





Julio Cabrera

---

CINE:  
100 AÑOS DE FILOSOFÍA

Serie CLA•DE•MA  
Filosofía



CINE:  
100 AÑOS DE FILOSOFÍA

*Una introducción a la filosofía  
a través del análisis de películas*

Julio Cabrera

gedisa  
editorial

© Julio Cabrera, 2015

Corrección: Marta Beltrán Bahón

Diseño de cubierta: Juan Pablo Venditti

Primera edición: octubre de 2015, Barcelona

Derechos reservados para todas las ediciones en castellano

© Editorial Gedisa, S.A.  
Avda. del Tibidabo, 12, 3.º  
08022 Barcelona (España)  
Tel. 93 253 09 04  
Correo electrónico: [gedisa@gedisa.com](mailto:gedisa@gedisa.com)  
<http://www.gedisa.com>

Preimpresión:  
Editor Service, S.L.  
Diagonal 299, entlo. 1ª  
08013 Barcelona

eISBN: 978-84-9784-921-0

Queda prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio de impresión, en forma idéntica, extractada o modificada, de esta versión castellana de la obra.

# Índice

Prefacio .....	9
Cine y filosofía	
Para una crítica de la razón logopática .....	15
Ejercicio 1. Platón cogió su fusil (La teoría de las Ideas) .....	57
Ejercicio 2. Aristóteles y el ladrón de bicicletas (La cuestión de lo verosímil) .....	77
Ejercicio 3. Tomás de Aquino y la semilla del diablo (La Filosofía y lo sobrenatural) .....	105
Ejercicio 4. Bacon, los fisiólogos griegos, Spielberg y los filmes-catástrofe (La relación del ser humano con la naturaleza) .....	129
Ejercicio 5. Descartes y los fotógrafos indiscretos (La duda y el problema del conocimiento) .....	163
Ejercicio 6. Los empiristas británicos: John Locke y David Hume. La identidad de Batman y el cine no causal de Quentin Tarantino (Las críticas a la sustancia y la causalidad) .....	183

Ejercicio 7. Kant, Tomás Moro y la el club de los poetas muertos (Teoría y práctica). . . . .	219
Ejercicio 8. Hegel, París/Texas y el turista accidental (El tiempo y el pensamiento) . . . . .	249
Ejercicio 9. Schopenhauer, Buñuel y Frank Capra (El valor de la vida) . . . . .	269
Ejercicio 10. Karl Marx, Costa-Gavras, Oliver Stone y el cine politizado (Política y pensamiento) . . . . .	297
Ejercicio 11. Nietzsche, el imperdonable Eastwood y los asesinos natos (Heroísmo y violencia) . . . . .	327
Ejercicio 12. Heidegger, Antonioni, el aburrimiento y las ballenas de agosto (El ser y la condición humana) . . . . .	353
Ejercicio 13. Sartre, Thelma, Louise y el infierno de un matrimonio sueco (La existencia y la libertad) . . . . .	387
Ejercicio 14. Wittgenstein, el cine mudo y la diligencia: lo que se puede decir y lo que sólo se muestra (La cuestión de los límites del lenguaje). . . . .	411
Bibliografía . . . . .	443



## Prefacio

Este libro es una introducción a la discusión de problemas fundamentales de la filosofía europea, clásica y contemporánea, de Platón a Wittgenstein: el ser, la naturaleza, el conocimiento, la duda, la responsabilidad moral, la política, el pesimismo, la violencia, la existencia humana, el lenguaje. Puede leerlo cualquier persona que se interese por esa filosofía y no sepa por dónde comenzar. Pero lo aprovechará solamente en la estricta medida en que sepa disfrutarlo, sin prevenciones culturalistas ni falsos temores ante autores consagrados y «difíciles».

La actual filosofía profesionalizada se ha asumido abiertamente como «apática», sin *pathos*, guiada exclusivamente por el intelecto y dejando de lado emociones e impactos sentimentales. Sólo algunos pocos filósofos de los dos últimos siglos (Schopenhauer, Nietzsche, Freud, Kierkegaard, Heidegger) han presentado resistencia a esta tradición, problematizando la hegemonía de la razón intelectualista y la sistemática exclusión del componente emocional en la tarea de captación del mundo. En este sentido, podemos llamarlos irónicamente pensadores «cinematográficos» de la tradición filosófica europea.

Decir que el sentido del mundo debe abrirse para una racionalidad exclusivamente intelectual, sin ningún tipo de elemento emocional y sensible, es, por lo menos, una tesis meta-filosófica que necesitaría de justificación. Tal vez el sentido del mundo sea sólo captable a través de una combinación —estratégica y amorosa— de *sense* y *sensibility*. En

este sentido, se habla aquí de una «razón logopática», de una racionalidad que es lógica y afectiva al mismo tiempo, y que se encontraría presente en la literatura, en la filosofía de los mencionados filósofos rebeldes y, ciertamente, en el cine, no solamente en el cine «dramático» —como podría pensarse— sino en todo tipo de imagen cinematográfica, aun en la no estrictamente narrativa. El impacto logopático de la imagen no se reduce al «impacto dramático»; la más fría imagen está cargada de afecto.

