

LA RISA ES UN ASUNTO SERIO: LO CARNAVALES- CO EN *EL IDIOTA* (DOSTOIEVSKI Y KUROSAWA)

Lorena Rivera León¹. Universitat de València.

Vielleicht weiß ich am besten, warum der Mensch allein la-
cht: er allein leidet so tief, daß er das Lachen erfinden *mußte*.

F. Nietzsche, *NF* 1885, 36[49]²

Este texto tiene como propósito analizar la traslación de «lo carna-
valesco» desde la novela de Dostoievski *El idiota* a la adaptación cinemato-
gráfica que de ella realizó Akira Kurosawa. Si atendemos a lo propugnado
por Mijaíl Bajtín en *Problemas de la poética de Dostoievski*,³ estamos ante una
categoría prototípica de la narrativa del escritor ruso y por ello resulta de
interés encontrarla en la versión fílmica del texto. La hipótesis de partida
es que una fiel plasmación de este rasgo en la película denotaría fidelidad
al espíritu de Dostoievski por parte del director japonés. En cuanto a la
estructura del artículo, se empieza por contextualizar la cinta dentro de
la producción de Akira Kurosawa; en segundo lugar, se resumen las tesis
básicas del libro de Bajtín que sirve como soporte teórico al trabajo, insis-

1 Lorena Rivera León es licenciada en Filosofía (premio extraordinario) por la Univer-
sidad de València y ha sido becaria de investigación FPU del Departamento de Filosofía de
esta misma universidad, donde en la actualidad ultima su tesis doctoral sobre F. M. Dostoie-
vski. Está asimismo en posesión del Máster Oficial en Enseñanza del Español como Lengua
Extranjera, título conjunto de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo y el Instituto
Cervantes. Ha realizado estancias de investigación en la Università di Pisa, la Università de-
gli Studi di Roma «La Sapienza», la Johannes Gutenberg-Universität Mainz y el Instituto de
Filosofía CCHS-CSIC de Madrid. En el ámbito de las Humanidades ejerce como traductora
desde diversas lenguas al castellano. En esta misma revista ha publicado: «La incompletud:
deformación formativa en *El vizconde demediado*» en *Thémata*, 39, 2007, pp. 499-505; «Cuerpo
cincelado» en *Thémata*, 46, 2012, pp. 505-514; «El arte de la fuga: *Suite francesa*» en *Thémata*,
48, 2013, pp. 153-164. Otras publicaciones destacadas: «Pasión, eternidad del instante» en
LLINARES, J.B. (ed.): *Mircea Eliade, el profesor y el escritor. Consideraciones en el centenario de su
nacimiento, 1907-2007*. Valencia: Pre-Textos, 2007, pp. 67-93; «Dostoievski: del héroe románti-
co al héroe de nuestro tiempo, o de la imposibilidad de ser Napoleón» en *La Torre del Virrey.
Revista de estudios culturales*, 15, 2014, pp. 49-58. E-mail: lorena.rivera17@gmail.com.

2 Trad. cast.: «Quizá yo sé muy bien por qué sólo el hombre ríe: sólo él sufre tan pro-
fundamente que tuvo que inventar la risa.» En: NIETZSCHE, F.: *Fragmentos póstumos. Volumen III:
1882-1885*, trad. de Diego Sánchez Meca y Jesús Conill. Madrid: Tecnos, 2010.

3 Cf. BAJTÍN, M. M.: *Problemy poetiki Dostoievskogo*. Moskva: Sovetskaya Rossiya Izda-
telstvo, 1979. Trad. cast. cit.: *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. de Tatiana Bubnova.
México: F.C.E., 2003.

tiendo especialmente en el concepto de «carnavalización literaria», cuya presencia en *El idiota* se examina con detenimiento; por último, se establece la comparación con la película.

