"*Free winds and no tyranny for you, Freddie, sailor of the seas*". Acercamiento estético a *The Master*, de Paul Thomas Anderson

Isaac Montoya López

Isaac Montoya López
Freddie. 2022
Acuarela sobre papel
Intervención digital por Susana Londoño Plata

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

SEDE MEDELLÍN

"*Free winds and no tyranny for you, Freddie, sailor of the seas*". Acercamiento estético a *The Master*, de Paul Thomas Anderson

Isaac Montoya López

Tesis presentada como requisito para optar al título de:

Magíster en Estética

Asesora: María Cecilia Salas Guerra

Facultad de Ciencias Humanas y Económicas

Universidad Nacional de Colombia

Medellín, Colombia

2022

Agradezco profundamente a todos los que hicieron parte de la escritura y el pensamiento de este trabajo. Al profesor Jorge Echavarría por abrir las puertas. A la profesora María Cecilia Salas y a mis compañeros Luis Fernando y Susana, por su amistad, paciencia, lectura atenta y palabras de apoyo. A Carolina por su presencia y su disposición.

Agradezco a mi familia por brindarme un lugar al que acudir.

Agradezco a todos a quienes de una u otra forma tuvieron lugar en este proceso.

“Free winds and no tyranny for you, Freddie, sailor of the seas”. Acercamiento estético a The Master, de Paul Thomas Anderson

Resumen

Esta tesis propone un análisis crítico de la película The Master (2012) de Paul Thomas Anderson. Desde una mirada multidisciplinar, se hace un acercamiento al personaje de Freddie Quell, un veterano de la guerra. El trabajo considera el lugar de la cultura y el sujeto en un contexto de posguerra, inmersos en una crisis de valores que suscita la aparición de movimientos– representados por una organización llamada La Causa- que buscan dar respuestas, como entes unificadores, a la anomia generalizada. Desde un enfoque sociológico-histórico nos preguntamos por el sujeto que se enfrenta a la crisis y cae en una organización como esta. Así, se hizo necesario pensar los nuevos movimientos religiosos, además del papel que juegan sus mecanismos y formas de organización. Desde autores como Max Weber, Bruce Campbell, Elías Canetti y Sigmund Freud, entre otros, se consideran los orígenes de estos movimientos y las condiciones de la sociedad que recibía a Freddie. De esta manera, aportamos al estudio de los nuevos movimientos religiosos al ampliar las perspectivas de análisis desde el enfoque cultural y estético. Igualmente, reflexionamos sobre lo que pasa con el sujeto que decide alejarse de esas organizaciones. Entendimos a Freddie ya no como sujeto pasivo en las manos de La Causa, sino como uno que en su errancia reconoce la posibilidad de determinarse a sí mismo y expandirse en su multiplicidad. Desde una perspectiva estética, reevaluamos la condición del rostro, entendiéndola como paradigma de una imagen inconclusa, que nos permite encontrar eso del sujeto que es inasible e irreductible. Con ese objetivo, tomamos como referentes textos de Belén Altuna, Chaco Crego, Jacques Aumont, David Le Breton y George Didi-Huberman, entre otros. Así, el trabajo contribuye al pensamiento estético del cine desde el reconocimiento del rostro como punto de interés en tanto aparición de una subjetividad escindida.

Palabras clave: Cine, Estética, Rostro, Nuevos Movimientos Religiosos, Subjetividad, Paul Thomas Anderson, The Master.

“Free winds and no tyranny for you, Freddie, sailor of the seas”. Esthetic approach to The Master, By Paul Thomas Anderson

Abstract

This thesis proposes a critical analysis of the film The Master (2012) by Paul Thomas Anderson. From a multidisciplinary standpoint, an approach is made to the understanding of the protagonist, Freddie Quell, a World War II veteran. This work considers the place of culture and the modern subject in a postwar context, where they are both immersed in a crisis of values that elicits the emergence of certain religious movements -portrayed in the film by an organization called “The Cause”- that seek to give answers, as unifying entities, of a generalized societal anomie. From a sociological-historical approach, we ask ourselves about a subject that is confronted by a crisis and falls in the hands of an organization such as The Cause. As such, it becomes imperative to think about New Religious Movements (NRM) and their specific mechanisms and forms of organization. From authors such as Max Weber, Bruce Campbell,

Elías Canetti and Sigmund Freud, the origin of NRM is considered and the societal conditions that allow their existence. With this, we contribute to the study of New Religious Movements by broadening the perspective of analysis from an esthetical and cultural standpoint. Also, we reflect on what happens to a subject when they decide to step away from such organizations. We understand Freddie not as a passive subject in the hands of "The Cause", but as a subject that is able to determine his self and expand his multiplicity, through his wandering. From an esthetic viewpoint, we reevaluate the condition of the visage, understanding it as a paradigm of an incomplete image, that allows us to find that of the subject that is irreducible and elusive. We take allude to the work of thinkers like Belén Altuna, Chaco Crego, Jacques Aumont, David Le Breton and George Didi-Huberman, among others. In conclusion, this work contributes to esthetic thought in relation to cinema from the acknowledgment of the face, the visage, as a point of interest in its place as apparition of a split subjectivity.

Key words: Film studies, Esthetics, Visage, New Religious Movements, Subjectivity, Paul Thomas Anderson, The Master.

Contenido

Introducción **8**

Capítulo I – We can give you the guidance you need in your life. **14**

Algunos puntos de origen y Max Weber **16**

El Western **25**

Los Nuevos Movimientos Religiosos (NMR) **30**

NMR y "La Causa" **35**

Capítulo II - Los efectos de La Causa y la influencia del Maestro **42**

El individuo en la masa **45**

Pregunta y Respuesta en la Causa **53**

El Maestro **56**

Capítulo III – El Rostro como Imagen Mariposa **61**

El rostro incontenible **63**

La imagen del rostro **68**

El rostro como imagen mariposa **75**

Conclusiones **82**

Referencias **87**

Introducción

The Master, del director Paul Thomas Anderson (2012a), es una película protagonizada por Joaquin Phoenix, Philip Seymour Hoffman y Amy Adams. Fue producida por Annapurna Pictures y la Ghoulardi Film Company y filmada en 65 mm, un medio escogido, según Anderson, porque se acercaba al estilo de las películas de los 50, sin imitarlo directamente (Weinstein Publicity Dep, 2012). La historia se desarrolla alrededor de la relación entre Freddie Quell, un veterano estadounidense de la Segunda Guerra Mundial, y Lancaster Dodd, el carismático líder de una secta seudocientífica, similar a la cienciología, que se hace llamar "La Causa".

Freddie ha quedado traumatizado y tiene grandes dificultades para adaptarse a la sociedad de posguerra. Como muchos otros, parece estar sentenciado a deambular el mundo sin objetivo alguno. Esto, claro, hasta que se encuentra espontáneamente con Lancaster Dodd, conocido como El Maestro, quien atraído por el carácter irreflexivo de Quell y su excepcional capacidad para crear *moonshine*, le ofrece unirse a su comunidad. Allí, Freddie se convierte en un cercano militante de la secta, pero nunca abandona su naturaleza caótica, a pesar de los intentos de Dodd por controlarlo. Las diferencias que existen entre ambos, profundizadas por las pisadas en falso de Dodd con la estructura de su doctrina, serán los puntos de toque para el conflicto central de la película, que termina con Freddie separado de la figura del "Maestro" -de un ente que le controle, organice y dirija- aparentemente en el mismo lugar donde empezó: sin un norte, deambulando el mundo.

La idea original de dedicar una consideración intensa a la película surgió después de la primera visualización. La condición de Freddie resonaba en una situación compartida por muchas personas: la sensación de sentirse perdidos, de no poder concretarse en una sola identidad, con la tensión interna de que esa sensación puede aplacarse con la llegada de un ente unificador, de algo o alguien que proteja de las dudas y brinde todas las direcciones. De ahí surgieron varias preguntas iniciales que informaron el resto de la pesquisa: ¿Por qué pretendemos una única dirección para nuestras vidas? ¿por qué somos vulnerables ante determinados agentes externos que nos ofrecen esa dirección? ¿Qué nos puede decir Freddie sobre nuestra fragilidad y sobre la posibilidad de convertirla en una virtud?

Inicialmente, se consideraron diversas vías de acceso para el problema planteado. Un análisis plenamente cinematográfico, enfocado en las obras de Anderson, fue la primera tentativa, pero lo que se hizo evidente es que la película y los ecos que generaba no podían reducirse a un examen de la crítica y de la forma. En el mismo montaje se hizo patente que Anderson buscaba justamente suscitar preguntas, dejar espacios vacíos en la narrativa y en su poética que inquietaran y dejaran respirar a sus personajes y las situaciones que vivían. Aceptando esa invitación, se tomó la decisión de realizar una aproximación distinta, enfocada en el personaje de Freddie y lo que nos enseñaba su errancia, dejándonos afectar entonces por la sociedad que lo recibía, las penas y los poderes de los que era sujeto y la posibilidad, subyacente a su carácter, de revolotear por encima de lo que lo oprimía.

Nos acercamos, así, de la misma manera en que Anderson se acerca a la escritura de sus películas:

> *[…] When you get into looking what you're going to do as a story it just can't help but affect what you think about your life I mean, hopefully… It would sort of be foolish to spend a couple of years of your life on something and expect it's not going to affect you, you hope that it affects you, you hope that it opens your eyes to something and that it makes you smarter or better or cooler and happier […]*[1] (Anderson, 2012b)

En este sentido, el enfoque para plantear el problema partió desde lo que Freddie parecía necesitar: una dirección, una sensación de pertenencia y la búsqueda de una autoridad. Estos elementos acompañados, además, de La Causa, el Nuevo Movimiento Religioso (NMR) que aparece en la película como una posible solución a esas necesidades.

El problema, en este momento inicial, se enmarca justamente en una discusión más amplia sobre la condición del sujeto moderno, en tanto nos habla sobre un individuo que quiere dar cuenta de sí, pero que se ve arrastrado a una imposibilidad de hacerlo de manera determinante. Ese sujeto al que nos referimos, y sobre el cual se darán la mayoría de consideraciones en esta tesis, es una invención de la Modernidad. En ese sentido, es la conjugación de los valores que el deseo del pensamiento objetivo y la razón han impuesto sobre

[1] "Cuando te adentras a buscar lo que vas a escribir como una historia, no puede evitarse que afecte lo que piensas sobre tu vida. Digo, ojalá… Sería un poco tonto invertir varios años de tu vida en algo y esperar que no te va a afectar, [más bien] esperas que te afecte, esperas que abra tus ojos a algo y que eso te haga más inteligente o mejor o más cool o más feliz […]."

él, además del resultado de su aparición como “objeto de un saber y de sujeto que conoce” (Foucault, 1968, p. 304). Este sujeto es uno que se concibe, inicialmente, como unitario, autoconsciente, que debe concretarse en una única identidad, pero también uno que está sometido a su contexto, a los roles que lleva a cabo.

Pero ese aspecto unitario, de categorización, no se sostiene en las consideraciones contemporáneas porque abandona el ideal de la razón. Todo esto termina en un sujeto que encuentra un vacío inescrutable de su identidad. Este vacío, que es a la vez el espacio de la deidad perdida con la muerte de Dios, no puede llenarse satisfactoriamente con nada (Foucault, 1968, p. 373). Como nos dice Michele Botto en su texto sobre la subjetividad, “a la pregunta: ¿quién soy yo?, ya no hay respuesta definitiva. Existimos, eso está claro, pero solo una parte de nuestros actos se manifiesta; la vida psíquica es mucho más ancha que la conciencia que tenemos de nuestros actos y deseos” (Botto. 2011, pp. 26-27).

La dificultad es que en sí misma la situación inestable del sujeto es también presa de la sociedad que habita, y es fácil que se prive de su libertad y autodeterminación para adecuarse a las exigencias externas. Con esa tensión encima, se devela una vulnerabilidad constitutiva del sujeto ante discursos que prometen acallar ese vacío.

Lo que tendremos que dilucidar, más adelante, es la aparición de un sujeto cuya indeterminación tiene el potencial de liberarlo, ya que le permite hacer de sí mismo lo que quiera, a pesar de no poder nunca definirse esencialmente (Botto. 2011, p. 32).

El sujeto moderno y sus modos de disolución ha sido un asunto clave en la filosofía occidental desde el pensamiento cartesiano (Bürger, 2001, p. 7). Esa complejidad y su resquebrajamiento nos permite un acercamiento a Freddie y su condición.

Con todo esto, surge la obligación de preguntarnos, desde un enfoque sociológico-histórico, por la situación del sujeto de posguerra en Estados Unidos, aquel que se enfrenta a la anomia después de la Segunda Guerra Mundial y cae en una organización dispuesta a dar todas las respuestas. Pensar en los cultos y las sectas era necesario para atender a esa cuestión, además del papel que juegan sus mecanismos y formas de organización.

Resultaba esencial preguntarnos por lo que pasaba con el sujeto que decidía alejarse de esas respuestas, de ese único camino, de una noción totalizante de sí mismo, a pesar de su

vulnerabilidad. Ese impulso nos obligó a reflexionar sobre Freddie de una forma distinta, pues ya no era solamente este hombre reducido, pequeño, necesitado de dirección, pasivo en las manos de esta organización, sino un sujeto liberado, que en su errancia reconoce la posibilidad de determinarse a sí mismo y expandirse en su multiplicidad. Nuestro aporte al problema del estudio de los nuevos movimientos religiosos encuentra principalmente su razón de ser en este punto: el acercamiento desde el pensamiento estético al fenómeno a partir de una exploración del rostro en sus transformaciones, como fuente de aquello que libera al sujeto de la necesidad de lo totalizante y de la única dirección.

Así las cosas, en el Capítulo I, *We can give you the guidance you need*, nos encargamos de establecer el contexto de la sociedad norteamericana a la que llega Freddie, a partir de unas preguntas guía como ¿por qué necesitamos un direccionamiento o una fuerza mayor? ¿cuáles son las condiciones específicas de la sociedad de esa época? ¿De dónde surgen organizaciones como La Causa? ¿Cuáles son sus orígenes?

A partir de estas preguntas, proponemos un análisis, desde la sociología, de las formas de organización comunitaria y religiosa teniendo en cuenta como punto de origen el trabajo de Max Weber en *La Ética Protestante y el Espíritu del Capitalismo*. Buscamos así dar cuenta de ciertas resonancias en Nuevos Movimientos Religiosos posteriores, similares a La Causa. Además, establecimos las distintas implicaciones que tenía para un individuo pertenecer a este tipo de organización. En aras de profundizar en este problema, nos acercamos al género cinematográfico del western para observar, a partir de la película *Shane* (1953), cómo los valores de las formas de organización comunitaria estaban dispuestos para establecer un límite claro entre lo propio y lo otro, pero cómo también estaban empezando a evidenciar ciertas rupturas en las metáforas y los mitos que brindaban solidez a esas narrativas.

De ahí, nos adentramos a la explosión del problema en el contexto moderno de posguerra, donde los valores se instauran de manera más disgregada, centrándonos directamente en la noción de los Nuevos Movimientos Religiosos, en los que se enmarcan las sectas y los cultos. Para este fragmento del primer capítulo, fue necesario acercarnos a conceptos de la sociología y los estudios religiosos desde autores como Martin E. Marty, Thomas Robbins y Dick Anthony, y Rodney Star y William Sims. Después de esa exploración e identificación de

los conceptos, se realiza una caracterización más particularizada de La Causa, con sus mecanismos, desde la tipología de los cultos que ofrece el autor Bruce Campbell.

El Capítulo II, *Los efectos de La Causa y la influencia del Maestro*, tiene como fin dar luz a la pregunta sobre cuáles son los efectos que tiene para las personas, en este caso Freddie, la pertenencia a este tipo de grupos, partiendo de la aparente necesidad del sujeto de concebir algo fijo de sí mismo. Este problema es examinado desde el concepto de masa de Elías Canetti y con la exploración desde la teoría psicoanalítica de Sigmund Freud sobre la psicología de masas. Esto nos implicó pensar ya no exclusivamente en el sujeto, sino también en el individuo, cuyo lugar dentro de la masa implicaba la desaparición de sus atributos y su autoconsciencia.

Desde estas perspectivas buscamos desentrañar entonces el efecto del ingreso del individuo a la masa, que se vuelve un lugar de liberación y afectación del mismo, pero a la vez la expresión de su vulnerabilidad esencial, donde sus acciones son separadas de sí. Los NMR se vuelven, desde esta perspectiva, formas de masa cerradas, cuyo efecto sobre la vida de las personas que ingresan en sus espacios se da por medio de distintos ejercicios de poder y sugestión.

De allí, nos damos cuenta de la dependencia que se genera en los miembros de La Causa, por lo cual es necesario describir ciertas técnicas sugestivas que permiten generar esa entrega en los individuos a las organizaciones, enfocados en la idea de la pregunta y respuesta como un ejercicio de control. Además, exploramos, a partir del trabajo de George D. Chryssides, al ente que permite la cohesión dentro de esas organizaciones, el conductor, El Maestro, figura que facilita el funcionamiento adecuado de La Causa y alrededor del cual se legitima continuamente.

Ese Maestro, encarnado en Lancaster Dodd, se convierte para nosotros en la justificación de una última consideración alrededor de unas preguntas: ¿Qué pasa con aquel que quiere liberarse del Maestro? ¿Qué pasa con aquel que no quiere encerrarse en un solo camino, en una sola narrativa de sí mismo y del mundo?

En el Capítulo III, que fue, paradójicamente, escrito al inicio del trabajo de esta tesis, surgió una fascinación, desde las facciones acongojadas de Freddie y la insistencia en enfocar su rostro, por la imagen misma del rostro y lo que brinda en la exploración teórica del sujeto moderno. La noción del rostro se ha transformado de manera continua, desde su aparición como

máscara hasta su reducción como objeto; sin embargo, ha mantenido una naturaleza evasiva que ha dificultado su comprensión desde un conocimiento objetivable. En un contexto sociocultural de imágenes masificadas, donde el vaciamiento de significado define nuestra experiencia del otro, encontrar formas de la imagen que nos interpelen más allá de una representación resulta importante para dinamizar los modos en los que nos acercamos al mundo y a los demás. En consecuencia, realizamos un análisis desde la historia del arte, la sociología y la estética tomando los trabajos de Belén Altuna, Chaco Crego, Jacques Aumont y David Le Breton para entender el lugar del rostro en Occidente y su transformación.

El objetivo final de esa exploración es justamente ver cómo el rostro se convierte en el medio por el cual se da la liberación de Freddie, como sujeto, de esa necesidad del Maestro, de la pertenencia, de la identidad. Tomando como eje la noción de mariposeo del filósofo Georges Didi-Huberman, buscamos reevaluar desde el pensamiento estético la condición del rostro, para entenderlo como paradigma de una imagen inconclusa, que nos confronta, que nos permite encontrar eso del sujeto que es inasible, irreductible y que a la vez es su mayor virtud, esto es, un rostro que es imagen mariposa.

Capítulo I – We can give you the guidance you need in your life.

Volver al mundo después de la guerra. Volver a habitar lo habitado, pero con ojos distintos y con el cuerpo magullado. Volver al mundo cuando todas las bases que lo componen se develan enraizadas en dudas, en interrogantes, en una búsqueda afanada por legitimidad. Volver al mundo ya sin un mundo, sin sus reglas y ver que todas las personas están igual de perdidas, que las balas no sólo alcanzaron a los enemigos, que los preceptos que se defendían habían caído, paradójicamente, con la victoria. En esa situación de retorno está Freddie, quien, como veterano de la Segunda Guerra Mundial, no sólo carga con los traumas de la violencia sufrida y ejercida, sino también con la crisis de la sociedad que lo recibe. De todos los habitantes de la "tierra de la libertad", es tal vez el más vulnerable. De todos los que andan merodeando, es tal vez el que más afanadamente necesita una dirección.

Paul Thomas Anderson nos presenta en Freddie una errancia desenfrenada que se traduce en la búsqueda de un mentor. Las tensiones que se evocan en el primer tramo de la película configuran las condiciones de una necesidad, de una falta, traducidas en una animalidad. Por esta razón, en la primera imagen de Freddie vemos un paralelo importante. Su rostro adormilado es una recreación de una imagen de la película *Baraka* (1992) en la que un babuino duerme apaciblemente en unas aguas termales (véase figura 1). Su calma es animal, como es su disposición. Así mismo está Freddie, animalizado, pero sin las virtudes de ser efectivamente un animal distinto al ser humano. Al espectador se le empieza a mostrar el cuadro de un personaje reducido a sus instintos, desdichado, borracho, sin éxito en el trabajo o en el amor y con una disposición violenta, vertiginosa.

Su desdicha parece estar relacionada con sus experiencias en la guerra, pero esas mismas nos son ajenas. De aquello apenas vemos pequeños atisbos, exteriorizaciones, que nos dan la sensación de un problema reprimido, de algo que se esconde tanto para él como para nosotros. Lo que sí es claro es que Freddie es un vagabundo. Es incapaz de quedarse en un mismo lugar, tanto por decisión propia como por las circunstancias desfavorables que él mismo genera. La errancia es, entonces, la condición que lo caracteriza y la que define su camino. En esa situación

¿qué es más Freddie que un retorno a una ausencia, a un camino sin punto final, a una sociedad perdida como él?

Figura 1. Babuino en los termales.
Fuente: Fricke, 1992.

Más allá de su condición particular, los atributos preponderantes de su tiempo le exigían lo contrario: El militar que vuelve de la guerra vuelve para asentarse, para hacer familia, para hacer parte de una comunidad y hacer riqueza. Buscar otra alternativa es un error, una falla personal. Y en esa lógica, por lo que parece obra del destino o la necesidad, nuestro protagonista cae en el regazo de un Maestro que quiere ayudarle a enmendar esa falta: Lancaster Dodd. En su errancia, Freddie entra como polizón a un barco atracado, y allí mismo, a pesar de esa condición furtiva de quien no ha sido invitado, es recibido con brazos abiertos y le dan un lugar para dormir. Lancaster es abierto, aunque cuidadoso con este desamparado, tal vez porque es un desamparado. Y así, en esa apertura, le ofrece una solución para sus falencias. Le abre el camino que antes no encontraba. Le señala una dirección.

Cuando se extiende esa mano dispuesta a la ayuda, se nos revela que no es sólo el polizón quien ha acudido a ella para organizar su vida. El barco es un centro temporal de operaciones de “La Causa”, una organización pseudocientífica y pseudorreligiosa con una buena cantidad de miembros, todos buscando la salvación en la figura de ese Maestro encantador y elocuente, ocupado en develar la verdadera naturaleza del hombre y su pasado esencial. Más allá de su discurso, en el barco no encontramos ninguna evidencia de que el Maestro se hubiese dedicado a encontrar a otras personas perdidas y vagabundas como Freddie. Los demás están allí por

voluntad propia, o por lo menos aquella voluntad que les ha dado su tiempo. Son individuos "libres", pero no por eso menos condicionados que nuestro protagonista.

Esto conlleva a preguntar cómo es que personas que no han sufrido el impacto directo de la guerra terminan necesitando un direccionamiento. Cómo se encuentran en esa necesidad de creer en una fuerza mayor, en una respuesta unificadora a todas las preguntas, cuando no tienen detrás el peso del trauma o de la violencia. Allí se encuentra una situación más intensa y compartida por las condiciones específicas de toda una sociedad, que nos exige reconocer la ubicuidad de esa frustración afanada por encontrar una forma de ser y habitar el mundo, cuando ese mundo ya no nos ofrece respuestas. Por esa razón, sobre ese barco de Lancaster Dodd no debemos posarnos con condescendencia, como tampoco sobre Freddie, más que con la empatía de poder encontrarnos nosotros mismos en ese lugar, en su lugar: en las manos de alguien que nos ofrece una solución a la sensación de extravío. De ahí que aparezca la pregunta: si una sociedad fértil, victoriosa, cae en estos aparentes vicios, en la anomia ¿qué nos puede decir sobre la condición de ese sujeto moderno? ¿qué es lo que genera esa vulnerabilidad y cómo se extiende a tal punto de comprometernos a todos?

