

PENSARNOS CON LA ALTERIDAD: INTERPRETACIÓN DEL FILM *UN BUDA* (2005)

Liliana Judith Guzmán

A Fabio,
amigo en tiempos de luces y sombras

*Buscar las fuentes del alma,
Bañarme en ellas al amanecer
Y cuando digo cielo,
Digo cielos azules.*

—Herman Vinson

I

¿ Puede el arte proporcionarnos modos de pensarnos a nosotros mismos, hoy? Quizás. Puede afirmarse, tal vez, que el arte es hoy la morada del pensar desde la consideración de la *experiencia del arte* como experiencia formadora que, en nuestros tiempos de estetización y pauperización simultáneas, señala caminos, horizontes, fisuras, perspectivas para un pensamiento auroral de nosotros mismos.¹ En este marco filosófico hermenéutico, abordaré una interpretación del film *Un Buda* (2005, dir. Diego Rafecas),² considerando la misma como un *relato de formación y experiencia*, y como una invitación a *pensar con la alteridad*, para abrirnos a otras interpretaciones del pensar y otras panorámicas de la obra cinematográfica argentina como *evento filosofante y transformador*.³ Algunas de las inquietudes abordadas en la lectura

¹ Pensamiento auroral especialmente sugerido, en este caso, por Diego Rafecas en los planos aéreos de Buenos Aires cruzando horizontes aurorales y crepusculares, entre tantas imágenes del film aquí leído.

² Página web en <http://www.unbuda.com.ar/>, Premio Argentores 2006.

³ Abordo la noción de “experiencia del arte” (y del cine, en este caso) como evento siguiendo la interpretación realizada por Gianni Vattimo (1936-) sobre la obra

de *Un Buda*, serían: ¿cómo despliegan los personajes la búsqueda de sí mismos?, ¿qué sentidos tiene el amor, en el film?, ¿cómo es pensado el problema del tiempo en el film?, ¿cómo la búsqueda interna de *piedras preciosas* es pretexto de respuestas provisionarias para nuevas preguntas? Con estos interrogantes, y partiendo del enunciado formativo de enseñanza universal del maestro zen que dice “*al comienzo la enseñanza es amarga, como la buena medicina*”, proponemos un abordaje de esta película argentina contemporánea como obra verdadera para un pensamiento o “filosofía práctica” de nosotros mismos, a partir de una experiencia con la alteridad, en este caso, una práctica espiritual.

II

Para interpretar esta obra de Diego Rafecas (1969-) como un *evento filosofante y transformador*, que produce instancias de pensamiento e inquietud a partir de una práctica espiritual, haré una interpretación transversal de las preguntas enunciadas previamente. Abordaré esas inquietudes en los lugares de los acontecimientos tal como muestra la obra: los lugares de la Infancia, del conocimiento, del arte, del pensar, del espíritu, del amor, de la celebración, del dinero, de lo sagrado, entre tantos.

Previo a ello, es preciso enunciar las notas fundamentales que hacen de la *experiencia del arte* una experiencia de formación transformadora. Noción que abordamos desde la filosofía hermenéutica contemporánea, particularmente desde Hans-Georg Gadamer (1900-2002). Considerada la obra como un *juego* (como el juego de un devenir en el que “se es jugado” por aquello que viene en la obra), la *experiencia del arte* es un movimiento mediador entre quien es jugado y aquello que lo juega (esa alteridad, ese elemento desconocido que entra a jugar en la obra), y es el devenir de un fluir en el que algo aparece, se autorrepresenta, y toma cuerpo o unidad de sentido (Verdad y Método I). Este juego de la obra, esta experiencia

de Hans-Georg Gadamer (1900-2002). En ella, la *experiencia del arte* (específicamente en Vattimo, la experiencia de la palabra del poema) es la morada del *dasein*, la manifestación verdadera del ser-ahí, y produce o genera las posibilidad para una experiencia formadora y transformadora de sí y de la obra (*gebilde*). Entendemos así por *gebilde* la noción según la cual la experiencia con la obra es una *experiencia de formación* en la que somos jugados en un instante (de acontecimiento de la obra) y transformados por esa nueva (y otra) verdad que nos habla en la obra. Cfr. Vattimo, Gianni (1993) *Poesía y ontología*. Traducción de A. Cabrera Serrano. Valencia: Universitat de Valencia. Y también Gadamer, Hans-Georg (2003) *Verdad y Método I*. Traducción de Ana Agud Agapito y Rafael de Agapito. Salamanca: Sígueme.

de y con la alteridad, lleva implícita una posibilidad de conocimiento y verdad puesto que tiene su propio fin, su propia verdad, la obra tiene su propio modo de ser y, a su vez, es morada del ser-ahí, del *dasein*. Por otra parte, la obra de arte (y su propio juego) al mostrarse, al darse al mundo en el devenir de sí misma, toma un tiempo propio: el juego de la obra es un instante de simultaneidad entre el tiempo singular o subjetivo de quienes juegan la obra y el fluir con el que juegan esa verdad que la obra trae al ahí, al encuentro de los jugadores. De este modo, en ese instante, la obra actualiza el ser de la obra, su verdad se hace acto en el acontecer de su propia presentación y según cómo (al jugar-nos) va construyendo y reconstruyendo ése su modo de ser. Esa actualidad de la obra, del ser-ahí, es un instante de entusiasmo y permanencia: de entusiasmo con la verdad de la obra, y de permanencia de la misma en ese autoolvido con que juega a sus participantes.⁴

Sinopsis de *Un Buda* (2005)

Previo a la interpretación, es preciso dar cuenta de la historia del relato, en breve: un joven (Tomás) decide abandonar el mundo de lo conocido para encontrar un maestro zen y una vida espiritual plena. Su novia (Laura) y hermano (Rafael) deciden encontrarle y aprenden a acompañarle construyendo una experiencia de sí mismos y de recreación de la memoria y los afectos entre las inquietudes filosóficas y la espiritualidad. Todos los personajes podrán ver otro modo de ser de las cosas, más allá de lo que parecen, más allá de lo que creemos suponer que parecen, y se abren a un viaje del que devienen transformados por aquello que aún no se atrevían a conocer, pensar, hacer de sí mismos.

