



Saberes y prácticas. Revista de Filosofía y Educación / ISSN 2525-2089
 Vol. 7 N° 1 (2022) / Sección Artículos / pp. 1-13 / [CC BY-NC-SA 2.5 AR](#)
 Centro de Investigaciones Interdisciplinarias de Filosofía en la Escuela (CIIFE),
 Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Argentina.
revistasaberesypracticas@ffyl.uncu.edu.ar / saberesypracticas.uncu.edu.ar
 Recibido: 29/05/2021 Aceptado: 04/03/2022
 DOI: <https://doi.org/10.48162/rev.36.047>

Una reflexión conectada al ámbito educativo, acerca de la condición humana. El cine como herramienta de acercamiento

*Reflection connected with educational space, about human condition.
 Cinema as an approach tool*

Sara Leticia Molina

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina.

saraleticiam@yahoo.com.ar

Resumen. La Antropología filosófica es el ámbito que enmarca el tema que convoca esta presentación. En el terreno filosófico el marco teórico se apoya, primeramente, en el pensamiento de Nietzsche teniendo en cuenta el estatuto que asigna al cuerpo. En segundo lugar, Rancière ofrece aportes en lo que se refiere a la relación polémica entre lo representable y lo irrepresentable. En tercer término, la guía es proporcionada por la crítica cultural de Walter Benjamin, quien procura revelar la influencia del cine en la masa que puede verse a sí misma en la pantalla. Desplazo el tratamiento del cine como recurso útil al plano educativo. Con este fin escojo escenas fílmicas donde intento aplicar las categorías y las determinaciones analizadas para ofrecerlas como herramienta de reflexión sobre la condición humana.

Palabras clave. Condición humana, lo representable, lo irrepresentable, cine educativo.

Abstract. Philosophical Anthropology provides the framework for the theme that this presentation calls for. In the philosophical field, the theoretical framework is based, firstly on the thought of Nietzsche, taking into account the status that it assigns to the body. Second, Rancière offers contributions regarding the controversial relationship between the representable and the unrepresentable. Third, the guide is provided by Walter Benjamin's cultural critic, who seeks to reveal the influence of cinema on the mass that can see themselves on the screen. I move the treatment of cinema as a useful resource to the educational level. To this end, I choose film scenes where I try to apply the categories and determinations analyzed to offer them as a tool for reflection on the human condition.

Keywords. Human condition, the representable, the unrepresentable, education cinema.

Introducción

Cuando se aborda la pregunta antropológico-filosófica como tema educativo para reflexionar acerca de la índole del ser humano aparecen términos que presuponen tomas de posición predeterminada en relación a este tema a estudiar. Entonces, se habla de “naturaleza humana”, “condición humana”, “esencia humana”, “ser parlante, sexuado y mortal”, etc. No me detengo en el devenir conceptual de la antropología filosófica. Haré una rápida mención solo a las perspectivas que conciernen al desarrollo de este trabajo.

Plantear la inherencia de lo humano desde la expresión “naturaleza humana” es, desde el principio mismo, conferir a este ser viviente atributos propios, específicos, como son los caracteres específicos de los reinos animal y vegetal, pero en una separación abrupta respecto de estos dos atributos que determinan un reino espiritual e intelectual superior e independiente de los anteriores.

Empero, diversas perspectivas filosóficas desmienten y rechazan esta concepción antropológica. Esta concepción se condice con el derecho a dominar, expoliar, devastar la naturaleza animal y vegetal que el sistema capitalista se ha adjudicado desde sus inicios. Sabido es que los pueblos originarios se consideran parte de la naturaleza avasallada, no se ven a sí mismos en una relación de exterioridad (Descola en Paredes, 2020). Ellos no se consideran poseedores de una esencia o una naturaleza totalmente diferente de la del resto de los seres vivientes. Philippe Descola afirma que el concepto de naturaleza es occidental; en muchos pueblos, esta idea no existe: “La palabra naturaleza no tiene traducción en chino ni en japonés” (Descola en Paredes, 2020).

Sin embargo, ya en el siglo XIX, Karl Marx, en el marco del evolucionismo y del positivismo, pero en una postura crítica de estos paradigmas, rechaza la visión tradicional tildándola de ideológica y postula que el individuo es parte de la naturaleza y realiza su humanidad socialmente.

Y a fines del mismo siglo Friedrich Nietzsche lleva a cabo la crítica radical de la cultura occidental, a partir de la cual sienta sus tesis sobre la condición humana. Según una de ellas, el hombre es un animal no-fijado, no definido. Con esta tesis reafirma la base animal sobre la cual la humanidad se construye como singularidad en la diferencia interna de las fuerzas (Molina, 2017).

La Antropología filosófica, proporciona el marco al tema que convoca esta presentación. En el terreno filosófico me apoyo, por un lado, en el pensamiento de Nietzsche teniendo en cuenta el estatuto que asigna al cuerpo y su postulado acerca del carácter no-fijo o no definido del animal humano.

En segundo término, Rancière ofrece aportes ajustados a este marco, en lo que se refiere a la relación polémica entre lo representable y lo irrepresentable, cuestión ineludible cuando de cine se trata. La legitimación de la pugna entre los defensores del representacionismo y sus opositores se ve intervenida por Kant, de cuyo análisis sobre el tema extraigo ingredientes que abrevan en la dimensión de lo irrepresentable.