En 1951, en pleno periodo de esplendor creativo, Akira Kurosawa llevó a la gran pantalla *El idiota* de F. M. Dostoievski, esto es, la segunda, en orden cronológico, de las grandes novelas de madurez del escritor ruso al que más admiraba. Tan solo un año antes, en 1950, el cineasta nipón había rodado la exitosa *Rashomon* que lo dio a conocer entre el público occidental y le valió el León de Oro en Venecia. Sin embargo, *El idiota* (*Hakuchi*) fue un fracaso de crítica y público. La cinta que nos ha llegado es por otra parte una versión gravemente mutilada, pues, en la forma original concebida por Kurosawa, el metraje superaba las cuatro horas, que el estudio recortó, con la oposición explícita del director, hasta los 166 minutos actuales. El resto se ha perdido, de modo que seguramente nunca conoceremos cuál era la idea de Kurosawa en su integridad. En cualquier caso y pese a esta limitación, cabe preguntarse hasta qué punto el director llegó a captar y transmitir, sirviéndose de otro medio, la esencia de esta gran creación dostoiévskiana. Hemos defendido en otro lugar⁴ cómo un visionado atento de la adaptación de Kurosawa revela su buen olfato para percibir un aspecto de la obra de Dostoievski que posteriormente pondría de relieve René Girard en su libro *Mentira romántica y verdad novelesca* del año 1961.⁵ Nos referimos a la impecable plasmación visual que Kurosawa realiza, sirviéndose de la disposición de sus personajes, de lo que el crítico francés bautizó como el triángulo del deseo mimético, a saber, la idea de que, contrariamente a lo que ha mantenido el Romanticismo, el deseo no surge de manera espontánea hacia un objeto, sino que tiene naturaleza imitativa y por tanto pasa siempre a través de un mediador.

Sin embargo, no nos vamos a ocupar aquí de esta temática, sino que, como ya hemos adelantado, nos centraremos en otro rasgo de la novelís-

4 En concreto en la conferencia «Triángulos encuadrados: la mirada de Akira Kurosawa sobre *El idiota* de Dostoievski» pronunciada en las *Jornadas «Filosofía, cine, literatura»* celebradas en la Universidad de Castilla La Mancha (Facultad de Letras de Ciudad Real) entre el 11 y el 13 de noviembre de 2013.

5 Cf. GIRARD, R.: *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Editions Bernard Grasset, 1961. Trad. cast. cit.: *Mentira romántica y verdad novelesca*, trad. de J. Jordá. Barcelona: Anagrama, 1985.

tica de Dostoievski subrayado por uno de sus estudiosos más conspicuos, Mijail Bajtín, que, en su ya clásico trabajo *Problemas de la poética de Dostoievski*, dedica un capítulo a la presencia de lo carnavalesco en la obra del escritor ruso. Una escena concreta de la película de Kurosawa, que carece de referente previo en la novela, es la que suscitó nuestra atención sobre este asunto precisamente porque el cineasta japonés recrea en ella una auténtica fiesta de carnaval. Se trata de hecho de una celebración –el Festival de la nieve de Sapporo (*Sapporo Yuki Matsuri*)– que con el tiempo adquiriría bastante relevancia internacional, pero que en el año en que se filmó la película (1951) cumplía tan solo su primer aniversario.⁶

El asombro causado por la inclusión de esta escena en la película es el que nos llevó originariamente a interrogarnos acerca de la posible captación por parte de Akira Kurosawa de una característica de la narrativa dostoievskiana, la de la carnavalización, que no sería explícitamente tematizada por Mijail Bajtín hasta 1963, o sea, más de una década después de que se filmara la cinta. Ambos creadores se encuentran alejados no solo en el tiempo histórico, sino sobre todo en cuanto a su tradición cultural de origen. Por ello creemos que resulta de interés esclarecer si efectivamente la presencia de esa sorprendente secuencia cinematográfica es sintomática de una especial finura de oído de Kurosawa para la tonalidad compositiva de Dostoievski o si en verdad se da, pese a la aparente coincidencia en el tema, una diferencia de acentos que lo es también de sentidos.

