

La Tragedia en el Cine

by Alicia Naput, Argentina

Introducción

En el presente trabajo me propongo reflexionar acerca del valor cognoscitivo de la tragedia, de su papel en la formación ética relejendo a Aristóteles.

Al respecto analizaré dos cuestiones: una de orden estructural, esto es, el papel decisivo de la composición de las acciones en la visibilidad del carácter trágico y de los límites de la acción humana en la consecución de la felicidad; y otra de orden ético-pedagógico, a saber, la función de clarificación cognoscitiva de la tragedia, autoconocimiento, producida por efecto de pasiones como la compasión y el temor.

Al decir de M. Nussbaum “según la concepción de Aristóteles, la tragedia contribuye al conocimiento de uno mismo precisamente explorando lo temible y lo que mueve a la piedad. Esta labor la lleva a cabo explorando dichas pasiones. En efecto, las respuestas pasionales son ellas mismas un reconocimiento de la condición terrenal de nuestra aspiración al bien.”¹

Avanzaré luego un paso más para analizar como se actualiza el conflicto trágico entendido básicamente como la dialéctica salvación-aniquilamiento-, y consecuentemente su valor formativo, en la forma cinematográfica, concretamente en el filme “Antes de la lluvia” de M. Manchevski.

La tragedia ática y la formación ética. Una lectura de la Poética y la Ética a Nicómaco

Analizaremos, en este punto, las que son para Aristóteles, características fundamentales de la tragedia (estructura y finalidad) en relación con algunos de los conceptos centrales de su teoría de la acción.

“Es, pues, la tragedia una imitación de acción digna y completa de amplitud adecuada, con lenguaje que deleita (...); imitación que se efectúa por medio de personajes en acción y no narrativamente, logrando por medio de la piedad y el terror la expurgación de tales pasiones.”²

¹ Nussbaum, M.:(1995) *La fragilidad del bien. Fortuna y Ética en la filosofía y en la tragedia griega*, Madrid, Visor, Colección La Balsa de la Medusa, p.482.

² Aristóteles (1947): *Poética*, Buenos Aires, Emecé, p. 49.

Así mismo Aristóteles nos señala que aquello que caracteriza a la tragedia, o digamos a la buena tragedia, es la composición de la acción. Los elementos de toda tragedia, nos dice, son seis: la fábula (composición de las acciones), los caracteres (calidad determinada de los personajes), el lenguaje (composición de los versos), pensamiento (todo lo que se manifiesta al hablar), el espectáculo y la composición musical. Y luego destaca “el más importante de esos elementos es la composición de las acciones, pues la tragedia es imitación no de hombres sino de acción, vida, felicidad e infelicidad, pues la felicidad y la infelicidad están en la acción y el fin es una acción no una cualidad. Los hombres tienen cualidades por sus caracteres; pero según sus acciones son felices o al contrario.”³

Tenemos aquí un interesante punto de partida para la reflexión ética. Según sus acciones, nos dice Aristóteles, son los hombres felices o infelices, diremos entonces que un buen carácter no basta para ser felices o para alcanzar la plenitud de la vida buena, y consecuentemente el contexto relacional de las acciones humanas, esto es, la comunidad política se vuelve un elemento indispensable para la consecución de la felicidad del agente. No existe ciudadano sin comunidad política que lo reconozca, ni comportamiento amoroso sin alguien que lo reciba y devuelva. Por lo mismo, carácter y acción están íntimamente relacionados, de tal manera que no es posible representarse los estados del carácter sin hacer lo propio con la acción y la comunicación. Finalmente la interferencia del mundo en la propia acción señala el límite y la posibilidad, esto es, nuestra vulnerabilidad y la imposibilidad de la autosuficiencia personal.

En la tragedia, nos dice M. Nussbaum, se examinan las múltiples formas en que un carácter bueno es insuficiente para alcanzar la eudaimonia, se muestra la diferencia entre bondad y buen vivir. Esta diferencia no sólo es real, para Aristóteles, sino de enorme importancia para pensar la formación ética, por ello es la tragedia una verdadera fuente de aprendizaje.

Leemos en la *Ética a Nicómaco* “ Los verdaderos placeres del hombre son las acciones conformes a la virtud. No son sólo agradables, sino que, además, son buenas y bellas, y los son sobre todas las cosas, (...) Por consiguiente, la felicidad es, a la vez, lo mejor, más bello y más dulce que existe...”

