

**ABURRIMIENTO Y MODERNIDAD.
UN DIÁLOGO ENTRE FILOSOFÍA Y CINE EN TORNO A NUESTRA
CONDICIÓN ACTUAL**

JUAN DIEGO HERNÁNDEZ ALBARRACÍN

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE FILOSOFÍA
MAESTRÍA EN FILOSOFÍA
BUCARAMANGA
2011**

**ABURRIMIENTO Y MODERNIDAD.
UN DIÁLOGO ENTRE FILOSOFÍA Y CINE EN TORNO A NUESTRA
CONDICIÓN ACTUAL**

JUAN DIEGO HERNÁNDEZ ALBARRACÍN

**TRABAJO DE GRADO PRESENTADO COMO REQUISITO PARA OPTAR AL
TÍTULO DE MAGISTER EN FILOSOFÍA
LINEA FENOMENOLOGÍA Y HERMENÉUTICA**

**DIRECTOR:
Dr. JORGE FRANCISCO MALDONADO SERRANO**

**CODIRECTOR:
Dr. LUIS FERNANDO CARDONA SUAREZ**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE FILOSOFÍA
MAESTRÍA EN FILOSOFÍA
BUCARAMANGA
2011**

Estas páginas se erigen en homenaje a quien, en un rito auténtico de elevada adoración, permitió establecer las ideas que hoy se ven materializadas en este proyecto. A Marci, que tantos sufrimientos suscité debido a mi descontrol exterior y a la atmósfera huraña que enmarca mi existencia; a esta musa despierta y etérea dedico mis experiencias internas, para que sean consagradas y guardadas en la apertura de un encuentro que predigo y exalto como eterno.

AGRADECIMIENTOS

El autor expresa sus agradecimientos a:

Agradezco al profesor Luis Fernando Cardona Suárez, en quién deposito todo mi respeto y admiración. Con su valiosa ayuda y direccionamiento conceptual permitió que la elaboración de la tesis hubiese llegado a una satisfactoria conclusión.

Al profesor Jorge Francisco Maldonado Serrano, quien a través de sus críticas pertinentes y seguimiento del desarrollo del trabajo, posibilitó la culminación efectiva de la obra que ahora presento.

Por último, y no menos importante, quiero agradecer a la Directora de Bienestar Universitario de la Universidad De Santander (UDES – Cúcuta) Dra. María Ester Soto Jiménez, quien sin sus consejos, amistad y apoyo incondicional tanto en lo personal como en lo profesional, hubiese sido imposible terminar la maestría que culminó con el presente trabajo.

INSTANTE

*¿Dónde estarán los siglos, dónde el sueño,
De espadas que los tártaros soñaron,
Dónde los fuertes muros que allanaron,
Dónde el árbol de Adán y el otro leño?
El presente está solo. La memoria
Erige el tiempo. Sucesión y engaño
Es la rutina del reloj. El año
No es menos vano que la historia.
Entre el alba y la noche hay un abismo
De agonías, de luces, de cuidados;
El rostro que se mira en los gastados
espejos de la noche no es el mismo.
El hoy fugaz es tenue y eterno;
Otro cielo no esperes, ni otro infierno.*

Jorge Luis Borges.

CONTENIDO

	pág.
INTRODUCCIÓN	12
1. DESCRIPCIÓN E INTERPRETACIÓN DE LA ARQUITECTURA ESENCIAL DE LAS TRES FORMAS DEL ABURRIMIENTO (LANGEWEIFLE) COMO TEMPLE ANÍMICO FUNDAMENTAL DE NUESTRA EXISTENCIA	22
1.1 DESGLOSE CONCEPTUAL DE LA ESTRUCTURA DEL TEMPLE ANÍMICO	22
1.1.2 Consideración acerca del aburrimiento y primer paso hacia la estructuración de los tres momentos esenciales del mismo.	28
1.2 ADENTRAMIENTO EN LA ESTRUCTURA FENOMENOLÓGICA DEL ABURRIMIENTO (LANGEWEIFLE) ESTUDIADA POR HEIDEGGER	39
1.2.1 Primer ejercicio reflexivo-hermenéutico sobre la primera forma tipológica del aburrimiento (por...).	39
1.2.2 Reflexión acerca de la segunda forma arquitectónica del aburrimiento (en...).	49
1.2.3 Desarrollo del tercer momento del aburrimiento “es ist einem langeweilig” (uno se aburre) a la luz del desarrollo fenomenológico emprendido con las formas (por....; en....) estudiadas anteriormente	58
2. PREOCUPACIONES ESENCIALES DE JEAN LUC GODARD CON RESPECTO AL ABURRIMIENTO, COMO ELEMENTO FUNDAMENTAL, PARA ENTENDER EL PROBLEMA DE LA MODERNIDAD, DESDE EL AMBIENTE CINEMATOGRAFICO.	73

2.1 REFLEXIÓN ACERCA DE LAS POSTURAS CRÍTICAS DE GODARD CON RESPECTO A SU IMAGEN DE LA MODERNIDAD.	73
2.2 CONSIDERACIÓN ACERCA DE LA TIPIFICACIÓN DEL ABURRIMIENTO, VISTO EN LA CINTA: “EL DESPRECIO” COMO FUNDAMENTO INTEGRANTE DEL ACONTECER DE LA MODERNIDAD.	93
3. DIÁLOGO ENTRE FILOSOFÍA Y CINE EN TORNO A NUESTRA SITUACIÓN ACTUAL	120
3.1 ESTABLECIMIENTO FUNDAMENTAL ACERCA DE LAS POSTURAS POÉTICAS SOBRE EL ABURRIMIENTO QUE SE DESPIERTAN EN LAS OBRAS DE GODARD Y HEIDEGGER.	125
3.1.1 El hartazgo godardiano como expresión de nuestra condición actual.	128
3.1.2 El lugar de la <i>Grundstimmung</i> como punto de partida de nuestro filosofar hoy.	138
3.1.3 El diálogo entre filosofía y cine para develar nuestra condición actual.	149
4. CONCLUSIONES	163
FILMOGRAFÍA	168
BIBLIOGRAFÍA	169

RESUMEN

Titulo: Aburrimiento y Modernidad: Un dialogo entre filosofía y cine en torno a nuestra condición actual*.

Autor: Juan Diego Hernández Albarracín*.

Palabras clave: Heidegger, Godard, aburrimiento, hartazgo, Dasein, cine, tiempo, instante, “dar largas”, “dejar vacío”, temple de ánimo, modernidad.

El presente trabajo tiene como objetivo la comparación formal- estructural del concepto de *aburrimiento* (*Langeweile*) visto a la luz de la filosofía de Martín Heidegger (estudiado en las clases de 1929 y 1930) y estableciendo, a su vez, un diálogo con la cinematografía de Godard, explícitamente en la película “El desprecio” (1963). Resultando de este entrecruzamiento dialógico, un develamiento de nuestra condición actual a través de la analítica interpretativa de la modernidad, cuyo temple de ánimo fundamental (*Grundstimmung*) será el aburrimiento (*Langeweile*).

En la consolidación de un temple de ánimo que surja como fenómeno histórico temporal, visto en el transcurso de la presente tesis como aburrimiento, se observaran tipificaciones que entreguen una mayor comprensión del hecho a relucir, es decir, la analítica de la modernidad. De este punto, se interpretará la condición godardiana en cuanto al aburrimiento como hartazgo manifiesto por lo ente en conjunto, situación fundamental para organizar la discusión fundamental con la filosofía heideggeriana.

Además de lo elaborado anteriormente, se planea construir una analítica profunda sobre la limitación ontologica que pudiere tener el universo cinematográfico desde la comprensión filosófica de Martin Heidegger y adaptarlo a las consideraciones realizadas en la obra escogida (El desprecio) de Jean Luc Godard.

* Proyecto de grado.

* Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de Filosofía, Maestría en Filosofía. Director: Jorge Francisco Maldonado Serrano.

ABSTRACT

Title: Boredom and Modernity: a dialogue between philosophy and film about our current condition*.

Author: Juan Diego Hernandez Albarracín*.

Key words: Heidegger, Boredom, cinema, ontology, instant, modernity, time, Godard.

The present work aims to do a formal-structural comparison of Martin Heidegger's philosophic concept of boredom (*Langeweile*) studied in the classes of 1929 and 1930 and then establish a dialogue with Godard's work, more precisely the film "contempt" (1963). Resulting from this dialogue, a revelation of our current condition through the analytical interpretation of modernity, which fundamental *temper of mind* (*Grundstimmung*) would be *boredom* (*Langeweile*). The general theme of this thesis consists of a reflective thoughtful revision of the origin of the phenomenon of boredom, and its historic direction, once its clear, this thesis will be interpreting this fundamental concept, according to both the philosopher and the film maker, Martin Heidegger and Jean-Luc Godard, in order to effectively engage both in a discussion about the most obvious forms in the historical moment in which we live (modernity).

Due to such conceptual differences in both personas (Heidegger and Godard), boredom was interpreted as "weariness" for the film director, with that clarified and each place taken, both will set the mood for a conversation in which philosophy would set the ontological limits for the cinema.

In addition to what has been formerly mentioned, this work purpose is to put together a deep analysis on the ontological limitation, if any, of the cinematographic universe, from the philosophical perspective of Martin Heidegger and adapt it to the considerations made in the film chosen (*Contempt*) by Jean Luc Godard.

* Thesis.

* Faculty of Human Science. School of Philosophy. Director: Jorge Francisco Maldonado.

INTRODUCCIÓN

La modernidad es un fenómeno epocal que ha sido ampliamente estudiado por la filosofía y la ciencia social contemporánea. Esta época es vista como la consumación de la reorientación de los valores y las concepciones que se consideraban como unívocas y axiomáticas en periodos pasados del pensamiento, volcando al ser humano a un redescubrimiento de las estructuras que tendrán que soportar en este nuevo inicio de su situación.

Es en este periodo, que comienza en el siglo XVII plagado de adelantos tecnológicos, guerras terribles y concepciones humanas cada vez más alejadas de sus aspectos esenciales, en las que la productividad y el progreso conforman un estatus urgente y sustentable dentro de esta naciente lógica. Teniendo en cuenta esta situación, en el presente proyecto intentaremos dar una consideración interpretativa y de alguna manera curativa, para asumir este fenómeno que se sostiene cada vez con mayor fuerza sobre nuestra existencia, determinando las formas necesarias de desenvolvemos en este terreno tan propio de nuestro acontecer contemporáneo. Por ello, a través de la experiencia del aburrimiento queremos entregar una reflexión que surja de la ligazón entre pensamiento filosófico y cinematográfico, que nos permita, a su vez, comprender en mayor medida la situación que nos aqueja hoy día.

Enfrentar el fenómeno de la modernidad, tan complejo y determinante desde el ambiente filosófico, bajo la condición interpretativa del aburrimiento, pareciese ser una necesidad, en la medida en que este elemento es considerado, por la razón común, como falta de importancia o fruto de alguna psicopatía que es preciso desterrar del ambiente consciente. En la historia del pensamiento filosófico, como veremos claramente en el transcurso del proyecto, su aparición está empero ligada a una situación extrema, producto ya, del ocio extensivo o del alejamiento de las enseñanzas instituidas por las verdades imperantes.

Esta afección, que nos parece en gran medida interesante, definida a su vez como condición integrante del fenómeno de la modernidad, debe ser despertado el aburrimiento para poder ver con claridad la enfermedad que se extiende y se reafirma en la pérdida de cuidado por el uno mismo y el volcamiento en la entretención mundanal que trae consigo las novedosas técnicas encargadas del aletargamiento y la reificación del ser humano.

Para estudiar este fenómeno, que a nuestro juicio genera gran importancia para comprender de forma auténtica el ambiente moderno y su desenvolvimiento en los entornos humanos, estudiaremos las posturas de Martin Heidegger y Jean Luc Godard, atendiendo a su vez a un diálogo pensante, en el cual podemos develar el verdadero alcance de esta problemática que surja del cine y la filosofía en materia de considerar interpretativamente al aburrimiento.

La idea de trabajar esta temática en materia de la relación entre cine y filosofía, surge de la evidencia acerca de la cual el aburrimiento es un fenómeno enteramente cotidiano, el cual hace parte de los ambientes humanos, sin importar explicitaciones que hagan parte de un determinado colectivo social, político, religioso, etc. Es decir, todos nos hemos aburrido así sea tan sólo una vez, lo cual hace que este elemento esté necesariamente presente en nuestro diario vivir y constituya un punto importante dentro del conjunto de las vivencias del hombre moderno. De ahí que podamos entablar un diálogo entre el cine, un arte que refleja en su aspecto esencial el devenir cotidiano, y una propuesta filosófica que se pregunta por el desenvolvimiento mundanal de la existencia; este diálogo puede ayudar a dilucidar nuestra situación epocal a través del análisis de este elemento (aburrimiento).

Para esta empresa, entraremos a entablar una relectura de las clases de 1929 y 1930 del filósofo alemán Martin Heidegger tituladas: *“Los conceptos fundamentales de la metafísica: Mundo, finitud y aislamiento”* en donde el

pensador concentra todos sus esfuerzos en determinar a cabalidad este fenómeno desde esferas que se superpongan al concebir popular y se asistan como condición necesaria para nuestro filosofar hoy.

Desde la condición necesaria de nuestro filosofar, Heidegger elabora la reflexión conceptual de la *Grundstimmung* o el temple anímico fundamental, donde el aburrimiento (*Langeweile*) es llamado a ocupar este importante puesto en la consideración heideggeriana, no estableciéndose bajo determinaciones de origen psicológico que se muestren objetualmente o a través de la constante condición de la metafísica moderna en materia de relación sujeto-objeto. Este aburrimiento, como temple anímico de nuestro filosofar, surge como condición histórica, configurándose epocalmente en la medida en que el *Dasein* es parte de cierto tipo de contextos; en este contexto, podemos entonces señalar que el tedio es el temple de ánimo de la modernidad, a través del cual existimos y configuramos nuestra posición en el mundo.

Desde la reflexión heideggeriana, tenemos que nuestro estar en el mundo es puesto en obra a través de este temple anímico al cual se denominó aburrimiento, surgiendo como condición integrante en las consideraciones que suscitan el mundo en el cual se está existiendo. Por ello, como la filosofía surge siempre en un temple de ánimo determinado, es necesario que pensemos nuestra condición actual desde este elemento que se posiciona como fenómeno primordial dentro del conjunto óntico dominante a develar.

Para organizar un poco la situación contextual dentro de la cual es eyectado el aburrimiento a través de Heidegger, determinando el porqué del surgimiento de esta importante afección dentro del ambiente de reflexión sobre la *Grundstimmung*, me remitiré a la historia, haciendo un breve, pero enriquecedor planteamiento de la situación sobre la cual reflexionaba el filósofo alemán durante la elaboración conceptual de este planteamiento tan importante y revelador.

Para nadie que esté ligeramente instruido en la historia del siglo XX le será ajeno conocer que el final de la década de los años veinte fue un periodo extremadamente desastroso, producto de la caída de la bolsa de valores, impactando este acontecimiento notablemente a lo largo y ancho de la esfera. Este periodo que tratamos de traer a colación fue descrito como la “*Gran depresión*”. Denominación, además, muy pertinente, debida a lo que se vivió en esa época de gran miseria, en la que el paro laboral, los suicidios y la hambruna dominaban la visualización general del mundo.

Desde luego, se sabrá además que Alemania venía de perder la primera guerra mundial y que a través del famoso tratado de Versalles se pactó que como derrotado, tenía que reparar al vencedor, lo cual significó un estado de pobreza material y espiritual dentro del conjunto ciudadano. Por ello, las clases que dictó Heidegger tenían que estar sustentadas en los acontecimientos históricos imperantes que configuraban la actitud del pueblo frente al mundo, soportando en primera instancia la indignidad de perder una guerra y quedar en condiciones de extrema pobreza, para luego tener que afrontar una nueva crisis mundial desatada a través del sistema económico global, que atacaba con más rigor las estructuras internas del, por decirlo de alguna manera, estoico pueblo alemán.

Este periodo de miseria que vivía por aquella época el pueblo alemán fue una condición preponderante para que la retórica y seducción de los líderes del naciente partido “*Nacional socialista de los trabajadores*” subiese al poder y detentara, durante varios años, el dominio de gran parte de Europa, repartiendo miedo, dolor y masacre por donde se presentaba. En esta época, marcada por la tragedia, Martin Heidegger ya siendo un filósofo reconocido, decide tomar partido ante la crisis que envolvía negramente la realidad de su pueblo. Por ello, la templanza anímica fundamental que genera en la reflexión sobre la problemática de su tiempo en las famosas clases de (1929 – 1930), fue el aburrimiento, tratando

este tema como posibilidad de despertar el sí mismo dormido en las consecuencias de esta eventualidad histórica.

El aburrimiento, como temple anímico fundamental, debe despertar las tres cuestiones esenciales de la metafísica heideggeriana, lo cual radica en las preguntas por: *el mundo, la finitud y el aislamiento*, configuraciones necesarias para pensar el sí mismo que se encuentra atrapado en el conjunto óptico de agitación que mantiene y mantendrá la supremacía desde ambientes diferencialmente específicos, pero no por ello, menos abarcentes en el transcurso del desenvolvimiento de la modernidad.

El pensador alemán, dentro de la consideración de su carisma filosófico, recurre a un temple anímico que deniegue la conjunción óptica imperante y despierte la temporalidad original (*instante*), para que en el devenir epocal nos desliguemos de la situación exterior predominante y volquemos nuestra mirada hacia lo esencial, que se manifiesta en las tres preguntas fundamentales que integran el todo de la reflexión filosófica ante la arremetida de la modernidad y su pujante desvinculación para con el uno mismo.

De la misma forma, la articulación del presente trabajo lleva otro matiz, generado por la actividad cinematográfica de Jean Luc Godard, uno de los directores más importantes de la historia de este arte. Como integrante principal de ese movimiento fabuloso y novedoso de la historia del pensamiento cinematográfico, originado en los años 50s, conocido como la *Nueva ola del cine francés*, se destacó siendo uno de sus portavoces más exquisitos en este movimiento cuya característica primordial era rescatar el papel de autor del director y franquear la barrera económica y realizativa que habían puesto los estudios cinematográficos en lo que tiene que ver con la configuración fundamental de la película a elaborar como codificación de una industria consolidada del entretenimiento.

Dentro de la riqueza que abarcaba la creación cinematográfica en aquellos días, se destacaban las temáticas que se representaban para darle una mayor profundidad a la obra efectuada. Desde este momento, el cine tomó otro rumbo, logró penetrar en espacios analíticos que anteriormente le eran ajenos y materias como la angustia, la soledad y el aburrimiento, se convirtieron en reflexiones cotidianas del cineasta a la hora de plantear su obra.

Precisamente, ya estando la *Nueva ola* en su máxima expresión, a mediados de los años 60s, Godard irrumpe el ambiente cinematográfico con la representación de una obra literaria del escritor italiano Alberto Moravia llamada "El desprecio", que si bien, era ya, una novela interesante, la profundidad lograda por la cinta opacó en mayor medida a la literaria. El aburrimiento es la clave para comprender la situación que el director nos quiere plantear aquí, pues es la historia de su tiempo, el acabamiento de la magia proveniente de la poética y la veloz subida del mundo del espectáculo, la cosmética y la vulgar entretención.

Es a partir de los años 60s, cuando la televisión comienza a atrapar al público espectador, entregándole programas sencillos que aletargaran la reflexión sobre el estar en su tiempo. Como el cine se vio impelido ante esta arremetida televisiva, producto del devenir acentuado del capitalismo feroz, en vez de enriquecer sus temáticas se vio obligado ante la calidad mercantil propia del estudio, de manufacturar cinematografías vacías que atrapasen al público entre el decorado, la belleza superficial de los personajes y una historia que entretuviera por algún tiempo la retina del espectador sin que le causase ningún pensamiento que pudiese estremecerlo, sacándolo de su fácil vida elaborada y cimentada por el ideal de progreso.

Sobre este punto, Godard toma como excusa la novela de Moravia, cuya temática argumental era un dilema existencial a nivel de pareja, sobrepasándolo y elevando su consideración al conjunto del mundo en el que habita. Aburrirse, era *hartarse*

de la entretención que lo inunda todo y ver la enfermedad de la modernidad a la cara, tramando una obra cinematográfica que a través de la cotidianidad reflexionara sobre la urgencia de contemplar el drama de la vida atrapado entre la agonía del confort burgués y el encanto de la técnica.

Desde estas dos visiones, la filosófica (Heidegger) y la cinematográfica (Godard), encontramos la misma preocupación, desde luego, entendiendo el carácter de la especialidad de cada uno de ellos para determinar la crisis de la modernidad. Es necesario advertir, que en el diálogo que planeamos hacer, no intentamos generar competencia, en donde se pudiese advertir la búsqueda de un ganador dentro del conjunto de las consideraciones que aquí planteemos. La idea es más sencilla y, por lo tanto, más fecunda, en tanto en cuanto, queremos ver como se maneja la reflexión de la modernidad a través de ambientes creativos distintos, pero bajo la interpretación esencial de una constante, el aburrimiento.

Como se observa, la preocupación que mantiene en vilo tanto al filósofo como al cineasta es la necesidad de ver el mundo moderno en todas sus dimensiones. Para ello, cada uno, a su manera, acomete contra él desde la posibilidad de integrar el despertar del aburrimiento hacia un profundo miramiento de las circunstancias más agudas de esta circunstancia epocal.

Dentro de la ubicación estructural de nuestro proyecto, tenemos una división de tres capítulos, los cuales nos darán la posibilidad de oír las voces del cine y de la filosofía, para luego entrecruzarlas en un diálogo pensante donde observaremos sus posiciones más propias en materia del despertar el aburrimiento para con la analítica de la modernidad.

Teniendo esto presente, en el primer capítulo determinaremos el desenvolvimiento fenomenológico de las tres formas de aburrimiento vistas en las clases de Martín Heidegger de 1929 – 1930, además de una breve intervención histórica sobre las

concepciones que sobre el fenómeno del tedio se ha tenido desde la edad media hasta finales de la filosofía moderna, señalando con ello cómo el devenir histórico hizo pertinente una dilucidación fundamental de este elemento desde la posibilidad de experimentar la crisis de la modernidad.

La estructuración formal vista en Heidegger, sobre el aburrimiento, se encuentra articulada en tres momentos fundamentales de análisis: el aburrimiento por..., el aburrimiento en..., uno se aburre (*Es ist einem langweilig*). Dentro de esta analítica del fenómeno del aburrimiento, Heidegger hace un recorrido desde la forma más exterior (en...) hasta la que posee mayor profundidad existencial (uno se aburre), posibilitando a su vez una orientación fenomenológica en materia de develar el estado configurante para que surja la temporalidad original (*instante*). Además de ello, se quiere despertar el temple anímico como un fenómeno de origen histórico que se diferencia ostensiblemente de la articulación general desde el ambiente psicológico-subjetivo.

Es en este primer capítulo, donde queremos alcanzar una comprensión filosófica del aburrimiento, estudiando sus formas establecidas como plexo fundamental del despertar ante la somnolencia que provoca la estructura moderna, posibilitando a su vez, la aparición de las tres preguntas esenciales de su metafísica (Mundo, Finitud, Soledad) y que son la raíz de su reflexión filosófica en las clases del (1929 – 30) dedicadas a la consideración del aburrimiento como temple anímico fundamental.

El segundo capítulo está dedicado a las consideraciones godardianas y su vinculación representativa con el aburrimiento en la cinta de 1963 titulada “el desprecio”. La estructura de este momento programático, está dividida en dos partes:

En la primera sección, titulada *“Reflexión acerca de las posturas críticas de Godard con respecto a su imagen de la Modernidad”*, nos concentraremos en dilucidar la imagen de la modernidad desde las propuestas y consideraciones escritas y fílmicas del director francés, haciendo una extensiva consideración acerca de la vinculación reflexiva y productiva que tiene el director para con el ambiente moderno, basándonos a su vez, en películas cuya consideración ayudan a dilucidar efectivamente la situación crítica sobre la cual se inmiscuye el director sobre su situación epocal.

En la segunda, que lleva por título *“Consideración acerca de la tipificación del aburrimiento visto en la cinta “El desprecio” como fundamento integrante del acontecer de la modernidad”*, examinamos tipológicamente el desenvolvimiento de la actividad cinematográfica de “el desprecio” y la puesta en obra del fenómeno del aburrimiento en mentada película, para señalar el tipo de aburrimiento manejado por Godard en la película interpretada, buscando con ello abonar el terreno para la posibilidad de entablar el diálogo entrecruzado entre filosofía y cine.

El tercer capítulo se concibe como último y por ello conclusivo en la dinámica dialógica que emprendimos en los capítulos anteriores desde Heidegger y Godard, observando sus posturas y grados de profundidad temática a la hora de manejar el aburrimiento como condición necesaria para entender el problema del existir moderno. En el devenir de este diálogo pactado, se considerarán los factores más relevantes en la estructuración formal del aburrimiento, donde nos concentramos en las semejanzas y las diferencias que puedan surgir de la implementación considerativa tanto en la actividad cinematográfica como filosófica. De esta articulación dialógica emerge la necesidad de entender el posicionamiento del aburrimiento como condición necesaria para comprender el dilema moderno y como el cine es capaz de llevarlo a cabo, originando esto en la posibilidad efectiva de hallar sus limitaciones en materia de representación de aquello que surge de las profundidades más propias y esenciales de nuestra existencia.

Este diálogo, nos permite vislumbrar un sinnúmero de condiciones para que el cine y la filosofía se entrecrucen epistemológicamente para determinarse el uno a la otra, observando las posibilidades de enfrentar nuevos retos en los que la obra fílmica a través de la consideración filosófica, sirva de asidero para pensar el mundo de hoy y sus problemáticas más urgentes.

La intención concreta de este capítulo es sugerir un diálogo contrastado entre la posición del arte cinematográfico y la filosofía, emprendido a través del producto de las posiciones que sobre el fenómeno del aburrimiento se establecieron a raíz del primer capítulo (Heidegger) y del segundo (Godard), pues con ello se indica nuestra situación actual a partir de la interpretación del aburrimiento (*Langeweile*) como catalizador principal del despertar ante el arrebatado moderno.

Espero, entonces, que el camino que emprenderá el lector, más allá de entregarle una regular interpretación del tedio, lo posicione sobre el sendero de su situación actual, quitándole el velo que cubre su comprensión cotidiana del mundo y entregándolo a un redescubrimiento de su situación hoy. Erigiéndose bajo la forma del aburrimiento, lo cual será hilo conductor en el devenir interpretativo de nuestro proyecto y examinando dicha afección desde las concepciones que más nos interesan, el contraste entre cine y filosofía y su forma de determinar la consideración sobre este fenómeno tan estrictamente moderno.

1. DESCRIPCIÓN E INTERPRETACIÓN DE LA ARQUITECTURA ESENCIAL DE LAS TRES FORMAS DEL ABURRIMIENTO (LANGEWEIFE) COMO TEMPLE ANÍMICO FUNDAMENTAL DE NUESTRA EXISTENCIA

1.1 DESGLOSE CONCEPTUAL DE LA ESTRUCTURA DEL TEMPLE ANÍMICO

Vamos a comenzar el desarrollo de esta propuesta filosófica interpretando los tres momentos fundamentales del aburrimiento (*“en”...“por”...“uno se aburre”*), que a su vez Heidegger ha identificado como temple anímico fundamental de nuestra existencia-histórica; para lo cual se hace necesario explicitar y caminar paso a paso los senderos que exigen una elucidación de todos aquellos elementos que giran en torno a este concepto, componiendo su desenvolvimiento y comprensión.

Comenzaremos por tratar el tema de la *templanza anímica*, aquello que se plantea como problemático a la hora de abordar el fenómeno del aburrimiento, porque entender a cabalidad su fundamento permite dar un paso enorme hacia la comprensión totalizante del aburrimiento mismo. El temple de ánimo es estructuralmente una de las condiciones del *estar- en- el- mundo* comportándonos con el otro, es la armonía que pulula entre nosotros direccionando el actuar y afectándonos de tal y cual modo, es decir, acontecemos en el mundo de una forma definida cada vez, a través de la tristeza, la alegría y desde el aburrimiento, configurando ostensiblemente tanto el mundo nuestro, como el de aquellos que nos rodean.

El carácter del aburrimiento se ha concebido a través del pensamiento científico de manera tal que los temples de ánimo son un suceso anímico que se origina en el sujeto a través de una causa específica, la cual puede ser analizada psicológicamente para determinar los factores que hicieron que apareciese, de ahí ese afán tan apremiante que se mueve sigiloso en las ciencias y los obliga a nombrar y calcular dentro de la normativa de su especialidad aquello que sucede

en cada uno y expresar una comprensión urgente y sobresaliente acerca de la afección que habita y la cual se hace urgente determinar.

La mirada que sobre la reflexión científica tiene lugar, adquiere fundamento en certezas conseguidas con estudios que ha facilitado la técnica moderna a las especialidades que se encargan de este tipo de temáticas, pero que al final terminan sólo fragmentando el problema y jamás llevándolo hacia terrenos donde se vuelva más urgente su concepción, que pongan en vilo a la existencia misma y que nos devuelvan originariamente a las preguntas esenciales mismas que se abren a través del *Dasein*. Con respecto a esto Heidegger afirma:

Cierto, los temples de ánimo pueden tomarse así: como teñimientos, como fenómenos que acompañan a los restantes sucesos anímicos. Hasta ahora, también en el fondo se ha tomado siempre así. Esta caracterización es indiscutiblemente cierta. Pero, en la misma medida, tampoco se pretenderá afirmar que esta concepción vulgar es la única posible o incluso la decisiva, acaso porque es la que más se sugiere y la que se encuadra más fácilmente a la vieja concepción del hombre. Por tanto, los temples de ánimo no son un mero suceso anímico o un estado, como cuando un metal es fluido o sólido, sino que, por el contrario, forman parte del ser del hombre¹.

Esto resulta determinante a la hora de concebir el temple anímico fundamental, separándonos de su comprensión habitual como un producto causal arraigado a una situación de origen psicológico. Lo que se busca es señalarlo como un estado fundamental en el cual se determine la visión y constatación del mundo, a la manera como Wittgenstein lo enuncio en el "*Tractatus Logicus Philosophicus*" "*El mundo de los felices es distinto al mundo de los infelices*"². Esto enunciado por Wittgenstein se hace interesante tratarlo de acuerdo al fenómeno del temple anímico descrito por Heidegger que dista de las tesis psicologistas al respecto del

¹ HEIDEGGER, Martin. Los conceptos fundamentales de la metafísica: Mundo, Finitud y Soledad. Madrid: Alianza, 2007, p. 95.

² WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logicus Philosophicus*. Madrid: Tecnos, 2007, p. 104.

mismo. Con respecto a la enunciación Wittgenstania que se mencionó anteriormente y que asumía que el mundo del infeliz es otro que el del feliz, donde la interpretación que sobresale de esta relación que en primera instancia atendería en apariencia más a una visión subjetiva con el mundo que a una postura existencial, se ve franqueada en el hecho de que el temple de ánimo temple no sólo a quien lo posee en estado despierto, sino a todos aquellos con quienes tiene contacto, cual melodía difusa que condiciona las voces en un solo tono, precisamente templando a quienes escuchan sin percatarse o razonar sobre la específica causalidad que deviene en mentado momento. Con esto queremos decir que el acaecimiento del mundo se condiciona de acuerdo a la templanza anímica, vinculando dicha estructura con un estar- en-el-mundo de tal o cual manera, no atendiendo a requisitos deterministas sino siempre concentrándose en una cinética de las emociones.

Establezcamos, para ejemplificar, una mirada más cotidiana a la identificación del fenómeno del temple anímico con un suceso que le ha sucedido a más de uno en varias ocasiones. Imaginémosnos sentados en una tienda de algún sector cercana a la universidad donde estudiamos o trabajamos, celebramos que la fecha de parciales pasó sin mayores percances y todo hasta el momento se encuentra bien. Hablamos de todo lo que ha acontecido hasta el momento, recuerdos, situaciones graciosas, confidencias, todo para hacer más amena la conversación. De inmediato llega un compañero, acerca del cual se rumorea lo ha dejado su novia recientemente y por lo tanto no se encuentra del mejor de los ánimos, (desde luego no todos los presentes comparten esa infidencia). El joven se sienta y pasados algunos minutos la atmosfera festiva del lugar se torna un poco turbia, las risas, que en primera instancia predominaban, se apartan para dar paso a las caras largas y las miradas inquisitivas sobre el uno y el otro que provocan tensión en la situación. El silencio se hace patente y nadie asiste a decir nada, ninguno se extrovierte, sólo la incomodidad perturba. Desde luego es la situación aquella que se *templa anímicamente* debido a la irrupción de un nuevo temperamento el cual,

debido a su intensidad, se derramó o mejor, que contagió de manera viral la atmosfera en la que se desarrollaba la situación. Desde luego, esto no quiere decir que su estado mental contagio, sino su templanza para con los otros, pues ya hemos recalcado que los *temples de ánimo* habitan en todos y cada uno y se regulan de manera social, estableciéndose y metamorfoseando uno en otro, en el ejemplo veíamos como de la alegría se pasó a una incomodidad manifiesta, determinando esta atmosfera cambiante en las relaciones fundamentales del *ser-ahí y del ser uno con otro*. Por esta razón, anota Heidegger:

Los temples de ánimo no son fenómenos concomitantes, sino algo que determina de entrada justamente el *ser uno con otro*. Parece como que en cada caso haya ya en cierto modo un temple de ánimo, como una atmosfera en la que nos sumergiéramos y por la que luego fuéramos templados. No solo parece que sea así, sino que es así y en vista de esta circunstancia hay que despedir a la psicología de los sentimientos y de las vivencias de la conciencia³.

Este ejemplo demuestra que los temples de ánimo no son productos anímicos que sucedan de manera estricta en un solo sujeto modificando su estado mental, sino que son resultado de la esencia misma del *Dasein* y característica fundamental de nuestro estar-en-el-mundo. Por ello como describimos, el temple del sujeto contrariado congestionó de lleno la situación en la que se encontraba sin que se manifestara un hecho fácticamente comprobable como por ejemplo que la temática de la situación se hubiese encaminado a atender ese asunto específico incomodando a los demás presentes en el lugar. Sobre esto Svendsen comenta:

Conviene evitar la reducción de las afecciones a fenómenos puramente psicológicos pues, si las consideramos de este modo, no darán cuenta del mundo, sino solo de nuestra propia vida mental. Heidegger asegura que el simple hecho de que estemos sometidos a nuestras afecciones es la

³ HEIDEGGER, Op. Cit., p. 98

evidencia del hecho de que estas no sean puros estados interiores que se proyectan sobre un mundo sin sentido⁴.

De acuerdo a lo anterior se hace necesario encontrar ese temple de ánimo que llegue a la raíz misma de la existencia, a uno más fundamental, no al único como se podría pensar, pues siempre estamos existencialmente templados de una u otra manera, sólo sucede que un temple es cambiado por otro cada vez. Si retomásemos el ejemplo anterior de la conversación, se entendería que los participantes se encuentran templados cada uno a su manera, solo que hay grados de agudeza de los temples que se superponen sobre los demás, lo cual afirma que no estamos en un vaciamiento constante de la capacidad subjetiva esperando por ser llenada con alguna experiencia o emoción nueva, sino que estas ya anidan en la interioridad, en el fondo mismo de la existencia. Por ello la templanza anímica condiciona de manera perentoria la postura en la cual nos encontramos cada vez como *Dasein en- el- mundo*, sorteando esto desde una óptica determinada cada vez y asumiéndolo en cuanto tal. Sobre esto Adrián Escudero precisa:

El pensamiento, por tanto, es siempre pensamiento marcado por un estado de ánimo fundamental que acontece de manera epocal, es decir, que impregna el modo de pensar de una época histórica. La historia del ser se puede entender como la sucesión de unos estados de ánimo fundamentales. Así, por ejemplo, los griegos pensaron desde el asombro, los modernos desde la duda y la época contemporánea abren el pensamiento desde el espanto de la maquinación. Los estados de ánimo ya siempre anteceden y abren el pensamiento, por lo que éstos no están nunca a su disposición. Si el ser se sustrae a cualquier intento de representación, si el ser se oculta cuando queremos aprehenderlo conceptualmente, parece que sólo quede la posibilidad de un acceso afectivo al espacio de juego, al horizonte de sentido abierto por el mismo. Efectivamente, el acontecimiento del ser se manifiesta básicamente a partir de diferentes estados de ánimo como el espanto, la contención, el

⁴ SVENDSEN, Lars. Filosofía del tedio. México: Tusquets, 2008. p. 75.

júbilo, el asombro, la angustia, la preocupación, el éxtasis o el aburrimiento⁵.

Es por esto que la determinación de los temples anímicos como fenómenos fundamentales de nuestra existencia, conlleva de lleno a la siguiente fase del presente escrito, donde estudiaremos el aburrimiento como temple anímico fundamental y que a su vez despierta las tres preguntas esenciales de la metafísica, esto es: El mundo, la finitud y el aislamiento. Lo cual hace perentoria la tarea concebida en la develación de este temple y la diversificación ontológico-estructural propuesta por Heidegger, enfocándonos en el hallazgo del aburrimiento más profundo y esencial de nuestra existencia.

1.1.2 Consideración acerca del aburrimiento y primer paso hacia la estructuración de los tres momentos esenciales del mismo. Tratar del aburrimiento como temática filosófica pareciese una necesidad, debido a que el aburrimiento o aquello que aburre, se perfilan como elementos no atractivos al pensar ni común y en una medida más aguda en el filosófico, esto de acuerdo a los pocos tratados que existen sobre el mismo y las agónicas intromisiones de algunos pensadores en trabajarlo de manera somera y desestimada*. Esta constante sobre la inoperancia temática del aburrimiento puede además derivarse de un mundo como el nuestro donde las situaciones omiten cada vez hablar de este tema debido a la imperiosidad del entretenimiento que se afirma cada vez más como escape a lo que pareciese ser el desterrado mayor del mundo contemporáneo y más aun si nuestra tesis se encamina a escuchar atentos lo que se dice bajo la forma del aburrimiento.

⁵ ESCUDERO, Jesús Adrián. Hacia una fenomenología de los afectos: Martín Heidegger y Max Scheler. En: Thémata, revista de filosofía. Sevilla, No. 39, 2007. p. 368.

* Véase por ejemplo las concepciones acerca del aburrimiento en los filósofos de la modernidad como Kant, Pascal o Leibniz.

Para abordar de manera completa y esencial es menester emprender un camino al origen mismo de su concepción, aunque emprender una historia del aburrimiento sería o comportaría una tarea de sumo dispendiosa, pues de ello se desprende que no hay una guía o emprendimiento intelectual a totalidad que cimiente el profundizar sobre esta afección específica, colmando su estudio historiográfico en una suerte de incontables escritos, “Ya que el tema es tan complejo y extenso que tal empresa abarcaría toda una serie de gruesos volúmenes y otros tantos años de trabajo”⁶, como afirma Svendsen.