El camino de sí de la mano del otro

Los lugares de los acontecimientos para pensar con el film y transformar el alma en una *experiencia de filosofía práctica y espiritual* serían, quizás, los siguientes:

El lugar de los sueños: la Infancia, la llamada. En *Un Buda*, los sueños aparecen de varias maneras: como momentos interrumpidos por la violencia del secuestro típico de momentos dictatoriales en nuestro país (capítulo 1: Rafael y Tomás son secuestrados con

⁴ Tomo estos conceptos de la *gebilde* o experiencia del arte de Gadamer, Hans-Georg (2003) *Verdad y método I*, trad. de Ana Agud Agapito y Rafael de Agapito. Salamanca: Sígueme.

sus padres, y ambos niños abandonados en la puerta de casa de su abuela); como momentos de anticipación del deseo o de algún destino soñado (capítulo 5: Tomás “entra” al sueño de Rafael estando aquel de cara al mar, y luego dentro del mar mientras su hermano mayor le llama desesperado “*¡Tomás, Tomás!*”; como momentos de entrega solidaria de Tomás y su abuela en el comedor marginal al que contribuyen con entrega solidaria (capítulo 3). Los sueños, de alguna manera, en el film son un modo de llamada al alma del otro: tal sucede cuando el joven Tomás aparece en los sueños de quienes le aman —su novia Laura, su hermano Rafael—, como una demanda de amor y como una llamada a abrir el alma a nuevas experiencias y horizontes del amor y de la construcción de sí mismos. Y por último, los sueños tienen un papel crucial en la trama de la obra pues es allí, en momentos del soñar —mejor, ensoñar—, en los que Tomás intuye y se anticipa a su encuentro futuro con un maestro, encuentro en el que sucede no sólo una experiencia iniciadora a una práctica espiritual (ante el pedido de Tomás “*maestro, quiero ser su discípulo*”, un simple y silencioso “*ya es la hora*”, dice el maestro zen) sino más aún, un cruce de lecciones para encontrarse a sí mismo, para volver sobre sí mismo y renacer a una vida de tedio de lo corriente o habitual pero que lo necesita transformado para seguir construyendo mundo (las dos grandes enseñanzas en sueños del maestro zen son “*la enseñanza al comienzo es amarga, como la buena medicina*” y “*tienes en tu mano piedras preciosas*”).

Los lugares de tránsito: la ciudad y el campo. Los dos grandes espacios en los que los personajes viven experiencias filosóficas y espirituales son la ciudad y el campo. En la ciudad encontramos varias situaciones en las que los protagonistas piensan, padecen sus propias preguntas: en el caso de Tomás, recorriendo la ciudad con vistas a los cielos y sin comprender qué sucede en un mundo donde todos van a prisa sin objeto alguno. En esas circunstancias, Tomás realiza discontinuidades en el tiempo: entre las prisas del trabajo, la oficina y los bancos, se detiene a hacer meditaciones en los parques o las orillas de las calles transitadas. Rafael, por su parte, hace de la universidad, el café y su casa los lugares de irrupción de las preguntas, que comparte con sus alumnos, con Laura, con Sol, consigo mismo. También Laura hace experiencias de búsqueda en la ciudad: mientras busca a Tomás, se busca a sí misma, en su casa, el barrio del novio, la clase universitaria de Rafael (capítulo 1). Por otra parte, el campo es el otro lugar de encuentro de los personajes consigo mismos, no sólo en el templo sino en los modos de relacionarse con los monjes budistas por vía del trabajo o de la discusión por si se debe pagar el alojamiento o no, de la misma manera que allí cada

subjetividad se reconcilia con la naturaleza y los afectos, que llegan hasta allí a buscarles para saber cómo están y para estar con ellos, aún no comprendiendo los sentidos de las prácticas espirituales que allí se realizan. Una gran instancia de iluminación en el alma y de encuentro de sí, podrán realizar los protagonistas en plenas lecciones de filosofía zen, meditaciones y preguntas con el maestro.

Los lugares del conocimiento: la universidad, el libro, el maestro. La película nos instala en algunos escenarios típicos en y por los cuales se produce el conocimiento, o una experiencia de sí con la verdad. Tales escenarios de la verdad para una experiencia de sí y con el otro, en este caso, son: (a) la **universidad**, espacio educativo en el que trabaja Rafael y en el que es interpelado por sus alumnos y la mirada atenta de su cuñada Laura, destaque especialmente el trabajo interrelativo de su alumna Sol que sobre las *preambula fidei* tomistas, le inquieta con un claro “¿profesor, usted cree en la existencia de Dios?”, pregunta que luego ella misma traduce en “¿el cosmos simplemente ocurre accidentalmente, o hay alguna pauta u orden o algo que lo completa?”... todas ellas preguntas que Sol no necesita que se las respondan desde las corrientes filosóficas —al menos, no desde las reconocidas académicamente—, sino desde la posibilidad de pensar distinto, hasta llega a plantear a Rafael la filosofía como un problema de “coherencia o ejemplaridad”, con dilemas morales y problemas éticos. En esta primera inquietud, vemos cierta experiencia de la verdad aconteciendo en quien puede interrogarse desde los contenidos del aula (la alumna) y desde lo que ese interrogar de la alumna puede producir en Rafael (un lento despertar del adormecimiento y la comodidad intelectual); (b) **el libro**: el libro es, en ambos hermanos y casi en toda la película, un elemento vital de formación en búsqueda de una verdad sobre sí mismo, así nos lo refleja la relación de única lectura vital de Tomás con el libro sagrado budista, como también la amplitud de textos con los que trabaja Rafael y por los cuales va construyendo también una relación (profesional y editorial, luego afectiva) con Sol, también dedicada a la producción de textos para promover el conocimiento de otras culturas y otras filosofías al margen de la academia universitaria y sus escuelas... pero en todos los casos, los personajes establecen relaciones singulares con la lectura, relaciones que les posibilitan ciertas búsquedas sobre sí mismos para inquietudes de toda la vida; (c) **el maestro**: la figura del maestro es fundamental (y de presencia circular: está presente en el comienzo y fin de la película, con la misma imagen) en la trama de *Un Buda*, pues la figura del maestro es una de las tantas búsquedas de Tomás, figura que cuando aparece no responde a todas sus inquietudes, no responde

directa y afirmativamente a su avidez e inquietud ni tampoco le confirma que todo termina con el encuentro con un maestro, sino todo lo contrario: la frase “*ya es la hora*” del maestro, quizás refleja la hora de comienzo de otro camino de búsqueda en el que Tomás debiera dejar de transitar los márgenes de la sociedad y aprender a implicarse en ella con otro sentido de la responsabilidad de sí y de su entorno, del cuidado de sí y del otro, y de la prudencia con la cual armonizar la búsqueda existencial con una práctica espiritual que no le auto-margine en un conocimiento parcial sino que lo ayude a crecer en la solidaridad y el compromiso ético y responsable con sus prójimos... y este modo de verdad que el maestro procura transmitir a su discípulo, en una línea cercana al *epimeleia heautou* de la antigüedad griega⁵ (Hermenéutica del sujeto), es la verdad del zazen: esa verdad no es religión, ni meditación ni gimnasia, sino un estado quieto del alma para despertar y verse a sí mismo (“*abandonar los pensamientos ... estudiarse a sí mismo, olvidarse a sí mismo, olvidarse a sí mismo es ordenarse, dejar que cada cosa ocupe su verdadero lugar, sin categorías*”).