La ética se ocupa entonces del saber vivir bien, del saber ser felices. Ahora, para que uno pueda vivir bien, esto es, ser feliz, deben darse algunas condiciones. Aristóteles nos señala al respecto lo siguiente: “Es imposible, o por lo menos no es fácil, hacer el bien cuando uno está privado de todo, puesto que para una multitud de cosas son indispensables los amigos, la riqueza, la influencia política.”⁴

Lo que nos hace felices entonces, son las elecciones éticas, pero ellas sólo se realizan exitosamente en la comunidad política. “El objeto de la política es el más elevado de todos, y su cuidado principal es formar el alma de los ciudadanos, y enseñarles, mejorándolos en la práctica de todas las virtudes”⁵

He aquí que la comunidad política no es sólo condición de una práctica virtuosa sino que es la encargada de enseñar dicha práctica, dicho de otro modo, su existencia es la condición necesaria para la formación ética. Pero ¿en qué consiste esta formación ética?

Y ¿qué peso tienen o que papel juegan los azares de la fortuna en la consecución de la propia felicidad?

Comencemos por la segunda pregunta. Aristóteles nos dice que el hombre virtuoso sabe sufrir los azares de la fortuna sin perder la dignidad, sabe sacar siempre de las circunstancias el mejor partido posible. Para hacerle perder la felicidad al hombre virtuoso no bastarán los infortunios ordinarios sino que deberán caer sobre él los más grandes y repetidos desastres.

Podemos pensar, entonces, que la formación ética será aquella que enseña a los hombres a elegir lo mejor teniendo en cuenta las circunstancias particulares de la acción, y a mantener la dignidad en aquellas situaciones desgraciadas a las que la fortuna nos expone.

Es la prudencia o frónesis aquella virtud intelectual, que consiste en el hábito de elegir lo bueno de acuerdo a los contextos particulares de las acciones. El hombre prudente, dice el filósofo, es el que “sabe deliberar bien” y en esta deliberación intervienen deseo (o instinto) y razón, se trata de una preferencia del alma y “ella es un acto de inteligencia instintiva o del instinto inteligente; y el hombre es precisamente un principio de este género”⁶

Es el objeto de la prudencia, entonces, deliberar bien. Pero ¿De qué naturaleza son las cosas sobre las cuales se delibera? ¿Qué saber o saberes compromete esa práctica?

Se delibera sobre lo posible, esto es, sobre aquello que puede ser de otro modo que como es y sobre aquellas cosas respecto de las cuales hay un fin que aspirar. Cito: “...Pudiendo decirse de una manera general y absoluta que es hombre de buen consejo el que sabe encontrar, mediante un razonamiento, lo que la humanidad debe hacer con más acierto en las cosas sometidas a su acción.”⁷

En cuanto a los saberes, la prudencia, dice Aristóteles, “no se limita a fórmulas generales sino que es preciso que sepa también las soluciones particulares; porque es práctica, porque obra y la acción se aplica necesariamente al pormenor de las cosas.”⁸ Ella es esencialmente práctica y supone los dos órdenes de conocimiento, pero está orientada, como la opinión, fundamentalmente a lo contingente.

Por último cabe interrogarse acerca de la deliberación. ¿Cuáles son las características de la sabia deliberación? ¿En qué se diferencia de la simple opinión?

Aristóteles distingue la sabia deliberación de la simple opinión o doxa. La deliberación supone razonamiento, el que delibera busca alguna cosa y calcula razonando; en cambio la opinión es ya una afirmación bastante precisa. De algún modo la deliberación sabia sería la rectitud. Se define, también, la sabia deliberación considerando los propios intereses: la sabia deliberación es aquella que nos sirve para distinguir el objeto que debemos buscar, a establecer el medio que debemos emplear y a calcular el tiempo en que es preciso que obremos.

Resulta que en este aprendizaje del buen vivir, entendido como la búsqueda de la felicidad, es tan importante y decisivo conocer las circunstancias a las que nos enfrentamos, como ser conscientes de los propios límites, de la propia vulnerabilidad, y mantenernos dignos (no quebrantarnos) ante el infortunio, esto es, aquello que no podemos cambiar ni evitar. Podríamos decir, que prudente no será aquel que actúe desconociendo los riesgos a que está sujeto, pero tampoco el pusilánime que se doblegue con resignación ante las circunstancias eventualmente adversas renunciando a elegir en las cosas sometidas a su acción.