Tanto el cuerpo nietzscheano [*Leib*] como la disputa sobre el representacionismo abren puertas al psicoanálisis tanto freudiano como lacaniano, que por el momento quedan planteados como interrogantes a tratar en futuras presentaciones. Para Lacan, el hábitat del ser humano es el lenguaje, cuya arista determinante es inconsciente. Para Nietzsche, la dimensión inconsciente, si bien incluye

la estructura lingüística en su configuración lógica y gramatical, abarca el cuerpo en toda su actividad involuntaria desde el punto de vista de la consciencia.

El inconsciente estructurado como lenguaje asigna el rango privilegiado a la representación, con lo cual se asegura un punto de enlace con los otros enfoques presentados, que, como dije antes, no es incluido en este trabajo. Sin embargo, lo más importante desde el punto de vista teóricamente integrativo y atendiendo a la aplicación en el cine como recurso educativo, es nuevamente el cuerpo.

En tercer lugar, la guía es proporcionada por la crítica cultural de Walter Benjamin, quien procura revelar la influencia del cine en la masa que puede verse a sí misma en la pantalla, como un espejo que le devuelve la imagen de su estado de alienación, imposible de detectar durante la extensa jornada de trabajo explotador. Desplazo el tratamiento del cine como recurso útil, al plano educativo. Con este fin, escojo escenas fílmicas donde intento aplicar las categorías y las determinaciones analizadas para ofrecerlas como herramienta de reflexión sobre la condición humana.

El carácter no-fijo o no-definido del viviente humano

La noción que este subtítulo registra es de Nietzsche. Para ubicarlo en la articulación que pretendo llevar a cabo es preciso aclarar algunas de sus categorías. En el idioma original, el alemán, Nietzsche (1995) designa el cuerpo como Leib para referirse al ser humano como la singularidad que subsume lo orgánico en un cruce de fuerzas abarcadoras del conjunto de órganos y sistemas (totalidad que designa con el término Körper), la dimensión sensible y la vida anímica e intelectual. El cuerpo, en tanto Leib, es sede de la dimensión pulsional, clave en su teoría. Nietzsche sostiene que el hombre es un animal no definido o no-fijado, carácter que lo obliga a inventarse a sí mismo en el movimiento controversial de fuerzas que engendran todo lo que existe. Las fuerzas pulsionales impulsan el quehacer humano y la construcción de sí mismo como sujeto singular perteneciente a una comunidad, a un pueblo y a la Tierra misma.

La tesis del filósofo alemán que postula la no-fijación de este animal humano resulta atractiva y optimista en un momento de la historia en que pareciera que la humanidad se pone al borde de su desaparición. No-fijado indica idea de movimiento, de transformación ineludible, de modulaciones constantes, pues en la índole misma de este ser viviente el cambio es irrecusable, inexorable, forma parte del movimiento incesante y controversial de las fuerzas (Molina, 2017)¹.

En toda concepción acerca de la condición humana aparece el problema del mal o, en otros términos, la faz destructiva del ser humano. ¿Qué explicación resulta plausible para el gran drama humano en el enfoque que postula indefinición, no-fijeza, índole indigente en este peculiar ser viviente?

El terreno teórico abordado, de un modo u otro, rechaza el maniqueísmo. Resulta imposible situar en campos abruptamente separados los aspectos que los seres humanos presumen como buenos de aquellos que sienten, creen, sospechan, que son perjudiciales. Si se elude la moralidad, que, a mi juicio, enmascara la realidad humana en la construcción de sí misma, la cuestión angular aquí es la vida pulsional, analizada por la filosofía nietzscheana y el psicoanálisis, aunque sus enfoques, semejantes en algún sentido, difieren en otros. El punto de partida es el mismo: existe la pulsión de vida y la pulsión de muerte; se trata de fuerzas que impulsan la vida y de fuerzas que dirigen la

¹ El tema es explicitado en el Capítulo 1 del texto referido, El cuerpo y el devenir de las fuerzas en Nietzsche.

existencia hacia la muerte. En ambos casos, se distingue del instinto, que tiene una meta fija, genéticamente determinada. En Nietzsche la palabra “pulsión” [Trieb] aparece recurrentemente en las obras de madurez. Pulsión artística, pulsión de dominio, pulsión de vida, incluidas en el campo que las abarca: vida y muerte. La pulsión es la fuerza que impulsa y motoriza el pensamiento, la acción, la actividad anímica y corporal. El concepto tiene un significado restringido en el psicoanálisis. En el curso del tratamiento analítico, Freud descubre el carácter sexual de la energía pulsional, entendiendo lo sexual en sentido amplio, siempre ligado a la vida y a la muerte.

Me ciño solo a algunos conceptos clave. Comparto la tesis psicoanalítica acerca de la inherencia de sentimientos hostiles que se tensionan con sentimientos amorosos en la interrelación humana.

La pulsión de muerte convive en tensión con la pulsión de vida; esto fue visto por Nietzsche quien postuló que en la naturaleza no existe la moralidad; lo que hay es fuerza potenciadora de la vida. Y ésta, para acrecentar su poderío, inexorablemente se complementa a la vez que lucha con la muerte. Freud desplegó su estudio aplicado a la psiquis humana y Lacan lo profundizó. Esta es, desde mi perspectiva antropológica, una premisa a tener en cuenta siempre que abordemos la interrelación grupal en cualquiera de los ámbitos sociales donde el sujeto se sitúe.