El lugar del recuerdo: la fotografía. A través de un objeto artístico, una fotografía, la memoria actúa en el alma de ambos hermanos operando un encuentro con la figura del padre, a su vez, compañero del maestro del templo. La fotografía no revela el modo de relación entre el padre y el maestro, sólo nos muestra dos monjes budistas con rostros de felicidad. Por esa fotografía, discretamente reservada por el maestro durante todos los días de alojamiento de Tomás y Rafael en el templo, ambos se reconcilian con la figura del padre en un acto de la memoria testimoniado, en este caso, por la imagen fotográfica alcanzada por Layla en el camino.

Los lugares incontables de las inquietudes filosóficas. Las preguntas e inquietudes existenciales son las grandes notas de este film, como los agujones que desbordan a todos los personajes. La primera gran figura de la pregunta es Sol, al comienzo como alumna y luego como novia de Rafael. En Sol, sus preguntas son inquietudes de una persona con muchas búsquedas, muchas lecturas y mucho deseo por comprender más allá de lo que las apariencias y las verdades instituidas y formales dicen acerca de las cosas. La otra gran figura colmada en inquietudes es Laura, la novia de Tomás, quien busca incesantemente saber cómo acompañarle mejor y tratar de comprenderlo incluso más allá de sí misma. Preguntas como “*¿qué te pasa?, ¿dónde estás?, ¿ayúdame a entenderte?, ¿qué necesitas?*”

⁵ Foucault, Michel (2002) *Hermenéutica del sujeto*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

son las inquietudes con las que Laura acompaña a Tomás en todo su peregrinar, desde sus días de desaparición temporaria, hasta sus reclusiones de meditación en un lugar desconocido (Capilla del Monte, Córdoba). A su vez, es Laura quien desde sus tantos interrogantes procurará ayudar a Tomás a integrarse de alguna manera a este mundo cruel en el que vivimos pero en el que, sin embargo, es posible hallar algunos fragmentos de alegría, como lo es una disco o un rato de diversión juvenil. Al mismo tiempo, como Sol, pero de otra manera, Laura es uno de los grandes agujeros del alma de Rafael con las preguntas sobre el estar de su Tomás (*“¿es que no lo ves?, ¿no puedes comprender lo que le pasa?, ¿sabés algo de tu hermano?, ¿podés ayudarme a encontrarlo?”*) y con los desafíos al alma misma de su cuñado (*“sólo una cosa voy a pedirte: abrí el corazón, Rafael, y dale tiempo”*). Rafael, por su parte, recorre cada secuencia del film cada vez más abrumado de preguntas, tantas como las de su hermano. Si las preguntas de Tomás son las propias de todo joven aspirante a encontrar un maestro zen (*“¿puedo ser su discípulo?, ¿qué debo hacer para hallar el éxtasis?”*), las preguntas de Rafael serán las que harán que su vida pueda hacer un vuelco o giro hacia su propia transformación, hacia una serie de operaciones internas consigo mismo y que irán desde saber encontrar el *kairós* (el momento oportuno) hasta descubrir y confesar su amor con el alma que ama. Por otra parte, los demás personajes del reparto están también desbordados de preguntas, tanto en sus preguntas domésticas (el vecino de Tomás, figura esencial para el encuentro y comprensión del joven budista), como en los interrogantes enunciados desde la vanidad y el humor de encontrarse ante lo extraño (Lucy, la madre de Laura).

Los lugares del espíritu. Las lecciones del maestro. Un capítulo especial, y quizás preponderante, ocupan en el film los lugares de práctica espiritual del zen, como así también las enseñanzas del maestro. Las prácticas espirituales —el aprendizaje y repetición de los ritos zen— están atravesadas a pleno por las enseñanzas que, entre muchas más, podríamos enumerar como: (1) *“zazen es una práctica universal, una transmisión de maestro-discípulo, de corazón a corazón, “za” significa en japonés sentarse y “zen” es fundirse con el cosmos entero (la gran puerta)”*; (2) *“su exceso de devoción solamente produce conocimiento parcial, egoísta, la sabiduría que usted busca solamente se puede encontrar sirviendo en el mundo social”*; (3) *“el dolor es tensión, ilusión, es importante no escapar del dolor, hay que intentar integrarlo”*; (4) *“el zen no puede atribuirse ninguna verdad... entonces, ¿qué se puede obtener?”*; (5) *“usted debe seguir el orden cósmico sin exceso, respetar que sea familia o no familia,*

respetar lo diferente, abrazar la contradicción”; (6) “la razón es tan esencial como la intuición, en la creación siempre van juntas, el problema de la razón es el límite, pero hay que ir más allá”; (7) “el tiempo es una impresión... es lo mismo un pequeño trozo de eternidad que un gran trozo de eternidad”; (8) “usted va a ser un gran monje (¡y está pagando muy poco, debiera pagar más!)... la enseñanza al principio es amarga, como la buena medicina, pronto vas a encontrar (ya es la hora) piedras preciosas”.

Los lugares del amor. El café. La lectura. Los abrazos. La transformación. Desde el comienzo, la historia de *Un Buda* desborda espacios en los que el amor es el poder con el que cada vínculo se cultiva y se abre a nuevos procesos formadores y de cambio. Aquellos lugares del amor son varios: uno es el de los espacios familiares en el que los niños comparten lecturas literarias, filosóficas, espirituales, como sucede con Rafael en compañía de su madre o como sucede con Tomás acompañando a su padre en una incursión de curiosidad a ritos budistas. Los lugares familiares de la infancia, sea con la lectura o la curiosidad inquieta por el budismo, marcan así la historia de ambos hermanos. Otros espacios de diálogo mediado de amor serán los cafés: espacios en los que Rafael, especialmente, se entrega (no sin grandes resistencias) a profundos procesos de transformación de sí: desde tratar de comprender qué le pasa a su hermano y, en cambio, aprender a comprenderse a sí mismo... hasta ser interrogado por Sol ya no como editora-alumna y profesor de filosofía, sino como mujer-hombre que necesitan abrirse al amor. Un lugar específico de transformación de Rafael es la posibilidad de diálogo con Laura, que veremos más adelante como *experiencia hermenéutica*. Un último gran lugar de amor como apertura al cambio, a la alteridad, es esa bella escena casi al final de la película: Rafael y Tomás cruzan un gran abrazo cuya imagen se funde al abrazo de manos de cuando pequeños, en el momento en que fueron secuestrados y abandonados en la puerta de Lely.

Los lugares celebrativos: la música, los ritos, el hip-hop, la disco. ¿De qué modo el arte es un tiempo de celebración? *Un Buda* parece darnos algunas respuestas: si el arte es, como experiencia transformadora, un *evento de juego, fiesta y celebración*, en *Un Buda* encontramos algunos elementos que confirman esta posibilidad del arte. Tales elementos serían, por un lado, la música, puesto que todas las canciones y temas de la banda sonora se reúnen en la voluntad de producir un efecto de comunión tal como el que va desplegando la historia del film, comunión que amén de representar y acompañar los momentos de camino y espiritualidad de los personajes, también logra la armonía entre modos diferentes de pensamiento, entre las

culturales occidental y oriental, entre la diversión y el esparcimiento (como sucede en la disco), entre las distintas cosmovisiones del mundo, entre los distintos proyectos de cada subjetividad de la obra. Armonía a la que no le falta la presencia del humor: la música se hace presente en un gracioso diálogo en japonés entre un par de maestros zen, hablando sobre el *hip-hop* y su quizás predecesor, el *rap*. Por otro lado, otro elemento celebrativo del film es, propiamente, la constante presencia de los ritos: oraciones, plegarias, cada momento de aprendizaje en el templo disponen a los personajes a distintas aproximaciones a una práctica espiritual prácticamente desconocida, y cuyo conocimiento sólo se hace verdad e interioridad en la práctica misma del zazen.