Se ha optado, de acuerdo a los análisis anteriores, en generalizar para este proyecto una serie de enunciaciones históricas que brevemente describan la relación de este fenómeno con las eras precedentes y desde luego la influencias que su desarrollo histórico derivo en el futuro. El tedio o el aburrimiento ha sido siempre un marginado de la actividad filosófica, desde la edad media donde encontramos sus primeros hallazgos como enunciación de una maldad manifiesta por algún demonio que intenta perturbar el regocijo divino que sienten aquellos que están en la gracia del señor. La *acedia*, es el término que se utiliza en dicha época para denominar el comportamiento pernicioso que inhibe y que como una sombra obnubila la concentración y la alegría espiritual que se tiene por estar cobijado y amparado en el regocijo divino. Por lo mismo encontramos en la “*Filosofía del tedio*” de Svendsen el siguiente aporte de Evagrio Póntico:

Aquel que logre oponer resistencia a la acedia mediante la fuerza del espíritu y la paciencia, podrá resistirse también a los demás pecados, alcanzando así la alegría⁷.

Esta visión de Póntico fue tomada a la ligera *por algunos filósofos modernos* que consideraban el *tedio, asedia o aburrimiento*, como producto de algún mal,

⁶ SVENDSEN, Op. Cit., p. 61.

⁷ Ibid., p. 52.

emprendiendo una feroz cruzada por desaparecerlo del entramado filosófico, acercando su reflexión a una nada donde sólo hay sin sentido y pesadumbre.

Desde luego, la mayoría de las posturas filosóficas que decantaron en una desacreditación del aburrimiento correspondían a un régimen de naturaleza teocrática, asumiendo un sentido racional a lo que allí expresaban, pues un sujeto aburrido es un sujeto que no se regocija en la alegría de dios y por ello cae inextricablemente en un vacío arrollador. Por ello escribía Pascal:

Todo lo que el hombre hace sin dios, carece de sentido, es vacua vanidad...sin dios el hombre no es nada, y el tedio es la conciencia de dicha nada⁸.

Los argumentos sobre el tedio variaban unos de otros, desde una postura explícitamente teocéntrica como en la edad media, hasta una de origen estrictamente médico o fisiológico en el renacimiento, esta afección se ha entendido como *melancolía* y ha sido estudiada ampliamente por el erudito inglés Robert Burton en sus extensos tratados titulados "*Anatomía de la melancolía*", texto que, en varios volúmenes, recoge una recopilación de datos que van desde la Grecia clásica hasta los días en los que se encuentra, es decir, a mediados del siglo XIV; se trata desde luego de una postura fisiológica que dista mucho de los análisis posteriores sobre el tedio y más aún si se les compara con el tratamiento ontológico que Heidegger emprende desde él.

Se puede encontrar, más adelante de todo el auge fisiológico en el tema de las afecciones emprendido por Burton, ideas mucho más directas y más arraigadas con el comportamiento mental y social de la época, tal como se puede encontrar en la visión más funcional enmarcada en la filosofía Kantiana, donde se describe la aparición del tedio como una falta de actividad, muy común en los

⁸ PASCAL, Blaise. Pensamientos. Madrid: Valdemar, 2001. p. 62.

planteamientos de su ética, tan estrictamente normativa y enfocada a la productividad. Por ello Lars Svendsen escribe:

El goce no llena el tiempo, sino que lo deja vacío, y el espíritu humano experimenta aversión, enojo y tedio ante un tiempo vano. El tiempo presente puede parecerse colmado y, sin embargo, antojársenos como vano el recuerdo; pues cuando no se hace otra cosa en la vida, salvo desperdiciar el tiempo, una visión retrospectiva que haga balance de la vida no sabrá explicarse cómo ha transcurrido tan rápidamente sin haber hecho nada⁹.

Esta visión kantiana se me hace notablemente interesante porque es el acercamiento de las concepciones contemporáneas, fruto del establecimiento estatal y sus consideraciones acerca de la improductividad, la obligatoriedad y los paradigmas epistemológicos sobre todo vistos desde el funcionalismo y que con su metafísica rigurosa generaría, a través del cumplimiento normativo, la verdadera libertad en los individuos. Sobre esto escribe Heidegger en su conferencia titulada "*La Pobreza*":

La metafísica llega incluso tan lejos que enseña, con Kant, que la necesidad, es decir, la coacción del deber y el coaccionar vacío de la obligación por la obligación, sería la verdadera libertad¹⁰.

Sobre la propensión normativa de la metafísica moderna y su lucha contra la manifestación del aburrimiento mediante la implementación del deber y la laboriosidad, podemos vislumbrar en esa obra monumental sobre el tedio que es "*Contra Natura*" de Joris Huysmans, precisamente el vacío que produce la improductividad y el apego a lo superficial, al ocio desmedido que sólo causa abatimiento y necesita ser curado mediante la ocupación. Aunque, desde luego, en esta obra, el personaje siente el aburrimiento de manera originaria, no puede

⁹ SVENDEN, Op.cit., p. 68.

¹⁰ SVENCEN. La pobreza. Buenos aires: Amorrortu, 2008. p. 111.

culminar su llamado, perdiéndose debido a su premura en formas del aburrimiento que se alejan, aunque no demasiado, de aquel fenómeno buscado, uno profundo que temple nuestra existencia de manera fundamental.

La idea Kantiana no va encaminada precisamente a una superación de las barreras meramente técnicas y a una direccionalización más fecunda sobre el yo mismo, desatando mediante el hacer el culto al trabajo y la desmesura horaria, donde la significación de la existencia a través de actividades enriquecedoras sean una constante. Contrario a estos presupuestos, Kant busca la consolidación de la norma, del quehacer productivo acerca del rol que se debe establecer en la sociedad, del deber absoluto y respetuoso con la ley establecida por la infalibilidad de la razón; algo que se hiciera distinto de ello, causaría una desocupación por no encausarse en el hacer debido, repercutiendo esto en un profundo tedio que dejaría al sujeto en un vacío absoluto. Por ello escribiera Svendsen, citando a Kant: “La vida resulta tediosa para quien no hace nada, pues siente que no ha vivido en absoluto¹¹”.

Sobre la mención acerca de las lecciones sobre ética Kantiana, que cita a su vez Svendsen en sus análisis sobre el aburrimiento, se puede observar claramente unas de las posiciones más importantes al respecto de la obra de Kant que critica Schopenhauer en su apéndice *“El Mundo como voluntad y representación”* (*Critica a la filosofía Kantiana*) criticando de lleno el apego a la fría razón legal y el olvido del sentimiento que debe emanar desde una apreciación estética del mundo, a partir del sentimiento y no desde la norma. Por ello escribe el filósofo alemán:

Aquella exigencia de Kant de que toda acción virtuosa se produzca por puro y deliberado respeto a la ley y de acuerdo con sus máximas abstractas, fríamente y sin inclinación o incluso contra ella, es lo mismo

¹¹ SVENDEN, Op.cit., p. 69.

que si se afirmara que toda obra de arte auténtica tiene que surgir de una aplicación bien deliberada de las reglas estéticas¹².

Desde luego este tipo de aburrimiento referenciado en la posición Kantiana y que a su vez es producto de una ordenanza implícitamente psicológica, donde el efecto se manifiesta a raíz de una causa específica, como lo es por ejemplo: la licencia del empleo por el cual se ocupó durante muchos años un sujeto, decantando esto en una pasmosa y tediosa desocupación y no desde una necesidad más originaria que atendiera a una preocupación por sí mismos, resultando el mismo en la pregunta por el mundo y por el sí mismo implicado en este. Desde este punto de vista es notablemente cierta la tesis de Kierkegaard encontrada en los trabajos sobre el tedio, emprendidos por Svendsen, acerca de que el tedio es *la razón de todo mal*, entendiendo, desde luego, que históricamente el aburrimiento tal como se ha planteado no ha sido reflexionado a cabalidad, sino sólo como consecuencia de algún tipo de desorden ya sea de procedencia física o espiritual.

Sobre esta temática hay interpretaciones desde orígenes mucho más actuales, pues la llegada de la preponderancia del mundo burgués, tedioso, monótono y sobre todo seguro, genera una búsqueda de emociones más profundas y relevantes, entregándole al aburrimiento connotaciones diversas y alejadas de su entramado ontológico. El horizonte implícito del trabajo filosófico de Heidegger, encaminado hacia la supresión de la forma misma en que esta afección (*aburrimiento*) quiere manifestarse y desterrarla fuera de sí como un molesto parásito, así sea arriesgando la propia vida en una empresa tal. Sobre este punto de vista en que se manifiesta la peligrosidad existencial del aburrimiento podríamos decir que el tedio tiene cierto romance con la muerte, o el riesgo que esta pueda traer para salir de su lúgubre y uniforme situación que determina la

¹² SCHOPENHAUER, Arthur. El Mundo como voluntad y representación (tomo I). Madrid: Trotta, 2009. p. 594.

necesidad de establecerse como *quietivo* en el mundo actual, al cual afrontar parece disperso y monótono. Teniendo esto presente, la guerra o cualquier situación parecida suscitan un bálsamo en torno a dispersar esta situación azarosa, aunque desde luego la práctica bélica en sí está desterrada de manera general, se puede recurrir al Hiper cine*, donde se representa de manera atrayente, deslumbrante y sobre todo cotidiana, la emoción distractora necesaria para aquietar el enorme peso que trae consigo el aburrimiento. Por ello escribe Svendsen en su *Filosofía del tedio*: “El mundo resulta tedioso cuando todo es transparente. De ahí que necesitemos el riesgo, la conmoción. Sustituimos lo no transparente por lo extremo¹³”.

Un ejemplo de este hecho que nos describe Svendsen es puesto de frente por Ernest Jünger, un pensador alemán de grueso calibre, quien a raíz de sus experiencias en la primera guerra mundial escribió una obra fundamental titulada “*Tempestades de acero*”, ayudando a comprender de manera estética el conflicto interno de la misma. En uno de sus múltiples y arrolladores pasajes nos dice acerca del aburrimiento y su experiencia como soldado:

Tras una breve permanencia en el regimiento habíamos perdido por completo las ilusiones con las que habíamos marchado a la guerra. En vez de los peligros que esperábamos, lo que allí encontramos fue suciedad, trabajo y noches pasadas en claro; sobreponerse a todo esto requería un heroísmo que no nos atraía mucho. Todavía peor era el aburrimiento; para el soldado éste es más enervante que la muerte¹⁴.

Este ejemplo y la puesta en marcha de la comprensión de Svendsen nos pone de frente una interpretación del aburrimiento muy arraigada a la vida burguesa, diferente a las anteriores, pero con la aún firme propuesta de librarse al precio que

* Clasificación sobre la cuarta edad del cine, generada en el libro “La pantalla global” de Gilles Lipovetsky.

¹³ SVENDEN, Op.cit., p. 46.

¹⁴ JUNGER, Ernst. *Tempestades de acero*. Barcelona: Tusquets, 1998. p. 43.

sea del mismo estado. Desde luego estamos en pleno nihilismo y *Dios ha muerto**, por lo tanto la guerra nos entrega el sosiego que el ente supremo no puede otorgar debido a su caída. Por ello escribe el mismo filósofo Sueco, más adelante: “Cuan aburrida sería la vida sin violencia¹⁵”.

Con esto podría interpretarse que el estudio de esta afección se vería como algo “*contra natura*”, pues su análisis histórico devela una serie de registros que los harían poco viable para emprender un análisis esencial de la existencia y menos aún proponerlo como inquiriente acerca del mundo, la finitud y el aislamiento, tesis fundamentales de la filosofía contemporánea. Desde luego, Heidegger interpreta el aburrimiento de una manera mucho más profunda y originaria, debido a su necesidad de insertarse de manera eficaz en la raíz misma de la existencia, volcando el concepto como aquello más necesario y urgente de des-ocultar, otorgándole mediante la fenomenología una imperiosidad y responsabilidad tal para ponernos en cuestión a nosotros mismos. Por esto escribe lo siguiente:

Aburrido: con ello queremos decir pesado, monótono; no estimula, no excita, no aporta nada, no tiene nada que decirnos, no nos incumbe. No obstante, esto no es una determinación esencial, sino sólo una aclaración tal como se sugiere en primera instancia¹⁶.

Este carácter fruto del entendimiento vulgar que corresponde con el aburrimiento como un vacío, Heidegger lo identifica con un no querer escuchar aquello que éste tiene por decir, saliendo de la mirada superficial y adentrándose a las oscuras e inexploradas cavernas que provocan el estremecimiento existencial y el arrebatamiento con respecto al mundo. Este hecho de la concepción del aburrimiento en el entendimiento cotidiano lo veremos más adelante, cuando

* Aquí hacemos referencia a la famosa sentencia de Nietzsche consignada en gran parte de su obra, ligada al advenimiento del nihilismo y la pérdida de los valores fundacionales acerca de los cuales fue constituido el horizonte mundano tal como se conocía hasta entonces. La muerte de dios, es más el claudicar de la metafísica moderna que alguna propuesta crítica de índole clerical.

¹⁵ SVENDEN, Op.cit., p. 47.

¹⁶ HEIDEGGER. Los conceptos fundamentales de la metafísica, Op.cit., p. 82.

tratemos del pasatiempo como aquello que se enfoca por alejar el aburrimiento, encaminado a no dejarlo ser y borrar cualquier vestigio que este temple de ánimo pueda querer con nosotros.

Esta apuesta de Heidegger por tratar y casi que redimir el fenómeno del aburrimiento, que como vimos atrás ha sido tan enormemente desestimado históricamente, debido a su incompreensión y cegamiento por causas que en este escrito no tenemos la intención formal de estudiar a fondo, pero que en sí mismas se hacen implícitas a si sean de manera superficial. Nuestro tema principal es el aburrimiento y en una estamento más original, el aburrimiento con carácter ontológico-existencial (*es ist einem Langeweile*) encontrado en Heidegger, quien como ya se dijo trata a este concepto como un fenómeno originario y esencial de nuestra posibilidad mas propia, predominante a la hora de inquirir sobre el mundo, la finitud y el aislamiento.

Este aburrimiento que yace en nosotros y que como vimos es el temple fundamental de nuestra existencia, es necesario y más que necesario, urgente despertarlo, no porque siempre permanezca dormido y nunca se manifieste, sino porque como temple de ánimo se manifiesta pero de inmediato vuelve a su sopor. El despertar de este temple es un permanecer en este estado, un hacerse en la vigilia para que pueda desatar todo su potencial, no implica un traer a conciencia simplemente y constatarlo, sino dejarlo *ser en cuanto tal, dejarlo que se manifieste a sí mismo sin entorpecimiento alguno que inhiba su desarrollo fundamental.*

Para que se pueda dar un despertar en sentido ontológico, es necesario salir de la relación ortodoxa que comprende al hombre como ser dotado de conciencia, encaminando su conocimiento no a la constatación subjetiva del mismo, sino más bien a redefinir el comportamiento y la concepción que tenemos de él. Sobre esto Heidegger comenta:

Por eso no hablamos en absoluto de constatar un temple de ánimo fundamental de nuestro filosofar, sino de despertarlo. Despertar es hacer despertar, un hacer que se despierte lo que duerme¹⁷.

Como lo comentábamos más arriba, los temples anímicos ya están en nosotros, no son en cambio fenómenos externos que nos afectan de vez en vez, por ello despertar una templanza anímica fundamental radica en la idea de que éste ya está ahí y es menester desatarlo de su letargo y dejarlo que permanezca de forma despierta para el filosofar. Por esto, Heidegger comenta:

De igual modo sigue siendo cierto que, si despertamos un temple de ánimo, eso se debe a que ya estaba ahí, y sin embargo no lo estaba. En sentido negativo hemos visto que la diferencia entre ser ahí y no ser ahí no coincide con la diferencia entre ser consciente e inconsciente. Pero de aquí deducimos aún más: si el temple de ánimo es algo que forma parte del hombre, que está, como decimos, en él, o que el hombre tiene, y si esto no puede iluminarse con ayuda de la conciencia y la inconsciente, entonces no nos aproximaremos en absoluto a ello mientras sigamos considerando al hombre como algo que se diferencia de la cosa material en que tiene conciencia, que es un animal dotado de razón, un animal *rationale* o un yo con vivencias puras que está unido a un cuerpo. Esta concepción del hombre como ser vivo que luego además tiene razón ha llevado a un desconocimiento completo de la esencia del temple anímico. Despertar el temple de ánimo y el intento de ponerse a trabajar sobre este elemento notorio se identifica al cabo con la exigencia de un reajuste completo de nuestra concepción del hombre¹⁸.

En este momento de reflexión sobre el despertar el aburrimiento y dejarlo que permanezca despierto, se plantea de inmediato una crítica absoluta de Heidegger con respecto a la metafísica tradicional, es decir, la metafísica moderna, quien característicamente denotó al ser humano con la aureola de la razón, el cálculo y la objetividad mundana vista a través de los ojos de un sujeto, quien engendra lo visto. Sobre esta base Heidegger apela a una revisión de la historia de la

¹⁷ Ibid., p. 90.

¹⁸ Ibid., p. 92.

metafísica y una reconstrucción de la misma, ya no como disciplina filosófica, sino como la *esencia de la filosofía*, desvirtuando los valores metafísicos que decantaron el pensamiento en los orígenes de la técnica moderna y su influjo pernicioso para la humanidad. Todo el planteamiento sobre el cual gira esta postura está sustentado dentro de lo que Heidegger denominó “Olvido del ser”. Tal como lo enuncia Mónica Cavallé Cruz en su texto sobre Heidegger y el pensamiento Advaita.

El tema central del pensar en Heidegger es el tema del Ser. Y, por ello, su pensamiento adoptará la forma de una *problematización de las bases mismas de la filosofía occidental*; pues la filosofía occidental -sostiene- se caracteriza precisamente por haber incurrido en el olvido de los olvidos: el olvido del Ser (*Seinsvergessenheit*)¹⁹.

Es decir, salir de este esquema metafísico tradicional, comportaría lanzarnos en picada contra la existencia misma, olvidando o apartando la procedencia racional y la calculabilidad natural que ésta contiene para la explicación y facturación de todos los fenómenos que acaezcan en el mundo. Sobre esto, Berciano interpretando a Heidegger, escribe:

En este contexto se comprende la importancia de la matemática en la representación. Si representar significa aquí: desde sí mismo, poner algo ante sí y asegurarlo ante tal, se comprende que Heidegger añade: este asegurar tiene que ser un calcular, porque solo la calculabilidad garantiza de antemano y constantemente el estar cierto de lo que se representa. Por esta exigencia de seguridad y certeza se recurre al cálculo, que permite tenerlas. La representación, como se entiende, tiene todas estas características, también pertenecerían a la representación segura el hecho de que descartes considere el ser de la naturaleza material como extensión (*res extensa*), como objetividad, que en rigor incluye espacio y

¹⁹ CAVALLÉ CRUZ, Mónica. Naturaleza del yo en el vedanta advaita, a la luz de la crítica al sujeto de HEIDEGGER. (Tesis Doctoral). Madrid: Universidad Complutense. Facultad de filosofía; 2001. p. 184.

tiempo. Extensión es aquello que es accesible al representar (al poner ante) seguro, al calcular²⁰.

Es por esto que despertar y mantener en un permanecer el temple de ánimo fundamental de nuestra existencia, corresponde en mayor medida con una redireccionalización de las posturas absolutas que han regido la historia de la filosofía (metafísica) hasta el momento. Indagando y volcándonos sobre un momento donde prime más allá del cálculo, la norma y la razón técnica, una postura de índole poética, donde la vigilia no sea constatable sino sentida desde el estamento fundamental mismo *del dejar ser*, que corresponde con el decir mismo que engendra el arte. Tenemos entonces que el aburrimiento en Heidegger, como toda su filosofía, no se puede comprender si no se tiene una comunión estrecha con la poesía, no entendida esta como simple disciplina o estética artística, sino como actitud frente al habitar del mundo.

Una vez teniendo presente la explicación del temple de ánimo y del aburrimiento como correspondencia histórica y su repercusión en la actualidad, es posible emprender el camino que se yergue sobre la idea que mueve el presente capítulo, es decir, develar e interpretar las formas ontológicas del aburrimiento estudiadas por Heidegger en sus lecciones de (1929 – 30) bajo el título de *“Los conceptos fundamentales de la metafísica: mundo, finitud y soledad”* ofreciendo esto un momento más preciso para confrontar con mayor confianza el tipo de aburrimiento encontrado en la cinematografía de Godard y el expresado de manera conceptual por Heidegger, delimitando de esta forma las fronteras de estudio entre cine y filosofía.

²⁰ BERCIANO, Modesto. *La crítica de Heidegger al pensar occidental*. Salamanca: Universidad Pontificia, 1990. p. 57.

1.2 ADENTRAMIENTO EN LA ESTRUCTURA FENOMENOLÓGICA DEL ABURRIMIENTO (LANGEWEIFE) ESTUDIADA POR HEIDEGGER

1.2.1 Primer ejercicio reflexivo-hermenéutico sobre la primera forma tipológica del aburrimiento (por...). Desde este momento emprenderemos el viaje por los tres modos estructurales del aburrimiento, los cuales se abren distintivamente desde nuestra existencia, no atendiendo como se creería a resultados de índole causal que culpasen a lo objetual de cargar a la manera de una batería el aburrimiento, sino más bien, que ya anidan en la interioridad mas propia y se hace menester despertarlos desde un filosofar que se convierta en un preguntar auténtico.

Es muy importante aclarar, en este punto, que el aburrimiento no aflora debido a una relación directa con algún objeto que represente en nosotros una situación aburrida, sino para ser más explícitos, este fenómeno se abre esencialmente desde su misma *aburribilidad*, es decir, lo que finalmente aburre es una condición interna que nada tiene que ver con la materialización objetual. Ya estamos aburridos desde nosotros mismos y la aburribilidad se manifiesta como la esencia de lo aburrido, aquello que nos interesa en este trabajo, pues desde ahí se alza el aburrimiento mismo. Por ello, Heidegger advierte:

En realidad no partimos del aburrimiento, sino de la *aburribilidad*. Dicho formalmente, la aburribilidad es lo que constituye a lo aburrido en lo que es cuando está aburrido²¹.

Esto es para precisar, con más ahincó que la idea de estudiar este fenómeno se escapa de cualquier tipo de manifestación puramente psicológica y que, además, su entrada en el terreno de estudio es estrictamente esencial, esencial en la medida que no se toma como una simple vivencia anímica en el interior, sino que este, el aburrimiento, nos sale al encuentro desde las cosas mismas.

²¹ HEIDEGGER. Los conceptos fundamentales de la metafísica. Op.cit., p. 116.

La clave del estudio está en encontrar el aburrimiento mismo, el más profundo. Es indispensable, entonces, poder dejar que nos surja y nos temple de manera esencial, pero para ello, tenemos que definir e interpretar *detalles* que se interponen en la comprensión fundamental del fenómeno en cuestión. Propongamos la lectura de un libro que nos han recomendado, lo abrimos y comenzamos su lectura, de inmediato empezamos a sentir que este texto nos aburre, causa cierto tedio en nosotros, desde luego nos interrogamos por la procedencia de esta afección y notamos enseguida que la encuadernación no es muy buena y el diseño es un poco soso, por lo tanto concluimos que el libro es aburrido por su estructura externa y tal vez si cámbianos de edición se nos hará más agradable al leer. Esta situación tan cotidiana y esa misma explicación tan actual, desestiman de entrada y de salida el carácter mismo, esencial, de la arquitectura del aburrimiento, fijando la reflexión no en un estado originario, sino en la pura formalidad de lo superficial, es decir, *el libro es feo- no llama la atención*.

Es una constante aquella que gira en torno a darse mayor relevancia a la relación sujeto – objeto y que las representaciones determinen aquello que nos temple de tal o cual manera. En este caso, desde luego y cómo vamos a demostrar más adelante, el objeto puede que sea algo aburrido, pero no el aburrimiento mismo, la *aburribilidad del aburrimiento*, siendo este el punto esencial de la condición fenoménica del aburrimiento sobre el cual se moverán nuestras posteriores reflexiones. Sobre esto aclara Heidegger:

Algo aburrido- una cosa, un libro, un espectáculo, un acto festivo, pero también un hombre, una sociedad, o también una circunstancia o una zona-, tal elemento aburrido no es el aburrimiento mismo²².

Teniendo explicado la relación del aburrimiento con su esencia, *la aburribilidad*, es menester entrar de lleno a inquirir sobre la primera forma del aburrimiento (por...) y

²² Ibid., p. 116

atender a esta de la manera debida, haciendo salir a la luz sus estructuras determinantes y su relación con la existencia. Esta primera forma del aburrimiento es la más superficial de las tres, no queriendo decir que sea obtusa o no valga la pena su determinación conceptual por carecer de importancia, sino que a medida que avancemos en la arquitectura encontraremos más profundidad en las manifestaciones del aburrimiento.

Se dice que es la más superficial porque es también la más cotidiana y reconocible de las tres, la cual surge de la desazón que produce el tiempo cuando se plantea de forma morosa, inhibiendo un evento que se tenía planeado y obligando a quien se encuentra en ella a una espera innecesaria. Pongamos un ejemplo para que el análisis se vuelva más confortable y no nos enredemos en gruesas explicaciones conceptuales, que a su vez enturbian la relación de confianza que el texto debe ejercer con el lector para entregar una mayor intimidad a la hora de la exposición temática. Por esto utilizaré varios ejemplos que provienen del séptimo arte, para que la explicación trascienda las barreras imaginarias y puedan ser constatadas de manera directa en las películas a las cuales se hará mención.

En el comienzo de una cinta de 1991 del director americano Gus Vant Sant, titulada “Mi Idaho privado” y protagonizada por Keanu Reeves y River Phoenix, Cinta además, que es una adaptación moderna de la obra de William Shakespeare “Enrique IV Y V”. Mediante la ejemplificación de la película de Vant Sant observaremos el comportamiento de esta primera instancia del aburrimiento.

En la escena inicial vemos a un muchacho que se encuentra con su maleta de viaje contemplando un camino desolado. No se ven automóviles por ningún lado de la vía, sin embargo, el joven espera. Camina lentamente hacia los lados sin dejar de mirar la carretera, saca su reloj de vez en cuando para mirar la hora y su transcurso desde la última vez. Se detiene a ver un conejo que sale por entre la

maleza del terreno y sigue mirando, esperando en aquella carretera que se resiste a permitir su tránsito.

Comencemos analizando el aburrimiento en cuestión desde la ejemplificación anterior y tratemos de determinar los momentos del aburrimiento. La idea más precisa, al menos de la descripción en cuestión, es que el muchacho necesita partir del sitio en el que se encuentra, esto mismo conlleva a que se inquiete y camine de lado a lado como buscando una distracción. El mirar el reloj nos indica que está esperando una hora específica donde al parecer pueda partir, pero dicha hora aún no llega, por lo que le es necesario ocuparse para que el tiempo se mueva un poco más aprisa y lo libere de la tensión de la espera pausada.

Aquí nos asaltaría la duda sobre pensar que el aburrimiento se manifiesta a través de la espera que genera que el momento esperado para la partida aún no llegue y por ello se vea abocado a la imperiosa necesidad de conservarse en un camino que nada le ofrece. Aunque esto quedaría desvirtuado, necesariamente al reflexionar acerca de que la espera no es siempre aburrida y que las hay también aquellas llenas de tensión que impiden que el aburrimiento se haga patente, como por ejemplo: el detective que espera a un sospechoso en una redada para capturarlo. O momentos donde la espera es de naturaleza serena y sosegada como puede verse en uno de los pasajes de la película estadounidense del 2001 titulada "Ghost World" y dirigida por Terry Zwigoff.

En la mencionada escena de la cinta de Zwigoff, se puede observar a un anciano que diariamente espera en una banca la ruta de un autobús que fue reorientada hacia más de diez años. El abuelo espera de manera tranquila todas las mañanas a la misma hora, no indicando el evento mencionado que se produzca este tipo de aburrimiento, porque en medida alguna se inquieta o huye de lleno hacia algún tipo de pasatiempo para acelerar el paso del tiempo y liberarse de la opresión causada por el mismo.

Por otra parte, podríamos pensar que el caminar de lado a lado del muchacho, en la cinta de Vant Sant, se deba a que está impaciente y de esta manera el tipo de aburrimiento que expresa mediante una impaciencia con respecto a la situación que está aconteciendo y que es necesario que finalice de inmediato. Aunque, como afirma Heidegger, “ciertamente, la impaciencia puede surgir en el contexto del aburrimiento. Pero ella ni es idéntica a esta, ni tampoco una propiedad suya. No hay ni un aburrimiento paciente ni uno impaciente”²³.

Esta impaciencia que no provoca aburrimiento se puede observar en la cinta “*Ascensor para el cadalso*” (1957) de Louis Malle. Aquí observamos un episodio de impaciencia devastador, cuando Maurice Donett después de asesinar a su jefe queda atrapado en el ascensor del edificio donde trabaja, durante todo el fin de semana. Este fenómeno se observa en la mencionada película de forma activa, pero jamás aflora un estado tal como el aburrimiento a causa del encierro y menos aún en las consecuencias que tiene este episodio durante el desenvolvimiento del film.

Con esto queda claro que la impaciencia y el esperar pueden acontecer en medio del aburrimiento, rodearlo y ser recurrentemente requeridos por éste para exteriorizarse, pero definitivamente estos estados no son el aburrimiento mismo al cual estamos buscando. El momento del aburrimiento en el que estamos metidos se caracteriza, como es evidente, por una huida al pasatiempo, cosa que se demuestra en las acciones que el sujeto efectúa con su entorno: caminar sin rumbo fijo, mirar la planicie del campo en el que se encuentra, hasta la relación que tuvo con el conejo que le salía al paso y que este (el personaje de la cinta mencionada) intentó volcarse en ella para hacer transcurrir el tiempo.

²³ Ibid., p. 129.

Precisamente, el pasatiempo es una determinación esencial de este aburrimiento, en donde la función del mismo es hacer pasar el momento aburrido mediante una apelación en la instancia temporal, aunque este despachar no es un ahuyentar el tiempo, sino más bien, un apurar al mismo para que la situación esperada llegue pronto y desde luego, su carácter inicial y principal como despachador del aburrimiento que en su forma tal nos agobia. Sobre esto, Heidegger escribe:

Después de todo no ahuyentamos el tiempo. Hacer pasar significa aquí moverlo, impulsarlo, impelerlo a que se mueva. Pero este hacer pasar el tiempo es en realidad en sí mismo un expulsar el aburrimiento, en que expulsar significa ahora despachar, ahuyentar. El pasatiempo es un *despachar el aburrimiento impeliendo al tiempo*²⁴.

Precisamente en la relación con el tiempo se pone de manifiesto el aburrimiento, en la medida de cómo se observa en el ejemplo, se mira el reloj recurrentemente, haciendo esto demostrable que el aburrimiento se origina en nosotros y el pasatiempo al cual recurrimos para soliviantar el peso del tiempo fue un fracaso. Sobre esto Heidegger advierte:

Hay que advertir que este mirar al reloj no es el mismo el pasatiempo. No está en la misma línea que el contar árboles o el ir de un lado a otro. No es un medio ni una vía del pasatiempo, sino sólo la señal de que queremos transcurrir el tiempo, más exactamente, de que este pasatiempo no acaba de querer resultarnos, de que el aburrimiento nos aflige todavía y cada vez más. El mirar el reloj es la proclamación ella misma desamparada del fracaso del pasatiempo y, por tanto, del *creciente ser aburrido*. Por eso miramos una y otra vez al reloj, lo cual no es, sin embargo, un movimiento puramente mecánico²⁵.

Con el volcarnos de lleno en el aburrimiento y observando que este se abre desde un estamento temporal donde oprime un tiempo requerido que no llega y las cosas

²⁴ Ibid., p. 129.

²⁵ Ibid., p.132 y 133.

en derredor se vuelcan en un vacío al no poder ser atrapadas por el pasatiempo que se muestra como inútil frente a esta situación. Esto saca a relucir los dos momentos esenciales del aburrimiento en sus tres estados y que compararán durante toda nuestra explicación de la arquitectura del aburrimiento como aquello que hay que sacar a relucir hago referencia al *“darnos largas”* y al *“dejarnos vacíos”* como las estructuras fundamentales del aburrimiento.

Comencemos a tratar del *“darnos largas”* como carácter temporal, para luego concluir la exposición con el tratamiento del *“dejar vacío”* como situación espacial. De esta manera habremos abierto la puerta a la segunda forma del aburrimiento con respecto al desvelamiento de la primera y sus estructuras fundamentales.

El *“darnos largas”* del *aburrimiento por...*, es un ser afligidos por el curso moroso del tiempo, tiempo éste que nos oprime en la medida en que camina demasiado prorrogado, que se demora impidiéndonos transitar hacia nuestro destino, por ello, apelamos al pasatiempo para que el andar del mismo sea apurado y nos libere de la opresión que produce la espera. Por esto Heidegger anota:

La necesidad interna del ser aburrido es justamente que no hallamos tal elemento determinado. Justamente lo buscamos. Pero buscamos una cosa tal que de algún modo nos dis-traiga. ¿Distraernos de qué? De la opresión del tiempo moroso. Buscamos un pasatiempo, es decir, justamente no una ocupación con el tiempo, un abandonarnos al tiempo, un reflexionar sobre él. Pasatiempo: eso significa de modo característico una ocupación que nos distrae del tiempo moroso y su opresión²⁶.

De acuerdo a lo anterior, se observa cómo el ejemplo no se atiende en ninguna medida a una reflexión fundamental sobre el carácter del tiempo, sino más bien, en este tipo de aburrimiento se instaura un afán por hacerlo pasar deprisa. Efectuado de forma evidente en el pasatiempo, caracterizado en el caminar

²⁶ Ibid., p. 135.

desorientado, la observación del panorama y la relación con la animalidad que se le presenta en frente, culminando esto como ya se enunció, en un fracaso total, al superponerse el aburrimiento sobre cualquier intención del alejarlo.

En la segunda forma estructural de este aburrimiento, el cual Heidegger lo caracteriza como “*dejarnos vacíos*”, ocurre espacialmente algo de sumo curioso, debido a que inmersos en él, el entorno nos deja en un vacío constante al no ofrecernos absolutamente nada lo ente que nos rodea. Esto no quiere decir que lo ente mismo desaparezca, cosa que es imposible, ya que una característica del ser ahí (*Dasein*) es estar en el mundo en medio de lo ente, solo sucede que este vacío que nos compromete en el aburrimiento radica en que el derredor nada tiene que ofrecer en tanto que presente. Lo expresado sucede por la decepción constante ante la cual la carretera no se manifiesta como tal, es decir, que llegue por fin el auto o autobús esperado y poder utilizarla para llegar al destino planeado, por ello, como ya se enuncio, causa un tiempo moroso en torno al evento requerido que nos envuelve oprimiéndonos.

De hecho este mismo “*dejar vacío*” de la situación en mención con respecto a la espacialidad y su juntura con lo temporal, se ve expresado en la disposición al pasatiempo como condición volátil del aburrimiento, debido a que la ocupación a la cual nos encaminamos en ésta se determina *por nada específico*, es decir, el mundo al cual implemos no nos proporciona una labor explícita y provechosa, sino solo una ocupación, la que sea, cualquiera, que cumpla el cometido esperado de hacer que el tiempo transcurra deprisa. Sobre esto Heidegger escribe:

En el pasatiempo buscamos la ocupación, pero ciertamente que tampoco como cuando en el trabajo de una cabaña uno corta madera y el otro trae la leche, y nosotros, por ayudar algo, acarreamos agua. En la ocupación que buscamos en el pasatiempo no nos interesa aquello con lo que estamos ocupados, ni siquiera que de ahí pueda salir algo, no que con ello podamos ser de provecho a otros. No nos interesa ni el objeto ni el

resultado de la ocupación, sino el estar ocupado en cuanto tal, y sólo eso. Buscamos estar ocupados de algún modo. ¿Por qué? Solo para no caer en el *dejarnos vacíos* que aparece en el aburrimiento²⁷.

Sobre este tipo de ocupación se me viene a la mente un ejemplo dentro del cual cabe perfectamente esto expresado anteriormente del “*dejarnos vacíos*” producto del fracaso del pasatiempo. El ejemplo en mención es de un corto de 1951, del director ruso Andrei Tarkovski*²⁸ titulado “*Los asesinos*”, basado en el famoso cuento del mismo nombre, del escritor norteamericano Ernest Hemingway. El cortometraje nos pone de manifiesto un bar de algún tipo de pueblo, de un país que no se precisa. El dueño limpia una jarra de cerveza mientras su cocinero negro prepara el menú del día y un jovencito local, sentado en la barra, establece conversación mientras deja la jarra limpia en el estante. De repente, llegan dos sujetos de aspecto no amigable y se sientan de forma desafiante en la barra y preguntan por el menú del día. Uno de ellos observa las personas del bar mientras el otro interroga al dueño. Sin vacilar desenfundan sus armas y amenazan a los asistentes del lugar, en este momento, preguntan por un sujeto quien siempre va a cenar al mismo lugar a las seis de la tarde; el dueño del bar asiente en conocerlo y en la hora a la cual asiste diariamente. Faltan 15 minutos para las seis y en el establecimiento no hay más que silencio y el tic tac del reloj de pared que cubre todo el lugar. Uno de los sujetos toma unos chicharos que estaban en una botella y comienza a derramarlos en la barra, de inmediato los pone en fila y los golpea con su dedo despidiéndolos por todo el lugar, cuando acaba hace lo mismo con lo que encuentra en la mesa, todo ello sin dejar de mirar el reloj de pared. El momento se hace tenso y desesperante con el tic tac que no da las seis de la tarde, hora en la que tienen que reunirse con su víctima. Pasadas las 6 y luego de la agonía *oprimiente* del tiempo atendido, que no culmina en el momento

²⁷ Ibid., p. 137.

* Los asesinos es un corto del director ruso Andrei Tarkovski, de 1958, y basado en un cuento corto de Hemingway con el cual recibió su grado de cineasta en el famoso “instituto estatal de cinematografía de todas las Rusias).

necesitado, se percatan que a quien esperan no va a aparecer, abandonando el lugar con la advertencia de regresar.

Lo importante de esta pieza cinematográfica, radica en la relación temporal, porque en el primer ejemplo la culminación del evento se desconocía, mientras que en este se determinaba por solo 15 minutos, en los cuales el aburrimiento salió de su nicho y se precipitó sobre el lugar templando de dicha forma a los asistentes. Además, es evidente que la ocupación puesta de relieve como un simple ocuparse se ve más clara que en el primer ejemplo. La disposición a través del pasatiempo que ocupaba enceres que normalmente pasarían desapercibidos inaugura el vacío que genera el entorno al ser atravesados por este tipo de aburrimiento, en donde se apura por un tiempo que no llega, que oprime, y un derredor que no ofrece nada en tanto que presente.

Se hace por ello de manifiesto ver que las cosas tienen un tiempo propio, específico, aclarando la tesis primera sobre la *aburribilidad del aburrimiento*, donde se precisaba que no es la carretera o el bar lo que aburre, sino solo el momento en que no atiende a su tiempo preciso y destinal. Es decir, que llegue el auto o que el tipo requerido entre por la puerta. Es esta eventualidad culminada aquello que determina de forma precisa la primera forma del aburrimiento, *el aburrimiento por...*, radicado en que el aburrimiento se manifiesta porque cada cosa tiene un tiempo definido, que cuando falla o perturba, entra de lleno la afección estudiada. Sobre esto Heidegger concluye:

Si, evidentemente, las cosas tienen respectivamente su tiempo, y si nosotros damos con las cosas respectivamente en su tiempo, entonces tal vez no se produzca el aburrimiento. Dicho al revés: el aburrimiento sólo es posible en general porque toda cosa, como decimos, tiene su tiempo. Si cada cosa no tuviera su tiempo, entonces no habría aburrimiento²⁹.