Según el padre del psicoanálisis, la hostilidad tiene su origen en un narcisismo primordial necesario para la autoconservación; aunque esa hostilidad y/o el odio se morigeran, pueden reducirse hasta casi desaparecer si los vínculos libidinales, afectivos, son fuertes.

En esta reflexión, la atención está dirigida a escudriñar algunos de los resortes subjetivos que pueden rechazar el intento de captura por parte de los detentores de un poder sometedor.

Ahora bien ¿cómo se enlaza este desarrollo filosófico con el cine y la educación? La conceptualización será aplicada en tres películas de las que extraigo partes o escenas que pueden vincularse con el enfoque antropológico tenido en cuenta en este artículo. Los films en cuestión son: Primavera, verano, otoño, invierno...y primavera, El Greco y Tiempos modernos.

Uno de los temas sometidos a discusión en la filosofía que articula la relación entre esta disciplina y el cine es el problema de la representación. De ello me ocupó en lo que sigue.

Lo representable y lo irrepresentable

El propósito de este escrito me interpela en un somero análisis de la representación en su relación con lo irrepresentable. En este sentido es preciso sentar posición acerca de la categoría de representación, la cual tiene sus defensores y sus detractores². No es mi intención inmiscuirme en la polémica entre representacionistas e irrepresentacionistas más que en aquello que el desarrollo de este trabajo lo requiera. El marco teórico filosófico que lo encuadra, coloca lo representable y lo irrepresentable en íntima relación.

A mi juicio, cuando algo es nombrado, ya se trate de un suceso natural, social, cultural, científico, o se trate de un suceso que ocurre en la interioridad subjetiva —sentimientos, ideas, fantasías, estados emocionales—; digo, cuando se emite la palabra que lo nombra, hay una representación, consciente o inconsciente, de ese algo. Pero, habrá que tener en cuenta que el inconsciente contiene

² Según Terry Eagleton (2005, pp. 13-14), el modelo empirista de representación es, entre otros, el que la desacredita.

una esfera determinante en la singularidad de cada quien, que es irrepresentable. Freud afirma que las huellas mnémicas investidas de libido son llamadas representaciones³. Es lo reprimido primordialmente, por eso es inaccesible, sólo se ven los efectos a posteriori⁴.

Según Nietzsche, la actividad de la inteligencia sería imposible sin la representación. Apunta en un fragmento póstumo:

Para que en general pueda haber un sujeto, tiene que existir algo persistente a la vez que mucha igualdad y analogía. Lo absolutamente diverso en el cambio continuo no podría ser fijado; no siendo fijable a nada, se escurriría como la lluvia sobre la piedra. Y sin algo persistente, no habría ningún espejo en el que pudiesen mostrarse yuxtaposiciones y sucesiones: el espejo presupone ya algo persistente. (Nietzsche, 2005, p. 202)

Eso que persiste son las representaciones, lingüísticas o simbólicas que reflejan más o menos distorsivamente el acaecer (interior y exterior), nunca exactamente y siempre en función de la posición interpretativa que prima, pues el espejo de la consciencia refleja pequeñas o grandes verdades tanto como pequeñas o grandes mentiras. Esta labilidad de la inteligencia es aceptada y reconocida en la medida en que se reconozca que no existe un sujeto atomístico capaz de trazar el límite de lo que se presume veraz o lícito. Para Nietzsche, el sujeto es una palabra que adquiere sentido en la predicación atribuible, pero cuyo significado es construido en la fluidez que le es inherente. El significado se transforma a través de las mudanzas de las fuerzas. Esto allana el camino de lo que invade y coloniza la consciencia en la opacidad irrecusable debido a la inestabilidad misma del sujeto y de sus fronteras imprecisas.

Rancière fija su posición al respecto desde la estética. Afirma el pensador francés que el arte de los años '60 procuró mostrar elementos heterogéneos, marcando los opuestos y el choque en la sociedad. Posteriormente, mediante los símbolos, importa evidenciar la pertenencia a un mundo común. Pero, "por otro lado, la violencia polémica de ayer tiende a adquirir una nueva figura que se radicaliza en testimonios de lo irrepresentable y del mal, o de la catástrofe infinitos" (Rancière, 2016, p. 150) La categoría de lo irrepresentable concentra la atención constituyendo lo que denomina "el giro ético" de la estética. En el último capítulo de su libro reflexiona sobre la tendencia de la estética a trascender el enfoque representacionista del arte, argumentando acerca del alcance de este giro.

Apelando a la evocación de diferentes obras de arte, en el campo de la pintura, la escultura y el cine, Rancière cuestiona tal posicionamiento, señalando que "en la idea de lo irrepresentable, se confunden dos nociones: una imposibilidad y una prohibición" (2016, p. 150). Con la idea de imposibilidad intenta mostrar que los recursos empleados en la elaboración de las imágenes fílmicas, pictóricas o en las esculturas no reflejan la singularidad de los personajes ni de los sucesos llevados a la obra de arte. También la acción racional en su singularidad escapa al tratamiento representacionista cuestionado.

Un ejemplo escogido por Rancière desde el cine, es *Shoah*, documental de historia oral realizado por Claude Lanzmann (1985), cuya duración es de diez horas y el rodaje llevó cerca de diez años en la travesía de diferentes continentes. Conjuga testimonios de víctimas, testigos y verdugos, expresados en primera persona, en relación al exterminio de las comunidades judías durante la Segunda Guerra Mundial. En la secuencia testimonial, el realizador pone en evidencia cómo

³ Las representaciones es lo que después Lacan llamará cadena de significantes, en una re-lectura del texto freudiano, otorgando su sello interpretativo al problema planteado por Freud.