Antes de abordar esta tarea conviene sin embargo dedicar algo de espacio a resumir las líneas fundamentales del libro de Bajtín que será nuestro principal sostén teórico en este pequeño artículo. En *Problemas de la poética de Dostoievski* –publicado en 1963 como reelaboración de un texto anterior de 1929– el estudioso ruso introdujo en la teoría literaria dos nuevos conceptos a partir de la obra del autor de *Los hermanos Karamázov*: polifonía y dialogismo. En relación con ellos aparecía una tercera categoría, la de carnavalización literaria, que es la que nos interesa aquí. No obstante, dada su estrecha ligazón con las dos grandes aportaciones conceptuales de Bajtín, nos detendremos antes brevemente en ellas. Bajtín no duda en afirmar que

6 Cf. BRÖTZ, D.: *Dostojevskis «Der Idiot» im Spielfilm. Analogien bei Akira Kurosawa, Saša Gedeon und Wim Wenders*. Bielefeld: transcript Verlag, 2008, pp. 203-206.

«Dostoievski es el creador de la novela polifónica».⁷ Es este un género novelesco fundamentalmente nuevo cuya particularidad consiste en que los distintos personajes son seres libres, dueños de una pluralidad de voces y conciencias independientes, cada una con sus mundos correspondientes, que combinan perfectamente entre sí y también en pie de igualdad con la voz del autor. La novela polifónica de Dostoievski se opone así a la novela monológica preponderante, en la que sobresale la voz del autor y de la cual tenemos magníficos ejemplos en escritores contemporáneos de Dostoievski de la talla de Lev Tolstói o Iván Turguénev. Además, «la novela polifónica es enteramente dialógica»⁸ precisamente porque el héroe no queda definido y objetivado a partir del autor, sino que es un sujeto con una voz y una conciencia propias que ha de entrar en diálogo con otros sujetos e incluso con el autor mismo. Las novelas de Dostoievski están compuestas al modo del contrapunto musical, como si varias voces cantaran de manera distinta un mismo tema, de modo que, al concebir así sus creaciones, Dostoievski evidencia que para él «todo en la vida es diálogo, es decir, una contraposición dialógica».⁹

La novela polifónica constituye un género peculiar que no podría catalogarse dentro de ninguna de las formas estructurales de la novela predominantes en la época de Dostoievski, es decir, la novela biográfica, psicológico-social, costumbrista y familiar. Por este motivo, Bajtín se interroga por los nexos que unen a la novela polifónica con la tradición y llega a la conclusión de que esta se sitúa en la línea de la literatura carnavalizada que hundiría sus raíces en la sátira menipea y en el diálogo socrático de la Antigüedad, pero que vivió su momento de esplendor durante la Edad Media y el Renacimiento. Bajtín examina de manera aislada algunos de los rasgos del carnaval que pasaron a la literatura carnavalizada hasta distinguir cuatro categorías carnalescas a las que nos referiremos sucintamente puesto que las encontramos en *El idiota* de Dostoievski.

La vida carnalesca se caracteriza por desviarse del curso normal y producir algo así como un *monde à l'envers*. Las leyes, prohibiciones y limi-

7 BAJTÍN, M. M.: *op. cit.*, p. 15.

8 *Ibidem.*, p. 67.

9 *Ibidem.*, p. 70.

taciones habituales se cancelan, las jerarquías fundamentadas en cualquier tipo de desigualdad (rango social, edad, fortuna etc.) se suprimen y de esta manera desaparece la distancia entre las personas surgiendo la primera categoría carnavalesca específica: *el contacto libre y familiar entre la gente*. Por otra parte, en el carnaval las relaciones se dan de manera opuesta a la marcada por la jerarquización en la vida cotidiana. Así, el comportamiento, el gesto y la palabra se liberan de las reglas asumidas convirtiéndose en impertinentes desde las coordenadas usuales. Este segundo rasgo de la percepción carnavalesca del mundo, íntimamente ligado con el del contacto familiar, es la *excentricidad*. Las *disparidades carnavalescas* constituyen la tercera categoría, que también tiene que ver con el contacto libre y familiar, puesto que este se extiende a todos los valores, ideas y fenómenos uniéndose o combinándose lo que antes había estado separado: lo alto con lo bajo, lo grandioso con lo miserable, la sabiduría con la ignorancia etc. De todo ello deriva la última categoría: la *profanación*, es decir, el catálogo de sacrilegios y transgresiones propios del carnaval.