A partir de lo expuesto podríamos, entonces, pensar en el papel formativo de la tragedia en tanto nos permite ponernos en contacto con los propios límites en el conflicto que carece de salida superadora, pero justamente en el marco de acciones de sujetos que no escapan al conflicto sino que lo asumen aunque ello desencadene inevitablemente la tragedia. El héroe trágico asume que conocer, develar, tomar consciencia, no lleva necesariamente a la dicha, pero se hace cargo también de que en toda empresa humana, que se precie de tal, escapar al conflicto nos hace peores personas.

Ya habíamos señalado al comienzo de este trabajo las relaciones que Aristóteles planteaba entre la acción y el carácter trágicos, esto es, que están relacionados tan íntimamente que es imposible representarse los estados del carácter sin hacer lo propio con la acción y podemos afirmar ahora, también desde el punto de vista ético, que la interferencia del mundo en la propia acción contradice de facto cualquier idea de autosuficiencia personal en la consecución de la felicidad.

Podemos considerar entonces a la escena trágica, con Aristóteles, como instancia estética debeladora de los conflictos constitutivos de la acción humana. Sin embargo resta aun reflexionar acerca de dos cuestiones. En primer lugar cómo es que la tragedia clásica puede constituirse en una experiencia de reconocimiento. Y en segundo lugar, si el conflicto trágico,

y su dialéctica salvación-aniquilamiento, puede ser reconocido como tal en producciones culturales contemporáneas, sin caer en definiciones esencialistas o ahistóricas, y también, cuales serían sus características y su valor cognoscitivo.

El valor cognoscitivo de las pasiones trágicas. Filosofía de lo trágico griego

Aristóteles sostenía que la tragedia podía ser considerada como una experiencia formativa en tanto promovía la clarificación cognoscitiva producida por efecto de la compasión y el temor. Las pasiones contribuyen así (del mismo modo que juegan un papel central en toda deliberación) al conocimiento de uno mismo, precisamente explorando lo temible y lo que mueve a piedad.⁹

Para comprender como funciona esta experiencia formativa o de autoconocimiento es menester volvernos a interrogar sobre lo trágico griego, sus características distintivas, sus particularidades. Haremos lo propio no ya desde una poética sino desde la filosofía, esto es, pensaremos a la tragedia como una narrativa de un cierto tiempo cultural y político. Lo cual conduce a interrogarnos no ya acerca de la tragedia como género literario, con sus reglas propias, sino acerca de lo trágico. ¿Es pertinente hablar de una filosofía de lo trágico o, al menos, de una estructura común a partir de la cual se podría, sino definir, por lo menos comprender las diversas formas históricas de la tragedia y los dramas trágicos?¹⁰

Peter Szondi citando a Benjamin (*Origen del drama Barroco*) echa luz respecto de la especificidad de lo trágico griego, y a la vez nos permite comenzar a pensar en esa posible estructura común, escribe: “La poesía trágica descansa en la idea del sacrificio. Pero el sacrificio trágico se diferencia de cualquier otro por su objeto (el héroe) y constituye al mismo tiempo un principio y un final. Un final porque es un principio expiatorio debido a los dioses, guardianes de la ley antigua; un principio porque trata de una acción sustitutiva en la que se anuncian nuevos contenidos de la vida del pueblo. Estos contenidos, que, a diferencia de las antiguas sujeciones fatales, no emanan de un mandato superior, sino de la vida del héroe mismo, terminan aniquilándolo, ya que por ser desproporcionados a la voluntad individual, benefician a la comunidad aun por nacer. La muerte trágica tiene un doble significado: debilitar la ley antigua de los dioses olímpicos y ofrendar al dios desconocido el héroe en cuanto primicia de una nueva cosecha humana”.¹¹

Además del sacrificio del héroe se agrega otra característica indisolublemente ligada a la acción trágica, esto es, a la ejecución de lo trágico, se trata de la opresión muda o enmudecimiento del héroe, que Benjamin vincula con la relación de éste con la comunidad

por la cual se sacrifica. Benjamin explica que cuanto más se encuentra rezagada la palabra trágica respecto de las acciones del héroe, tanto más se libera de las viejas leyes y encuentra su alma la salvación, junto a la realización del destino trágico, en la “palabra de una comunidad distante”. Recordemos a la Antígona de Sófocles en la heroica (y absolutamente solitaria) aceptación de su destino trágico, consecuencia irremediable de su solitaria (y, a la vez pública) desobediencia a ley de la polis; su gesto desmesurado “habla” para una comunidad futura, aquella capaz de desoír la razón de Estado. Releamos el siguiente fragmento:

Antígona (al rey Creonte): ¿Qué esperas, pues?, a mí, tus palabras ni placen ni podrían nunca llegar a complacerme; y las mías también a ti te son desagradables. De todos modos, ¿Cómo podía alcanzar más gloriosa gloria que enterrando a mi hermano? Todos éstos te dirían que mi acción les agrada, si el miedo no les tuviera cerrada la boca: pero la tiranía tiene, entre otras muchas ventajas, la de poder hacer y decir lo que le venga en gana.