Algunos puntos de origen y Max Weber

El interés principal que generó la película en los medios, incluso antes de ser distribuida en cines, tenía su fuente en que, supuestamente, arremetía en contra de la Cienciología (Caravaca, 2015, p. 125). En general, esto se explica por el amplio interés y aprehensión que existe en la cultura norteamericana respecto a los Nuevos Movimientos Religiosos, más conocidos como cultos o sectas. La temática está ampliamente explorada por los medios *mainstream*, más aún sobre esa secta en específico, entonces es apenas obvio que la atracción principal se despertara desde allí. La cienciología, además, ha sido famosa por su intensa persecución de los críticos-en todas sus formas-, de aquellos que han sido expulsados, e incluso de quienes voluntariamente decidieron salir de la organización[2]. De una u otra manera, el revuelo que generó en un principio la película era directamente proporcional a la esperanza y

[2] Basta con ver documentales como *My Scientology Movie* (2015) de Louis Theroux *o Going Clear: Scientology and the Prison of Belief* (2015) de Alex Gibney al respecto para evidenciar la persecución a la que son sujetos estos exmiembros, además de los cineastas, tanto antes como después de la producción del filme. Al respecto de estas tácticas insulares de los Nuevos Movimientos Religiosos hablaremos más adelante en el apartado dedicado a estos.

expectativa que generaba una posible reacción por parte de este grupo al verse reflejado en una mirada crítica auspiciada por Hollywood.

Lo cierto es que la exploración de Anderson no está enfocada exclusivamente en ser un reflejo de la vida de L. Ron Hubbard, el creador de la Cienciología, ni en el problema de las sectas como tal, cosa que repitió continuamente en conferencias posteriores. Sin embargo, para este trabajo resulta esencial analizar el lugar que tienen esas formas de organización comunitaria y religiosa en el contexto académico para explicar la condición de Freddie, la cultura que lo rodea y lo que pueden iluminar en la actualidad, donde todavía continúan siendo una intensa fuente de discusión e interés perverso. En este apartado nos acercaremos justamente al valor que tenían esas organizaciones, y, utilizando el trabajo de Max Weber, intentaremos mostrar las resonancias que más adelante darían paso a la proliferación de los Nuevos Movimientos Religiosos en el mundo contemporáneo.

"La Causa" es el nombre del movimiento religioso que aparece en la película. Su objetivo principal es ofrecer -por medio de procesos sobre los que volveremos en el apartado alrededor de los *cults*- el encuentro con vidas pasadas que desbloquean traumas del presente. De esta manera, aquellos que son "procesados" en la organización logran encontrar una dirección para sus vidas, una forma de concretarse como sujetos que supone una conexión con una forma completa del ser y una evolución del hombre que supera condiciones primordiales y animales, a través de la guía del Maestro, Lancaster Dodd. En una de las primeras conversaciones que Freddie tiene con Dodd, éste le pregunta: "Te has alejado del camino, ¿no es así?" El Maestro conoce la respuesta. La función de su organización está en brindar exactamente eso que se ha perdido. Y a los que están perdidos, ofrecerles una dirección.

Desde los 50's hasta los 70's un aspecto de la vida de los norteamericanos que parecía florecer era el de las nuevas formas de religiosidad. Esto no exactamente como contraposición o reacción a un discurso moderno o capitalista, sino como resultado de la pérdida y debilitación de las bases sobre las cuales vivían sus vidas después de la Segunda Guerra Mundial.

Los pilares que se habían debilitado eran aquellos en los que Occidente había fundado la condición del sujeto moderno, que se sostenía todavía en grandes narrativas. La humanidad se separó de los dioses y vino ella misma a ocupar su lugar, pero ¿cuál es ese lugar sobre el que

queda situada? ¿a qué estabilidad por fuera de las deidades puede acudir? Como dice Michel Foucault:

> En nuestros días —y Nietzsche señala aquí también el punto de inflexión—, lo que se afirma no es tanto la ausencia o la muerte de Dios, sino el fin del hombre (este desplazamiento mínimo, imperceptible, este retroceso hacia la forma de la identidad que hacen que la finitud del hombre se haya convertido en su fin); se descubre entonces que la muerte de Dios y el último hombre han partido unidos: ¿acaso no es el último hombre el que anuncia que ha matado a Dios, colocando así su lenguaje, su pensamiento, su risa en el espacio del Dios ya muerto, pero dándose también como aquel que ha matado a Dios y cuya existencia implica la libertad y la decisión de este asesinato? (1968, p. 373)

El fin de Dios implicó, entonces, el fin del hombre al verse en el lugar de aquel que asesinó. El prospecto del gran cambio que adviene de aquí es justamente uno que pone al sujeto como problema central del pensamiento, pero en las condiciones de ese sujeto vemos el potencial de su desaparición. Como nos dice Foucault:

> El hombre es una invención cuya fecha reciente muestra con toda facilidad la arqueología de nuestro pensamiento. Y quizá también su próximo fin. Si esas disposiciones desaparecieran tal como aparecieron, si, por cualquier acontecimiento cuya posibilidad podemos cuando mucho presentir, pero cuya forma y promesa no conocemos por ahora, oscilaran, como lo hizo, a fines del siglo XVIII el suelo del pensamiento clásico, entonces podría apostarse a que el hombre se borraría, como en los límites del mar un rostro de arena. (Foucault, 1968, p. 375)

La amenaza es, así entendida, la posible desaparición del sujeto, que no deja siquiera un vacío que deba ser llenado después. Para Peter Burger, más que la muerte definitiva del sujeto, lo que se ha dado es un “deslizamiento epocal” de su categoría (Bürger, 2001, p. 16). Pero, lo que esto implica para nosotros es que el sujeto moderno no es capaz de liberarse definitivamente de sí mismo (Bürger, 2001, p. 330). En esta incapacidad es donde nos situamos, pues está a medio camino entre la crisis de la subjetividad, pero también la tensión de los sujetos de mantenerse estables, de lograr entender su razón de ser y habitar el mundo.

Otro pilar importante de esas narrativas, la ciencia, perdió ciertos valores que la legitimaban epistemológicamente, como nos dice Anthony Woodiwiss. Por un lado, su complicidad en la Primera y Segunda Guerra Mundial puso en entredicho su función de

liberadora del hombre, y por el otro, dio pie a un intenso escepticismo frente a la pretensión universalizable del conocimiento que generaba (Woodiwiss, 1993, p.2). La posibilidad de una buena vida se ponía en duda en tanto no existía una base fija que la sustentara, ni siquiera en los ámbitos seculares.

Volver a lo que había antes ya no era una posibilidad, las grandes narrativas se disipaban o se sostenían en terrenos movedizos. La "tierra escogida por Dios" parecía estar condenada a repetir esos mitos con un aire de cansancio y cinismo, mientras que los sujetos se alejaban cada vez más de una posibilidad de comunidad y de una idea fija de lo propio. Las religiones tradicionales se sostenían, pero la crisis les llegó tanto con una intensa secularización como con una competencia inusitada en la forma de esos movimientos religiosos que, aunque con precedentes, parecían surgir de manera frenética.

Las personas estaban buscando algo que volviera a brindarles cierta seguridad, ciertas nociones de lo propio, y la búsqueda en sí misma era un signo de que algo no funcionaba en las estructuras que los padres habían construido. Los viejos caminos eran demasiado estrechos para aquellos que se definían a sí mismos como personas libres. Entonces, las opciones no se dejaron esperar, nuevas rutas surgieron, los caminos menos transitados: nuevos movimientos empezaron a tomar fuerza, tanto en grupos reales y constituidos como en el imaginario de la nación americana.

Los movimientos religiosos alternativos, esto es, aquellos que se desprenden o que funcionan en paralelo con las grandes religiones en Occidente, tenían características compartidas que funcionaban como síntoma de unas condiciones que permitieron su proliferación. También, la necesidad que satisfacían no apareció esporádicamente, sino que se dio desde una fermentación relacionada con formas de socialización permeadas por la vida comunal y eclesiástica que venía desde el siglo XIX, mezcladas con el protestantismo (Weber, 1985, p.7).

Por consiguiente, debemos resaltar que Freddie no cae en las redes de La Causa sólo por mero azar, como tampoco es casualidad la existencia de La Causa como organización en sí o de una figura como la del Maestro. Estas son reflejos de tramas complejas engranadas en la cultura americana y Occidental, que propician el nacimiento de estos grupos. De aquí que debamos detenernos en la relación que se da entre esa búsqueda afanada por un nuevo estilo de vida, por

una dirección, por una identidad y la conformación de nuevas comunidades religiosas. Es una relación íntima entre las formas de sociabilidad y la estructura económica de Estados Unidos.

En este punto, nos acercaremos a la famosa idea de la ética protestante y el "espíritu capitalista" de Max Weber para plantear su importancia en la exploración de este problema. Cuando nos referimos a procesos sociales como los que aparecen con los Nuevos Movimientos Religiosos, nos damos cuenta de que los valores que defienden en la actualidad no son los mismos que podríamos encontrar en el análisis original de Weber, pero podemos ver que reconoce formas de socialización que van pintando la escena del potencial que tienen esos espacios comunitarios de implicar a las personas de tal manera que los lazos de dependencia se inmiscuyan no sólo en la posibilidad de vivir y crecer como persona, sino de concebir una noción de sí mismos. Ese potencial es justamente el que llegaría a ser explotado más adelante, y el que nos permite ver también la vulnerabilidad de Freddie como una posible necesidad de pertenencia a grupos así.

A pesar de que su constitución era secular, Estados Unidos estaba conformado mayoritariamente por comunidades religiosas a finales del siglo XIX, las cuales crearon tejidos que, además de cumplir ciertas funciones espirituales, participaban en procesos políticos y sociales que iban desde los permisos para la construcción de un edificio -con la exigencia implícita de una capilla que observara el proceso de construcción- hasta los procesos de admisión en las universidades -que, en ocasiones, exigían la pertenencia a alguna denominación religiosa para ingresar-, como bien observó Max Weber (Weber, 1985, p.7). El valor de la pertenencia a esos grupos, grandes o pequeños, era multifacético: determinaba un prestigio social y daba acceso a diversas actividades dentro de la comunidad, pero también era económico y mercantil: hacer parte de una iglesia brindaba una salvaguarda crediticia que de otra manera no podía obtenerse en un país cuyas poblaciones estaban esparcidas en un vasto territorio, sobre el cual era difícil gobernar e impartir justicia estatal (Weber, 1985, p.7-8). Esa salvaguarda se extendía también a la posibilidad del individuo de pertenecer, ya que ser excluido de una congregación implicaba la expulsión de los espacios comunitarios, sobre todo en estas comunidades más aisladas de las grandes ciudades.

La vida espiritual de las personas se constituía entonces en una amalgama de valores religiosos, mercantiles, comunitarios y finalmente identitarios, donde la pertenencia a una

congregación era el signo de la reputación y el honor. Esto va creando una lógica cíclica, donde la pertenencia a la congregación permite la identidad y a la vez ésta es forjada y delimitada por la anterior. También, la expresión de lo propio en una situación como esta era la exteriorización de la pertenencia a un grupo, clave entonces para procesos de autopercepción, pero también de la forma en la que se es percibido en sociedad. No es extraño entonces que la mayoría de la población hiciera parte formalmente de las distintas iglesias y confesiones cristianas, que vale la pena señalar, hasta donde hemos observado, todavía corresponden a comunidades religiosas de arraigo Occidental, desprendidas directamente de las grandes religiones heredadas de Europa.

Ante la multiplicidad de doctrinas e interpretaciones que surgen del protestantismo, es particularmente interesante para este trabajo la imagen de esos procesos sociales, económicos y culturales y los ensamblajes comunitarios que Max Weber plantea. Es importante reconocer que la pertenencia al grupo implica el seguimiento de unas normas, las cuales, en este caso, dieron paso al fortalecimiento de unos lazos económicos, además de que facilitaron una ética laboral y una forma de negociar. La moralidad que se establecía estaba relacionada intrínsecamente con la actividad económica.

Para Weber, la ética protestante, de cuyas confesiones eran miembros la mayor parte de la población americana, aparecía como la vía más funcional al sistema económico capitalista, pues con su materialismo, priorizaba el trabajo y la disciplina en aras de alcanzar un control total sobre el mundo y sus condiciones naturales (Scaff, 2014, p. 281). Ese dominio sobre el afuera estaba precedido por uno de la interioridad, un ascetismo introspectivo.[3] Como mencionamos antes, hacer parte de estos grupos era una forma de legitimación que comprometía la posibilidad del sujeto de pertenecer a una sociedad: en las iglesias bautistas, conocidas por su puritanismo, existía un enfoque particularmente preocupado por las formas de actuar de sus miembros, por sus conductas (Weber, 1985, p.8).

El sujeto estaba implicado por pertenecer de manera voluntaria a la comunidad, lo que suponía un direccionamiento propio y una confirmación de la autodeterminación, que facilitaba

[3] En Proverbios 16:32 hay una referencia directa a ese control interno y su valor moral en el consecuente ejercicio del poder: "*Mejor es el lento para la ira que el poderoso, y el que domina su espíritu que el que toma una ciudad"* (La Biblia de Las Américas, 1997).

y daba más fuerza a los lazos establecidos.[4] También, estaba implicado por tener el deber de encarnar ciertos valores que soportaban esa comunidad, como el trabajo duro y la búsqueda del progreso (Scaff, 2014, p. 282-283). Por esta razón, el enriquecimiento y la búsqueda de la ganancia económica eran signos de virtud y no de avaricia. El cristianismo, según el mismo Weber, fue uno de los "educadores" de la persona capitalista: la gracia divina, en ocasiones, se presentaba en la forma de la clientela (Weber, 1985, p.8).

Ahora bien, la relación entre la pertenencia al grupo y las condiciones económicas es más abiertamente considerada por Weber en su análisis de la ética protestante, donde comienza por resaltar la ventaja que tenía la población perteneciente a esta religión con respecto a otras en la posesión del capital (Weber, 2004, p.44). En su análisis, concluye que cuando hablamos de la consolidación del capitalismo, no podemos separarlo de las raíces de la religión que sentaron la posibilidad de su triunfo a lo largo del siglo XX, y que además constituyeron ese "espíritu" capitalista del que tanto se habla. La ventaja para esta religión en particular, además de lo ya mencionado sobre su relación con las actividades económicas, está en que su falta de centralismo[5] permitió que distintas congregaciones pudieran autodeterminarse dependiendo de sus necesidades, doctrinas o la dirección que sus líderes comunitarios pudiesen plantear (Weber, 2004, p.110). Esto también facilitaría la secularización que se daría más adelante: la disgregación permitía que los modos de vida se adaptaran no exclusivamente a las doctrinas, sino a las necesidades industriales y económicas que iban surgiendo con el desarrollo, apoyadas, claro está, por esa forma de ver la obtención de la riqueza que antes mencionábamos: con el aval e incluso la disposición divina.

Ahí viene a tener relevancia lo que Weber entiende como espíritu del capitalismo, que es esa mentalidad que da vía libre a la obtención de la riqueza por la riqueza misma, al trabajo

---

[4] Esta adhesión voluntaria puede resultar paradójica ya que podríamos considerar la participación en estas comunidades como un efecto mismo de la coerción o la necesidad de supervivencia que implicaba la pertenencia a ellas en lugares inhóspitos, pero lo cierto es que, en casos como las denominaciones puritanas de herencia calvinista, teológicamente la disposición voluntaria equivalía a una vida moralmente determinada por la obediencia autodeterminada a Dios, en su imagen. Si la supervivencia y la obligación directa eran factores en la devoción, esta era inválida. Como dice el estudioso David Little "teológicamente, y hasta un importante grado, pragmáticamente, la iglesia es una comunidad especial *diferenciada* (sic) del "viejo orden" de la necesidad natural y la coerción política. Es una comunidad donde la vigorosa participación autoconsciente en los asuntos morales y eclesiásticos se vuelven el modelo de la vida cristiana" (Little, 1966. p. 423)

[5] Esto particularmente en relación con las que para Weber representan el protestantismo ascético, a saber: "1) el calvinismo *en la forma* que adquirió especialmente a lo largo del siglo XVII en los principales territorios en los que se implantó; 2) el pietismo; 3) el metodismo; 4) las sectas surgidas del movimiento baptista." (2004, p. 108)

por el trabajo mismo, y como sugiere la palabra mentalidad, supone una disposición del pensamiento que se direcciona a adquirir dinero u otros bienes materiales con una conducta ética establecida (Weber, 2004, p.60). Esa conducta ética, que busca esa riqueza, plantea también desde el protestantismo un comportamiento "profesional" en el sentido del cumplimiento moral de las funciones y las obligaciones de la labor que se hace en aras de conseguir el capital, pero entendido también como un cumplimiento religioso, con una valoración directa en relación con Dios: se "profesa" en el sentido de seguir la doctrina en el mismo acto de laborar y producir (Weber, 2004, p.85).

Esa labor y producción, además, se configuran alrededor de un sujeto que está solo, aislado ante los designios divinos y la ayuda de los hombres, y la forma como accede a alguna gracia divina depende de su labor y su adherencia a esa profesión. El silencio de Dios, en este sentido, fuerza al trabajo para obtener la salvación y al ascetismo para encarar racionalmente el orden establecido por medio del cumplimiento de las funciones y así obtener la gracia divina (Weber, 2004, p.119-120). Las semillas de un futuro secularismo se siembran también aquí, con ese silencio divino, pero la pérdida de esa búsqueda final de la salvación es un abismo que encontrará distintas formas de expresión y que llama la atención al sujeto moderno, confirmando también el grado tan profundo desde el cual está comprometido.

El factor religioso, a pesar de brindar las bases para ese espíritu capitalista, se volvió gradualmente menos importante e incluso pasó a ser rechazado por quienes encarnan sus valores, como el mismo Weber reconoce (Weber, 2004, p.78).

De ser así, nos podemos aventurar a decir que hay unos valores que se sostienen, unas tensiones -unos impulsos psicológicos, diría Weber- que parecen generar cierta gravitación hacia la pertenencia a estas comunidades, pero que no reconocen adecuadamente sus orígenes, sus razones de ser. Son todas esas características que hemos esbozado hasta ahora.

El rastro histórico y social también es igual de patente, pero irreconocible, para el problema comunitario, de pertenencia, efectivamente, a las distintas confesiones religiosas o espirituales en la actualidad. Esa necesidad de pertenecer y las reglas que se crean en esos ejercicios comunitarios son, para nosotros, lo que brinda relevancia al estudio de Weber en este trabajo, al igual que la relación con los procesos económicos de la sociedad moderna que puedan tener. En el caso de la película *The Master*, pareciera que el espíritu del capitalismo ya no tuviese

entrada en los procesos de coacción y sugestión que se dan dentro del movimiento de La Causa, pero la mentalidad enfocada en la ganancia sí es un factor para el Maestro, como lo fue en su momento, para L. Ron Hubbard, razón por la cual el proselitismo y el mecenazgo de personajes afluentes son clave para el funcionamiento de la organización y la dirección y guía que ofrecen a sus militantes.

A todo esto, nos damos cuenta de que el escenario que aparece no es exclusivamente doctrinal, pues como menciona el mismo Weber:

> Máximas morales similares podían estar vinculadas a distintas bases dogmáticas; también los compendios de moral de las diferentes confesiones se influían mutuamente y se encuentran en ellos grandes similitudes, a pesar de las grandes diferencias en la práctica del modo de vida (Weber, 2004, p.110).

Aunque esto no elimina el origen religioso, sí pone en entredicho qué tanto de las tensiones que tiene ese hombre moderno por conformar una identidad a partir de la pertenencia a una comunidad sean un asunto exclusivamente teológico y no también histórico y cultural. A pesar de que esas comunidades se forjaban alrededor de la religión, es importante también reconocer que, para teóricos como Nassim Nicolas Taleb, esa identidad no está implicada en el discurso teológico de la religión per se, sino que aparece como formas de cultura resultado de los procesos tardíos de industrialización en Estados Unidos (Taleb, 2020). Esto es importante, pues cuando continuemos este análisis, será evidente que no todas las formas de los Nuevos Movimientos Religiosos se adhieren a la ética protestante en sus preceptos y doctrinas, sino que la superan para afirmarse en procesos sociales y culturales comunitarios enmarcados en cosmologías, y ellas mismas delimitadas dentro de un sistema económico enfocado en el individuo.

Lo cierto es que hablamos de un problema identitario que se esparció en espacio y tiempo en la vida del hombre moderno, y que, en los cultos y sectas, y en el imaginario que se tiene de los mismos, ha encontrado problema y solución a sus aflicciones, las cuales, repetimos, no son un asunto exclusivamente teológico, sino también, social, cultural y religioso en un sentido organizacional que pueden encontrar un soporte en esas teologías.

A pesar de que las comunidades y sus preceptos religiosos sostenían estas condiciones, esas mismas bases de las que partían fructificaron los pilares seculares de la cultura

norteamericana y ayudaron así a la consolidación del espíritu capitalista weberiano, pero también al origen de la proliferación de los Nuevos Movimientos Religiosos. En conclusión, entendemos que los movimientos religiosos eran una cuestión central en la cultura de Estados Unidos. Por lo menos, la pertenencia a ellos brindaba la posibilidad de forjar una identidad direccionada, enfocada en relación con las condiciones políticas y económicas imperantes. La noción de pertenencia al grupo exige una ubicación establecida alrededor de modos de vida, de mentalidades, de productividad, de conductas, sin las cuales este hombre no puede entenderse, dar cuenta de sí o sobrevivir (aunque la supervivencia en sí misma dejará de ser, más adelante, una preocupación). Por esta razón, el hecho de que un vagabundo como Freddie llegue de repente a una sociedad constituida de esta manera implica su inserción a un mundo que continuamente lo está obligando a pertenecer, a ser parte: La Causa responde a esa necesidad.

El Western

Para dar concreción a esta idea podemos acudir al western, género considerado como el mito fundacional de la cultura norteamericana, pues desde él podemos entender mejor cuáles eran algunas características que comprometían a esa forma de identidad forjada desde las lógicas del capital y la idea del progreso. Porque tanto como las estructuras sociales y económicas nos hablan de una forma de estar en el mundo, también las imágenes y las artes populares pueden funcionar, en tanto obras, como reflejo y modo de expresión de esos valores y discursos. En Estados Unidos el cine funcionó como el arte popular donde se concretaron no sólo esos valores engranados en la cultura económica y social, sino que se establecieron también los patrones narrativos que describían esas condiciones en su multiplicidad. Así, podemos observar representaciones de los atisbos que Max Weber había ya conceptualizado.

En este espacio, es importante aclarar que no nos proponemos definir rígidamente el género o universalizar sus características. Como bien dicen trabajos como el de Mike Chopra-Grant, en *Hollywood Genres and Postwar America*, dentro de la teoría de géneros cinematográficos se ha problematizado la posibilidad de que una selección subjetiva de películas pueda categorizar adecuadamente procesos socio-históricos, mucho más suponer que un género en particular puede privilegiarse en su relación con el contexto donde surge (Chopra-Gant, 2006, p.22). Pero más allá de esto, las caracterizaciones que se han hecho del western nos permiten adentrarnos en los valores y al fenómeno que debemos explorar como metáfora y expresión del

mismo, además, nos permite delimitar sus figuraciones desde los cruces y yuxtaposiciones que surgen con las formas de socialización de las comunidades religiosas que analizamos.

El western es uno de los géneros cinematográficos más emblemáticos de Occidente, cuya resiliencia tanto artística como comercial a lo largo de las décadas le dio un puesto protagónico en las producciones de Hollywood y el cine internacional. Desde principios de siglo hasta finales de los años sesenta el dominio del western era generalizado. Y esto se daba también con un constante cambio en su estilo y forma. Como nos dice André Bazin, en vez de ser perjudicial, "cada influencia obra sobre él como una vacuna. El microbio pierde, al entrar en contacto con él, su virulencia mortal" (Bazin, 2019, p.162). Y aunque esto no se mantuvo después de la Segunda Guerra Mundial y la llegada de la contracultura, es importante reconocer qué había en este género que resonaba de manera tan fuerte en el cine de la época y en la sociedad norteamericana.

Siguiendo a Bazin, vemos que caracteriza al western como la representación paradigmática de la esencia del cine. El género no era sólo un éxito en Estados Unidos, aunque sus historias tuviesen lugar allí. No era sólo el contexto histórico, ni sus características formales o las tipologías de sus personajes las que le daban ese lugar. Su condición de mito era lo que otorgaba esa potencia generalizable y le permitía justificar lo predecible de sus atributos (Bazin, 2019, p.163). Al hablar de mito, Bazin parece referirse a la capacidad que tenía este género de establecer unas tramas y personajes prevalentes que brindaban una amplitud de perspectivas sobre problemas sociales y políticos de una multitud de sociedades (Pippin, 2009, p. 224). Al describir su función define también un valor ético del mito del Oeste que lo ponía en el mismo lugar que la épica y la tragedia. Ese rasgo se define porque plantea el conflicto entre bien y mal en el que ambos valores se encuentran claramente definidos y se delimita una relación entre lo propio y lo otro sobre la cual se instaura el imaginario del vaquero.