El lugar del diálogo: Rafael-Laura, Rafael-Sol. En el doble encuentro de develamiento de verdades para consigo mismo de Rafael —de a momentos, con Laura y/o Sol—, vemos que ambos modos de diálogo construyen un camino del habla lleno de preguntas y acaecimientos de algunas verdades que Rafael aún no ha podido oír ni aceptar. Y que no son verdades absolutas sino verdades sobre sí mismo, verdades para una *experiencia de sí*. En el diálogo con Laura, que acontece fragmentado en básicamente dos escenas que se descomponen en varias otras escenas que van construyendo el film, Rafael es interpelado por las preguntas de Laura, que no son para él, propia o directamente, sino para procurar ver qué se puede hacer con Tomás que ha desaparecido de la escena cotidiana hace ya varias semanas. En este diálogo con Laura, como con el de Sol, vemos acontecer una “*experiencia hermenéutica*” o de comprensión del otro⁶ (Verdad y Método I y II), en sí, dotada de **pregunta-comienzo** (¿podes ayudarme a encontrar a tu hermano?) a su vez desplegada en otras, de **horizonte** (Laura habla desde el horizonte del amor,

⁶ Concepto tomado de Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método I* (2003), trad. de Ana Agud Agapito y Rafael de Agapito. Salamanca: Sígueme, como también *Verdad y método II* (2004), trad. de Manuel Olasagasti. Salamanca: Sígueme, entre otras obras del autor. La noción de “*experiencia hermenéutica*” se define —en general— como aquello que nos pasa y nos da la posibilidad de pensarnos como tiempo y finitud, como tradición y lenguaje, y que requiere de un estado de apertura a la alteridad, a la escucha de un tú que nos interroga y con quien podemos poner en movimiento una palabra de inquietud renovadora. En el caso del *diálogo*, la experiencia (para que sea hermenéutica) consta de una travesía compartida en la palabra, construida en el fluir del diálogo mismo y por la cual se arriban a alguna verdad común para los hablantes. Tal proceso consta, básicamente, de momentos diferentes: comienza con una pregunta, se formulan verdades o supuestos transitorios, se sigue la dirección de la pregunta y el camino o sentido que los hablantes imprimen en ella, y se arriba a verdades tal vez provisionales, o no, por las cuales quienes dialogan son transformados por esa alteridad de lo que viene en el diálogo en la palabra del otro.

sus inquietudes y la desesperación por encontrar al joven, y Rafael lo hace desde el horizonte del parentesco y su formación filosófica académica y occidental), y de **nuevas verdades** escondidas en misterios y develamientos (en efecto, Rafael no sabe muchas cosas de su hermano, como tampoco conoce todo ese extraño universo que Laura le describe como prácticas de ascetismo y espiritualidad que a menudo le parecen fuera de lo normal, de lo lógico, y fuera de control —los ayunos, por ejemplo). Por otra parte, en el diálogo con Sol, Rafael es profundamente afectado por las preguntas de la chica, que serán también sus propias preguntas. Tal diálogo de inquietud que se despliega desde la relación profesor-alumna a la relación autor-editor y luego hombre-mujer, se nutre de los mismos elementos de una *experiencia hermenéutica*: comienza con una **pregunta** (“¿profesor, usted cree en la existencia de Dios?”), se realiza desde un **horizonte** (pues Sol habla desde sus inquietudes y trabajo como editora de una firma que edita filosofías académicas y de otras culturas, y Rafael lo hace desde su academicismo ahora quebrado por su búsqueda emocional para tantas preguntas sobre sí mismo) y atraviesa muchas **verdades nuevas** para ambos (para Sol, ayudándole a mirar más allá de sus supuestos, y para Rafael, ayudándole a comprender mejor qué le pasa a su hermano y cómo puede hacer él mismo para reconciliarse con su corazón y su deseo).

El lugar de la familia: Lely. La figura de la abuela constituye, en la historia del film, una figura clave no sólo por ser el refugio de ambos niños luego del secuestro y desaparición de sus padres, sino por ser luego también la compañera y guía espiritual de Tomás. En efecto, Lely es uno de los pulmones de Tomás: si él es su “único sostén” (económico), ella es su modelo de ejemplaridad sea en el cuidado de cierta economía doméstica como también en el de las prácticas solidarias en un barrio marginal. De la misma manera, la muerte de Lely marca un antes y un después en la vida de Tomás, pues tras su muerte y coincidiendo con el despido del trabajo, el joven decide partir en busca de un maestro a un templo en la montaña, quizás como pretexto para encontrarse a sí mismo y buscar respuestas a sus preguntas de siempre, aún no halladas en el ruido megalómano del urbe.

El lugar del mercado: Lucy. La madre de Laura, Lucy, personaje típico de la sociedad de consumo (productora de televisión que vive en el disfrute de los placeres del dinero y con el tiempo como eje de rendimiento en producción y capital), hace un simpático contrapunto con la vida de claustro y austeridad de Tomás, pues este joven que representa todo lo opuesto a lo que ella como madre aspira para su hija (alguien como Carlos, modelo y adinerado). Este contrapunto,

sin embargo, tiene una importancia vital en el film, no sólo por ser la madre típica de una figura tan inquieta como Laura, sino también por representar todo lo que nos sucedería a los occidentales típicos en situaciones de meditación o silencio como el del templo zen: Lucy es esa figura que todo lo pregunta desde la ignorancia de una filosofía desconocida y el pragmatismo redituable en el mundo de hoy (“¿nena, estás en un spa?”), como así también la sensación de extrañeza ante sacrificios impensables hasta ese momento (el ayuno, el trabajo comunitario, los golpes sobre el hombro) y situaciones graciosas de las que no se le ocurre cómo salir (un enorme insecto en el piso, entre las hileras de monjes). A Lucy le ocurre, quizás, lo que a cualquiera de nosotros nos puede pasar en esas circunstancias: las prácticas espirituales le resultan desconocidas, extrañas, y su modo de interpretarlas y relacionarse con ellas es desde el asombro y distancia que ellas les representan a los fines de lograr algún objetivo redituable.