Creonte: De entre todos los cadmeos, este punto de vista es sólo tuyo.

Antígona: Que no, que es el de todos: pero ante ti cierran la boca.

Es dable pensar que lo trágico se constituye justamente allí donde se hace, a la vez, necesaria e imposible una palabra otra, necesaria para fundar un orden humano diferente; imposible, porque no hay comunidad que la reconozca (lo que también ocurre con el contenido de los actos del héroe). La acción trágica ocurre y se desarrolla allí donde no puede operar la palabra, es decir, donde esta es inaudible, lo cual se hace visible en la centralidad de la acción del héroe y también en su destino trágico.

Esto podría ilustrarse con las observaciones de Hegel acerca del destino trágico de Sócrates. Recordemos que Hegel sostenía que la suerte del filósofo no podía ser otra en virtud de que el principio del mundo griego no podía aun tolerar el principio de la reflexión subjetiva; de ahí que este resultase hostilmente destructivo. Por ello el pueblo ateniense estaba tanto autorizado, como obligado a reaccionar contra la iniciativa de Sócrates conforme a las leyes. “He ahí el lugar de los héroes en la historia universal; por medio de ellos emerge el nuevo mundo”.

De los modos de leer la tragedia griega de Benjamin y de Hegel podríamos extraer un elemento o consideración común que tal vez sea útil para respondernos a la pregunta con la iniciamos este análisis. A saber (veamos): sacrificio que significa a la vez un comienzo y un final; la muerte trágica anuncia el debilitamiento de la ley vieja y la emergencia de un mundo nuevo; paradoja o dialéctica salvación –aniquilamiento. Podríamos entonces definir como trágico el hecho de que la liberación de la ley antigua no podría realizarse sino volviendo a

cumplirla, y que para ello se exigiese el rescate de la muerte, o que para poner en práctica los nuevos contenidos de la vida el pueblo demandase la acción de un héroe, pero para terminar aniquilándolo.

La relevancia del momento dialéctico (salvación-aniquilamiento) -que es para P. Szondi constitutivo de lo trágico entendido no como esencia sino el conflicto (forma) alrededor del cual se actualiza con diversas particularidades lo trágico en la historia y el drama humanos - se desprende del mismo hecho de que sea visible aun allí donde no se discute lo trágico sino la tragedia como obra de arte, concretamente en la Poética de Aristóteles. Justamente en ocasión de fijar la modalidad de la acción que suscitase temor y compasión, Aristóteles exige que el cambio de fortuna del héroe no se vincule a la perversidad sino a un error, del mismo modo que la culpa debe derivarse dialécticamente de una condición virtuosa. También es dable mencionar que el filósofo griego, reflexionando acerca del efecto trágico le concede un lugar destacado a la dialéctica amor odio al considerar sumamente emotivos los conflictos trágicos que ocurren entre personas amigas, entre hermanos, entre una madre y su hijo, o entre un padre y un hijo. Nuevamente podemos recordar a Antígona, a su tenaz insistencia en enterrar a su hermano en una suerte de imprudente lealtad al amor filial, ella es víctima de su desmesurada virtud.

Resulta cualitativa también la reflexión de Schiller acerca de lo trágico, quien se mantiene fiel a Aristóteles en tanto intenta comprender la tragedia a partir de los efectos que suscita (su finalidad). Así en su artículo sobre el arte trágico, citado por Szondi, sostiene: “Se supera al género emotivo allí donde el origen de la desgracia no sólo no está reñido con la moralidad sino que incluso sólo sea viable a través de la moralidad”¹²

Es así como podemos apreciar con bastante claridad como la estructura dialéctica de la tragedia no es sólo visualizada por la filosofía, sino que es destacada como elemento constitutivo también por las que podríamos llamar perspectivas dramaturgicas o histórico-filosóficas.

El vínculo entre formación ética y tragedia, o lo que es lo mismo, la función formativa de la tragedia, para Aristóteles tiene que ver con que la obra trágica, como relato complejo y concreto de acciones humanas permite perfeccionar nuestra percepción del carácter conflictivo, contradictorio y complejo de la vida humana. Le atribuye tanto valor motivacional como cognoscitivo.