Esta idea se cruza con las condiciones que mencionábamos antes en el contexto que Weber nos brinda y la importancia de estas comunidades religiosas y la necesidad de su constitución en la "conquista del Oeste". En primer lugar, vemos la búsqueda de un dominio sobre el mundo exterior: inhóspito, indomable y habitado por "indios salvajes". Ese dominio no se queda en la crudeza del control sobre eso natural, sino que es un dominio decididamente moral. Lo *propio* se define en la comunidad del Oeste, erigida desde una ley apoyada en los

individuos que la conforman. Debido a la ubicación geográfica de los pueblos del western -desde el oeste de Mississipi hasta México-, la institucionalidad estatal que debería regirlos es débil, no genera seguridad y por tanto queda en segundo plano. Además, lo *otro* es todo aquello que está por fuera de esos límites comunitarios, que son definidos metafórica y literalmente con cercas de madera alrededor de las propiedades. La moral se establece entonces desde una forma de la espacialidad. De esta manera, la conquista del Oeste supone el nacimiento de un orden y la amplitud de la civilización en tierras de nadie, es la conquista del hombre occidental sobre lo otro y sobre sí mismo. Por esta razón estas narrativas son unas constantes: si este hombre llega a desfallecer en su misión, pone en riesgo su posibilidad de existencia material y moral. Lo compromete de manera ontológica.

Como nos dice Will Wright en su clásico trabajo *Six Guns and Society*, todas las tramas del western se construyen sobre la base simbólica de una única trama clásica: "La historia de un extraño solitario que llega a un pueblo turbulento y lo limpia, ganándose el respeto de los ciudadanos y el amor de la maestra de la escuela." (Wright, 1977, p. 32).

Figura 2. Moviendo el tocón de los Starret.
Fuente: Stevens, 1953

En *Shane* (1953), western de George Stevens, el homónimo vaquero forajido logra establecer una relación de compañerismo con el granjero humilde Joe Starret y su familia al ayudarle a tumbar el tocón de un árbol que había sido incapaz de mover desde hacía dos años

(véase figura 2). A su llegada a la casa de Starret, la familia le recibe con reticencia por ser desconocido, pero el acto de apoyo, netamente físico, termina por brindarle un lugar en la pequeña comunidad. Así, el dominio de la naturaleza hostil da paso al establecimiento de un orden que no sólo se revela en la constitución de ciudades o pueblos fuertes, sino también en las relaciones de confianza entre sujetos capaces de controlar sus propias naturalezas y pasiones hostiles (Pippin, 2009, p. 228). Esto, evidentemente, haciendo eco de los valores explorados en el apartado anterior. Además, no podemos dejar de lado el aspecto volitivo que aparece en todos estos procesos de estructuración comunitaria: El individuo es admitido voluntariamente a estos espacios por los miembros existentes, y su ingreso, a su vez, es voluntario también. La coacción o la necesidad son aspectos secundarios en la visión que tienen de sí mismas las comunidades, ya que ponen en entredicho la libertad del individuo y su disposición a pertenecer.

La exteriorización de ciertas acciones da cuenta de una situación particular de la interioridad de las personas: Shane, con su laboriosidad, estaba demostrando tener méritos para habitar en esa comunidad. La ley que lo domina, entonces, es entendida desde esa individualidad y la identidad que ella refleja a la comunidad, pues otro trato a su persona sería injusto considerando los méritos que ha conseguido justamente (Bazin, 2019, p.167). La relación va más allá: Otro factor clave en el ascetismo protestante era la noción de "probarse a sí mismo" en la actividad para la cual se ha sido designado en la vida (Weber, 1985, p. 9). Aquel que se prueba en esa actividad, tiene asegurada la exculpación de sus pecados: Shane, quien sacrifica su vida por el bien de su comunidad, al alejarse herido en el horizonte ha alcanzado la gracia divina y ha cumplido a su llamado.

Como podemos ver, el cine fue el medio artístico predilecto para el western, más allá de los seriados escritos de principios de siglo, ya que lograba ser la expresión estética de sus figuraciones. Y por lo menos en su época más clásica encontró también cercanías con la voluntad civilizadora del protestantismo y el proceso de modernización capitalista. En *Shane*, que apareció después de la Segunda Guerra Mundial, encontramos esas narrativas todavía fuertes, pero sintiendo el cambio. Los antagonistas de la película eran los subordinados de un gran ganadero, que por medio de violencia y abuso del poder buscaba hacerse con las tierras de los colonos, desapareciendo su comunidad. El peligro, entonces, no sólo viene de ese afuera

inhóspito y lo incivilizado, sino también del sistema que vendría más adelante a hacerse cargo de esos espacios.

Lo que esto nos demuestra es que antes de la Segunda Guerra Mundial, ciertos discursos habían logrado establecerse en la sociedad norteamericana, siendo el cine uno de los primeros medios masivos de entretenimiento, antes de la T.V., que permitió su masificación. Además, si tenemos en cuenta que el cine de Hollywood de primera mitad de siglo impuso los géneros que más se generalizaron en las prácticas cinematográficas, gran parte de las producciones del cine mundial siguieron los códigos que esos géneros establecían, tanto en los patrones de las imágenes como en las narrativas estandarizadas y las formas de recepción.

Como nos dice Rick Altman, el género cinematográfico se puede tomar de dos maneras: La primera, siguiendo la línea de Claude Levi-Strauss, como una suerte de "pensar" cultural que se da en la película donde las contradicciones de una sociedad se "solucionan" en su propia puesta en escena. Y la segunda, en la que las películas de género se constituyen como una forma económica de ideología donde los espectadores creen estar consumiendo lo que quieren, pero en realidad están siendo sugestionados por el mercado, la industria o el gobierno de turno (Altman, 1999, p.285). Desde estas dos perspectivas es importante resaltar que para que se dé la existencia del western como género mundialmente reconocido, con esas condiciones narrativas tan específicas que hemos explorado, se necesitan unas condiciones sociales, culturales, ideológicas y económicas que le permitan el tamaño éxito que tuvo en la primera mitad del siglo XX. Y en el contexto del hombre norteamericano esas narrativas suscitadas por el capitalismo se complementaban con las condiciones de los sujetos de su época, aquellos investidos con visiones del progreso.

Es evidente que el camino de Freddie es uno en el que se frustran esas narrativas del western, en el que esos ideales y las posibilidades de llevarlos a cabo se han caído. Como Shane, Freddie es un extraño que se adentra en una comunidad/sociedad que le es ajena, pero mientras que por la claridad de sus límites y sus lógicas el vaquero es capaz de establecerse, al segundo se le condena a la errancia: Al ser incapaz de trabajar, no puede ejercer ese control de interioridad/exterioridad. Esto, a su vez, lo lleva a fracasar en sus intentos de crear cualquier lazo social. Al no ser parte de una comunidad, no puede validar su identidad ni demostrar su capacidad de habitar un espacio voluntariamente constituido por varias personas. Esto por

condiciones que le son ajenas. La Causa termina siendo una salvaguarda para esa errancia y una solución a ese fracaso.

Freddie no cabe ni cabrá nunca en esos ideales que estaban establecidos y que, como el western mismo, decayeron de manera crítica desde la primera década después de la Segunda Guerra Mundial. Por ejemplo, la llegada del *Spaguetti Western* con las películas de Sergio Leone, que se contraponían críticamente a los valores y el canon del western de Hollywood, fue recibida por los críticos de cine americanos con una mezcla de consternación y aprehensión por lo que vieron como una destrucción de ese género representativo de la cultura estadounidense y sus formas de concebirse (Macclain, 2010, p. 52). Esa aprehensión era signo de que el mito ya no funcionaba y llegaban nuevas historias, que revisaban, deconstruían y criticaban ese pasado idealizado.

Como nos dice Italo Calvino, hablándonos de sus primeras experiencias en el cine, la primera vez que sintió una verdadera pérdida en el gobierno fascista italiano fue con el veto al cine de Hollywood. Lo importante de esa experiencia es que le da la posibilidad de diferenciar no sólo el cine de antes y después de la guerra, sino también su condición de espectador, como dice:

> Tantas cosas habían cambiado después de que se acabó la Guerra: Yo había cambiado, el cine se había convertido en algo más, algo distinto en sí mismo y en relación a mí. Mi biografía como espectador siguió avanzando, pero era una de otro espectador que ya no era solo un espectador (Calvino, 2015).

Los Nuevos Movimientos Religiosos (NMR)

El teólogo Martin E. Marty dice que las sectas tienen la característica esencial del aislamiento porque, al establecerse una diagramática de las comunidades, podían reconocer los espacios sobre los cuales se instauraban sus valores. Pero en un contexto moderno intensificado después de la Segunda Guerra Mundial, la relación con el espacio es una de continuo crecimiento sin aparentes relaciones espaciales estáticas. Los sistemas de valores ya no pueden separarse con el cercado del western. El otro y lo propio, en las grandes ciudades, ya no pueden definirse con facilidad, pues hay un choque de realidades, ideologías y espacialidades heterogéneas (Marty, 1960, p. 132). Las comunidades religiosas entonces responden a la

necesidad nuclear que en la crisis social ya no era posible, ni en los lazos familiares más inmediatos. En una crisis moral sin dirección aparente, estos movimientos funcionaban como refugios seguros contra la anomia. Félix Duque, refiriéndose a las "sectas" tradicionalistas y anti-modernas, expone el asunto en estos términos:

> (…) las sectas del ocaso entienden -de manera bastante plausible, por lo demás- que la vida moderna, con su tolerancia y pluralidad (una pluralidad que, paradójicamente, permite la existencia de esas mismas sectas que la combaten) ha producido un desarme moral, dando al traste con todas las leyes divinas y humanas (…) Y creen además que el posmodernismo es el resultado natural de ese desarme, con todas esas "locuras" de que no existen el fundamento, el origen, la realidad, ni desde luego Dios. En suma, que no existe la Verdad (Duque, 2000, p. 223).

Todo esto lleva a la dirección de los Nuevos Movimientos Religiosos, que se desprenden de esas formas básicas de conformación de comunidad, pero que ya no tienen un mito o unas bases que logren establecer de manera definitiva una noción de bien y mal, de lo propio y lo otro, a pesar de ser justamente ese impulso su razón de ser. Esas condiciones ahora se establecen de manera intensamente esparcida e individualizada, donde ya no estamos hablando de un asunto exclusivamente doctrinal, pero que sí quiere alcanzar esos ideales que en la posmodernidad han sido negados. Cada opción, pues, parece dinamizar sobre una misma base, una misma estructura, respondiendo a una misma necesidad de establecer una única forma de vida, y a temor de repetirnos, una única dirección. Esta es la base sobre la cual La Causa establece su función.

Para este segmento del trabajo nos situamos en el momento de posguerra para entender entonces qué representaban estas nuevas comunidades religiosas. Es importante diferenciar los conceptos que acarrean sus nociones porque en la actualidad, la idea de secta tiene una carga peyorativa que no permite diferenciar sus formas concretamente. Usualmente, a las sectas se les relaciona con organizaciones de corte religioso o espiritual que, por medio de engaños, sugestión o lavados cerebrales, buscan adueñarse de la mente de sus miembros o de personas vulnerables. Se les presenta con una tendencia peligrosa hacia actos violentos, autoritarios o abusivos dirigidos hacia sus propios miembros o personas externas, además de una proclividad a prácticas consideradas inmorales a la luz de la moral hegemónica, que defiende en teoría la separación iglesia/Estado. Estas percepciones negativas han sido incentivadas, como ya hemos dicho, por ciertas formas culturales como el cine, la televisión y la literatura de ficción popular, que toman

como punto de referencia estas comunidades para explorar múltiples temáticas de las condiciones de la población en general.[6]

La necesidad de diferenciar el concepto de secta se dio en la misma posguerra por la cantidad de nuevos movimientos que empezaron a surgir y el interés que suscitaron en la población norteamericana. Ese interés estaba cargado de un pánico generalizado ante la posibilidad de ser atraído por esos grupos marginales, no muy diferente al que ahora se vive y genera tanto interés en la cultura popular contemporánea (Robbins & Anthony, 1979, p. 79). Así, se desarrolló una tendencia en la que dos síntomas se intensificaron recíprocamente: Por un lado, el crecimiento de nuevos movimientos religiosos caracterizado por un inconformismo, y por el otro, el aumento de voces reaccionarias que intentaban legitimar el statu quo, espantadas de esos nuevos discursos que hablaban, a su vez, de la crisis de la estructura imperante. Comunidades que antes habían conformado los modos básicos de relación, como vimos antes, ahora parecían perniciosas porque exigían una lealtad a sus miembros que podía comprometer el "progreso" general de la sociedad (Campbell, 1978, p. 81). Se debía defender la capacidad del individuo de adherirse voluntariamente a cualquier movimiento, pero esos mismos parecían ser antitéticos a los ideales del capitalismo y por ende peligrosos.

Siguiendo el trabajo que se ha hecho desde la sociología sobre estas comunidades, decidimos referirnos a ellas como Nuevos Movimientos Religiosos (NMR), ya que es una denominación que no carga con el mismo peso peyorativo de la palabra secta en la cultura popular (Richardson, 1993, p. 355)[7]. Para esta investigación, es importante aclarar que la palabra *"sect"* en su acepción inglesa y la palabra "*cult*" se refieren a dos conceptos distintos. Es a este

[6] Como ejemplos básicos nos podemos referir a películas de la época como *Elmer Gantry (1960)*, *Suspiria* (1977), *Rosemary's Baby* (1968), *The Wicker Man* (1973) y *Children of the Corn* (1984). También a trabajos más contemporáneos como la primera temporada de *True Detective* (2014) y películas como *Bad Times at the El Royal* (2018) y *Midsommar* (2019). Esto, sin considerar la cantidad de documentales dedicados a la exploración de nuevos movimientos religiosos como *Wild Wild Country* (2018) que se encuentran en los servicios de streaming como Netflix o Amazon. También, en Youtube se pueden encontrar páginas dedicadas a explorar, con una mirada usualmente sensacionalista, diferentes cultos o sectas religiosas, principalmente aquellas que han sido particularmente controversiales, como el Templo del Pueblo de los Discípulos de Cristo y *Heaven's Gate*.

[7] Al respecto de la historia de esa conceptualización y el rechazo académico al término de "*cult*" se recomienda el artículo "Definitions of Cult: From Sociological-Technical to Popular-Negative*"* (1993) de James T. Richardson, donde se expone la evolución histórica de la definición en la sociología y se presentan algunas de las dificultades que la predisposición negativa al término ha generado en el estudio de estas formas de organización religiosa.

último, al *cult*, al cual aplicaremos el término de NMR. Pero, es necesario diferenciarlos para entender más adecuadamente el lugar que ocupa La Causa.

Al *sect* la entenderemos como una organización que se desprende de una tradición religiosa más grande y que busca purificar ciertos cimientos de ésta que se ven corrompidos (Campbell, 1978, p. 229). En otras palabras, la definición clásica de secta. Se diferencian de las religiones institucionales o hegemónicas en tanto el aspecto voluntario de la membresía destaca la determinación propia del individuo, como dicen Ernst Troeltsch y Weber (Marty, 1960, p. 130). Se nace dentro de un cuerpo eclesiástico, aquel que permea de manera más amplia y disgregada una sociedad y que no tiene necesariamente conflictos con las estructuras imperantes, pero se *decide* voluntariamente entrar a la secta como determinante de un estilo de vida que rechaza los demás.

En la secta se definen de manera clara e ineludible los límites de acción dentro de la comunidad, esto es, una diagramática como las cercas del oeste que se niegan al pluralismo de lo otro. Al crear esa espacialidad, el sujeto se cubre de lo ajeno y lo caótico del afuera, donde el espacio se convierte en una ilusión superada por la comunicación masiva que niega todas las distancias (Marty, 1960, p. 132). Por esta razón, muchos son grupos insulares que evitan el contacto con los avances modernos, generando ellos mismos los límites físicos y psicológicos, como los mormones o algunas sectas evangélicas. Marty consideraba las sectas como grupos de orientación negativa en tanto se aíslan, tienen una propia filosofía de la historia y tienden a ver el mundo como en decadencia o cerca al apocalipsis (Marty, 1960, p. 126). Según Rodney Stark y William Sims, las sectas suelen atraer más miembros porque no están tan desviadas de las religiones institucionalizadas, y su organización no depende de una sola figura que sustentara su legitimidad, sino que se podían remitir a escrituras antiguas y a sus propias interpretaciones (Stark & Sims, 1981, p. 135).

Bajo esa lógica, algunas sectas han logrado, en su disgregación, acercarse de manera directa a los procesos económicos contemporáneos, haciendo eco de lo que hablábamos antes sobre los movimientos religiosos desde las consideraciones weberianas. En el contexto norteamericano, el carácter reaccionario de algunas sectas sí intentaba sostener unas modalidades de tradición contrarias a las que surgían después de la segunda mitad del siglo, en contra de las estructuras mercantiles del capitalismo tardío, pero no todas.

Por ejemplo, existen denominaciones protestantes y cristianas pentecostales no ortodoxas donde se pregona el llamado "evangelio de la prosperidad" (o *prosperity gospel*) que ha surgido como resultado del entrecruzamiento entre la vida económica en un contexto capitalista y las prácticas espirituales que sustentan esa misma ética, pensada y dirigida a la adquisición del dinero y los bienes, ya no exclusivamente por medio del trabajo (o profesión) sino también de la adoración. La enseñanza detrás de este evangelio dicta que los creyentes tienen el "derecho" de las bendiciones de salud, riqueza y éxito por disposición divina en tanto sigan su fe y hagan ofrendas a su iglesia, principalmente por medio de pagos monetarios considerables, entendidos como "semillas" que se siembran y darán frutos más adelante (Nwaomah, 2020, p. 4). Los nuevos miembros de estas congregaciones debían sembrar aquello que querían multiplicar: En el caso del dinero, los receptores de estas semillas esperando germinar eran los mismos ministerios. La pobreza, en este sentido, es signo de una falla moral de los creyentes y la actualización de los bendecidos está en sus éxitos y riquezas, razón por la cual los mismos predicadores de estas iglesias suelen presentar su riqueza abiertamente, demostrando con su éxito el favor de Dios (Nwaomah, 2020, p. 10).

Este evangelio de la prosperidad tomó más fuerza después de la Segunda Guerra Mundial y fue explotado por predicadores dispuestos a ampliar sus congregaciones utilizando la radio, los libros, artículos, y actualmente, la televisión, con lo que se conoce como "televangelismo" (Nwaomah, 2020, p. 6).

Aquí se ve un proselitismo que superaba ya la práctica evangélica y mormona de tocar puerta por puerta, pues su objetivo era hacerse parte del horizonte cultural y mercantil. Sin duda, Lancaster Dodd echa mano de estas tácticas con la venta de sus libros que justificaban "La Causa", su cercanía con ricos mecenas y el proselitismo con la entrega de panfletos en la calle que ofrecían el nuevo camino. Aunque su enfoque no está dirigido a la riqueza económica como elemento clave de su "doctrina" -si entendemos la misma como aquel conocimiento que quienes profesan una creencia deben saber por obligación-, la búsqueda de riqueza puede estar ahí, pero no será evidente a quienes sigan las enseñanzas. La llegada y aspersión de los Nuevos Movimientos Religiosos también se daba por medio de la propaganda, de la inscripción de estas denominaciones en las lógicas del mercado y la búsqueda de la clientela. Pero lo cierto es que

esta última inscripción se daba principalmente en otras formas de comunidad, que pasaremos a ver ahora.

NMR y "La Causa"

Al *cult* o NMR, cuya exploración como concepto se empezó a dar justo en los cincuentas, lo entenderemos como una comunidad religiosa no tradicional enfocada en la experiencia del individuo "con doctrina sincretista y compuesto por individuos de clase media que experimentaban anomia" (Campbell, 1978, p. 229). Según Thomas Robbins y Dick Anthony, esa "anomia" se debió a la crisis normativa y estructural de la sociedad norteamericana, donde los NMR brindaron místicas espirituales y terapéuticas para habitar ese mundo que ya no funcionaba bajo las ideologías tradicionales y los procesos sociales que conllevan (Robbins & Anthony, 1979, p. 89). La Causa se sitúa bajo este rango, pues, como podemos ver por el discurso del Maestro, no está apegada a concepciones religiosas preestablecidas, sino que encuentran su enfoque en la determinación del individuo. Por esta razón, los NMR son potenciados por la secularización ya que no necesitan una tradición para legitimarse (Stark & Sims, 1981, p. 135).

Ya vemos con Freddie que su búsqueda en la Causa no tiene tintes religiosos en el sentido de buscar lo sagrado fuera de sí, en lo otro, cuando sí de autodescubrimiento, de encontrar su camino. Lo que esa búsqueda individual supone, como nos dice Bruce Campbell, es una creencia en un elemento divino de sí mismo, el verdadero ser, en otras palabras, la única, incontrovertible y verdadera dirección (Campbell, 1978, p. 229). Como bien lo dice el Maestro: "*We can give you the guidance you need in your life"*[8]. No es el encuentro con algo más grande, sino la concreción de lo grande que está dentro, en la propia vida, y cuyo potencial sólo puede verse realizado por medio de la guía del Maestro.

En el contexto de una sociedad cada vez más despersonalizada, los NMR toman el papel de ofertantes de productos religiosos que se ponen a disposición del comprador en una suerte de mercado espiritual dirigido a la clase media perdida que, como nos recuerda Marty, había explotado en la prosperidad de posguerra, lo que él llama una *"panmiddle class society*" (Marty, 1960, p. 128). Esto se reafirma con la secularización de estas formas de organización, que

[8] "Podemos darte la guía que necesitas en tu vida".

reemplazan el lugar de la doctrina como elemento de cohesión a uno en el que los nuevos movimientos se convierten en elementos de consumo en sí mismos (Robbins & Anthony, 1979, p. 76). La identidad se convierte en un estilo de vida que se puede reafirmar y concretar con los valores de estas comunidades ofertantes y sus especificidades. Los ecos de las formas de comunidad religiosa que Weber observó quedan como huellas de una necesidad de pertenencia y el seguimiento de unas reglas establecidas, esenciales para instituir esa individualidad.

En 1979 existían más o menos 501 grupos que respondían a la denominación de *cult*, y la mayoría no superaba en miembros más de un centenar de personas, mientras que el 44% de las sectas norteamericanas superaban las 2,000 comunidades (Stark & Sims, 1981, p. 133). Como ya vimos, esto se debe a que la desviación de las sectas era menor, mientras que en el culto la comunidad se definía por inconformidades que iban más allá de la religiosidad. Por esta razón, también la supervivencia de los NMR era mucho más precaria: sostener por mucho tiempo una comunidad que dependía de una única figura era mucho más complejo. La desaparición del líder, en ocasiones, llevaba a la desaparición de la organización. Además, como su desviación era tan crítica, sus cimientos podían ser cuestionados más fácil por agentes externos, lo que llevaba en ocasiones a reacciones violentas de los miembros o su líder. Véase esto en la reacción de Lancaster Dodd al ser confrontado con la más mínima perspicacia sobre la posibilidad de que su organización fuera una secta[9] o su evidente paranoia al preguntarle a Freddie, cuando entró de polizón, si era agente de alguna institucionalidad externa que quería espiar o hacerle daño a su organización. De una u otra forma, esa persecución a la que se ve sujeta un NMR de este tipo puede fortalecer más sus límites, ya que permite definir aquello que está dentro y fuera de manera más organizada, y funciona como confirmación externa de su importancia (Duque, 2000, p. 221).

Un aspecto importante a considerar es la relación entre la religiosidad y estas comunidades enfocadas en el individuo. Bruce Campbell, en su caracterización de los *cults*, considera que la diferenciación entre lo sagrado y lo profano es clave para entenderlos porque establece justamente en el individuo el origen de lo divino-el alma, el yo mismo, el verdadero

[9] Salido de sus cabales, le grita "you pig fuck!" al hombre que lo cuestiona, en un signo de clara derrota, como lo presenta Anderson. Esto lleva más adelante a que ese hombre sea violentado por Freddie y el hijo de Dodd, a forma de venganza. La connotación de "sect" que genera tanta irritación a Lancaster Dodd es la misma que sostiene la supuesta irracionalidad de estas organizaciones, mezclada con el hecho de que Dodd consideraba su propuesta como una terapia legítima y científica (aunque inaccesible a los científicos).

ser- y por ende de todo aquello que está por fuera del orden natural, de todo lo que supera ese orden (Campbell, p. 233). Tomando las exploraciones de Ernst Troeltsch sobre la historia del cristianismo, Campbell diferencia el misticismo de las religiones tradicionales del misticismo técnico de los cultos, que se concibe por fuera de los dogmas, pero encontrando su origen en un "germen religioso" común a todos, desde el cual se puede llegar a la salvación.