El lugar de la hospitalidad: el vecino de Tomás. El vecino de Tomás es, como Lucy y Lely, una figura también crucial en la historia del film. De hecho, este señor vecino es el mediador entre Laura y Tomás, en prolongados períodos de ausencia de éste, y más aún, entre Rafael y Tomás, siendo él quien le permite entrar a ver si Tomás está allí y si está vivo, es también la persona que interrumpe un asalto a Rafael en plena noche oscura y quién orienta, con agudas preguntas, esta necesidad de Rafael por encontrar a su hermano y, desde luego, encontrar algún camino de sí mismo.

La lección del buda: el mono y el pez. En uno de los pocos diálogos entre Rafael y su hermano (pues quizás las situaciones de diálogo más frecuentes y a su vez más abiertas son las que acontecen entre Rafael y Laura y Rafael y Sol), el hermano menor interpela a su hermano con preguntas y máximas, o sentencias, acerca de otro posible modo de ser de las cosas (“¿tenés miedo a la locura?”). Con esas interpelaciones, Tomás realiza algunos quiebres en la racionalidad —a veces, clausurada— de Rafael. Uno de los momentos más elocuentes entre ambos tal vez sea el de la lección del mono y el pez: en el parque Tomás señala a Rafael hacia el lado sufriente de sí y hacia lo desconocido de aquello que él desea: la liberación espiritual. La imagen de la lección fragmentaria de Tomás a Rafael está dada en la parábola del mono y el pez (“*el mono ve al pez en el agua y sufre, piensa que su mundo es lo único que existe verdaderamente*”). Lección por la cual Tomás se niega a seguir “moldeado” por el sistema occidental del trabajo, la máquina y el vacío espiritual.

El lugar de la frontera: el éxtasis y el quiebro. Quizás como uno de los límites más marcados en el film, o mas bien un exceso, sería

el del atravesamiento en Tomás de toda experiencia corriente para alcanzar y soportar el éxtasis. Para lograr tal exceso, fueron necesarias varias semanas de claustro y ayuno, semanas en las cuales los familiares y queridos de Tomás desesperan por encontrarle y salvarle de un riesgoso ayuno prolongado, mientras él medita quietamente en la oscuridad de un silencio solitario e incluso —así reprochado por su maestro— egoísta. Sin embargo, tras la experiencia del éxtasis, Tomás renueva su diálogo con Rafael, quien también padece en ese encuentro una crisis, quizás no tanto por el efecto del éxtasis en su hermano sino en sí mismo: una experiencia que lo pone en camino de reencontrarse con su niñez, sus preguntas, sus dolores. Experiencia con la que entra en un profundo sueño del que despierta acompañado de su hermano, ya liberado, superado el éxtasis y dispuesto a iniciar un viaje buscando un maestro. *Experiencia de éxtasis* en Tomás, *experiencia de quiebro* en Rafael. En ambos casos, interpretamos tales experiencias como salidas a la exterioridad, un camino en el través de lo desconocido y extraño.

Lugares de experiencias: los viajes. El viaje de Tomás para buscar un maestro en un templo zen en la montaña es el motivo de comienzo, a su vez, de viajes sucesivos de los otros personajes: Tomás invita a Laura, que acepta feliz. Ambos jóvenes se comunican con sus familiares y en pocos días, Lucy y su compañero llegan al templo, al que posteriormente viajan Sol y Rafael. En el caso de Lucy, ella abandona rápidamente el lugar sin comprender ni aceptar de qué se trata, pero no así su compañero, que se manifiesta decidido a quedarse entre los monjes. Otra cosa sucede con Sol y Rafael: llegan a visitar a Tomás, pero Sol ya venía dispuesta al zen como una práctica espiritual, y será Rafael quien ahora abrirá su alma, razón y corazón para comprender la elección de su hermano y aceptar alguna enseñanza del maestro. Tomás, Laura y Rafael serían entonces quien más son afectados y atravesados por el viaje al templo en Capilla del Monte: estos personajes son afectados, transformados, renovados por algo que no esperaban encontrar, por algunas verdades que les fueron afectando en el camino, por ciertas experiencias de sí que en Tomás se traduciría como *aceptación del límite y responsabilidad de sí*, en Laura como un *proceso de conversión* (no exenta de humor, por cierto, y afortunadamente) y en Rafael como un arduo camino de *comprensión y apertura a la diferencia*, como una experiencia de alteridad.

El lugar del dinero: ¿pagar para creer y pensar? El deseo de encontrar un maestro se convierte en Tomás en un gran interrogante: *“¿desde cuándo hay que pagar una práctica espiritual?”* Pregunta que tiene un ir y venir puesto que el mismo maestro es

quien decide que Tomás no sólo debe pagar sino, además, pagar el doble. Tal contrariedad aparente, al comienzo produce en los jóvenes extrañeza y rechazo, hasta decepción, pues en efecto *¿desde cuándo se paga una práctica espiritual?* Pero con el enunciado de la pregunta, comienza a hacerse visible progresivamente el signo que el maestro ha dado a la misma: Tomás debe aprender a pagar, a ganarse el dinero trabajando para así asumir un pago mínimo incluso por una práctica espiritual. Si bien las apariencias muestran lo paradójico de un templo que cobra por día para el mantenimiento del lugar, y demanda trabajo a sus fieles, la pregunta del dinero va cobrando en Tomás otro sentido: tal es la necesidad de trabajar, así lo hace efectivamente en el pueblo, y la necesidad de comprender que no todo misticismo es tan abstraído del mundo real como a él le parecía. Las cosas no son lo que parecen, y ésa es una lección que Tomás aprende a lo largo del film, más allá de sus búsquedas y en el recorrido de esa experiencia por una práctica espiritual de conversión y liberación.

El lugar de la metáfora para sí mismo: piedras preciosas. En esa bella imagen, el maestro desafía al viajero Tomás a encontrar algunas cosas aún en deuda. “*Piedras preciosas*”, le pide, en un presente de búsqueda y en un porvenir desconocido pero promisorio en sabiduría y crecimiento del alma. “*Piedras preciosas*” es la metáfora anunciada en el ensueño de Tomás, como también el horizonte señalado explícitamente en el espacio de las preguntas, en “mundo” (“*ya vas a encontrar piedras preciosas*”). Y, con o sin propósito específico del autor, “*piedras preciosas*” de alguna manera evoca a la imagen de la piedra magnética de Heracles, aquella tan bien descrita en el diálogo juvenil *Ion* (Platón), según cuyo magnetismo es posible la creación de la palabra poética como obra de inspiración divina nacida del entusiasmo. De la misma manera que “*piedras preciosas*” remite a aquella imagen borgeana de *La Rosa de Paracelso*: un joven pide a Paracelso ser su discípulo y demostrar su sabiduría quemando y resucitando una rosa de las cenizas (La memoria de Shakespeare, 1973)⁷. El pedido del joven al alquimista es “*quiero conocer el Arte que conduce a la Piedra*”, como imagen ésta de alguna sabiduría enigmática, críptica, puesta en obra en verdad por obra de un arduo camino de preguntas y enigmas.

⁷ Borges, Jorge Luis (1996) *Obras Completas*, Tomo III, Barcelona: Emecé. Incluye el libro de relatos fantásticos *La memoria de Shakespeare* (1973).

