

Cine, filosofía y tragedia. Reescritura de las conclusiones de una tesis

Alicia Naput *

Universidad Nacional de Entre Ríos

Universidad Nacional del Litoral

Resumen

Tentativa de pensar nuestra época desde unas producciones cinematográficas, asumiendo como clave interpretativa del presente lo que llamamos pensamiento o filosofía de lo trágico, para valorar al cine como parte del programa de la formación humana en su carácter de inherentemente autoreflexivo. Elegimos cuatro films, a saber: *Antes de lluvia* (Inglaterra-Macedonia, 1995), *El Odio* (Francia, 1995), *La caída de los ángeles* (Hong Kong, 1995) y *Viva el amor* (Taiwán, 1994). En la escritura se traman preocupaciones políticas, estéticas, poéticas (referidas a las poéticas cinematográficas) y educativas, articuladas con el propósito de aportar recorridos reflexivos al interés por la formación.

12 13

Palabras clave:

· cine · tragedia · temporalidad · política · educación

Abstract

This article intends to think our times from the perspective offered by a few film productions, selecting what we call thinking or philosophy of the tragic as interpretative key to the present; this is done with a view to valuing film as part of the program of human education in its inherently self-reflexive character. We chose four films: *Before the Rain* (United Kingdom-Macedonia, 1995), *The Hate* (France, 1995), *Fallen Angels* (Hong Kong, 1995) and *Vive l'amour* (Taiwan, 1994). In the article, political, aesthetic, poetic and educational dimensions are interwoven and articulated in order to give an account of education.

Key words

· Film · Tragedy · Temporality · Politics · Education

* Profesora de Política de la Educación, Teoría Política de la Facultad de Ciencias de la Educación de la UNER; integrante del equipo de cátedra de la Ciencia, Tecnología y Sociedad de la FICH, UNL. Magister en Educación de la Facultad de Ciencias de la Educación de la UNER.

Cine, filosofía y tragedia. Reescritura de las conclusiones de una tesis ¹

El trabajo de investigación, del que comunicaremos unas conclusiones, constituyó la tentativa de pensar nuestra época desde algunas producciones cinematográficas que juzgamos significativas, asumiendo como clave interpretativa del presente lo que llamamos pensamiento o filosofía de lo trágico, para finalmente valorar al cine como parte del programa de la formación humana en su carácter de inherentemente autoreflexivo. Elegimos cuatro films, a saber: *Antes de la lluvia* (Inglaterra-Macedonia, 1995), *El odio* (Francia, 1995), *La caída de los ángeles* (Hong Kong, 1995) y *Viva el amor* (Taiwán, 1994).

En ese sentido, en la escritura se encarnaron preocupaciones políticas, estéticas, poéticas (referidas a las poéticas cinematográficas) y educativas, articuladas con el propósito de aportar algunos recorridos reflexivos al interés por la formación. Pretendemos poner en discusión aquello que hemos aprendido en el curso de esa escritura. Por una parte, visibilizar cómo ese tránsito escritural hizo posible un pensamiento del cine, orientado a mirar con insistencia nuestra época y a abrir horizontes educativos —en tiempos de perplejidad respecto del futuro— acerca del porvenir humano. Y, por otra, expresar los aportes que un pensamiento del cine puede realizar a una educación que —al tiempo que recupere la confianza en la experiencia personal y colectiva— nos vuelva sensibles y lúcidos respecto de lo que hace efecto en otros, en otras palabras, del mundo común.

Hemos asumido la filosofía de lo trágico en unos films que transitan entre el amor y la muerte, en un caso, y entre el amor y la desesperada huida del desamparo, en otro, para exponer cómo se mira una cultura que ve expirar sus sueños utópicos y no está dispuesta a abandonarse al entretenimiento. Una cultura que tiene el coraje de mirarse a la cara. Por ello afirmamos que estas producciones interesan como parte de un pensamiento crítico del presente, esto es, un pensamiento que es capaz de negar lo dado denunciando las condiciones de inhumanidad/deshumanización, allí donde aparecen agotadas las energías utópicas.