²⁹ Ibid., p. 142.

Concluimos este tipo de análisis sobre la primera forma del aburrimiento precisando que este (aburrimiento por...) posee un objeto específico que se materializa en la afección, entregando con esto, una identificación propicia de aquello que nos causa aburrimiento de manera determinada e inequívoca: estación, zona o como en el ejemplo utilizado por nosotros: la calle. Esto que se nos representa como propio, como portador, cumple una función determinante en el momento en que permite contrarrestar al mismo mediante la inmersión en un pasatiempo cualquiera. Esto será definitivo al momento de encarar el segundo tipo (Aburrimiento en...) y que en sí mismo se nos plantea desde una perspectiva más profunda, inespecífica y por lo tanto más problemática que la que acabamos de describir.

1.2.2 Reflexión acerca de la segunda forma arquitectónica del aburrimiento (en...). Como anotábamos más arriba, es la hora de encarar la segunda forma del aburrimiento (en...) la cual plantea una serie de problemáticas que entorpecen una mirada directa y más contundente que en el primer caso, por lo cual, es necesario comprender que cada descripción es un *en-trometimiento* en las raíces más fundamentales de nuestra existencia y que al mismo tiempo nos estamos asumiendo y enredando en una propuesta que más que una definición o elucidación académica, es un “*aprender a saber moverse en la profundidad de la existencia*” (CFM 171), aquello que no es posible realizar desde el exterior con vistas perspectivas apartadas y seguras, sino poniéndose en cuestión e inquiriendo fuertemente sobre sí mismo, quien en resumidas cuentas es aquel que se encuentra en peligro. Acerca de esto, Heidegger no recuerda:

La filosofía –así lo sabemos por encima pese a todo- no es una ocupación cualquiera con la que pasemos el tiempo si tenemos ganas, no es una mera recopilación de conocimientos que en cualquier momento nos procuramos fácilmente de los libros, sino que –sólo oscuramente lo

sabemos-, en su conjunto y en lo más extremo, es algo donde acontece un pronunciamiento último y una conversación a solas del hombre³⁰.

Es entonces, urgente que comencemos a desarrollar las características principales de este estado de aburrimiento, que figura dentro de la nomenclatura fenomenológica indicada por Heidegger como *aburrimiento (en...)*. Las circunstancias que envuelven esta segunda forma es determinante en el paso que decantará en la tercera forma, debido a que con el paso estructural el aburrimiento se va tornando cada vez más profundo, evitando de manera tacita su contacto con la exterioridad pura y en contraposición a ello una direccionalidad encaminada a la introyección en las profundidades misteriosas de las existencia.

En el desenvolvimiento de esta segunda forma (aburrirse en...) donde él “en...” nombra un estar envuelto en lo ente que se desarrolla y no una exterioridad que encamina la perspectiva de reflexión sobre el fenómeno en cuestión hacia un afuera que predomina como visiblemente inequívoco y contundente. Es decir, en la primera forma se conoce lo que aburre, mientras que en la segunda esto que provoca dicho fenómeno se encuentra como indeterminado. Por ello explica Heidegger: “Por consiguiente, en el segundo caso no es que no haya acaso *absolutamente* nada que aburra, sino que lo que aburre tiene el carácter del “no sé qué³¹”.

Como se enunció en el desarrollo de la primera forma planteada más arriba, a este –el aburrimiento- lo rigen dos momentos esenciales que se desarrollan como *juntura* para determinar, de manera decisiva, la comprensión sobre el fenómeno en cuestión, los cuales fueron denominados “*dar largas*” y “*dejar vacíos*”.

³⁰ Ibid., p. 27.

³¹ Ibid., p. 152.

Como se hizo en la primera etapa, es necesario abordar el aburrimiento desde su pasatiempo, identificando de este modo la caracterización primordial de este tipo de aburrimiento en su etapa más absoluta de disociación, es decir, de aquello que intenta rezagar la aparición de este fenómeno: el pasatiempo. Para hacernos una idea de este suceso es necesario ejemplificar el momento por medio del cual este tipo estructural se manifiesta y cómo es reconocido el pasatiempo, además de las dos estructuras primordiales del aburrimiento: *dar largas y dejar vacíos*.

Así como se hizo la primera vez, volveremos a utilizar una ejemplificación que parta del ambiente cinematográfico, donde se pueda mostrar de manera representativa a través de la obra cinematográfica, una caracterización formal de aquello que estamos estudiando. Quiero traer a la reflexión una cinta de 1987 titulada *“Los muertos”* y dirigida por el director estadounidense John Huston. Esta cinta se desarrolla en Dublín, en los primeros años del siglo XX. La celebración de año nuevo está por comenzar y la cita es en la morada de dos respetables damas irlandesas, quienes tradicionalmente celebran estas ocasiones con amigos y familiares. La fiesta se desarrolla con convencionalidad, hay buena comida, ponche caliente para desterrar el frío y buen licor para enardecer la lengua en la conversación. Desde luego la música es un factor que no puede faltar y las damas, debido a su gusto refinado en esta materia, agasajan al público asistente con refinados acordes salidos de su hermoso piano y notas afables de una ópera de Bellini, cantada por una de las anfitrionas. Durante la comida principal que se sirve con un rico pavo, verduras y pudín, se habla de todo, desde la lozanía de la voz “inigualable” de Caruso que encendía las pasiones de los presentes al recordar antiguos estremecimientos, pasando por la desaparición del viejo cantante Parkinson, hasta el recuerdo más antiguo sobre algún familiar fallecido. Todo es perfecto, mientras los hombres, terminada la cena, fuman un cigarro, las mujeres se elogian sus vestidos y advierten del lugar donde pasaran vacaciones en verano. Una vez terminada la velada, se despiden con felicidad de las anfitrionas y se aprestan a salir de la vivienda rumbo a su lugar de alojamiento.

Al parecer todo ha estado formidable, sin embargo uno de los sobrinos de las anfitrionas quienes viajan solitarios en su carruaje a su hotel se detiene a mirar el paisaje nocturno dublinés y se da cuenta de que aquello que han vivido esa noche, en apariencia perfecta, no fue tan agradable y que existió algo, como una niebla silente que los traspasó una vez hicieron memoria, dejándolos vacíos o podría decirse apelando a la hermenéutica, aburridos. Parece absurdo que en una ocasión tal como la que acabamos de describir, pueda darse una afección como el aburrimiento, cuando realmente no hubo nada que pudiese despertarlo y más bien, las condiciones estaban dadas para que se pasara con elevada concordia y lozanía. Es curioso, además, el hecho de que no encontramos por ninguna parte una disposición plenamente dada hacia el pasatiempo, donde fuese demostrable que dichos personajes encontraron un fenómeno tal y menos aún observamos a simple vista aquello que nos aburre, tan fácilmente asequible en la primera forma (aburrimiento por...).

Vemos entonces que lo que aburre en esta forma tiene el carácter de un *no sé qué* y que por lo tanto “*me deja vacío*”. Aquí es importante tener presente ese modo, donde lo indeterminado de la situación me deja en un vacío tal que no es posible percatarme de lo que está sucediendo y sólo me dejo llevar por aquello en lo que de por sí ya estoy inmerso. Por ello afirma Heidegger:

Lo que deja vacío es lo que aburre. Hemos visto que lo que aquí aburre es aquel “no sé qué”, aquello desconocido en la situación entera contra lo que se moviliza la invitación misma que constituye la situación³².

Es entonces necesario centrarnos en determinar que es aquello que nos *deja vacío* dentro de lo ente que se genera en la situación descrita y de esta forma

³² Ibid., p. 154.

poder entrar a establecer cómo se comporta la situación temporal vista desde el *darnos largas*.

Sin más demora, entremos de lleno a estudiar la forma del *dejarnos vacíos* vista a la sombra del ejemplo anterior de la reunión. Encontramos, entonces, en esta forma un momento de entretenimiento a lo que podría llamarse una agitada vida laboral. La reunión descrita es un liberarnos del flujo opresivo y estricto del tiempo del deber en el que cotidianamente cumplimos un hacer específico. Esto es importante en la medida en que podemos comprender que esta forma del aburrimiento se manifiesta en un *darnos tiempo* que nos libere del hacer ordinario. Por lo tanto, la relación del nosotros con respecto a la fiesta no se condiciona por el apuro del tiempo que oprime, determinado por el mirar el reloj de vez en vez, para que dicho tiempo pase de manera ligera como lo contemplábamos en la primera etapa. Con respecto a esto, Heidegger precisa:

No estamos pendientes del final, no miramos al reloj, el tiempo no pasa para nosotros ni demasiado lento ni demasiado rápido; al fin y al cabo nos damos tiempo para la velada. Y sin embargo este aburrimiento...³³.

Esta invitación a la que hemos accedido a ir porque nos damos un tiempo y en la cual no buscamos otra cosa distinta al estar en medio de lo ente que se nos manifiesta de tal y cual modo, en el que nada esperamos, sólo comparecer en aquello debido a un tiempo que era preciso gastar. “dicho más exactamente, en la invitación no buscamos nada más. Hemos ido justamente para pasar la tarde”³⁴. En una mirada profunda de la situación contemplamos un no querer en realidad ser llenados por aquello que ocurre, siendo más explícitos, no buscamos en medida alguna un tipo de regocijo o aprendizaje fundamental sobre aquello que encontremos en eso ente que comparece, pero afín a esto, tampoco es nuestra intención ser *dejados vacíos*. Debido a este no querer ser dejados vacíos intervenimos en el diálogo público que se genera, ya sea durante la cena, el

³³ Ibid., p. 157.

³⁴ Ibid., p. 157.

receso musical o los momentos últimos para la partida. Precisamente este fenómeno que se presenta en el participar, producto del *no-buscar-nada-mas-que-regocijarse-en- el- descanso- de- la- noche*, corresponde con un quedar inhibido, un no ocuparse auténtico del sí mismo; es decir, en cierto modo, nos escapamos de nosotros mismos. En esto, precisamente consiste el *dejarnos vacíos*, en una no ocupación auténtica del sí mismo que comparece en la celebración. En vez de ello, nos vemos en una dejadez que se extiende por todo el lugar desligándonos de aquello que nos es más propio y sumergiéndonos en aquella marea difusa del hablar público que ostenta la importancia y estima del lugar descrito.

Aquí, observamos de nuevo una ruptura importante, con respecto a la primera forma y su estructura del *dejar vacíos*, donde se manifestaba en qué faltaba aquello que llena, para ser más preciso, se encaminaba en aquello ente en el que buscábamos una ocupación y una entretención a modo de pasatiempo, pero terminaba negándose aquello en lo que intentábamos huir del demorado transcurrir temporal. De manera distinta, en esta segundo tipo, donde se forma realmente un vacío, aquel que surge de la des- ligazón con nuestro auténtico sí mismo, un descuido que decanta en un *no sé qué* causando un aburrimiento más profundo con respecto al primero. De acuerdo a lo anterior, Heidegger anota:

Es decir, también aquí, en esta forma del aburrimiento, encontramos un ser dejados vacíos, y concretamente una forma suya esencialmente más profunda respecto del caso anterior. Allí, el ser dejado vacíos consistía meramente en que faltaba lo que llena. Consistía en que determinadas cosas con las que buscábamos un entretenimiento y una ocupación se nos negaban. Pero aquí no sólo queda simplemente un vacío no llenado, sino que justamente se forma por primera vez un vacío. Este vacío es el dejarnos atrás nuestro auténtico sí mismo. Este vacío que se forma es este “*no sé qué*”, aquello que, en mayor o menos medida, nos oprime³⁵.

³⁵ Ibid., p. 158.

Esto supondría pensar, que aquel que sintió despertar un aburrimiento y recién reflexionó acerca del evento descrito, debió concebir cierto tipo de preocupación, basado en el hecho de que mientras gastaba ese tiempo en una reunión vanidosa, podría estar terminando algún texto interesante o algún proyecto provechoso que dejó de lado a causa de su extenuante vida laboral. Por esto, se concentró tan plenamente en el vacío sobre sí mismo y este *no sé qué* se transformó en una dejadez que inhibiese sus propios intereses, los cuales trascendieron el mundo de la socialización superficial de la reunión con la que emprendimos la ejemplificación que adujimos para explicar esta forma del aburrimiento.

Teniendo una vez caracterizada la posición estructural del aburrimiento, en esta etapa segunda, que tiene que ver con el *dejarnos vacíos*, entramos de lleno a observar el comportamiento de su posición temporal exclamada en el darnos largas. La segunda posición estructural a analizar (darnos largas) comprende un modo de ser bastante distintivo si se contrasta con la posición temporal del primer tipo del aburrimiento, porque a modo de remembranza se anotó que este-darnos largas- se expresaba como aquel que nos daba largas debido a lo moroso de la situación que nos entregaba a una espera injustificada, es decir, como ya antes habíamos expresado, no teníamos tiempo, mientras que en esta segunda forma los tipos temporales se alteran al movernos situacionalmente en *un darnos tiempo* y por lo tanto, el mismo no nos oprime siendo necesario recurrir al pasatiempo como modo de acelerar el flujo temporal.

Lo fascinante de este tipo de manifestación temporal (darnos largas) es que su curso ha sido detenido por la inmersión en la situación, no queriendo decir que desaparezca su intromisión, sino que se ha estancado para atraparnos aún más en el momento de la reunión. Este detenimiento radica en que el tiempo de la velada se detiene y se extiende por todo el lugar, abrigándonos bajo el manto de la momentaneidad, clausurando la diversificación del tiempo en pasado y futuro o en haber-sido y será. Toda la relación tempórea-espacial se convierte en un

presente ininterrumpido, no como se podría concebir, enmarcado en un flujo continuo de *ahoras*, sino en un solo ahora que perdura y atrapa. Sobre este perdurar del durante, Heidegger escribe:

El perdurar del durante absorbe en cierta manera la serie discurrente de horas, y se constituye en *un único ahora extendido* que no discurre él mismo sino que está detenido. El ahora está extendido y detenido y mantenido en esta detención extendida, de modo que estamos metidos por completo en lo que sucede en torno a nosotros, es decir que *somos por entero presente para* lo que comparece. Enteramente presentes para la situación, detenemos nuestro tiempo³⁶.

Sobre esta apuesta conceptual a determinar e identificar el tiempo del *darnos largas* como un ahora que se extiende y que a su vez clausura o para ser más preciso, se comporta como “*un acerrojamiento del pasado y desligamiento del futuro*”, enunciaré un ejemplo de la película de Bergman titulada “La hora del lobo”*. La cinta transcurre en una isla apartada donde un pintor y su esposa huyen en búsqueda de soledad y silencio para que este-el pintor- pueda despertar la inspiración que desde hace algún tiempo se le hace esquivo. En mentada isla conoce a un grupo de extraños personajes, quienes lo invitan (al pintor) a participar de una reunión en un antiguo castillo. Durante la comida se nota, gracias a la magia del mundo bergmaniano como la fiesta se desenvuelve como un ahora extensivo, donde los personajes principales, entran en un letargo que aniquila la proyección, solo entrometiéndose de manera involuntaria en la relación que aquellos presentes establecen como propia. No existe reflexión profunda alguna, todo se pierde en las miradas inconstantes y en la conversación superficial que impera acerca de las banalidades muy propias de la nobleza caída. Desde luego, aquel que se adentra en la observación de esta obra, sentirá como la misma atmosfera de la película, junto con la música y los planos cerrados muy propios del

³⁶ Ibid., p. 162 y 163.

* La hora del lobo es una película sueca dirigida por Ingmar Bergman en 1968 y protagonizada por Liv Ullmann y Max Von Sydow.

director, desatan una perspectivización del tiempo que compromete la relación con el mismo, situando la mirada no en un comúnmente concebido *flujo de horas*, sino en la estimación extendida de un ahora que se alarga profundamente sobre aquellos que intervienen y se dejan llevar.

Con relación a lo expresado hasta aquí hay un factor de gran importancia que no se ha tocado, dejando un tanto viciada la explicación con respecto a la segunda forma del aburrimiento y que genera la siguiente pregunta ¿la relación del pasatiempo con la segunda forma del aburrimiento al no encontrarse una ocupación distractora específica y fácilmente identificable como en el primer caso, recaería en la conclusión sobre la cual se pensaría que dicho tipo de aburrimiento carece por completo del mismo y su determinación esencial se convierte en una denominación del tipo tal que no lo posea? Esta pregunta y su desarrollo explicativo se hace contundentes y concluyentes al establecer de forma determinante que la relación del pasatiempo con este tipo de aburrimiento no actúa de manera repelente, como en el primer caso en donde no teníamos tiempo, sino que se sitúa en la mitad del todo de la situación, en aquello mismo donde nos encontramos. Debido a que nos tomamos un tiempo para la reunión, el pasatiempo mismo se manifiesta en la medida de esta misma forma situacional, es decir: el *pasatiempo es la reunión*, aquella que en sí misma termina por aburrirnos, como ya inquirimos en los ejemplos mencionados.

Esta mirada descriptiva al aburrirse en.... Arrojó como resultado un *dejar vacío* que se motiva debido a un no ocuparse del sí mismo y perderse en la publicidad de la reunión y un *dar largas* que se manifiesta como un ahora que se extiende censurando la observancia del pasado y el futuro. Esto sucede debido a como ya se adujo, *nos tomamos un tiempo*, entrando en contacto con una forma de aburrimiento más original y profunda, que aquella que describimos más arriba (aburrirse por....) y que es caracterizada por su opresión exterior. Sobre esto Heidegger comenta:

En este segundo aburrimiento estamos más orientados a *nosotros mismos*, de algún modo somos reclamados a la propia gravedad de la existencia, aunque en ello nosotros, es más, precisamente porque en ello nosotros dejamos que nuestro propio sí mismo quede desconocido. Por el contrario, en la primera forma, aunque de algún modo estamos oprimidos en nosotros mismos-pues de otro modo no habría aburrimiento como temple de ánimo- sin embargo aquella primera forma es una inquieta agitación hacia fuera³⁷.

Comprendemos claramente que este tipo de aburrimiento no se alza desde el exterior y más bien sucede de manera propia en nosotros, elevándose desde la propia existencia, interviniendo como un llamado silencioso pero aún no percatado del cuidado que se debe tener para consigo mismo. Esta presentación es la antesala de la tercera y última forma del aburrimiento “*uno se aburre*”, la cual parte de manera extraordinaria desde lo más interno de nuestro Ser y nos condiciona a escuchar lo que este tiene por decir y anunciar, asunto que será tratado a cabalidad en el siguiente apartado del presente escrito.

1.2.3 Desarrollo del tercer momento del aburrimiento “*es ist einem langweilig*” (uno se aburre) a la luz del desarrollo fenomenológico emprendido con las formas (por....; en....) estudiadas anteriormente. Desde este momento comenzaremos a desarrollar las determinaciones esenciales de esta tercera etapa del aburrimiento, de donde llegamos partiendo de dos momentos estructurales que nos permitieron encontrar la profundidad del aburrimiento deseado, es decir, aquel que hace referencia al “*uno se aburre*”. En esta etapa trataremos de estudiar aquello que se ha denominado dentro de la analítica fenomenológica heideggeriana como aburrimiento profundo “*uno se aburre*” (*Es ist einem langweilig*), ¿pero qué quiere decir profundo? ¿Acaso quiere decir que la concentración intelectual en la fenomenología del aburrimiento arrojó tres niveles de concentración del aburrimiento, los cuales se suceden a modo de

³⁷ Ibid., p. 167.

determinación numérica? En absoluto. Lo que quiere decir la profundidad de este fenómeno, es que sobre éste llegamos al punto mismo donde la existencia nos requiere de forma imperativa. Por ello explicará Heidegger: “En el uno se aburre, se encierra que este aburrimiento nos quiere decir algo y concretamente nada arbitrario ni azaroso³⁸”.

Como determinábamos, más arriba, esta forma del aburrimiento se caracteriza de manera curiosa de los demás tipos ya antes examinados, repercutiendo esto en una postura mucho más fundamental, donde los caminos se entrelazan posibilitando una mirada certera y una necesidad más urgente por hacernos cargo de nuestra propia existencia; la cual, debido a la sumisión en el mundo seguro de lo cotidiano, hemos descuidado.

Encontrábamos, en las anteriores determinaciones sobre el fenómeno en cuestión, que una de sus formas relevantes y posibilitadora de la identificación tipológica dentro del esquema fenomenológico tratado se caracterizaba bajo el aspecto de un pasatiempo y mediante la identificación positiva de este, se podría aducir casi que de forma certera sobre la procedencia del aburrimiento manifestado. De acuerdo a esto, veíamos que en el primer tipo el pasatiempo hallaba su camino en un ocuparse inespecíficamente de lo ente que rodeaba la situación y en el segundo caso que este (pasatiempo) era el tiempo que nos tomábamos dentro de nuestra agitada vida laboral, aquello ejemplificado bajo la forma específica de una reunión. Conforme a esto, encontramos algo curioso y radical en el sentido en que esta forma del aburrimiento (*uno se aburre*) adolece de un momento tal como el pasatiempo, no porque así lo dispongamos o nos olvidemos de utilizarlo, sino por el simple hecho de que cualquier intento por eludir el aburrimiento se hace inútil. Estamos obligados a escuchar aquello que el aburrimiento, en su etapa más aguda, tiene por decir. Sobre esto Heidegger enuncia:

³⁸ Ibid., p. 177.

Mientras que en el primer caso del aburrimiento el esfuerzo se dirige a acallar el aburrimiento con el pasatiempo para que *no haga falta escucharlo*, mientras que en el segundo caso lo distintivo es *un no querer escuchar*, ahora tenemos el *estar forzados a un escuchar*, un estar forzados en el sentido de la coerción que todo lo auténtico tiene en la existencia, y que por consiguiente guarda relación con *la libertad más íntima*. El “es ist einem langeweilig”, el uno se aburre, nos ha instalado ya en un ámbito de poder sobre el que ya no tiene poder la persona individual, el sujeto individual público³⁹.

Este *no tener un pasatiempo*, es la caracterización determinante en la descripción de este tipo de aburrimiento, porque el mismo hecho de carecer de un evento que impele la aparición de un aburrimiento tal, casi que lo deja aislado de cualquier ejemplificación asociativa del mismo y que pudiese ser fácilmente digerible por quien intenta comprender aún más por medio de la representación gráfica, donde como explicábamos anteriormente, en las veces descritas el pasatiempo tenía una relevancia característica. Sobre esto, Heidegger intenta no pasar de largo, aunque entiende que es poco probable encontrar un ejemplo donde se encuentren de manera precisa los momentos fundamentales del aburrimiento en cuestión. Debido a lo inesperado de la aparición del mismo, donde no hay un estadio determinado en el devenir constante de la cotidianidad para que surja, se establece de modo intuitivo que sólo aparece en momentos tales donde pueda que no se lo espere. Sobre esta característica esencial de la tercera forma del aburrimiento, Heidegger comenta:

Por nombrar una ocasión posible, pero no obligatoria, en la que tal vez uno u otro se haya encontrado ya sin haber estado expresamente preparado o cerrado por sí mismo a la aparición de este aburrimiento “es ist einem langeweilig”, cuando va por las calles de una gran ciudad un domingo por la tarde”⁴⁰.

³⁹ Ibid., p. 178.

⁴⁰ Ibid., p. 177.

Es curiosa la posible ejemplificación que plantea Heidegger sobre el escenario de aparición del “uno se aburre”, porque ese domingo en la tarde en una gran ciudad, comprende un lanzamiento abrupto sobre una determinación fácticamente aburrida, donde en este episodio temporal puede que no exista nada que albergue algún tipo de entretención en mí, entregándome de lleno a la posibilidad de estar en un asolas irremediable y un disponer a escuchar.

Un ejemplo tal se puede encontrar en la película “*La Noche Blanca*”^{*} de Luchino Visconti, en donde su primera escena se desarrolla en un silencioso y frío domingo. Un hombre baja de un autobús en una parada cerca a donde se hospeda, pues hace poco llegó a la ciudad y no conoce a nadie. Al bajar del autobús camina un tanto ensimismado por aquellas calles que no le enuncian nada y locales nocturnos que se le deniegan al intentar hacer uso de ellos. Sobre esto, Dostoievski escribe en la primera página de su novela “*Ya desde la mañana me atormentaba una extraña melancolía. Me pareció de pronto que a mí, hombre solitario, me abandonaba todo el mundo, que todos me rehuían*”⁴¹.

Solo y sin otra cosa distinta que hacer, camina por los pasajes de esos barrios noctámbulos donde no respira otra alma distinta que la suya y el viento gélido que le susurra al oído recordándole que en ese instante se encuentra lanzado hacia sí mismo inextricablemente. Desde luego, y como se informaba más arriba, las ejemplificaciones se convierten sólo en posibilidad, no necesariamente tienen que ocurrir de tal y cual modo, de hecho, puede que estemos un domingo en la tarde en una gran ciudad y jamás experimentemos un aburrimiento profundo, debido a que el acontecimiento en cuestión no es un producto de la intencionalidad psicológica, algo que pudiésemos pensar de forma imperativa o sobre algo que se

* *La noche blanca* (1957) es una película ítalo –francesa dirigida por Luchino Visconti, protagonizada por Marcelo Mastroniani y Maria Schell; cinta, además, basada en la novela homónima del escritor ruso Fiódor Dostoyevski.

⁴¹ DOSTOYEVSKI, Fiodor. *Noches blancas*. México: Terramar, 2010. P. 16.

quiera hacer determinado día; tratando, en cambio, de la expresión más esencial de nuestra existencia.

Sobre esta mirada que nos dio la imagen del domingo por la tarde y la situación descrita en la película de Visconti, encontramos algo relevante y que será el hilo conductor de las reflexiones que seguirán para estimar el *dejarnos vacíos*, momento estructural del aburrimiento en cuanto tal.

La manera como somos *dejados vacíos* en esta forma (aburrirse en...) se nos muestra en aquello ente que nos rodea y que no deviene para nosotros un interés relevante. Al caminar estamos en un arrebatamiento tal que aquello que se nos aparece, de pronto, en el tránsito es desprovisto de ocupación; desde luego, es una expresión más aguda que en la primera forma (aburrirse por....) donde había una indiferencia manifiesta sobre lo ente, pero ligada a una especificidad por escapar de la opresión que generaba el tiempo moroso en nosotros. De manera distintiva se encuentra en el *uno se aburre*, donde hallamos una totalización, una holística supresora de lo ente que nos rodea.

El ser dejado vacío por esta forma de aburrimiento (uno se aburre) consiste en un denegar lo ente en su conjunto, con esto no se quiere expresar que esto ente desaparezca de nuestro campo visual, sino que específicamente se nos impide en cuanto ocupación tal y nos envuelve en una indiferencia sobre la que aquello ente que nos rodea nos valga igual de poco o igual de mucho. Con esta primera etapa estructural del aburrimiento (dejar vacíos) se nos demuestra que la existencia misma se encuentra de acuerdo a la manifestación de este temple de ánimo fundamental entregado de manera imperativa a lo ente que se deniega en su conjunto. Acerca de esto, Heidegger comenta:

La indiferencia de lo ente en su conjunto se revela para el ser ahí, pero para él en cuanto tal. Eso significa que con este aburrimiento la existencia

se encuentra colocada justamente ante lo ente en su conjunto, en la medida en que, en este aburrimiento lo ente que nos rodea no ofrece ninguna posibilidad de hacer ni ninguna posibilidad de omitir. En cuanto estas posibilidades, se deniega en su conjunto. Se deniega así a una existencia que, en cuanto tal, en medio de esto ente en su conjunto se comporta respecto de ello-respecto de ello, respecto de lo ente en su conjunto que ahora se deniega-; que se tiene que comportar, si es que ha de ser en tanto que aquello que es. La existencia se halla entregada de este modo a lo ente que se deniega en su conjunto⁴².

Es importante tener presente que la existencia misma se encuentra en medio de lo ente en su conjunto y es precisamente este dejarnos vacíos en su experiencia con el denegar en medio de lo ente que salimos de la publicidad y la contrariedad compulsiva de observar y reflexionar la cotidianidad de manera apresurada y totalizante.

De la misma manera, este denegar encierra en sí mismo un despertar, un aprestarse para escuchar atentamente aquello que no proviene del devenir óptico del embelesarse por la seguridad de la pura exterioridad, sino es un acontecer interno, no encarnada en la visión subjetivista de interioridad, sino desde la óptica ontológico-existencial del poner cuidado al decir del Ser y sus fundamentos esenciales. Es por esto que Jaime Echarri precisa:

El ser llama específicamente al hombre para que cuide de su propia verdad, de la verdad del ser, la cual es como el ser del mismo ser. Pero el hombre puede ser llamado así y oír esa llamada, precisamente porque es esa misma llamada específica del ser la que a la vez constituye al hombre en lo más radical de su ser, es decir “de su ser como ex – sistencia”, o sea como apertura de oído y de respuesta a la llamada original del ser mismo⁴³.

⁴² HEIDEGGER. Op.cit., p. 182.

⁴³ ECHARRI, Jaime. *Fenómeno y verdad en Heidegger*. Bilbao: Editorial universidad de Deusto, 1997. P. 167.

Este denegarse, que tratamos en el dejar vacíos, proveniente del momento estructural del “*uno se aburre*”, sucede de manera específica en un decir, porque como apunta Heidegger: “todo denegar, todo “*decir no*”, es en sí un decir, esto es, un hacer manifiesto⁴⁴” y es precisamente en este hacer manifiesto producto de lo dicente de este denegarse, que anuncia e indica las posibilidades de la existencia que yacen dormidas y es menester despertarlas. Sobre esto, es urgente comprender que el denegar lo ente en su conjunto no se comporta como la simple supresión de aquello que nos rodea y que así mismo nos distrae, sino aunado a esto, comporta una mirada fatal a los lugares más recónditos e inexplorados de nuestra existencia, aquellos lugares que estaban perdidos a causa de la popularidad y el bullicio de lo superficial, siendo entonces evidente que el denegar que se gesta con el vacío no indica posibilidades arbitrarias o desmesuradas acerca de mí mismo, sino que trama un compendio absoluto e inequívoco de mi propia existencia y las posibilidades esenciales del existir indicadas por este estado. Acerca de esto, Heidegger precisa:

Pero eso significa que lo ente que se deniega en su conjunto no anuncia posibilidades arbitrarias de mí mismo, no refiere sobre ello, sino que este anunciar en el denegar es un *llamar*, lo propiamente posibilitador de la existencia en mí. Este llamar las posibilidades en cuanto tales, que va unido con el denegarse, no es un indeterminado indicar posibilidades arbitrarias y cambiantes de la existencia, sino un indicar absolutamente inequívoco lo posibilitador, que porta y conduce todas las posibilidades esenciales de la existencia, para lo que, pese a todo, según parece no tenemos ningún contenido, de modo que no podemos decir lo que es, como cuando apuntamos a cosas presentes y las determinamos como esto y aquello⁴⁵.

El *denegar lo ente en su conjunto*, que en su anunciar o siendo más exactos, en su *llamar*, nos entromete en la raíz misma de la existencia, indicándonos además las posibilidades esenciales de la misma, aunque como vamos contemplando al

⁴⁴ HEIDEGGER. Op.cit., p. 183.

⁴⁵ Ibid., p.186.

descender en las tipologías del aburrimiento, las características se agudizan una tras otra, trasegando de la superficialidad a la profundidad. Este hecho se asienta convirtiendo las manifestaciones de origen absoluto que puedan ser representadas satisfactoriamente por medio del lenguaje, esquivas, y en cambio, se nos transforman en elementos sin contenido, atendiendo de manera directa a establecer un encuentro conforme a un develar intimista y propio, no encaminado sobre las bases de una actitud clasificatoria ansiosa por demostrar los resultados que emergieron del análisis realizado. Sobre estos presupuestos, no se reflexiona con respecto a la existencia, siendo preciso redimensionar el lenguaje y la actitud para con la misma (existencia) encausados en poder soportar aquello a lo que nos enfrentamos.

Una vez hemos puesto de presente el dejar vacío, *como el denegar lo ente en su conjunto*, concentrémonos desde este momento en la segunda forma estructural del aburrimiento (darnos largas), donde trataremos las especificaciones y concepciones fundamentales de la temporalidad que se manifiestan en este *aburrimiento profundo*.

Como ya se expresó más arriba, el *dejar vacíos* que emerge como momento fundamental del aburrimiento y que se trabajó en la interpretación de esta tipicidad como *denegar lo ente en su conjunto*, donde como se pudo demostrar, la existencia generó una indiferencia para con lo ente en conjunto, haciendo patente el hecho que eso *en conjunto* no tiene mucho por decir y entonces es fundamental denegarlo. La necesidad del denegar culmina generando un carácter de *anulado* que se consume como el horizonte destinal de la temporalidad. Para ser más precisos, es el tiempo quien produce mentada anulación en la existencia, pero no el tiempo en calidad de flujo, sino el mismo fundamentalmente profundo que se diferencia del fluir(por....) y de su estar detenido (en....) terminando en el tiempo en su calidad esencial.

El *darnos largas*, en la tercera forma del aburrimiento, emerge de manera más originaria, entregándonos la posición de una temporalidad que dista ostensiblemente de los convencionalismos concernientes al tiempo y que Heidegger examina como la temporalidad más esencial, esto es, el *instante*. *Es entonces, la mirada al instante el darnos largas del “uno se aburre”* y que se concentra en un resolverse originario de la existencia para con ella misma. Es la puesta en marcha de todo aquello posibilitador, un estar resuelto en el que la situación en la que se genera un actuar crea una apertura y se mantiene de forma abierta. Sobre esto, Heidegger anota:

Solo en el resolverse de la existencia para sí misma, en el instante, hace uso de aquello que propiamente la posibilita, a saber, el tiempo en tanto que el instante mismo. El instante no es otra cosa que la *mirada de un estar resuelto* en el que toda la situación de un actuar se abre y se mantiene abierta. Por consiguiente, lo que el tiempo anulador lleva en sí a la vez anuncia como liberable y da a saber cómo posibilidad, es algo de él mismo, lo posibilitante, que él mismo y solo él mismo puede ser, el instante. *El ser forzada la existencia al vértice de lo propiamente posibilitante* es el estar forzada por *el tiempo anulador a este mismo*, a la auténtica esencia de éste, es decir, *al instante* en tanto que la posibilidad fundamental del auténtico existir de la existencia⁴⁶.

El horizonte temporal decíamos hace un momento, anula la existencia, de manera que esta ya no pueda seguir a lo ente en medio de lo cual se encuentra en todo momento, no siendo lo ente aquello que propiamente se deniega a sí, sino el tiempo mismo, quien posibilita la manifestabilidad de lo ente en su conjunto, donde este mismo anulamiento que nos embota en una indiferencia para con eso mismo ente sólo puede romperse mediante el tiempo. Este romperse el *anulamiento* a causa del tiempo, genera una desazón en la esquematicidad de esto que se nos

⁴⁶ Ibid., p. 193.

denegaba en conjunto, pudiendo, desde este momento, ser aprehendido en medio de tal, renunciando al denegar, haciéndose accesible para la existencia respectiva, entregándole a esta misma la posibilidad de existir en medio de lo ente en su conjunto, de manera determinada en cada caso.

Esta forma de romper el denegarse de lo ente a cargo de la temporalidad, se genera a partir de la incursión de la perspectiva de un tiempo originario (*kairológico*) que vaya acorde con el temple de ánimo más agudo y profundo (uno se aburre), es decir, *el instante*. Esta forma del tiempo que se plantea como fundamental, atendiendo a prerrogativas de origen ontológicas, evidenciadas en la apropiación por parte de Heidegger del término griego “*Kairos*” en contraposición al tiempo natural y convencional entendido como “*Crono*” o “*Kronos*”^{*} y saliéndose del esquematismo propio de las concepciones tradicionales tanto de la ciencia como del ambiente cotidiano, encausadas sobre una modalidad tripartita (pasado-presente-futuro) e incuestionada por ser la más viable y constatable. Contrario a esto, el filósofo recurre a una caracterización original de la instancia temporal, enmarcada dentro de una posición esencial y precursora, de un presente apropiador y originario. Sobre esto, Carlos Másmela escribe:

La subitaneidad del tiempo kairológico, que los cristianos primitivos experimentaron en la vida fáctica, irrumpe en la instancia del presente, no en el futuro, ni en su expectativa. No se trata de un futuro que llega y se hace presente, sino de la incursión abrupta del tiempo del *Ereignis* (*acontecimiento apropiador*) el presente es la dimensión de la decisión⁴⁷.

Este tiempo esencial ha sido tratado por Heidegger en su obra magna (*Ser y tiempo*) denotándolo como el sentido del ser del *Dasein* (*cuidado*), vinculando dicha posición con un tiempo que da sentido al cuidado que debe tener el ser-ahí, concentrándose en un anticiparse- a- sí- estando-en- medio- de- lo- ente- en-

^{*} No debe confundirse “Crono” rey de los titanes y dios del tiempo de los humanos (calendario, cosechas y las estaciones) con Chronos (Aión o eón) dios de las edades y el zodiaco.

⁴⁷ MÁSMELA, Carlos. *El tiempo del ser*. Madrid: Trotta, 2000. p. 13.

conjunto y enfocándose en una situación abierta. Sobre esto, afirmará en “Ser y Tiempo”: “Estando resuelto, el *Dasein* se ha recuperado de la caída para (ex)-sistir tanto más propiamente en el instante (Augenblick) que abarca la situación abierta⁴⁸”.

Con esto, comprendemos que el instante es una forma de tiempo que radica en una diferenciación con respecto a las concepciones convencionales del mismo, ligadas más a una resolución interna de uno que no puede ser medible desde el flujo objetivo que entrega el reloj y sí asimilable por el contrario, desde el cuidado (Sorgen) de la existencia que acontece inextricablemente en medio de lo ente.

La palabra alemana *Langeweile*, que se traduce a su vez como aburrimiento, dice en su idioma natal “*el rato se nos hace largo*”, dándonos una luz sobre la capacidad de este instante que campa sobre nuestra existencia, no haciendo referencia alguna sobre una medida objetiva o específicamente comprobable en el número. Este *rato largo* que se enuncia desde el aburrimiento y que caracterizado en esta tipología del mismo (uno se aburre) no atiende a un rato largo específico que se nos alargue produciendo un aburrimiento de tal y cual modo, sino un rato que domine por estar en medio de esto ente, en una constante confrontación con él y consigo misma.

Una existencia se puede hacer esencial en una diminuta fracción de tiempo y por lo tanto hacerse del mismo modo no-esencial pasados una gran cantidad de años, debido a que esto no radica en una mirada permanente al tiempo del reloj o del calendario, sino del extender o acortar el auténtico tiempo. Precisamente, sobre este tema Heidegger comenta:

Pues, en el fondo, no se trata de la medida cuantitativa de la brevedad o la largura de la duración en la que una existencia es. Que el rato se hace

⁴⁸ MASMELA. Ser y Tiempo. Madrid: Trotta, 2009. p. 343.

largo significa que el horizonte del pasar el rato- que, si se nos muestra, primeramente y la mayoría de las veces se nos muestra como el de un presente, e incluso entonces más bien sólo como lo actual y lo de hoy-se *amplía a toda la temporalidad de la existencia*⁴⁹.

Aquí encontramos una caracterización de la analítica temporal del tiempo originario encausado por Heidegger en el análisis del aburrimiento profundo y puesto de relieve en el *darnos largas* como instante. Sobre esto, no sobra precisar que el movimiento cinético de esta temporalidad no se encamina en una sucesión de horas o la tridimensionalidad del tiempo visto a los ojos del presente, pasado y futuro. De esta manera, podemos inquirir que sólo en el instante hay una resolución precursora para con la existencia misma que se encuentra sobreponiéndose a lo ente que se deniega en conjunto.