III

El lugar del pensar: una filosofía práctica. Finalmente, podemos plantear algunas notas conclusivas (aunque abiertas o provisionales) sobre este recorrido filosófico por el film. Si interpretamos el texto de la película *Un Buda* como un *evento* sobre una *experiencia transformadora y verdadera*, tendremos varios aspectos puestos en juego en la obra. Tales elementos estarían interactuando como en un ejercicio de filosofía práctica: dando a leer algunos pensamientos que se ponen por obra en la obra de arte y su verdad, en este caso, este film. Ellos serían los que ya vimos pero que enunciamos como lugares transitorios en un camino hacia la verdad, hacia alguna verdad, y en una búsqueda de una sabiduría con la cual cultivar una práctica espiritual. Estos lugares eran el deseo de conocimiento, el amor, las preguntas, la celebración musical y ritual, el mercado, los sueños, la memoria, el dinero, los ejercicios espirituales, la familia, el diálogo, los excesos, la metáfora de las piedras preciosas. Lugares todos en los que hemos visto cómo una *experiencia de sí* es posible en una *experiencia con el otro*. Experiencia sellada de amor, en la que la inquietud de sí se solidariza a cierto estado de apertura y actitud de *hospitalidad* y apertura a un tú, a otro, para que aquello aún no conocido sea un elemento formador y transformador en la vida y proyecto de quien (se) pregunta. Y *experiencia del pensar* en la que se integran experiencias padecidas como la de la desaparición de los padres, en una presencia vital y como recuperación de la memoria, en un camino poético de sí abierto al tiempo de un porvenir construido en un cielo de sueños, aquellos cielos azules de la canción principal de la banda de sonido del film.⁸

¿Qué notas del film podemos señalar, entonces, como huellas para y de una *experiencia o evento transformador*? Retomando lo enunciado previamente sobre la noción hermenéutica de *experiencia del arte*, veíamos que la misma era abordada (en Gadamer) en tanto la obra se interpreta como un *juego*, como un movimiento entre quien es jugado y aquella verdad y alteridad que lo juega en el devenir autorrepresentativo de la obra, en su sentido. Este juego del arte, a su vez, es una verdad que implica y trae (a nosotros) su propio modo de ser y el *dasein*, puesto que allí acontece el ser, en el movimiento por el que la obra nos juega con su verdad. Y la obra tiene un tiempo propio: sucede en un instante de simultaneidad entre el tiempo singular de quienes juegan la obra y el *fluir* de la misma, en su propia actualidad, por la que reconstruye —cada vez e implicando

⁸ *Cielos azules*, de Herman Vinson.

a quienes la juegan— su modo de ser.

Veamos de qué modo *Un Buda*, entonces, nos da a pensar una *experiencia del pensar*, un *evento transformador* con y desde este texto cinematográfico. Entre tantos elementos que atraviesan el film, como elementos de una experiencia, encontrábamos según veíamos: (a) *la Infancia*, marcada por el secuestro de los padres y el crecimiento vital según dos modos de inquietud filosófica: en un caso, con el pensar orientado hacia la filosofía occidental racionalista, y en el otro, mediante el aprendizaje de la práctica espiritual del budismo zen; (b) *las estaciones de tránsito*, o los lugares específicos en los cuales los protagonistas atraviesan un camino de interrogación o experiencias de sí: la ciudad, o el lugar de las responsabilidades y compromisos familiares y sociales, y el campo, o la morada de las preguntas y el retiro silencioso para buscar nuevas verdades acerca de sí; (c) *los lugares del conocimiento o la verdad*, que identificábamos como lugares específicos (la universidad, los libros, los espacios del maestro) en los que se daba cierta transmisión y formación para cultivar la filosofía como una disciplina del pensamiento y como una práctica de cuidado de sí; (d) *los objetos del recuerdo*: o las imágenes de la memoria y reconciliación con una experiencia dolorosa aún padecida, representadas simbólicamente por la fotografía en la que se devela la amistad y sabiduría compartidas entre el maestro zen —del presente— y el padre de ambos hermanos —hace ya largos años—; (e) *las inquietudes filosóficas*: especialmente cultivadas por Tomás y Rafael, y por sus respectivas novias, procurando comprenderse mutuamente; (f) *las lecciones del maestro*: que no intentan revelar al joven ninguna verdad sobrenatural sino más bien le insta a una actitud reflexiva respecto de sí, para no hallar respuestas en verdades exteriores sino desde sí mismo; (g) *los espacios para el amor*: o aquellos lugares atravesados de deseo y necesidad por amar y ser amado, también viviendo el amor como una experiencia espiritual; (h) *los instantes celebrativos*: evocados permanentemente como el movimiento del alma con la práctica espiritual de preguntarse a sí mismo (sea en discontinuidades que acontecen en la disco, en el templo, en los ratos de dispersión, en el mismo fluir de la banda sonora del film); (i) *las situaciones hermenéuticas de diálogo*: especialmente marcadas en el doble movimiento del habla entre Rafael y Laura, y Rafael y Sol, y atravesadas de la búsqueda de comprensión acerca de la práctica espiritual que tanto ocupa a Tomás —y a sí mismos—; (j) *los afectos de familia*: y el lugar esencial que en la vida de los personajes producen huellas de inquietud para interrogar la vida con el deseo de buscarse a sí mismos; (k) *las sospechas sobre el mercado*: especialmente enunciadas por Tomás y acerca del objeto particular

que dinamiza y determina el mercado (el dinero), como un elemento que no puede vincularse al (y mucho menos determinar el) ejercicio de una práctica filosófica; (l) *la hospitalidad*: puesta en acto en la apertura y ejercicio de los personajes que rodean (en reparto) a los protagonistas principales, y que son vecinos, familiares, anfitriones del templo; (m) *los quiebres o desasosiegos*: que devienen en las situaciones extremas o de crisis, tales como el éxtasis budista, o la angustia inexplicable por la razón; (n) *los viajes*: como aventuras y riesgos —y metáforas de la experiencia— a los que se entregan casi todos los personajes de la obra; (o) *las piedras preciosas*: como imagen poética de la sabiduría, y del arte de la verdad, cultivado por el aprendizaje y la búsqueda de los conocimientos necesarios para una práctica del pensar según la cual sea posible transformarse a sí mismos, permanentemente.