Nos preguntamos qué pone en escena ese cine y qué piensa y hace pensar. Comencemos por la primera dupla de films, a saber: *Antes de la lluvia*, de M. Manchevski,² y *El odio*, de M. Kassovitz.³ Nos auxilia un comentario de Godard: “Son personas que son reales, y es el mundo el que hace banda aparte. Es el mundo el que se hace cine. Es el mundo el que no es sincrónico, ellos son justos, son verdaderos, representan la vida. Viven una historia simple, es el mundo alrededor de ellos el que vive un mal guión” (Deleuze:229).

La tragedia se desata cuando la salvación del otro es aniquilamiento.⁴ La muerte intolerable es la de la comunidad, la de un sentido común de lo humano; pero se hace presente una memoria común, un sentido comunitario en la acción de aquellos que son capaces de interrumpir el curso de una historia que los ha colocado en el lugar de espectadores o víctimas pasivas. Por ello sostenemos que se trata de una crítica póstuma en la que la promesa utópica se trastoca en tragedia que exhibe ese trastocamiento⁵ en las condiciones de un presente que se reconoce tan huérfano de utopías como de inscripción en una historicidad actuante en la memoria colectiva. Por ello, tanto la acción de Hubert (*El odio*) como la de Alexander (*Antes*

de la lluvia), a la vez que encarna una memoria comunitaria desata la tragedia; es que la “comunidad” ya no se reconoce en esa tradición... es sorda a sus voces. Allí donde estos personajes enfrentan su condición y se hacen responsables, se “pierden” presos de una “extraña vocación”, a los ojos de sus congéneres. El mundo “hace banda aparte”, como decía Godard, suspendido entre dos abismos: el que lo separa de un pasado en el que no se reconoce y el que lo mantiene fuera de un porvenir que es incapaz de imaginar.

El pensamiento trágico nos permite pensar también la desmesura, la vulnerabilidad y la compasión como constitutivas de lo humano. La tragedia se sitúa allí donde la desmesura de la acción, la imprudencia, pone en escena la vulnerabilidad humana y convoca a compadecerse de la suerte del otro. Hay un sentido común (frónesis) que invita a sopesar las condiciones del contexto para actuar, que es contrariado, paradójicamente en defensa de lo humano común. Pero la *hybris* conduce a la tragedia y ésta expone agudamente (en estos casos) en qué se convierte la vida social cuando somos insensibles, sordos, a la vulnerabilidad humana. Esa es la escena que Hobbes había imaginado como el “estado de naturaleza”, la guerra de todos contra todos, preocupado, claro está, por la propia vulnerabilidad. El *Leviatán* vendría a garantizar la seguridad, la paz, pero introduciendo la desigualdad. El autor era escéptico respecto de las posibilidades humanas de construir una convivencia igualitaria; no hay orden sin jerarquía.

14 15

Pero otros imaginaron esa posibilidad, la condición de la democracia como autogobierno —y, en ese sentido, como opuesta al *Leviatán*— como el régimen de autolimitación humana. En este caso, como sostiene Cornelius Castoriadis, la condición trágica es interna a la vida democrática y no una exterioridad amenazante a la que habría que conjurar construyendo un aparato protector sustentado en la desconfianza mutua y en la de sí.

Castoriadis sostiene que se enfrentan allí dos formas de superar los límites de *phronesis*: la de Creonte, que no está dispuesto a escuchar razones (empeinado en ser el único que tiene razón) en defensa de la ley del Estado, y la de Antígona, que hace lo propio en defensa de la ley de los dioses (ritos funerarios para el hermano que contraviene las leyes del Estado). Son diferentes: es claro que quien sacrifica su vida por el sublime valor del amor fraterno se sitúa por encima de quien defiende el orden estatal (las leyes de la polis). Sin embargo, sostiene Cornelius Castoriadis, lo que esta tragedia escenifica (y nosotros vemos reaparecer algunas de estas claves en los films mencionados) es la doble condición de lo humano: de ser a la vez sabio y hábil y, por otra parte, de dirigir esa sabiduría y habilidad a veces hacia el bien y otras hacia el mal. Lo que nos interesa aquí es que según Castoriadis, este bien y este mal están definidos por el poeta políticamente. Citamos: “El hombre camina hacia el bien cuando llega a tejer conjuntamente (*pareiron*) las leyes de sus ciudad (*nomos chthonos*; *chthon*, no significa aquí la Tierra en un sentido cósmico, se trata de la tierra de los padres, de la polis, de la comunidad política) con el juicio/justicia de los dioses, garantizado por los juramentos...” (Castoriadis:95).