“La tragedia no estructura de antemano los problemas de sus personajes; no los muestra en busca de aspectos morales importantes, obligándonos a nosotros, como interpretes, a un papel a sí mismo activo. Interpretar una tragedia es un asunto más complejo, menos

determinado, más misterioso que valorar un ejemplo filosófico, la obra no se agota sino que permanece abierta a nuevas interpretaciones...” Se acude o se convoca al lector a la reflexión sobre su propia experiencia como tal ; “En efecto dicha experiencia posee la indeterminación y la complejidad exigible a una investigación sobre nuestra relación ética con la fortuna.”¹³

El valor formativo del relato trágico para Aristóteles radica justamente en que las grandes tramas trágicas exploran la diferencia entre la bondad y el buen vivir, entre lo que somos y el modo más o menos feliz en que discurre nuestra existencia. “Se examinan las múltiples formas en que un carácter bueno es insuficiente para alcanzar la *eudaimonía*.”¹⁴

Martha Nussbaum vincula de manera interesante esta diferencia entre ser bueno y vivir bien con la función de las dos pasiones trágicas, esto es, la compasión y el temor. En primer lugar nos compadecemos de la suerte del personaje, justamente porque es bueno y porque por ello no merecía el sufrimiento; y a la vez esta identificación es posible porque la suerte del protagonista de la tragedia podría extenderse, en ciertas condiciones, al común de los mortales. Poniendo atención en la piedad que nos provoca la suerte del héroe podemos aprender sobre nuestra concepción acerca de lo importante en la vida humana y sobre nuestra propia vulnerabilidad, la de nuestros compromisos, la de nuestras convicciones. En segundo lugar, la tragedia suscita nuestro temor en tanto aquello que le ocurre al héroe podría ocurrirnos a nosotros y no está absolutamente en nuestras manos evitarlo.

Podemos concluir momentáneamente entonces que la potencia cognoscitiva de los conflictos de la tragedia, así como su valor formativo (en tanto promueve la identificación y con ella potencia la autorreflexión) también reside fuertemente en la dialéctica salvación-aniquilamiento de la trama trágica. (Que describíamos más arriba).

Al comienzo del presente trabajo planteábamos que las respuestas pasionales a la tragedia son ellas mismas un reconocimiento de la condición terrenal de nuestra aspiración al bien; ahora podríamos agregar que la identificación con la tragedia expresa además de dicho reconocimiento, aquel que identifica lo humano con la capacidad de desobedecer el mandato que indica que nada hay más importante que conservar la vida.

La actualización del conflicto trágico en un relato cinematográfico

En este último punto se analizará lo que he denominado: la actualización del conflicto trágico en el cine. Para ello, analizaremos el filme “*Antes de la lluvia*”¹⁵, considerando cómo se hace visible su tragicidad (la dialéctica redención-aniquilamiento) en la trama misma de la acción.

Pier Paolo Pasolini definía al cine como “el lenguaje escrito de la acción”. Nada más pertinente para pensarlo en relación con el drama trágico.

En la narración cinematográfica, la acción o las acciones ocupan un lugar central, la definen. En ese relato, las palabras son secundarias, lo importante, lo definitorio son las acciones alrededor de las cuales se construye dicho relato, relato que al decir de Godard, tiene la particularidad de ofrecer un sentimiento del tejido o el río de la historia, de su entramado y su devenir. Además el filme se construye montando miradas, formas de ver el devenir de la vida, y ello convoca la pasión y el reconocimiento porque, entre otras cosas, el que mira (y el que vuelve a mirar) no mira sino lo que siente, y lo que, en ocasiones, no quiere confesar como su secreto. Y allí, en el sentimiento común de lo inconfesado, de lo secreto, viéndonos actuar, ocurren la identificación y el reconocimiento, con una fuerza que tal vez no tenga ningún otro relato.

El filme “*Antes de la lluvia*” de Milcho Manchevski narra de un modo muy particular los días finales de un fotógrafo que ha ganado fama capturando instantáneas de la guerra. Nuestro protagonista, Alexander Kirkov, abandona Bosnia primero, y luego Londres decidido a volver a su Macedonia natal en busca de... sí mismo, de un reencuentro que le devuelva algo de la humanidad perdida, del compromiso con una historia que pueda sentir como propia. En definitiva, hay en la decisión de este personaje la voluntad de abandonar el lugar de “observador”, en la convicción de que ese es también un lugar de complicidad con el horror.