Además de estas cuatro categorías carnavalescas que fueron pasando a la literatura, Bajtín menciona algunos otros aspectos característicos del carnaval. Aborda en primer término las *acciones carnavalescas*. De estas la principal es la *coronación burlesca y el subsiguiente destronamiento* del rey del carnaval en cuya base el intérprete ruso detecta el núcleo de la percepción carnavalesca del mundo que sería «el *pathos de cambios y transformaciones, de muerte y renovación*. El carnaval es la fiesta del tiempo que aniquila y renueva todo».¹⁰ Bajtín subraya el carácter doble del rito coronación-destronamiento repetido en todos los símbolos carnavalescos, que siempre incluyen la perspectiva de la negación (muerte) o su contrario. En este sentido resulta tremendamente ilustrativa la representación de la muerte como una mujer embarazada, pues no hay nacimiento que no esté preñado de finitud ni aniquilación que no lleve en su seno la esperanza de una regeneración. Las imágenes de pares contrastantes (alto/bajo, gordo/flaco, joven/viejo etc.) así como las de los dobles-gemelos son típicas de la carnavalización. La ambivalencia se extiende al fuego, omnipresente en las celebraciones rituales, que destruye a la vez que renueva. También la risa carnavalesca tiene este carácter ambivalente y apunta a un momento de

10 Ibidem, p. 181.

cambio o *crisis*, de modo que muerte y resurrección se conjugan en su seno. Con ella se relaciona la parodia, que implica la creación de un mundo al revés o de un doble destronador. Bajtín señala en este punto la asiduidad con la que Dostoievski introduce dobles de sus protagonistas que de alguna manera los parodian a la manera de espejos cóncavos o convexos que les devuelven amplificados o distorsionados, muchas veces hasta hacer difícil su reconocimiento, rasgos que sin embargo no les son ajenos. En el caso de *El idiota*, Rogozhin actúa indudablemente como doble del príncipe Mishkin e incluso también Nastasia y Aglaia se parodian mutuamente en el sentido de que cada una le muestra a la otra la deformación de aquello a lo que querría parecerse y que se encuentra, al menos germinalmente, en las dos mujeres. Por último, la plaza con sus calles adjuntas es la arena principal de las acciones carnavalescas, escenario del libre contacto familiar y de las coronaciones y destronamientos universales.

Todas estas categorías y rasgos carnavalescos pueden rastrearse en Dostoievski. En el caso de *El idiota*, que es la obra que aquí nos ocupa, su protagonista, el príncipe Mishkin, está dotado según Bajtín de una gran ambivalencia carnavalesca. Se trata de alguien que, aunque es ruso, acaba de llegar del extranjero y que no está encorsetado en ninguna posición social que determine *a priori* su conducta. Es como si de alguna manera su humanidad no conociera freno ni estuviera coartada por convencionalismo alguno. La génesis del personaje ayuda a entender este rasgo pues Dostoievski quiso encarnar en él a un hombre enteramente bueno y para ello se inspiró en las figuras de Jesús y don Quijote. Mishkin es por tanto una especie de santo que cobra vida en un cuerpo de barro, lo cual lo sitúa en una posición esencialmente ambigua. La excentricidad es la nota definitoria de sus acciones, que quedan fuera de la lógica cotidiana. Excéntrico es su fracasado intento de amar a dos mujeres a la vez con distintos tipos de amor –pasional en el caso de Aglaia y compasivo en el de Nastasia– y excéntrico es también su amor fraternal por su rival Rogozhin. Bajtín afirma de él que «le falta la *corporeidad vital* que le permitiría ocupar la terminación cotidiana que limita al hombre».¹¹ Mishkin parece quedar en la tangente con respecto al círculo de la vida, sin ocupar en ella ningún lugar ni estar por tanto en la necesidad de usurparle su puesto a otro. Sin em-