Juzgamos legítimo inscribir *El odio y Antes de la lluvia* en esa herencia trágica, que lee Castoriadis en Antígona, en la que el problema clave del hombre autónomo es la autolimitación del individuo y la comunidad política.⁶ En el contexto moderno en el que no hay autoridad última que pueda brindar respuestas a toda cuestión, la tragedia de la desobediencia se yergue también como tragedia de la construcción de comunidad. Esto es, el desafío de producir comunidad, de auto-crearnos, enfrenta

nuestra condición de mortales, proclives tanto al mal como al bien —es decir, sin garantías de existencia de ningún progreso moral— así como, fundamentalmente, la sujeción de lo humano tanto a las leyes de su país (el Estado, el pueblo...) como a las leyes de los Dioses. Las leyes o la justicia de los dioses podrían encarnarse hoy en leyes de la cultura, de la humanidad... Y aquí podríamos preguntar: ¿cómo se establece esa justicia? ¿o quién y en qué condiciones estaría respetando esas leyes? Sabemos que no hay modo de responder estas preguntas sino cada vez, frente a cada situación, tejiendo (como dice Castoriadis) una leyes con otras. Hemos aprendido que no hay modo de “defender las singularidades y el derecho a la diferencia sin la consideración de lo humano universal tanto como sabemos que la consideración de las normas generales solo exige que éstas se consideren también como situadas” (Fraser:281).

En esa clave, los films actualizan —hacen presente— una memoria moderna (como crítica póstuma) que reconoce a lo humano en su condición de radical historicidad, aunque sin esperanza de horizonte utópico. En la tragedia, no en la utopía, es dónde lo humano se reconoce.⁷ Como si dijéramos: podemos producir humanidad a condición de reconocernos en aquella ácida caracterización kafkiana de “La muralla china”: “La naturaleza humana, esencialmente mutable, no puede soportar ninguna restricción; si se ata a sí misma, pronto empieza a desgarrar localmente sus lazos, hasta que hace pedazos todo, la muralla, los lazos y a sí misma” (Bloom:195). Podemos recrear lo humano en compañía si pensamos, con Kafka, que no es Yahvé quien nos confunde y se interpone en la obra de construir humanidad (como en Babel), sino nuestro propio abandono de la voluntad de inventar otras formas de vida, sin lengua única, más a la altura de la imaginación de humanidad. Y esa tarea, sostendrían nuestros films, no es una responsabilidad que podamos delegar en otros (el Estado, por ejemplo) sin poner en riesgo la humanidad. A la vez, esa responsabilidad se actualiza entre otros, personal y colectivamente, sin otras garantías que los lazos que los propios sujetos son capaces tramar y vivificar.

A la segunda dupla de films, *La caída de los ángeles*⁸ y *Viva el amor*,⁹ la inscribimos en la tradición de una forma que, según Gilles Deleuze, emerge en la segunda posguerra. En ese escenario existen dos rupturas de las cuales el cine da cuenta. En primer lugar, la del vínculo orgánico del hombre y el mundo; y en segundo lugar, la del vínculo entre conciencia y acción (teoría y práctica). “La ruptura sensorio motriz que hace del hombre un vidente sacudido por algo intolerable en el mundo... no es en nombre de un mundo mejor o más verdadero como el pensamiento capta lo intolerable de éste; al contrario, es porque este mundo es intolerable por lo que él ya no puede pensar un mundo ni pensarse a sí mismo” (Deleuze:227). Lo intolerable no sería ya la injusticia suprema, sino el estado permanente de una banalidad cotidiana. “El autómata espiritual se halla en la situación síquica de vidente, que ve tanto mejor y más lejos cuanto que no puede reaccionar” (227). En el cine, la expresión de esta situación espiritual es, para este autor, la producción de gran parte del neorrealismo italiano; pienso en

Alemania año cero de Rosellini, en ese niño condenado a la condición de espectador impotente de la barbarie.