Los comentarios de películas que el lector encontrará en este libro siguen la estrategia de destacar los puntos del filme que deben contribuir a la instauración de la experiencia vivida de un determinado problema filosófico. Esta experiencia en sí misma es insustituible y nadie podría experimentarla por uno mismo. Tan sólo señalo los lugares donde el filme duele, donde puede aprenderse alguna cosa padeciéndolo. Serán ininteligibles sin la visión de las películas, si la tesis que aquí sostengo es verdadera. Pero, de todas formas, la parte lógica del filme continúa siendo indispensable.

Sin embargo, los filmes no pueden ser utilizados tan solo para «ilustrar» ideas filosóficas previas (un riesgo que el presente libro enfrenta permanentemente, y al cual sucumbe a veces); se trata de mostrar que el propio cine piensa, que es capaz de crear conceptos, y no tan sólo de «ilustrarlos». Tampoco se trata de proyectar filosofía en una película de manera puramente asociativa, como hacen algunos psicoanalistas y ciertos críticos hiper-intelectuales. (Un crítico argentino afirmaba, en un tiempo, que *Ocho y medio*, de Fellini, era la transcripción de La Divina Comedia de Dante, Canto por Canto). Se ha procurado que las problemáticas filosóficas no aplasten la experiencia del filme. Como el libro es, fundamentalmente, una introducción a la filosofía, y no una introducción al cine, el lector tendrá que comprobar si el objetivo del libro ha sido o no plenamente alcanzado.

Aquí se volverá a plantear, inevitablemente (y ojalá así lo haga), la debatida cuestión de la «vulgarización de la filosofía», fantasma que devasta cualquier tentativa de «introducir» a los profanos a los vericuetos de la argumentación filosófica. Los profesionales de la filosofía dirán que los análisis aquí expuestos son incurablemente superficiales y que, por serlo, deforman los problemas filosóficos, poniendo en cabezas desprevenidas conceptos equivocados que después será difícil extirpar. Por

ejemplo, al leer el Ejercicio Descartes, dirán que la duda del fotógrafo del filme *Blow-Up* no tiene nada que ver con la duda metódica cartesiana o, aludiendo al Ejercicio Wittgenstein, que la distinción entre cine mudo y sonoro nada tiene que ver con la distinción wittgensteiniana entre decir y mostrar. Ellos dirán: «Las cosas son mucho más difíciles».

Pero esto es trivialmente verdadero: las cuestiones filosóficas *siempre* permiten un tratamiento más profundo. Habrá sido legítimo, empero, comenzar. «Comenzar» («introducirse en») es, necesariamente, cometer errores, formular ingenuidades, caracterizar conceptos de manera insuficiente, escribir frases que nos darán horror dentro de unos años. Pero no hay otra manera de comenzar que no sea ésta. Algunos dirán: «Mejor que leer una Introducción a la Filosofía es leer la obra de los grandes filósofos. Ésa es la mejor introducción a la Filosofía». Pero en esa lectura de Aristóteles, Kant o Heidegger se harán presentes, inevitablemente, los errores y las ingenuidades de todo y cualquier principiar.

Uno de los filósofos analizados en este libro nos ha enseñado que todo comienzo es inesencial, que podemos empezar a filosofar desde cualquier punto, y que sea cual fuere el punto de partida, siempre será rápidamente superado y considerado superficial, pues habrá sido tan sólo un impulso para empezar a reflexionar. Ningún estudio previo evitará eso, ya que el ejercicio del pensamiento se ejerce de una sola manera: pensando, «la empresa de conocer no puede tener lugar si no es conociendo [...] querer conocer antes de conocer es tan extravagante como el sabio propósito de aquel escolástico de aprender a nadar antes de haberse arrojado al agua» (Hegel, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, § 10). Por consiguiente, si este libro se asume como «inicial», será necesariamente superficial en el sentido hegeliano. Deberá ser superado por más y mejores pensamientos. Pero eso no lo tornará inútil o peligrosamente desvirtuador de la «gran filosofía», con la que mantendrá, quiéralo o no, un vínculo indestructible.

Sea también dicho, como quedará claro —espero— tras la lectura del ensayo inicial («Cine y Filosofía. Para una crítica de la razón logopática»), que no se trata tan sólo de una introducción a la filosofía, sino también de un libro que defiende una idea de lo que sea filosofar; se indaga, por tanto, a qué filosofía pretenden introducirnos las introducciones a la filosofía. A través de la cuestión de la imagen cinematográfica y

de su poder conceptual, el libro plantea también una problematización de nociones tradicionales del quehacer filosófico.

