciplinario de Estudios sobre lo Imaginario y la Racionalidad y del Seminario interdisciplinario de investigación sobre lo imaginario (UNAM); del Programa interdisciplinario de investigación sobre la imaginación, lo imaginario y la racionalidad, PROIM; y de la Maestría en Estética y Artes, U. de Puebla, México. Incluida como filósofa latinoamericana del siglo XX en el *Biographical Dictionary of Twentieth Century Philosophers*, publicado por la Routledge Editorial en Londres y New York, así como en *Identidad, Integración y Creación cultural en América Latina*. Es autora de numerosos libros y artículos publicados en Europa, EE. UU., América Central y Latinoamérica. Sus trabajos han sido traducidos a varios idiomas. Premios: "Norman Sverdlin" y Medalla Gabino Barreda, por la UNAM. Condecorada "La Dama de las Hespérides", por el Ateneo de Murcia, España. "Tributo al pensamiento Nacional", Uruguay, 2013. Homenaje por la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2012. Homenaje por la Asociación Filosófica del Uruguay, AFU, 2013.

Para citar esta comunicación:

Lapoujade, M. N. (2016). Imaginario utopico en el cine para niños. *Ciencias Psicológicas* 9(1): 97 - 105.