⁴ Freud se refiere a esta cuestión, nodal en su producción, en diferentes textos. Uno de ellos es *La interpretación de los sueños* (2017).

acciones racionalmente ordenadas convierten en monstruos a los encargados de su ejecución mientras ciudadanos comunes son reducidos a un desecho humano. Lanzmann comenta en una entrevista que el relato de las vivencias más horribles se interrumpe porque quien las experimentó no puede ponerlas en palabras (Noriega, 2018).

Este trabajo, de una magnitud inigualable, cobra sentido para Rancière a partir de las críticas que suscitaron representaciones del exterminio nazi, algunas de las cuales tienen que ver con el rechazo de la idea de goce estético frente al mismo. Aquí pongo en duda el concepto de goce estético, ajustado a una idea de belleza siempre aliada a lo bueno; pienso que el goce estético, en ocasiones, es engendrado por la pulsión de muerte. Otras críticas sostienen la inviabilidad de trasladar a la obra de arte la significación última y esencial de lo que para las víctimas sobrevivientes es preciso olvidar definitivamente, se trata de lo innombrable o lo irrepresentable. El silencio que quiebra el relato testimonial durante la entrevista podría aducirse en defensa de esa manifestación crítica. Otros cuestionamientos señalan que el propósito del exterminio, cumplido por cierto, fue no dejar la más mínima huella de los judíos aniquilados, de ahí la postura de los negacionistas del Holocausto.

Hay algo en el recorte de la realidad de la que se sirve el arte que es imposible de llevar a un modo de representación coherente con las normas consolidadas en el arte. Por otro lado, lo prohibido se refiere al ocultamiento de aspectos peculiares, únicos de la atrocidad, vedados en la realización de la mimesis. Para Rancière, la imposibilidad encubre una prohibición.

Sin embargo, objeta Rancière, lo que se ve desplazado es un tipo de representación, ajustado a determinadas normas que son abandonadas. Se prescinde de contextos y de características de los personajes acordes con los mismos; no se trata de una modalidad artística anti-representacionista.

Retomemos el hilo argumental. Rancière se detiene en la reversión operada por Lyotard sobre la categoría kantiana de lo sublime, axial en su *Crítica del juicio*. En efecto, para Kant la imaginación es incapaz de plasmar en una obra de arte los aspectos más profundos de un acontecimiento; es la razón en el reino de la libertad y la moralidad la que da cuenta de ello. Para Lyotard ocurre lo contrario, la racionalidad no está facultada para aprehender lo sublime; la materialidad sensible posee ese potencial, que desborda la actividad racional distorsiva. En esta línea el arte se propone superar la representación para otorgar autonomía a la imagen.

Vuelvo sobre la categoría de lo sublime en Kant. Vale la pena detenerse en el argumento al que apela el filósofo de la modernidad para deslindar el sentimiento de lo sublime, del campo de los sentidos. Lo hace desde la representación de las magnitudes matemáticas y la idea de la infinitud.

Lo sublime es lo grandioso en su totalidad. “Denominamos sublime lo absolutamente grande” (Kant, 2005, p. 92) En ese sentido no cabe el intento de calcular medidas y compararlas, pues es lo inconmensurable hacia lo cual la imaginación se dirige a través de los números en la imposibilidad de alcanzarlo, pues los números se extienden al infinito. “Para el cálculo matemático de magnitudes no hay un máximo” (Kant, 2005, p. 96). El todo como unidad es comprensible solo desde la intuición intelectual.

Según Kant, todo objeto sensible, es cuantificable y sometido a la descripción fenoménica. Un cordón montañoso, sometido a la observación en tanto conjunto de rocas con determinadas características —considerado a una distancia determinada y en un tiempo también determinado— no despierta ningún sentimiento, por lo tanto, no admite la idea de lo sublime. La contemplación sublime tampoco coincide con lo bello, la belleza pertenece a las cosas; en cambio lo sublime genera

“un estado de ánimo en su estimación” (Kant, 2005, p. 101), produce sentimientos de agrado y de desagrado porque no se halla en las cosas de la naturaleza, se trata de un placer subjetivo y “hay que buscarlo en nuestras ideas” (Kant, 2005, p. 94).

El marco de este tópico es el juicio estético que Kant sitúa en el terreno práctico-moral, perteneciente al orden nouménico. Sabido es que su esfuerzo teórico está puesto en conferir estatus trascendental a la operación racional. En consecuencia, aun cuando hable de sentimiento y de placer, la facultad de lo sublime es suprasensible, sujeta a la ley moral.

Lo que me interesa aquí es subrayar que la tesis de Kant respecto de lo que escapa del orden de la representación a mi entender es pertinente. La vivencia de lo sublime puede experimentarse en el entorno paisajístico que da marco a una de las películas elegidas para pensar en conexión con la antropología filosófica y la educación, de la que hablaremos más adelante. La belleza natural se exhibe en una quietud silenciosa capaz de embriagar al espectador. Para Rancière, lo imposible deriva de lo prohibido.

Estamos en el plano de la subjetividad, por lo tanto, qué fenómenos suscitan el sentimiento de lo sublime es un asunto absolutamente singular. Para unos será un paisaje natural; para otros, la magnitud del universo, o su infinitud, si así se lo considera; para otros, la divinidad identificada o no con la infinitud. Tal vez, este sentimiento embargaba a El Greco en sus pinturas religiosas. Sobre esto, me detengo en el punto donde aplico la reflexión teórica en algunas expresiones cinematográficas.