La apertura a la temporalidad original Kairológica, es inminente traerla ante sí misma desde lo más vinculante, que posibilite la inmersión en la existencia desde la autenticidad y no contraríe la reflexión temporal desde el flujo continuo que se desplaza; puesto que el instante es el tiempo del ser (Seyn) y, específicamente, del acontecimiento- apropiador (Ereignis). Este darnos largas y el dejarnos vacíos propios de la estructura del uno se aburre, comportan especificidades que generan un conocimiento más amplio y agudo de la existencia a través del temple de ánimo estudiado, el cual nos entrometió en un viaje desde su determinación locativa hasta su esencial hallazgo.

Desde el *“uno se aburre”*, se asume que la existencia debe ser asumida desde una temporalidad originaria, que no parte de una concepción normativa del tiempo y que en sí misma nos somete a un encuentro esencial con nosotros mismos, resultando esto en que la existencia no es algo que se pueda asumir de forma ligera, sino que es necesario inmiscuirse en ella de manera precisa y fortalecedora, porque ésta, –la existencia-no da treguas y en cambio se nos

⁴⁹ HEIDEGGER. Op. Cit., p. 197.

posiciona como una carga pesada, que es debido asumir de forma expresa. Sobre esto, comenta Heidegger:

No lo sabemos en tanto que hemos olvidado que el hombre, si es que ha de llegar a ser lo que es, tiene que echarse en cada caso la existencia a las espaldas; que justamente no es si meramente se deja llevar en un arrastre, aun cuando sea un arrastre espiritual; que la existencia no es algo que, por así decirlo, se lleve a pasear en coche, sino algo que el hombre debe asumir expresamente⁵⁰.

Este no asumir la existencia en cuanto tal y disolvernó en la publicidad del arrastre en cualquiera de sus formas para evitar entrar en contacto con esta gravedad que se nos hace urgente atender, indica que esta misma existencia a la cual se nos ha olvidado atender y por la cual es urgente despertar un temple de ánimo profundo, se le ha clausurado el misterio, la mirada pendiente que nos acerque cada vez más a la indagación por el mundo y por nosotros mismos, que genere asombro y ganas de seguir adelante.

Es esta misma falta de misterio mencionada anteriormente, la cual nos arroja a lo ente en su conjunto, al predominio de lo vulgar y ruidoso, por sobre lo esencial y apacible, pero que al mismo tiempo genera la necesidad de indagar por esto ente que se deniega, y gracias a la temporalidad original (instante) posibilita un volver a inmiscuirnos en medio desde otro punto de vista y con otras posibilidades más propias.

El resultado que arrojó las indagaciones sobre la estructura fenomenológica del temple de ánimo fundamental, nos llevaron a establecer una vez despertado el más profundo de los tipos de aburrimiento "*uno se aburre*", el cual, en su posición en estado de vigilia posibilita las tres preguntas fundamentales de la metafísica: el mundo, la finitud y el aislamiento, teniendo como punto de partida para emprender

⁵⁰ Ibid., p. 211.

tamaño empresa, una comprensión de la temporalidad de la existencia y a su vez de la esencia del tiempo que en sí misma es la raíz de estas tres preguntas, las cuales en conjunto y por separado, interrogan por aquello buscado en la metafísica como lo más valioso: *la pregunta por el ser*. Sobre esto Heidegger comenta:

Decimos que el temple de ánimo fundamental del aburrimiento está enraizado en la temporalidad de la existencia. *La temporalidad de la existencia*, y por tanto, *la esencia del tiempo* mismo, es la raíz para estas tres preguntas, que en sí mismas, en su unidad peculiar, acoplan la *pregunta fundamental de la metafísica* que nosotros designamos la *pregunta por el ser: Ser y tiempo*⁵¹.

La reflexión acerca del temple de ánimo fundamental generó un conocimiento extensivo de las circunstancias en las que transcurre la existencia, pudiendo establecer una inmiscusión a profundidad por tres etapas muy propias del existir y que se manejan de acuerdo a una tipificación que se utiliza no para clasificar, sino para tener una mayor claridad sobre el fenómeno al cual se abordó y las enseñanzas que entrego su estudio e interpretación.

Esta puesta en marcha, o mejor, este viaje silencioso por los senderos de la existencia en busca del temple de ánimo fundamental, al cual se denominó aburrimiento y la reflexión sobre sus tres estructuras más propias: “*por*”...., “*en*”...., “*uno se aburre*”, no indica en medida alguna, habiendo avanzado hasta el estudio de la más profunda expresión del temple de ánimo fundamental, que estas tres tipologías se encuentran sucedidas la una a la otra y que para llegar a conocer el *uno se aburre* es necesario emprender el camino que experimentamos a modo de análisis académico.

⁵¹ Ibid., p. 221.

Sobre esto es muy importante tener presente que no nos estamos enfrentando con una discusión de origen erudita y aislada del campo existencial acerca de tal y cual cosa, sino que nos movemos e indagamos en lo más recóndito de nuestra esencia, para, de esa manera, hallar una comprensión prudente y necesaria de sí. Por ello, la relación que el temple de ánimo fundamental tiene con nosotros es en gran medida originaria, siendo preciso despertar e inquirir sobre el uno mismo desde la apertura auténtica de nuestro existir. Es entonces necesario precisar que las formas de aburrimiento consideradas en este primer capítulo no nacen de una superficie encausada hacia una interioridad, sino que más bien suceden sólo desde la interioridad exteriorizándose a su vez, lo cual tampoco implica que se genere una cadena sucesiva a la inversa donde del más profundo se pase al medio y de este al siguiente. Es por esto que Heidegger precisa:

La primera forma no es ni la causa ni el motivo y el punto de partida para el desarrollo del aburrimiento en la segunda y tercera formas, sino, al contrario, la tercera forma es la condición de posibilidad de la primera, y por tanto también de la segunda. *Solo porque en el fondo de la existencia acecha esta posibilidad constante-el "es ist einem langeweilig"-, el hombre puede aburrirse o ser aburrido por las cosas y los hombres en torno a él*⁵².

Después de poner de frente los momentos estructurales del aburrimiento profundo, *"uno se aburre"*, establecidos como: (1) *el denegar lo ente en su conjunto del dejar vacíos* y (2) *la temporalidad que se abre de manera esencial más allá del flujo continuo de tiempo entendida como instante del darnos largas original*, y, en momentos anteriores estudiar sobre los dos momentos anteriores a este (por....,en....) y sus estructuras más propias, podemos dar por concluido este examen, el cual se concentraba en especificar las concepciones fenomenológicas del aburrimiento en Heidegger y dar un primer paso hacia la intervención que sobre este temple de ánimo fundamental queremos hacer en los capítulos siguientes con base al cine de Godard y sus posturas sobre el mismo.

⁵² Ibid., p. 201.

2. PREOCUPACIONES ESENCIALES DE JEAN LUC GODARD CON RESPECTO AL ABURRIMIENTO COMO ELEMENTO FUNDAMENTAL PARA ENTENDER EL PROBLEMA DE LA MODERNIDAD DESDE EL AMBIENTE CINEMATográfico.

2.1 REFLEXIÓN ACERCA DE LAS POSTURAS CRÍTICAS DE GODARD CON RESPECTO A SU IMAGEN DE LA MODERNIDAD*.

“Groussac o Borges, miro este querido mundo que se deforma y que se apaga en una pálida ceniza vaga que se parece al sueño y al olvido”.

Jorge Luis Borges.

El cine es el arte del siglo XX. Por lo tanto, nace impregnado de los adelantos pero también de las falencias que trae consigo el devenir moderno, lo cual no hace extraño que sea un elemento extraordinario desde donde se pueda entrar a reflexionar sobre las cuestiones más apremiantes que trae consigo el mundo contemporáneo y su instalación en la forma del nihilismo.

El presente escrito realizará una crítica del devenir del pensamiento moderno, visto a través de Jean Luc Godard, uno de los directores cinematográficos más importantes de la historia del cine. Esta tarea se realiza desde el punto de observancia del fenómeno en cuestión (modernidad) reflexionado a través del

* Aquí por modernidad no se hace alusión al periodo filosófico que comienza con Descartes y concluye en Nietzsche, sino a la edad gestada en un principio unánime de razón tendente al progreso, la legitimación de la sociedad industrial y el modelo capitalista.

cine, señalando de esta manera cómo el director aborda este evento tan notorio y problemático en la historia de las ciencias sociales y la filosofía.

Los campos de interacción del director francés son bastos y sus temáticas reflexivas lo son aún más, por ello, tanto en films como en escritos, arremete contra el hombre moderno y desde luego contra el mundo en el cual este se vuelca para desocuparse de los deberes que le corresponden para consigo mismo, acentuándose en la desbordada aspiración en el entorno de lo aparente, superficial y vacío que entrega la sociedad actual y su mundo del espectáculo. Si bien, el cine hace parte del mundo del espectáculo, debido en mayor medida a los costes que conlleva poner en funcionamiento una obra de tal envergadura y la cual es asumida por un productor independiente y en la mayoría de los casos por estudios cinematográficos especializados que tienen la tarea de generar dinero y transmutar el arte en negocio rentable.

Aunque esto sea cierto, no es imperativo que todo tipo de creación cinematográfica tenga que ser sometida a la necesidad de la lógica mercantil, siendo un ejemplo de ello movimientos como *“El nuevo cine alemán”*, *“El proyecto dogma 95”*, y la *“Nueva Ola francesa”**, dentro de la cual Godard es uno de sus mayores representantes, entre otros. Movimientos como los mencionados, que dedicaron su hacer en la generación de una estructura cinematográfica novedosa, buscando la autenticidad y la reflexión de los films desde campos como la implementación técnica, la narrativa y la búsqueda de elementos notables que superaran las barreras cosméticas que había entregado el cine de estudio. De esta manera se generó una impresión de realidad más viva y portentosa, haciendo de cada película un manifiesto, una crítica desde los puntos más esenciales del

* Es un movimiento de revolución cinematográfica, donde los críticos de la revista Cahiers du cinema, liderados por Andrea Bazin, decidieron convertirse en realizadores a mediados de los años 50, generando un cine de características contrarias a la lógica de la época, sin la burocracia que caracterizaba al cine de estudio. Entre sus integrantes estaban: Francois Truffaut, Erick Rohmer, Claude Chabrol, Jacques Rivette y Jean Luc Godard.

pensamiento, que trascendieran el recurso ideológico (por ejemplo, las etapas primigenias del cine Ruso postrevolucionario**) y se superpusieran como un arte distinto, una obra de autor y no una elaboración artística con significaciones propagandísticas o distractoras que fuesen garante de algún tipo de pensamiento o ideología específica.. Sobre esto, Godard escribe:

Historias de belleza, en suma/ la belleza, el maquillaje/ en el fondo/ el cine no forma parte/ de la industria/ de las comunicaciones/ ni del espectáculo/ sino de la industria de los cosméticos/ de la industria de las máscaras/ la que a su vez sólo es/ una magra sucursal/ de la industria de la mentira⁵³.

La manera mordaz como el director francés acomete contra el cine de su época, nos es sino producto de su más profundo escozor por las formas imperantes de la estructura moderna del entretenimiento, donde la apariencia y la obnubilación del conjunto social mina las estructuras más importantes de la existencia, condicionando al ser humano a un existir momentáneo, dentro de la lógica de lo efímero y novedoso.

Ya Nietzsche había vaticinado la crisis de occidente, materializada en el naciente nihilismo como la perdida estructural de los valores y las verdades imperantes. Visto a través de su obra y metaforizado en la “*Gaya Ciencia*” como la “*Muerte de Dios*”, es decir, el acabamiento de la tradición misma y los estamentos que la soportaban, remplazándose ello por una nada en donde la historia ya no encuentra asidero, o si lo vemos a través de Heidegger, es el *olvido del ser* y el advenimiento de la técnica moderna como figura central dentro del devenir del

** Aunque Godard era un ferviente seguidor de Eisenstein y sus reflexiones sobre el montaje y además de estar fuertemente influenciado por la ideología marxista y maoísta de su época, jamás llegaron a ser sus filmes elementos directos de una elaborada campaña por difundir una ideología que alimentara la masa ardiente y deseosa de seguir lo que fuese. Por ello su film a nuestro juicio mas político y propagandístico es “La china” (1967), consistente en una ironía sobre la situación del fanatismo maoísta en las juventudes de la burguesía francesa de los años 60s.

⁵³ GODARD, Jean Luc. *Historias del cine*. Buenos aires: Caja negra, 2007. P. 83.

Dasein, momentos fulgurantes para su control y exterminio. Sobre esto Vatimo afirma:

Nihilismo es aquella situación en la cual, como en la revolución copernicana, "el hombre se aparta del centro hacia la X". Para Nietzsche esto significa que nihilismo es la situación en la que el hombre reconoce explícitamente la ausencia de fundamento como constitutiva de su propia condición (lo que, en otros términos, Nietzsche llama a la muerte de Dios)⁵⁴.

Desde el punto de vista filosófico, la mirada sobre el ambiente de la modernidad es la puesta en marcha del nihilismo, momento sombrío, de desestabilización y, por lo tanto, de entrega absoluta a los valores que se nos dan constantemente por los nuevos ídolos (televisión, estado, moda, publicidad etc.) para apaciguar el dolor de reflexionar y de hacernos cargo de nuestra propia existencia.

Sobre este entorno nocturno, deben enfrentarse los personajes de Godard, del nuevo cine, que pone de manifiesto al mundo moderno para que sea afrontado, para que se le mire a la cara, desestabilizando unas veces y siendo arrasado por éste otras tantas. Es por esto, que cada representación actoral está enmarcada sobre un cuadro muy propio, una figura viva que debe mirar *en- torno* a lo que se le presenta, haciendo suyo el espacio de creación cinematográfico, teniendo presente que por fuera de éste nada es y que en el interior su existencia es pura y significativa. Los personajes godardianos no miran únicamente como llevados por un deber, ellos observan el mundo en derredor para interpretarlo, para hacerlo suyo, puesto que *"Mirar en torno a sí significa vivir libre. El cine, que reproduce la vida, debe entonces mostrar personajes que miren en torno a ellos"*⁵⁵.

⁵⁴ VATTIMO, Gianni. *El fin de la modernidad: nihilismo y hermenéutica en la cultura postmoderna*. Madrid: Gedisa, 1986. P. 105.

⁵⁵ Godard, Jean Luc. *Jean Luc Godard por Jean Luc Godard*. Barcelona: Barral, 1971. P. 48.

Pienso, por ejemplo, en la cinta de 1965 titulada *Alphaville*^{*}, donde Godard pone en marcha un mundo distópico, muy cercano al cual vivimos y al imaginado por Huxley u Orwell hace ya algún tiempo, donde el dominio de la técnica y la máquina encarnadas en la resolución calculatoria y estadística de la existencia lo resuelven todo. En el asentamiento totalizador de este entorno nada desestabiliza, por lo tanto, las emociones son suprimidas y la poesía es un enemigo a olvidar, siendo la verdad que se pone en marcha con su canto nada estimable a causa de la consolidación de la atmosfera plenamente normativa y eficiente del mundo que tiene el nombre de Alphaville.

Es interesante, sobre lo anterior, anotar que la postura cinematográfica, de la cinta mencionada, trasciende el mundo ficcional del arte y se enmarca dentro de las estructuras más evidentes de la sociedad actual, cosa que podríamos, sin llegar a exagerar, pensar el nombre de una región del planeta y relacionarla con los entornos de Alphaville. La conquista de la luminosidad técnica y la funcionalidad acogió lo largo y ancho de la esfera. Sobre lo anterior escribe Luis Fernando Cardona:

La modernidad no es otra cosa más que: La noche del mundo transformada en mero día técnico. Ese día es el más corto. Con él nos amenaza un único invierno infinito. Ahora, no sólo se le niega protección al hombre, sino que lo salvo de todo lo ente permanece en tinieblas. Lo salvo se sustrae. El mundo se torna sin salvación, pierde todo carácter sagrado. De este modo, no sólo lo sagrado permanece oculto como rastro que lleva hacia la divinidad, sino que hasta esa huella hacia lo sagrado, lo salvo, parece haber sido borrada⁵⁶.

La amenaza de la técnica moderna, que no es ya solo una amenaza por venir, sino una realidad consumada, que además se ha convertido en la ideología de lo

* Cinta de ciencia ficción (1965) dirigida por Jean Luc Godard y protagonizada por Anna Karina y Eddie Constantine y Akim Tamiroff.

⁵⁶ CARDONA, Luis Fernando. *La ferocidad extrema*. Santa fé de Bogotá: Siglo del hombre, 2011. p. 190.

actual, permeando de manera efectiva todos los ámbitos del hombre. Por supuesto siendo el cine la más susceptible de las artes, no es ajena a esta eventualidad, cayendo de forma primera, el cineasta tiene la tarea más peligrosa y extrema dentro del ambiente artístico en la modernidad, radicada en hacer cine y no únicamente fabricar películas, arte y no artilugios. De esta manera, continúa recalcando Cardona:

Por esta razón, en la modernidad el mundo ha devenido, para Heidegger, en imagen, es decir, “lo ente en su totalidad está dispuesto como aquello gracias a lo que el hombre puede tomar a su disposición, como aquello que, por lo tanto, quiere traer y tener ante él, esto es, en un sentido decisivo, quiere situar ante sí” (EIM, 74). Este querer situar todo ante sí se despliega de manera sistemática en la búsqueda de la afirmación del dominio pleno sobre la tierra, pues “la propia tierra ya sólo puede mostrarse como objeto del ataque que, en cuanto objetivación incondicionada, se instaura en el querer del hombre. Por haber sido querida a partir de la esencia del ser, la naturaleza aparece en todas partes como objeto de la técnica⁵⁷.”

Por ello, Godard apela hacia la autenticidad, la desvalorización de la producción por sobre la permanencia de la obra. Debido a ello, una de las consignas de la “*Nueva Ola*” fue la de sacar el cine a la calle, liberándose de la opulencia y la tranquilidad del estudio y abocándose, lanzándose sobre la realidad misma, ¡ya no más fachadas en cartón!, ¡ya no más iluminación artificial!, ¡ya no más cine de masas!, de la apariencia y la mentira. Por ello, escribe el director francés:

El cine es potencia expresiva en un tiempo de miseria. Es potencia de creación de mundos por venir. Para ello, no cesa de enfrentarse a un arte

⁵⁷ Ibid., p. 190.

de masas, familiar, popular y homogeneizador; sea su nombre, en el presente, cine pornográfico o cine cosmético⁵⁸.

Este cine distinto, revolucionario, que apaga el bullicio maquinal de la reproducción mercantil, que se vuelca del engaño a la autenticidad y permite la creación y reflexión de mundos donde el estremecimiento no únicamente estético sino social, sean una constante, en la que los males del mundo sean puestos en órbita de manera profunda, liberándose de las ataduras de las condiciones alienantes y mercantiles que fracturan el pensamiento en busca de sometimiento.

El cine de manera global, visto a la luz de su historicidad, presenta grandes momentos que hicieron de este un gran arte, desafortunadamente la necesidad oportunista del productor por generar ingresos ante lo masificador que podría volverse, una vez trabajado de manera correcta, desvió su camino primero, innovador y brillante, al transmutar su afán originario por una plástica de las masas, un arte de la multitud que deslumbra y enceguece. Esto corresponde al afán popularizador del cine de la actualidad, encaminado a agotar historias y a generar una curiosidad con fines errantes sobre la cinta a realizar, inhibiendo el proceso de creación originario y abocando al espectador a una suerte de conmemoración vacía de lo inmediato, donde la historia de la evolución epistemológica cinematográfica no tiene cabida y el brillo del arte se escapa por una rendija para especular sobre lo vacío, sobre el lugar común en el que cae el arte de la Era de la reproductibilidad técnica y su ansía por devorar el tiempo en fragmentos de aparente situacionalidad interesante y enriquecedora. Teniendo en cuenta lo anterior, Lipovetsky reflexiona:

Arte de masas, por último, por su modo de consumo. El cine viene, en efecto, con una retórica de la simplicidad, apta para pedir el menor esfuerzo posible del destinatario. Su finalidad no es la elevación espiritual del hombre, sino un consumo de productos incesantemente renovados

⁵⁸ GODARD. Op.cit., p. 37.

que permiten satisfacción inmediata y no exigen ninguna educación, ningún punto de referencia cultural. El arte-cine es en principio y ante todo un arte de consumo de masas. Ninguna otra ambición que entretener, complacer, permitir una evasión fácil y accesible a todos, el polo opuesto de las obras vanguardistas, herméticas y perturbadoras, destinadas a revolucionar el viejo mundo y a fomentar la aparición del «hombre nuevo». Lo que quiere es ofrecer novedades producidas sistemáticamente y que sean accesibles al máximo, para distraer a la inmensa mayoría. Ahí precisamente está la modernidad irreductible del cine⁵⁹.

Por esto, Godard plantea una vuelta al origen del cine, a los padres de este arte quienes estaban más preocupados por gestar una forma de expresión a través del cine, la cual conllevara el pensamiento hacia esferas incalculables de diversidad y ensueño*. Por ello escribía: “Estábamos en la mitad del siglo y en la mitad del cine. Por lo tanto, podíamos mirar al mismo tiempo hacia atrás y hacia adelante. Hoy más bien avanzo retrocediendo hacia el futuro⁶⁰”.

Teniendo en cuenta lo anterior, podemos ahora recordar un pasaje de la película “*El desprecio*”, donde en una caminata entre Prokosch (productor cinematográfico) y Paúl Javal, (guionista) mantienen una discusión acerca de la Odisea, preguntando el productor de la siguiente manera acerca de la película que está planeando hacer: *¿porque te interesa la odisea?* y *Paúl contesta – porque es diferente a las películas modernas que detesto, hemos de volver a Chaplin y a Griffit, a los grandes tiempos de los artistas unidos.*

Esta búsqueda, establecida por Godard en el rescatar los valores clásicos del cine, cosa que no comporta volver al cine silente o a los planos estáticos y campos abiertos, sino en la diversificación y re-dimensionalización del cine

⁵⁹ LYPOVETSKY, Gilles. La pantalla global: cultura mediática y cine en la era hipermoderna. Barcelona: Anagrama, 2007. p. 39 y 40.

* Aquí hago referencia al cine como condición artística y no, como manifestación técnica, es decir, el cine que comienza expresivamente en Meliès y no en los adelantos técnico-científicos de los hermanos Lumière.

⁶⁰ GODARD. Op.cit., p. 28.

contemporáneo, donde la pureza de la idea a través de la imagen – movimiento sean la constante en una obra y no en cambio, la ideología del mercado, enmarcada en, por ejemplo, las superproducciones históricas encaminadas exclusivamente a causar curiosidad en el espectador. Más allá de poner en obra la representación de la historia, esta forma monumental de “*manoseo*” histórico, que surge alrededor de los años 70s, donde la movida de la televisión iniciada en los 50s comienza a paso acelerado a ganar adeptos y desbistar la industria del cine, haciendo necesario que los productores pensasen una forma de atraer público a los teatros.

Este surgimiento de la televisión, como medio de distracción efectiva y cómoda, hizo que la industria buscara métodos para asegurar su público desde campos que sobresaltaran la ficción en la era moderna, siendo iluminada desde la sagacidad del mercado, debido a que la Historia tenía un yacimiento inagotable de entretención, donde los paisajes hermosos, miles de extras y vestuario deslumbrante, permitían ensoñar al espectador sobre un mundo que solo hubieran visto de oídas y que ahora, gracias a la magia del cine, era representado con toda majestuosidad. Por esta razón, José Uroz aclara:

Iniciada durante los años cincuenta, la batalla entre cine y televisión se convirtió en cruenta en la década de los sesenta. Las superproducciones fueron la principal arma del primero contra la irrefrenable pujanza de la segunda: películas espectaculares, de alto presupuesto, con la presencia de miles de extras, paisajes impactantes, repartos estelares, formatos gigantes (Cinemascope, Vistavisión, Panavisión, Technirama...), metrajés interminables y arrolladoras secuencias de masas. Y, para este tipo de filmes, la Historia se convirtió inmediatamente en una fuente inagotable de argumentos. En primer lugar, porque permitía reconstrucciones grandiosas de escenarios, ropajes, ciudades y batallas. Y, en segundo y más importante, porque, al tratarse de una época conocida sólo de oídas o a través de los libros, permitía a guionistas, realizadores, directores artísticos, diseñadores de vestuario y fotógrafos dar rienda suelta a su

imaginación (lo que en muchos casos provocaba no ya sólo anacronismos delirantes, sino manipulaciones y reinenciones de los hechos)⁶¹.

Desde luego, esta puesta en marcha de la representación histórica no era una reflexión sobre la misma, ni siquiera importaba que fuese fiel a la historiografía precedente, la idea era una, comerciar y generar dividendos con ella. Además de que la mayoría de superproducciones eran contempladas desde la mirada moderna para que fuese entendible por un público de masas y que precisamente por esta razón, puede verse una Cleopatra comportándose y seduciendo a un muy poco romano Marco Antonio, a la manera que lo haría una dama de sociedad de los años 20s y encarnada por la despampanante Elizabeth Taylor, cumpliendo con la visualización estética del hombre moderno y no de la reflexión histórica acerca de este evento. Con esto, la historia misma perdió valor y entró a ser parte importante del gran negocio del cine, que se apropia de cualquier elemento con tal de sacarle provecho y beneficiar la economía, su economía, desenterrando héroes, gestas, amores sobresalientes, para transmutarlos en historietas deslumbrantes, cuya finalidad es la distracción en vez del pensamiento histórico representado a través de este bello arte que recrea la vida.

Desde este punto de vista, el creador francés entromete de manera rigurosa y novedosa una postura poética en su acontecer audiovisual, pues no se trata de un cine que diga solamente, sino se trata de un arte que hable la historia, que sobresalga por encima del bullicio normativo de la industria y se manifieste en silencio, llegando la hora como dice Godard: “que el pensamiento vuelva a ser lo que era, peligroso para el pensador y transformador de lo real” cosa que sólo un arte cinematográfico del talante planeado por Godard puede hacer. Por ello, vuelve a afirmar:

⁶¹ UROZ, José. *Historia y cine*. Alicante: Publicaciones universidad de Alicante, 1999. p. 10 y 11.

Godard elogia la lentitud de la historia frente a un tiempo satisfecho en el olvido, lo hace porque la lentitud se ha vuelto marginal al mismo tiempo que el presente borra el pasado. Por ello, reclama un oído que escuche el tiempo y sea capaz de lograr una incalculable libertad de creación⁶².

Este cine, que nace con los franceses, complejo, que intenta contra todo pronóstico desestimar la entretención del espectador, asumiendo su arte de forma casi aristocrática*, elevando al público al tamaño de su arte y no rebajando su arte al tamaño del público, siendo fiel además, a los acontecimientos epocales que le corresponden y dentro del cual el director, como autor, es responsable de plasmar la realidad. Por esto, afirma Vattimo: *“aquí está también la idea de derivación diltheyana de que en la obra de arte más que en cualquier otro producto espiritual se revela la verdad de la época”*⁶³.

Con lo dicho hasta aquí no se quiere afirmar que el cine de Godard y el que produjo la “Nueva ola”, fuese de correspondencia panfletaria, adscrita hacia algún tipo de ideología específica que quisiera hacerse del cine como garante de su mensaje propagandístico, como sucedió reiteradamente en la unión soviética y en la Alemania de Hitler, siendo muy importante sobre todo en el mundo nazi por cuanto el cine aportaba un instrumento formidable de control y seducción popular. Por ello, comenta María del Carmen Deltoro:

Una de las características comunes a cualquier estado totalitario es la aspiración al control de los medios de comunicación y, de todos ellos, el más importante para el tercer Reich fue el cine. Goebbels y Hitler creían firmemente que el cine alemán tenía como misión ser la vanguardia de las tropas nazis en la conquista del mundo⁶⁴.

⁶² GODARD. Op.cit., p. 12.

* Lo cual quiere decir que no se atiene a vulgarizaciones cotidianas que hagan del film un simple espectáculo.

⁶³ VATTIMO. Op., cit. p. 57.

⁶⁴ DELTORO, María del Carmen. *Filmografía antinazi de Fritz Lang: un ejemplo del exilio Alemán a los Estados Unidos (Hollywood) 1933-1945* (Tesis Doctoral). Madrid: Universidad Complutense. Facultad de filología; 1994. p. 53.

Sobre este punto, que trata acerca de films con índole propagandística, no encuadra la obra de Godard y de ningún francés adscrito al mencionado movimiento, aunque hay que confesar que algunos de sus miembros como Rohmer o el mismo Godard en algún momento comulgaron con posturas de izquierda, jamás hicieron alarde riguroso y comprometido de ello en sus cintas, al menos de manera explícita, como es debido en la propaganda.

Este tipo de revolución cinematográfica, que comienza en los 50s con este grupo de críticos, que luego se convierten en realizadores, direccionando su obra a contrarrestar los efectos de la modernidad en la sociedad, logrando un arte más puro y menos monetario, que integrase de manera contundente la atmosfera de la sociedad en la cual se movía y generando procesos de transformación desde el arte, que, visto a través del pensamiento de Nietzsche, es el único que puede neutralizar al consumado nihilismo. Acerca de esto, Luckacs escribe:

El film, por el contrario, tiene el deber de representar los aspectos positivos y negativos de la sociedad, y, como en ese plano puede tener un relieve esencial, debe lograr que el hombre de la calle reflexione atentamente y con cuidado ya que generalmente suele tocar los temas por encima y sin reflexionar, reaccionando únicamente en el plano sentimental. Si en el cine, una persona sobre diez logra encontrar su propio camino, el film ha logrado su objetivo⁶⁵.

Aquello de lo que trata Luckacs es bastante cierto en tanto en cuanto el cine se convirtió en una fábrica de sentimentalismo, artífice de vidas de ensueño, las cuales deben ser monitoreadas a cada momento sin atender la diferencia entre la obra y los elementos que la componen, en este caso la producción actoral, narrativa y técnica. Sobre ello, es preciso decir que Grace Kelly se hizo más famosa por casarse con el príncipe de Mónaco que por ser la gran actriz, fetiche inigualable de Hitchcock *“el único poeta maldito que conoció el éxito porque fue el*

⁶⁵ LUCKACS, George. El cine como lenguaje crítico. En: Nuevos Aires. Barcelona, No 5, 1971. p. 14.

*más grande creador de formas*⁶⁶, que vivió una época de altura al lado de una intérprete que además de ser bella, increíblemente talentosa, logró ser la forma de su arte y del proyecto audiovisual que anidaba en su interior.

Desde luego, sobre este hecho, la publicidad prima por sobre la obra y el escándalo que pueda generar alguno de los integrantes de un film hará que las ganancias aumenten y la mercancía cultural sea puesta en venta de la manera más rápida para comenzar una producción siguiente, devaluando ostensiblemente las características primordiales de la obra en cuestión y sacrificando su contenido por la espectacularidad del hecho adjunto. Sobre ello, comenta Adorno:

La misma función de las ideologías se está haciendo cada vez más abstracta. Se ha justificado la sospecha de los viejos críticos culturales según la cual en un mundo en que la cultura como privilegio y el encadenamiento de la conciencia por la educación impiden propiamente a las masas la experiencia de las formaciones espirituales, no importan tanto los específicos contenidos ideológicos cuanto la presencia de algo, sea lo que sea, que sirva para rellenar el vacío de la conciencia expropiada y distraiga la atención para que no se descubra el patente secreto. Para el contexto social dominante es seguramente menos importante el contenido ideológico específico que un film pueda comunicar a los espectadores que el hecho de que estos, de vuelta a sus casas, queden interesados por los nombres de los actores y por sus historietas galantes o matrimonios⁶⁷.

Desde luego, el hecho mismo tampoco se expresa de manera definitiva en la naturaleza del escándalo como medio de promoción, es más bien la operatividad del entretenimiento, que a toda costa genera cada vez y con mayor rigor, eventualidades que inhiban la reflexión sobre el entorno presente y aquella que deviene sobre uno mismo, en relación con lo que se presenta como concreto. Esta relación, que se presenta en el mundo moderno y que se efectúa de manera

⁶⁶ GODARD. Op.cit., p. 163.

⁶⁷ ADORNO, Theodor. *Crítica cultural y social*. Madrid: Sarpe, 1984. p. 241.

regocijante sobre el obnubilamiento de quienes participan en el mundo y se pierden en él, o para ser más explícitos, se pierden así mismos en la luminosidad artificial de un reflector que los ilumina aparentando ser el sol, dirigido por humanos que en su afán de gobernar juegan a ser dioses. El cine, visto a través de los ojos de Godard, no debe ser distinto a la reflexión sobre los problemas más importantes de la modernidad, que podríamos nombrar con la palabra *nihilismo*, aunque su ambigüedad manifiesta nos pondría en un aprieto conceptual que tardaríamos varias páginas en aclarar, sobre lo cual solo diré que se trata de la pérdida de sentido de la existencia humana y un contundente asistir al momento del mundo desde la nada*.

Dentro del panorama oscuro que nos presenta la modernidad y su acelerado andar, se hace curioso que Godard exalte sus intenciones creativas dentro del ambiente poético y destaque el decir del poeta y el pensar del filósofo como situaciones esenciales en el hallazgo de la verdad, de la misma forma en que Heidegger lo plantea desde su filosofía. La reflexión que hacemos de la crítica godardiana al mundo moderno, donde en algunos aspectos establecemos cierta relación con Heidegger, no debe tomarse a la ligera, pretendiendo que el cineasta parte de la noción Heideggeriana para anexionarla a su propio hacer. El director francés, por fuera de la concepción inquiriente acerca de la historicidad de la metafísica en el devenir de la modernidad que plantea el filósofo, hace su crítica desde aspectos concernientes al estamento social, al decaimiento de los valores más propios del hombre y su huida hacia el entretenimiento más vulgar y ominoso, siendo el cine utilizado por la industria para manipular y engeguercer las masas con su brillo y apariencia de verdad. Desde luego, hay momentos en los que pareciesen cruzarse y de hecho lo hacen, pero de una forma que atiende

* Sobre la discusión acerca del establecimiento histórico- conceptual del *Nihilismo*, sería importante revisar el libro de Franco Volpi titulado "Nihilismo" (2005) de editorial Biblos. En este trabajo, el filósofo italiano hace un análisis profundo de la relación de esta importante concepción filosófica desde sus primeras apariciones filosófico-literarias y filósofo-políticas hasta el establecimiento actual de nuestra contemporaneidad.

únicamente a los valores de su especialidad, estableciendo Heidegger como condición unívoca una modernidad responsable del olvido del ser y Godard un panorama oscuro de dominación de masas e inequidad socio – cultural, senderos que se entrecruzan para reflexionar sobre una misma temática desde ópticas diferentes y fundamentadas dentro del territorio de sus propias posibilidades.

Es entonces evidente que este camino que en su situación destinal se ramifica, produce en su andar una óptica sórdida sobre aquello en lo que nos situamos para reflexionar, observándose tanto en Heidegger como en Godard un ritmo oscuro que se va haciendo más latente a medida que avanzamos en el develamiento del fenómeno y que es producto del perdurar del movimiento moderno, dando la impresión recurrente de un malestar que pareciese no tener solución.

Sin embargo, existe una salida o mejor, una ventana que se nos abre distante sobre el sendero de la existencia, consistiendo en un acallar poético que nombre lo sagrado y hable la verdad del Ser (*Seyn*), aquella que proviene de un llamado originario que desgasta lo ente que se posiciona, en primera instancia como unívoco y verídico, socavando lo más profundo de la existencia y consiguiendo escuchar el decir originario. Sobre esta noción Godard escribe:

Asegúrate de haber agotado/ Todo lo que se comunica /Por la inmovilidad y el silencio/ Lo que ha pasado por el cine/ Y conservó su marca/ Ya no puede entrar en otra parte/ Y para mí, ante todo, la mía/ Mi historia/ Y qué tengo que hacer con todo eso/ Toda esa claridad/ Toda esa oscuridad/ A veces por la noche/ Alguien susurra en mi habitación/ Apago la televisión/ pero el susurro continua/ es el viento/ o mis antepasados/ Historia de la soledad/ Soledad de la historia⁶⁸.

Es sobre este punto que Jean Luc Godard se hace diferente, pues entiende su habitar desde un punto de vista poético, comprendiendo la importancia de develar

⁶⁸ GODARD. Op.cit., p. 81 y 82.

el mundo de manera profunda y no mediante el juego superficial de las manifestaciones masificadoras que tanta popularidad tienen, aunque su mismo arte es el más masivo de todos, trata de expoliarlo y radicarlo en un ángulo privilegiado donde pueda entrar aquel despierto que escuchó el llamado y se resolvió en él. Esta mirada esencial que Godard comparte con Heidegger, al menos de manera aparente y entendiendo la brecha que existe entre filosofía y cine*, podría hacer pensar que el director francés es un idealista que se sale de contextos observando utopías y eventos irrealizables, porque la poesía, visto desde ambientes vulgares, nada tiene que ver con la realidad y menos aún, aplicar su decir fundamental en un proyecto poético - transformativo del habitar el mundo desde la representación cinematográfica. Por ello escribe Heidegger, siguiendo el decir poético de Hölderlin:

Ahora bien, si Hölderlin se atreve a decir que el habitar de los mortales es poético, con sólo decir esto despierta en nosotros la impresión de que el habitar poético lo que hace es justamente arrancar a los hombres de la tierra. Porque lo poético, cuando se entiende la poesía como género literario, pertenece al reino de la fantasía. El habitar poético, por la vía de la fantasía, sobrevuela todo lo real. Con este temor se topa el poeta

* Aquí se manifiesta que el cine, por ser una forma de arte y que particularmente se efectúa en la manera muy propia de capturar el movimiento y la imagen, se aleja de cualquier tipo de concepción filosófica que pueda interpelar la obra, siendo esta-la filosofía- heredera del concepto; aunque, esto no impide que la obra sea analizada desde una óptica filosófica, sí demanda que su realización se encuentre regida bajo parámetros de índole cinematográfica, atendiendo a su vez, la independencia del cine y del cineasta con respecto a las demás artes y de cualquier tipo, corriente o escuela de pensamiento estructurado.

Con esto, afirmamos que el cine guarda para sí una autonomía específica que se encuadra dentro de los parámetros del director que concibe la obra desde una perspectiva propia, representativa del mundo que quiere generar a través de la imagen, sin atenerse exclusivamente a poner de manifiesto las consideraciones que pueda tener un determinado sistema filosófico, en este caso podemos decir, que aunque Godard comparte ciertas nociones que se encuentran en la filosofía de Heidegger, no por eso diremos que el cine del director francés es una propuesta exclusivamente representativa a través del género cinematográfico del pensamiento Heideggeriano, siendo, como ya lo anotábamos, la necesaria libertad creadora del autor que se mueve representativamente a través de la imagen - movimiento y no desde el rigor filosófico del concepto. Sobre esto podemos concluir que la filosofía está en capacidad para pensar el cine, pero jamás el cine a la filosofía, al menos no de manera directa; consolidándose a nuestro juicio la gran diferencia entre las dos actividades fundamentales que necesitábamos analizar para deshacer la ambigüedad que pudiese generarse en un trabajo como el que ahora se presenta; este punto se tratará además, de manera más amplia en el tercer capítulo del presente proyecto.

cuando dice expresamente que el habitar poético es habitar en esta tierra. De este modo Hölderlin no sólo preserva a lo poético de una mala interpretación, que es fácil que se dé, sino que, añadiendo las palabras en esta tierra, señala la esencia del poetizar. Este no sobrevuela la tierra ni se coloca por encima de ella para abandonarla y flotar sobre ella. El poetizar, antes que nada pone al hombre sobre la tierra, lo lleva a ella, lo lleva al habitar⁶⁹.