El relato está organizado en tres episodios, a saber: “Palabras”, “Rostros” y “Fotografías” (o Imágenes).

El primer episodio narra, casi sin palabras, el encuentro en un monasterio cristiano ortodoxo de un joven macedonio (a la sazón sobrino de Alexander) monje con una joven albanesa. Ella se refugia, a hurtadillas, en el monasterio huyendo de un grupo de macedonios. Kiril (el monje) en primera instancia se asusta cuando le descubre en su cuarto, luego parece querer denunciarla, pero finalmente la oculta. Ninguno comprende la lengua del otro, se miran con temor, pero el silencio de Kiril ante los perseguidores y sus superiores no admite malos entendidos. En una escena que se anuncia en los sueños de Kiril ambos se dan la mano y sellan un pacto: huirán juntos. Horas más tarde la joven será asesinada por su propio hermano; a partir de allí sabremos que quien traicione a “la sangre”, al clan, encontrará la muerte.

En este mismo episodio aparecerá por primera vez, fugazmente, el rostro de Alexander Kirkov. Un largo travelling nos permitirá espiar su rostro exánime detrás de los cuerpos de un

grupo de personas que lo despiden gravemente, algunos entre llantos desconsolados. La mirada de la cámara se desliza tras los cuerpos, para luego alejarse y ofrecernos el panorama del entierro; aun no lo sabemos, pero es el protagonista de la historia el que ha encontrado la muerte, junto a su primo, en Macedonia, su tierra natal.

A partir de allí el filme reconstruirá, a la manera de un rompecabezas, la búsqueda de Alexander. Hemos presenciado el final de la historia pero aun desconocemos los motivos, el sentido, las razones de las muertes y junto a ellas desconocemos el sentido, las razones, los motivos de la vida de Alexander.

No es caprichoso que la narración se organice centralmente a partir de la muerte de Alex. Su muerte y la circunstancia particular en la ocurre no sólo dan sentido a su vida, sino que hacen posible el relato. Tal como escribía Pasolini en su *Empirismo Erético*:

“Es pues absolutamente necesario morir, ya que mientras vivimos carecemos de sentido, y el lenguaje de nuestra vida (con el que nos expresamos, y al que, por tanto, atribuimos máxima importancia) es intraducible: un caos de posibilidades, una búsqueda de relaciones y de significados sin solución de continuidad. La muerte realiza un fulmineo montaje de nuestra vida, o sea, elige los momentos realmente significativos (y ya no modificables con otros posibles momentos contrarios o coherentes), y los pone en sucesión, convirtiendo nuestro presente, infinito, inestable e incierto, y por tanto lingüísticamente no descriptible, en un pasado claro, estable, cierto, y por tanto lingüísticamente bien descriptible. Sólo gracias a la muerte nuestra vida nos sirve para expresarnos”.¹⁶

En el segundo episodio conocemos por fragmentos la desilusión y los desencuentros de Alexander con su profesión, con el amor, con la ciudad adoptiva que se muestra como un mar de rostros, coches y edificios ajenos, acompañantes ocasionales, telón de fondo de la más íntima soledad.

- “Toma partido”, es la frase que pronuncia al despedirse de quien se rehúsa a acompañarlo en su viaje a Macedonia. Su compañera de trabajo y amante no responde, solo lo mira irse, mientras nosotros podemos intuir que ni siquiera comprende qué es lo que él busca, ni de qué se arrepiente, ni por qué irse es una forma de “tomar partido”. Probablemente ella estuviera en condiciones de comenzar a comprenderlo recién cuando desde lo alto de una colina se vuelva otro testigo de su entierro. Cuando, como nosotros, se pregunte íntimamente por qué.

Finalmente en el último episodio se devela el íntimo motivo del viaje de Alex. Al comienzo, en un breve diálogo en el colectivo que lo lleva a su pueblo ya en Macedonia, se anuncia de algún modo el final.

-A qué vino, pregunta un soldado macedonio, sentado a su lado.

- A un bautismo, responde Alexander.

- ¿De quién?; replica el soldado.

- El mío; responde Alexander.

- ¿Cómo?

- No, el de un sobrino.

- Lo lamentará cuando lo decapiten; advierte el soldado. (en sentido contrario vemos con los ojos del protagonista, por la ventanilla, el desfile de personas que intentan recorrer justamente el camino inverso al suyo, huir de Macedonia)

- Ya es hora; sentencia el protagonista.

De algún modo podríamos decir que Alex está dispuesto a morir o tal vez mejor, no está dispuesto a vivir a cualquier precio; y por ello es el héroe de esta historia.