El cine como herramienta

La reflexión crítica de Walter Benjamin en torno a la estética resulta impactante ¿Es posible dimensionar hoy, tres cuartos de siglos más tarde, la hondura de su pensamiento respecto a una expresión del arte incipiente en el momento de escritura de su trabajo? Los recursos virtuales densifican, profundizan, amplifican, distorsionan las imágenes ¿Es posible dimensionar el influjo, el condicionamiento de las consciencias, de las valoraciones, de los afectos, que el cine, internet, la TV alcanzan? Estamos frente a representaciones imposibles de soslayar. ¿Cómo hacer frente a ellas de modo crítico sino es con otras imágenes-representaciones que tensionen y mantengan la pugna con las que colonizan nuestro entendimiento? Lejos quedó aquello del mensaje subliminal; cada día se necesita menos de la perspicacia y el disimulo para que determinados mensajes porten el comando.

El cine centrado en la vida de figuras procedentes del mundo artístico, vidas de pintores, músicos, bailarines así como los films históricos —como las novelas históricas— proporcionan ingredientes valiosos en la formación de niños, adolescentes y jóvenes. En muchos casos resultan aportaciones fundamentales en la reflexión acerca de la condición humana. “El Greco, Van Gogh, Gauguin, Toulouse-Lautrec, Picasso (...) y un largo etcétera de artistas de las edades moderna y contemporánea serán objeto de versión cinematográfica” afirman Sonia Ríos Moyano y Reyes Escalera Pérez (2014, p. 67).

El cine recorre la gran diversidad cultural que puebla el planeta exhibiendo estilos de vida, modos de vincularse en expresiones afectivas y valorativas a veces muy diferentes a la experiencia vivencial del espectador, donde el contraste abre las puertas a la reflexión crítica sobre lo propio y lo extraño. El cine forma parte del gran poder mediático, uno de cuyos pilares es la cultura visual, que ofrece grandes posibilidades en el campo de los recursos educativos.

Una manifestación especial de la herramienta fílmica es el cine silencioso de Kim Ki-Duk, de gran relevancia en una época invadida por el palabrerío que a veces es solo ruido ensordecedor interpuesto entre los sujetos ávidos de amor y comprensión. Se trata de *Primavera, verano, otoño, invierno... y primavera*, película coreana estrenada en el año 2003.

En el silencio se recortan las imágenes de algunas de las acciones educativas donde la palabra pasa a un segundo plano. El eje del film es la formación budista que brinda un monje a Ying, el niño que su madre deja bajo su responsabilidad en un entorno natural, cargado de estímulos sensoriales, donde valiéndose de escasas palabras, pero con aguda observación y desarrollo de actividades que conducen inevitablemente a la reflexión, el maestro guía al niño en su crecimiento.

Focalizo la atención en las escenas donde juegan los conceptos explicitados. A mi entender, el maestro que guía a Ying, intenta incidir en el chico, en su dimensión inconsciente, a través de un acto de fuerte impacto: lo obliga a cargar sobre sus espaldas una piedra cuyo peso prácticamente le impide caminar, después que descubre al niño atando una piedra a la pata de una rana, otra al cuerpo de un pez y la última a una serpiente. Ying ríe mientras mira como los animales sujetados se deslizan con gran esfuerzo por el agua y las piedras; se trata de un modo del goce, presente y actuante en este niño, como se presenta muchas veces en muchos niños. El maestro no habla al respecto, actúa, y el acto, motorizado en un mínimo de tiempo, marcará el destino del niño. Cuando llega la noche y éste yace dormido, ata la piedra sobre su espalda. Al levantarse, Ying tambalea, pidiéndole a su maestro que lo libere de esa carga imposible de sostener. El maestro le recuerda el juego del día anterior, preguntándole si él cree que aquellos animales pueden andar después de lo que él hizo. Inmediatamente, el niño reconoce que no debió hacerlo. El maestro le ordena dirigirse a los lugares donde los dejó y liberarlos; luego él desataría la piedra de su espalda. Pero “si murieron, llevarás una pesada carga en tu corazón”, concluye. Así, tendrá que remar, trepar piedras, hasta llegar a los puntos donde abandonó a los animalitos; se siente su jadeo, se percibe su fatiga. Encuentra el pez muerto, con seriedad le da sepultura; la rana está viva, se aleja una vez liberada y la serpiente ha muerto desangrada. Ying la observa y desata un llanto intenso, haciendo eco en el silencio del paisaje. Su maestro lo observa.

El acto contempla el castigo, que en esta perspectiva religiosa tiene el propósito de transmitir una enseñanza modeladora de la vida de ese niño.

El trabajo crítico-reflexivo sobre el film en torno a la condición humana, en un espacio de educación formal o informal, abre diferentes posibilidades en su enfoque.

Por un lado, la incidencia de una formación moral-religiosa, evidenciada en las etapas de la vida de Ying, quien siendo ya un joven, comete un crimen cuya culpa expía, no con el encierro carcelario al que se entrega dócilmente, sino a través del autocastigo: caminar arrastrando una pesada piedra, trepando en las irregularidades pedregosas del suelo —práctica inducida por su educador— y a través de los muchos latigazos que él mismo le propina ante el intento de suicidio del joven. Su vida adulta culmina convertido en el monje sucesor de su maestro.