Esa salvación surge de la idea de una chispa divina que contiene el ser humano y que implica la existencia de un Dios inmanente, al cual se puede acceder por medio de un "proceso técnico para la realización de la experiencia mística" (Campbell, p. 232). Lo valioso para nosotros es entender que la experiencia religiosa del NMR intenta acceder a lo sagrado, que es inmanente, por medio de la experiencia del individuo y la concreción de su identidad que termina por ser la experiencia de asirse a sí mismo, de dar cuenta de sí, de alcanzar las propias metas, de concretar su potencial y, a fin de cuentas, de hacer aparecer en sí mismo esa divinidad que reconoce.

De estas nociones surge la clasificación que propone Campbell quien divide los *cults* en tres: el culto de la iluminación, el culto instrumental y el culto orientado al servicio (Campbell, p. 23-233). Esta tipología nos da un marco de referencia para caracterizar a La Causa, considerando que la misma parece adoptar elementos distintos de cada tipo, siendo su base la Cienciología. En primer lugar, el culto de iluminación está enfocado en el desarrollo de un "yo" eterno, rechazando las relaciones sociales, la personalidad y enfocándose en la experiencia interior para alcanzar el potencial del ser humano. En la doctrina de Lancaster Dodd, se concibe a las personas como espíritus que han vivido por millones de años, cuyos traumas adquiridos y heredados no les permiten acceder a la perfección y a un estado superior. Es por medio de la introspección (lograda con su técnica de *processing*) y confrontando las vidas pasadas como se puede adquirir ese estado perfecto, que, además, como bien dice Peggy Dodd, la esposa de Lancaster y líder de facto de "La Causa", está proyectado a seguir existiendo billones de años al futuro[10].

Luego, tenemos el culto instrumental, que "ofrece al individuo técnicas con las cuales puede mejorarse a sí mismo y su lugar en el mundo" (Campbell, p. 233). El enfoque de esas técnicas está dirigido a lograr efectos reales sobre el comportamiento partiendo de la experiencia

[10] "Esto es algo que haces por billones de años, o no lo haces en absoluto. Esto no es una moda."

interior. Aquí vemos el potencial de que estas técnicas sean utilizadas secularmente, como en el coaching o algunas formas de la psicoterapia, pero en el caso que nos interesa siguen estando enmarcadas en una separación entre lo propio y lo otro. En la película, el Maestro hace un contraste entre el hombre reducido a su animalidad, dominado por sus emociones, y el individuo que alcanza la perfección. Como dice Lancaster:

> *Man is not an animal. We are not part of the animal kingdom. We sit far above that crowd. Perched as spirits, not beasts. You are not ruled by your emotions. It is not only possible but easily achievable that we do away with all negative emotional impulses and bring man back to his inherent state of perfect. Man is not an animal*.[11]

Con esta diferenciación se establece también el lugar de aquellos que han sido procesados y se han acercado a la perfección, y aquellos que siguen estando reducidos a su animalidad, como es el caso de Freddie.

Por último, tenemos el culto orientado al servicio. Este se enfoca en ayudar a los otros en su camino espiritual, viéndose a sí mismo como el espacio de la cercanía con lo sagrado, de tal manera que las propias prácticas y técnicas son la entrada de los participantes a formas de la libertad o la consciencia antes inaccesibles. Como nos dice Campbell, estos espacios tienen un espíritu inclusivo y un deseo de expandirse. En La Causa vemos ambos elementos: Los miembros confían en que los procesos a los que son sometidos están despertándolos de su sueño, mostrándoles el camino, sanándolos (incluso de enfermedades físicas) y permitiéndoles tomar control de sus vidas. Además, al encontrarse estas prácticas en una forma accesible y no aparentemente antitéticas a otras religiones, con una doctrina enfocada justamente en ese servicio, son inmediatamente inclusivas:

> *You don't have to change your faith or leave the congregation you belong to, so those interested in freedom are urged to please come for a free sample processing sessions in being younger, feeling freer, and understanding where you come from. It works.*[12]

---

[11] "El hombre no es un animal. No somos parte del reino animal. Estamos sentados muy por encima de esa muchedumbre. Posados como espíritus, no como bestias. Tú no eres gobernado por tus emociones. No solo es posible, sino fácilmente alcanzable dejar a un lado todos los impulsos negativos y acercar al hombre de nuevo a su estado inherente de perfección. El hombre no es un animal."

[12] "No tienes que cambiar tu fe o abandonar la congregación a la que perteneces, así que aquellos interesados en la libertad los urgimos a que por favor vengan por una muestra gratis de una sesión de procesamiento en ser más joven, sentirse más libres, y entender de dónde vienen. Funciona."

La Causa adopta estos distintos elementos de las tres tipologías, que son muy similares a los que Campbell reconoce en la Cienciología. Ya habíamos aludido a que esta última había sido la inspiración para La Causa. Paul Thomas Anderson se basó en la figura de L. Ron Hubbard, el creador de la Cienciología, para crear al Maestro. Principalmente, agarró elementos de su historia personal como el proceso de creación del movimiento, el tiempo que pasó con sus miembros en barcos transoceánicos y también su establecimiento en Inglaterra (Caravaca, 2015, p. 156).

Esto es importante, más allá de las similitudes entre el personaje y el hombre real, por lo que su NMR representaba y ofrecía a las demandas de su tiempo. En un inicio, la organización de Hubbard, llamada *Dianetics*, empezó como un movimiento de bases psicoterapéuticas para tratar enfermedades mentales por medio de un proceso llamado *auditing*. Esta técnica, que vemos adaptada en la película como "*processing*", era vendida como el medio básico para deshacerse de bloqueos mentales y como tratamiento para los mismos (Lewis, 2009, p. 5). El nombre del libro donde describía las técnicas detrás de su terapia, publicado en 1950, se llamó *Dianetics*: La Ciencia Moderna de la Salud Mental. La palabra ciencia funciona como una forma de legitimación que evolucionaría más adelante a la justificación de todo el movimiento. Como nos dice James R. Lewis en su trabajo sobre la Cienciología:

> Antes del florecimiento de las preocupaciones nucleares de la Guerra Fría y la emergencia de la crítica del movimiento ecológico a la tecnología fuera de control, la población general había brindado a la ciencia y a su hija, la tecnología, un nivel de respeto y prestigio de los cuales pocas otras instituciones sociales disfrutaban. La ciencia era vista cuasi-religiosamente como árbitra de la "Verdad". Así, cualquier religión que se llamaba a sí misma científica traía ese prestigio y legitimidad percibida de las ciencias naturales (2009, p. 8).

Sobra decir que, en la película, el Maestro posiciona la doctrina de La Causa en ese ámbito de lo científico, más no haciendo de la ciencia el foco de su pensamiento. Más bien, lo científico de La Causa es dado por hecho desde las palabras del Maestro, legitimando así intrínsecamente sus visiones de las vidas pasadas y la eficacia de sus terapias. La ciencia aquí no tiene un valor por su rigurosidad o replicabilidad, sino por su practicidad, en el sentido de que al revestir las terapias de cientificismo generaba una predisposición a quien se sometía a ellas, librándolo de dudas iniciales, lo que facilita que las prácticas tengan efectos reales sobre el comportamiento, en este caso, de Freddie, como veremos más adelante. Además, el aspecto

científico es uno que puede blindar, por sí mismo, las prácticas y las visiones de futuro de La Causa de posibles detractores.

En la película atendemos al momento en el que se trasciende la técnica de un NMR a las bases de un grupo religioso institucionalizado, sustentado justamente en esos aspectos científicos que le brindan una solidez inicial. En 1954, Hubbard fundó la Cienciología y decidió trascender de asuntos meramente psicoterapéuticos a unos enfocados en la naturaleza del ser espiritual: Su doctrina pasó de desbloquear traumas individuales a hablar del resurgimiento y liberación del verdadero ser dentro de todo individuo, conocido como un "*thetan*", ese "yo" perfecto del que hablábamos antes que se contrasta con la irracionalidad animal. Esta diferencia que ve en el individuo se traduce en lo que llamaría una "mente reactiva" -que funciona desde la respuesta básica a los estímulos y la reproducción de los traumas de las vidas pasadas- que debe ser superada desde varios niveles de *auditing* para dar paso al estado de "*clear*" de la mente analítica, un concepto técnico que explica aquellas mentes que han sido limpiadas de los datos, traumas, pensamientos y hechos acumulados erróneamente desde las vidas pasadas, los cuales son conocidos como *"engrams"* (Nichols, Mather, Schmidt, & Van Gorden, 2009).

Después de limpiar la mente de estos *engrams*, dentro de ese proceso técnico sustentado en aires científicos, se llegaría justamente a la adquisición del nivel de "*thetan*" (Lewis, 2009, p. 5). Esto en la película lo vemos justamente con la dualidad que se nos presenta en la doctrina de Dodd entre el hombre reducido a su animalidad y el hombre en su estado de perfección. En ambos casos, igualmente, al adquirir ese estado sagrado, este individuo que ha vivido muchas vidas será reencarnado nuevamente, con la promesa de que la perfección adquirida se mantiene. Lo cierto es que, como buen culto orientado al servicio, las prácticas que ofrecen son vistas en sí mismas como herramientas para los miembros, quienes pueden convertirse en quienes brinden también las sesiones de *auditing* a los novatos.

Lo que todo esto implica es la transformación de esas técnicas en doctrinas cerradas en la forma de la religión expresadas en una pseudo-secta, que han llevado a la Iglesia de la Cienciología a prácticas de hermetismo comunitario -a pesar de que permiten a sus miembros participar de otras religiones-, a la persecución de aquellos vistos como enemigos y a formas del autoritarismo que la han puesto en listas negras de agencias estatales, como nos dice Campbell.

La congregación implica el acceso a las prácticas y terapias de la doctrina por medio del dinero: es una religión dirigida a quienes pueden pagar por el acceso al camino verdadero ofrecido con los cursos de "a*uditing*". La Iglesia ha aprovechado en ese sentido el status de celebridad de algunos de sus miembros, como John Travolta o Tom Cruise. El mismo Hubbard estaba fascinado con Hollywood y hacía proselitismo entre los ricos y famosos pues de una u otra forma reflejaban los valores que la iglesia profesaba, además de que ayudaban a atraer a un público amplio, principalmente de clase media, que buscaba alcanzar y replicar esas vidas que, para bien o para mal, son sujeto de publicidad (Lewis, 2009, p. 396). Como dice Lewis "el yo contemporáneo se individúa a través de un proceso de adquirir y descartar posesiones y a través de la emulación de aquellos en la sociedad que son consideramos como "quienes tienen todo", celebridades" (Lewis, 2009, p. 404). No extraña entonces el interés por tener estos miembros entre los rangos de la Iglesia e impulsar sus carreras.

La Cienciología como tal supera los estamentos y el tamaño de La Causa. Podemos entender esta última como una alegoría de los comienzos, la semilla de la primera, donde se empiezan a intensificar los cimientos de una religión. Más allá de las dudas y cuestionamientos que surgen en la película, al final vemos que La Causa continúa creciendo, con instalaciones más grandes establecidas en algún lugar de Inglaterra. Lo que esto nos dice es que lo que ofrece esa forma de comunidad enfocada en el individuo tiene una demanda persistente que supera los límites de Estados Unidos. La anomia, ese hueco que busca ser llenado, extiende sus alas por todo Occidente y la demanda de opciones que curen ese abismo sigue aumentando también.

Hasta ahora, nos hemos dedicado a caracterizar y considerar algunas raíces socioculturales de los NMR, intentando conocer desde allí La Causa, algunas de las funciones que cumple y algunos de sus mecanismos.

Capítulo II - Los efectos de La Causa y la influencia del Maestro

El área de estudio sobre los NMR en la sociología ha sido históricamente controversial. Particularmente, ha sido fuente de discusión la posibilidad de caracterizar objetivamente las personalidades vulnerables a caer en el mundo de los *cults*[13]. Ahora, es importante preguntarnos cuál es el efecto que tiene sobre el sujeto la pertenencia a estos grupos, el valor de las técnicas que los constituyen y lo que los funcionamientos internos de los mismos nos pueden llegar a decir. Esto también nos supone acercarnos a ciertas tensiones con respecto a la identidad que tiene ese sujeto, a la necesidad de concebir algo fijo de sí mismo y también el valor de un guía, de un maestro, en esa concepción. En otras palabras, entraremos en la relación de Freddie con La Causa y El Maestro.

Sobre el análisis inicial hay que resaltar que la desviación de los NMR de las religiones tradicionales hizo mella en la percepción general que se tenía sobre ellos. De ahí que empezaran a aparecer mitos sobre las condiciones que llevaban a las personas a hacerse miembro de esas comunidades. Se hablaba, por ejemplo, de lavados cerebrales o de personas confundidas, enloquecidas por hombres malvados que se aprovechaban de su inocencia o vulnerabilidad. Esto, según nos dicen Thomas Robbins y Dick Anthony, se debía en parte al rechazo de lo que una figura como Freddie representa: La posibilidad de que los confundidos héroes de guerra, los veteranos, perdieran la fe en los objetivos de los Aliados (Robbins & Anthony, 1979, p. 88).

Tal desviación del comportamiento sólo podía justificarse desde la locura, razón por la cual aquellos padres que veían cómo sus hijos se descarriaban del camino que ellos habían recorrido les cedían a las instituciones encargadas de mantener el statu quo la labor de controlarlos y redireccionarlos (Robbins & Anthony, 1979, p. 88). En adición a esto, ya se había generado una ansiedad en relación con el regreso de miles de personas al mundo laboral, en una economía que estaba en crecimiento, pero tal vez no del todo preparada para la aparición multitudinaria de personas en edad de trabajar (Chopra-Gant, 2006, p. 95).

[13] Sobre el tema de la discusión de la sociología al respecto de los NMR, se recomienda la compilación de Benjamin Zablocki. Referencia: Thomas Robbins Zablocki, B., & Robbins, T. (Eds.). (2001). *Misunderstanding Cults: Searching for Objectivity in a Controversial Field*. University of Toronto Press. https://doi.org/10.3138/9781442677302

Ya hablamos de la presión que se ejercía sobre los veteranos para volver a ser civiles productivos y hombres de familia. La asimilación a la vida "normal", fuera de la guerra, tenía un factor adicional si consideramos los problemas identitarios que surgen del servicio militar, donde el comportamiento y la identidad misma se moldean alrededor de las necesidades de la ocupación del soldado en ese contexto (Chopra-Gant, 2006, p. 95). Hay entonces una certeza en el espacio militar que no existe en la vida civil, resultado de una autoridad bien definida e incuestionable. Regresar a esa vida tenía la complejidad añadida de la amplitud de posibilidades, de que la pregunta básica para todos fuera ¿qué hago ahora con mi vida? Había una urgencia de una cosmovisión, de un sistema de respuestas. El Estado tenía la responsabilidad de brindarlas inicialmente y de generar espacios de control para quienes no estuvieran dispuestos -o no fueran capaces- a seguir las disposiciones básicas.

Como vemos en la película, algunas modalidades de ese control, como la psiquiátrica, por ejemplo, habían sido exploradas para devolver a estos hombres traumados la brújula moral perdida, la "normalidad" adecuada. Anderson se inspiró, entre otras fuentes, en la película *Let There Be Light* (1964) de John Huston para escribir el personaje de Freddie. En ella se muestran las experiencias de soldados que vuelven de la guerra con severos traumas mentales y cómo son tratados psicológicamente antes de volver a la vida civil.[14] Aunque en un primer momento fue concebido como un documental propagandístico, demostrando las virtudes del tratamiento psiquiátrico norteamericano para los veteranos, fue prohibida su distribución por los militares ya que, aunque cumplía con su función de demostrar cómo estos tratamientos ayudaban a los soldados con sus traumas, también podía disuadir a nuevos reclutas (McBride, 2017). Evidentemente, esa forma de institucionalización de la terapia no funcionó con Freddie, quien se burla levemente del psiquiatra que intenta tratarle su condición de llantos espontáneos.

[14] Estos traumas son denominados como trastornos postraumáticos en la literatura psicológica actual. Es interesante resaltar que a esta condición en particular se le conoció, desde principios del siglo pasado, como *soldier's heart,* o corazón de soldado, pues era común en quienes retornaban de la guerra (Cardeña, Maldonado, Galdón, & Spiegel, 1999, p. 148).Otro aspecto importante es que se ha determinado clínicamente que pacientes con estos trastornos eran particularmente susceptibles a técnicas como la hipnosis (Cardeña, Maldonado, Galdón, & Spiegel, 1999, p. 153).

Lo curioso es que las escenas de la terapia con el psiquiatra militar en *Let There Be Light* y la terapia en *The Master* tienen similitudes importantes, casi reflejándose la una a la otra, con planos y contraplanos en una conversación enfocada en los rostros de los personajes y la disposición de los personajes en los espacios (véase figura 3 y 4). Pero, mientras que vemos la tensión de Freddie en ambos casos, sólo con el Maestro logra abrirse de verdad, logra sacar de sí algo que tal vez él mismo no reconocía. La experiencia entre la restauración institucionalizada a la normalidad y la terapia individual que ofrece el NMR de La Causa tiene millas de distancia en lo que puede alcanzar, pues mientras que uno intenta mantener un sistema cada vez más obsoleto, el otro responde a una demanda real generada por la anomia.

Figura 3. Psiquiatra militar tratando a un soldado que sufre de amnesia con una técnica de hipnosis.
Fuente: Huston (1946)

Figura 4. Psiquiatra militar diagnosticando a Freddie con un test de Rorschach.
Fuente: Anderson (2012a)

Podemos ver otra cara de la moneda en la película *Jimmy P*. (2013) del director francés Arnaud Desplechin, que cuenta la historia de la relación entre Jimmy Picard, un hombre perteneciente a la tribu Pies Negros veterano de la Segunda Guerra Mundial, y el psicoanalista y etnólogo francés, George Devereaux. Jimmy es herido en la guerra y en su retorno a Estados Unidos es enviado a una institución para tratar enfermedades mentales, pues sufre de distintos trastornos. En el curso de la película, George y Jimmy logran establecer una relación cercana mediada por las sesiones de psicoterapia, donde, a partir de los sueños y de recuerdos de su infancia y sus relaciones interpersonales, Jimmy logra lentamente deshacerse de algunos de los síntomas que lo aquejaban. En la película Jimmy menciona que "no quería ser una marioneta" y que, en el proceso de su terapia, había abandonado definitivamente las religiones formales, las que considera forjadoras de coraje. Esto parece causarle miedo, ya que le recuerda a una persona de su pasado que no creía en nada y que era un ladrón y borracho. George, momentos antes, le dice algo que es clave: "El único consejo que te di es que seas tu propio maestro".

Vemos aquí, entonces, un contraste. Por un lado, tenemos a Freddie, quien vuelve de la guerra con traumas intensos que no le permiten adecuarse a las exigencias de la sociedad, y que cae en manos de un Maestro, que ofrecía todas las salidas a sus problemas por medio de la subyugación a sus ideales y a su comunidad. Por otro, tenemos a Jimmy, con traumas similares, pero es escuchado por un psicoterapeuta que dispone de otra comprensión y otras técnicas de abordaje que le permiten a Jimmy determinar esclarecer algo de su propia condición. Ahora bien, esta comparación no pretende idealizar un proceso en detrimento del otro, más bien, la marcada diferencia entre las situaciones de ambos personajes debe ser considerada para entender un poco mejor los efectos a los cuales está sujeto Freddie. Profundicemos en estos.

El individuo en la masa

Freddie participa de distintos ejercicios y técnicas dirigidas a encontrar el camino para alcanzar su verdadero potencial, para liberarse de sus traumas y adentrarse en el mundo de ese hombre evolucionado que Dodd está buscando. Pero desde el principio de la película podemos ver la duda de Freddie con respecto a las palabras del Maestro. Podemos ver cómo sus dudas se van sumando unas a otras, hasta que termina abandonando intempestivamente la Causa. Tal vez, es en ese momento donde muchas personas se sentirían reconocidas en Freddie: Escapando de las mentiras dichas, de las promesas sembradas en falsedades, del camino falso. Es fácil verse

en el lugar de quien no puede ser engañado. Pero lo que no podemos pasar por alto es que las técnicas del Maestro funcionaron, en el sentido de que tuvieron un efecto real en la perspectiva y percepción de Freddie.

En una escena emocional, clave para la película, logra confrontarse con recuerdos complicados de su pasado, la condición psicótica de su madre, su relación incestuosa con una tía y el abandono de la mujer que ama, todo por medio del *processing*. No muy diferente a Jimmy P. Más adelante, es obligado a caminar de un lado a otro, tocando una pared y una ventana, en un ejercicio que busca poner en duda sus propios sentidos para ponerlos al servicio de la Causa. En una escena inquietante, Peggy le pide a Freddie que cambie el color de sus ojos, y para Freddie, los colores cambian ¿Qué es lo que está pasando con Freddie en estas escenas? ¿Por qué funcionan estas técnicas? ¿Por qué se diferencian de las que tuvo Jimmy P.?

Al final de la película y según lo que el mismo Anderson nos dice, Freddie no ha cambiado, en realidad:

> Maybe part of the story that we were telling is somebody selling transformation and the possibility of transformation. And maybe either how impossible that is or how possible that is. So, there's a rub there you know if you have a character who maybe fundamentally is not going to change then you've got a real screenwriting problem on your hands (Anderson, 2012c)[15]

El hecho de que como sujeto se mantenga estable después de la experiencia dentro del NMR nos dice algo sobre lo que pasa ahí dentro. De una u otra forma, sus mecanismos obligan a la pertenencia para su correcto funcionamiento. El hermetismo parece una condición de posibilidad para este tipo de organizaciones, no sólo en sus funciones comunitarias sino también en la efectividad de sus prácticas para sus miembros. No extraña que el efecto sobre la percepción sea el punto de partida para la creencia. De ahí la invitación -rechazada inmediatamente- del Maestro a un personaje que lo cuestiona en una de sus sesiones públicas de *processing*, ya que sabe que bajo los efectos de sus técnicas es probable que las dudas más superficiales se disipen. Entrar en esos espacios y pertenecer a ellos tiene unas implicaciones para la recepción de los estímulos, para la concepción del yo y para la concreción de una

[15] "Tal vez parte de la historia que estábamos contando era sobre alguien que vendía la transformación y la posibilidad de esa transformación. Y tal vez, contar qué tan imposible o posible es eso. Así que hay una dificultad ahí si tienes un personaje que tal vez fundamentalmente no va a cambiar, entonces tienes un verdadero problema para escribir un guion allí".

identidad o su eventual disolución. En esas condiciones, el sujeto experimenta una forma distinta de habitar el mundo.

Consideremos un ejemplo. Dentro de los espacios de los NMR, principalmente aquellos que son herméticos y aislados, es usual que los miembros participantes, después de cortar sus relaciones familiares, cambien también sus nombres. Ese cambio implica el rechazo de la vida pasada y la aceptación de una nueva condición, que es usualmente reducida a lo genérico. Se nominaliza lo que es controlado y así se desnuda de sus particularidades, lo que lleva a la indistinción entre los miembros. Así, el direccionamiento del líder del NMR se vuelve esencial para cualquier proceso interior y exterior. El líder no solo controla el espacio, sino que tiene además la potestad de decidir y mediar en las relaciones emocionales que se generan entre los distintos miembros. Nos encontramos con una forma de servidumbre que raya con la esclavitud, pero que sigue sustentando su existencia por el carácter voluntario de la participación de todos los miembros. Aquí, pensaremos en las implicaciones que tiene el ingreso a esos NMR, considerándolos desde el concepto de masa.

En su texto *Masa y Poder*, Elías Canetti hace alusión a la condición del individuo que quiere protegerse de lo desconocido. Esa necesidad de protección es motivada justamente por el temor a ser tocado por aquello que no ha sido reconocido, por aquello que puede irrumpir súbitamente en su espacio. La clave de esta idea se da justo en la inversión de ese temor, donde al ingresar en el espacio de la masa, ese espacio denso de cuerpos desconocidos, se logra eliminar el miedo al otro, porque el otro se vuelve indistinto al sujeto, al otro "se le percibe de la misma manera en que uno se percibe a sí mismo. De pronto, todo acontece como dentro de un cuerpo" (Canetti, 1981, p. 7). Entre más estrecha esté esa masa, entre menos espacio haya entre los cuerpos, más fácil para el sujeto es aceptar ese contacto que antes era origen del miedo.