Nuestros protagonistas¹⁰ viven en una suerte de presente permanente. Un presente que se percibe como duración que no remite a algún pasado, ni anuncia algún futuro como otro tiempo.¹¹ Se presentan signos de expiración de la filiación, en un mundo que parece estar dejando de ser mundo; podríamos decir que no se trata de un mundo sino de un espacio urbano, en el que los dispositivos disponen los cuerpos. Mundo sin huella, sin marcas, artefactual... Este mundo, a diferencia de la desgarradora visión que produce Rosellini en *Alemania año cero*, es un espacio que se ofrece, paradójicamente, deshumanizado pero comfortable. Es la realización completa de aquello que Benjamin advertía en *Experiencia y pobreza*.

¿Qué valor tiene toda la cultura cuando la experiencia no nos conecta con ella? (...) Pues sí, admitámoslo; esta pobreza de experiencia es pobreza, pero lo es no sólo de experiencias privadas, sino de experiencias de la humanidad. Es, por tanto, una especie de nueva barbarie. (...) Un rasgo característico es la total falta de ilusiones sobre nuestra época y, junto a ello, su entera aceptación.

(Benjamin:218-219).

16 17

En el mundo de los films hay sufrimiento, pero no explosión sino implosión; un mundo en el que lo humano se silencia en retirada... Podríamos pensar en aquello que desde una sociología de la cultura sostenía Williams de un cierto teatro del siglo XX: tragedia de la incomunicación.

Se “comparte” la puesta en escena de los dispositivos de la vida urbana. Y nosotros tenemos la experiencia de la desnaturalización de ese mundo artefactual en tanto producto humano enfrentado a los humanos; consecuentemente, una forma de “lo humano” se produce en la expresión del malestar de la espera infructuosa, en el sufrimiento solitario (sólo para nosotros, espectadores), en la ausencia de encuentro. La interpelación de los que gritan en silencio sin palabras, de los que juegan y sufren, es a nosotros, videntes impotentes. Llamamiento a sentirse afectado, a no soslayar (a dejarse afectar por) el dolor de los demás. Los films parecen afirmar que la huida hacia adelante del sufrimiento de la pérdida, de la muerte, nos conduce a la inhumanidad. “¿Qué esperan?”, parecieran preguntar estas narrativas. La espera alimenta ese in-mundo¹².

Hay una magnífica imagen que produce el escritor David Foster Wallace intentando volver intuitivos, acercar, para sus alumnos universitarios los relatos de Kafka:

Se les puede pedir [a los alumnos] que imaginen que sus relatos [los de Kafka] tratan de una especie de puerta. Que nos imaginemos acercándonos y llamando y llamando a esa puerta, cada vez más fuerte, llamando y llamando, no sólo deseando que nos dejen entrar, sino también necesitándolo; no sabemos qué es pero lo sentimos, esa desesperación por entrar... Y que por fin esa puerta se abre... y se abre hacia fuera: que durante todo el tiempo ya estábamos dentro de lo que queríamos

(Foster Wallace, 2008:84).

La espacialidad claustrofóbica de esta imagen remite a nuestros films, pero lo más iluminador es pensar que nuestros personajes encuentran lo que buscan o están donde querían estar... Buscar fuera, querer salir, patear la puerta es una posición

subjetiva, claro está... Hay quienes en estos films ven abrirse hacia fuera la puerta (las protagonistas femeninas), hay allí un saber que llamamos de lo irremediable, un saber de lo acontecido (o, por lo menos, la puesta en escena de ese saber; que puede volverse tal, en la reflexividad de esa puesta en visibilidad), un saber inoperante. Doloroso saber del que se enfrenta al olvido de sí,¹³ y este encuentro o reencuentro carece de valor curativo/correctivo de la acción; se muestra tardío, ineficaz. (Saber del enfrentamiento con el insoportable sinsentido de la existencia).

Se ofrece en estos films las condiciones para la reflexividad de la experiencia del presente y la oportunidad de una educación estética, en el sentido schilleriano (si incorporamos lo sublime a lo bello, en el sentido del sentimiento de aquello que no acaba de representarse satisfactoriamente, pero puede pensarse en su condición de intolerable). Una educación que devuelva al pensar sus raíces sensibles, que reconozca a las imágenes (no tanto por lo que muestran como por lo que sugieren o eliden) el carácter de intensidades que se agolpan, irrumpen, inventan, predisponen la teatralización de fondo de toda teorización.¹⁴