Se puede afirmar que la sentencia del maestro que lo condena a sufrir durante toda la vida, si alguno de los animales sujetados por una piedra muere, es el acto que traza el destino del aprendiz. ¿Qué hubiera ocurrido si el adulto hubiera elegido otras alternativas frente al hecho, o si no hubiera reparado en el mismo? ¿Qué hubiera acaecido si se hubiera omitido la sentencia y el acto se hubiera

limitado a obligar al niño a caminar solo un trecho con la pesada carga? ¿Qué acontecimiento hubiera acaecido en su cuerpo?

Analicemos ahora una escena de la película *El Greco* dirigida por Luciano Salce (1966), cuya duración no alcanza al minuto y revela la profundidad del misterio que habita la subjetividad, imposible de develar; solo atisbamos algo de lo que ocurre allí, si es que prestamos atención a gestos, expresiones o movimientos fugaces.

El film presenta escenas de la vida de Doménikos Theotokópoulos, pintor renacentista, generalmente llamado El Greco, por su origen griego, y se centra en las pinturas que exhiben las intuiciones religiosas motivadoras de su genio creador. El obispado de Toledo le encarga una obra, cuya realización es vigilada, pues la representación no debía desviarse del dogma, so pena de incurrir en herejías. La libertad creadora del pintor es puesta en tela de juicio y finalmente Doménikos es acusado, privado de su libertad y sometido a juicio, pues se niega a hacer modificaciones en su pintura. Su palabra y su actitud se mantienen incólumes a lo largo del juicio. Siendo cautivo de la Iglesia y sabiendo que se expone a morir en la hoguera si no se retracta, son —de más está decirlo— una muestra clara del lugar de la libertad en la actividad creadora. Finalmente, después de escuchar los argumentos que esgrime el artista en defensa de su obra, el dictamen retira la acusación de herejía.

Me detengo en el momento en que el tribunal de inquisición declara inocente al pintor. Uno de los miembros del obispado de Toledo, miembro del tribunal, ha mantenido sus manos cruzadas y, al igual que el resto de los presentes, permanece en absoluta quietud y silencio durante la exposición argumental del obispo. Su mirada fija y la boca en un rictus inamovible se diluyen en la opacidad de un rostro que parece de cera. Hasta aquí, la representación de un personaje que es describible en algunos de sus rasgos.

Lo irrepresentable es el misterio del gesto de las manos cruzadas en aparente calma. Aquel religioso las aprieta en un movimiento instantáneo, muy fugaz. Resultado de la maestría del director del film, esa escena pasa casi inadvertida. Cada uno de los espectadores podrá atribuirle el significado y hasta el sentido que encuentre en su interpretación. Se podría inferir que el personaje esperaba la condena, y el gesto obedecía a un sentimiento de ira contenida; pero, también podría aducirse que ante la censura que el sector más conservador de la iglesia católica impone a las expresiones de alegría él apretó sus manos casi involuntariamente, en un movimiento repentino porque su expectativa estaba puesta en la resolución que deniega la condena y otorga la libertad al artista en su genio creador. Sin embargo, nadie sabe a qué respondía, a qué trasfondo pulsional obedecía ese gesto. Pues bien, esa presión ejercida entre sus manos en un movimiento repentino constituye un acto que ofrece puntas para pensar acerca de los vericuetos de la subjetividad, y mueve la actividad autorreflexiva.

Teniendo en cuenta lo antedicho y tantos otros elementos que podrían descubrirse compenetrándonos con el drama representado, a mi juicio, esta película permite pensar la libertad desde diferentes ángulos, sin desligar el análisis teórico de la práctica reflexiva, pues la ligazón entre la dimensión intelectual y la sensible confiere las mayores garantías en la formación de niños y adolescentes.

Herramientas educativas en el análisis benjaminiano del cine. Hablemos de Charles Chaplin

Walter Benjamin (2013) afirma que la obra de arte pierde su aura en la medida en que es reproducida. En la Antigüedad la obra de arte aspiraba a presentificar la eternidad; de una vez y para siempre representaba el valor de lo eterno. Las esculturas constituyen el ejemplo cabal de esta pretensión que en el arte cinematográfico y su reproductibilidad desaparece definitivamente. Sin embargo, la producción fílmica tiene la ventaja de su perfectibilidad. Una misma escena puede ser repetida un número indefinido de veces hasta que el equipo de filmación, fundamentalmente el director, alcance su cometido. En su reflexión, Benjamin está pensando en los efectos del cine sobre las masas alienadas por el trabajo explotador.

En ese sentido, es posible trasladar al campo educativo el alcance posible de la producción en sus cortes repetitivos, pausando escenas claves que sirvan al propósito pedagógico. La repetición de una misma escena en sus cortes podría ponerse en paralelo con las pausas que el espectador hace frente a otras pantallas, ordenando retrocesos, avances, detenimientos de la acción. Esto último permite observar la realidad con agudeza, para focalizar la mirada sobre esas escenas, escrutarlas en sus mínimos detalles, dialogar, debatir y reflexionar sobre las mismas.