Por último, y como nota al margen, si traemos a la escucha un enunciado de Jacques Derrida que expresa: “*un acto de hospitalidad no puede ser sino poético*”⁹ (La hospitalidad, 2006), podemos inferir que aquí *Un Buda* actualiza ese enunciado, puesto que allí encontramos ese hilo tensado entre la pregunta por sí mismo y la experiencia (y de hospitalidad) del otro, como camino verdadero, inquieto, abierto, fragmentario y entregado al enigma de las tantas preguntas sin responder. Quizás, ese camino de experiencia del relato del film se abrevia en la pregunta por la hospitalidad, pues sin ella no sería posible *pensar(nos)* como sujetos, como subjetividades con deseo de pensar-se y transformar-se según cierta inquietud de sí, abierta a hacer una experiencia con lo otro, con la alteridad, con lo que (nos) pregunta, y como existencias capaces de abrir lugares al pensar con las preguntas del otro, que no son otra cosa que las nuestras. Tal vez una *palabra poética* nos puede mantener, entonces, el alma inquieta en esa apertura a la hospitalidad, al deseo por la pregunta, a la mirada del otro, al camino de tantos caminos por venir, a *una experiencia en verdad con el alma del otro*. Dice un poema de Paul Celan:

*Caminos hacia allí.
Una hora de bosque a lo
largo del carril murmurante.*

*Re-
cogido,*

⁹ Citado por Anne Dufourmantelle en prólogo a Derrida, Jacques, y Dufourmantelle, Anne (2006) *La hospitalidad*, Buenos Aires: De la Flor.

*pequeño hayuco
hendido: ennegrecida
abertura que
los pensamientos dactilares
preguntan por –
¿por qué?
Por
lo irrepetible, por
eso, por
todo.*

Caminos hacia allí murmureantes.

*Algo que puede caminar, sin saludo,
como lo que se ha vuelto corazón,
viene.¹⁰*

ANEXO

Entrevista con Diego Rafecas¹¹ EN CAMINO DEL ZAZEN... Acerca de UN BUDA¹²

Diego, ¿qué papel jugó tu camino de formación en el teatro, la filosofía y el budismo a la hora de construir la película Un Buda?

Supongo que todos confluyen a la hora de expresar... no sé si alguien puede escapar de hablar de sí mismo... el teatro fue para

¹⁰ Trad. Reina Palazón en versión traducida al castellano de Jacques Derrida (2002) *Shibboleth. Para Paul Celan* Trad. Jorge Pérez de Tudela. Madrid: Arena Libros, 2002.

¹¹ Diego Rafecas (1969) hizo formación teatral con Cristina Banegas, bajo cuya dirección debutó en una obra de Griselda Gambaro, *Sólo un aspecto*. Estudió Licenciatura en Filosofía de la Universidad de Buenos Aires y se inició en la práctica del Zen, con el Maestro Stephane Kosen Thibaut. Sus primeros cortometrajes fueron *La buena vida* (2002) y *El secuestro* (2001), con Pablo Flehner. Estudió Dirección de Cine con Eduardo Milewics, escribiendo y dirigiendo bajo su asesoramiento el corto *Vivir en Nueva York* (2000), galardonado con premios en festivales nacionales. También estudió Guión Cinematográfico y Televisivo con María José Campoamor, Ernesto Korovsky y Eduardo Milewicz, elaborando allí los primeros esbozos del guión de *Un buda*, su primer largometraje (2005). En septiembre de 2003 crea la empresa Zazen Producciones S.A. a fin de producir y realizar historias de ficción, especializándose en la creación de contenidos que expresen y manifiesten valores humanos. Sitio web <<http://www.diegorafecas.com.ar/>>.

¹² Entrevista personal, 1 septiembre 2008.

dar me cuenta que actuar es ponerse la gorra y salir a la cancha; la filosofía me ayudó a diferenciar el conocimiento adquirido del conocimiento genuino; el zen, que no es el budismo clásico, es una práctica justamente que despierta ese conocimiento genuino, que se encuentra en el silencio, en la fuente de todo, el vacío.

¿Qué modos de pensar te parece que produce el cine?

No sé. Estoy viendo cómo es, recién hice dos películas, una todavía no se estrenó, y empiezo a filmar la tercera en dos meses. Yo no sé lo que hago hasta que la gente empieza a ver la película. Como si pintas un cuadro de 100 metros con la nariz pegada a la tela, y tenés 100 personas que te ayudan pero no podés ver bien lo que estas haciendo... Y cuando terminas, la ves y te vas alejando de a poco... Ves... Ahhh... Uau... ¡Mirá!... ¿Y eso?... Jaja... Mmm que mal eso... Y así. Y te das cuenta mucho después de hecha la obra, lo que hiciste.... No sé si a todos los directores les pasa eso, o trabajan así. A mí me quema si no pinto. Si no pinto me muero, me drogo, me pongo agresivo, neurótico... Y pintar, cuadros grandes, películas, me ayuda a sobrellevar mi temperamento, a soportar la existencia de tanta estupidez, soy muy feliz haciendo mis cosas sin mirar a nadie. Hay cine que no produce nada y cine que conmueve hasta la médula. Prefiero el segundo. Hay cine de festivales, y cine comercial. A mí me parece que tenemos mucho que aprender de los americanos. Y a la vez estoy más cerca de los europeos... Naturalmente, pero es importante equilibrar los valores artísticos con los comerciales, porque éste es un juego caro y si quieres seguir filmando, la gente tiene que pagar la entrada...

¿Por qué elegiste ese valor ético, bello y humano que desde la antigüedad los hombres llamamos amor para mostrarlo, en tu obra, como uno de los caminos que hace posible la comprensión del otro?

Porque la experiencia del vacío, la fuente de todo lo creado, aunque no tenga forma (Dios no tiene barba ni espada, ni arco y flecha, ni túnica naranja, esas son formas...) y el sin-forma a pesar de parecer algo sin-forma-sentido-individualidad-entidad... es muy dulce. Y si uno puede experimentar eso, frente a maestros realizados o en profunda meditación, luego en el mundo la palabra *amor* parece ser el concepto que más se acerca a eso.... Salvando las enormes distancias entre el amor de la superficie y la experiencia de la divinidad. Digo, Hitler amaba a sus perros... Era un gran amor el que mantenía con su esposa, era vegetariano... Ja. Por lo que el amor no nos salva de nada, y en cambio la experiencia de la divinidad,

es un sello que no te lo podés sacar de encima nunca más.... Pero esa experiencia tiene que ser honda, y verdadera, secreta. De todas maneras, el maestro zen de *Un Buda* le habla del amor al personaje racional, no a Tomás. A Tomás lo manda a trabajar.... El exceso de amor, es un exceso al fin.... Sobra algo.

¿Qué enseñanza abierta nos dejaría Un Buda, para pensar la filosofía como una práctica de la espiritualidad?

No sé si se puede pensar una práctica... Repetir cosas de otros todo el tiempo, es insoportable, para mí. No lo tolero, y trato todo el tiempo de hacer y decir cosas nuevas. En el momento. Yo no quise enseñar nada, quise mostrar sin juzgar que existe el plano de la no dualidad, que el femenino tiene razón, y el masculino también tiene razón... Y que el femenino es incompleto y no tiene razón, y el masculino es incompleto también, y no tiene razón tampoco. A la vez. Al unísono. Y es sólo cuando se tocan los opuestos que se enciende la luz, se hacen uno, se fusionan en otra cosa.... Como la lamparita de 40 watts, positivo toca negativo luz enciende, ya no hay más + o - ... Es uno, luz. Enciende la luz, pero adentro.