Con esto nos damos cuenta de que la masa brinda espacios en los cuales lo que entendemos como identidad, aquello que identifica a una persona y la diferencia de las demás, se disipa. Con ella se desvanecen también las jerarquías. Como nos dice Canetti, hay una liberación de las categorías impuestas por los individuos a sí mismos, de tal manera que, en el acto de unirse indistintamente, se cancela aquello que los separa" (Canetti, 1981, p. 11). Es un espacio en el cual el individuo abandona su singularidad, hasta el punto en que pareciera que se desembaraza de sí mismo. Esa cancelación de los límites impuestos trae muchas consecuencias, como la

tensión de la masa hacia la destrucción de aquello mismo que erige las fronteras. Aquí pareciera que nos encontráramos con una contradicción. Si la masa es el lugar de la indistinción, ¿por qué entonces quisiera un individuo perdido encontrar su identidad en los espacios de la masa?

Canetti nos dice que en el pasado había masas que podían reunirse con objetivos determinados de índole festiva, religiosa o bélica. La masa necesitaba una dirección que permitiera sostenerla en el tiempo. En estos espacios, había una suerte de dominio centrípeto imperceptible de la masa: "En la regularidad de la ida a la iglesia, en la familiar y exacta repetición de ritos precisos, se le garantiza a la masa algo así como una vivencia domesticada de sí misma" (Canetti, 1981, p. 14). Aquí entonces las distinciones y diferencias podían acallarse, pero esta masa funcionaba si la cantidad de personas que la componían era "controlable", era entonces una masa cerrada, con crecimiento limitado. Pero, en la medida en que las ciudades modernas se hacen cada vez más populosas, también se dificulta la posibilidad de controlar esa masa, pues ella misma tiende a estallar y a ampliarse, a extenderse indistintamente, por encima de los deseos de quienes la componen.

Podemos referirnos, en esta lógica, a los NMR como supervivencias de esa masa antigua. Su carácter cerrado, confrontado con esa tensión a la expansión indistinta, le genera la necesidad de ser perseguida para reforzar sus límites. Los ataques que vienen de afuera, como dijimos antes, la fortalecen porque le dan solidez a los valores que defiende, pero los ataques que vienen de dentro son más peligrosos, ya que son los rezagos o retornos decididos de la individualidad frente a la masa, y tienen el peligro de esparcirse, pues las dudas son signos de que dentro de la comunidad hay miembros influenciados por los enemigos, los que están afuera del espacio de la masa (Canetti, 1981, p. 17-18).

Aquí resuenan las palabras del hijo del Maestro a Freddie sobre La Causa: "[El Maestro] Se está inventando todo esto mientras va avanzando, ¿no lo puedes ver?" La duda que viene desde dentro carcome a los individuos que conforman la masa, pero como ya vimos, puede también generar un rechazo de los "infectados", un señalamiento a los miembros que dudan[16], como sucede aparentemente, fuera de cámara, con la hija de Dodd. En este sentido, el fortalecimiento de la masa se genera por las mismas grietas que tiene y es difícil ver su fin. Esto

[16] En la Cienciología, a estas personas se las conoce como "*suppresive persons*", enemigos de la Iglesia y personas con actitudes que consideran antisociales.

es aprovechado en círculos cerrados como los que se dan en los NMR. Esa domesticación de la masa permite el control de los individuos y les da solidez a las organizaciones, facilitando su existencia.

Esta idea la podemos cerrar con un fragmento de *Horae Canonicae* de W. H. Auden, en la sección "Sexta" del poema en la cual se llama la atención a la influencia de la masa. A Auden le preocupaba el riesgo que representa para el individuo entregarse a ella (Insausti, 2013):

> *Dondequiera que vayas, en cualquier lugar*
> *sobre esta Tierra de amplio pecho, dadora de vida,*
> *en cualquier lugar entre sus partes secas*
> *y el Océano impotable,*
>
> *la multitud permanece quieta, en pie,*
> *con sus ojos (que parecen uno solo) y sus bocas*
>
> *(que parecen infinitas)*
> *sin expresión, completamente en blanco.*
> *(...)*
> *Sea cual sea el dios en quien alguien cree*
> *y sea cual sea el modo en que cree en Él*
>
> *(no hay dos iguales),*
> *en cuanto parte de una multitud cree*
>
> *y sólo cree en aquello*
> *en lo que sólo hay un modo de creer*.[17] (Insausti, 2013)

En ese último verso confirmamos justamente la disolución del individuo dentro de la masa, que pasa a dirigir su mirada a ese lugar que ha sido ya determinado para él, a seguir la dirección que todos siguen. Es allí donde se deshace de las exigencias implicadas en la propia vida. Aquí nos situamos justamente en el lugar en el que una noción objetiva de lo propio, antes facilitada por esas grandes narrativas de las que hablamos al principio de este capítulo, ya no es posible. Pero la necesidad de alcanzar esa noción de sí totalizante impulsa al sujeto a buscar salidas: la salida aquí es entregarse a no ser individuo, a disolverse en ese espacio direccionado

[17] Esta traducción, realizada por Gabriel Insausti, se basa en la versión encontrada en Auden, W. H. (1963) (1966)). "Foreword". En Collected Shorter Poems. Londres: Faber & Faber.

para él, donde incluso su accionar queda fuera de sí, dirigido por la voluntad de algo superior a sí mismo.

Con todo esto, los NMR tienen el potencial de generar esos espacios de liberación del individuo en un contexto controlado, confinado en el sentido y la doctrina de la organización. Así, dependen entonces de la dirección que tomen, del lugar al que se dirijan. También dependen de que el objetivo final al que apuntan, de una u otra forma, esté fuera del alcance de una vida humana. Esto genera una dependencia de los miembros ya que el apuro de la pertenencia a la masa les mantiene atados, pero también permite el control de esa masa, que pierde entonces algunas de sus cualidades expansivas y las reemplaza por lo que Canetti entiende como repetición. Esa repetición se da en los espacios y tiempos que se determinan para las prácticas que permitan la sensación de la masa, de la igualación, del desvanecimiento del individuo (Canetti, 1981, p. 20).

Los individuos que entran en estos espacios pueden ser sujetos de los efectos de la masa sin que eso implique su total desvanecimiento en la misma, lo que les permite liberarse justamente del dolor que supone la distinción, la separación de sí de los demás, la vulnerabilidad que la identidad trae consigo. Lo que dan a cambio es transformar su condición de masa por una del rebaño.

> Culpable de nuestro infortunio sería entonces la fe en el Todo, y en el Fundamento. Pero, ¿acaso es posible vivir una vida realmente humana -al menos como la entendemos "nosotros", en Occidente- sin la creencia en un Todo bien fundado? Es obvio que donde no hay Identidad tampoco puede haber diferencia. Pero, de nuevo: ¿es posible vivir y pensar sin la añoranza de la Identidad perdida -o avizorada en el horizonte- y el lamento por la Diferencia, por la separación y dislocamiento ahora sufridos? (Duque, 2000, p. 195)

Las preguntas que propone Félix Duque en su texto "Filosofía para el fin de los tiempos" son importantes porque reflejan justamente esa incapacidad de desprendernos totalmente de la identidad, de eso que nos diferencia y determina. Es signo de que nos aferramos a lo totalizante, lo que abarca, lo que constituye, cataloga y clasifica. Eso es, a su vez, lo que puede llegar a volvernos susceptibles a esas masas cerradas, a volvernos rebaño, a ser objeto de las influencias de esas masas controladas, direccionadas, y sus actos desprendidos. Aquí surge una debilidad que puede ser explotada.

Hacer parte de una organización implica la adecuación a unas reglas, a unos ritos, a unas liturgias, que permiten la consolidación de una identidad con respecto a una posible totalidad universal, donde la duda, la inestabilidad, son reducidas a su mínima expresión -o más bien, silenciadas, para aparecer luego de manera estruendosa- justo en la disolución repetitiva de la individualidad. La adopción de esas prácticas permite el restablecimiento de las grandes narrativas en la vida interior de los miembros del NMR. En esta situación, el individuo se entrega con facilidad a la servidumbre, porque no reconoce su voluntad por fuera de la dependencia, de las condiciones determinadas por otros sobre lo propio. Es en esa situación en la cual la libertad se tergiversa, y encontramos su capacidad de apertura ya no en la transformación, sino en la determinación: somos libres en tanto nos entendemos y figuramos en una identidad particular, en tanto podemos adecuarla a condiciones particulares, no en tanto podemos superar nuestra fragilidad y nuestras vulnerabilidades e incluso hacernos dueños de ellas.

Lo que podemos concluir de este acercamiento es que efectivamente hay unos cambios en los individuos en el momento en que ingresan a los espacios de la masa. En su texto sobre la psicología de masas, Sigmund Freud busca entender justamente esos cambios que se dan dentro de la masa y los elementos cohesivos que permiten que esos cambios se den. La cuestión surge particularmente porque las formas de actuar que se dan allí dentro son distintas a las que llevarían a cabo los individuos de forma aislada (Freud, 1992, pp. 69-70).

En su análisis, Freud tiene una especial curiosidad por la exaltación de la afectividad que la masa provoca en el individuo. Este afecto, según nos presenta, se intensifica en tanto se comparte con los otros miembros de la masa: entre más compacta y densa sea la masa, y cuanto más determinada o afectada esté por las emociones, más aumentará "la carga afectiva de los individuos" (Freud, 1992, pp. 80). Esa afectación suscita la entrega total del individuo a las condiciones de la masa, pues reconoce en ella una nueva autoridad en su vida, que le permite acceder a emociones antes ajenas o imposibles, a la vez que experimenta el desvanecimiento de su individualidad. En una suerte de desdoblamiento del problema, Freud se da cuenta que, para potenciar el funcionamiento de la masa, esta debe:

> (…) procurar a la masa las mismas propiedades que eran características del individuo y se le borraron por la formación de la masa. En efecto, el individuo poseía (…) su continuidad, su

> consciencia de sí, sus tradiciones y usos, su trabajo e inserción particulares, y se mantenía separado de otros con quienes rivalizaba. (Freud, 1992, pp. 82).

Si consideramos a la masa de esta manera, nos damos cuenta de que ella no funciona sin un proceso psicológico de control que se vale de la sugestión sobre los miembros que la componen. Esa sugestión es la que lleva a la afectación, finalmente, la cual se comparte con los demás miembros, como si fuesen todos terminaciones nerviosas de un mismo cuerpo afectado. Ese elemento puede generarse de distintas maneras, pero su efectividad es una evidencia consistente de que organizaciones como La Causa están funcionando bien. Y, por tanto, la disolución de tales afectaciones equivale también al desvanecimiento de la masa. De esta manera, es el ejercicio del poder de sugestionar el que permite la cohesión.

Para Freud, ese poder viene del Eros, que ve como el elemento cohesivo esencial que sostiene la masa: el amor por los otros, en sus diferentes formas, correspondido además por una pulsión sexual originaria (Freud, 1992, pp. 86-87). En este trabajo no nos interesa enfocarnos en este aspecto que se resalta aquí, pero lo que debemos señalar es que hay algo que dispone a los individuos a ser sugestionados en la masa. De hecho, como hemos insinuado antes, es cuando resurge la individualidad como diferencia, mas no como determinación, que la salida de la masa se vuelve posible.

Pero ya hemos reconocido que la masa tiene varias salvaguardas, como la dependencia que genera en sus miembros. El individuo que es capaz de separarse de esos espacios debe liberarse de toda una cosmovisión, de una forma de vida, de unos lazos intensos de comunidad que le han implicado el abandono de lo que está por fuera de la masa. Incluso si el miembro logra desprenderse de esas dependencias, puede verse sujeto de un arrepentimiento y vergüenza que le evitan salir, algo así como la falacia del *sunk cost*, en economía, donde después de hacerse un gasto que no puede recuperarse (en este caso, tiempo, disposición, esfuerzo, ruptura de lazos y demás), se decide seguir gastando por el precio incurrido.

Pregunta y Respuesta en la Causa

Figura 5. Freddie y Lancaster, enfrascados en el *processing.* (Doble toma)
Fuente: Anderson (2012a)

Pensemos ahora en algunas de las técnicas usadas por Lancaster Dodd, que reflejan justamente esos ejercicios que mantienen a los individuos en un espacio como el de los NMR. Los efectos que estas técnicas tienen sobre los miembros de La Causa se corresponden, primero, con ese espacio inicial de la masa. Luego, con esos procesos de identificación que nos brindan estas comunidades religiosas alrededor de modos de vida, de mentalidades, de productividad y de conductas. El ejercicio de *processing* que lleva a cabo con Freddie puede entenderse de distintas maneras, pero inicialmente nos acercaremos a esa técnica utilizando la noción de poder que plantea Canetti.

Para él, el poder es una suerte de espacio de influencia que se ejerce sobre algo que se domina. No es entonces el uso de la fuerza, pues no implica un acto directo, mas sí la posibilidad del acto. El poder, así entendido, permite cierta libertad del objeto, un espacio en el cual se le permite moverse, pero este espacio sigue siendo permitido por la influencia de quien ejerce el poder (Canetti, 1981, p. 202). Planteemos entonces la situación: Lancaster Dodd, como Maestro, ejerce un poder sobre Freddie, quien es aquí, voluntariamente, una suerte de súbdito. Estando dentro de La Causa, se está dentro del espacio de influencia del Maestro.

El *processing* como terapia sienta las bases del primer ejercicio de poder de Dodd sobre Freddie en la película (véase figura 5). Este consiste en que el sujeto de la terapia debe responder a una serie de preguntas, de distinta índole. Para iniciar, El Maestro le pide a Freddie que diga su nombre en reiteradas ocasiones. Esto sirve para comprometer a Freddie con lo que él concibe de sí mismo, compromete su identidad en el ejercicio consecuente, a pesar de que en el principio

parezca reticente a responder con sinceridad. Después, empieza a hacerle preguntas que indagan sobre su pensamiento, su comportamiento, sus intereses, sus emociones e incluso sus sensaciones físicas. En ocasiones, repite alguna pregunta cuya respuesta no es satisfactoria. Súbitamente, El Maestro termina la sesión, pero es urgido por Freddie a continuar indagando.

Reiniciando la sesión, se añaden unas exigencias: debe responder las preguntas sin parpadear, so pena de empezar la sesión desde el comienzo, y debe hacerlo sin miedo y sin titubeos. En este segundo momento la terapia se intensifica. La nueva orden pone a Freddie en una situación desesperante y empieza a contestar de manera más sincera las preguntas que le hacen, las cuales terminan en confesiones de un posible asesinato y de sus intimidades más escondidas. El ejercicio pasa al recuerdo de un evento particular, donde Freddie revive su pasado y el abandono de la mujer que ama. Después de eso, Dodd le pide "retornar" a la actualidad, cierra la sesión y le hace preguntas sobre sus verdaderas lealtades. El efecto final del *processing* parece la liberación de las tensiones, tanto físicas como mentales, que Anderson representa con una interacción reminiscente al fin del coito: dos amantes fumando cigarrillo (véase figura 6).

Ahora bien, podemos analizar de distintas maneras una técnica como la del *processing*, pero lo que nos interesa en este momento es el valor del ejercicio de la pregunta y respuesta. Según Canetti, "cuando la pregunta se ejerce como medio del poder, penetra como una navaja que cortase el cuerpo del interrogado" (Canetti, 1981, p. 205). Cuando Dodd hace sus preguntas efectivamente logra romper las defensas de Freddie y acceder a todo aquello que lo hace vulnerable. Puede allí ver sus traumas, acercarse a ese pasado que lo acecha. El compromiso de su identidad al principio de la terapia, con la continua repetición de su nombre, casi que se lo asegura. En el rostro de Freddie podemos ver el sufrimiento que le generan esos cortes, pero se ve compelido a seguir respondiendo activamente, porque ha sido desnudado de formas que tal vez él mismo no habría podido reconocer. Las preguntas sucesivas logran un efecto silencioso, pues aumentan el poder de quien pregunta, la opresión misma consiste en el sometimiento de quien debe responder, que es a su vez más sometido (Canetti, 1981, p. 207).

Ese poder se expresa también en el conocimiento que se adquiere del sujeto que responde, pues las preguntas indagan de manera astuta sobre aspectos que de otra manera serían secretos. Esta información es valiosa y evidencia también la verticalidad de la situación, pues el que es objeto de esta terapia no tiene la posibilidad de preguntar de vuelta. La información que da de sí mismo no encuentra maneras de conservarse en el espacio de una conversación recíproca. Añadido el hecho de que la conversación está siendo grabada, básicamente se está creando una herramienta que puede ser de utilidad más adelante, como instrumento de negociación o como chantaje.[18]

Figura 6. Freddie y Lancaster, al finalizar el *processing*, fumando juntos.
Fuente: Anderson (2012a)

El hecho de que las preguntas se hagan de manera sucesiva y rápida también generan una sensación opresiva, que raya con el abuso y que no permite registrar bien lo que se dice, al tiempo que se socavan las defensas que el individuo pueda tener respecto a su intimidad frente a un desconocido que le interroga sin tregua. Como dice Canetti, "cuando se exigen respuestas breves, concretas, la situación es de lo más peligrosa. Una simulación convincente o una metamorfosis de fuga con pocas palabras es entonces difícil, cuando no imposible" (Canetti, 1981, p. 208).

Freddie se entrega de esta manera a la jerarquía. Ha entrado al juego del Maestro y ha sido convencido de los efectos reales de las técnicas que ofrece su movimiento. Esto no

[18] En la película *Going Clear: Scientology and the Prison of Belief* (2015) podemos ver estas formas de chantaje siento utilizadas por la Iglesia de la Cienciología contra exmiembros, sobre todo aquellos que han hablado en contra de la iglesia o que han denunciado sus prácticas.

significa, como vemos en la película, que el dominio del Maestro sobre Freddie se vaya a sostener o que sea definitivo, pero se establece de manera silenciosa en la relación y en los espacios que va a habitar Freddie en La Causa. Allí será siempre un súbdito, supeditado a Lancaster Dodd. Siempre a la espera de ser dirigido. Recordemos aquí a Jimmy P. pues justamente las conclusiones de sus experiencias en la terapia, que se plantea casi como una conversación, son totalmente distintas. En vez de ser subyugado, Jimmy es capaz de superar su anterior dependencia a la autoridad de otros, aprende a reconocer que nadie lo conoce como él se conoce a sí mismo, y que nadie más lo puede guiar. George, más adelante, reconoce la horizontalidad del proceso que vivieron, como dos compañeros: "Lo que pasó entre Jimmy y yo sólo nos ocupa a nosotros. Fue entre dos hombres con buena voluntad, buscando un terreno en común[19]".

El Maestro

> *Free winds and no tyranny for you, Freddie, sailor of the seas. You pay no rent, free to go where you please. Then go, go to that landless latitude and good luck. For if you figure a way to live without serving a master, any master, then let the rest of us know, will you? For you'd be the first in the history of the world.* – The Master[20]

Hemos hablado ya del espacio de la masa, también, hemos especificado las razones y los modos que adopta para controlar y generar la disolución del individuo. Hemos hablado de su efectividad. Pero, debemos considerar el valor de quien dirige la masa, de quien la orienta, de quien la conduce. Es una figura esencial que nos puede ayudar a redondear la experiencia de Freddie en La Causa. De aquí surgen varias preguntas: ¿por qué es la autoridad del Maestro la que funciona para dirigir la masa? ¿Por qué necesita Freddie al Maestro?

El personaje de Lancaster Dodd fue moldeado por Anderson desde la figura de Hubbard, aunque sería injusto reducirlo a una simple emulación. Anderson ha insistido en su interés de liberar sus personajes para que sean encarnados por los actores y vayan adquiriendo desde allí

[19] La frase original sería "*common ground*", sin traducción directa pues se refiere a un acuerdo que se da a pesar de las diferencias. Aquí, implica también el asunto espacial que denota justamente la horizontalidad de la relación entre George y Jimmy.

[20] "Vientos libres y ninguna tiranía para ti, Freddie, marinero de los mares. No pagas renta, libre de ir donde quieras. Entonces ve, ve a esa latitud desposeída y buena suerte. Pues si encuentras una manera de vivir sin servir a un maestro, a cualquier maestro, entonces déjanos saberlo a los demás ¿podrías? Pues serías el primero en toda la historia del mundo." – El Maestro

niveles de complejidad y amplitud, informando así también la dirección de la película. Esto es importante para nosotros porque, como punto inicial, Lancaster no es concebido como una suerte de "falso profeta" (Anderson, 2012b). No se corresponde con la idea que se tiene de los líderes de NMR en la cultura general, donde se les presenta como estafadores que se aprovechan de la ingenuidad de sus seguidores (Olson, 2006, p. 97). De ahí que la relación entre Freddie y el Maestro sea tan compleja: Es también una relación entre personas que, en sus diferencias, se atraen profundamente. Sobre lo que el Maestro ve en Freddie, Anderson dice lo siguiente:

> *(...) That was always very clear to me which was weakness and low self-esteem and those negative personality traits but in addition to that he saw a friend. [The Master] saw a friend, somebody to drink with and to dance with and to party with, that really appealing thing that happens when somebody comes into your life that by all accounts you should have no connection with at all but something just snaps and you feel that you've seen them before or met them before you were meant to be friends.*[21] (2013)

No obstante, esa amistad y ese cariño, aunque evidentes, nos muestran también el desbalance de la relación que establecen. Para Freddie, la atracción inicial hacia Dodd se da justamente porque reproduce, de una u otra manera, la guía de su comandante en la guerra (Anderson, 2013). Reproduce también su misma necesidad de un maestro que lo domine, que no le permita huir y abandonar todo lo que se le acerca, como sucede en la película con la mujer que ama. Y a pesar de que Dodd también ve al amigo, sólo lo concibe en su vida si hace parte de La Causa, bajo su mando. Por eso su amenaza al final de la película cuando Freddie decide irse definitivamente y no hacer parte de la comunidad: *"If you leave here I don't ever want to see you again (...) If we meet again, in the next life… you will be my sworn enemy, and I will show you no mercy*"[22]. Es bajo esta relación que debemos observar la figura del Maestro, alrededor de la cual se da la sugestión y se organiza la dirección de La Causa. En el espacio de la masa, esa figura cumple una función de conducción y autoridad. Determina la dirección hacia dónde va, por lo cual es esencial.

---

[21] "Eso siempre fue muy claro para mí, que era debilidad y baja autoestima y todos esos aspectos negativos de su personalidad, pero en añadido vio también a un amigo. [El Maestro] vio un amigo, alguien con quien tomar y con quien bailar y con quien estar en una fiesta. Esa cosa atractiva que sucede cuando alguien llega a tu vida con quien, desde cualquier punto de vista, no deberías tener ningún tipo de conexión, pero algo simplemente chasquea y tú sientes que los has visto antes o los has conocido antes de que estuvieran destinados a ser amigos".

[22] "Si te vas de aquí, no te quiero volver a ver nunca. O te puedes quedar (…) Si nos volvemos a ver, en la siguiente vida… serán mi enemigo jurado, y no te mostraré piedad".

Para Freud, ese “conductor” -particularmente en las Iglesias y los ejércitos- tiene la virtud de ser amado por los miembros que componen la masa, además de ser el facilitador del amor entre los miembros (Freud, 1992, p. 90). La relación entre Freddie y Dodd es, en esta lógica, una donde esas pulsiones libidinales suscitan los lazos establecidos, pero donde ese lazo directo con el Maestro resulta ser el más importante, y alrededor del cual se dan las tensiones afectivas. La coacción aquí no aparece como un acto en contra de la voluntad de otro, sino que pasa por la deconstrucción y reconstrucción de esa voluntad desde esa relación afectiva, para los usos de la misma comunidad y el eje central del uso de poder, que es el Maestro.

Esas tensiones afectivas las podemos establecer, desde Freddie, como una necesidad de autoridad. Esa necesidad es también la forma como el individuo, dentro de un NMR, entrega su autodeterminación a la dirección ya establecida, como mencionamos antes que sucede en la masa y en su forma particular del rebaño. De esta manera, se transfieren las vulnerabilidades a una fuerza externa que cumple la función de apaciguar los malestares, o utilizar los malestares para dar paso a un accionar determinado, que sirve para cerrar o bloquear las posibles dudas.

En investigaciones contemporáneas se ha determinado que la pertenencia a NMR trae beneficios para los miembros: tiende a eliminar o a enmascarar tanto los inevitables problemas y malestares que produce el lazo social, como los que se derivan de la llamada falta de autoestima, así como los trastornos de ansiedad e incluso adicción, además de que genera lazos sociales fuertes (Buxant & Saroglou, 2008, p. 18). Es importante resaltar esto porque también es reconocido que esos efectos dependen exclusivamente de la adherencia al NMR, la sumisión a sus prácticas y la creencia en la autoridad fuertes (Buxant & Saroglou, 2008, p. 19). Por eso las palabras del Maestro son claves, ya que acallan las dudas y brindan todas las respuestas. Logran establecer los límites del espacio del movimiento, de la misma manera que antes lo hacían las cercas del western. Una forma de la salud existe allí para los miembros, pero lo que se pide a cambio es la sumisión.