Se reencontrará con sus familiares y podrá ver “a distancia” a su amiga, pero el escenario no es aquel que su memoria mantenía vivo. La comunidad añorada ha estallado, macedonios ortodoxos (su familia) y musulmanes albaneses (sus viejos amigos) son ahora enemigos, se odian y en el mejor de los casos “conviven” vigilándose, mientras planean el exterminio del otro.

Y sucede lo previsible, su vieja amiga musulmana le pide que salve a su hija, acusada de matar a su primo. En un cuarto en penumbras se dan la mano y sellan así un pacto que no es el de “la sangre” sino el de la humanidad, en una escena que remite simétricamente al encuentro de los dos jóvenes en el primer episodio.

Alexander salvará a la joven albanesa a costa de la propia vida; y, como ya sabemos, ella hará lo propio por el joven que la ocultara de sus perseguidores. Y ambos sufrirán la misma pena, el mismo castigo, la muerte.

El filme finaliza con la muerte de Alex pero algo es diferente, esta vez su rostro -que se nos muestra en un plano medio, picado- sonrío y, sobre él, por fin, cae la ansiada lluvia. Durante todo el filme hemos esperado la lluvia, junto a los personajes, en medio de un clima caluroso y agobiante.

Simultáneamente, detrás de la colina (donde aun no llueve), y tal como ocurre al comienzo, el sacerdote que acompaña al joven Kiril a cosechar tomates le recuerda: “¡Ya es hora! El tiempo no espera, el círculo no es redondo.” Habíamos escuchado la misma sentencia al comienzo del primer episodio, pero algo rompe la sensación de simetría del relato, hemos sido testigos de lo que ocurrió “antes de la lluvia”.

El conflicto trágico se actualiza aquí de un modo particular. La tragedia adviene ante la imposibilidad de la reconstrucción de la comunidad política. Podríamos decir que la política se ha vuelto tragedia ante la imposibilidad de una historia otra, ante una historia devenida destino del clan. El círculo se rompe trágicamente porque no hay una comunidad que comparta el gesto de Alexander, que pueda comprenderlo.

Cabe recuperar aquí lo que Casullo reseña acerca del drama barroco, releyendo a Benjamín: “el drama barroco no cuenta el mito, como lo hacía lo trágico griego, sino que cuenta la historia del hombre acontecida, la historia como sucesión ininterrumpida de catástrofes causadas por los poderes terrenales. Pero en ese contar la historia, reaparece el mito: el poder, el soberano, el gobernante (...). La historia fue siempre una catarata de catástrofes porque la culpa mítica originaria del hombre es su destino. La culpa, desde el arte dramático barroco, es el mito reingresando a través de los poderes vencedores, y como explicación de la historia. Pero el teatro barroco busca secularizar dicho misterio mítico, desactivar la historia catastrófica, desactivar el mito que destina; se opone a la visión que niega que la historia puede ser lugar de redención, desde lo humano (...) En el drama barroco la escena deviene clave de comprensión de la historia.”¹⁷

En “Antes de la lluvia” el mito ha reingresado en la historia, de la mano de los poderes “vencedores” de los clanes que destinan a las comunidades al enfrentamiento perpetuo, de la mano de la miseria, y sobre la base de la derrota de lo que alguna vez fue una comunidad política. Derrota de las viejas e “ineficaces” resistencias políticas al avance del capital transnacionalizado. Justamente el reingreso del mito del eterno enfrentamiento interétnico se asienta sobre la derrota de la idea de la historia, como empresa humana, como lugar de redención.

Es esa idea, la de la historia como lugar de redención, la que Alexander actualiza, la que se hace visible en la trama de la acción del protagonista.

Es posible reconocer aquí el drama cristiano, Alex rompe el círculo (al que refiere el cura ortodoxo), se sacrifica, pero su rebelión no es contra los dioses o el destino, sino contra los hombres vueltos “enemigos naturales”, en defensa de la historia, de la memoria de un orden cultural en el que eran conciudadanos, de la ley...en lugar de “la sangre”; recordemos aquello de: “la sangre está en el aire”, dicho por el padre de su vieja amiga musulmana, cuando lo recibe en su casa.

“El tiempo no espera, el círculo no es redondo”.

Lo que reivindica la acción de Alexander (como la de Kiril) es, junto al reconocimiento, la ruptura con la tradición, en un sentido “renegar del padre y rechazar el propio nombre”,

para elegir, para construir un orden cultural y político. Esa acción se vuelve tragedia, la salvación conlleva el aniquilamiento, cuando no existe horizonte político, esto es, horizonte común para los seres humanos.