Esta condición de las imágenes es valorada agudamente por el filósofo Stanley Cavell cuando advierte que el cine existe en estado filosófico, pues se tiene a sí mismo como testimonio y motivo de especulación. Sostendremos también, con este autor, el valor educativo del cine en relación con la convocatoria a la confianza en la experiencia. Dice Cavell:

Si es propio de la esencia del cine magnificar la sensación y significación de un momento, también le es propio ir en contra de esa tendencia y reconocer esa realidad trágica de la vida humana: la importancia de esos momentos no se evidencia cuando los vivimos; tanto es así que determinar los momentos cruciales de una existencia puede ser el trabajo de toda una vida. Todo sucede como si la inherente disimulación de la importancia formara parte, tanto como su revelación, de la fuerza mayor de aquello que queremos significar cuando hablamos de “actuación” de los actores en el cine, de “puesta en escena” del cine, y de “espectador” de cine. (Cavell:34-35).

Esta bella idea formulada con el rigor que caracteriza a este autor anuda con otra que nos parece central, también de Cavell. El cine democratiza el saber de la poesía de lo ordinario; esa percepción (nos dice) está tan abierta a todos como “la capacidad de apuntar la cámara sobre un sujeto”, pero sólo si estamos dispuestos a no dejar escapar lo evanescente del sujeto, a preguntar por lo no-visto en lo visto.

La propia poética cinematográfica convoca (por la condición doble que veíamos anteriormente) a la pregunta por lo visible y el modo como se vuelve tal, porque la disimulación es parte de la revelación. Las preguntas remiten al film desde la experiencia del visionado e involucran una autoilustración acerca de esa experiencia, ilustración acerca de nuestro saber del mundo a través del cine y de nosotros mismos en relación con ese mundo. Autoilustración, nos enseñamos a nosotros mismos de nuestro mundo a través del cine, entre otros, en conversación.

Hemos procurado mirar el mundo desde algunos films, mirarlo con insistencia, poniendo a prueba unas herramientas de análisis, unas hipótesis de lectura y unas caracterizaciones de la época. Pero todo ello para asumir la pregunta acerca de cómo puede participar el cine en una educación que se precie de tal. Aquellas inquietudes epistémicas, políticas y estéticas se revelaron, en la escritura, eminentemente pedagógicas; todo el trabajo de estos años ha sido un tránsito de formación

en el que nos hemos enseñado qué aprendimos con el cine y del cine con otros, amorosamente, en el disfrute del pensar compartido.¹⁵

Releyendo el último libro de Cavell nos reconocemos en algunas de sus preguntas, así como hace años reconociéramos en sus textos que la propia cinefilia echaba lazos con la práctica filosófica.

La pregunta, la inquietud que sólo podemos dejar aquí planteada, aclarada como pregunta, y que tal vez sea el fruto más estimado de este trabajo es: *cómo ha participado el cine en la formación de creencias políticas y cómo puede participar*. Entiéndase aquí por políticas las creencias que remiten a cómo se construye y se sostiene una buena vida, cómo es posible cambiar la sociedad y en ella nuestras vidas, y qué significa cambiar para mejor.

Sin dudas, esta pregunta involucra otras. Me detendré para mencionar una que Cavell formula con agudeza y que probablemente esté en la base de cómo pensar la política: “Si la cultura (en el sentido de las creaciones humanas, esto es, tanto el armamento, el poder tiránico, como el arte) actual tiene o no una continuidad con el pasado de la especie humana, y por tanto si el saber de la humanidad ha perdido o no toda vinculación con los problemas que ha creado” (Cavell:30). Es claro que la transmisión cultural está en el centro de la pregunta y más allá de preguntar por los lazos de la cultura actual con las tradiciones culturales, la pregunta por los lazos del saber con los problemas humanos remite a las consecuencias prácticas (esto es: morales) de tal ruptura o ligazón (anudamiento).

La idea de un saber trágico al que arribaríamos vía una educación estética se vincula con la presunción que se nos impone al final de este recorrido: en las condiciones culturales que la humanidad ha producido, el saber que puede volvernos sensibles y lúcidos respecto de nosotros mismos, es un saber de la ruptura de aquellos lazos y de sus consecuencias prácticas. Los films que analizamos colaboraron ofreciendo signos de esa condición cultural, y caminos para continuar pensándola.