En este sentido, el carisma del Maestro es clave para el funcionamiento de La Causa. Sin esa cohesión interna del discurso, es fácil que se diluyan los límites y que, con esa disolución, también se disipen sus virtudes terapéuticas y de control. En la película podemos verlo con la escena en la que Dodd va a presentar un nuevo “secreto” que será la nueva guía del movimiento. En un momento de dubitación, dice que el secreto es “la risa”. Freddie, quien está presenciando

este discurso, parece darse cuenta de una incongruencia que confirma las dudas que tenía desde antes con respecto a La Causa (véase figura 7). Poco después se da su retiro, seguro informado por esos vacíos que encuentra.

Consideremos más a fondo esa noción de carisma, que ha sido históricamente asociada al papel de los líderes de NMR desde Max Weber. Weber, citado por George D. Chryssides en su texto sobre líderes carismáticos, definía ese carisma como las "cualidades de un individuo" que lo llevan a ser considerado como excepcional y capaz de habilidades por fuera de las posibilidades de las personas comunes y corrientes (Chryssides, 2012, p. 188). Siguiendo a Chryssides, esas cualidades del líder pueden ser muy diversas, pero lo interesante a resaltar aquí es que solamente tienen validez si son reconocidas por los miembros del NMR, por sus sujetos. Se plantea entonces una relación de dependencia, donde la validez del Maestro la determinan quienes lo siguen, pero lo siguen en tanto ese Maestro también promete un destino particular a sus seguidores en relación con ellos mismos, ya sea un cambio en sus emociones, la promesa del paraíso, el dominio de otros o simplemente la pertenencia a un grupo (Chryssides, 2012, p. 189).

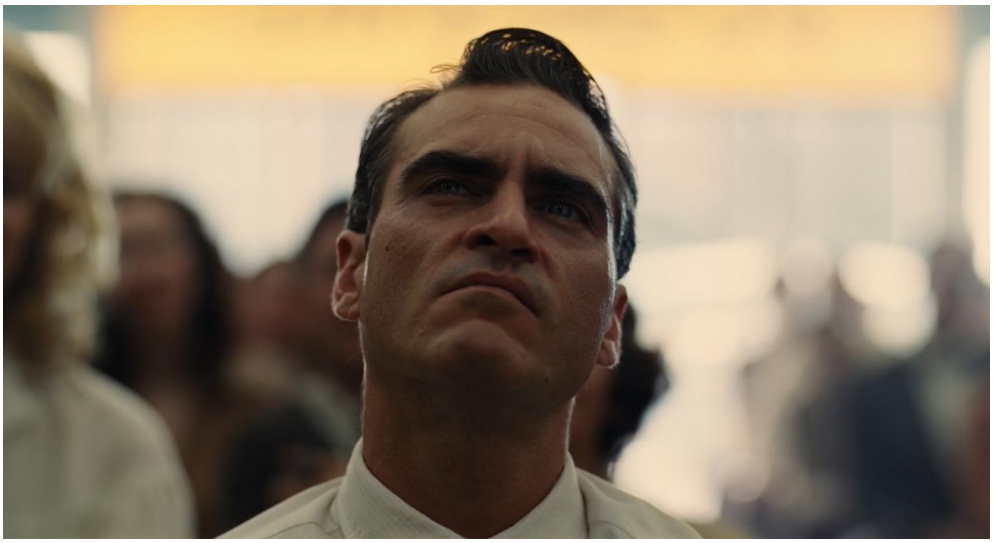

Figura 7. Freddie presenciando el discurso del Maestro.
Fuente: Anderson (2012a)

El prestigio del Maestro es una necesidad para su legitimación: Por eso Dodd, cuando se está conociendo con Freddie, se describe a sí mismo como "muchas cosas", entre las cuales está ser escritor, doctor, físico nuclear y filósofo teórico. Esta noción del prestigio fue también explotada por el mismo L. Ron Hubbard, quien, según los mismos cienciólogos, era experto en

29 áreas del pensamiento (Chryssides, 2012, p. 193). Más allá de lo cierto o no que sea esto, todas esas descripciones de sí mismo funcionan como credenciales que legitiman sus palabras en el sentido mismo de la doctrina, que justamente aboga por una evolución del ser humano, que de una u otra forma El Maestro representa. Así, él se convierte también en una figura sobre la cual los miembros proyectan su ideal.

Hay una debilidad en los límites del espacio que rodea al Maestro por la relación carismática que fomenta. Desde Freud aparece otro factor muy importante para nosotros en esa relación, y es que cuando se proyectan los ideales sobre el líder, también se imponen sobre él las propias fallas, la propia incapacidad de adaptarse a lo que la sociedad exige, para lo cual él funciona como concreción del ideal original (Dawson, 2006, p. 11). El bienestar de cada miembro de La Causa va a depender entonces de que el prestigio del Maestro se sostenga y pone en entredicho la posibilidad de autopercepción que no sea totalmente dependiente y subyugada a éste.

Como podemos ver, la liberación del individuo del espacio del Maestro sólo se puede dar desde el reconocimiento de su diferencia, de su distinción, cuando ya esa proyección no permite la extensión del yo -y sus vulnerabilidades-a la figura del Maestro. Pero ¿dónde queda el sujeto que ha vuelto al espacio de la indistinción? ¿Qué pasa con aquellos que no quieren ser subyugados y definidos bajo la mano de un líder?

Freddie, marino de los mares, no va a ser sometido por la autoridad del Maestro definitivamente. Freddie constituye justamente la idea de aquello que se niega a ser concebido, limitado y categorizado. Lo que en un principio se nos muestra como una debilidad, es en realidad una virtud. En el siguiente capítulo, nos dedicaremos justamente a considerar a Freddie en su complejidad y a entender por qué, a fin de cuentas, su rechazo del Maestro y su propósito de vivir la vida sin él es también una búsqueda que compete directamente la situación del sujeto moderno.

Capítulo III – El Rostro como Imagen Mariposa

Al inicio, vemos a Freddie Quell tendido en la playa, con su cabeza apaciblemente recostada cerca de los pechos amplios de una mujer de arena (véase figura 8). Sin saber nada de él, reconocemos un llamado que habita en su rostro. Algo que nos habla sobre ese hombre entregado de manera infantil al regazo de una compañía imaginaria, destinada a ser lavada por las olas.

Figura 8. Freddie Quell tendido al lado de la mujer de arena.
Fuente: Anderson (2012a)

La imagen aparece en dos ocasiones, cerca del principio y al final de la película, cuando estamos ya familiarizados con el trasegar del personaje. Allí suponemos, como espectadores, que deberíamos reconocer el significado que ese rostro nos revela. Que deberíamos entender por qué su repetición es importante, por qué verlo de nuevo ha de traernos algo que en nuestra ignorancia inicial estábamos forzados a obviar.

En otras palabras, deberíamos atrapar, de aquella imagen, una totalidad significante, resultado del aprendizaje, de la certeza de la observación, de los signos que se nos brindan para organizar el pensamiento. Pero Quell es todo eso y, aun así, es tanto el hombre del principio como del final de la película, y tan poco de los dos como si nunca lo hubiésemos visto allí. La sensación es de una lejana extrañeza en lo que se nos presenta, de que algo está incompleto en lo que vemos, de un peligro inminente en esa imagen familiar.

Ese tipo de sensaciones no son extraordinarias en el cine. Gran parte del trabajo de los cineastas de vanguardia estaba enfocado en generar dislocaciones en la mirada del espectador, que, para ellos, estaba acostumbrado ya a los códigos clásicos establecidos en los estudios de cine, donde se definían patrones estandarizados para la producción cinematográfica. Pasolini, por ejemplo, planteaba hacer un cine poético que fuera lo "menos consumible posible" y escapara de nociones genéricas que lo limitaran (Pasolini, 2011, p. 99). También señalaba cómo el montaje y la edición tradicional, que buscaban pasar desapercibidos para el espectador, eran reemplazados por formas de la imagen en las que se reconocía el estatuto material de la película. Para teóricos como el director italiano, el lenguaje del cine se instauraba en un fondo irracional, que le daba su potencia onírica e imaginaria, inagotable para las convenciones y para el espectador pasivo.

Lo cierto es que, más allá de la discusión de si existen diferencias sustanciales entre el cine clásico y el cine moderno, si el cine debería ser un medio en sí mismo o un fin, si el relato debería primar sobre la materia o viceversa, las exploraciones teóricas de directores como Godard, Antonioni, el mismo Pasolini, Resnais e incluso Eric Rohmer —quien en contraposición a Pasolini quería invisibilizar totalmente el papel de la cámara (Pasolini y Rohmer, 1970, p. 46)— dieron paso a indagaciones complejas sobre el alcance de las imágenes del cine y las posibilidades que brindaban, más allá de lo que, en primera instancia, se representa. Las imágenes, entonces, se reconocen más allá de un volver a presentar.

Bajo esta lógica, el espectador no es un receptáculo de imágenes y sonidos con un relato que los soporte, sino que es continuamente interpelado en su mirar, obligado a detenerse ante la imagen. Y en ese ejercicio, pocos elementos han sido tan esenciales en la confrontación como el rostro, pues es él mismo, como veremos más adelante en el apartado "El rostro como imagen mariposa", el paradigma de una imagen que mira de vuelta, de una imagen que nunca concluye.

Cuando nos detenemos en *The Master*, es difícil evadir la insistente cantidad de tomas enfocadas en el semblante de los personajes. Lo que más se nos presenta de Freddie son sus facciones, sus miradas adoloridas y acongojadas que no dan tregua. Por eso, esa imagen que referimos en la playa es tan importante. Funciona como una aparición, desaparición y reaparición de un rostro que busca concretarse en lo aprehensible, pero que nunca lo logra.

Como espectadores, nos encontramos ante un desface entre lo que suponemos debe comprenderse en una imagen y lo que la imagen permite agarrar.

Desde este planteamiento, se disponen las siguientes preguntas que guían la escritura de este capítulo: ¿qué hay en la imagen del rostro que genera confrontación en quien mira? ¿Por qué no puede plantearse un conocimiento objetivo a partir del semblante? ¿Qué le brinda la prominente figuración del rostro a la película de Anderson? ¿Qué se potencia en ese rostro cuando se le considera como imagen mariposa? ¿Qué nos puede decir, en el contexto de la película, sobre nuestra propia condición?

Con el objetivo de responder a estas preguntas, nos acercamos al lugar del rostro en Occidente, desde una pesquisa teórico-histórica sobre el rostro como concepto, para luego enfrentarnos a la imagen del rostro y su representación en el arte pictórico y en el cine. Para terminar, se toman como foco las dinámicas de la película, en una consideración teórica de la imagen del rostro como aparición desde la perspectiva fenomenológica de George Didi-Huberman, entendiendo el *mariposeo* como método y a la *imagen* como imagen mariposa. Así, buscamos confirmar su estatuto, que evade la concreción, la razón y la identidad.

El rostro incontenible

En el *Timeo*, uno de los diálogos de Platón, a la cabeza se la relaciona con el universo en su forma circular, y como contenedora del alma. Las otras extremidades le son subordinadas, creadas con la función expresa de llevarla por el mundo. Lo más sagrado está encumbrado allí y en el rostro se distribuyen “los órganos de todas las facultades del alma” (Platón, 1872, p. 187). Georg Simmel alude a algo similar cuando explica que la realización del espíritu se da en el momento en que una multiplicidad de objetos logra conformarse en una unidad, siendo el rostro la mejor expresión de eso, pues todos sus elementos son profundamente interdependientes y el cambio más mínimo afecta la consecución del todo (Simmel, 2001, p. 284).

Por eso, cada parte tiene la potencialidad de transformar la expresión. El más mínimo movimiento provoca las metamorfosis más espectaculares, sacando a flote los procesos interiores del alma. Los rasgos de la cara funcionan como vehículos del espíritu siempre y cuando exista esa coherencia entre sí, y si esas reglas son violentadas, el rostro se vuelve

indeseable, o en palabras de Simmel, “antiestético”. El rostro, además, contiene dentro de sí la mirada: es el lugar de los ojos, momento primero de las intuiciones sociales, el aviso de nuestras corazonadas y la conexión entre el alma y el fenómeno (Simmel, 2001, p. 292). Ellos son, en alguna medida, el foco de toda transformación, y al trastocarse, potencian esas exteriorizaciones.

En esa condición sagrada, el rostro es también esencialmente humano. La dualidad es evidente, ya que, por un lado, en sus momentos cohesivos, el rostro permite la expresión de la personalidad y el carácter del individuo. Siguiendo a Simmel (2001), vemos que tiene la cualidad de singularizar y diferenciar al ser humano, y en el reconocimiento de esa diferencia le permite entenderse en relación con el mundo. Pero, por otro lado, cuando reconocemos figurado un rostro entre los arbustos, en las sombras reflejadas en las paredes o en la mirada rápida de un gato que corre, nos estamos reconociendo también a nosotros mismos. Por eso, estos sucesos están usualmente acompañados de una sensación inquietante, estremecedora, avisando un desequilibrio de la mirada hacia el semblante de los demás.

Entonces, a pesar de la evidente familiaridad que tenemos con el rostro, tan central a una idea de la creación, de la individualidad y de lo humano, en el momento en el que nos enfrentamos a la imagen del rostro se tiende a complejizar mucho más la relación que tenemos con él. ¿Cómo es esto posible si es un elemento tan central y cotidiano a todas relaciones sociales y a la condición misma del sujeto?

Lo que sucede es que no nos podemos acercar a lo visible del rostro como a un organismo geométrico infalible y ya dado, ni podemos darle la certeza del alma que se plantea en el *Timeo*. Para entender por qué, es necesario hacer un recorrido por algunos cambios históricos del valor del rostro.

La cultura griega, como nos dice Belén Altuna en *El individuo y sus máscaras*, era una cultura del cara a cara, y el rostro, o *prosopon* (que es también la palabra que designa a la máscara), se daba solo como pura exterioridad. En otras palabras, los ojos no reflejaban la interioridad de un individuo, no escondían u ocultaban su esencia, sino que se explicaban desde la mirada de los otros, exteriorizaban y descubrían el carácter (Altuna, 2009, p. 35). Era un rostro dirigido a los demás; entonces, como tal, aparecía solo al ser mirado. Únicamente se manifestaba, además, para los hombres de igual condición.

En las civilizaciones medievales, el hombre se definía desde su condición comunitaria. Su relación con el cosmos era intrínsecamente social (Le Breton, 2010, p. 27). Por esta razón, su cuerpo no era fuente de diferenciación o limitación con el afuera, sino que estaba en contacto directo con el mundo y con sus congéneres. Esto incluía, naturalmente, al rostro, que como tal no era, como nos dice David le Breton apoyado en Mijaíl Bajtín, "objeto de un valor específico" (Le Breton, 2010, p. 29). El sí mismo del hombre medieval se concretaba en la correspondencia con otros hombres. No necesitaba un rostro que lo diferenciara.

Esta exterioridad que el rostro revelaba no era inmediatamente individualizadora, en tanto no establecía una persona humana, con intimidad y con formas más allá de las que le atribuía la *polis* o que se establecía desde la sociedad medieval.

El ejercicio de la anatomía de finales del Renacimiento es tal vez una de las formas en las que el hombre logra desligar su cuerpo y convertirlo en una marcación del individuo, siguiendo a Le Breton (2010). Mientras se diluye el tabú alrededor del estudio de cadáveres para entender el funcionamiento de la carne, se establecen las fronteras del hombre con el mundo, con su propio cuerpo, con otros hombres y con Dios. Con esa separación, el rostro se convierte en un diferenciador esencial, entendido como evidencia de las formas interiores. De ahí que la fisiognomía se viera como una posibilidad de conocimiento que tendía hacia el cientificismo y recobrara fuerza a partir del siglo XVI, ya que se podía caracterizar y diferenciar a una persona por los signos y los síntomas que revelaban las formas de su cara. La búsqueda era evidente: encontrar una forma objetiva de entender a los hombres, tipificarlos. Encontrar en los rostros unos "principios secretos de clasificación por los cuales el enigma individual se resolvería en tipos de caracteres" (Le Breton, 2010, p. 31).

Como nos dice Chaco Crego en su texto sobre la representación del rostro en la pintura, el acceso al propio rostro era exclusivo de los miembros de la sociedad con más poder adquisitivo, quienes podían pagar por una representación suya por medio de los retratos.

Pero, para la misma época en la que aparece la fisiognomía, se esparce, en Europa, otro mecanismo clave: el espejo. Aunque este se mantiene hasta más adelante como artefacto de acceso limitado, su llegada implicó cierta claridad en la visión del propio rostro, la cual no se daría a cabalidad hasta un par de siglos más adelante (Crego, 2004, p. 13).

La noción de *individualización* que surge desde allí, "es lo que singulariza a cada uno de nosotros, y lo que nos singulariza no accidentalmente sino sustancialmente, lo que subsiste o permanece más allá de los cambios y transformaciones" (Altuna, 2009, p. 38). El rostro, objeto de un intento de objetivación, visibiliza a ese hombre ya no en su condición dentro de una comunidad ni dependiente de ese "ser visto" por los otros, y más bien pasa a tener su propio estatuto independiente.

Ese sujeto que de allí resulta se consideraba de manera unitaria, específica, a pesar de su independencia. Era fijo, racional, acreedor de cierta seguridad metafísica dentro y fuera de la sociedad, sostenidas, en el caso de Occidente, por la figura de Dios. El rostro aquí vuelve a su condición sagrada, pues se le asocia un valor, en tanto individualiza al hombre, le brinda unos límites entre lo que es propio y lo que es otro: "a medida que una sociedad concede mayor importancia a la individualidad, aumenta el valor del rostro" (Le Breton, 2009, p. 143). Y en esas condiciones, la identidad se ve violentada con cualquier deformación o modificación al semblante, hay una verdadera profanación del ser, coronada en la cara de las personas. Degradar al otro es degradar su rostro, tipificarlo. Pero lo que esto nos dice es que, hasta cierto punto ya entrada la Modernidad, el sujeto todavía se mantenía estable.

A pesar de eso, las concepciones sobre el sujeto moderno que le brindaban una seguridad ontológica y le permitían considerarse de manera unívoca se resquebrajaron con la disolución de la deidad: ya no hay un sujeto íntegro, sino refractario (Altuna, 2009, p. 47). Y con él, se fragmentó el rostro también. Su lugar en el ámbito social cambió en la Modernidad y la contemporaneidad, sacando a relucir el carácter de máscara del *prosopon* (Altuna, 2009, p. 39). Así, ese rostro pasa a desempeñar un rol, a ocultar la singularidad, a estereotiparse y objetualizarse. En la comunicación con el otro se figura un doble disfraz: aquel del individuo escindido que se presenta, y el otro, que le es impuesto por quien le observa.

Este proceso se ve acompañado por el avance técnico de la fotografía, que democratiza finalmente (junto con el espejo) el acceso al propio rostro, y también a su "objetivación" en el momento de concretarse en el lente. De aquí surge una pregunta: si el rostro puede ahora ser representado fielmente, en sus sombras y arrugas, en sus detalles finos y en sus accidentes, ¿por qué justamente es aquí cuando somos testigos de su disolución como elemento unificador? Lo que sucede es que la inmediatez de esa imagen ahonda el problema de la fragmentación. El

individualismo estalla en la Modernidad, pero en vez de generar solidez, nos pone frente a Otro que encontramos en el espejo, en la mirada ajena y en la fotografía, que ahora multiplica la imagen del rostro y diluye su claridad. De una u otra forma, pone en evidencia lo que ya sospechábamos respecto de la objetivación: no es suficiente para una aprehensión clara, precisa o definitiva.

De esta manera, nos encontramos con que esa unidad, que en un principio parecía tan fija y armónica, no puede sostenerse, pues refiere a un individuo que no es tal, sino fragmento, metamorfosis, inestabilidad identitaria de cambios intensos y de constantes arremetidas que lo desfiguran, como se desfigura el rostro. No se sacan esos procesos interiores del alma que Simmel observa, sino que se trastocan todas las posibilidades de una verdadera aprehensión. Estamos ante un rostro, pues, incontenible.

Esto no debe desalentarnos para encontrar en el rostro una fuente de valor. De hecho, adentrarnos en el rostro implica confrontar el misterio, lo ajeno, que se mezcla con lo propio, con lo que reconocemos como nuestro. Un misterio que se actualiza siempre, y cuya cartografía es siempre parcial: un mapa con imágenes que se diluyen y se mezclan, que anuncian fallas y rupturas. Todos los vacíos del sentido están, en realidad, potenciando las condiciones que hacen al rostro irrefrenable, que le permiten, al manifestarse, hacer un "deshechizamiento del mundo", como nos dice Emmanuel Levinas (2002, p. 9), y en ese acto, diluir los límites a los que nos afrontamos como sujetos, aquellos que nos obligan, desgarrados de nosotros y de los demás, a reconocernos exclusivamente en la identidad.

Las posibilidades que se abren más allá de un conocimiento positivo se instalan allí. Ante el rostro del otro, nos encontramos ante el infinito, entendido como una subjetividad irreductible a leyes objetivas. Siguiendo a Levinas, "no es la insuficiencia del Yo la que impide la totalidad, sino lo Infinito del Otro" (2002, p. 103). A la vez, una relación intensa con esa totalidad irreductible se plantea, un vacío de la razón objetiva se expande ante nosotros y todo lo que puede llegar a contener se ve desbordado. Estamos ante el rostro, entonces, y no podemos escapar a lo que nos genera.

La imagen del rostro

Como hemos visto, la función del rostro ha cambiado a través del tiempo para terminar en ese estadio final de indeterminación que llamamos “incontenible”.

Tal vez no haya un mejor lugar para confirmar esa aseveración que al considerar la imagen del rostro. “Imagen”, entendida en este momento inicial como la figuración del rostro en el arte.

El retrato viene siendo la forma primaria de representación del rostro en Occidente. Lo entendemos como una intensa búsqueda del hombre de pintar su semejanza, es un trabajo mimético. La representación del rostro es, así, una representación del doble. La representación de un sí mismo que, como nos dice Jacques Aumont, es tanto exterior como interior.

> Lo que denominamos representación no es otra cosa que la historia más o menos compleja de la semejanza, de su oscilación entre dos polos, el de las apariencias, de lo visible, del fenómeno, de la analogía representativa, y el de la interioridad, de lo invisible o de lo ultravisible, del ser, de la analogía expresiva. El rostro es el punto de origen y el punto de fijación de toda esta historia (Aumont, 1998, p. 19).

La oscilación entre exterioridad e interioridad ha permitido un dinamismo en la representación que el hombre hace de sí mismo. Altuna explora esas figuraciones, por ejemplo, en el antropocentrismo renacentista, que dio paso a retratos realistas que buscaban presentar marcas de individualización en el semblante. También habla de cómo hasta el siglo XVI se buscó retratar la posición social de la persona, alrededor de la cual se establecía su identidad social (Altuna, 2009, p. 41). La tendencia del retrato se dirigía cada vez más a una psicología del sujeto. Un retrato que, aunque limpiara el sujeto embelleciéndolo o después lo mostrara descarnado como en los estilos barrocos, buscaba siempre atraparlo, dar cuenta de él.

Pero ya en distintos momentos empezamos a ver reconocida, de manera adelantada, una inestabilidad de la identidad, un síntoma de lo que vendría más adelante. En Rembrandt van Rijn y sus autorretratos, por ejemplo, encontramos una forma del “sí mismo” disgregada, que habla, más que de un individuo, de una multitud. Su insistencia en el retrato no es autobiográfica. No está limitada a dar cuenta de los cambios físicos y del estatus social que trae el tiempo, porque tanto en sus facciones, en el trazo, en la composición, como en las distintas escenas en

las que incluía su parecido, lo que hacía era explotar, en su semejanza, la inherente aparición de los otros, y en esos otros una multiplicidad que no se puede atrapar. Lo que a simple vista se puede entender como una obsesión por sí mismo como modelo de todos los otros hombres, es en realidad un sacrificio propio para ver nacer y aparecer a los demás (Schwartz, 2006, p. 373).

En otra perspectiva, Francis Bacon admiraba el autorretrato de Rembrandt de 1659 (véase figura 9), donde observa que "no hay casi órbitas alrededor de los ojos, que es completamente antiilustrativo" (Deleuze, 2002, p. 34). Aquello que no se permite explicar y comprender está en esos ojos, en la mirada desfigurada de la cual parece no surgir nada, lo que pone en duda la misma denominación de "autorretrato" o incluso de "retrato". Esto se replica también en pinturas escénicas. Como nos dice Simon Schama en su documental *Simon Schama on Rembrandt, Masterpieces of the Late Years* (Hanly, 2014), en una obra como *La Conspiración de los Bátavos bajo Claudio Civilis* (1661-1662) hay una dureza en la representación de los distintos personajes que pone en juego la mirada. Los rostros, iluminados por una fuente de luz de extraña procedencia, están incompletos, y queda a merced de quien observa el completarlos, desnudándolos de estabilidad.