11 Ibidem, p. 255.

bargo, esta misma ausencia de fijeza es la que lo dota de una sensibilidad extraordinaria que le permite «penetrar a través de la *corporeidad vital* de las otras personas para llegar a su *yo profundo*». ¹²

Allí donde aparece el príncipe Mishkin sucede como si las barreras jerárquicas entre los seres humanos se derrumbaran y se estableciera un contacto directo entre ellos. «Su personalidad, sin duda alguna, posee la capacidad de relativizar todo aquello que separa a la gente y atribuye una *falsa seriedad* a la vida». ¹³ Su presencia genera una gran variedad de escenas carnavalescas a lo largo de toda la novela, que tienen lugar en espacios abiertos o cercanos a un umbral más o menos evidente, los cuales se asemejan a la plaza pública donde individuos de distinto rango social pueden trabar entre sí un contacto familiar. En estas escenas carnavalescas confluyen multitud de personajes que interactúan y dialogan sobre temas heterogéneos. El tiempo biográfico que se desarrollaría en los interiores, en las estancias alejadas del umbral, no le interesa a Dostoievski y no tiene cabida en la plaza, donde «solo es posible un *tiempo de crisis*, en el que un *instante* equivale a años, decenios e incluso a “billones de años”». ¹⁴ De hecho, la predilección de Dostoievski por las escenas de masa está íntimamente relacionada con su tendencia a concebir su mundo imaginario en el espacio y no en el tiempo. En su universo todo es coexistente y de ahí su necesidad de mostrar en un único tiempo los diversos puntos de vista e incluso las contradicciones internas de un personaje (recordemos el desdoblamiento de Iván Karamázov en su conversación con el diablo). La acción de la primera parte de *El idiota* se corresponde de hecho con una sola jornada, que es, en palabras de Bajtín, «un día del tiempo del carnaval, excluido del tiempo histórico». ¹⁵

12 Ibidem, p. 256.

13 Ibidem, p. 257.

14 Ibidem, p. 250. A propósito de la utilización que Dostoievski realiza del espacio en sus novelas, Bajtín hace la siguiente observación: «Umbral, vestíbulo, corredor, descanso de escalera, escalera, escalones, puertas abiertas a la escalera, portones y, fuera de todo esto, la ciudad: plazas, calles, fachadas, cantinas, antros, puentes, canales. Este es el espacio de la novela. En realidad, están ausentes los interiores de salones, comedores, salas, gabinetes, dormitorios, espacios que olvidan la existencia del umbral y en los que transcurren la vida biográfica y los sucesos de las novelas de Turguénev, Tolstói, Goncharov etc.» Ibidem, p. 251.

15 Ibidem, p. 259.

Aunque son muchas las escenas carnavalescas que pueblan la novela, nos detendremos exclusivamente en dos que se hallan en su primera mitad y que revisten interés no solo por resultar esenciales en el desarrollo de la trama, sino además porque son especialmente llamativas debido a la cantidad de personajes que se congregan en ellas y sobre todo porque Kurosawa las traslada a su película. La primera de ellas tiene lugar en el apartamento de los Ivolguin donde llega Nastasia Filíppovna con la intención de humillar a Gania, que, pese a estar enamorado de Aglaia, había aceptado un matrimonio interesado con la mujer caída. Como apunta Bajtín, ya en la manera airada y descortés en que Nastasia reprende al príncipe, al confundirlo con un criado en el vestíbulo, hay un anticipo de la atmósfera carnavalesca que se avecina, pues esta reacción no parece corresponderse con el modo real en el que la joven se dirigiría a la servidumbre. Siguen a esto la aparición del general borracho, cuya rocambolesca narración de sus supuestas aventuras de juventud es desenmascarada como falsa; el enfrentamiento de Gania con su hermana; la bofetada recibida accidentalmente por el príncipe que se interpone entre ellos; y la provocación constante de ese sátiro que es Ferdischenko. Tras el escándalo, Gania se confiesa con el príncipe, que emprende después una peregrinación nocturna por las calles de San Petersburgo en compañía del general ebrio y del pequeño Kolia. Llegamos así a la segunda gran escena carnavalesca que nos importa: la que tiene lugar en casa de Nastasia Filíppovna con ocasión de su fiesta de cumpleaños. Durante la celebración, Ferdischensko propone un juego perverso consistente en que cada cual cuente la acción más deleznable que haya cometido en su vida. Los invitados no se muestran a la altura de sus expectativas, pero el ambiente se caldea rápidamente con la súbita irrupción de Rogozhin y sus acólitos, su propuesta de matrimonio a Nastasia por un millón de rublos, la furia de esta arrojando el dinero al fuego para retar a Gania y la contraoferta compasiva del príncipe, que está dispuesto a sacrificar su honor y a casarse con la joven para salvarla de las ansias posesivas de Rogozhin. Además, en una actualización de la clásica ceremonia carnavalesca de coronación y destronamiento, el príncipe pasa de ser prácticamente un indigente al amanecer a convertirse en millonario tras recibir una herencia inesperada cuando cae la noche.