Pasolini, en gran parte de sus escritos, hace una demarcación de lo que es el *cine moderno y el cine clásico*, el primero siendo relacionado con la poesía y el segundo con la prosa. La reflexión radica en que en el clásico hay una necesidad de ocultación y desarraigo por parte del director del entramado de su obra, mientras que en el moderno o de poesía, la atmósfera la define mayormente el autor, quien se hace sentir en todos y cada unos de los espacios de la obra fílmica, ya sean actores, escenarios, diálogos, movimientos de cámara etc. Es precisamente esta atmósfera nueva, refrescante, la que se superpone a la ortodoxia cinematográfica que apelaba por un director de estudio, sin, desde luego, desvirtuar el trabajo de De Mille, Stroheim, Mankiewicz etc. Pero estableciendo una preocupación, la cual radicaba en el ambiente instruido como la falta de firma y de enunciación fundamental por parte de aquel que era constructor y eslabón esencial de la obra. Por ello, Pasolini anota lo siguiente:

Lo que también puede resultar interesante del punto de vista de Pasolini es la distinción que propone entre dos momentos del cine: uno que sería la era clásica y otro que sería la era moderna, que se diferenciarían, grosso modo, porque durante largo tiempo el autor, el realizador, ha empeñado todo su arte en borrar las señales de su intervención, en esconderse detrás de su obra, mientras que ahora cada vez manifiesta más su presencia⁷⁰.

Este punto de vista de Pasolini, que válido o no, abre la rendija discursiva sobre la necesidad de lucha del cineasta por el puesto que le corresponde como creador,

⁶⁹ ----- Conferencias y artículos. Barcelona: Odos, 1994. P. 167.

⁷⁰ PASOLINI, Pier Paolo. *Cine de poesía y cine de prosa*. Barcelona: Anagrama, 1970. p. 42 y 43.

asumiendo una obra propia que sea establecida por sus preocupaciones más apremiantes y no por la expectativa insultante de una apuesta mercantil, sustentada sobre una propuesta de entretenimiento popular. Por esto, el cine de la “*Nueva Ola*”, y en especial el regido por Godard, cumple con las expectativas de apropiación y representación auténtica del fenómeno a tratar de manera especial e inquiriente, nada queda fuera, salvo la opulencia y arrogancia de los grandes decorados y la insensatez burguesa de acomodo y seguridad tan evidente en la ortodoxia del séptimo arte.

Es cierto que hay discrepancia en acentuar, sobre lo que parecería ser una argucia técnica, toda la evolución de la concepción cinematográfica que va de lo clásico a lo moderno. Por ejemplo, Rohmer no entiende la brecha entre poesía y prosa a la manera de Pasolini y en cambio, enuncia la necesidad del clásico de mediar al cine para mostrar otras realidades, mientras que el moderno concibe este arte como un fin, una necesidad de contemplarse a sí mismo, transformándose desde el interior del mundo que se crea, nunca saliendo, siempre revelando el propio cine, como agente que se hace a sí mismo y no permite exterioridad alguna o fin último distinto a sí mismo, a un sí mismo que es todo en dirección a la obra cinematográfica creada.

Estas discrepancias sólo acentúan el hecho de hallar o al menos indagar los límites del séptimo arte, qué puede y hasta donde le es lícito corresponder, aunque la apuesta siempre será la misma, por lo menos dentro de la atmósfera godardiana, una puesta en marcha de los problemas más fundamentales de la existencia moderna vistas a través de la cotidianidad representativa del cinematógrafo.

La apuesta de origen trascendental de un director que está en consonancia con el sentir del habitar poético y que ese mismo evento es proyectado a su arte, además de la discusión sobre lo clásico y lo moderno dentro de su

desenvolvimiento temporal, es la evidencia clave acerca de que el cine es un arte interesante que se deja trabajar desde distintos ángulos, siendo la manifestación artística donde podemos ver la vida en movimiento, la cotidianidad en acción, la historia hecha monumento. Es por esto, que la tarea del pensador debe recurrir en reflexionar y transformar su ambiente o dejar que siga cayendo en el ampuloso horizonte de vacío en el que se encuentra gracias a la artificiosidad y la apariencia de lo instituido genéricamente como absoluto.

La necesidad fundamental de la pugna Godardiana, con respecto al cine, es la necesidad de encontrar un medio sobre el cual volver a otorgar sentido a una edad cada vez más devastada y obnubilada por la calidez artificial de lo técnico que engloba todas las instancias de la creación humana, siguiendo su paso presuroso hacia el control y la indeterminación del ser humano y su cada vez más idealista búsqueda del *sí mismo*. Esta caída que es a cada momento *presencia* de las maneras más diversas y que enuncia el resultado del advenimiento histórico del descuido y la des-valoración de lo fundamental, basando el pensamiento sobre el marco de la relatividad moral y la sumisión al progreso, aquel que trajo consigo la destrucción espiritual de los pueblos, que una vez demolidos, miran la televisión para acallar sus culpas y olvidar sus heridas. Sobre esto, Camus escribe:

Nunca ha creído usted en el sentido de este mundo y de ello ha extraído la idea de que todo era equivalente y de que el bien y el mal se definían a nuestro antojo. Suponía que, en ausencia de toda moral humana o divina, los únicos valores eran los que regían el mundo animal, o sea, la violencia y la astucia. De ello concluía que el hombre no era nada y que podía matársele el alma, que en la más insensata de las historias, la labor de un individuo no podía ser sino la aventura del poder, y su moral, el realismo de las conquistas⁷¹.

Esta carta, que Camus escribe alrededor de 1944, no es únicamente acerca de la guerra que está devastando a Europa como una enfermedad mortal, sino que

⁷¹ CAMUS, Albert. *Carta a un amigo alemán*. Barcelona: Gallimard, 1995. p. 21 y 22.

ubicándose aún mas allá, es el vaticinio de la generalización de los hombres, la diversificación de los estados y la conjura patética pero poderosa de los pueblos que se desmiembran unos a otros por la fantasmal adquisición de poderío, una lucha vacía contra un enemigo invisible, contrincante que se encuentra más cerca de lo que se cree: en la interioridad mas propia e inexplorada, debido a la sumisión muy hegeliana ante el estado y el papel superlativo del tribunal como codificador de la existencia.

Por ello, vemos en *“Vivir su vida”*^{*} la historia de una prostituta, recreada por Godard no para mostrar la desigualdad y la miseria en la que viven estos personajes tan asiduos en las sociedades, sino más bien, para despojar de enemigo la batalla por la supervivencia, porque aquella meretriz, después de tanto deambular, encuentra su final en manos invisibles, rogando por su pobre vida en una agonía de plomo y sangre, nadie a su encuentro, sólo la maldad histórica que le siguió los pasos. Esta es la desesperanza del mundo moderno y la apuesta de un cine comprometido que no se dedica a marchar y a dar conferencias para acrecentar su público, sino una obra que desde la mismidad de su hacer construye posibilidades para salir o al menos para superar esta Era vacía en la que el tránsito histórico de los acontecimientos filosófico-políticos nos sumió y de la cual debemos salir airosos recordando siempre las palabras de Hölderlin: “Antes con mas plenitud se muestra el anochecer y la mañana” (PL, 70), dándonos a entender que entre más negra y plena sea la noche, más cerca estará el tan esperado amanecer.

Esta reflexión sobre la incidencia de Godard frente al pensamiento moderno es una necesidad metodológica para emprender el siguiente paso que es el análisis de la película *“El Desprecio”* desde la postura del aburrimiento puesto en marcha

* Vivir su vida (Vivre sa vie) es una cinta de 1962 protagonizada por la actriz danesa Anna Karina y dirigida por Jean Luc Godard. Ganadora, además, del premio especial del jurado en el festival de Venecia.

por el autor, siendo la comprensibilidad de este concepto una necesidad imperiosa para despertar del letargo en el que nos sumió la monumentalidad de la modernidad y el desquiciado ambiente de la seguridad burguesa que se resiste a oír aquello que esencialmente nos dice lo fundamental.

2.2 CONSIDERACIÓN ACERCA DE LA TIPIFICACIÓN DEL ABURRIMIENTO VISTO EN LA CINTA “EL DESPRECIO” COMO FUNDAMENTO INTEGRANTE DEL ACONTECER DE LA MODERNIDAD.

*“Algún día ha de llegar
La noche en la que sereno,
En una vieja ciudad,
Beba...moriré contento,
Acostumbrado a esperar”.*

Arthur Rimbaud

Comenzaremos este segundo subcapítulo atendiendo a la necesidad de develar la forma en que el aburrimiento es puesto en evidencia en la creación cinematográfica godardiana, para lo cual, se hace necesario interpretar la cinta “El desprecio” a la luz de dicho concepto. Ya anotamos antes la lucha que emprende Jean Luc Godard contra los valores propios de la modernidad y cómo su cine es agente de representación de esa enfermedad que acomete de manera implacable sobre el acontecer humano. La tesis que se intenta desarrollar aquí tematiza un aburrimiento que surge como fruto de la modernidad, pero ésta, mediante su grito frecuente, esconde bajo las sombras de la inutilidad la condición más propia de este tiempo, el carácter de aburrido del hombre contemporáneo.

“El desprecio” es la historia de ese aburrimiento, la puesta en marcha del hombre atrapado en la telaraña de la vida burguesa, inhibiendo su necesidad creadora y volcándose en cambio contra su propia existencia para sostener una postura que

en apariencia le genere seguridad. Este tipo de aburrimiento, puesto en obra en la cinta, nos permite retomar también la consideración anteriormente realizada sobre el aburrimiento que se sustrae del tipo psicológico y que actúa de manera espaciante desde nuestra propia interioridad, y que como tal no corresponde a determinaciones objetuales únicas y establecedoras de criterios causales.

De esta manera, si bien, “el desprecio” no es una apuesta de tipo estrictamente ontológico como lo encontrábamos en la postura de Heidegger, la concepción de Godard se encuentra en un punto medio, entre la legislación del hartazgo de la vida moderna y la agonía existencial que pugna por sobresalir y trascender esta atmósfera asfixiante que acongoja y maltrata la necesidad de establecerse como proyecto. Sobre esto, escribe Godard:

Cuando pienso en este film encuentro que, fuera de la historia psicológica de una mujer que desprecia a su marido, se trata de una historia de naufragos del mundo occidental, de unos rescatados del naufragio de la modernidad, que llegan un día a la manera de los héroes de Stevenson y Verne, a una isla desierta y misteriosa, cuyo miembro consiste inexorablemente en la ausencia de misterio, es decir, en la verdad⁷².

“El desprecio” es una cinta compleja, que bajo la apariencia de ser una puesta en escena que se orienta principalmente a describir un episodio de la vida de un matrimonio burgués, en el que la mujer comienza sin previo aviso a despreciar a su marido por sentirse moneda de cambio en las supuestas aspiraciones laborales de su esposo. Esta noción inunda la visualización primera de la obra, siendo esta y no otra, la impresión de superficialidad con la que juega el director, para que desde el punto mencionado, poder ir socavando en lo más profundo de la narración y trascender el simple hito conflictivo conyugal, representándolo como una mirada a la propia existencia cotidiana del acontecer del mundo moderno y la crisis que acaece para estremecer un ambiente de impuesta seguridad y armonía.

⁷² GODARD. Op. Cit., p. 213.

La lectura es básica a primera vista, pero en Godard nada es básico o sencillo. La aparente historieta se convierte en la denuncia mas acérrima que el director emprende contra el arquetipo de la burguesía, la familia y la estabilidad, destrozando desde el interior las estructuras que soportan este teatro de las ilusiones y la mentira, soportado no sobre un principio idílico o trascendental de sentimientos auténticos y fuertemente contruidos, sino mediante la capacidad monetaria que pueda tener el representante del hogar, el marido, para complacer los gustos soñados de su mujer.

Las relaciones de tipo burgués, como se pueden encontrar en la cinta descrita, se mantienen mediante una relación puramente mercantil, siendo el amor, que en otras épocas se superponía a lo económico, en esta era es sustentado como una necesidad con características obligatorias. Superponiéndose a las tradiciones familiares de intereses creados sobre un acuerdo amoroso, que si bien era una transacción convenida, no incluía el amor en la actividad contractual, sino lo meramente conjuntivo entre las partes involucradas, generando mentada unión beneficios para ambos bandos. En la contemporaneidad, por el contrario, existen libertades de escogencia amorosa, las cuales se van modificando culturalmente con el pasar del tiempo, mitigando la reducción marital a paradigmas sustentados en la correspondencia económica o política de los participantes en la actividad convenida. Por esta razón, el matrimonio, al menos en apariencia, compromete a la decisión única de los dos involucrados quienes deciden después de un tiempo de prudencial compartir y conocerse, la tarea de enfrentar su amor de manera más seria y absoluta.

Esta visión de la modernidad y su influjo en las relaciones sociales se puede observar en “El desprecio”, donde el amor es soportado por la ansiedad de sueños creados por el establecimiento dominante, en este caso el burgués, que dicta las normas de apropiación y expresión del amar entre la pareja, produciendo monotonía y afán de entretenimiento para contener la crisis que se vuelve inminente

dentro de los contextos modernos, los cuales, están sustentados sobre una fundamental forma relacional de aparente seguridad, velada por la patraña del progreso que inhibe la observancia circunspecta del mundo acontecido y manteniéndose sobre un globo impermeable que no deja sentir de manera viva la enfermedad, impidiendo este estado, afrontar la crisis de manera suficiente, producto de la modernidad y de nuestra crónica ceguera. Acerca de este punto, escribe Luckacs:

El ejemplo más claro de esta alienación lo proporciona la mercancía, que es el elemento fundamental de la producción capitalista. La mercancía, tanto por su producción como por su circulación, es efectivamente el agente mediador de las relaciones humanas concretas (capitalista-obrero, vendedor-comprador, etc.), y es necesario el funcionamiento de condiciones sociales y económicas muy concretas y muy precisas -es decir, de las relaciones humanas- para que el producto del trabajo del hombre se convierta en mercadería⁷³.

Aunque “El desprecio” no es una cinta que pone en evidencia únicamente los valores mercantiles de las relaciones interpersonales burguesas, sino que más bien este examen de tal tipo de relaciones acentúa aún más el completo estado de aburrimiento en el que vive el moderno, siendo apagado su estatus mediante reformas básicas de la conciencia que se expresan como supresores de la aburribilidad tales como: la familia, el trabajo, el estado y los entretenimiento mas primeros (televisión, computador, celulares, deportes etc.). Por ello, prefiero decir que “El desprecio” es una cinta que ilustra el aburrimiento agónico del moderno atrapado en la atmósfera aletargante del mundo mercantil burgués, que somete a su antojo las aspiraciones fundamentales de creación bajo la forma originada de una necesidad y un arrojamiento a la adquisición de bienes materiales que atestigüen los frutos de su enorme sacrificio, generando satisfacción a la luz de la lógica imperante.

⁷³ LUCKACS, George. *Crisis de la filosofía burguesa*. Madrid: Siglo XX, 1958. p. 39.

Aquí se manifiesta uno de los ítems más significativos en la producción cinematográfica de Godard, su eminente afrenta contra el cine cosmético y la televisión generadora de espejismos, causantes en mayor medida del fracaso del hombre moderno, siendo su actividad distractora, fundamental a la hora de efectuar el olvido del sí mismo y el desarraigo del aburrimiento. Sobre esto, José Quintero comenta:

Sin embargo, el peligro que representa la producción de espejismos en occidente está relacionado con la noción de hielo quebradizo de la vida moderna. En el mundo metafórico se crean ilusiones. El televidente cree que está en las nubes de la diversión. Piensa que el mundo se compone de chicas hermosas, hombres honestos, funcionarios diligentes y personas compasivas. Todo es perfecto. Pero esta ascesis positiva contiene una trampa: mientras más alto se sube, más dolorosa es la caída⁷⁴.

Esta postura, es entonces la dominante en la creación godardiana, tanto en “El desprecio” como en sus demás filmes, buscando una orientación hacia un cine que muestre el horror de su época, saltándose el paso de creador de apariencias y comprometiéndose por despertar a aquellos seres dormitantes en las historietas compuestas por la industria dominante y el pensamiento abarcante del monetarismo y la utilidad. Es entonces urgente iniciar la reorientación del estatuto por sobre el cual el arte cinematográfico es operado, generando una revolución esencial y extrema donde como lo dice Pizarnik: “la rebelión consiste en mirar una rosa/ hasta pulverizarse los ojos”⁷⁵ y no la propuesta crítica, sustentada en una sosa relación de seguridad y falsedad del compromiso, que no entromete sus propios intereses en la obra.

⁷⁴ QUINTERO RESTREPO, José Andrés. *The wall: una Mirada estética sobre la angustia, la muerte y el aburrimiento*. Medellín: editorial Pontificia Bolivariana, 2005. p. 30.

⁷⁵ PIZARNIK, Alejandra. *Poesía completa*. Barcelona: Lumen, 2001. p. 125.

La necesidad que tiene el director francés por expresar en cada uno de sus films problemáticas muy propias del contexto humano contemporáneo, trascendiendo la simple mirada expectante del estereotipo intelectual moderno, quien indaga desde puntos propios pero de forma segura, como un espectador que observa una lucha, teniendo pleno conocimiento de que nada malo podrá ocurrirle. Por el contrario, Godard se compromete con cada nuevo proyecto, donde pareciese que sale implícitamente de su indagación y problemática personal, a pesar de ser el director, Jean Luc Godard se vuelve actor principal de los proyectos que emprende, toda película es una alusión muy propia a su necesidad, a su agonía, siendo evidenciado en la forma como se involucra en su arte, dando fiel testimonio de autonomía y conocimiento a la hora de tramar esa poética cinematográfica que tanto lo caracteriza.

Sin el afán de entrometer la tendencia godardiana con ninguna escuela o ideología específica por fuera de los entornos cinematográficos, su postura profundamente existencial* se demuestra con la necesidad de efectuarse él mismo en cada film, donde cada nueva obra es una elevación de su ser, que hecha imagen lo convierte en actor y no en espectador de esa gran película de la existencia que el mismo moldea con cada proyección. Acerca de este tema, escribe Copleston:

En su obra *Existentialism from within* (Routledge and Kegan Paul, Londres 1953), el doctor E.L. Allen describe el existencialismo como un intento de

* El punto tratado donde expresamos la condición existencial visto a la luz de la obra de Godard, radica en su capacidad para entrometerse como posibilidad en cada uno de sus films, siendo actor participe y no espectador pasivo de aquello que ocurre desde una exterioridad; desde luego esta mirada que consideramos en el presente texto no debe confundirse con la propuesta heideggeriana, siendo Godard observado desde una comprensión "*existensiva*", es decir, desde la participación óptica en el existir mismo, dejando como es obvio, la transparencia que surge a través de la reflexión estructural ontológica, la cual se encuentra dentro de una comprensión que Heidegger llamara en "*Ser y Tiempo*" "*existencialidad*", acentuando desde luego la relación comparativa entre cine y filosofía, siendo aquí concebido un factor importante en cuanto en tanto desarrollo del concepto en cuestión a profundidad desde la perspectiva de una ontología fundamental (Heidegger) y no solo como actitud frente al mundo de la creación cinematográfica (Godard).

filosofar desde el punto de vista del actor, en lugar de hacerlo, como ha sido costumbre, desde el punto de vista del espectador⁷⁶.

Desde luego, la alusión al posible existencialismo de la filmografía de Godard no implica que pretendamos anexionarlo a la corriente filosófica, haciendo la salvedad, de que se intenta interpretar la juntura que posee su obra con la particularidad del pensamiento filosófico enunciado y que posibilita la visualización de su obra desde ambientes más complejos y profundos.

Debido a lo anterior, la creación godardiana se antoja diferente y revolucionaria, luchando desde el interior, desde la existencia que se le vuelve problemática, donde no hay banderas que vitorear o vidrios que romper en el frenesí de la masa desbordada por la pasión impuesta de unas tantas lógicas diversificadas por la consigna del Uno (*Das man*)*. Por el contrario, su condición desborda lo extremo, llegándolo a poner en peligro con cada nuevo proyecto, inquirendo sobre sí mismo, exorcizando el mal que lo roe a él y a su época, pues la labor del artista corresponde con la del terapeuta, tratando un mal con las herramientas que dispone, en este caso el cine y su profunda poética representativa y auscultativa de la imagen y el movimiento. Por ello, afirma Pizarnik:

Entre otras cosas, escribo para que no suceda lo que temo; para lo que me hiere no sea; para alejar al malo (cf. Kafka). Se ha dicho que el poeta es el gran terapeuta. En este sentido, el quehacer poético implicaría exorcizar, conjurar y, además, reparar. Escribir un poema es reparar la herida fundamental, la desgarradura. Porque todos estamos heridos⁷⁷.

⁷⁶COPLESTON, Frederick. Estudios sobre el Positivismo lógico y existencialismo. Barcelona: Herder, 1959. p 199.

* Alusión directa a Heidegger, donde concibe al *Dasein* caído en las banalidades de la existencia, atendiendo únicamente a lo que *se dice* o *se oye*; despersonalizado totalmente el pensamiento, la publicidad domina y genera el conocimiento general a seguir. A este comportamiento superficial lo denomina Heidegger, la caída en el UNO (DAS MAN). Pero esta caída no tiene un sentido peyorativo ni valorativo de la condición factual de la existencia.

⁷⁷ ----- . Prosa completa. Buenos aires: Lumen, 2003. p. 312.

Visto a la par de la reflexión de Alejandra Pizarnik, me atrevo a afirmar que la cinematografía godardiana es una apuesta poética por curar la ignominia moderna y cada film tiene como tarea tratar un mal dentro de la infinidad que padecemos, siendo este poeta de la imagen, el incansable curandero que trama cánticos asombrosos sobre la situación epocal, saliéndose del marco meramente enunciativo y aspirando a llegar a la honda raíz del fenómeno causante de la herida. Indagando además, por acoger la luminosidad, desechando la bruma y el cansancio sobre el que asistimos al evento de la modernidad y que en “El desprecio”, se ilumina desde la interpretación del aburrimiento.

En este punto, vemos a un cansado Paul Javal trabajando de guionista en películas vacías para mantener a su esposa y conseguirle un apartamento donde pueda realizar su sueño de señora burguesa, y él, seguir desde luego, con la lógica tradicional del hombre como proveedor del hogar, sacrificando sus aspiraciones de escribir teatro, manteniéndose en la red estructural del cine contemporáneo al que tanto aborrece. Este mismo desarraigo que gira en torno a la necesidad de fluidez monetaria encaminada a complacer los sueños epocales de su mujer, es reconocido por Prokosch, cuando le ofrece el trabajo de guionista de su nueva película basada en la Odisea y la cual está además, dirigiendo Fritz Lang*.

Precisamente en esta cinta, vemos como después de una discusión sobre las complicaciones que ha tenido el productor por la ambigüedad creadora del director alemán y como sus concepciones mercantiles se ven truncadas a causa de éste, le exige a Javal, dada su fama de guionista comercial, que escriba de nuevo el guion, expresándole lo siguiente: *“el dirigirá lo que esté escrito (refiriéndose a*

* FRIEDRICH, Christian Anton Lang (1890 -1976) es uno de los directores más importantes de la historia del cine mundial y uno de los representantes más afamados del expresionismo alemán, quien tuvo que huir del país germano debido a la incursión del nacional socialismo y establecerse en los estados unidos donde triunfo en el *cine negro* debido a su postura resulta y reflexiva frente al mundo de la violencia, del crimen y la desesperanza.

Lang). *Sé que lo vas a escribir.*” *¿Por qué?* pregunta Javal y responde el productor: *“te lo contaré en la cabina”*. De inmediato toma su auto deportivo rojo y acelera afondo como para demostrarle que el mundo moderno se ejerce sobre esa fuerza, el dinamismo por sobre la medida. No estamos para reflexionar, sino para actuar, corre lo más rápido que puedas y no te detengas ni un minuto a pensar, esta pareciese ser la lógica contemporánea, materializada en este caso en el productor, aquel que posibilita la creación cinematográfica, siendo el emisario de la muerte del arte y su subordinación a la industria del entretenimiento.

Una vez llegados a la cabina de filmación, Paul Javal, con curiosidad ante la respuesta de su productor le pregunta: *“a ver” ¿Por qué?* Y este con una sonrisa en el rostro mientras baja de su elegante auto, responde: *“Por qué necesitas dinero”*, de inmediato Paul inquieto pregunta de nuevo: *¿Cómo lo sabe?* Y Jerry Prokosch se detiene ante la entrada del estudio con una sonrisa aún mas irónica, levanta su cabeza para mirar al cielo como si esperase una revelación, y contesta: *“alguien me dijo que tienes una esposa muy hermosa”*.

Este asunto, que mantiene a Paúl en los abismos de la necesidad, la atadura moderna de no realización y sacrificio a causa de una carga enorme que hay que soportar, aquella que no es la existencia como sería lo ideal, sino una más impuesta y superficial, la vida matrimonial como realización y consumación del proyecto de vida, soportándose en la complacencia de una mujer que por hermosa merece cualquier quijotada, aunque no en el sentido romántico, con tal de no perder el estatus y la presunta armonía que estabiliza su comportamiento vinculante en la sociedad. De esta manera describe Moravia en su novela la relación de Paúl con Camille:

En efecto, Emilia era lo que se llama una mujer de su casa. Pero en su amor por la casa había algo más que esa inclinación natural común a todas las mujeres. Había, digo, algo semejante a una celosa y profunda pasión, casi un hombre, que rebasaba su persona y parecía enraizarse en

una situación ancestral. Era de familia pobre, y cuando la conocí trabajaba como mecanógrafa. En su amor por la casa creo que se expresaban inconscientemente las aspiraciones frustradas de personas desheredadas, crónicamente incapaces de poner una casa propia, por muy modesta que sea⁷⁸.

Aquella prisión en la que habita Paul se llama Camille, quien en determinado momento irrumpió en su vida con la argucia de un proyecto familiar, donde dados los factores de comportamiento contemporáneo se ubican en un espacio destinal de consumación y felicidad, pero hundiéndolo este hecho en las marañas de la realidad cínica y desmesuradamente aletargante de la actualidad, siendo así poco a poco lanzado a una profunda insatisfacción existencial que era contrarrestada por la servicialidad y sumisión absoluta de su mujer para con él y sus impuestos regocijos cotidianos, muy propios del sueño estereotipado del varón moderno (ropa planchada, comida caliente servida a la hora y demás apetitos que puedan ser satisfechos de inmediato en la medida en que se necesiten).

Tanto en la novela de Alberto Moravia, como en el film de Jean Luc Godard, la propuesta matrimonial desde el punto de vista del interés es muy parecido, aunque desde luego, Godard es mucho más profundo que Moravia a la hora de elaborar sus personajes y concebir la ampliación temática de su obra. Desde luego, resulta importante exponer que entendemos la relación distante que hay entre una realización narrativa y una cinematográfica, donde los avatares de la adaptación no corresponden a una mera superposición de los caracteres narrativos en versión fílmica, inhibiendo esto el establecimiento de la creación audiovisual como arte auténtico.

Esto implica la ruptura que tiene Godard para con Moravia o con cualquier otro escritor que haya llevado al cine. Si bien, "El desprecio" es tomado de manera general desde lo correspondiente a la idea argumental de la novela, pudiendo una

⁷⁸ MORAVIA, Alberto. El desprecio. Buenos aires: Losada, 1963. p. 8.

vez llevada a la pantalla, rehacerse y sobrepasar la concepción del escritor en cuanto a la caracterización de personajes, situaciones y sobre todo, en la concepción fundamental de su cine al salirse de la consecuencia psicológica, dándole a la obra un matiz mucho más existencial que aquel visto en la obra literaria. Sobre esto, escribe Susana Lozano Moreno:

Apreciar o depreciar, por ejemplo, una adaptación por sus logros en términos de similitud con la obra literaria que había en sus orígenes presupondría considerar que el cine es una técnica ilustrativa para analfabetos que no saben leer y necesitan de imágenes para que les muestren lo que el escritor describió en palabras. Y que el autor de la película es el propio escritor, por lo que el filme se debería propuesta literaria. Esto supondría inhabilitar el cine como arte, desposeerle de toda potencia creadora y convertirlo, en el mejor de los casos, en mero plagio de lo ya contado⁷⁹.

“El desprecio”, desde la novela de Moravia, es entonces la proyección de la esposa frente a la suposición de las aspiraciones de su marido en canjearla por condiciones laborales más optimas, cosa que se consideraría axiomática desde el movimiento narrativo de la obra literaria, pero en Godard, y a juicio de la presente interpretación, es el desprecio de aquello ente que se le presento en conjunto, mostrándose como lo más importante y necesario, desvirtuando la procedencia banal de un conflicto estrictamente marital y extendiéndolo a esferas más totalizantes y fundamentales para comprender las problemáticas que rigen el mundo contemporáneo.

La obra fílmica en cuestión es, entonces, la historia del desapego a los valores modernos y la necesidad de encontrar y escuchar el aburrimiento que se mantenía perdido en las esferas de la distracción, para salir de inmediato de este ambiente que oprime y cansa, lanzándose a una aventura que vuelva a otorgar sentido a

⁷⁹ LOZANO MORENO, Susana. *Textos e imágenes de la generación perdida. La adaptación cinematográfica: de Hemingway a Furthman, Faulkner y Hawks* (Tesis Doctoral). Madrid: Universidad Complutense. Facultad de filología; 2001. P. 32.

una existencia hundida en los anales de la monotonía y la obligatoriedad. Acerca de este tema, comenta Svendsen:

El deseo romántico de aventura constituye una reacción a la monotonía del mundo burgués. El sujeto se presenta como fuente de todo sentido y valor pero, al mismo tiempo, se ve afectado por las limitaciones que impone el entorno concreto en que se desenvuelve⁸⁰.

Este deseo romántico de aventura que describe Svendsen implica lanzarse contra el misterio de la existencia, dándose a una búsqueda que se superponga al mundo ideado y regulado del ambiente de control en el cual fuimos sumergidos con el naciente estatus burgués. Desde este punto tipificaremos la caracterización del aburrimiento que Godard emprende en la película “El desprecio”, tomando como punto de referencia la clasificación creada por el sociólogo Alemán Martin Dhoelmanm, que propone cuatro tipos de aburrimiento, ubicándolos Svendsen en su obra de la siguiente manera:

- **Tedio situacional:** como el que nos acomete cuando aguardamos a alguien, acudimos a una conferencia o esperamos el tren.
- **Tedio de la saciedad:** que nos produce el tener demasiado de lo mismo y que hace que todo se nos antoje banal.
- **Tedio existencial:** responsable de la vacuidad del espíritu, como si el punto estuviese en punto muerto.
- **Tedio creativo:** caracterizado no tanto por su contenido como por la reacción que en nosotros provoca, que no es otra que la de obligarnos a hacer algo nuevo⁸¹.

⁸⁰ SVENDSEN, Op.cit., p. 87.

⁸¹ Ibid., p. 51.

Dentro de la interpretación que encontramos en la cinta de Godard con respecto a la pocisionalizacion del aburrimiento, vemos como se evidencia fuertemente una tendencia que va del *“tedio de la saciedad”* al *“tedio existencial”*, siendo estos dos tipos de aburrimiento identificados mediante el proceso interpretativo iniciado en este proyecto y entendiendo que es el modo como el director francés maneja la representación del aburrimiento en la presente creación cinematográfica.

Por ejemplo, el personaje que nos interesa como se ha hecho asiduo en este escrito, es Paul Javal, que encarna las insatisfacción y el desprecio que ejerce el medio en el que se encuentra, haciéndolo sacrificar sus propios proyectos para satisfacer elementos que desestiman el cuidado propio y caracterizado en personajes de su mundo inmediato, tales como su mujer o su jefe. Este aburrimiento, visto a la luz de la película, comienza a aparecer cuando su mujer piensa que Paul la está entregando a Jerry. Ella comienza entonces a aborrecer a su esposo por tan vil acto, que corrompe todo el amor que le ha entregado. Éste es el punto clave del despertar, asumiendo de manera explícita la crisis que le permite observar su situación en el mundo.

Desde luego, la situación puramente superficial que toma Camille frente a la circunstancias que se suscitaron con el productor, se demuestra en el hecho de que su conocimiento de Paul es limitado, su mundo nunca se ha visto cruzado por el de éste, sigue manteniendo la simpleza de aquella mecanógrafa con pretensiones de ama de casa que conoció el escritor en un principio. De acuerdo a esto Moravia describe la situación:

Pero había algo más: no me había casado con una mujer que compartiese y comprendiese mis ideas, mis gustos y mis ambiciones. Por el contrario, me había unido, por su belleza, a una mecanógrafa inculta y

simple, llena –como me parecía – de todos los prejuicios y las ambiciones de la clase de que provenía⁸².

Estas reflexiones, que rondan la cabeza de Paul, sólo son posibles gracias al desprecio que ejerce su mujer contra él, cambiando su íntima y entregada relación por una fuerte indiferencia que desestabiliza el mundo dormido en el que se encontraba Javal antes del mencionado suceso.

La situación por sobre la que Paul se despierta actúa como un catalizador de las emociones y pensamientos que permanecían plasmados en su interior y que debido a la crisis que le generó la fractura de su mundo habitual, sintió la saciedad que le provocaba todo a su alrededor, desde el pálido y vacío apartamento, hasta su discreto pero insoportable trabajo como guionista. Este mundo que actuaba sobre él, con sus ocupaciones diversas y el entretenimiento que ejerce una *errancia* monumental sobre el sujeto, que debe tragarse el tiempo vez a vez para no caer jamás en esa agonía que se le abre como posibilidad reflexiva para observar lo ente que se le presenta sin el velo habitual de la publicidad. Sobre esto, Juaristi escribe:

Y es que las ciudades también cansan. El exceso de sus diversiones abrumba. Su insolente vitalidad acaba siendo insultante y poniendo de mal humor a sus habitantes. El esplín de la ciudad desprecia la diversión en la que se complace esa multitud vil que denuncia Baudelaire y que le conduce a la interiorización⁸³.

En su apartamento, Javal camina los objetos que ha comprado con tanto regocijo su esposa, con profundo desinterés, diciéndose a sí mismo *“es por ti que hago todo esto, sino estás conmigo, nada importa”*; es esta y no otra, la reacción que

⁸² MORAVIA, Op.cit., p. 10.

⁸³ JUARISTI, Jon. *Humores negros: del tedio, la melancolía, el esplín y otros aburrimientos*. Madrid: Biblioteca nueva, 1998. p. 21.

toma frente a la actitud hostil de Camille, un desespero por recuperar aquello que se fracturó y que considera, es debido recuperar para volver al tiempo habitual.

Recordando esas escenas memorables, mientras están los dos personajes en el apartamento, diciéndose todo y nada mientras se mueven de un lado al otro del departamento, es la conjura fundamental para comprender los episodios anteriores y posteriores, un despertar que se genera en cada uno de manera particular: ella quiere vivir y por eso le dice ante la pregunta de su marido sobre su estado actual y la posibilidad de ir a Capri a filmar y a recuperar su matrimonio: *“tengo ganas de divertirme, no pasa nada Paul”. “me temo que me aburriré allí, no iré, no iré, no iré”*.

La reiterada negativa es la evidencia del afán de Camille por rehuir al momento destinal de su situación, consistente en abandonar el estado de legitimidad y seguridad que les daba la convivencia matrimonial, para dar rienda suelta a la apertura del misterio, cosa que causa pavor en ella, obligándola a denegarse a sí misma sobre aquello que ya es una verdad latente en su interior. Por el contrario, Paul está viviendo su crisis, por ello, reflexiona de la siguiente manera, expresándose de forma tal que demuestra todo el carácter de su profundo conflicto: *“Pensé que Camille me iba a dejar y que sería una pesadilla. Ahora está sucediendo”*.

Este reconocimiento de la situación genera en el escritor una necesidad de depurar a cada momento su existencia del elixir dominante y embriagante de la superficial vida de labor y deber que hasta ese momento llevó, sintiendo por vez primera la necesidad de crear, de dejar todo y recluirse en una atmósfera más propicia para gestar su verdadera obra, la cual, no habita en el guion cinematográfico, sino en las tablas, en la dramaturgia, pero para eso debe superponerse a la nada que lo acoge cada vez con mayor fuerza y escuchar su situación de aburrido, cubierta en

antaoño por la tela que envolvía su mundo con la ilusión de la estabilidad. Sobre esto, Svendson comenta al respecto:

El sentido de la vida humana se derrumba. La relación del Dasein con el mundo se desdibuja, en cierto modo y lo que permanece es una nada, una carencia que lo engloba todo. El Dasein es prisionero del tiempo, queda abandonado en un vacío que parece imposible llenar. El Dasein se aburre porque la vida carece de objetivo y de sentido y el cometido del tedio es obligarnos a tomar conciencia precisamente de eso⁸⁴.

Precisamente, se trata entonces del tedio que es correspondido según la interpretación que hicimos sobre la tipología de Dhoelmanm, con uno tal que sea *juntura entre la saciedad y lo existencial, que el vacío que genera el sinsentido del espíritu desborda en una desazón de hartura por lo ente en conjunto que se presenta como estimable y valioso*. Esta misma forma de ver el aburrimiento, la dispuso Godard para que fuese concebida de una manera casi que metalingüística en los trasfondos de su obra, puesto que la película que está escribiendo Paul y que dirigirá Lang, no es una fiel reproducción de Homero, sino una manera de atraer la Grecia clásica al mundo moderno. Con esto, hago referencia explícita al concepto en cuestión, teniendo presente que el “El tedio es privilegio del hombre moderno” y Ulises, que visto a los ojos de la modernidad, se le imponen valores que no le pertenecen y que son fruto de un tiempo que no es el suyo. De esta manera, el héroe partirá de Itaca no por la gloria que hay en la batalla, sino por el profundo aburrimiento que le genera Penélope. Desde la anterior consideración es vista la aventura desde esta óptica, como una forma opcional de rehuirle al tedio de la vida conyugal y familiar.

Desde luego, si atendemos a una interpretación fuerte sobre los sucesos que efectúa el hombre contemporáneo, podríamos decir que sus acciones están

⁸⁴ SVENDSEN, Op. Cit., p. 164.

encaminadas a huir del aburrimiento que se le presenta siempre con mayor fuerza, evidenciando la pérdida de sentido que con el transcurrir del tiempo se agudiza.

De esta forma, la historia de Paul y Camille, sólo es una sucesiva escapatoria, un demorar desmesurado por evitar arrojarse en las aguas de la existencia, prefiriendo el sacrificio de su “*sí mismo*”, por el confort que recomienda de manera absoluta las relaciones de adopción que el mundo actual impone. Acerca de este tema, escribe Svendsen:

Podemos encontrar una formulación típica de ello en la comedia de Georg Buchner, *Leoncia y Lena*: ¡que no es capaz de hacer la gente por puro aburrimiento! Estudian por aburrimiento, rezan por aburrimiento, aman, se casan y procrean por aburrimiento y, finalmente mueren de aburrimiento⁸⁵.