En este contexto lo que nos convoca a reconocernos en la conducta del protagonista es justamente la acción ética, aquella limitada por la arbitrariedad del mundo, pero también (y fundamentalmente) autorizada o habilitada por la conciencia enfrentada al mundo, por el gesto emancipatorio de renunciar a la “naturaleza” para “ser políticamente”.

El conflicto trágico se vuelve en “*Antes de la lluvia*” clave de comprensión de lo humano en tanto hace visible el fracaso de la política identificada con el fracaso del proyecto que se propuso como emancipatorio y no lo fue. La forma trágica nos enfrenta aquí, con la profundidad necesaria, a las contradicciones y divisiones que nos inhiben e inmovilizan políticamente.

“*Antes de la lluvia*” se filmó en 1994, en una Macedonia independiente desde 1991 del viejo Estado yugoslavo, del que sólo parece quedar (en el filme) la melodía de la “Internacional” silbada por un cartero del servicio de correos que, por supuesto, cuando más se lo necesita no funciona. Gesto paródico de Manchevski que recuerda un pasado patéticamente caricaturizado en la breve escena del mencionado correo: la empleada atiende una llamada telefónica, es la amiga de Alex desde Londres, que intenta desesperadamente comunicarse en varios idiomas; la oficinista alcanza a escuchar el nombre de Alex pero, como no comprende bien el contexto del mensaje, corta la comunicación, sin más.

La Macedonia “independiente” se ha incorporado plenamente al occidente civilizado y al mercado mundial, por ello recibe la asistencia de las Naciones Unidas, de sus cascos blancos, que como los cuervos arriban a las zonas en litigio en busca de los muertos.

En ese contexto de imposibilidad y decadencia Manchevski nos hace cómplices del gesto definitivamente libre de alguien que siente que seguir actuando en pos de la conservación de la propia vida, en medio de la creciente deshumanización, es envilecerse un poco más cada día.

CITAS BIBLIOGRÁFICAS

¹ Nussbaum, M.:(1995) *La fragilidad del bien. Fortuna y Ética en la filosofía y en la tragedia griega*, Madrid, Visor, Colección La Balsa de la Medusa, p.482.

² Aristóteles (1947): *Poética*, Buenos Aires, Emecé, p. 49.

³ Aristóteles (1947) *Ibidem* 2, p.51.

⁴ Aristóteles (1978): *Moral a Nicómaco*, Madrid, Espasa Calpe, p.74.

⁵ Aristóteles (1978) op. Cit. p.76

⁶ Aristóteles (1978) op.cit. p.202

⁷ Aristóteles (1978) op.cit. p. 210

⁸ Aristóteles: op.cit. p.210

⁹ “La secuencia típicamente trágica tendría esta fórmula mínima: el ‘mito’ es la ‘mímesis’ de la ‘práxis’ a través del ‘phatos’ hasta la ‘anagnóresis’. Lo que en otras palabras significa: la historia trágica imita acciones humanas en torno al sufrimiento de los personajes y a la piedad, hasta el reconocimiento de los personajes entre sí o de la toma de conciencia del origen del mal.” Pavis, P.(1990): *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética y semiología.*, España, Piados, pp.516-517.

¹⁰ Valoramos especialmente los aportes de Benjamin pues renunciando a un concepto genérico de lo trágico realiza una lectura muy aguda de la especificidad de la tragedia griega. “Su Filosofía histórica de la tragedia, aspira a conocer la idea no la ley formal, pero negándose a considerar la idea de la tragedia presente en los elementos trágicos de por sí, sino concibiendo a la forma trágica como producto de situaciones históricas concretas.” Szondi, P. (1994): *Teoría del drama Moderno. Tentativa sobre lo trágico*, España, Destino, p. 230.

¹¹ Szondi, P. Op.cit., pp.230-231.

¹² Szondi, P. Op.cit. p.236.

¹³ Nussbaum, M. Op. cit. p.43.

¹⁴ Nussbaum, M. Op. cit. p.474.

¹⁵ Milcho Manchevski- Macedonia/G. Bretaña- 1994.

¹⁶ P.P. Pasolini, *Empirismo eretico*, Italia, Garzanti, p.241.

¹⁷ Casullo, N. (2000): *Arte y Estéticas en la Historia de Occidente*, Argentina, Universidad Nacional de Quilmes, pp. 100-101.