En la película de Kurosawa encontramos estos acontecimientos, pero hay una diferencia esencial con respecto a la forma que adquieren en Dos-

toievski: todo el ruido que es propio del escándalo carnavalesco se apaga y la cámara se concentra en los gestos de los personajes, particularmente en sus expresiones faciales, dotando a estas escenas de una solemnidad de la que carecían en la novela. El ambiente se hace más pesado y la presencia de aquellos personajes que podrían haberle dado un tono alocado o siquiera de cierta comicidad a estas secuencias o se elimina o simplemente se deja en un silente segundo plano. Un caso extremo lo tenemos en la fiesta en casa de Nastasia donde los invitados contemplan como testigos mudos, tras una cristalera, el interior del salón en el que al espectador se le ofrecen diálogos muy ordenados que a menudo se producen entre solo dos interlocutores. Es lo que ocurre, por ejemplo, en ese mismo contexto, cuando el príncipe/Kameda le revela a Nastasia/Taeko Nasu que sus ojos le recuerdan a las pupilas inflamadas que vio en la mirada de un condenado a muerte al que fusilaron delante de él cuando ambos se encontraban en el mismo pelotón. El silenciamiento de la risa carnavalesca no carece, como veremos, de consecuencias.

Pese a que pueda parecer una digresión, no es impertinente recordar brevemente en este punto al gran estudioso del fenómeno religioso, Mircea Eliade, que defendió cómo en las modernas sociedades desacralizadas se descubre la pervivencia del *homo religiosus* en la celebración de festividades articuladas en torno a un calendario anual, en el que los puntos álgidos suelen coincidir con el inicio o finalización del año o bien con momentos de tránsito como los solsticios o cambios de estación. El carnaval se incluye sin duda dentro de esta categoría. Pero además hay un segundo motivo que nos lleva a sacar aquí a colación al autor de *El mito del eterno retorno* y es que Eliade tiene la peculiaridad de que paralelamente a su obra religiología elaboró una teoría de la literatura que aplicó, de manera práctica, en sus muy numerosos libros de ficción. En ellos pueden rastrearse aspectos clave de su producción teórica como la idea (bastante carnavalesca desde las coordenadas de Bajtín) de la *coincidentia oppositorum*, que revela la nostalgia de un paraíso perdido, ya sea este el de la infancia o el del *illud tempus* de la humanidad, un estado paradójico en el que los contrarios coexisten y donde la multiplicidad compone los aspectos de una misteriosa unidad. Eliade abogaba por una forma literaria a la que bautizó como «novela novela», la cual debía recuperar la grandeza de la narración propia de los mitos, olvidada por las dos tendencias por aquel entonces

dominantes en el ámbito de las bellas letras y a las que él se oponía: el realismo y el psicologismo. En su opinión, la novela sustituiría al mito en las sociedades modernas, pues: «La novela no tiene acceso al tiempo primordial de los mitos, pero, en la medida en que narra una historia verosímil, el novelista utiliza un tiempo *aparentemente histórico* y, sin embargo, condensado o dilatado, un tiempo que dispone de todas las libertades de los mundos imaginarios». ¹⁶