La alusión virtuosa que provoca la obra de Buchner desde la consideración de Svendsen y que a grandes rasgos pareciese ser la constante del mundo moderno, lo podemos encontrar en esa escena tediosa de “El desprecio” donde Paul y Camille van a encontrarse con Lang y Prokosch a un teatro de la ciudad donde se está representando un *performance* consistente en la puesta en escena de una mujer que hace un tipo de fonomímica de una canción popular y un tumulto de personajes emparejados camina tras de ella sin rumbo fijo y torpemente se estrellan unos con otros sin siquiera voltearse a mirar, no atendiendo a nada más que al presuroso andar. Mientras tanto, los demás espectadores pueden conversar en lapsos donde el ruido de la fatigosa interpretación cesa y no entorpece el libre discernir de los participantes.

Este pasaje es la metáfora de la modernidad representado por Godard en su cinta, donde un agente distractor se posiciona delante de los hombres que deambulan por el mundo obnubilados con el entretenimiento constante que provoca mentado

⁸⁵ Ibid., p. 32.

elemento, el cual, con su constante grito, apaga la reflexión y permite la entrada de un estado de absolutismo alienante. Sobre esto, escribe Juaristi:

Atrapado en esa feria hipnótica, ya no será dueño de sus propias acciones, pues no conocerá su finalidad o sentido sino de manera parcial y aparente. Acciones que bien pudieran considerarse ficticias, inconsistentes y, en cierto modo, automáticas, ya que obedecerían, en lo fundamental, a un rol dócilmente asumido y dictado por engañosos simulacros, pero no al ejercicio libre de sus facultades ni a la satisfacción de sus íntimas aspiraciones, humores negros⁸⁶.

Ese desconocimiento, debido al hipnotismo y a la concepción reinante de alejamiento de todo aquello que pueda causar crisis, siendo el aburrimiento, vilipendiado como causante de males deplorables y asociado con el suicidio y la locura, genera en los hombres un rehuirle constante y lanzarse sin pensarlo a una ocupación cualquiera que los mantenga alejados del mismo, como lo contempla Svendsen desde la novela de Büchner.

Por esta causa, el conocimiento vulgar prefiere cerrar los ojos ante la fatalidad del mundo, ante la enfermedad que mina y avanza con premura sobre toda la humanidad, contentándose con una vida suave, de ensoñación televisiva, segura y confiable, desdeñando el aburrimiento a causa del convencimiento ortodoxo, consistente en que su mensaje trae una crisis tal que podría conllevar al reconocimiento del dolor de la existencia o a la misma muerte, aquello que el moderno no está dispuesto a asumir y sí más bien a olvidar o pasar por alto, porque quebrantaría la lozana atmosfera en la que se encuentra confinado debido a su ya, constante ceguera. Sobre este punto, Juaristi comenta lo siguiente:

El rechazo del aburrimiento en el otro sería un intento de evitar su sospecha de que, quien le aconseja desde una supuesta posición de ventaja, pudiera estar aburrido sino ser la fuente del aburrimiento. No

⁸⁶ JUARISTI, Op. Cit., p. 60.

dejarle ver o sentir plenamente su aburrimiento es no permitirle reconocer su desorientación o la devaluación de su hacer. Apartado así el sujeto de la posibilidad de reflexión y control sobre sus actos, permanecerá manejable, entrañablemente aburrido- distraído de su aburrimiento-, y al margen de toda idea crítica e intempestiva que pudiera poner en cuestión el orden establecido: ese confortable, a-reglado y limitado carnaval del que mana el programa de actividades que ha de homologarnos como ciudadanos⁸⁷.

Por esta razón, Godard genera la representación del desprecio en clave de aburrimiento, debido a que despertar esta noción en el mundo moderno es el primer paso para hallar el camino hacia la luz, saliendo de este letárgico estado de estancamiento y sinsentido a través del estremecimiento generado por el aburrimiento. Frente a este aburrimiento, que nos roe los huesos, que es producto de la destrucción del misterio y la tradición, arraigándose con mayor vigor en los principios fundamentales de la técnica, la norma y el deber, podemos decir que hoy nos aburrimos más que antes, a pesar de que este aburrimiento acrecentado es cubierto por las comodidades y las necesidades actuales de desinterés frente a lo esencial. Acerca de esto, se pronuncia Jorge Quintero en relación a la película *The Wall**:

Pink es un personaje que vive constantemente aburrido. En el parque público queda con esta sensación poco después de que ha sido rechazado por el padre que quiso adoptar forzosamente. Por el contrario, el aburrimiento floydano crece haciéndose más poderoso. También es otra de las metástasis del muro, y no hay forma de taparlo, especialmente para el pequeño Floyd que no es capaz de establecer una relación con otra persona sin pretender vivir en un espejismo. El espacio vacío que habitualmente servía para entablar conversaciones es llenado con una prótesis de compañía: la televisión. Es la supuesta salida del aburrimiento⁸⁸.

⁸⁷ Ibid., p. 61.

* *The Wall*: Es un cinta dirigida en 1982 por el cineasta británico Allan Parker, basada en el álbum del mismo nombre, de 1979, de la banda Inglesa de "Rock Progresivo", Pink Floyd.

⁸⁸ QUINTERO, Op. Cit. p. 37.

Este desdeñamiento, manifiesto por rebatir el aburrimiento y lanzarse de lleno a las curas de este supuesto mal, confiadas al entretenimiento que asiste de manera total desligándonos de éste y por lo tanto, imposibilitando el hecho de no sentir el aburrimiento. Tal vez sí nos hemos aburrido en algún momento de monotonía manifiesta, como cuando se va la luz o se nos daña el computador, pero sentir un aburrimiento como el que estamos trabajando, de hartazgo por la conjunción de lo ente y de vaciamiento del espíritu, se concentra y se concibe, desde la perspectiva general de la actualidad como utopista, lo cual hace más urgente y necesario, consagrar al hacer constructivo del ahora, su despertar.

Desde luego, el no sentir de manera presente este aburrimiento, no es un indicador de que la afección no se encuentra latente, por el contrario, se halla a la espera de que caiga el velo de la hechicería moderna y podamos escuchar atentos lo que tiene para decir. Sobre esto, escribe Svendsen, haciendo alusión a una novela de Kundera:

Creo que el grado de aburrimiento, si pudiera medirse, es hoy más elevado que antes. Porque las profesiones de antes, al menos la mayoría, eran impensables sin una aplicada dedicación: los campesinos enamorados de su tierra; mi abuelo, el mago de más hermosas mesas; los zapateros que conocían de memoria los pies de los vecinos del pueblo; los guardabosques; los jardineros; supongo incluso que los soldados mataban entonces con pasión. El sentido de la vida no era un interrogante, formaba parte de ellos, de un modo muy natural, en sus talleres, en sus campos. Cada profesión había creado su propia mentalidad, su propia manera de ser. Un médico no pensaba como un campesino, un militar se comportaba de un modo distinto a un maestro. Hoy somos todos iguales, todos unidos por la común indiferencia hacia nuestro trabajo. Esta indiferencia ha pasado a ser pasión. La única gran pasión colectiva de nuestro tiempo⁸⁹.

⁸⁹ SVENDSEN, Op.cit. p. 45.

Así, en la mencionada película (El desprecio) la puesta en obra del aburrimiento a la luz de la modernidad, concibiendo el director una apuesta artística que deteriore el tejido rígido e impuesto por el estatuto reinante y sobresalga por la rasgadura que ocasione la visibilización y apropiación del aburrimiento, cosa que Paul Javal sentirá a través del transcurso de la cinta, cada vez de manera más intensa y necesaria. Toda la agonía que comienza de manera marital, al sentir Paul el desprecio de su esposa, se convertirá pronto en una apertura al mundo desde el carácter del hartazgo, todo se le volverá igual de fastidioso, ninguna situación, persona o cosa llenará el vacío que siente cada vez con mayor fuerza. Para ser más explícito, nada tendrá la importancia que tenía en un principio, ni su departamento, ni su esposa, ni su trabajo y mucho menos el dinero que recibirá a causa del guion que está elaborando.

Es en el viaje a Capri, donde todo cobraría sentido, son los sucesos en ese hermoso paraje en el que irá la producción a rodar la versión de la Odisea dirigida por Fritz Lang, donde todo se acentuará y el aburrimiento que hasta el momento se le manifestaba como una sombra cautelosa, con los sucesos que allí se desarrollarán dejará de ser discreto, para abordarlo de manera absoluta. En aquella villa, cada personaje cobra sentido a su manera, Camille no puede dejar de sentir aquella pulsión que habita en su interior por la aparente traición que cometió Paúl con respecto a su amor, algo que no dejará de atormentarla hasta que no comprenda que lo que quiere es realmente una liberación del entramado marital en donde ella misma era prisionera de su propio sueño. Debido a esto, despierta un hartazgo que sólo en ese paradisíaco lugar se hará evidente. Por ello, sucumbe aparentalmente a la seducción tosca de Jerry (Productor) mientras se siente vista por su esposo, que dispone una apatía para con la situación y trata de forzar una escena que se evidencia falsa, pues interiormente sabe lo que quiere, que Camille se quede con Prokosch y lo libere de su fatigosa carga.

El vacío y el desasimiento que produce la historia de estos dos personajes, su entorno frío y reificante, ideado para que se asuma la existencia de manera maquinal, siendo la única dirección, la sumisión a lo que se presenta como verídico y monumental, atrapando el pensamiento bajo la premisa de la diversión instantánea y vulgar de lo estruendoso. Esta noción, muy propia del establecimiento moderno se puede evidenciar en la película *Crash** de David Cronenberg, donde la apuesta de una diversión que se superponga a la propia vida, sustentada en una necesidad por dar sentido a una existencia vacía que se decide de manera pendular entre el aburrimiento y la entretención, siendo la escapatoria del espacio mundano de opresión agónica realizado mediante acciones avezadas de adrenalina y sangre, una constante que sólo denuncia de forma reiterada la enfermedad que padece el hombre actual y su valoración del mundo y de la vida.

Precisamente al ver esta cinta, repele el hecho de contemplar una propuesta desmedida, sin sentimientos devenidos de la ternura y el amor, sólo maquina, cicatrices y muerte, en un frenesí de choques y latas destrozadas. La excitación sensual vuelta un ahora que se pierde en la infinitud de comienzos, el mundo de la técnica que acabó en su afán de sumisión del hombre con la poesía y toda la inocencia que se desprendía de ella. Sobre esto, comenta Svendsen:

Lo que más nos repele de *Crash* es, justamente que, carece del sentimentalismo explícito que caracteriza a la mayoría de las películas. Aquí la mutilación y la muerte tienen como consecuencia la excitación sexual, en lugar del habitual sentimiento de dolor. Las relaciones sexuales son frías y llenas de tecnicismo, como el vaivén del pistón de un motor, sin que hallemos el menor rastro de la ternura que esperamos⁹⁰.

* Cinta de 1996 dirigida y producida por David Cronenberg, basada en el libro del mismo nombre del escritor Británico J.G. Ballard y enmarcada dentro del género de "*Thriller Erótico*"

⁹⁰ *Ibid.*, p. 105.

Por ello, vemos en “El desprecio” a una Camille y a un Prokosch en su afán por huir una vez estremecidos por el hartazgo manifiesto de esa prisión sobre la cual estuvieron enclaustrados, velados por el sensacionalismo refinado y entretenedor del mundo presente. Su salida fue la velocidad de la fuga externa, como se contempla en Crash y no fruto de la serenidad, de la profunda reconciliación con ese sí mismo herido a causa del olvido. Estando resueltos en la prisa, encontraron su acabamiento vueltos añicos en un accidente automovilístico, la cámara, que hace y deshace el universo cinematográfico, se sumerge en la sangre y en la carne muerta, mientras las latas retorcidas que dejó la premura permanecen como una evidencia, como un recuerdo que se desvanece bajo la misma rapidez con la que fue pensado.

De la misma manera, y bajo el reconocimiento pleno de su condición de *aburribilidad*, Paúl no decide huir, más bien, decide encontrarse con su sí mismo perdido en la huida hacía ya mucho, acogiendo la noticia de la muerte de su esposa con bastante serenidad y hasta se podría enunciar, con gran alivio. La escena de la noticia de la muerte es bastante dicente: Paúl se encuentra subiendo unas empinadas escaleras de la locación donde se filma la película, mientras el plano se abre de manera análoga hasta verlo ascender casi de forma triunfal, una ascensión que representa la salida de las tinieblas en las que se encontraba prisionero, hacia una luminosidad que se abre en perspectiva dejando ver la inmensidad del mar y el brillo del sol que se vierte en su humanidad con aliviado bienestar. En la cima, se encuentra con el director, a quien le comunica la noticia de su próximo hacer. Ya despejado de las obligaciones de su anterior vida burguesa, es necesario dedicarse a lo que le interesa, gestar por fin su proyecto, hacer teatro y enriquecer su existencia. Por ello, concluye su diálogo de la siguiente manera: *“he venido a despedirme, señor Lang”* el director se levanta de su asiento para estrecharle la mano y pregunta: *¿Qué vas a hacer?*, Paúl con una satisfacción evidente en su ademán le contesta: *“voy a regresar a Roma y acabar*

mi obra de teatro". Paúl le pregunta a Lang por su futuro inmediato y este responde: "voy a terminar la película, termina siempre lo que empieces".

Las palabras de Lang, no iban dedicadas al Paúl, como guionista, sino al contrario, al Paúl como poeta. Sigue tu pasión pareciese decirle, no por casualidad, la cinta termina con una toma de Ulises viendo a Ítaca, su hogar, al mismo tiempo que Paúl se encuentra a sí mismo y decide seguir su propio camino en el encuentro de su satisfacción auténtica.

"El desprecio" no es una cinta manifiestamente aburrida, es una película que pone de expreso el aburrimiento del hombre moderno y su imposibilidad para escucharlo, pues es la historia de dos seres que deciden entrar de lleno en el encuentro con la existencia, tropezando uno con la fatalidad y el otro con la posibilidad creadora en su encuentro consigo mismo.

De una manera un tanto sosegada, Godard describe su trabajo en esta obra, su postura fundamental para con el desprecio que es la oda al despertar y ver la pesadilla, la enfermedad que como un cáncer corroe las entrañas de la existencia, a la cual, como el adicto a la morfina, disfraza el sufrimiento de su padecer con el alivio momentáneo y placentero del narcótico, de la misma manera, el hombre moderno se estanca en el entretenimiento para evitar o disminuir sentir el dolor de ese desierto que a cada momento es mas arrasador.

"El desprecio" es la vida puesta en film, la pasión cinematográfica hecha carne para representar el vacío del hombre moderno y su hartazgo para con el mismo; es entonces, *"Simple y sin misterio alguno, aristotélico y libre de apariencias, "Le mepris" es un film que prueba, en 149 planos, que en el cine,*

*como en la vida, no hay nada que aclarar, nada secreto, y que lo único que hay que hacer es vivir y filmar*⁹¹.

Con la visión que de manera profunda sobresale en la obra de Godard, acerca de la interpretación del hombre moderno y su imposibilidad de abocarse a su propio aburrimiento, por estar entregado a las mieles artificiosas de la entretención, generadas por un modelo que sobrepasa cualquier límite concebido históricamente de control y efectúa acciones aletargantes que culminan en una robotización consumada del humano, lanzándolo a una pérdida de sentido para consigo mismo y su historia proyectiva. Por ello, podemos afirmar que “el desprecio” es la historia de esa situación, aunque como se observa en la cinta, la llenura que conforma el conjunto de las situaciones en que se ven envueltos los personajes, decantan en una hartura manifiesta por parte de Javal y su mujer, entregados, entonces, a escuchar, cada uno a su modo y dentro de los anaqueles del mundo de su vida, la manera más idónea para superar mentada crisis.

Hasta este momento, y volviendo al primer capítulo, a modo de remembranza sobre lo hasta aquí trabajado, se tiene un planteamiento de análisis historiográfico, que aunque de manera parcial sirvió para comprender la relación del aburrimiento en distintos momentos filosóficos, partiendo de la visión estrictamente teológica del surgimiento del aburrimiento, pasando por la concepción fisiológica en el Renacimiento y concluyendo en el pensamiento Moderno con la noción entremezclada de espiritualidad y acción psico-social.

Dentro de este desarrollo primero, que tenía una caracterización unívocamente histórica, dentro del concepto en cuestión, desvelamos a posteriori, la relación del aburrimiento como temple anímico fundamental de la existencia desde la filosofía heideggeriana, donde atendimos a la interpretación de los tres momentos estructurales que abren de manera necesaria a la movilidad del aburrimiento en el

⁹¹ GODARD. Op.cit., p. 212.

Dasein, no siendo un fenómeno puramente psicológico-causal, sino mas bien, encontrando su asidero en las cavernas más profundas de nuestra existencia histórica, expresándose, como se observó, en rangos más agudos de manifestabilidad y comportamiento tanto con lo externo como con lo interno, los cuales no actúan(tres estados del aburrimiento) dentro de una lógica psicologista que se presenta como devenidos producto de una exterioridad específica y comprobable.

En el segundo capítulo, como acabamos de comprobar, se permitió develar la relación que tenía Jean Luc Godard con respecto a la Modernidad, para ser más explícitos, con la evolución del cine dentro de los contextos modernos y como en estos ha degenerado en un elemento útil dentro del monopolio del entretenimiento. La primera parte de este capítulo se planeó para demostrar, a través de la analítica de la película: “El desprecio”, la relación que posee el concepto de aburrimiento con la Modernidad y la manera como, a través de la estética godardiana, es propuesto como un fenómeno a despertar, puesto que el mundo del entretenimiento, dentro del cual el cine es partícipe, intenta disipar, a través de la consolidación de estructuras fijas y legitimadas por la colectividad dominante, el entorpecimiento del cuidado del hombre como individualidad.

Aquello que demostramos en la realización de este capítulo, radica en el hecho de que, a través del despertar el aburrimiento, es posible efectuar una cura sobre la enfermedad que agobia silenciosa al mundo moderno, como lo pone de manifiesto el director en la cinta analizada, donde representa de manera magistral la relación predominante de la modernidad por sobre la individualidad; encontrando, a través del aburrimiento una posibilidad de quitar el velo que mantiene al hombre contemporáneo enclaustrado en la realidad dominante fundada en estructuras impuestas, generadoras del regocijo inmediato y la apariencia.

Con esta inmersión en la propuesta fenomenológica del aburrimiento, efectuada por Heidegger y la encontrada en el ambiente dialéctico godardiano, se concluye este segundo capítulo, preparando el sendero para la comparación conceptual y diferencial de los tipos de aburrimiento vistos hasta el momento y sus coyunturas neurálgicas en el desenvolvimiento conveniente de cada una de sus estructuras, cosa que se hará presente en el tercer capítulo pactado como último.

En este último capítulo, se convocará, precisamente, un diálogo entre cine (Godard) y filosofía (Heidegger), donde, atendiendo a sus diferencias y a sus semejanzas en la puesta en marcha de sus especificidades creadoras, dilucidaremos acerca de las posturas del aburrimiento ya antes observadas, comprendiendo a su vez sí el cine es o no, capaz de representar de manera efectiva los estados existenciales del concepto que estudia el filósofo alemán en sus clases de 1929 y 1930(aburrimiento como temple anímico fundamental), estimando las limitaciones del arte en cuestión y reflexionando además, sobre la forma más idónea de presentar la concepción esencial del aburrimiento desde la manifestación artística, como condición fundamental del hombre moderno. Esto no indica que el cine represente conceptos*, cosa que se sale de contexto dentro del hacer cinematográfico, siendo el hacer cinematográfico su modo de expresión y desenvolvimiento, encaminando sus intenciones a despertar una mirada profunda acerca del aburrimiento en un proyecto que se salte los atavismos y convencionalidades del psicologismo imperante, descubriendo nuevas formas de entablar conversación esencial con la existencia, cosa que trataremos de manera amplia en el siguiente capítulo.

* Julio Cabrera en su libro titulado "Cine: 100 años de filosofía", aduce a la cinematografía un carácter bastante llamativo desde el aspecto estético de este arte, donde la representación fílmica adquiere la facultad de *concepto-imagen*, en el que el total de la obra se concibe como un hecho conceptual a develar dentro del ambiente cinematográfico..

Desde luego, se hace la salvedad que los conceptos- imagen (cine) y los conceptos-idea (filosofía) aunque inauguran una interesante discusión, no serán contemplados en este proyecto, al no ser el cine y sus facultades estéticas fundamentales la consideración a tratar. De la misma manera lo traemos a colación, para en lo posterior comenzar a elaborar distintos pensamientos que surquen estos territorios que no dejan de ser dominios del entrecruzamiento entre el cine y la filosofía.

3. DIÁLOGO ENTRE FILOSOFÍA Y CINE EN TORNO A NUESTRA SITUACIÓN ACTUAL

Comenzaremos este tercer y último capítulo estableciendo la discusión que inaugura el diálogo conclusivo entre las diversas maneras que sobre el aburrimiento se manifestó a lo largo de la temática realizada en la película “El desprecio” de Jean Luc Godard y las vistas de manera estructural en la reflexión ontológica de Martin Heidegger. Lo decisivo de este desarrollo ha sido comprender las distintas situaciones que se generaron en las posiciones que por diversas, en cuanto a ejecución, corresponden en una misma corriente crítica del pensamiento, atendiendo, claro está, a las especialidades y cuestiones fundamentalmente propias que se yerguen tanto en el cine como en la filosofía.

En Heidegger, observamos cómo el estudio del aburrimiento se desglosó en tres momentos estructurales (por..., en..., uno se aburre....) que medían el grado de agudeza esencial de este fenómeno, el cual, a su vez en la filosofía heideggeriana se asiste como medio o camino para atraer la temporalidad original (*Instante - Kairos*), establecida bajo la tercera disposición del aburrimiento como “es ist einem langweilig” (uno se aburre).

El aburrimiento, en Heidegger, como temple de ánimo fundamental, es tipológicamente desglosado para generar un sendero que llegue de manera más efectiva a las profundidades de la existencia y que a su vez despierten el *instante (Kairos)* o temporalidad original, haciendo desestimar las posiciones psicologistas sobre el tiempo subjetivo y la multiplicación de vivencias generadoras de observación temporal, asistiendo así de manera más fecunda a la inmanencia de la temporalidad misma en nuestra interioridad. Precisamente ese tiempo que se impone desde la conciencia se hace obstáculo para la liberación del tiempo

original (Kairos) que puja por salir y el cual sólo mediante la intrusión esencial del *Dasein* en su ser es posible atraer. Acerca de esto, Heidegger afirma:

Al fin y al cabo, queremos, al contrario- como ya se ha enfatizado repetidamente-, avanzar hacia la esencia del tiempo mediante la interpretación de la esencia del aburrimiento. No lo queremos sólo a causa de algún tipo de obstinación, sino porque la esencia del tiempo no puede en absoluto iluminarse por otra vía, es decir, no de modo que simplemente especulemos sobre el tiempo y pergeñemos otro concepto de tiempo. Ciertamente, con ello no se dice que la interpretación del aburrimiento sea el único camino para la comprensión de la temporalidad original. Pero sí que es un camino como tiene que ser, es decir, uno tal que no toma el tiempo como un hallazgo en nuestra conciencia o como una forma del sujeto, sino un camino en el que, ya antes de haberlo emprendido y transitado, se ha comprendido que justamente la esencia de la conciencia y la esencia de la subjetividad tienen que ponerse previamente en cuestión para eliminar el obstáculo principal que cierra el acceso al tiempo original⁹².

Es entonces, “es ist einem langweilig” (uno se aburre), la tipología del aburrimiento que trabajaremos en este último capítulo, al ser el aburrimiento original, aquel que campa más hondo en las raíces mismas de la existencia, denegando lo ente en conjunto y despertando mediante su templanza fundamental el tiempo original. De la misma manera, contrastaremos la posición heideggeriana con la godardiana acerca del establecimiento del aburrimiento, mediante una tipología interpretativa que denominamos anteriormente como *hartazgo o hastío* y se trabajó sobre la cinta de 1963 titulada “El desprecio”.

Teniendo esto presente, estamos convencidos que el aburrimiento, sobre todo visto en Godard, deshace el velo que impone la feroz modernidad, estableciendo cánones de reificación cada vez más poderosos para ocultar la enfermedad del mundo presente y legitimar el sopor en el que asiste el hombre moderno desde la

⁹² HEIDEGGER. Op. Cit., p. 175.

lógica burguesa que el establecimiento socio-político generó, siendo el cine, la industria del entretenimiento, el icono más utilizado para reproducir los valores más propios de esta época que podríamos denominar sin miramientos, la edad del velo.

Desde su intervención como cineasta, Godard ha entablado una ardua batalla contra las posiciones cosméticas y despampanantes del cine efectivamente mercantil, en el que la lógica del productor y el estudio se superpusieron a las pretensiones originales del director, infravalorando la capacidad critico-reflexiva del mundo cinematográfico y a su vez, sobrevalorando las posibilidades publicitarias que rodean superficialmente la creación cinematográfica*. Atendiendo a estas adversidades, Jean Luc Godard y otros prolíficos críticos de la revista de cine francesa *Cahier du cinema** (cuadernos de cine), decidieron dejar la totalidad de su actividad literaria y encaminarse a la realización, proponiendo una realidad cinematográfica más propia, donde el autor como director, plasmara sus propias posturas, lejos del establecimiento univoco del estudio, haciendo hablar al cine desde el silencio de lo esencial, lejos del bullicio y las estructuras arregladas y cómodas del cine ortodoxo. De todas estas posiciones estructurales del cine francés emergente, se concibe como resultado principal, un giro absoluto hacia un hacer cinematográfico absolutamente moderno. Acerca de esto, comenta Lipovetsky:

La tercera fase discurre entre los años cincuenta y los setenta, y ejemplifica la modernidad vanguardista y emancipadora. La feliz independencia de creadores de peso, refractarios a las exigencias de los

* Para ahondar un poco más sobre el hecho de cine – publicidad en las sociedades actuales, es recomendable observar el documental del director y productor estadounidense Morgan Spurlock, titulado “La mejor película jamás antes vendida” estrenada en el 2011.

* Revista especializada en cine, nacida en Francia en los años 50s bajo la tutela de André Bazin. Inicialmente contaba con Éric Rohmer como su editor, pero posteriormente fue añadiendo una amplia gama de pensadores que a la postre terminarían por convertirse en la Nueva ola (*nouvelle vague*) del cine francés. Entre estos se cuenta a Jean Luc Godard, *Luc Moullet*, *Jacques Rivette*, *Claude Chabrol* y *François Truffaut*.

estudios, desbroza el camino. Jean Renoir rueda en exteriores y con sonido directo desde los años treinta. En 1941, Orson Welles, con Ciudadano Kane, trastorna radicalmente las estructuras narrativas continuistas: deconstruida, fragmentada, ha nacido la primera película abiertamente moderna. Aparecen más signos precursores con la ruptura estética que crea en Italia un neorrealismo surgido en buena medida de las desgracias de la guerra. Es evidente que el mundo ha cambiado: hay que buscar otro lenguaje para exponerlo. El papel histórico de las nuevas generaciones será proponer vías nuevas, en ruptura con el modelo clásico: entre fines de los años cincuenta y toda la década de los sesenta, la *nouvelle vague* francesa, el *free cinema inglés*, el cine contestatario de la Europa del Este, *el cinema novo brasileño*; luego, en los años setenta, la nueva generación que invade Hollywood: tales son las puntas de lanza de esta transformación radical. Consigo traen una concepción del mundo que representa una bocanada de aire fresco⁹³.

Estas dos posturas entrecruzadas críticamente en Heidegger y Godard acerca de la enfermedad de la modernidad, tienen sus divergencias problematizantes. Mientras en Godard se asiste como la fabricación de elementos entretenedores que inhiben la visualización auténtica de los movimientos políticos, artísticos y socio-culturales de su situación epocal. En Heidegger, en cambio, esta crítica toma dimensiones históricamente más profundas y radicadas en el olvido del Ser y la dominación técnica del mundo (tierra) y de los hombres. Por ello, dirá Safranski:

Este proyecto del ser, que, naturalmente, no ha de imaginarse como si hubiera salido de una sola cabeza, sino que ha de entenderse como una síntesis cultural, determina la modernidad en todos sus aspectos. La naturaleza se convierte en un objeto de cálculo, y el hombre mira hacia sí mismo como si se tratara de una cosa entre cosas; la atención se restringe a los aspectos del mundo que de alguna manera se presentan como dominables y manipulables. Esta actitud fundamentalmente instrumental ha provocado la evolución técnica⁹⁴.

⁹³ LYPOVETSKY, Op. Cit., p. 19.

⁹⁴ SAFRANSKI, Rudiger. *Un maestro para Alemania*. Barcelona: Fabula Tusquets, 2007. p. 261.

Como se puede observar, los caminos entre el cineasta y el filósofo se entrecruzan en una misma polémica, desde luego, cada uno elabora sus posiciones desde su formación y modo de ver la existencia, lo cual no hace que la especificidad de la reflexión de cada uno se pierda, pues andan el mismo sendero por rutas diversas, cruzándose de vez en vez en aspectos del terreno que les son familiares y compartiendo las experiencias que llevan consigo a lo largo de su recorrido. Esto que comparten es la poética de su obra en su establecimiento des-ocultativo y transformador. Sobre la posibilidad de entrecruzamiento entre el decir poético –filosófico y el poético- cinematográfico Julio Cabrera comenta lo siguiente:

Al referirse a la poesía como pensante -y no, simplemente, como un fenómeno estético o un desahogo emocional- Heidegger la considera como esencialmente apta para expresar la verdad del ser, al instaurar el poeta en un ámbito “dejar que las cosas sean”, sin intentar dominarlas o controlarlas técnicamente, a través de la actitud que denomina *Gelassenheit* (“Serenidad” sería una traducción aproximada). No parecería demasiado rebuscado considerar al cine, con su particular tipo de lenguaje, como una forma posible de Serenidad, como una forma de captación del mundo que promueve-como la poesía- esta actitud fundamental delante del mundo (y aun cuando el propio Heidegger haya sido escéptico con respecto a la significación del cine, al que vincula con las modernas técnicas del entretenimiento y no con la actitud pensante que atribuye en cambio, a la poesía)⁹⁵.

Precisamente sobre esta temática girarán las consideraciones que comenzaremos a analizar en lo siguiente, cuando enfrentemos de lleno las posturas heideggerianas y las godardianas con respecto al fenómeno del aburrimiento y su particular forma de exponerlo.

⁹⁵ CABRERA, Julio. *Cine: 100 años de filosofía. Una introducción a la filosofía a través del análisis de películas*. Barcelona: Gedisa, 1999. p. 13 y 17.

3.1 ESTABLECIMIENTO FUNDAMENTAL ACERCA DE LAS POSTURAS POÉTICAS SOBRE EL ABURRIMIENTO QUE SE DESPIERTAN EN LAS OBRAS DE GODARD Y HEIDEGGER.

La poesía tiene un papel relevante en la estructura de este tercer capítulo por lo que tiene de esencial en su decir, abarcando distintas esferas del saber inquiriente como en este caso tiene que ver con la filosofía y el cine, donde los dos autores en cuestión (Godard y Heidegger) se hacen de ella para expresar bajo la tonalidad del aburrimiento las cuestiones más relevantes de su acontecer epocal. Las vicisitudes que orquestan se ven reflejadas en el establecimiento de sus obras, donde las miradas se encauzan críticamente sobre la práctica humana en la modernidad y como mediante un conocimiento impropio de las situaciones, volcán sus miradas a lo in-esencial, generado por la luminosidad artificial de lo ente que se manifiesta en conjunto, avasallando y atrapando en una encrucijada la visualización y el cuidado que es menester entablar acerca del mundo.

El gran entrecruzamiento de estos dos pensadores, ocurre precisamente en el establecimiento constructivo de su decir imperante, donde se aleja cada uno, en la forma que conocen del ruido externo, entonando sus miradas hacia una atmosfera más íntima, donde las consideración y el pulcro trabajo devenido de la musicalidad y armonía del pensamiento se alberguen en un decir con características fundamentales. De esta manera se escapa del superficial deseo sibarita de engalanar las palabras o las imágenes, para construir alusiones poéticas sin esencia, febriles manifestaciones del mundo enfermo al que asistimos, confundiendo lo fundamental con la pantomima y la algarabía. A veces para decir mucho, es mejor callar otro tanto, porque en ese silencio anida el saber, postura incesante de la poesía fundamental

Precisamente esta atmosfera que dentro del cine moderno fue una constante, en la Hipermodernidad o en el cine fuertemente contemporáneo, perdió el callar ante

el decir originario. Esto derivó en un veloz deambular por los planos del hacer cinematográfico, para no generar la tensión del pensamiento en su agónico esperar. La carga dramática de la lentitud dicente en la cinematografía pasó de largo debido a que perdimos el misterio que trae consigo la conjura poética del movimiento reflexivo. Ahora sólo autos veloces y espectaculares tiroteos llenan la pantalla con un ritmo errante, olvidando la inmanencia poética que algunos viejos visionarios como Godard le aplicaron a este grandioso arte en el poder dramático y decisivo del pausar con sentido. Sobre esto, comenta Lipovetsky:

En los tres decenios durante los que la sociedad se ha posmodernizado, el cine ha hecho lo mismo, creando en el espectador el apetito de lo siempre nuevo y lo cada vez más «fuerte» llevado al extremo. Los anuncios, los videoclips musicales, la televisión, el rap han ido igualmente en esta dirección. La tendencia dominante es el espectador que se ha vuelto un hiperconsumidor que ya no tolera los tiempos muertos ni las esperas: necesita más emociones, más sensaciones, más espectáculos, más cosas que ver para no bostezar y para sentir incesantemente. Un neo-espectador que necesita flipar, que quiere colocarse con imágenes, experimentar la «embriaguez» dionisiaca de escapar de sí mismo y de la banalidad de los días. De ahí la hipertrofia de lo espectacular, acentuado por una huida hacia delante del ritmo⁹⁶.

Esta huida hacia lo siempre nuevo, radicada en el vacío de la espera que provoca el detenimiento cinematográfico, conllevó a que el espectador se convirtiera en una perspectiva generalizante, en un *cinéfago*, devorador de escenas y diálogos sin reflexión alguna. Todo gira en darle gusto a la retina y desde luego, a desterrar el aburrimiento que provoca la lentitud y la consideración sobre lo visto. La poesía en el cine parece hoy un rumor, pero en el mundo godardiano es una constante, un decir que se convoca a sí mismo para devastar las barreras del entorno de hoy, generando atmósferas y ficciones que llenen de sentido a este mundo que se resiste en la apatía y el descontrol.

⁹⁶ LYPOVETSKY, Op. Cit., 80.

Desde luego, en Heidegger la postura poética no es sólo una constante, sino que lo es todo, lo llena todo. La única manera de acercarse auténticamente a este estilo de reflexión filosófica es aspirando a reconocer el aura poético que se escapa entre los recovecos de las consideraciones expuestas. Este decir original que trama Martin Heidegger, es una resolución poética en todo sentido y la prosecución del aburriendo se estima en esta especificidad, aunque esto, lo trabajaremos con mayores argumentos en lo sucesivo. Por lo pronto, nos interesaba poner de manifiesto esta característica fundante en el movimiento interrogativo heideggeriano, para pasar de lleno en las siguientes cuestiones a la posición de Godard frente al fenómeno del aburrimiento.

3.1.1 El hartazgo godardiano como expresión de nuestra condición actual.

Godard, por su parte y atendiendo de lleno al carácter representativo del cine, conjura una oda al aburrimiento en su cinta “El desprecio”, donde elabora una crítica contundente a la postura burguesa de sacrificio que emprende el hombre moderno por seguir la reglas establecidas del orden social, pero que a su vez, mentadas estructuras programáticas son puestas en cuestión cuando el hartazgo por ellas se hagan manifiestas y el aburrimiento pueda surgir en todo su esplendor, abriéndose camino entre las brumas que instala la sociedad del confort y el entretenimiento.

De acuerdo a esto, vemos a un Paúl Javal despertando del letargo que provocó su matrimonio, su trabajo y el estilo de vida impuesto por el establecimiento social al cual pertenece. Negándose a continuar siendo parte de la trama vacía de la industria del cine contemporáneo y encausando sus atributos esenciales a la creación propiamente dicha, de lo que sería su proyecto de vida. En este sentido, Javal se encausa hacia lo que siempre quiso, pero debido a la contienda silenciosa con la modernidad imperante parecía utópico, siendo la conjunción de lo ente que se le imponía de frente un obstáculo para que cumpliera sus intereses por fuera de la normativa de la vida familiar y la consumación de la victoria de la

burguesía radicada en la realización como esposo, padre y trabajador. Una indigencia de lo establecidamente necesario, fue lo que llevó a cabo Paul. Renunciando a las oportunidades económico-laborales que se le presentaron gracias a sus dotes como guionista, como obrero de ese mundo que se obsesiona con lo monumental y efímero, permitiendo un estado de *pobreza*, un encuentro consigo mismo, con la raíz más propia de sí, lanzándose a la aventura de la vida, sin destino o conclusión, sólo posibilidades de concretarse como existente en la autenticidad de su obra.

Desde este punto, hay consonancia con la postura heideggeriana, pues esta pobreza es en sí misma una riqueza, donde la pérdida de aquello que se presenta como necesario es ya una ganancia de lo fundamental asistiendo de lleno a la superabundancia del ser, aquello que es más propio, más íntimo y esencial, por fuera de las publicitadas necesidades de la vida burguesa, que anuncia riqueza y sólo contribuye al empobrecimiento progresivo de la experiencia existencial. Sobre esto, Heidegger afirma:

Nos hemos vuelto pobres para llegar a ser ricos. El llegar a ser-rico no sigue al ser-pobre como el efecto que sigue las causas, sino que propiamente ser-pobre es en sí ser-rico. Por el hecho mismo de que la pobreza no nos hace carecer de nada, tenemos de entrada todo, nos mantenemos en la sobreabundancia del Ser, que desborda por anticipado todo lo necesitante de lo necesario⁹⁷.

Es entonces, esta misma indigencia la que propone Heidegger con la tercera tipología del aburrimiento (es ist einem langweilig), que en sus dos momentos estructurales “dejar vacío” y “dar largas” se mantiene en un denegar lo ente en su conjunto para de esta manera, en la forma de vaciamiento propuesta, atraiga la temporalidad original que se orienta bajo la forma del instante (Kairos).

⁹⁷ HEIDEGGER. La pobreza. Op.cit., p. 113 y 115.

Desde luego, no se afirma que la propuesta godardiana vista en “El desprecio” y la heideggeriana estén situadas bajo la misma forma, es más bien, precisar la manera como el aburrimiento llega y se manifiesta. En ambos casos requiere pérdida, pobreza de lo que se puede concebir como ganancia inauténtica o sobrevaloración del trabajo y el consumo por sobre la esencialidad intimista que anida en lo profundo de la existencia y que pugna por el cuidado y la autenticidad del proyecto. Esta pobreza, que se interpreta y surge del denegar la conjunción de lo ente, no significa que su vaciamiento suscite de nuevo algo así como un llenamiento de nuevas experiencias que posibiliten un cambio de situación vital, como por ejemplo cuando se cambia un trabajo por una adicción. Lo que surge de todo esto es un aquietamiento en la búsqueda de experiencias sorprendentes y por lo mismo obnubilantes, que se encomiendan a la generación de sentido terminando en un círculo donde veamos sólo a la voluntad consumiendo experiencias y despertando necesidades cada vez más apremiantes y vacías.