Todas estas características hacen reventar la representación clásica del rostro. Esto recuerda algunos dibujos de Leonardo da Vinci, quien, aunque en vida expresó un interés por retratar un semblante que revelara las condiciones del espíritu al que refería (Le Breton, 2010, p. 36), con sus figuras grotescas logró también romper con esas formas clasicistas que eran la norma, dando un espacio para la expresión de un afuera teatral, de amplitud. Su fascinación por los rostros deformes, que lo llevaban, según Giorgio Vasari, a perseguir personas con rostros extraños o fuera de lo normal, acentúa el carácter extraordinario y gravitatorio del rostro y sus momentos excepcionales (Jones, 2002).

Figura 9. Rembrandt, *Autoportrait, 1659*
Fuente: Rembrandt (1659).

Más adelante y con la llegada de la fotografía en el siglo XIX, el retrato pintado ya no tenía la obligación de ser realista, porque la reproducción visual fotográfica ya atrapaba aquello que era posible atrapar ópticamente del semblante. La fotografía y el espejo hacen del verse a sí mismo un hecho común y corriente. Como ya vimos antes, se diluyen las particularidades con la multiplicación y la "democratización" del acceso al semblante en su representación. Pero este paso no es inmediato, ni falto de dificultades para la concepción del ser humano sobre sí mismo y los demás. En el arte, el efecto se dio de manera simultánea con las vanguardias artísticas, quienes empiezan a explorar el retrato por evocación, dejando a un lado el ejercicio mimético (Altuna, 2009, p. 43).

Las vanguardias no fueron monolíticas, pero podemos acercarnos a una mirada específica sobre el efecto de este cambio en la escritura de Vasili Kandinsky. Para él, el valor de la exterioridad deja de tener una preeminencia en la representación artística, priorizando la vida interior de la obra. Esa vida interior no se definía por la exactitud de los valores de la obra, sino por su lógica interior, por la capacidad de acceder a un algo (llámesele "espíritu") que vuelve

necesarias las formas, los colores y la composición dentro de la obra misma. Se libera de la constricción de la realidad, sin volverse así libertinaje, pues cualquier cambio a ese objetivo, a la necesidad, perturbaría la obra como tal. Aun así, buscar una representación "fiel" de la realidad por sí misma "vacía la atmósfera moral, la petrifica" (Kandinsky, 1995, p. 114). Este reconocimiento ilumina la caracterización que hacemos de la exactitud del retrato fotográfico: la realidad, por sí misma, esteriliza.

La liberación de la semejanza tiene distintas consecuencias. Los rostros empiezan a desfigurarse, a explotar, a retorcerse, expandirse, desvanecerse, empiezan a mostrar dudas sobre la condición de ese sujeto que representan, sobre su invariabilidad, dando paso incluso a su disminución, a la negación de su individualidad. El rostro mismo se vuelve objeto dentro de la composición, ahuyentando la humanidad que se supone debe expresar. Ya no es el foco en las obras de arte, sino una parte entre otras muchas.

Tenemos, entonces, dos consecuencias para el rostro: la pérdida de la búsqueda de su semejanza y su desvanecimiento —evidenciado en el arte de las vanguardias—, y la pérdida de su singularidad en la multiplicación de la imagen con las técnicas modernas. De ahí que Jacques Aumont hable de la derrota del rostro en la Modernidad y la Posmodernidad. Según él, da valor a la persona, en tanto habla de un grupo, de una clase, y no de su humanidad y subjetividad. Lo devuelve a la condición genérica de la máscara. Hay pues, una "disgregación del rostro, rechazo de su unidad: partes del rostro recortadas, pegadas, devueltas a la superficie de la imagen […] toda suerte de daños y tachaduras, desgarraduras; se araña, se desgarra, se quema, se tira" (Aumont, 1998, p. 20).

El cine toma las condiciones del retrato cuando ya estaban presentándose todas esas fisuras. Siguiendo a Aumont, se podría decir que, de manera traumática, la imagen del rostro en el cine tuvo que transitar los procesos antes mencionados en la pintura de manera prematura, además de convertirse en el medio predilecto de la comercialización del arte. En la creación del arte cinematográfico, el rostro estuvo entonces en una rápida traslación sin centro u objetivo aparente, transitando en su representación la búsqueda de la interioridad, de la exterioridad, de la máscara, de la ausencia, de la tipología y la divinidad.

Podríamos decir que la condición sagrada del rostro se mantenía en el nacimiento del cine, de alguna manera, pues seguía siendo un lugar para la aparición de la otredad como santidad o como mancha (Le Breton, 2009, p. 142). El rostro de Greta Garbo, nos cuenta Roland Barthes,

> […] pertenece a ese momento del cine en que el encanto del rostro humano perturbaba enormemente a las multitudes […] cuando el rostro constituía una suerte de estado absoluto de la carne que no se podía alcanzar ni abandonar (Barthes, 1957, p. 39).

Era un rostro deificado que parecía responder a un arquetipo esencial, casi platónico, para el cual el cine funcionaba como lugar de aparición. Pero ese rostro de Garbo sería justo el tránsito a otro momento, representado para Barthes con Audrey Hepburn: el de la particularización del rostro, que ya no es divino, sino sustancial, específico. Allí, a su vez, acudimos a un vaciamiento, no de complejidad, pues el rostro sigue siendo un ámbito de signos irrepetibles y evidentes al espectador, pero sí de divinidad: parece perder la altura y la distancia desde la cual se da la epifanía, priorizando la escenificación, el ponerse en escena.

Así, el cine fue medio y lugar del vaciamiento: de alguna manera, él mismo suscita el resquebrajamiento del rostro (Aumont, 1998, p. 20). Es el vehículo de esa indeterminación que es una desacralización del rostro, que le da al sujeto un estatuto separado de la deidad que servía para unificarle. Y esto es porque, con las condiciones del montaje, los planos y contraplanos, el sonido, el encuadre, el movimiento, al rostro se le figura y desfigura de infinitas maneras, todas apuntando a ser objeto de una mirada masificada que concluye en su cosificación: se banaliza su valor de imagen, se le convierte en moneda de cambio que neutraliza sus potencias humanizadoras. Veamos esto con más profundidad.

La cara funciona como código genérico de expresión y como máscara sin individualidad, sin sujeto detrás (Altuna, 2009, p. 49), que justamente se aprieta a las lógicas mismas de la Modernidad, que hace circular incesantemente estas imágenes en función de facilitar su consumo (que obliga a su masificación), y de expresar también unas tipologías funcionales que anonimizan, pero que sirven para contextualizar una exterioridad, una narrativa, una forma de ser, e incluso un deber ser (Aumont, 1998, p. 190). A su vez, el intento al que conlleva este proceso es también uno de fidelidad, por lo cual esa supuesta identidad detrás del rostro quiere ser expresada de alguna manera: quiere ser individualizada para poder ser convincente, y de

convincente, consumida. Cuando quiere individualizarse, genera asimismo reglas específicas para su participación en el contexto y reafirma su realidad.

Siendo mínimamente perspicaces, reconocemos el engaño. Ese rostro ofrecido en esa imagen moderna resulta, para nosotros, sospechoso en su insistencia en hacer aparecer una interioridad y humanidad que reconocemos ausente. Su condición ilusoria está a flor de piel y refiere a nuestra propia situación como sujetos modernos que buscamos frustradamente ser concretados en nuestra visión de nosotros mismos y desde la mirada de los demás.

Esa condición no era ajena a los cineastas de la segunda mitad del siglo XX. Sobre el proceso de escritura de *Faces* (1968), John Cassavetes afirmó lo siguiente:

> En estos tiempos de los medios de comunicación de masas, de comunicaciones instantáneas, no hay comunicación entre la gente. Lo que hay son historias interminables, o momentos de hostilidad, o incluso de risas. Pero nadie se ríe de verdad. Esas risas son más bien un sonido histérico, carente de alegría. Traducción: "Estoy aquí y no sé por qué" (citado en Carney, 2004, p. 171).

La vida es, desde esa perspectiva, un ponerse en escena sin afirmar la propia humanidad. Cassavetes está planteando una crítica al cine, a las estructuras básicas de sociabilidad y a las formas del espectáculo masificadas de su tiempo. Él parece comprender esa condición de vaciamiento en la imagen que se traduce también a la vida diaria: "Mis emociones no están en venta. Mis sentimientos no se pueden comprar. Son míos. No quiero películas que me vendan algo. No quiero que me digan cómo me debo sentir" (citado en Carney, 2004, p. 171). Ante ese sentimiento, encuentra entonces en el rostro la evidencia de los síntomas. En el semblante de los personajes en *Faces* nos hallamos con una intimidad que, en su superficialidad, es abrumadora. Es la máscara que Aumont presenta, y se mezcla con la persona, al punto en que son indiferenciables. La posibilidad de una identidad abarcadora se borra, así como la posibilidad de alcanzar una idea estable y creíble del otro, de aquel que tenemos al frente.

En este punto parece que hemos llegado a la conclusión de que en la imagen del rostro hay un vacío infranqueable con connotaciones peyorativas, una ausencia de peso y significado. Más aún cuando consideramos esa masificación del rostro en el cine y la derrota que observa Aumont. Pero, en el contexto de este trabajo, consideramos que, en el uso que Paul Thomas

Anderson le da al rostro en *The Master*, hay una suerte de rescate de esa imagen, potenciada y no paralizada por la condición evasiva que los rostros, en su aparecer, representan: no es un rostro vacío; es un rostro que, tanto como es inasible, contiene en sí todas las posibilidades.

En una entrevista realizada al respecto de la escritura de sus películas, Anderson hace una especial mención sobre *The Master*, donde menciona que, en su preparación del guion, se da cuenta rápidamente que la historia que debe contar es básicamente la de dos personajes y su relación entre sí. Una relación llena de ausencias, de dudas sin respuesta, pero de un magnetismo que relegaba la narrativa a un segundo lugar: los espectadores debían interesarse no solo por lo que se les mostraba, sino también por lo que no es explicado o presentado (Anderson, 2012c). De esta manera, es su humanidad —en su pequeñez, en su rebeldía, en su necedad— la que quiere sacar a relucir; de ahí su insistencia, ante las preguntas de los entrevistadores, de reconocer que él mismo es incapaz de dar razón a las acciones de Freddie y Lancaster, a la absoluta necesidad de su encuentro y las dinámicas inexplicables que de esa misma relación aparecen. Nos evaden, justamente, porque el objetivo es dejarlas ser, aletear, no encarnarlas en una disertación explicativa, categorizadora.

Son varios factores los que llevan a concluir que aquí, por lo mínimo, la intencionalidad de la película busca enfrentarse a la cosificación de un sí mismo, a la reducción que aparece desde la vulnerabilidad de ser carne de cañón, de hacer parte de una masa sin cara. Y esto lo vemos, paradójicamente, en *Faces*. Al verterse en su condición de máscara el rostro, vemos que se ponen en duda las dinámicas sociales, las tipologías y las condiciones aparentemente estáticas de los modos de ser. Se pone en evidencia la posibilidad de que esos rostros esconden algo más que una duda esencial del sujeto, que profundizan lo evasivo, lo que está en un cambio constante, lo que no se puede, en últimas, definir. Se escenifica también el espacio del otro, de lo propio, cuando no quiere ser vendido, cosificado, identificado, tipificado. Recogiendo la cita de Alberto Giacometti que presenta Crego, nos disponemos, pues, a la aventura que es “ver surgir algo desconocido cada día en el mismo rostro: ésa es una aventura mayor que todos los viajes alrededor del mundo” (Crego, 2004, p. 17).

El rostro como imagen mariposa

«Homo sum, humani nihil a me alienum puto»
Nada de cuanto es humano me es ajeno.
Publio Terencio Africano

Afirma Levinas que

> El rostro se niega a la posesión, a mis poderes. En su epifanía, en la expresión, lo sensible aún apresable se transforma en resistencia total a la aprehensión. […] La expresión que el rostro introduce en el mundo no desafía la debilidad de mis poderes, sino mi poder de poder. El rostro, aún cosa entre cosas, perfora la forma que, sin embargo, lo delimita (2002, p. 211).

Si el rostro como imagen está vaciado y banalizado, es apenas natural que pase de contener lo individual a ser figura de lo genérico. Y que de allí se proponga una forma de catalogarlo, de aprehenderlo tanto en expresión como en forma. Como la mariposa que se le aparece al entomólogo, queremos retener el rostro de tal manera que podamos describirlo en sus más minuciosos accidentes. Si pudiéramos aprehender el rostro de esta manera, con una taxonomía, los grandes sistemas de identificación de los Estados contemporáneos, que incluyen virtualmente retratos de los rostros de todas las personas que han nacido desde la mitad del siglo XX, serían el estandarte explicativo de la realidad de cada sujeto. Pero, como les sucede a los entomólogos ante las mariposas petrificadas, toda forma de reducción es insuficiente, el aleteo resuena en las vitrinas de vidrio.

Así pues, lo que sucede con ese rostro estático, masificado, es en realidad una reducción. Tendríamos que matarlo como el alfiler que atrapa a la mariposa y la congela en el tablero de poliestireno, y suponer que de alguna manera ese despojamiento no ha consumido consigo todo lo real de esa imagen. Vale aquí recordar lo que nos dice Levinas: “matar no es dominar sino aniquilar, renunciar absolutamente a la comprehensión” (2002, pp. 211-212), lo cual hace eco igualmente de Kandinsky: matamos cuando queremos dar cuenta de la realidad, de ser fieles a ella, sin reconocer lo que de inatrapable le permite ser vida. Nosotros no queremos despojar al rostro de Freddie —ni el de los otros personajes— de su condición evasiva; no queremos matarlo al intentar describirlo, y para eso debemos considerar su imagen de otra manera. Para potenciarla, no debemos considerarlo simplemente como la representación de un personaje, sino

como una aparición. Así es como llegamos a considerar el rostro, este rostro, como imagen mariposa.

La *imagen mariposa*, como la entiende Georges Didi-Huberman, es una aparición. Sucede de repente, en un aleteo errático. El conocimiento peligra en el mismo momento en que la razón registra ese proceso de la imagen, pues, aunque cree aprehender la aparición, es inmediatamente afectado por el desposeimiento, la fugacidad y la desaparición. El pensamiento se trastoca por una forma de lo real que le escapa, a la que no puede acceder. Como dice Didi-Huberman, la mariposa es el animal estandarte de la relación entre "los movimientos de la imagen y los de lo real, incluso de cierto estatus, por supuesto que inestable, de la aparición como lo real de la imagen" (2015, p. 11). Lo inaprehensible de la imagen es, entonces, latente, pregnante, nos pone cara a cara con el enigma de lo real.

Desde esa consideración, hablar de una unidad en la imagen mariposa, extrapolada a la imagen del rostro, es intentar atrapar algo que es, en definitiva, incontenible. Hay una imposibilidad de la aprehensión, de unificación. En realidad, es ella misma la evidencia de que esa unidad está resquebrajada, porque su constante aleteo es múltiple, de formas móviles más que estáticas. Podemos ver esto, por ejemplo, en la experiencia de Giacometti —a quien ya habíamos referenciado antes y quien reconocía la aventura de adentrarse en el rostro del Otro—, quien se enfrentó a la fútil empresa del retrato. Gracias al testimonio directo de James Lord, se ha vuelto famosa la insistencia obsesiva del artista, buscando una singularidad del rostro, aquello que lo sintetizara y diera por terminado el mismo oficio de pintar. Eso no sucedía; entonces, las sesiones se alargaban hasta que el modelo no aguantara más (Crego, 2004, p. 28). En sus trazos encontramos que lo que se capta siempre está más allá y más acá de aquello que individualiza a ese rostro. Es una fuente inmensa de frustración y de inspiración para el artista.

En el contexto de *The Master*, podemos ver este conflicto personificado por las figuras de Lancaster Dodd y Freddie Quell. Lancaster aparece como el ente unificador, el Maestro, que, como hemos visto, sería la figura del retratista obsesivo, mientras que Freddie sería la mariposa que irrumpe ante esa unidad y no le permite establecerse. Hay una imposibilidad en su aparición y concreción, traducida en fugacidad, provisionalidad y, por ende, frustración para el Maestro.

Freddie es un marino que ha vuelto de la guerra. Como sujeto, ha sido despersonalizado, su rostro neutralizado (Altuna, 2009, p. 49). Como soldado, ha sido despojado de humanidad, de dirección y de posibilidades de realizarse como persona. Su rostro queda vacío, máscara numerada dispuesta a la muerte. Por eso, el intento de Anderson está dirigido, más que a la explotación de esa objetualización de la imagen, a una dignificación de ese rostro,[23] y a la vez un ensanchamiento de las posibilidades, que va más allá de un solo pensamiento unitario del semblante: Freddie no se reduce en ninguna expresión de su rostro, y así evade a ese maestro que busca dominarlo.

En contraposición con la idea de Aumont, el rostro de Freddie evita la cosificación. No puede ser despersonalizado y, a la vez, no puede retenerse completamente. Esto es muy importante para entender el mariposeo del rostro en *The Master*, pues nos habla tanto de una condición de los personajes explorados, como de las posibilidades de la imagen en la contemporaneidad. Anderson logra resignificar a Freddie con su vertiginosidad potenciada por su rostro: aquello que en primer momento parece un error del carácter, sus gestualidades obsesivas y deformadas, es, a la vez, su mayor virtud; allí donde ha sido despojado de humanidad, encuentra un vínculo con lo múltiple, lo transitivo, lo que varía sin fin.

Freddie es, en efecto, una mariposa. Cuando Lancaster parece contenerlo y domarlo, la naturaleza errática de Freddie termina por evadir su adoctrinamiento. Incluso allí donde parece más entregado, donde más convencido está de las palabras de Lancaster y de La Causa, ya la condición misma del mariposeo, reflejada en esa imagen de su rostro, genera una distancia que ningún puente logra solventar.

Como nos dice Didi-Huberman, el ser que mariposea hace dos cosas: primero, palpita, convulsiona, danza; y luego, erra sin objetivo aparente (2015, pp. 36-37). Ese ser es, entonces, un ser inestable que necesita variaciones, que permite fluir dentro de sí la absoluta variabilidad del universo, que recorre sus pasiones como embestidas, que son a la vez embestidas de la imagen, y en su efecto, del rostro (Didi-Huberman, 2015, p. 37). Por eso, el Maestro se siente a la vez asqueado y atraído por Freddie: quisiera contenerle, pero a la vez admira su

[23] Aunque pareciera muy optimista esta afirmación en una sociedad de intenso consumo de imágenes; como nos dice Altuna: "la sociedad contemporánea, urbana, mediática y clasificada ofrece tanto la oportunidad de dignificar como de tipificar el rostro" (2009, p. 50).

vertiginosidad. De esto hace eco el verso de un poema de Robert Frost, adecuadamente llamado *My Butterfly:*

And there were other things:

It seemed God let thee flutter from his gentle clasp:

Then fearful he had let thee win

Too far beyond him to be gathered in,

Snatched thee, o'er eager, with ungentle grasp (Frost, 1915, p. 60).

Aquí Dios, el Maestro, quien libera a la mariposa —que es creación suya— para verla revolotear, se asusta al ver que en su condición de aparición se escapa de su alcance, de su mirada definitiva. Es allí donde recurre a la violencia para atraparle, para asirle. No tiene otra forma de contener tales arrebatos. El rostro violentado, reducido, es el rostro contenido; pero, como hemos visto, la contención es incapaz de sostenerse: como aparición no deja de resonar, de sacudirse.

Volvamos a la pregunta inicial por la insistencia en el rostro a lo largo de la película. Anderson ha afirmado que esta es una película hecha en *minor key*, esto es, de manera contenida, refrenada (Anderson, 2012b). No hay grandes momentos, sino aquellos de los pequeños matices, de los rincones diminutos de la vida de estas personas, momentos que parecen definitivos solo por el efecto que tienen en nosotros. Para que una película que se aleja de los códigos espectaculares funcione, es necesario que dé el espacio para la confrontación. Ya lo hemos visto con la propuesta de Cassavetes y la crítica a las condiciones de su época. Y esa confrontación, en el caso de esta película, se da principalmente por un asunto de la mirada.

En un primer momento, debemos entender que la mirada, entendida en el rostro moderno, es un doble. Existe una mirada a sí y una mirada al otro. Como nos dice Jean-Luc Nancy, la mirada es un vigilar, tomar al cuidado, guardarse, ocuparse, inquietarse (2006, p. 73). Es, a la vez, un ocultarse y descubrirse. Ante el ojo que ve, el mirar nos pone en juego. Y aunque ante esa interpelación tendemos a estar blindados si nos disponemos con la mirada del consumidor, la imagen mariposa es terca, arremete y nos incumbe de manera súbita. Por esa razón, podemos decir que no hay una objetualización del rostro en *The Master*, ya que la mirada siempre va a

ocuparnos y exigirnos. No va a permitirnos silenciar esa imagen. ¿Cómo logra esto Anderson? Con una suerte de mirada imperativa, que fuerza la percepción. Esto lo podemos ver con la mirada de Peggy, en una escena en la que está interviniendo psicológicamente a Freddie (véase figura 10). Peggy, mientras le habla a Freddie, nos mira directamente y nos pide que cambiemos el color de sus ojos. Nos ocupa, nos exige, y en ese momento, con esa percepción forzada y arremetida casi por un acto mágico, sus ojos cambian.

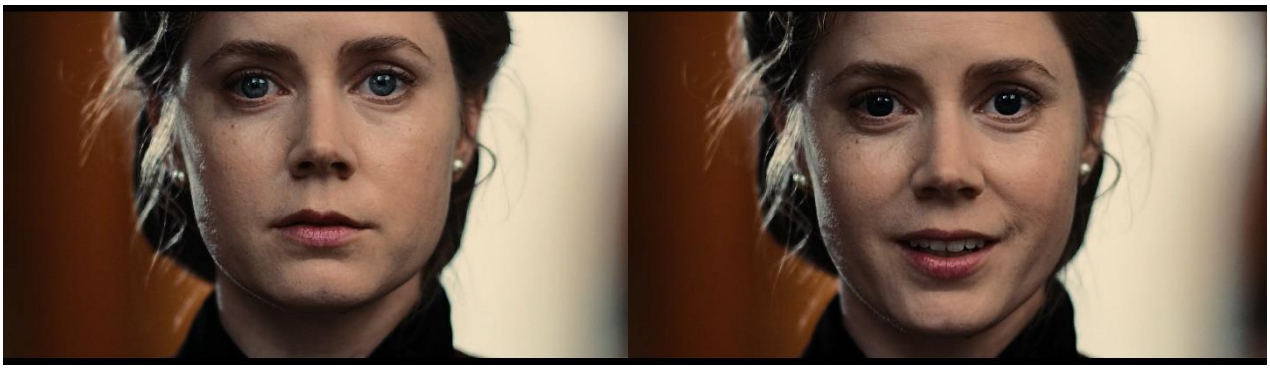

Figura 10. Peggy forzando la transformación de sus iris (doble toma).
Fuente: Anderson (2012a)

Ante ese rostro mariposa estamos afectados, transformados, mirados de vuelta. Estamos ante la otredad. Estamos ante la *imago*, esa forma última de la mariposa, en su función del estadio del espejo lacaniana, que establece la relación del organismo con su realidad, del adentro con el afuera (Lacan, 2009, p. 102).

La aparición repentina de los ojos cambiados de Peggy nos pone en contacto con nuestro propio cuerpo, en tanto experiencia del mundo y experiencia de la otredad. En ese sentido, estamos expuestos a una intemperie que se rehúsa a ser limitada y contenida. No podemos detener el infinito que supone la exterioridad o la interioridad, y ante el rostro, esa evidencia no nos violenta, sino que nos potencia, nos vuelve incontenibles. Como dice Nancy, el rostro retratado —en este caso en el cine— "evoca en cada quien, finito, la infinita distensión del uno" (2006, p. 69).

El rostro como imagen mariposa diferencia y evade la determinación absoluta de lo geométrico. A su vez, contiene en sí una simetría, que demuestra al ser partido verticalmente en el centro. Si, como nos dice Didi-Huberman, la imagen mariposa establece la experiencia psíquica del propio cuerpo y del semejante, la simetría debe ser uno de los medios por los que

más claramente lo hace. Pero esa estructura no es prístina. De hecho, aunque construye al sujeto de forma estable, esa estabilidad solo funciona desde la máscara:

> La simetría de la imagen mariposa no ofrece su estabilidad formal —su garantía especular, su estructura equilibrada— más que como la máscara de un daño siempre posible, una amenaza vinculada a lo informe y la destrucción (Didi-Huberman, 2015, p. 57).