Es precisamente este el recurso del que, como hemos visto, se sirve Dostoievski y que alcanza su máxima expresión en el *tiempo de crisis* que marca el ritmo de la plaza pública y donde, como señalábamos más arriba, un instante puede equivaler a años, decenios o incluso a billones de años. Así, coincidiendo con la tesis de Eliade, la carnavalización «permite ampliar el escenario de la vida particular en una época determinada y delimitada hasta el *escenario* absolutamente universal del *misterio*», ¹⁷ pues «todos los encuentros decisivos de un hombre con otro, de una conciencia con otra siempre se cumplen en las novelas de Dostoievski “en el infinito” y “por última vez” (en los últimos minutos de una crisis), esto es, se llevan a cabo en un tiempo-espacio del *misterio carnavalesco*». ¹⁸ La risa ambivalente que resuena en la arena pública de los umbrales dostoievskianos cumple su función esencial, según observa atinadamente Bajtín, en la posición última del autor, que «no permite que ningún punto de vista se convierta en absoluto, ni en un polo único de la realidad y del pensamiento». ¹⁹ La polifonía y el dialogismo perduran hasta el final y más allá de él, pues: «Toda la seriedad unilateral (tanto en la vida como en el pensamiento) y todo el patetismo directo se atribuye a los personajes, pero el autor al enfrentarlos en el “gran diálogo” de la novela, deja abierto este diálogo y no le pone el punto final». ²⁰

16 ELIADE, M.: *Aspects du mythe*. Paris: Éditions Gallimard, 1963. Trad. cast. cit.: *Mito y realidad*, trad. de Luis Gil. Barcelona: Labor, 1994, p. 81.

17 BAJTÍN, M: *op. cit.*, p. 262.

18 *Ibidem*, p. 262.

19 *Ibidem*, p. 243.

20 *Ibidem*, p. 243.

Ahogar la risa carnavalesca en un ambiente de seria solemnidad, como hace Kurosawa, es traicionar en cierto modo el espíritu de Dostoievski, olvidando que el ambiente lóbrego de sus obras es la antesala de una tímida esperanza envuelta en algo de luz, pues «[...] *nada definitivo ha sucedido aún en el mundo, la última palabra del mundo y acerca de él todavía no se ha dicho, el mundo está abierto y libre, todo está por suceder y siempre será así*». ²¹ No obstante, Kurosawa mantuvo el carácter ingenuo y en buena medida caricaturesco de la general Epánchina y además optó por cerrar la cinta con una conversación entre dos representantes de la nueva generación, del futuro por venir: Aglaia y el entrañable hermano pequeño de Gania, Kolia/Kaoru, que están de acuerdo en la necesidad de aprender a amar tan generosamente como el príncipe. Ambas circunstancias apuntan a que, quien tan bien supo captar la difícil verdad sobre la naturaleza humana encerrada en una figura geométrica, debió percibir también que: «La verdad del deseo es la muerte pero la muerte no es la verdad de la obra novelesca. [...] Todas las conclusiones dostoievskianas son comienzos. Se inicia una vida nueva, entre los hombres y en la eternidad...». ²² De este modo, cabe afirmar que, pese a que Kurosawa no interpreta lo carnavalesco en el mismo sentido que Dostoievski, otros elementos permiten sostener que persiste en su trabajo una notable fidelidad al pensamiento del escritor ruso.

21 Ibidem, p. 244.

22 GIRARD, R.: *op. cit.*, pp. 261-262.

LA INTERCULTURALIDAD EN DIÁLOGO:
ESTUDIOS FILOSÓFICOS

Sonia París Albert e Irene Comins Mingol (Eds.)



ESTUDIOS THÉMATA
Sevilla • 2016

Título: *La interculturalidad en diálogo: estudios filosóficos*
Primera edición: Julio 2016

© Sonia París Albert e Irene Comins Mingol, 2016.
© Editorial Thémata, 2016.

Editorial Thémata

C/ Antonio Susillo, 6. Valencina de la Concepción
41907 Sevilla, ESPAÑA

Tlf: (34) 955 720 289 E-mail: editorial@themata.net

E-mail: editorial@themata.net

Web: www.themata.net

Imagen de cubierta: Miró, constelaciones.