Notas

¹ Nos referimos a la tesis del mismo nombre correspondiente a la Maestría en educación de la Facultad de Ciencias de la Educación presentada en 2009, fruto de una investigación comenzada hacia 2002.

² *Antes de la lluvia*, de Milcho Manchevski, narra los días finales de un fotógrafo que ha ganado el premio Pulitzer capturando instantáneas de la guerra de Bosnia. Nuestro protagonista, Alexander Kirkov, abandona Bosnia primero, y luego Londres, decidido a volver a su Macedonia natal en busca de... sí mismo, del compromiso con una historia que pueda sentir como propia. Hay en la decisión de este personaje la voluntad de abandonar el lugar de “observador”, con la convicción de que ese es también un lugar de complicidad con el horror. Se tematiza el vínculo conflictivo entre “el ver” y “el actuar”, entre la mirada y la acción humanas; entre el “dar a ver” (y sus límites), el ocultamiento y el compromiso.

³ *El odio* narra 24 horas en la vida de tres amigos, Vinz, Hubert y Said, habitantes de un suburbio de París. El film se presenta con la imágenes documentales del enfrentamiento callejero entre la policía y los jóvenes de *la banlieue* y el relato de un “chiste”: es la historia del hombre que se

tira de un rascacielos y mientras va cayendo se repite a sí mismo: “hasta aquí todo va bien, hasta aquí todo va bien, no importa la caída sino cómo se aterriza”. En ese cuento están las claves narrativas y temáticas del film: una *road movie* urbana en la que los tres amigos nunca llegan felizmente a destino... hasta el final; el “destino” que los aguarda es la *tragedia*.

⁴ Para Peter Szondi la relevancia del momento dialéctico salvación/aniquilamiento —que es constitutivo de lo trágico como forma-conflicto alrededor del cual se actualiza con diversas particularidades lo trágico en la historia y el drama humanos— se desprende del mismo hecho de que sea visible aun allí donde no se discute lo trágico (el corazón de las filosofías desde Schelling hasta Benjamin, pasando por Nietzsche), sino la tragedia como obra de arte, concretamente en la *Poética* de Aristóteles.

⁵ Habermas sostenía que “el espíritu moderno recibía impulso de dos movimientos intelectuales contrarios, interdependientes e interrelacionados: el espíritu de la época prende con la chispa del choque entre el pensamiento histórico y el utópico. (...) La peregrinación de las energías utópicas hacia la conciencia histórica caracteriza en todo caso el espíritu de la época que a su vez imprime sus rasgos a la opinión pública de los pueblos modernos desde la Revolución Francesa. El pensamiento político impregnado de la actualidad del espíritu de la época y que trata de resistir a un presente cargado de problemas, está penetrado de energías utópicas; pero al mismo tiempo, es conveniente que este exceso de esperanzas se someta al contrapeso de las experiencias históricas” (114).

⁶ “La autolimitación es indispensable justamente porque el hombre es terrible (*deinós*), y porque nada externo puede limitar esta facultad de ser terrible, ni siquiera la justicia de los dioses garantizada por los juramentos” (Castoriadis:27).

⁷ En el sufrimiento, sostenía en sus clases Nicolás Castullo, el hombre reconoce su vida, su estirpe humana. Es en la catástrofe, y no en la utopía, donde el mundo se hace definitivamente inteligible.

⁸ *La caída de los ángeles*, de Wong Kar Wai, narra las historias de un asesino a sueldo y su socia, y la de un estafador y una rubia; historias cruzadas signadas por el desencuentro, la soledad y el desamparo en el escenario del frenesí urbano. Se entretienen voces que comentan la angustia. El modo de dar visibilidad a las acciones pone en primer plano la percepción del tiempo antes que la de la acción, en tanto ésta parece no conducir a ningún fin. Hay la percepción de un tránsito que se hace circular. Si, como decía Godard, el cine vino a ofrecernos el sentimiento del río de la historia, podríamos decir que este film se demora en el sentimiento de los “remansos” de ese río.