La mercantilización del cine ofrece interpretaciones sesgadas que reducen el significado profundo de muchas producciones. En algunos casos se comprueba que una película puede ser interpretada y gozada en diferentes planos; el éxito mercantil depende del plano que sea explotado en su difusión. He leído análisis de los personajes encarnados por Charles Chaplin, mimo genial, hacedor de cine mudo, que ponen el acento en la figura del vagabundo. El mismo Chaplin se encargó de expresar la indeclinable dignidad de sus personajes representando a un sujeto marginal, excluido del sistema o víctima de la pobreza. En relación a la imagen de Charlot —su personaje— afirma:

Sus indescritibles pantalones representan, en mi mente, una revuelta contra las convenciones; su bigotillo, la vanidad del hombre; su sombrero y su bastón, su intento de ser digno, y sus botas, los impedimentos que tiene en su camino. Pero él persiste en crecer cada vez con mayores dosis de humanidad (cit. por Martínez, 2014).

Me detengo por un momento en su película *Tiempos Modernos*⁵ (1936). Los gestos del protagonista, en principio trabajador industrial, impactan en la mirada del espectador a través del contraste blanco/negro de las imágenes. El pelo, cejas, ojos, bigotes negros se hallan remarcados en sus contornos y contrastan con su piel que aparece con una blancura exagerada, donde talla la mirada, la sonrisa, la tristeza que seducen en el contraste con la mínima intervención de parlamentos. Sobre todo su mirada, tierna, cálida, sobrecogedora, capaz de despertar el sentimiento amoroso. Todo esto produce un efecto envolvente y subyugador, logrando una mayor concentración de la atención y captura de la sensibilidad en el espectador.

A mi juicio, este personaje, sus gestos, sus ojos y la escasa incidencia de palabras que podrían operar como distractores, puede hacer declinar la mirada, como dice Lacan, que ocurre frente a determinados estilos pictóricos. Este movimiento instantáneo de los ojos tiene un impacto sobre el sujeto. No digo que tal efecto se produzca con la necesidad con que ocurre el acto reflejo y defensivo del parpadeo en el instante en que este frágil órgano es amenazado por la inminencia de

⁵ Charles Chaplin fue su productor, guionista, director, protagonista. Charles Chaplin fue censurado por EU, sospechado de ser simpatizante del comunismo.

un golpe. Pero la deposición de la mirada conlleva movilización subjetiva. No es igual que el desvío de la mirada que quizá se traduzca en huida de la situación. Pienso que cuando una escena pausada tiene al protagonista como centro, el detenimiento de la misma, como sus posibles avances y retrocesos, generan la posibilidad de pensar y dialogar en torno al mismo suscitando un estado emocional proclive a la movilización de los afectos.

La imagen y la alienación

El tema abordado por Benjamin en la obra antes mencionada permite aproximar el problema de la alienación, desde el ángulo del psicoanálisis y desde lo ideológico.

Situados en el primero, es preciso aclarar que el ser humano adviene al mundo habitando el lenguaje y en ese hábitat, nace alienado, pues el otro y su palabra, sus presencias y sus ausencias, constituyen indefectiblemente una parte del sujeto. Aunque hay una dimensión propia, inasible e inalienable del sujeto, la partición originaria constituye el terreno donde prospera la alienación social y sus consecuencias malsanas en la vida humana.

Posicionados en el campo ideológico, la propagación de determinadas imágenes mercantilizadas deviene en profundización de la alienación, pero los efectos enajenantes pueden ser mitigados a través del trabajo crítico-reflexivo con el recurso educativo del cine. Veamos.

Los *mass media* han engendrado la necesidad, con frecuencia compulsiva, de mostrar imágenes del propio cuerpo y de las actividades desarrolladas en la vida cotidiana. Este estado de cosas se difunde rápidamente y se potencia a través de las redes sociales. Dice Benjamin (2013) que el cine, sobre todo aquel que apela a hechos acontecidos en la realidad, incluyendo individuos, grupos, masa, filmados en su hogar, en la calle, en el lugar de trabajo, nació con el totalitarismo. En la pantalla el hombre se ve a sí mismo en su alienación. Lo que el trabajo explotador no le permite ver en sí mismo lo ve en el cine al final de la jornada. Esto habilita el derecho ciudadano a ser filmado. Así, cualquier "hijo de vecino" puede aparecer en una pantalla. Pienso que este es un ingrediente que alimenta el goce de la exhibición. Por otro lado, nace el mito del estrellato. El intérprete de un filme aspira a ser la estrella del cine, y su logro lo sumerge aún más en la alienación. Este estado puede ser trasladado al espectador.

Promovido por el capital cinematográfico, el culto de la estrella conserva ese encanto de la personalidad que desde hace tiempo no es más que la falsa irradiación de su esencia mercantil... Si todo se conformara al capital cinematográfico, el proceso se detendría en la autoalienación, tanto en el artista de la pantalla como en los espectadores. Pero la técnica del cine previene esa detención: prepara la inversión dialéctica (Benjamin, 2013, p. 84).

¿Se produjo la anhelada inversión dialéctica? Transcurridos varios años desde aquel 1936, cuando se rodó la película *Tiempos modernos*, situándonos en pleno siglo XXI, se comprueba que el exitismo triunfó de la mano del mercado capitalista facilitando su consolidación, pues lo necesita para mantener su vigencia.

Actualmente, uno de sus pilares está en la tecnología cibernética y sus imágenes virtuales; y uno de los medios por los que se alcanza algún tipo de éxito buscado y gozado se mide por la cantidad de *likes* que el sujeto reúne en su Facebook, *likes* que se le conceden más por la imagen mostrada en la que el sujeto complace la pulsión escópica, que por lo que dice o hace.