La posibilidad que se encauza con este aburrimiento, tanto en Godard como Heidegger, es la posibilidad de entrometerse en lo más esencial (cuidado de sí mismo), partiendo de la premisa denegativa de lo totalizante que nos atrapa, aparentando sabiduría y necesidad. Esta pobreza de la que se hace alarde, no es sólo de la materialidad manifiesta, sino de las experiencias que propenden por la ocultación de la llamada proveniente de la condición profunda del aburrimiento y su escucha más propia. Sobre esto, afirma Svendsen:

El tedio existencial, en cambio, debe interpretarse básicamente a partir del concepto de pobreza de experiencias. El problema es que, por lo general, intentamos superar este tedio persiguiendo vivencias siempre nuevas, siempre más intensas, en lugar de tomarnos el tiempo necesario con el fin de vivir experiencias. Como si creyéramos que lograremos constituir un yo con sustancia por el simple hecho de llenarlo de una cantidad suficiente de impulsos. Cuando nos lanzamos a lo nuevo, lo hacemos siempre con la esperanza de que esta novedad comporte una función individualizadora y otorgue a nuestra vida un sentido personal; sin

embargo, no tarda en resultar viejo, y la promesa del sentido personal se ve incumplida o, como mucho satisfecha tan solo de forma transitoria⁹⁸.

Desde luego, esta afirmación de Svendsen es pertinente tanto para Heidegger como para Godard, pues en ninguno de los casos la propuesta es huir ante lo nuevo, sino pausar la marcha, y encauzarse hacia la interioridad, hacia la búsqueda de la propiedad más integrante y fundamental, aquella que se puede encontrar en Heidegger, anidando en el fondo de la existencia.

Este denegar, sobre el que adquiere transparencia el cuidado propio ante el avasallamiento de la entidad conjuntada, no se explicita en un anunciamiento de facultades arbitrarias, nacidas de la simple impostura o necesidad creada externamente. Es más bien, un llamado esencial que se espacia desde el interior, posibilitando así las facultades más esenciales de la existencia, cosa que desde luego se vuelve problemática al entendimiento vulgar que siempre busca lo ente, aquello que pueda señalar con el dedo y que le genere la tranquilidad de lo presente en la forma de lo visto y constatable. Por ello, comenta Heidegger:

Pero eso significa que lo ente que se deniega en su conjunto no anuncia posibilidades arbitrarias de mí mismo, no refiere sobre ello, sino que este anunciar en el denegar es un llamar, lo propiamente posibilitador de la existencia en mí. Este llamar las posibilidades en cuanto tales, que va unido con el denegarse, no es un indeterminado indicar posibilidades arbitrarias y cambiantes de la existencia, sino un indicar absolutamente inequívoco lo posibilitador, que porta y conduce todas las posibilidades esenciales de la existencia, para lo que, pese a todo, según parece no tenemos ningún contenido, de modo que no podemos decir lo que es, como cuando apuntamos a cosas presentes y las determinamos como esto y aquello⁹⁹.

⁹⁸ SVENDSEN, Op.cit. 55.

⁹⁹ HEIDEGGER. *Los conceptos fundamentales de la metafísica*. Op.,cit. p. 186.

Esta es precisamente la representación que establece Paul Javal en el transcurso de la cinta, pasando de la propensión óptica que le generaba su preestablecida organización, a una relación mucho más cercana consigo e instaurada en una escucha más atenta de aquello que campaba en su interioridad, lanzándolo a la consecución posibilitante de su autentico proyecto, que devenía de las profundidades de la existencia y no desde la polución obligatoria del entramado exterior.

Si bien, es cierto que Godard en “El desprecio” reacciona contra lo ente en conjunto, la proposición de la forma del aburrimiento no llega propiamente tan profundo, no logra agudizarse con la intensidad que lo hace en Heidegger, es decir, Javal logra cierta indigencia posibilitadamente representativa desde el cine, pero no le es permitido desde la formalidad artística del cine, despertar la temporalidad original. Este tipo de representación del aburrimiento (godardiano) se queda en una propuesta que orbita entre el aburrimiento de origen ontológico-heideggeriano- y el psicológico convencional. Un aburrimiento como hemos nombrado más atrás, de hartazgo por la saturación de elementos faltos de sentido que estallan de forma frecuente en la modernidad. Esta postura en Godard se refuerza gracias a su condición de actor cultural, concibiendo la problemática contemporánea desde esa raíz. Estando su cine siendo expresando por medio de ese arquetipo y volviendo su mirada hacia las formas más deleznable en que la sociedad de consumo y el capitalismo rampante que nos rodea totalmente convierte la existencia en una maquinabilidad fría y atrapada, alejando de sí la poeticidad, el juego y el misterio que alguna vez encantaron al mundo, y hoy por hoy se encuentran ajenos e innecesarios. Acerca de esto, dirá Godard:

Quiero que se me entienda bien: La dirección cinematográfica no se juzga en términos de libertad y destino, sino atendiendo al poder que tiene el genio para arrojarle contra los objetos en una perpetua invención, para inspirarse en el modelo de la naturaleza y verse arrastrado por la necesidad de embellecer las cosas que ésta muestra sin orden ni

concierto; esa necesidad que hace, por ejemplo, que el instante de un atardecer como otro cualquiera tenga un determinado aspecto dominical lleno de tranquilidad y dicha. Su finalidad no es expresar, sino representar.¹⁰⁰

Es necesario decir que Godard no es sólo un director más, que fabricó en determinada época películas divertidas y de alguna manera respetables desde el ambiente intelectual. La reflexión se encuentra valorada en que este director es un innovador, hijo de una época con grandes y fundamentales avances a nivel temático y expositivo, quien desde la escritura y la representación ha aportado tremendamente a esta historia (cine) que con el pasar del tiempo se vuelve más valedera y memorable. Por ello, la reflexión interpretativa del aburrimiento toma colosales dimensiones en lo cinematográfico, sobre todo en lo que tiene que ver con el cine moderno. Aquí es interesante ver como estas temáticas que anteriormente eran exclusividad de la poesía y la filosofía, con los nuevos directores-autores se vuelven una constante, una necesidad de exponer las condiciones más propias y trascendentes del ser humano, dejando de la lado el cine meramente óptico y acercándose, cada vez más, al estamento ontológico. Sobre lo anterior, comenta Lipovetsky:

Aparecen temas nuevos: la soledad, la incomunicación, el silencio, el tiempo, la pareja, la libertad, el recuerdo, la violencia, el callejeo. El tedio acecha: Les Bonnes Femmes de Chabrol contemplan el lento discurrir de las horas vacías de su vida y, en Pierrot el loco, Anna Karina se pasa el tiempo repitiendo: «No sé qué hacer.» El personaje pierde su carácter acabado, estable, bien perfilado: se vuelve flotante, indeciso, descentrado, sorprendido en la incertidumbre de su aspecto. El mundo a su vez se vuelve impreciso, a duras penas comprensibles, reducidas a un presente sin espesor, tomado en su inmediatez, minuto a minuto en Cleo de 5 a 7, minicapítulo a minicapítulo en Vivir su vida.¹⁰¹

¹⁰⁰ GODARD. Op.cit., p. 16.

¹⁰¹ LYPOVETSKY, Op.cit. 47.

No hay duda que Godard es un coloso obligatorio dentro de las reflexiones sobre la condición histórica cinematográfica, quien se ha acercado a tratar un cine distinto. Lejos del convencionalismo, este director representa poéticamente aspectos de la cotidianidad más elemental, exaltándolos de tal manera a monumentos artísticos que llegan a interrogar por la situación humana contemporánea. Debido a esto, el manejo que hace del aburrimiento se afirma en su origen contextual, no pudiendo escapar a su condición colectiva y masificadora. El cine, al ser representación, tiene la tarea de existir mostrarse a una colectividad, por ello sus temáticas, aunque en cierto sentido individuativas, tienen que acondicionarse para que puedan ser leídas en claves más abiertas y alejadas de la consideración intimista del uno mismo en relación con el mundo. No por esta particularidad generalista de la creación cinematográfica, es preciso asegurar, que el cine no deja de ser un elemento fundamental y abarcador dentro del ámbito de la existencia. De acuerdo a esta lectura, afirma Lipovetsky:

El nuevo cine produce, por volver a emplear la terminología de Umberto Eco, obras abiertas que se caracterizan por su ambigüedad, su indeterminación, su polivalencia, obras en movimiento que invitan al público a una intervención activa, a realizar un «trabajo» de apropiación por los mecanismos asociativos personales: Hiroshima Mon amour, La Jetee, La aventura, El sirviente, 2001: una odisea del espacio, Providence... El argumento se pulveriza en los rompecabezas narrativos de Godard¹⁰².

Con su obra y específicamente con la película “El desprecio” y el tratamiento que se hace del aburrimiento, Godard intenta deshacer al cine de sus características ilusionistas y mercantiles dentro de situación de aidez popular sobre la que generalmente habita, sofisticando su arte y encaminando su producción hacia una revolución de origen intelectual, en el que, como comentó Lipovetsky, sus argumentos se pulvericen en los rompecabezas narrativos, siendo el norte de este

¹⁰² Ibid., p. 46.

proyecto la excavación de los fenómenos más esenciales dentro de los contextos ónticos dominantes.

Teniendo esto presente, Godard se encuentra además en una edad donde la reflexión se impone por sobre la atracción. Se plantea un cine para denunciar no para divertir. Se entra en la modernidad cinematográfica y con ella, todos los aspectos que trae consigo la situación epocal, donde el aburrimiento es la condición más pujante y evidente dentro de la esclerosis generalizante de los contextos humanos contemporáneos. Por esto mismo seguirá comentando Lipovetsky:

En este momento, el cine, que está cuestionando su propia capacidad ilusionista, entra en una nueva modernidad, la de la reflexividad y la deconstrucción, la que ve la aparición de un cine de autor que reivindica la categoría de obra de arte y se opone a los productos desechables del cine comercial. En este punto engendra su propia religión: la cinefilia¹⁰³.

Debido a la concepción de una cinematografía pausada, reflexiva e interpretativa del mundo presente, Godard se enmarca en un rumbo mucho más prolijo, donde el director no es sólo guiador del montaje, contratado por una fuerza económica gracias a su pericia, para que dirija ficciones que entretengan al público, lo asombren y distraigan. Al contrario, este director, como otros grandes de su época, adquiere un estatus mucho más interesante y definitivo como autor-creador dentro de un terreno poéticamente representativo, consistiendo este componente en la generación de atmosferas y temáticas que llenen los espacios visuales de sentido, dotando de elementos diversos, propios de la facultad creativa del autor, dilemas que asistan a la consideración sobre la existencia y que se escapen del drama convencional, consistido primigeniamente en la preponderancia de factores visibles y ónticamente comprobables, los cuales no buscan excavar el interior del existente, sino únicamente entretenerlo. De acuerdo a lo anterior, comenta Julio Cabrera:

¹⁰³ Ibid., p. 48.

La inmensa mayoría de los filmes tratan acerca de cuestiones “ónticas” (o sea, referidos a entes): personas que están preocupadas, afligidas o angustiadas por problemas económicos, o porque están siendo injustamente perseguidas, o porque fueron despedidas de sus empleos, o porque tienen que descubrir a un asesino, o porque se enamoran de alguien que no lo merece, o porque no consiguen vengar una ofensa, etc., etc. Pero existen ciertos filmes (muy pocos) que son, posiblemente, los filmes más filosóficos de todos, en los cuales los protagonistas están preocupados, afligidos o angustiados...por nada en particular y, en cierto sentido por todo, en general, o simplemente por ser, por estar en el mundo.¹⁰⁴

Precisamente, el entretenimiento cobra total interés dentro de la denuncia godardiana, sobre todo en “El desprecio”, donde la ficción se sumerge en las mas tórridas relaciones que se gestan en el ambiente cinematográfico a escala industrial y se puede observar claramente en las consideraciones de Prokosch (Productor) y su preponderancia óntica sobre la utilidad cinematográfica en materia de ficciones fácilmente comprobables por el público-lector y su ira demoniaca hacia un Fritz Lang (Director) lentificado, no monumental y muy metódico a la hora de elaborar la representación fílmica.

Acerca de esto, en un pasaje de la película, mientras Prokosch conduce a Javal al auditorio donde se encuentra al director observando algunas escenas de la película en producción y ante la llegada chocante del comerciante y su irrupción sardónica en contra de Lang acerca de su devenir cinematográfico en la película que se está gestando. El director sin siquiera voltearlo a mirar, con su esfero en la mano blandido de un lado al otro en tono pedagógico y altivo, le responde: “una película debe tener un punto de vista claro. Aquí tiene lugar la lucha del individuo contra las circunstancias. El eterno problema de los antiguos griegos, no sé si eres capaz de entenderlo, Jerry. Espero que sí”.

¹⁰⁴ CABRERA, Op.cit., p. 289.

La última frase que enuncia el cineasta (*no sé si eres capaz de entenderlo*) contra el productor, denuncia la postura de Fritz Lang ante la calidad insuficiente que tiene Jerry (Productor) acerca de las consideraciones mínimamente necesarias para con la creación cinematográfica y el desagrado del director, por supuesto, ante la censura y el dominio que quiere imponer sobre él y su naciente obra. Contrario a la búsqueda esencial de un cine que interrogue representativamente por el mundo griego (como es este, el caso del director), el productor quiere y necesita sangre, ilusiones que corrompan la retina de manera gradual, y sexo... sobre todo sexo. Por ello sus ojos se hinchan de alegría cuando ve la sirena desnuda nadando en el mar, expresando para corroborar el sentimiento propio de su posición postural, un grito de satisfacción casi infantil y malicioso.

Godard deja clara su postura tanto en sus cintas como en sus escritos. El cine es más que el efecto y la fútil diversión dominical acompañada de palomitas y refrescos. Por fuera de la banalidad hay un mundo, una realidad a la cual es menester darle sentido en la interpretación situacional que este propone vez a vez. Por ello, tramar un filme donde el aburrimiento sea la nota mayor, hace reparar en la entereza y la peculiaridad por constituir al entorno cinematográfico más allá de las consideraciones habituales. Es por esto, que sus cintas aunque reflejen poéticamente el panorama humano contemporáneo, donde la sangre, la agonía y la muerte son una constante, no sujeta su obra al morbo vinculante de la industria, que es capaz de recrear una guerra para que el espectador se deleite ante la ráfaga de ametralladora acabando vidas como si de un juego se tratase, dejando este estado sólo un vacío latente y una constante desvinculación con respecto a los aconteceres socio-políticos que deberían ser puestos en consideración dentro de las facultades interpretativas del elemento cinematográfico.

Debido a esta situación particularmente deleznable, al adoctrinamiento acostumbtrativo dentro del cual el cine es en parte responsable. Vivimos por

ejemplo la guerra en Georgia a través de la película “5 Days Of War”*, en la que pudimos conocer cómo gran parte de la totalidad del mundo se aisló ante este hecho violento, que no cobraba mayor interés debido a la insignificancia de su encuentro que enfrentaba un pequeño e inhóspito país contra la arremetida de una potencia en decadencia (Rusia). Como si fuese un video juego, del cual disfrutamos y nos aterrarnos, pero si nos aburrimos, lo apagamos y continuamos, de esa manera se vivió este conflicto que se suma a la cantidad de intervenciones bélicas sobre las que el mundo se hace indiferente y en su arrogancia el hombre moderno, fruto del acostumbamiento a la barbarie, cambia de canal y sigue caminando la vida como si nada sucediera. Sobre esto, Godard comenta:

Ya que había querido/ imitar el movimiento de la vida/ era normal/ era lógico/ que la industria del filme/ comenzara vendiéndose/ a la industria de la muerte/ oh, cuantos guiones/ acerca de un recién nacido/ acerca de una flor que crece/ pero cuantos/ acerca de ráfagas de ametralladoras¹⁰⁵.

Esto no quiere decir que el cine no pueda representar la muerte o la violencia, sólo se afirma que no puede convertir en espectáculo la catástrofe. Por ello, es necesario despertar de ese letargo activo en el que se está, debido a la sociedad de la publicidad y el entretenimiento, reflexionando activamente sobre los connotados elementos que se posicionan sobre la sociedad, pidiendo una comprensión más profunda y comprometida. Por esto, Godard recurre a representar un aburrimiento esencial que se manifieste bajo la forma del *hastío*, que hurte el velo causante de la esclerosis actual y se vincule en aquello que denominó Heidegger *indigencia*, cosa que implica mayor ganancia de espíritu y dilapidación de valores que fueron otorgados propiamente por la era presente,

* Película del 2011, dirigida por Renny Harlín y protagonizada por Rupert Friend y Val Kilmer. Narra el conflicto bélico entre Georgia y Rusia por el dominio de la región de osetia del sur luego de la llamada “revolución de las rosas”. Dejando dicho enfrentamiento una cantidad de muertos y crímenes de guerra a los que el mundo permaneció indiferente, pese a los esfuerzos de algunos reporteros de guerra por sacar a la luz las macabras noticias de este hecho.

¹⁰⁵ GODARD. Op.cit., p. 116.

pujando más hacia el delirio y la inautenticidad, que a las posibilidades más propias y fundamentales del ser humano.

Teniendo presente la exposición de la temática godardiana en lo que tiene que ver en la representación del fenómeno del aburrimiento en su obra, se hace pertinente efectuar una inmersión más urgente acerca de este elemento, lo cual se hará desde la postura heideggeriana y su posición ontológica con respecto al mismo, que como ya dijimos, camina el sendero de Godard, aunque por rutas distintas, más espesas y peligrosas.

3.1.2 El lugar de la Grundstimmung como punto de partida de nuestro filosofar hoy. Es necesario entrar a determinar aquella relación que Heidegger tiene con su pensamiento y como constituye la posibilidad de enfrentar un peligro extremo a nivel existencial. Para responder a este leitmotiv en su obra, tendremos que ahondar en las especificidades de su entramado metafísico y como esto conduce inextricablemente a preguntar por: *el mundo, la finitud y la soledad*.

Heidegger organiza en las lecciones sobre los conceptos fundamentales de la metafísica de (1929 -30), un notable cambio *disposicional* dentro de la concepción metafísica tradicional, caracterizada en la necesidad de búsqueda de certezas absolutas, la bifurcación mundana entre lo material y lo no material y sobre todo la correspondencia matemática, enmarcada en el dominio de la lógica y el cálculo. Debido a esta postura metafísica se le ha querido dar la calidad de ciencia a la filosofía, cosa que el filósofo de Friburgo desestima y condena, considerando al pensamiento filosófico algo más último y esencial, que trasciende el cálculo y la exactitud. Acerca de esto mismo, Heidegger comenta:

¿Qué significa hacerle ver a la filosofía el conocimiento matemático como el criterio de conocimiento y como ideal de verdad? Significa nada menos que establecer el conocimiento que por antonomasia no es vinculante, y que en cuanto a su contenido es el más vacío, como criterio para el

conocimiento más vinculante y en sí mismo más pleno, es decir, que busca el conjunto¹⁰⁶.

Precisamente, este buscar el conjunto que no logra la matematización filosófica, es el giro que toma la metafísica heideggeriana como auténtico filosofar, buscando el conjunto y abarcando a totalidad la existencia, por ello, se apropia de una frase del poeta romántico alemán Georg Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg (*Novalis*)* para establecer este criterio abarcador dentro de su ambiente filosófico más propio y necesario.

De entrada podemos asegurarnos que la metafísica heideggeriana pugna por excavar hondo en las profundidades del existente (*Dasein*), cosa que deja de ser un trabajo de escritorio o de erudición absoluta con respecto a una temática aislada, convirtiéndose en una batalla inminente con la interioridad existencial del inquiriente. También es cierto con respecto a esto, que la filosofía no es de ninguna manera una proclamación de la visión del mundo y por lo tanto no es obligatorio su acceso. Esto implica que quien desee inmiscuirse verdaderamente en esos laberintos extremos y peligrosos del pensamiento, tendrá que hacerlo desde una actitud auténtica, inspirado por una necesidad fundamental de acometer la reflexión sobre el mundo y desde luego, sobre sí mismo. De otra manera podría pasar de largo la asignatura y planear su tiempo de forma más interesante y provechosa. Sobre esto, dirá Heidegger:

La filosofía como especialidad, como asignatura de examen, una disciplina en la que se hace doctorado igual que en otras disciplinas. Para los estudiantes y docentes la filosofía tiene la apariencia de una especialidad general sobre la que imparten lecciones. Según eso, nuestro comportamiento respecto a ella es: escogemos tal asignatura o pasamos de largo ante ella. Y no pasa nada por ello, simplemente no sucede nada.

¹⁰⁶ HEIDEGGER. Op.cit., p. 41.

* La frase es la siguiente: "La filosofía es una nostalgia, un impulso de estar en todas partes en casa".

¿Para qué tenemos si no la libertad académica? Incluso aún salimos ganando algo y nos ahorramos los diez marcos de inscripción. Eso no basta para un par de esquís, pero llega justo para un par de bastones de esquiar decentes, y quizá de hecho éstos sean mucho más esenciales que la asignatura de filosofía. Al fin y al cabo, ella podría ser sólo una apariencia: ¡quién sabe!¹⁰⁷

Heidegger observa un carácter fundamental en la disposición metafísica propia del filosofar, la cual ya no busca en lo transmundo, sino se aloja temáticamente en las situaciones más apremiantes de la existencia, por tanto, sus conceptos fundamentales están enmarcados sobre las tres cuestiones más importantes dentro del conjunto abarcante: *el mundo, la finitud y la soledad*. Desde luego, estas preguntas esenciales dentro del pensamiento heideggeriano no emergen bajo la condición de reflexiones inéditas concebidas teóricamente y aisladamente, sino que es menester posicionarlas desde el despertar de un temple de ánimo fundamental que asista desde el interior las cuestiones más propias de este preguntar metafísico y la peligrosidad que trae consigo entrometerse de lleno en nuestra propia situación existencial. Sobre este punto, escribe Safranski:

Para esta empresa de vivir en forma filosóficamente salvaje y peligrosa, Heidegger recurre al título de metafísica. Pero la metafísica ya no tiene la significación de una doctrina sobre las cosas suprasensibles. Heidegger quiere dar otro sentido, su sentido originario, según afirma él, al aspecto del trascender (meta). Se trata de trascender, no en el sentido de la búsqueda de otro lugar, de un mundo del más allá, sino en el de un cambio peculiar frente al pensamiento y el preguntar cotidiano¹⁰⁸.

Ya habíamos trabajado anteriormente (primer capítulo) aquello que tiene que ver con el *temple de ánimo (Grundstimmung)* y se concretiza bajo la forma del aburrimiento, el cual tiene tres momentos estructurales (por..., en..., uno se aburre...) que determinan su agudeza de manifestación. Esto significa que el

¹⁰⁷ HEIDEGGER. Op.cit., p. 36.

¹⁰⁸ SAFRANSKI, Op.cit., p. 231.

preguntar metafísico en el cual se originan las tres preguntas esenciales, sucede en y sólo en un temple de ánimo fundamental, es decir, solo mediante el aburrimiento y el caminar a través de sus tres estructuras determinantes se conlleva al desvelamiento propicio de estas cuestiones preponderantes en el pensamiento heideggeriano. Acerca de esto, Heidegger expresará:

No se trata de desarrollar estas tres preguntas como teóricas y engendrar para ello y paralelamente un temple de ánimo, sino al contrario, antes que nada tenemos que hacer surgir estas preguntas en su necesidad y posibilidad desde un temple de ánimo fundamental, y tratar de conservarlas en su autonomía e inequívocidad. Por consiguiente, este preguntar lo realizamos propiamente cuando nos ponemos a despertar un temple de ánimo fundamental de nuestro filosofar. Esta es la primera y auténtica tarea fundamental de nuestra asignatura, y el comienzo del auténtico filosofar viviente¹⁰⁹.

Esta disposición que sobresale desde la templanza anímica fundamental, inquiriendo sobre las preguntas esenciales de la metafísica, impide el aislamiento del pensador con el mundo, implicando la necesidad de que éste deba estar comprometido de manera total con aquello que reflexiona, adquiriendo gradualmente la peligrosidad que indica esta metafísica del claro-oscuro (Lichtung). La tarea no es utilizarla (metafísica) para pensar exterioridades que pudiesen dar un aspecto lógico del mundo y de los hombres, sino es la necesaria posibilidad del encuentro fundamental consigo mismo en el encuentro con la manifestabilidad de lo ente en conjunto.

Sobre este punto, es necesario expresar que el pensamiento metafísico inaugura, de modo histórico, el preguntar esencial sostenido en las raíces de la existencia, interrogando necesariamente por el conjunto y poniéndonos en cuestión con este examinar, porque al final, la peligrosidad radica en ese arrebatamiento del yo

¹⁰⁹ HEIDEGGER. Op.cit., p. 86.

seguro y el posterior impulso a las cuestiones más propias del ser. Acerca de este tema, anota Heidegger:

La metafísica es un preguntar en el que preguntamos en el conjunto de lo ente, y en el que preguntamos de tal modo que nosotros mismos, los inquirientes, somos puestos conjuntamente en la pregunta, somos puestos en cuestión¹¹⁰.

Decíamos que en este preguntar metafísico desde el temple anímico fundamental de nuestro filosofar, sobresalían las tres preguntas esenciales, las cuales se ocupaban del *mundo, la finitud y la soledad*. Estas tres preguntas tienen que ver exclusivamente con el desarrollo del aburrimiento a lo largo del proyecto y necesariamente radicaría en su diferenciación más específica con respecto a la concreción del aburrimiento godardiano, imposibilitante además, para llevar al mundo de lo visto (cine) las condiciones más extremas de nuestra existencia. Siendo esto, algo sobre lo que iremos trabajando gradualmente en lo corrido del proyecto que nos acomete.

Para tratar de exponer la situación del preguntar metafísico con el mundo, decíamos antes que Heidegger atendió en su trabajo a una frase de Novalis que determinaba esta condición. El fragmento correspondiente al decir del poeta dice así: “La filosofía es en realidad una nostalgia, un impulso de estar en todas partes en casa”¹¹¹. Esta frase es determinante en cuanto en tanto, Heidegger comienza con ella para sustentar los requerimientos que exigen una explicación fundamental acerca de la relación templanza anímica-mundo. Tomamos la frase sobre todo en lo que tiene que ver con “un impulso de estar en todas partes en casa”, lo cual indica que la filosofía se atiene al conjunto, no fragmenta el preguntar en partes de interés arrojando al vacío aquello que no importe, sino más bien, objeta la conjunción manifiesta como todo. Precisamente porque la filosofía, y por lo

¹¹⁰ Ibid., p. 32.

¹¹¹ Ibid., p. 28.

tanto el filósofo, se encuentran en ese todo de la manifestabilidad en conjunto. Este conjunto manifestable, sobre el cual la filosofía debe preguntar como todo y no por partes, Heidegger le llama *mundo*; indicando que el pensamiento esencial (filosófico) es un pensamiento que inextricablemente debe inquirir sobre el mismo, porque después de todo, somos mundo, estamos y pertenecemos a él. Sobre esto, Heidegger explica:

Nos quedamos en esto y preguntamos: ¿Qué es eso de que la filosofía es una nostalgia? el propio *Novalis* lo aclara: un impulso de estar en todas partes en casa. ¿Qué busca la exigencia de este impulso? Estar en todas partes en casa: ¿Qué significa esto? No sólo aquí y allá, tampoco sólo en cada lugar, en todos juntos uno después de otro, sino que estar en todas partes en casa significa: ser siempre y sobre todo en un conjunto. A este en un conjunto y a su totalidad lo llamamos el mundo. Somos, y en tanto que somos siempre estamos aguardando algo. Siempre somos llamados por algo en tanto que en un conjunto. Este en conjunto es el mundo¹¹².

Este en conjunto que quedó aclarado, somos seres movidos hacia el mundo, pero este ser movido implica un camino en el cual de algún modo se está andando. De la misma manera nos sentimos como arrastrados, como devueltos en reversa, dando la impresión que el avanzar nos impulsa hacia una finalidad que se convoca inconclusa. Precisamente este camino al *en conjunto* nos posiciona en una situación apremiante, donde encontramos que somos el mismo camino, este ni lo uno ni lo otro de la existencia. Precisamente esta inquietud del *no* que nos atormenta en el caminar el camino que nosotros mismos somos, es lo que Heidegger posicionará como: *Finitud*.

La finitud es determinante en la reflexión heideggeriana y sobre todo en esta puesta en escena de la metafísica desde la templanza anímica. Se observa como la finitud es la segunda de tres preguntas a desarrollar, indicando su etapa crucial como centro de la discusión, es decir, es la finitud la que condiciona de manera esencial la consideración fundamental sobre el mundo

¹¹² Ibid., p. 28.

y el aislamiento. Sin esta consideración presente, las otras dos se convierten en simples aspectos del pensar recurrente filosofante, pero no, de la peligrosidad extrema buscada desde el principio. Por ello, se entiende desde Heidegger, que “la finitud no es una mera propiedad que tengamos sólo añadida, sino que es el modo fundamental de nuestro ser”¹¹³.

Esta propiedad fundamental que tiene el *Dasein*, la facultad más propia y apremiante de caminar ese su propio camino, que a diario se pasa por alto debido a las habilidades publicitarias del mundo de hoy por ocultar el cuidado existencial con respecto a esta condición propia y definitiva. Por ello, si queremos llegar a ser, necesitamos acuñar la preservación de este elemento último de nuestra relación con el mundo, custodiarlo y jamás desestimarlos como asignatura pendiente dentro de un conjunto de asignaturas pendientes.

Precisamente la finitud, siendo lo más seguro en la existencia, es menester atenderla, porque esta pertenencia es lo único que no se puede sortear, ni curar y menos prolongar definitivamente. Por más que el caballero jugase al ajedrez con la parca para perdurar en la vida, inextricablemente tuvo que perder y perecer*. La muerte sólo muerte da, eso es un hecho que no se puede pasar por alto, así como la finitud, su estandarte, condiciona el camino que debemos andar. Sobre esta condición, escribe Jankélévitch:

Todas las enfermedades son curables, todas las vidas se pueden prolongar, salvo la enfermedad de las enfermedades, que es la muerte, una enfermedad que no es como las otras. Es tanto la enfermedad de los sanos como de los enfermos y de los que no tienen nada. Esa enfermedad, a priori, es la finitud¹¹⁴.

¹¹³ Ibid., p. 29.

* Alusión específica al “Séptimo sello” película del director sueco Ingmar Bergman de 1957.

¹¹⁴ JANKÉLÉVITCH, Vladimir. Pensar la muerte. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2004. p. 23.

Esta condición más propia e inminente de la existencia (finitud), que a su vez es definitoria con respecto al permanecer en el mundo de tal o cual manera, se ve impregnada de otra condición que a su vez es la tercera pregunta de la metafísica Heideggeriana, es decir, el *aislamiento*. Este aislamiento del que hace alarde Heidegger, no es una oda al solipsismo absoluto o a la necesidad subjetiva de conducirse sobre su propio Yo en relación unívoca acerca de lo que está considerando como mundo. Este aislamiento es más una huida hacia el encuentro auténtico en la soledad a la que todo *Dasein* llega por primera vez a lo próximo, a lo fundamental de lo ente que se le manifiesta en conjunto. Precisamente sobre este punto, escribe Heidegger:

Aislamiento: eso no significa que el hombre se empequeñezca en su yo enclenque y diminuto, que se tiende a sus anchas en esto o aquello que él considere el mundo. Este aislamiento es más bien aquel retiro a la soledad en el que todo hombre llega por vez primera a la proximidad de lo esencial de todas las cosas, al mundo¹¹⁵.

Esta es, precisamente la relación que acomete Heidegger con respecto a la indigencia manifiesta en el denegar la conjunción de lo ente que no deja respiro a la soledad y en cambio avasalla de manera recurrente para entrometernos en el bullicio y la algarabía del mundo cotidiano. La *pobreza* se identifica con un extraviarse del panorama mundano cotidiano y enfocarse en la custodia de la existencia. Teniendo lo anterior presente, la condición definitiva del *Dasein* (finitud) va encaminando los esfuerzos a enriquecer la presencia existente, dotándola de sentido y posibilidades más abarcadoras donde el interrogarse siempre en su diálogo mundano sea una constante. Sobre esto, escribe Heidegger:

El peligro de la hambruna, por ejemplo, y de los años de escases, si se considera en su totalidad lo propio del destino occidental, no reside de ningún modo en que muchos hombres pueden perecer, sino en que aquellos que se salvan no viven más que para comer a fin de vivir. La vida

¹¹⁵ HEIDEGGER. *Los conceptos fundamentales de la metafísica*. Op.cit., p. 29.

gira sobre ella misma en su propio vacío, que la asedia bajo la figura, apenas notada y a menudo inconfesada del aburrimiento. En este vacío, el hombre se extravía. Se equivoca de camino sobre el cual aprender la esencia de la pobreza¹¹⁶.

Este desvelamiento parcial de las tres preguntas fundamentales de la metafísica, posibilitadas desde el temple anímico fundamental (aburrimiento), estructuran la observación del pensamiento heideggeriano con respecto a este elemento determinante trabajado en esta tesis, adquiriendo una agudeza y profundidad manifiesta a la hora de inquirir por las condiciones más apremiantes y necesarias de la existencia. Estas preguntas que sobresalen del actuar metafísico, no son simples ítems a desarrollar como cosas de que ocuparse dentro de un cronograma temático, sino son, necesidades urgentes a develar dentro del terreno de nuestras propias y más urgentes posibilidades, trabajándolas desde la peligrosidad misma del pensamiento esencial, y abriendo el paso al camino correcto.

Precisamente esta inmiscusión en las preguntas fundamentales son necesariamente vinculantes, por lo tanto, no son simples elementos que salgan fruto de una tarea escolar, donde alguien (filósofo o no) exija su reflexión, repetición y aplicación. Las cuestiones metafísicas expuestas anteriormente, deben ser asumidas como propias, con lo extremo que implica profundizar en los cavernosos senderos de la existencia, partiendo desde luego, del punto primero del necesitar asumir el reto que impone el llamado interior. Acerca de esto, escribe Heidegger:

Cada una de estas preguntas pregunta en el conjunto. No basta con que conozcamos tales preguntas, sino que se vuelve decisivo si tales preguntas las preguntamos realmente, si tenemos la fuerza para cargar con ellas a lo largo de nuestra existencia. No basta con que nos dediquemos a pensar en estas preguntas sólo de modo indeterminado y fluctuante, sino que este impulso de estar en todas partes en casa es a la vez en sí mismo la búsqueda de las vías que les abren a tales preguntas

¹¹⁶ HEIDEGGER. La pobreza. Op.cit., p. 116 y 117.

el camino correcto. Para ello se necesita a su vez el martillo del concebir, de aquellos conceptos que pueden abrir un camino tal. Es un concebir y son conceptos de un tipo primordialmente propio. Los conceptos metafísicos quedan enteramente cerrados a la agudeza científica, que en sí misma, es indiferente y no vinculante. Los conceptos metafísicos no son nada que podamos aprender allí ni de los que un profesor, o alguien que se haga llamar filósofo, puedan exigir que se le repitan o apliquen¹¹⁷.

Las capitalización temática de las tres preguntas fundamentales de la metafísica, son despertadas a través del aburrimiento, el cual, a su vez posee tres estructuras esenciales, aquellas ya trabajadas en el primer capítulo. Para este proyecto rememoraremos y añadiremos algunas reflexiones más fecundas sobre el tipo más agudo y extremo del aburrimiento, “*uno se aburre*” (*es ist einem langweilig*). Como ya se explicó anteriormente, las tipologías del aburrimiento están sustentadas sobre un horizonte temporal, por ello, es tan importante situarnos en el resultado de este análisis, el cual radica en el tiempo original, concebido como *instante (Kairos)*.

Dentro de la consecución estructural del “*uno se aburre*”, se encuentran dos momentos muy propios y cuya juntura elaboran la forma operacional de esta tipología esencial de nuestra existencia. A tales momentos Heidegger llama “*dejar vacíos*” y “*dar largas*”. Es la síntesis de estos dos momentos la que ocasiona la posibilidad de vivir intensamente este estado despierto, donde mediante el tiempo propio (instante) el *Dasein* establece de manera latente una correspondencia inquiriente con las tres preguntas de la metafísica ya anteriormente trabajadas. Vale decir, que este horizonte temporal propio, llega a través de un vaciamiento absoluto de lo ente en conjunto que se nos posiciona recurrentemente de manera frontal, dando la apariencia de propiedad e inhibiendo el fomento de una reflexión propia sobre el estado en el que se encuentra nuestra propia existencia. Con este “*dejar vacíos*”, se quiere escuchar el llamado más propio de la existencia mediante

¹¹⁷ HEIDEGGER. Op.cit., p. 29.

el degradar absoluto de lo distractor, quedar en un estado de *puro vacío* donde no haya nada que pudiese llenar ópticamente ese instante. Los relojes se detienen y los horarios se aplazan para dar cabida al evento fundamental (*Ereignis*) y original del encuentro existencialmente fundacional en el uno mismo, caminando por primera vez el sendero original hacia la luminosidad contrastada en el claro-oscuro del Ser. Acerca de esto escribe Safranski:

Heidegger quiere que sus oyentes se precipiten en el gran vacío, que oigan el susurro fundamental de la existencia; quiere abrir el instante en el que no se trata de ninguna otra cosa, en el que no se ofrece ningún contenido del mundo al que podamos agarrarnos o con el que podamos llenarnos. Es el instante del vacío expirar del tiempo. Allí está el tiempo puro, la pura presencia. El aburrimiento es, pues, el momento en el que notamos cómo pasa el tiempo, precisamente porque éste no quiere pasar, pues no podemos quitárnoslo de encima, ni abrirlo, ni llenarlo, como a veces decimos. Con impertérrita longanimidad, a lo largo de ciento cincuenta páginas del texto de las lecciones, se mantiene Heidegger en este tema. Escenifica el aburrimiento como un evento de iniciación de la metafísica. Muestra como en el aburrimiento están paradójicamente unidos entre sí los dos polos de la experiencia metafísica: el mundo como un todo y la existencia particular. El individuo queda afectado por el todo del mundo precisamente en tanto no es aprehendido por él, sino que es dejado vacío de nuevo¹¹⁸.

Tal como lo dice Safranski, Heidegger quería generar un vacío para ganar un todo, el todo de la experiencia fundamental dentro del horizonte del tiempo original, el cual no es llenado y sin embargo es abarcador y enriquecedor en ese su alzarse desde el fondo mismo de la existencia, en el soltar amarras y emerger de las profundidades donde se encontraba atado, siendo su decir ahogado por el ruido de lo inmediatamente presente y posicionado como necesario en la urgencia de lo impropio.

¹¹⁸ SAFRANSKI, Op.cit., p. 236.

Este aburrimiento profundo generado en tercera instancia dentro de la naturaleza estructural de las lecciones de (1929 – 1930), arrojó la determinación imperante dentro de la reflexión sobre la temporalidad original y cómo mediante la vigilia del “*uno se aburre*” (*Es ist einem langweilig*) en el entramado de su vaciamiento óntico-conjuntivo, posibilita la interrogación por *el mundo, la finitud y el aislamiento*, teniendo presente que el pensar metafísico además de inquirir sobre el conjunto, pone en cuestión al mismo inquiriente sobre su situación más propia y extrema.