Figura 11. El ojo de la mujer, a punto de ser cortado por la cuchilla de afeitar.
Fuente: Dalí y Buñuel (1929).

Las alas de la mariposa lechuza son perfectamente simétricas cuando abiertas, pero contienen dentro de sí la espera del aleteo, que disloca la sensación de equilibrio (Didi-Huberman, 2015, p. 63). En los ojos, aquellos que están dibujados en las alas de esa mariposa, encontramos un punto de foco de ese caos potencial. Ya no son los espejos del alma, sino que nos avisan de la posibilidad de una aparición. Son la amenaza en movimiento, porque representan tanto la seducción más extrema como el terror más temible —son los ojos de la lechuza también, el cazador que observa a la presa—, sin manifestarse nunca totalmente como una cosa o la otra. Como nos dice Georges Bataille, el ojo es eso cortante, contradictorio, crítico, "objeto de tanta inquietud que *nunca los morderíamos*" (Bataille, 2009, p. 38). Ese temor no está relacionado con el dolor o el tabú del canibalismo, tanto como lo está con la duda imperante del rechazo, de lo contingente. Los ojos están ahí para embarcar la mirada en la duda de un

mundo ilógico, estremecedor: cortar el ojo de la mujer en *Un Chien Andalou* (Dalí y Buñuel, 1929), hacer de él un punto crítico, de ruptura, es abrir la puerta a una condición distinta de lo imaginario (véase figura 11).

Así, la simetría en el rostro no es estable, y por eso en el cine esa imagen se potencia, porque es continuamente pregnante, porque en cada encuadre encierra una nueva pulsación, una nueva posibilidad de resquebrajarse, de dar paso a un nuevo juego entre cazador y presa, que siempre los envuelve y compromete a ambos. Y en esa reciprocidad, el sujeto que mira ha de ser trastocado siempre.

Dice Walter Benjamin sobre su experiencia de caza entomológica:

> […] hasta tal punto se hacía real el deseo (de atrapar a la mariposa) que cada vez que las alas que me tenían prendado se agitaban y mecían, era a mí a quien rozaba el aire haciéndome estremecer (1982, p. 29).

Así, cada rostro en *The Master* es uno con la potencialidad del aleteo que nos quite las bases, que nos estremezca y entremezcle en la condición de la otredad.

Toda forma de conocimiento desde ese rostro que mariposea nos deja al borde del sinsentido. Su riqueza está en el espacio corto de los abismos de la razón. La simetría, que usualmente nos tranquiliza ante el rostro y que nos asegura su familiaridad, es en realidad la evidencia del dislocamiento siempre posible (Didi-Huberman, 2015, p. 63). Por otro lado, la asimetría, que en un principio nos genera malestar físico e incomodidad (Didi-Huberman, 2015, p. 58), es de hecho una forma que le atribuye a la imagen su condición de aparición.

Esto se nos presenta en los rostros de Quell y Dodd en sus momentos más íntimos, donde los vemos en tomas centradas y cercanas al rostro, nunca totalmente simétricas. Vemos lo que se presentan entre sí: un deseo y una violencia de muerte, un ponerse afuera sin certezas compartidas, en reconocimiento de lo Otro.

Conclusiones

En este trabajo hemos explorado la película *The Master* desde una perspectiva multidisciplinaria. Nuestro interés era hacer corresponder el acercamiento académico a la amplitud de los temas y los personajes. Queríamos acercarnos a Freddie. Con ese objetivo en mente, nos encontramos con distintos enfoques que brindaron posibilidades de comprensión de un fenómeno mucho más amplio, que compete la noción que el sujeto moderno tiene de sí mismo, y las condiciones que pueden llevarlo a expandir sus horizontes.

La exploración de las formas tempranas de organización comunitaria y los Nuevos Movimientos Religiosos permitieron, por un lado, entender las condiciones de la sociedad que recibía a Freddie, y por otro, entender algunos puntos de origen y concreción de la necesidad de pertenencia y la aparición de organizaciones como La Causa. El acercamiento al western nos permitió entender las formas de expresión de los valores que estas comunidades pretendían sostener desde la definición de los límites y la pertenencia, pero a la vez, nos permitió acercarnos a la crisis por la que el mito que sostenía esas concepciones estaba pasando.

Con la aproximación a los efectos de La Causa sobre el individuo, pudimos acercarnos más directamente a la condición de Freddie y su situación en los espacios dominados por el Maestro, además de entender algunas de las formas de sugestión que se dan allí.

Para terminar, echando mano del pensamiento estético, nos enfocamos en encontrar aquello de Freddie que, en su aparición, le permite llegar a esas latitudes en las que la figura del Maestro y su tiranía han sido superadas. Desde una exploración del rostro, abrimos los caminos de la posibilidad de una vida abierta a la otredad, en la que los límites se expanden.

Las afirmaciones presentadas funcionan, a su vez, como un punto de entrada a las posibles investigaciones posteriores que se puedan hacer con respecto a los estudios de Nuevos Movimientos Religiosos y el trabajo de Paul Thomas Anderson desde la mirada amplia del cine y la estética. De aquí surgen distintos caminos de análisis que se plantean como invitación y como proyección. Por ejemplo, consideramos que la pregunta por el lugar que cumplen las cosmovisiones, desde la perspectiva de la doctrina y la teología, vale la pena ser analizada de manera más minuciosa, estimando el lugar que tienen para la concepción del sujeto moderno en

un mundo secular donde las organizaciones religiosas no tradicionales siguen apareciendo de distintas formas.

El lugar del sujeto moderno deja también unas extensas posibilidades de estudio. De por sí, el concepto ha sido ampliamente considerado en el pensamiento filosófico de la Modernidad y la contemporaneidad. La perspectiva que nos plantea su análisis para el problema trabajado en esta tesis es justamente uno que habla de la condición de ese sujeto amenazado por su desaparición, que refleja su lugar con las deidades que han sido reemplazadas. En este sentido, la subjetividad que ha sido liberada, que irrumpe contra los límites de la identidad y se entrega a su indeterminación, debe ser considerada más profundamente en esa emancipación, ya sea profundizando en el rostro o en formas de relación más amplias. En ese sentido, queda también abierta la posibilidad de estudiar la tensión de ese sujeto, emancipado, consigo mismo y con los demás, sin caer en las trampas del individuo alienado y necesitado de los otros, enfrascado todavía en la frustración de la pertenencia.

También, las cuestiones que surgen alrededor de la noción del Maestro dejan un espacio abierto para la investigación de las figuras de autoridad, de control y subyugación, que van desde la divinización de los guías espirituales hasta la obsesión secular por las figuras carismáticas. Repensar la necesidad de un ente particularizado que dirija la vida de las personas, en una relación vertical, puede dar entrada a un análisis más profundo que examine las formas en las que históricamente ha aparecido y la influencia que ha tenido en la autodeterminación de los sujetos.

Para concluir, queremos hacer un último acercamiento. Nos podemos situar en el lugar donde inició la argumentación en el Capítulo III, en el cambio que se genera en el cine y da paso a películas como *The Master*. El dislocamiento se genera desde una concepción específica de las posibilidades del cine: allí donde la narrativa no se contempla como punto final del arte cinematográfico, donde en realidad la noción de un punto final, de un objetivo, de una idea unívoca sobre algo, se vuelve obsoleta.

Anderson concibió la escritura de esta película como el momento de una fugacidad. Permitió que el vagabundeo de Freddie, como personaje, lo guiara más allá de las tramas tradicionales (Anderson, 2019). Para él, no importaban las respuestas que podían surgir, no

había grandes epifanías a las que apuntara, sino que se ocupó de darle un espacio de manifestación a algo que estaba allí. Otra forma de la libertad, del abandono del Maestro, la condición evasiva del rostro, que no obliga a una manifestación de nada y que allí mismo se vuelve una configuración del mundo, muestra de un devenir interminable.

Wim Wenders consideraba su función de cineasta más allá del contar una historia. Pensaba que la función narrativa constreñía el poder de las imágenes. Como hemos visto, en el caso que nos ocupa, lo que se pretende es priorizar la aparición. Porque la insistencia en la pretendida necesidad de un sentido y una dirección únicas, finalmente ha estandarizado las formas de la narrativa. Queremos, como el Dios de Frost, agarrar lo múltiple, lo fluctuante, y por eso, "las personas desean este orden más que cualquier cosa, y yo casi diría que la representación de un orden o de una historia, es *prácticamente algo como un sustituto de Dios*" (Wenders, 1988; el resaltado es nuestro).

Desde esa perspectiva, el objetivo de la historia constituida es el de ignorar todo aquello que nos desborda para entenderlo: alas de mariposa destruidas en las manos del cazador, ya disipadas todas sus potencias. Una propuesta de Wenders a esa situación es la de permitir que una serie de situaciones se conviertan en un relato, permitir que la historia se dé por sí sola, sin un objetivo aparente. Al ponerse en ese nivel, Anderson logra potenciar el vagabundeo, porque, aunque él mismo acepta tener un guion rigurosamente estructurado, llegaba a cada día de grabación con la disposición de permitir que sus actores dieran una vida nueva a lo que se pretendía ya constituido. Porque, finalmente, no se trata de abandonar por completo una historia, pues necesitamos de esas mentiras para poder vivir (Wenders, 1988), sino de darnos la posibilidad de experimentar lo inabarcable en ese esconderse y revelarse perpetuo de la imagen.

The Master resulta siendo una película que se niega a ser englobada, que imposibilita concluirse; que, desde el principio, cuando nos muestra a Freddie tendido en la arena, nos está avisando de la inquietud y el enigma que al final, cuando vuelve a la misma imagen, no se resolverá. En la revisión de la crítica cinematográfica de la película, Juan Caravaca Mompeán resalta el valor que para algunos críticos ha tenido el concepto de la elipsis en *The Master*. Ese concepto refiere a una sensación compartida por varios especialistas, que describe un vacío en la narrativa, donde parece que ciertas acciones, ciertas aristas del relato, son eliminadas intencionalmente. La elipsis se define entonces como "una supresión de algún acontecimiento

dentro de la linealidad temporal de la historia" (Mompeán, 2015, p. 162). Con esta decisión, Anderson permite que estas aristas sigan una estela no dicha, que incita al espectador a llenarlas, o más bien, a inquietarse en espacios y tiempos que, en últimas, no se van a poder concretar (Mompeán, 2015, p. 162). En la película, lo observamos, principalmente, en las miradas de los personajes, que nos presentan procesos internos que nunca pasan de ser sugeridos.

La falta de aprehensión se establece desde los mismos mecanismos cinematográficos, que buscan la expresión y la exteriorización de unos personajes que encarnan tanto aquello de la otredad como de la familiaridad, como ya hemos observado. Como espectadores, la exigencia también está en reconocer la frustración de ser puestos en una situación como la descrita e intentar rebelarnos frente a ella. Porque, a fin de cuentas, en estas condiciones, insistir en la concreción, en la evidencia, en la narrativa clara, es tan fútil como los trazos obsesivos de Giacometti, sin la ventaja de la virtud de su búsqueda incesante. Debemos, entonces, disponernos reconociendo aquello que el rostro ya nos avisa: que no hay violencia en lo incontenible, que no hay una amenaza en lo Otro que se resiste a ser contenido, sino que nos permite ser receptivos, como diría Levinas, ante esa "alteridad absoluta" (2002, p. 210).

Sobre el rostro, podemos encontrar en el recorrido realizado la evidencia de la multiplicidad que encarna, ya sea en términos de su valor social, como concepto y como imagen. En su representación contemporánea, observamos tal vez su momento más crítico, pero a la vez uno que brinda oportunidades para considerar al sujeto contemporáneo. Reconocemos la importancia preeminente del rostro como imagen mariposa en una película que intenta dignificar la condición de un hombre resquebrajado. En él, como en todo aquel que no puede ser contenido, hay figuración y desfiguración, semejanza y diferencia, reflejo y extrañeza. El peligro detrás de ese semblante no es el vacío de significado, no es la máscara, no es la ausencia de una identidad, sino la entrada a eso que posibilita una suerte de expansión del sujeto y de las posibilidades de su percepción.

En el mariposeo del rostro de Freddie está el paradigma de una imagen inconclusa que confronta todo saber sistemático. La figura del Maestro, que quería obligarlo a una concreción, no se desvanece completamente; pero sabemos, como lo reconoce al final Lancaster Dodd también, que Freddie no se va a agotar en sus convulsiones vitales, que no se va a detener en su errancia. De alguna manera, en la sensación incompleta y de peligro que sentimos al principio

en su rostro, está la invitación a asumir el mariposeo como una posibilidad —y método— para enfrentarse a la imagen, al conocimiento y a la propia condición. Que tal vez, como Freddie, lleguemos a recostarnos con tranquilidad en el regazo de lo evanescente.

Referencias

Altman, R. (1999). “Cinema and Genre”, The Oxford History of World Cinema. Oxford: Oxford University Press.

Altuna, B. (2009). El individuo y sus máscaras. *Ideas y valores*, *53*(140), 33-52. https://revistas.unal.edu.co/index.php/idval/article/view/36475

Anderson, P. T. (Dirección). (2012a). *The Master* [Película]. The Weinstein Company, Annapurna Pictures.

Anderson, P. T. (2012b, noviembre). Paul Thomas Anderson Q&A - The Master. (T. A. Theatre, Entrevistador). Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=-_A4pqo5WE8

Anderson, P. T. (2012c, 8 de noviembre). Writers on Writing. (F. Feeney, Entrevistador)

Anderson, P. T. (2013, Marzo 17). Paul Thomas Anderson Interview: The Master. [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=nIsyIuKqnoM

Anderson, P. T. (2019, 16 de agosto). Paul Thomas Anderson on how he directed *The Master*. [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=xQJsEeO5lkg

Aumont, J. (1998). *El rostro en el Cine.* Paidós Ibérica.

Barthes, R. (1957). *Mitologías.* Siglo Veintiuno Editores.

Bataille, G. (2009). *La conjuración sagrada (Ensayos 1929-1939).* Adriana Hidalgo editora S. A.

Bazin, A. (2019). ¿Qué es el Cine? . España: Ediciones Rialp, S.A.

Benjamin, W. (1982). *Infancia en Berlín hacia 1900.* Alfaguara.

Botto, M. (2011) *Sujeto e Individuo en el Pensamiento de Gilles Deleuze*. URI: http://hdl.handle.net/10486/7760

Bürger, P. (2001) *La Desaparición del Sujeto, Una Historia de la Subjetividad de Montaigne a Blanchot.* Ediciones Akal, S.A.

Buxant, C., & Saroglou, V. (2008). Feeling Good, but Lacking Autonomy: Closed-Mindedness on Social and Moral Issues in New Religious Movements. *Journal of Religion and Health*, 17-31.

Calvino, I. (2015, Agosto 29). *The Movies of My Youth*. Rescatado de: The New York Review: https://www.nybooks.com/daily/2015/08/29/movies-my-youth-calvino/

Campbell, B. (1978). A Typology of Cults. *Sociological Analysis*, 228-240.

Canetti, E. (1981). *Masa y Poder*. Barcelona: Muchnik Editores.

Caravaca Mompeán, J. (2015). Una Aproximación a The Master (Paul Thomas Anderson, 2012) a Partir del Análisis de su Crítica Cinematográfica. Fotocinema, Revista Científica de Cine y Fotografía, 149-169.

Cardeña, E., Maldonado, J., Galdón, M. J., & Spiegel, D. (1999). La hipnosis y los trastornos posttraumáticos. *Anales de psicología*, 147-155.

Carney, R. (2004). *Cassavetes por Cassavetes.* Anagrama.

Cassavetes, J. (Dirección). (1968). *Faces* [Película].

Chopra-Gant, M. (2006). *Hollywood Genres and Postwar America: Masculinity, Family and Nation in Popular Movies and Film Noir*. London - New York: I. B. Tauris Publishers.

Chryssides, G. D. (2012). Unrecognized Charisma? A Study and Comparison of Five Charismatic Leaders: Charles Taze Russell, Joseph Smith, L Ron Hubbard, Swami Prabhupada and Sun Myung Moon. *Max Weber Studies*, 185–204.

Crego, C. (2004). *Geografías de una península. La representación del rostro en la pintura*. Abada Editores.

Dawson, L. L. (2006). Psychopathologies and the Attribution of Charisma: A Critical Introduction to the Psychology of Charisma and the Explanation of Violence in New Religious Movements. *Nova Religio: The Journal of Alternative and Emergent Religions*, 3-28.

Dalí, S., y Buñuel, L. (Dirección). (1929). *Un Chien Andalou* [Película].

Deleuze, G. (2002). *Francis Bacon. Lógica de la sensación.* Arena Libros.

Desplechin, A. (Director). (2013). *Jimmy P: Psychotherapy of a Plains Indian* [Película]. Why Not Productions, Worldview Entertainment.

Didi-Huberman, G. (2015). *Falenas. Ensayos sobre la aparición 2.* Shangrila Textos Aparte.

Duque, F. (2000). *Filosofía para el fin de los Tiempos.* Madrid: Ediciones Akal S.A.

Foucault, M. (1968) *Las Palabras y las Cosas, una Arqueología de las Ciencias Humanas.* Siglo XXI editores S.A.

Freud, S. (1992). *Obras Completas.* Volumen 18 (1920-22). Argentina: Amorrortu Editores.

Fricke, R. (Dirección). (1992). *Baraka* [Película]. Magidson Films.

Frost, R. (1915). My Butterfly. En R. Frost, *A boy's will* (pp. 59-61). Henry Holt and Company. https://en.wikisource.org/wiki/A_Boy%27s_Will

Hanly, F. (Dirección). (2014). *Schama on Rembrandt: Masterpieces of the Late Years* [Película].

Huston, J. (Dirección) *Let There Be Light* (1946) [Película]. John Huston, Army Pictorial Service, Signal Corps, U.S. War Department.

Insausti, G. (2013). 'Horae canonicae', España y los dos auden. Arbor.

Jones, J. (2092, 6 de abril). A Grotesque Head, Leonardo Da Vinci (1504). *The Guardian*. https://www.theguardian.com/culture/2002/apr/06/art

Kandinsky, V. V. (1995). *De lo espiritual en el arte.* Editorial Labor.

Lacan, J. (2009). El estadio del espejo como formador de la función del yo tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica. En J. Lacan, *Escritos I* (pp. 99-105). Siglo XXI.

Le Breton, D. (2009). El rostro y lo sagrado: algunos puntos de análisis. *Universitas Humanística*, *68*(68). 140-153. https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/view/2270

Le Breton, D. (2010). *Rostros. Ensayo de antropología.* Letra Viva.

Levinas, E. (2002). *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Sígueme.

Lewis, J. R. (2009). *Scientology.* Oxford University Press.

Little, D. (1966) Max Weber Revisited: The "Protestant Ethic" and the Puritan Experience of Order. *The Harvard Theological Review.* Vol. 59, No. 4, 415-428

Macclain, W. (2010). Western, Go Home! Sergio Leone and the “Death of the Western”. *American Film Criticism. Journal of Film and Video*, 52–66.

Marty, M. E. (1960). Sects and Cults. *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 125-134.

McBride, J. (2017, June 11). Casualties of the Spirit: Liberating John Huston's Let There Be Light (1946). Rescatado de *Bright Lights Film Journal*: https://brightlightsfilm.com/casualties-spirit-liberating-let-there-be-light-john-huston-1946/

Mompeán, J. C. (2015). Una aproximación a *The Master* (Paul Thomas Anderson, 2012) a partir del análisis de su crítica cinematográfica. *Fotocinema, Revista Científica de Cine y Fotografía*, (11), 149-169. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5410769

Nancy, J.-L. (2006). *La mirada del retrato*. Amorrortu.

Nichols, L. A., Mather, G. A., Schmidt, A. J., & Van Gorden, K. (2009). *Encyclopedic Dictionary of Cults, Sects, and World Religions.* Michigan: Zondervan.

Nwaomah, S. M. (2020). Overview of Prosperity Gospel. En D. K. Bediako, *Prosperity Gospel: A Biblical - Theological Evaluation* (pp. 3-17). Abdijan: Biblical Research Committee, West-Central Africa Division of Seventh-day Adventist Church.

Olson, P.J. (2006) The Public Perception of "Cults" and "New Religious Movements", *Journal for the Scientific Study of Religion*,Vol. 45, No. 1 (Mar., 2006), pp. 97-106

Pasolini, P. P. (2011). *Nueva York.* Errata Naturae.

Pasolini, P. P., y Rohmer, E. (1970). *Cine de poesía contra cine de prosa.* Anagrama.

Pippin, R. B. (2009). What is a Western? Politics and Self-Knowledge in John Ford's The Searchers. *Critical Inquiry* 35, 223-246.

Platón. (1872). *Obras completas.* Ed. Patricio Azcárate.

Rembrandt. (1659). *Autoportrait, 1659.* Musée Granet, Aix-en-Provence.

Richardson, J. T. (1993). From Sociological-Technical to Popular-Negative. *Review of Religious Research*, 348-356.

Robbins, T., & Anthony, D. (1979). Cults, Brainwashing, and Counter-Subversion. *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 78-90.

Robbins, T., & Anthony, D. (1979). The Sociology of Contemporary Religious Movements. *Annual Review of Sociology*, 75-89.

Scaff, L. A. (2014). Max Weber in the United States. *SocietaMutamentoPolítica*, 271-291.

Schwartz, G. (2006). *El libro de Rembrandt.* Lunwerg Editores.

Simmel, G. (2001). El *individuo y la libertad, Ensayos de crítica de la cultura*. Península.

Stark, R., & Sims, W. (1981). American-Born Sects: Initial Findings. *Journal for the Scientific Study of Religion*, 130-149.

Stevens, G. (Director). (1953). *Shane* [Motion Picture]. Paramount Pictures.

Taleb, N. N. (2020, Octubre 21). *Religion, Violence, Tolerance & Progress: Nothing to do with Theology*. Rescatado de Medium.com: https://medium.com/incerto/religion-violence-tolerance-progress-nothing-to-do-with-theology-a31f351c729e

Weber, M. (2004). *La Ética Protestante y el «Espíritu» del Capitalismo.* Madrid: Alianza Editorial S.A.

Weber, M. (1985). "Churches" and "Sects" in North America: An Ecclesiastical Socio-Political Sketch. *Sociological Theory*, 7-13.

Weinstein Publicity Department. (2012). *Photography of "The Master" in 65mm.* Rescatado de in70mm.com: https://www.in70mm.com/news/2012/the_master/photography/index.htm

Wenders, W. (1988). El estado de las cosas. *Medios Revueltos,* (1).

Woodiwiss, A. (1993). Postmodernity USA: The Crisis of Social Modernism in Postwar America. London: Sage Publications.

Wright, W. (1977). Six Guns and Society: A Structural Study of the Western. University of California Press.

Referencias de las figuras

Figura 1: Fricke, R. (Director). (1992). *Baraka* [Fotograma]. Producción: Magidson Films.

Figura 2: Stevens, G. (Director). (1953). *Shane* [Fotograma]. Producción: Paramount Pictures.

Figura 3: Huston, J. (Dirección). (1946). *Let There Be Light* [Fotograma)]. Producción: John Huston, Army Pictorial Service, Signal Corps, U.S. War Department. Rescatado el 1 de febrero de 2022 en https://www.youtube.com/watch?v=KKSAGjceSKs&t=2216s

Figura 4: Anderson, P. T. (Dirección). (2012a). *The Master* [Fotograma]. Producción: The Weinstein Company, Annapurna Pictures.

Figura 5: Anderson, P. T. (Dirección). (2012a). *The Master* [Fotograma]. Producción: The Weinstein Company, Annapurna Pictures.

Figura 6: Anderson, P. T. (Dirección). (2012a). *The Master* [Fotograma]. Producción: The Weinstein Company, Annapurna Pictures.

Figura 7: Anderson, P. T. (Dirección). (2012a). *The Master* [Fotograma]. Producción: The Weinstein Company, Annapurna Pictures.

Figura 8: Anderson, P. T. (Dirección). (2012a). *The Master* [Fotograma]. Producción: The Weinstein Company, Annapurna Pictures.

Figura 9: Rembrandt. (1659). *Autoportrait, 1659.* [Óleo sobre lienzo]. Musée Granet, Aix-en-Provence, Francia.

Figura 10: Anderson, P. T. (Dirección). (2012a). *The Master* [Fotograma]. Producción: The Weinstein Company, Annapurna Pictures.

Figura 11: Dalí, S., y Buñuel, L. (Dirección). (1929). *Un Chien Andalou* [Fotograma].