⁹ *Viva el amor*, Tsai Ming Liang, Taiwan, 1994. “Un apartamento en una ciudad hacinada se convierte en un lugar de paso compartido a la fuerza por inquilinos esporádicos. Una agente inmobiliaria vive sin aliento del teléfono a sus asuntos. Su amante vende ropa en la calle. De Hsiao-Kang los demás no saben nada, utiliza el apartamento porque robó las llaves. Tiene cara de niño y vende nichos para guardar urnas con cenizas mortuorias, a veces se viste de mujer”. En el film, se explora la textura y la densidad de la cotidianidad revelando un mundo que

presenta noticias de una posible humanidad esbozada en algún gesto. Pero ese mundo se cierra sobre sí y la promesa de humanidad se desvanece en la inconstancia de esos gestos.

¹⁰ Debemos decir que a los jóvenes protagonistas de los films de Wong Kar Wai y de Tsai Ming Lian no los podemos asimilar a videntes. Se nos ofrece la percepción de su sufrimiento, de su expectación, de su espera; pero nos está vedada la visibilidad de la afección que nos permitiera presumir que “ven”. Más bien, parecen andar a tientas en el mundo. Creemos que el lugar del vidente nos está reservado a nosotros (los espectadores).

¹¹ Una temporalidad que se expone como deshistorizada. Instantes que exhiben su densidad en una narrativa que los yuxtapone de tal modo que sentimos que aquello sigue ocurriendo, que nada interrumpirá ese tiempo para volverlo pasado.

¹² Jean Luc Nancy refiere a ese inmundado de modo elocuente: “El mundo ha perdido su capacidad de hacer mundo. Parece haber ganado solamente la de multiplicar a la medida de sus medios una proliferación de lo inmundado que, hasta aquí, a pesar de lo que se pueda pensar de las ilusiones retrospectivas, nunca antes en la historia había marcado de esa manera la totalidad del orbe. En definitiva, todo sucede como si el mundo estuviera trabajado y atravesado por una pulsión de muerte que pronto no tendrá otra cosa que destruir sino al propio mundo” (p.16)

¹³ Jacques Rancière, creemos, se refiere a ese saber de un modo que echa luz sobre nuestra formulación: “El problema no es saber lo que se hace, (...) el problema es pensar en lo que se hace, acordarse de uno mismo” (102).

¹⁴ La educación estética era para F. Schiller, a fines del siglo XVIII, el camino para superar las limitaciones de la cultura ilustrada como cultura teórica; constituirnos, por la vía del arte bello, en sujetos libres y felices (es decir, en sujetos que desean ser libres y no que se disponen a ello por deber).

¹⁵ Imprescindible mencionar a este respecto las conversaciones con mis maestros y amigos Nicolás Casullo y Oscar Vallejos.

Bibliografía

BENJAMIN, W. (2007) *Obras* (editores: R. Tiedemann y H. Schwepenhäuser; colab.: T. W. Adorno y G. Scholem; ed. española: J. Barja, F. Duque y F. Guerrero), libro II, v. 1. Madrid: Abada.

BLOOM, H. (1995) *El libro de J.* Barcelona: Interzona.

CASTORIADIS, C. (2005) “Antropogénia y autocreación”. *Figuras de lo pensable*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

CAVELL, S. (2008) “El pensamiento del cine” y “La filosofía pasado mañana”. *El cine, ¿puede hacernos mejores?*. Buenos Aires: Katz.

DELEUZE, G. (1987) *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.

FOSTER WALLACE, D. (2008) “Algunos comentarios sobre lo gracioso que es Kafka de los cuales probablemente no he quitado bastante”. *Hablemos de langostas*. Buenos Aires: Debolsillo.

- FRASER, N. (1997) "Una falsa antítesis". *Iustitia interrupta. Reflexiones críticas desde la posición postsocialista*. Bogotá: Facultad de Derechos Universidad de Los Andes, Siglo del Hombre Editores.
- HABERMAS, J. (1988) "La crisis del Estado de bienestar y el agotamiento de las energías utópicas". *Escritos políticos*. Barcelona: Península.
- NANCY, J.-L. (2003) "Urbi et orbi". *La creación del mundo o la mundialización*, Paidós, Barcelona.
- RANCIÈRE, J. (1991) "Un niño se mata". *Breves viajes al país del pueblo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- SCHILLER, F. (1990) "Cartas sobre la educación estética del hombre". *Escritos sobre estética*. Madrid: Tecnos.
- SZONDI, P. (1994) "Tentativa sobre lo trágico". *Teoría del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico*. Barcelona: Destino.