Con la determinación de las tres preguntas fundamentales de la metafísica heideggeriana, puestas en cuestión a través del aburrimiento, queremos entregar un panorama más amplio y profundo sobre la diferencia representativa del aburrimiento como temple de ánimo fundamental y el aburrimiento godardiano originado sobre un *hastío* propio acerca de los contextos socio-culturales y socio-políticos en los cuales está inmerso de manera directa y cuya reflexión constituye el núcleo central de su obra.

3.1.3 El diálogo entre filosofía y cine para develar nuestra condición actual.

Después de presentar las concepciones que sobre el aburrimiento se encuentran en la filosofía heideggeriana y de excavar interpretativamente la posición cinematográfica de Godard, se hace pertinente concretar la interrelación ya anunciada desde el principio de este capítulo, observando detenidamente sus diferencias más relevantes y específicas.

Estas consideraciones que puntuamos desde el comienzo de este capítulo, haciendo ver la importancia ontológica del desarrollo conceptual heideggeriano desde el estado de despierto sobre el cual funciona su filosofía, estableciéndose además, como una metafísica mundanal, que se interroga por la conjunción de lo ente y el papel que tiene el *Dasein* dentro del mismo. De la misma manera, atrajimos a Godard y su puesta en escena sobre la reflexión del aburrimiento

asentadas en bases más colectivas, que si bien, se interrogan por el hombre moderno, su capacidad representativa dentro de la especialidad trabajada no conlleva a un despertar absoluto de la condición de agudeza que se puede lograr por fuera del mundo de la imagen.

Esto nos llevó a establecer una diferenciación prolongada acerca de la diversidad del fenómeno en cuestión, que visto desde una óptica normal no incita la importancia o peligrosidad puesta en obra en este proyecto y trabajada desde dos ámbitos importantísimos de consideración, aquellos que concebimos reflexivamente bajo la forma de la filosofía y el cine. Desde luego, establecimos ya que el aburrimiento examinado por Jean Luc Godard en la cinta “El desprecio”, se despierta por medio de un *hartazgo* acerca del mundo burgués en el que habita de manera abierta, siguiendo sus cánones y actividades más urgentes. Motivado por la dinámica un momento singular y fundamental si pudiésemos decirlo, sucede un quiebre, cae el velo y la condición de comodidad generada por el estado en cuestión se derrumba, surgiendo por primera vez un *hartamiento* de aquello que incita ocupación y total atención, volcando la mirada hacia las profundidades más inmediatas de la existencia.

Aquí hay un punto que es preciso develar. Si bien, Godard representa un aburrimiento que, por decirlo de alguna manera, “abre los ojos” y su apertura focal se inmiscuye en lo propiamente suyo, lejos de lo publicitario de la situación óptica dominante, no llega en medida alguna a propender por la profundización esencial que alcanza el arrojamiento ontológico heideggeriano. Esto por una razón, tanto en Godard como en el cine en general, no se está pensando en lo propiamente individual, sino en el ámbito colectivo. Por ello, la pugna godardiana dentro de los senderos de su arte, es la generalización del decir acerca del modo de vida que se presenta en el estatus burgués. El mundo por el que elabora su obra, es más el de la cultura, la política y la conjunción estratégica que se asiste para generar dominación y velamiento en las sociedades humanas.

Con esto, no queremos decir, en medida alguna, que su obra se propague como lo hace un panfleto y menos que el cine que se acerca a lo socio-político, termine incitando dogmas o tendencias. Sólo admitimos que Godard, si bien demostramos que no es un cineasta que se asiente específicamente en lo ente, como solía suceder en su época, tampoco llega a los espacios suficientemente ontológicos y si llega, no los desarrolla determinadamente, no indicando esto a su vez, que su obra falle o que carezca de profundidad reflexiva, sino al contrario, mienta las posibilidades absolutas de su arte, pero de la misma manera establece sus límites. La limitación del cine acerca del aburrimiento y específicamente la diferenciación ponderada en la obra de Godard, se posiciona en que su principal aliado es la imagen y si algo nos ha enseñado la filosofía de Heidegger, es que entre más hondo se llegue en la existencia más desprovisto de apariencia se es. De ahí que la caracterización de la tercera forma del aburrimiento y por ello las más aguda y fundamental, no tiene una ejemplificación precisa y sí, más bien vaga y no determinante. De esta manera, la describe Heidegger:

Si en correspondencia con nuestro anterior proceder buscamos sin embargo un ejemplo, entonces se evidencia que no puede hallarse ninguno. No porque este aburrimiento no se produzca, sino porque cuando se produce, no se refiere a una situación determinada ni a una disposición determinada y similares, como en la primera y la segunda formas del aburrimiento. *Es ist einem langweilig*, “uno se aburre”: esto puede suceder inesperadamente, y precisamente cuando no se lo espera en absoluto. Ciertamente, también puede haber situaciones en las que irrumpa este temple de ánimo fundamental, situaciones que son muy diversas según la experiencia personal, la ocasión y el destino. Por nombrar una ocasión posible, pero no obligatoria, en la que tal vez uno u otro se haya encontrado ya sin haber estado expresamente preparado o cerrado por sí mismo a la aparición de este aburrimiento: *es ist einem langweilig*, cuando va por las calles de una gran ciudad un domingo por la tarde¹¹⁹.

¹¹⁹ HEIDEGGER. Op.cit., p.177.

Esta es una ejemplificación poderosa, que desde la postura del no decir específico, mienta una cantidad de alegorizaciones entramadas en imágenes poéticas, siendo como consideraría Heidegger, esta aparición sucedida en situaciones y disposiciones indeterminadas que sólo suceden en la naturaleza des-ocultativa del *Dasein*, cuyo conocimiento es individual y por ello, no transferible de forma precisa, como se hace recurrentemente en el cine.

Un- domingo- por- la- tarde- en- una- gran- ciudad es fácilmente representable desde lo cinematográfico y de hecho hay montones de películas que posicionan la trama sobre este contexto, pero ontológicamente no se exige la apariencia exterior y el arrebatamiento que sólo sucede en el interior de ese *Dasein* abierto que despierta de su letargo, interrogando además las tres cuestiones fundamentales de esa metafísica de la existencia que propone Heidegger y desde la cual no se genera en medida alguna.

Por más que Godard convoque a un poeta (Paul Javal), inmerso en la maraña moderna, atrapado entre las redes de un matrimonio convencional y un trabajo que detesta por la naturaleza superficial y vacía de su acción, no logra inspirar ni en su personaje, ni en el público lector el estremecimiento que una situación tal debiere generar desde profundidades efectivamente ontológicas. En este transcurso, tal vez la condición proyectiva cinematográfica, pudiese dar la impresión de desarrollar las dos primeras formas, pero llegar al nivel más extremo le es imposible o tal vez, imperceptible desde la evocación que suscita en el lector su aura representativa. Esta condición no se debe a la falencia del director, sino a la cualidad específica de su arte en ser patente del entorno generalista, siendo visualizado desde su alusión reproductiva de la realidad externa. Por ello, dirá Benjamin:

Con motivo de la filmación hecha por reinhardt del sueño de una noche de verano, Werfel constata que aquello que hasta aquí le ha impedido al cine

prosperar en el reino del arte ha sido indudablemente la copia estéril del mundo exterior, con sus calles, decorados, estaciones de trenes, restaurantes, automóviles y playas. “el cine no ha captado todavía su verdadero sentido, sus posibilidades reales... estas consisten en su capacidad única de expresar, con medios naturales y con una capacidad persuasiva incomparable, lo mágico, lo maravilloso, lo sobrenatural”¹²⁰.

Desde luego, Benjamin no pudo conocer a la nueva ola de cineastas que pugnaban porque su arte explorara elementos distintos a los que exponía de manera recurrente la realidad cinematográfica de su época, avocándose a nuevas temáticas y expresiones más profundas adyacentes en el género humano sobre su base explorativamente existencial. Pero desde ese momento tenía razón en la reproductibilidad manifiesta que tiene el cine con respecto a lo externo. Por más que Godard, Antonioni o Tarkovski, quisieran representar elementos fuera del ambiente estrictamente óptico (lográndolo además) nunca dejarán de mostrar una calle, un árbol, una casa, un hombre, piezas esenciales que proveen al mundo cinematográfico de su substancia más esencial. *En el cine no hay algo como el encuentro con el Ser, precisamente porque en el cine todo tiene rostro.*

De acuerdo a esta postura, Heidegger elabora un pequeño esbozo sobre la posibilidad de concebir el mundo cinematográfico como el proceso de completa europeización de la tierra, fruto de la idolatría a la razón y la imposición de la técnica moderna. Esta idea se encuentra en el “*Diálogo con un japonés*”, donde discute con un discípulo del conde Kuki, distintos avatares filosóficos de la situación de oriente y occidente en esta materia. En este diálogo, mientras discuten acerca de la supremacía de la razón europea que roe el mundo a través de su visión de progreso aquello que se considera más esencial, el japonés trae como ejemplificación de este proceso la película *Rashomon* del director japonés Akira Kurosawa. Donde se expresará de la siguiente manera.

¹²⁰ BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. Ciudad de México: Ítaca, 2003. P. 65.

- A tal punto ciega el deslumbramiento que ya no puede verse cómo la europeización del hombre y de la tierra roe en sus raíces todo lo esencial. Parece como si todas las fuentes debieran agotarse.
- J. un ejemplo llamativo de lo que usted dice es la película “Rashomon”, conocida en el mundo entero. ¿La ha visto usted?
- afortunadamente sí; pero por desgracia una sola vez. Creo haber percibido lo fascinante del mundo japonés, lo que le conduce a uno hacia lo misterioso. Por esto no entiendo por qué cita usted justamente esta película como ejemplo de la europeización que lo consume todo¹²¹.

Esta disposición de Heidegger a concebir la producción cinematográfica como un influjo de la naciente técnica, que a su vez, está impedida para acercarse a lo mágico y misterioso^{122*}, en este caso, del mundo japonés, pero que en una lectura más abierta, supondría una falta de aptitud para plasmar aquello que es fundamental en la existencia.

El problema de este hecho está inmerso en la cualidad propiamente cinematográfica de la representación, lo cual en Heidegger ya genera una inautenticidad, al no mostrar el hecho en su mismidad, sino posicionarlo a través de un acomodo planeado, volviendo objeto el mundo que se le presenta y no

¹²¹ ----- . De camino al habla. Madrid: Odos, 1987. P. 95.

^{122*} De esta indiferencia de Heidegger en materia de aceptación del fenómeno cinematográfico como influjo totalizante de la técnica moderna, carente de magia y de misterio entre los espíritus mundanales. Se me ocurre traer un consideración de otro grande de la filosofía Erna Junger, quien además de amigo, era un crítico absoluto acerca de la relación técnica-hombre, una temática recurrente en el desarrollo filosófico heideggeriano.

Erns Junger, en una entrevista, realizada en 1995 por Franco Volpi, a causa de su centenario, responde a la pregunta: *A propósito de la técnica y de comunicación de masas: además del invento de los rayos X, el año de su nacimiento fue también el de la invención del cine. ¿Qué idea tiene acerca de este arte tan popular en nuestro siglo?*. A lo cual el filósofo alemán contesta: me gusta imaginar el cine como algo que atañe a la relación entre técnica y magia. Una relación toda ella por investigar, incluso en el aspecto del público de hoy.

Para consultar la cita expuesta en el párrafo anterior véase: Volpi. Franco. los titanes venideros. Barcelona: Ficciones península, 1997. P. 29.

profundizando esencialmente acerca de él. Por ello, el diálogo en este sentido concluirá de la siguiente manera:

I. Si he comprendido, lo que usted quiere decir es que el mundo del extremo- oriente y el producto técnicamente estético de la industria cinematográfica son mutuamente incompatibles.

J. A esto me refiero. Cualquiera que sea la calidad estética de una película japonesa, el mero hecho de que nuestro mundo esté representado en la película, lo reduce al ámbito que usted denomina lo objetuante (gegenstandige). La película como objetualización fílmica ¿no es ya una consecuencia de una europeización que se expande cada vez mas allá¹²³.

Con esto, se estima que Heidegger arremete hacia una crítica en contra de la imposibilidad abarcante del mundo cinematográfico por considerar una intromisión precisa en los caminos extremos del misterio y la peligrosidad que convoca al Ser. Precisamente por ser un producto de la técnica moderna que convierte en objeto aquello que retrata, desligándose de la esencia para mostrar únicamente la apariencia.

Se hace evidente que el cine adquiere sus límites en la imposibilidad de encausarse en el horizonte ontológico, lo cual no indica que su estatus creativo sea ser un simple producto de la técnica moderna y una consecuencia de la europeización manifiesta que todo lo roe y desmorona. Como ya hemos trabajado anteriormente, el cine y sobre todo el manifiesto durante la explosión de la edad moderna, propende por amortiguar el peso conceptual que por ejemplo Heidegger, elabora sobre éste, generando un cine de alta alcurnia y desvirtuando cada vez

¹²³ Ibid., p. 96 y 97.

mas esa calidad objetuante, volcándose sobre puntos precisos de la condición humana; como en este, nuestro caso, el del aburrimiento.

Precisamente la flexibilidad explorativa del fenómeno del aburrimiento, posibilita su reflexión desde ámbitos diversos del pensamiento, convirtiéndose gracias a su asiduidad cotidiana, en un elemento clave para entender el dilema de la modernidad y generar discusiones como las que en este momento nos competen en cuanto a su consideración desde el cine y la filosofía. El aburrimiento como observamos, es un fenómeno que posee varias ramificaciones, las cuales se asisten una a una para detonar la propiedad que más le convenga, de acuerdo a esto, no se puede hablar de una tipología del mismo más importante que la otra, sino solo es posible hablar en términos de agudeza y esencialidad. Godard trama su obra analizada (*El desprecio*) en clave de aburrimiento, desvelando una condición urgente dentro del ambiente socio- político y socio-cultural que es inminente analizar. La condición de velamiento en la que se encuentran las sociedades modernas debe terminar y este hombre debe *hartarse* de las perturbadoras situaciones que originan su letargo en los abismos del entretenimiento ocasional y la actividad horaria-laboral. Heidegger, por el contrario, se entrega de lleno a la individualidad, problematizando desde la necesidad más apremiante que se observa en la forma del cuidado (*Sorge*), ocupándose de sí y despertando el inquirir más propicio y urgente sobre el acontecer mundano, es decir, el preguntar metafísico más urgente: *el mundo, la finitud y el aislamiento*.

Esta misma condición, metafísicamente abarcadora, se le escapa a Godard, aunque desde luego, “*El desprecio*” y otras de sus obras más monumentales, elaboran reflexiones separadamente sobre estas tres fundamentales preguntas*, se imposibilita para arrebatarse a sus personajes o mejor, a sus temáticas de la

* Véase por ejemplo en las cintas de Godard: la presencia de la soledad en “*Vivre sa vie*” (1952) o acerca de la finitud en “*Al final de la escapada*” (1960).

relación abarcadora y vaciadora que a su vez arroja el conjunto. Mas importante aún, es que la caracterización de estas relaciones fundamentales se asisten desde la temporalidad original (instante), fenómeno que se vive de manera individual, cuya experiencia sólo se puede equiparar y determinar con el estremecimiento que provoca la poesía.

Sobre este hecho, acerca de la captación original de este fenómeno desde el ambiente estrictamente poético, Heidegger en el mismo *diálogo con un japonés* que revelamos hace poco, desestima la cualidad autenticante del cine para con ello, reflejando y reafirmando la postura originaria en la ponderación de la poesía como decir auténtico. Siguiendo el diálogo que dejamos más arriba, donde lo cinematográfico no podía captar realmente la esencia del mundo japonés debido a su condición técnica y *objetuante* sobre el mundo en el que se orienta para captar, Heidegger escribe lo siguiente:

I. Un europeo sólo comprenderá con dificultad lo que usted dice.

J. Bien cierto, ante todo porque lo que está en primer plano en el Japón es enteramente europeo, o si se quiere, norteamericano. En cambio, del segundo plano del mundo japonés, mejor dicho, de lo que este mundo es en sí mismo, puede hacer usted la experiencia en el teatro No¹²⁴.

Con esta alusión, más que indagar sobre la puesta en escena de ese tipo específico de manifestación Poética, como lo es el teatro *No** (*Noh*),

¹²⁴ HEIDEGGER. Op.cit., 97.

* El teatro No o Noh: es una de las más destacadas manifestaciones del drama lírico-musical japonés. Tuvo su contexto relevante en el siglo XVII, procediendo de las danzas rituales de los templos y las danzas populares, de los textos budistas y de la poesía, mitología y leyendas del mundo popular japonés. Se diferencia del tradicional *Kabuki*, por ser una expresión altamente aristocrática, el cual sigue teniendo público hoy y se representan sobre un cuadrilátero elevado y rodeado por dos lados de público. En uno de sus lados hay un coro con 10 cantantes y en el fondo

Heidegger reafirma su postura acerca del dominio de la poesía por determinar lo esencial, haciendo que el filósofo-poeta se posicione en la cúspide del pensamiento fundamental acerca del trasegar el sendero del Ser. Por ello, desde Heidegger, se podría pensar que el aburrimiento debería ser pensado en clave poética, atendiendo a esta especificidad al decir lo originario, para lo que este elemento convoca en la profundización de la existencia.

Desde luego, ya se afirmó la tendencia poética que habita recurrentemente en la obra godardiana, aquello que precisamente hace posible la interpretación del aburrimiento en su obra. Aunque al hablar de poesía, queremos llegar más hondo, una puesta en obra que se superponga al decir y representar cotidiano, siendo más bien, un atenerse al decir esencial, aquel que estalla desde la interioridad y a través de la escucha originaria se manifiesta en el silencio que mediante el lenguaje, dice al Ser. Sobre esto, dirá Heidegger:

Poesía: ningún juego; la relación con ella no es un escape lúdico, una distracción que hace olvidarse de sí mismo, sino que es el despertar y la concentración de la esencia más propia del individuo, mediante la cual él se retrotrae al fondo de su existencia. Cuando cada individuo viene de allí, entonces acontece la verdadera reunión de los individuos en una comunidad originaria¹²⁵.

Este llamado que se origina en el silencio y que es específico del decir poético más propio, es la condición imperante dentro del desarrollo de la temporalidad original y desde luego, del establecimiento del aburrimiento como catalizador fundante de las tres preguntas esenciales de la metafísica, abriendo el horizonte del *Dasein* al encuentro con el Ser.

un sitio para cuatro músicos. En este tipo de representación no hay telón y sus decorados consisten en cuatro postes con un tejado que asemejan un palacio, un templo o cualquier otro lugar.

¹²⁵ HEIDEGGER, Martín. *Himnos Germania y el Rin*. Madrid: Odos, 1987. p. 21.

Esta especificidad poética es determinante a la hora de caracterizar las disposiciones que se proponen acerca del fenómeno del aburrimiento en el filósofo y en el cineasta. Que los dos son poetas que hablan desde la poesía, es una verdad que no se puede contrariar. Pero quién escarba más hondo en la raíz misma de ese decir que se establece en el silencio, que de igual manera se ubica en el vaciamiento y la denegación óptica del conjunto presente, es sin duda, el filósofo. En este sentido, es quien lleva la delantera, pues es quien se deja tener satisfactoriamente por el lenguaje y la imagen como univocidad estrictamente penetrante no lo agobia como sucede en lo cinematográfico, donde todo se debe representar. Es cierto además, que este representar posee su agudeza en tanto en cuanto elevación de la obra, pero esto está confinado a reflexiones que permitan una colectivización genérica del fenómeno tratado, porque el cine, como ya se mentó, no trabaja propiamente en los abismos de la existencia a niveles de extrema peligrosidad, como si puede hacerlo la filosofía a través de la poesía.

Por lo tanto, queda claro la identidad diferencial entre el decir poético-cinematográfico y el filosófico – poético, de acuerdo a la puesta en obra del aburrimiento y como esta posición establece una limitación esencial dentro de la postura estrictamente representativa del cine para excavar hondo en las profundidades de la existencia o por lo menos, no al nivel peligrosamente-ontológico sobre el que enmarca su pensamiento Martin Heidegger.

Para concluir de forma más específica la exposición diferencial y por lo tanto culminante de las formas del aburrimiento vistas a través de Heidegger y Godard, sintetizaré de forma gráfica lo hasta aquí trabajado y denotado como la finalidad imperante del proyecto sobre la interpretación del fenómeno del aburrimiento en la especificidad del cine y la filosofía. En lo sucesivo, las dos características del aburrimiento, en la caracterización de los puntos siguientes se designarán respectivamente como (A) de acuerdo al filósofo y (B) haciendo referencia al cineasta:

A. El aburrimiento va encaminado a un vaciamiento absoluto del *Dasein* con respecto a su mundo circundante, despertando a su vez la temporalidad original (instante)

B. En este aburrimiento subsiste la denuncia de la sociedad de consumo inherente en la vida burguesa.

A. La propuesta acerca del aburrimiento gira en torno a un despertar profundo de la individualidad existencial del *Dasein*.

B. Se plantea en su film una reflexión extensiva sobre las condiciones en las que el mundo moderno a través de sus modelos y sistemas principales, sumió letárgicamente al hombre.

A. Se propone establecer distintos estados de agudeza en los que se manifiesta el aburrimiento esencial (por..., en..., uno se aburre).

B. Se concibe un estado de aburrimiento exterior que surge como un hartazgo manifiesto sobre el mundo que se presenta como absoluto y verdadero.

A. El aburrimiento, como temple anímico fundamental, busca de manera originaria despertar las tres preguntas fundamentales de la metafísica: *El Mundo, La Finitud y La Soledad*. Momento en el que se solidifica la

posición intimista de la aburribilidad, la cual no pugna por una exterioridad que se esconde, sino más bien, una necesidad de cuidado interno que se manifiesta al despertar las preguntas.

B. Se asume un papel crítico-reflexivo que campa entre lo psicológico y lo existencial, pues su condición imperante – representativa del aburrimiento es producto de una especificidad mundanal, pero que a su vez afecta de manera fundante la interioridad del hombre, convirtiendo su condición en hartazgo por la conjunción de lo ente que se le presenta.

Con la exposición temática anteriormente trabajada del contexto y el resultado específico de la tesis encausada en la diferenciación específica de las formas del aburrimiento encontradas en la puesta en obra desde el cine y la filosofía, concluimos la tarea que nos planteamos desde el principio, la cual, radicaba en situar la reflexión en torno a este fenómeno tan importante desde los acontecimientos modernos y como es considerado desde posiciones diversas pero tremendamente vinculantes como es el caso de la cinematografía godardiana y del pensamiento heideggeriano.

Además de ello, se propuso, a través de la reflexión fenoménica del aburrimiento, tanto en Godard como Heidegger, establecer una limitación en cuanto universo representativo cinematográfico, arrojando como resultado una imposibilidad total para pensar la postura ontológica extrema que se encuentra dentro del ambiente filosófico heideggeriano.

Para pensar la postura extrema del aburrimiento profundo “*es ist einem langweilig*”, se podría pensar en la poesía para dilucidar a través de la misma las posiciones heideggerianas convocadas en esta tesis, teniendo presente que el cine posee sus limitaciones en cuanto a esta temática esencial, siendo pertinente

recurrir a una forma de arte más profunda como lo es el establecimiento artístico del decir propiamente del poeta.

Dados los avances hasta aquí generados, acerca de la posición reflexiva desde el cine y la filosofía en la facultad temática del fenómeno del aburrimiento. Considerando sus limitaciones y diferencias con respecto al filosófico observado en Heidegger, se podría pensar la posibilidad de una reflexión dentro del contexto aburrimiento-poesía, lo cual se deja como un interrogante abierto o como un tema pendiente para en lo posterior pensar trabajar.

De momento dejamos aclarada la reflexión entre la juntura específica del mundo cinematográfico y el filosófico, pudiendo encontrar interpretativamente sus aspectos más esenciales en cuanto a semejanza y diferencia. Lo más importante radica en que nos acercamos un poco más a la reflexión de este exigente arte desde el pensamiento filosófico, creando un vínculo entre estas dos potestades fundamentales del pensamiento que difícilmente se podría quebrar con el devenir temporal y mejor aún, atesorar para que sus consideraciones respectivas arrojen resultados favorables para comprender los aspectos más esenciales que orbitan la condición humana.

4. CONCLUSIONES

El diálogo entre Godard y Heidegger suscita una necesaria intervención desde la filosofía en los ambientes cinematográficos, apoyando la disposición a enfrentar nuevos retos en materia de enriquecer la consideración acerca del mundo sobre el cual acontecemos hoy día. “*Aburrimiento y modernidad: un dialogo entre filosofía y cine en torno a nuestra situación actual*” develó la necesidad de entablar un diálogo profundo acerca del contexto moderno desde la postura reflexiva e interpretativa del fenómeno del aburrimiento a través del contraste entre el pensamiento cinematográfico y el filosófico.

Dentro del decurso de nuestro proyecto, establecimos la exposición de tres capítulos, los cuales se mantenían en una línea discursiva que permitió oír las voces provenientes de la filosofía y el cine. En un primer momento se trabajó con la postura heideggeriana acerca del aburrimiento sacando a relucir sus tres formas estructurales y los posicionamientos fundamentales que permitían una reorientación determinante de la afección trabajada, sacándola de su habitual consideración psicológica y estableciéndola como temple anímico fundamental de nuestra existencia despertando a su vez la relación en el despertar de la temporalidad original (*Instante*) en la proporción consecuente de entablar una *indigencia* para con lo ente en conjunto. En el segundo momento, interpretamos la relación de Godard con su ambiente crítico con respecto a la modernidad y la forma como establecía tipológicamente el aburrimiento en la cinta “el desprecio”, desatando esto un hartazgo para con la relación hombre-mundo, despertando a su vez, del obnubilante entorno que ofrece la sociedad del entretenimiento. Finalmente, en el tercer capítulo contrastamos las dos posiciones surgidas del primer y segundo capítulos, a partir de la posición que tienen tanto el filósofo como el cineasta para con la analítica de la modernidad.

Gracias a estos dos factores establecidos en el primer y segundo capítulos, pudimos observar la instalación de la *Grundstimmung* (temple anímico fundamental) como fenómeno muy propio de la edad sobre la cual estamos existiendo y que puesta de frente en la forma del aburrimiento, nos ofrece un punto de apoyo propicio para entregarnos al enfrentamiento auténtico con las facultades patológicas que integran la unidad estructural de la modernidad. Por esto mismo, dentro del conjunto de la revelación del temple anímico fundamental pudimos entrar a discutir la relación existente entre Heidegger y Godard, teniendo también de manera presente sus diferencias más propias, las cuales surgieron de la intervención dialógica efectuada entre estos dos grandes pensadores de la situación moderna.

En Godard y su apuesta cinematográfica encontramos una relación tipológica con respecto al aburrimiento, que no llega al puramente ontológico-heideggeriano, pero que tampoco se rezaga una postura tradicional de índole psicológica. Manteniéndonos en una órbita media que determinamos como *hartazgo* por lo ente que se presenta en conjunto, siendo además originada en el ambiente burgués muy propio del mundo cultural moderno.

La tesis central de este hecho en el cual el *hartazgo* como posición del aburrimiento en la cinematografía godardiana es protagonista, se llevó a cabo planteándonos una desvinculación progresiva de los aspectos más evidentes que obnubilan las relación hombre-mundo del ser humano contemporáneo en la maraña entretenida de los adelantos mas deslumbrantes de la técnica. Por ello, buscamos acercarnos a un *hartazgo* que llegue hondo y desvincule esta contraproducente relación, viendo la enfermedad a la cara y plantearnos cuidado (*Sorge*) para salir de ella.

El aburrimiento como *hartazgo* se asume como catalizador del proceder por-venir una vez despertemos del letargo efectuado en la situación problemática sobre la cual estamos posicionados gracias al influjo superficial de la modernidad y sus

esfuerzos para desvirtuar todo aquello que tenga pretensiones esenciales y reflexivas para el cuidado del uno mismo en su decurso existencial.

De la misma manera, a través de Heidegger comprendimos este temple anímico fundamental de nuestra era (aburrimiento) un despertar positivo al filosofar auténtico hoy, que estimule de manera efectiva las preguntas fundamentales (mundo, finitud, aislamiento) que han de surgir una vez salgamos de la noche en la cual nos situó el ambiente moderno. Este despertar, como vimos, se llevó a cabo a partir de tres formas necesarias de consideración, las cuales se establecían desde la exterioridad (aburrimiento por...), pasando por una configuración media (aburrimiento en...), para finalmente entregarnos a la plena vinculación con la forma más extrema y aguda dentro del contorno del aburrimiento efectuado por el filósofo alemán (uno se aburre). Desde luego, y como nos pudimos dar cuenta, esta relación formal no es un tránsito metodológico- científico que se tenga que hacer para despertar la agudeza existencial desde la templanza anímica, sino que es la relación expresiva que adquiere la *Grundstimmung* de nuestro espacio histórico, que en vez de entablar relación como generalmente es concebido, es decir, partiendo de la exterioridad a una interioridad, es vuelto de revés en la posición heideggeriana, emergiendo desde la interioridad y posibilitando la aplicación más exterior de este temple anímico.

A través de estas dos disquisiciones fundamentales en el devenir teórico de nuestro trabajo, encontramos que tanto Godard como Heidegger caminan senderos contemplativos parecidos teniendo un mismo horizonte (análisis de la modernidad) y cada uno a su manera se enfrenta a la realidad del mundo de hoy de la manera posibilitada por su especialidad, determinando esto el grado de peligrosidad y profundidad para entrometerse en el fenómeno respectivo.

Pudimos establecer ya en relación con el último capítulo, que el cine está imposibilitado para representar el estremecimiento ontológico-existencial requerido por Heidegger en el desenvolvimiento de sus clases de (1929 – 1930) y caminar el sendero formal que suscita la estructuración que sobre la *Langeweile* género el filósofo alemán. Por ello, la relación considerativa que suscitamos entre el filósofo y el cineasta, nos llevó a una serie de conclusiones que determinaban las limitaciones del cine en tanto cualidad unívocamente representativa en la posición que sobre el aburrimiento plasma Godard en la cinta analizada (El desprecio).

En el devenir considerativo acerca del fenómeno del aburrimiento observamos que la representación cinematográfica está limitada para penetrar ontológicamente en el aburrimiento, pudiendo en cambio representar la relación que comunitariamente entrega su puesta en obra, como lo pudimos ver en “el desprecio”. Este fenómeno atiende al carácter generalizante del mundo cinematográfico, quien en su necesidad por llegar a colectivos se imposibilita para atravesar la existencia de manera individual.

Esta limitación, por parte del cine, en cuanto relación ontológica, que en medida alguna se estableció como falencia o equivocidad, nos permitió descubrir la restricción que abarca la representación del cine en cuanto en tanto, aseguramiento de una reflexión que posibilite la fundación de las tres preguntas fundamentales de la metafísica heideggeriana (*mundo, finitud, soledad*) y que además en su camino del preguntar, despierte efectivamente la temporalidad original (*instante*).

Estos hechos, tan enteramente ontológicos en el tratamiento del desarrollo formal del aburrimiento emprendido por Heidegger, generaron un contraste ideal para con las posturas socio-culturales y socio-políticas puestas de frente por Godard, las cuales fueron trabajadas en el tercer capítulo del presente proyecto, decantando dicha asociación en un entrecruzamiento necesario para abarcar puntos de vista

diferenciados pero con la mirada reflexiva puesta en un mismo horizonte amplio de interpretación.

La relación cine y filosofía, además de enriquecer la discusión acerca del aburrimiento como condición imperante del mundo moderno, nos permitió enfrentar dos elementos muy propios del pensamiento que se hallaban alejados por la relación aparentemente distante entre el uno y el otro (cine y filosofía), estableciendo, por el contrario, una reflexión auténtica y un diálogo favorable para atender a las necesidades más apremiantes de esta modernidad que nos traspasa cada vez con mayor fuerza.

Para terminar, es necesario volver a expresar la necesidad puesta de relieve en el transcurso de este proyecto, reflexionando acerca del apremio de entablar ejercicios filosóficos dentro del distrito cinematográfico, pues encontramos las enormes posibilidades que este arte, gracias a su flexibilidad considerativa en temáticas diversas que hacen posible la discusión con lo abarcante del ambiente filosófico. El ejercicio que acabamos de concluir, es la puesta en obra de una preocupación muy personal, aquella que nace de la pasión por lo cinematográfico y lo filosófico, en la que esperamos que estas consideraciones sobre la analítica del aburrimiento trasciendan los límites meramente individuales, pudiendo aportar a la reflexión filosófica, en cuanto interpretación de la modernidad, tan necesaria y urgente en nuestros días, para develar nuestra situación actual.

FILMOGRAFÍA

- **Bergman, Ingmar. La Hora del lobo. 1968. Suecia.**
- **Bergman, Ingmar. El Séptimo sello. 1957. Suecia.**
- **Cronenberg, David. Crash. 1996. US.A.**
- **Godard, Jean Luc. Alphaville. 1965. Francia.**
- **_____ . La China. 1962. Francia.**
- **_____ . El Desprecio. 1963. Francia.**
- **_____ . Vivir su vida. 1967. Francia.**
- **Harlin, Renny. Días de guerra, 5. 2011. U.S.A.**
- **Huston, Jhon. Muertos, Los. 1987. U.S.A**
- **Malle, Louis. Ascensor para el cadalso. 1957. Francia.**
- **Sant , Gus Vant. Mi Idaho privado. 1991. US.A.**
- **Spurlock, Morgan. La Mejor película jamás vendida. 2011. U.S.A**
- **Tarkovski, Andrei. Los Asesinos. 1958. Rusia.**
- **Visconti, Luchino. Noches blancas. 1957. Italia.**
- **Zwigoff, Terry. Ghost World. 2001. US.A**

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, Theodor. *Crítica cultural y social*. Madrid: Sarpe, 1984. 248 p.

BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ciudad de México: Ítaca, 2003. 127 p.

Berciano, Modesto. *La crítica de Heidegger al pensar occidental*. Salamanca: editorial universidad pontificia, 1990. 224 p.

BURTON, Robert (1947), *Anatomía de la melancolía*. Buenos aires: espasa-Calpe, 1947. 151 p.

CABRERA, Julio (1999). *Cine: 100 años de filosofía. Una introducción a la filosofía a través del análisis de películas*, Barcelona: Gedisa, 1999. 364 p.

CAMUS, Albert. *Carta a un amigo alemán*. Barcelona: Tusquets, 1995. 64 p.

CARDONA, Luis Fernando. *La ferocidad extrema*. Santa fe de Bogotá: Siglo del hombre, 2011.

CAVALLÉ CRUZ, Mónica. *Naturaleza del yo en el vedanta advaita, a la luz de la crítica al sujeto de Heidegger* (tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, facultad de filosofía; 2001. 587 p.

COPLESTON, Frederick. *Filosofía contemporánea: estudios sobre el positivismo lógico y el existencialismo*. Barcelona: Herder, 1959. 348 p.

DELTORO, Maria Carmen. *Filmografía antinazi de Fritz Lang: un ejemplo del exilio Alemán a los Estados Unidos (Hollywood) 1933-1945*. (tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense, Facultad de filología; 1994. 214 p.

DOSTOIEVSKI, Fedor. *Noches blancas*. México: Conaculta, 1998. 85 p.

ECHARRI, Jaime. *Fenómeno y verdad en Heidegger*. Bilbao: editorial universidad de Deusto, 1997. 236 p.

ESCUADERO, Jesús Adrian. *Hacia una fenomenología de los afectos: Martin Heidegger y Max Scheler*. En: Themata, revista de filosofía. Barcelona, No 39, 2007. 362 p.

GODARD, Jean Luc. *Historias del cine*. Buenos aires: Caja Negra, 2007. 251 p.

_____ *Jean Luc Godard Por Jean Luc Godard*. Barcelona: Barral, 1971. 284 p.

HEIDEGGER, Martin. *Los Conceptos fundamentales de la metafísica: Mundo, Finitud y Soledad*. Madrid: Alianza, 2007. 446 p.

_____. *Conferencias y artículos*. Barcelona: Odós, 1994. 246 p.

_____. *De camino al habla: Dialogo con un japonés*. Madrid: Odos, 1987. 246 p.

_____. *Himnos Germania y el Rin*. Buenos aires: Biblos, 1987. 278 p.

_____. *La pobreza*. Buenos aires: Amorrortu, 2008. 124 p.

_____. *Ser y tiempo*. Madrid: Trotta, 2009. 490 p.

HÖLDERLIN, Friedrich. *Poemas de la locura*. Madrid: Hyperion, 1977. 160 p.

HUYSMANS, Joris- Karl. *Contra Natura*. Madrid: Cátedra, 1984. 368 p.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir (2004). *Pensar la muerte*. Buenos aires: Fondo de cultura económica, 2004. 131 p.

JUARISTI, Jon. *Humores negros: del tedio, la melancolía, el esplín y otros aburrimientos*. Madrid: Biblioteca nueva, 1998. 185 p.

JUNGER, Ernst. *Tempestades de acero*. Barcelona: Tusquets, 1998. 448 p.

LOZANO MORENO, Susana. *Textos e imágenes de la generación perdida. La adaptación cinematográfica: de Hemingway a Furthman, Faulkner y Hawks* (Tesis Doctoral). Madrid: Universidad Complutense, facultad de filología; 2001. 331 p.

LUCKACS, George. *Crisis de la filosofía burguesa*. Madrid: editorial siglo XX. 1958. 55 p.

_____. *El cine como lenguaje crítico*. En: Revista nuevos aires. Barcelona, No 5 (septiembre – octubre. 1971). 51 p.

LYPOVETSKY, Gilles y SERROY, Jean. *La pantalla global: cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama, 2007. 355 p.

MÁSMELA, Carlos. *El tiempo del ser*. Madrid: Trotta, 2000. 212 p.

MORAVIA, Alberto. *El desprecio*. Buenos aires: Losada, 1963. 199 p.

PASCAL, Blaise. *Pensamientos*. Madrid: Valdemar, 2001. 406 p.

PASOLINI, Pier paolo. *Cine de poesía y cine de prosa*. Barcelona: Anagrama, 1970. 90 p.

PIZARNIK, Alejandra. *Poesía completa*. Barcelona: Lumen, 2001. 448 p.

_____. *Prosa completa*. Buenos aires: Lumen, 2003. 319 p.

QUINTERO RESTREPO, José Andrés. *The wall: una mirada estética sobre la angustia, la muerte y el aburrimiento*. Medellín: Editorial Universidad Pontificia Bolivariana, 2005. 156 p.

SAFRANSKI, Rudiger. *Un maestro para Alemania*, Barcelona: Fabula Tusquets Editores, 2007. 543 p.

SCHOPENHAUER, Arthur. *El mundo como voluntad y representación* (Tomo I). Madrid: Trotta, 2009. 605 p.

SEGURA, Carmen. *Heidegger y la metafísica*. Madrid: Publidisa, 2007. 330 p.

SVENDSEN, Lars. *Filosofía del tedio*. Ciudad de México: Tusquets, 2008. 253 p.

UROZ, Jose. *Historia y cine*. Alicante: Publicaciones Universidad de Alicante, 1999. 499 p.

VATTIMO, Giani. *El fin de la modernidad: nihilismo y hermenéutica en la cultura postmoderna*. Barcelona: Gedisa, 1986. 160 p.

VOLPI, Franco, GNOLI, Antonio. *Los titanes venideros*. Barcelona: Ficciones Península, 1998. 140 p.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logicus Philosophicus*. Madrid: Tecnos, 2007. 104 p.