Pero, por otro lado, el cine no mercantilizado ha desarrollado a lo largo de su historia guiones que nos muestran claramente y nos hacen sentir el efecto aniquilador de la alienación. La película *Tiempos modernos*, dirigida y actuada por el ya mencionado Charles Chaplin, es un ejemplo emblemático. El conocido film muestra la actividad industrial automatizada en un plano ya exacerbado, cosa que el humor irónico que sostiene el desarrollo de la acción permite. La conversión del trabajador en una pieza más del engranaje que progresivamente lo despoja de sus potencialidad humana, es un pieza clave en este montaje cinematográfico. Charlot termina perdiéndose en el movimiento mecánico constante. En un tipo de cine que es comedia y tragedia a la vez, Chaplin moviliza las emociones del espectador, quien entre risas y lágrimas o muestras de pesar, observa cómo ese hombre desbordado y perdido deja el puesto de trabajo sin poder abandonar el movimiento automático de sus brazos, sale a la calle tratando de aplicar el mismo movimiento, que es de ajuste de un objeto, a cada cosa parecida detectada por él. Este comportamiento socialmente inadecuado, lo lleva el encierro carcelario.

La prisión es el lugar último, el del cierre definitivo de las posibilidades vitales de muchos jóvenes que no encontraron la salida hacia un buen vivir. Esta situación no cambia con revertir las condiciones económicas y laborales solamente; es preciso el acercamiento a uno mismo en la actividad autorreflexiva, junto al otro, para hacer el trabajo a contracorriente de lo que el poder mediático efectiviza a través de la publicidad, las *fake news*, la manipulación de la información; esto es, tratar de evitar que sigan envolviéndonos en la confusión y la mentira.

A modo de conclusión

En un mundo incierto, en gran medida sumido en la desesperanza y el desconcierto, pienso que las preguntas acerca de la condición humana se tornan en imperativos de urgencia ¿Cuál es la índole de este peculiar viviente, llamado ser humano? ¿No es acaso urgente replantear la envergadura del narcisismo —descubierto por Freud— que lo encumbró en el reinado absoluto sobre la naturaleza? Alguien dijo en estos días aciagos, cuando un minúsculo organismo cerca nuestras vidas, que la naturaleza no necesita que el hombre exista; en cambio, él no puede prescindir de ella. La vida misma no necesita del animal humano. Pienso que estos interrogantes y los problemas que se desprenden de los mismos no pueden dejar de ocupar un lugar axial en la formación de niños y adolescentes.

Así como un día, en el siglo XX, la ciencia en irrefrenable progreso confesó que llegado un punto en sus indagaciones experimentales sobre la inconmensurable magnitud del universo, se topa con el misterio que veda la conclusión científica; hoy urge realizar el camino inverso ¿No es acaso imprescindible, en cada sujeto singular, retornar hacia el pequeño y controvertido mundo subjetivo, débil o poderoso, amigo de la vida o de la muerte, y tratar de ver, hasta donde sea posible, qué ocurre allí? ¿Qué siente, qué goza, qué ama, qué odia, qué ideas lo enriquecen o lo empobrecen, que valoraciones priman?

He explicitado aquellos conceptos cuya aplicación en el ámbito pedagógico es factible y necesario: una definición de ser humano como animal no-fijado, definición que puede ser sometida a crítica; el lugar de la representación y de lo irrepresentable. Finalmente he intentado localizar esta conceptualización en el trabajo educativo con el cine, en algunas de las múltiples posibilidades que este recurso ofrece. La actividad pedagógica y/o didáctica que emplea el cine como recurso puede resultar un factor de gran fecundidad formativa en este momento especial en que la comunicación virtual es la única posible.

Referencias

Benjamin, W. (2013). La obra de arte en la época de su reproducción mecánica. Amorrortu.

Eagleton, T. (2005). Ideología. Una introducción. Paidós.

Kant, I. (2005). Crítica del juicio. Losada.

Martínez, L. (2014). Charles Chaplin. Memoria del hombre destartado. El Mundo. <https://www.elmundo.es/cultura/2014/10/29/544fde5fe2704e536d8b4587.html>

Molina, L. (2017). El cuerpo y el devenir de las fuerzas en Nietzsche. Biblos.

Nietzsche, F. (1995). Así habló Zaratustra. Alianza.

Nietzsche, F. (2005). En Parmeggiani, M., Fragmentos póstumos en torno a "Conocimiento y subjetividad". Contrastes. Revista Internacional de Filosofía, X(2005), 177-204. <https://doi.org/10.24310/Contrastescontrastes.v0i0.1895>

Noriega, G. (2018). "Shoah", el desgarrador documental sobre el Holocausto, narrado por sus sobrevivientes y victimarios. Infobae. <https://www.infobae.com/america/cultura-america/2018/07/10/shoah-el-documental-que-narra-el-holocausto-a-traves-de-las-voces-de-sus-sobrevivientes-y-victimarios/>

Paredes, N. (2020). El modelo de desarrollo capitalista es una especie de virus para nuestro planeta. Entrevista con el antropólogo Philippe Descola. BBC News. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-53066587>

Rancière, J. (2016). Malestar en la Estética. Capital Intelectual.

Ríos Moyano, S. y Escalera Pérez, R. (2014). El arte en el cine y su uso como ampliación del conocimiento del hecho artístico. El futuro del pasado, 5, 65-89. <https://doi.org/10.14516/fdp.2014.005.001.003>