¿Quisiste con tu obra darnos a pensar otras dimensiones de la temporalidad, otra relación humana con el tiempo? ¿Por qué?

Porque somos nosotros los creadores de la realidad. Lo dice la ciencia. No hay sustancia en el universo. Todo es intangible. La materia no existe. Pero nadie lo asimila!!! Nadie lo realiza. O quizá muy pocos... que pasan desapercibidos a la mayoría. Somos dios, dioses, creemos a través de nuestros procesos de pensamientos, el pensamiento es holográfico, pensamos en hologramas, que entrelazan la realidad... Queramos o no. Nuestra mente crea realidad, en un instrumento poderosísimo, con la simple observación... El observador es el creador.... Y si somos concientes mejor, porque vamos a poder elegir... Y elegir lo que queremos crear... Creer... Crear...crear... crear.... Y así. Acá el tiempo es solamente un contexto... Igual que el espacio.... Lo mas pequeño es lo mas poderoso, en la distancia entre tus dedos iestá todo el universo y más!... El vacío contiene todo y no hay sustancia por lo tanto.... Podemos elegir otra forma del tiempo, que se estire, y pasar más despacio. O al revés, que pase rápido. O que se detenga. Es difícil de realizar porque es vencer creencias muy antiguas que están en las células...

¿Te parece que esas subjetividades representadas por los personajes de Un Buda, esas máscaras, pueden resolver de alguna manera la búsqueda inquieta de sí mismos? Si es así, ¿de qué manera lo

hacen, al menos temporal y fragmentariamente?

No sé... El buscador debe encontrar. Si no encuentra, es preferible que muera y vuelva a nacer en un cuerpo con un poco más de suerte... Porque buscadores de treinta o cuarenta años de búsqueda, creen que la búsqueda es el camino y todas esas estupideces, que los llevan a ellos y a mucho que los siguen a un sinsentido total. He visto un poco de eso. Es importante y difícil encontrar verdaderos maestros.

¿Qué imágenes del film te parece que más simbolizan el proceso de experiencia espiritual como un proceso de cambio?

Cuando Tomás se pela la cabeza. La charla entre Rafael y la rubia, acerca del hermano en la cama... El no-juicio de la película sobre nada.

¿Por qué elegiste la metáfora de las piedras preciosas como horizonte señalado por el maestro al aprendiz de buda?

No sé bien. Me gustaba.... No tenía importancia, sólo era importante que el maestro le hable del sueño en común, en estado de vigilia... Así hicieron conmigo. Y en ese momento adelante de todos me parecía muy cinematográfico...

El enunciado zen que dice "al comienzo la enseñanza es amarga, como la buena medicina", ¿te parece que hoy tiene actualidad en nuestro mundo tan humanamente degradado y, a su vez, tan necesitado de respuestas provisionarias para descubrir caminos de libertad y de construcción de sí mismo? ¿Y para pensar la educación?

La buena enseñanza... Actual... A mí me gusta mucho todo lo *old school*. Aunque escuche Red Hot Chilli Peppers... En el sentido que los místicos antiguos de tradición verdadera, de transmisión oral... Me atraen sobremanera, por su alto grado de verdad.... De simplicidad... Estos maestros no te hacen las cosas fáciles de entrada... Por lo menos eso me pasó a mí con varios... Hay que pasar algunas barreras, que por supuesto son interiores.... Es amargo ver tu ego... Tu imposibilidad de ser humilde, de disfrutar un momento sencillo en silencio sin tener que llamar la atención... De decir cosas que no tengan que ser palabras casi imposibles de entender... Vaciar se molesta al principio... Dejar, abandonar, tanto por lo que uno luchó... No es tan fácil... Pero es así. Eso o el contacto con el dulce vacío. Cocaína o iluminación....

¿De qué manera te parece que el arte, el cine en este caso pero

también el arte en general, hoy sería una vía de filosofía práctica para pensarnos a nosotros mismos?

Cada artista sabrá. Para mí expresar es liberar... Después de hacer *Un Buda*, se me fueron todas las ganas de dios y meditación, etc. En realidad se me fue lo que había de más... Lo que sobraba, el fanatismo, la tendencia a militar por algo que nos da pertenencia... Ah, soy un gran monje zen... El más grande.... Por suerte mis maestros me destruyeron cualquier tipo de club que me puede armar en la cabeza....

¿Qué horizontes de creaciones futuras se han abierto, luego de Un Buda?

Muchas. Seguir filmando y alimentar a mis hijos, y crear una realidad superpoderosa, como las chicas.... Superpoderosas.

Gracias por tu palabra, en verdad.

Ficha técnica del film *Un Buda*

Argentina, 2005

Dirección: Diego Rafecas (<http://www.diegorafecas.com.ar/>)

Guión: Diego Rafecas, con colaboración de Lola Cárcova

Fotografía: Marcelo Iaccarino

Productores ejecutivos: Ricardo Parada, Diego Rafecas

Reparto: Agustón Markert, Carolina Fal, Diego Rafecas, Julieta Cardinali, Tina Serrano, Boy Olmi, Juan Manuel Tenuta

Productor: Diego Rafecas, Ricardo Parada

Página web: <http://www.unbuda.com.ar/>

Liliana Judith Guzmán
Universidad Nacional de San Luis
Argentina

Obras Citadas

Aumont, Jacques, *et al. Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Trad. Núria Vidal. Buenos Aires: Paidós, 2008.

Derrida, Jacques y Anne Dufourmantelle. *La hospitalidad*. Trad. Mirta

- Segoviano. Buenos Aires: De la Flor, 2006.
- _____. *Shibboleth. Para Paul Celan*. Trad. Jorge Pérez de Tudela. Madrid: Arena, 2002.
- Derrida, Jacques y Safaa Fathy. *Rodar las palabras. Al borde de un filme*. Trad. Antonio Tudela. Madrid: Arena Libros, 2004.
- Foucault, Michel. *Hermenéutica del sujeto*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Freire, Héctor. *De cine somos. Críticas y miradas desde el arte*. Buenos Aires: Topía, 2007.
- Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método I*. Trad. Ana Agud Agapito y Rafael de Agapito. Salamanca: Sígueme, 2003.
- _____. *Verdad y método II*. Trad. Manuel Olasagasti. Salamanca: Sígueme, 2004.
- _____. *Estética y hermenéutica*. Trad. Antonio Gómez Ramos. Madrid: Tecnos, 2007.
- Morey, Miguel. *Pequeña doctrina de la soledad*. México: Sexto Piso, 2007.
- Rossi, María José. *El cine como texto. Hacia una hermenéutica de la imagen-movimiento*. Buenos Aires: Topía.
- Vattimo, Gianni. (comp.) *Poesía y filosofía. Dos aproximaciones a la verdad*. Trad. Víctor Magno Boyé. Barcelona: Gedisa, 1999.
- _____. *Poesía y ontología*. Trad. A. Cabrera Serrano. Valencia: Universitat de Valencia, 1993.