Diseño de cubierta: Editorial ThémataAJ

Maquetación y corrección: Thémata MM y JCh

ISBN: 978-84-945551-0-7 DL: SE 1228-2016

Imprime: Ulzama, Navarra
Impreso en España • Printed in Spain

Reservados todos los derechos exclusivos de edición para Editorial Thémata. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios a cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación, total o parcial, de esta obra sin contar con la autorización escrita de los titulares del Copyright.

ÍNDICE

Presentación	11
I. Historia de la Antropología y Antropología Filosófica	
Cuatro visiones del concepto de «cultura» en Ortega y Gasset.	
Juan Manuel Monfort Prades	15
La espacialidad del ser humano: acerca de la apertura de los lugares.	
Natalia Sofía García Pérez	27
Identidad y diferencia. Visiones del hombre como ser relacional.	
Fernando Pérez Borbujo Álvarez.....	39
La enseñanza de la Antropología, la Filosofía y la Antropología Filosófica en México.	
Concepción Noemí Martínez Real.....	51
La visión del mundo y del ser humano tras el terremoto de Lisboa de 1755.	
Ricardo Hurtado Simó	59
Heidegger- del hombre al ser-ahí, o por una antropología existencial.	
Cezar Luis Seibt.....	69
La existencia como juego: la antropología filosófica de Eugen Fink.	
Nuria Sara Miras Boronat	77
Michel de Montaigne: Una mirada desde la alteridad.	
Mónica Meirosu.....	89
Humanismo y ética en Levinás a partir de la experiencia del otro.	
Carolina Flores Langarica	99
Husserl. Crisis, razón y responsabilidad.	
José Manuel Chillón.....	111
Wittgenstein y la historia: el pesimismo cultural y la crítica a la idea de progreso.	
Balbina Ferrando	121
El espacio público como laboratorio intercultural contemporáneo.	
Susana García Bujalance	131
El mensaje de Nietzsche: cómo tornar el disangelio en evangelio.	
M ^a de los Remedios Bravo Reyes.....	141

De la razón situacional a la razón intercultural. Una propuesta de diálogo. Stefano Santasilia	151
El embrión y su alma en los primeros neoplatónicos. José María Zamora Calvo	159
De máquinas, células y personas. Jaime Vilarroig Martín y Juan M. Esteve Esteve	171

II. Interculturalidad en las ciencias. Propuestas y nuevos desafíos.

Las raíces biológicas de la interculturalidad. El mestizaje biológico y la interculturalidad. Javier Gracia Calandín	183
Antropología, perspectivismo, reconocimiento y hermenéutica desde y más allá de Ortega y Gasset. Fundamentos para una ética intercultural. Julio Samuel Badenes Almenara.....	195

III. Arte, cine y literatura: miradas interculturales.

Sombras y luces de la interculturalidad en el cine. Sobre la dificultad de afrontar el diálogo intercultural entre modelos cinematográficos. Enric Antoni Burgos Ramirez	207
Máscaras, velos y mujeres bomba. Carmen Adriana Santander.....	217
La antinomia del diálogo entre culturas. Reflexiones a partir de la trilogía oriente y occidente, de Andréi Biely. Antonio Castilla Cerezo	227
La condición humana como mirada intercultural: Samuel Beckett y Albert Camus. Enrique Herreras	237
Ciudad, desorientación y modernidad en «El negro artificial» de Flannery O'Connor. David Sánchez Usanos	251
Le désir d'Orient. Disonancias de una nómada en época colonial. Los textos de Isabelle Eberhardt. Johanna Caplliure	261

La diversidad cultural en Les Indes Galantes de Rameau.	
Marisa Serra Codonyer	273
La risa es un asunto serio: lo carnavalesco en El idiota (Dostoievski y Kurosawa).	
Lorena Rivera León.....	283
Antonin Artaud y la alteridad como fármaco: el teatro balinés.	
Albert Martínez Artero.....	295