No es ésta una introducción a filósofos, sino a problemas filosóficos, a pesar de que se parte, en cada ejercicio, del nombre de ciertos autores como referencias. Pero si se lee con atención, se verá que no son los filósofos quienes aparecen como autores de filosofías, sino que las filosofías son las que tienen a filósofos como portavoces. Así, Descartes es el pensador rehén para el problema de la duda, Schopenhauer el vocero de la cuestión del valor de la vida, y Sartre el ventrílocuo a través del cual pensamos la elección responsable. Los autores interesan como puentes hacia cuestiones por las cuales fueron poseídos. Se sigue la metodología de discutir problemas y de aprender discutiéndolos. Como lo dice otro de los pensadores convocados en este libro: «Él [el profesor] no debe enseñar pensamientos, sino a pensar; no se debe transportar al alumno, sino guiarlo, si se quiere que él sea apto, en el futuro, a caminar por sí mismo. Semejante didáctica la exige la propia naturaleza de la filosofía» (Kant, *Lógica*, Ak 306, A5). La única limitación de Kant es que él concebía este aprendizaje como algo que tan sólo la razón puede emprender. Su error fue no haber ido lo bastante al cine. Más allá de la ironía, en este libro se trata de mostrar que el cine puede enseñar filosofía a la manera kantiana.

En esta segunda edición del libro —después de varias reediciones sin cambios— se han introducido modificaciones significativas: Los cambios menores son numerosos y no tendría sentido resumirlos aquí, sobre todo la corrección de pequeños errores de informaciones que fueron casi siempre bien apuntados por el traductor italiano del libro (pero que a veces comete otros errores, como en la nota 2 del capítulo 13 o la 43 del 14). Estos errores menores se debieron, en parte, a las malas condiciones en las que me vi obligado a escribir la primera versión del libro, a veces sin el material de consulta a mano y forzado a reconstruir filmes de memoria, sin oportunidad de visionarlos de nuevo con calma. El libro fue escrito de manera salvaje e intuitiva, como si se abriese un filón que aún había que explorar. En esta edición, todos esos problemas menores fueron resueltos, y se intentó expresar mejor las ideas sin tener que escribir otro libro. Es evidente que alguien podrá continuar descubriendo errores u omisiones, que inevitablemente siempre aparecen en cualquier

obra filosófica. Pero los cambios realmente importantes en el libro son los que registro a continuación.

En primer lugar, se ha reescrito integralmente el estudio introductorio como consecuencia de numerosas discusiones y reflexiones posteriores a 1999, año lejano de la primera edición. Sobre todo, es importante la insistencia en la idea de que los filmes afirman algo acerca del mundo y pueden, por tanto, ser verdaderos o falsos. También la idea de que se trata de captar los filmes en un ámbito no meramente «interpretativo» o «hermenéutico», sino en un registro *interactivo*: las películas no transportan un «sentido» que habría que descifrar, sino que ostentan sentidos diversos cuando son interrogadas. (Este giro metodológico fue expuesto en varios artículos posteriores al libro, como «Para una (des)comprensión filosófica del cine: el caso *Inland Empire* de David Lynch», publicado en Venezuela, y «El tema del “impedimento” en el cine de Antonioni», publicado en España). El segundo cambio importante de esta edición fue la mayor atención prestada a los aspectos formales de algunas películas analizadas en el libro, tratando de huir de la mera «ilustración» y entendiendo mejor cómo el cine mismo construye conceptos con sus propias técnicas y articulaciones. En tercer lugar, nuevos filmes, antiguos y actuales, fueron añadidos en los diversos ejercicios.

En los 15 años que pasaron desde la primera edición, el autor cobró aguda conciencia de que el libro que había escrito era una introducción a la filosofía europea y de que la ecuación filosofía = filosofía europea debería ser redimensionada en cualquier «introducción a la filosofía», sea cual sea el lugar del planeta en donde sea escrita. Desarrollar mi actual escepticismo con respecto a esa ecuación equivaldría, realmente, a reescribir el libro de una forma que superaría la idea de una segunda edición; pero traté, aquí y allá, de incluir más cine latinoamericano y presentar (sobre todo en el Ejercicio Marx) algunas ideas generales respecto de la cuestión de la emancipación, lo que incluye una crítica al eurocentrismo dentro del cual el libro fue escrito en la década de 1990.

Esta segunda edición debe más de lo que puedo señalar aquí a Rodrigo Cassio Oliveira, estudiante de comunicación en la ciudad de Goiânia, que tuvo el coraje de escribir un trabajo de final de curso sobre mi libro (en la traducción portuguesa), aportando numerosas observaciones críticas que fueron tenidas rigurosamente en cuenta en los diversos capítulos

que él comentó. También fueron importantes las reacciones y comentarios de Alejandro Piscitelli, Juan Michel Fariña, Marcia Tiburi y de las numerosas personas que escribieron reseñas y artículos sobre el libro en España, Argentina, Italia y Brasil, entre otros países, durante la década de 2000. Gracias a todos ellos.

Julio Cabrera, Brasilia, 2014.

# **CINE Y FILOSOFÍA**

## **Para una crítica de la razón logopática**

### **I**

#### **Pensadores páticos y pensadores apáticos frente a la emergencia del cine**

Mientras la filosofía profesional de las universidades trata de abrirse un espacio institucional como modo de supervivencia dentro del capitalismo globalizado, tratando de fabricar productos intelectuales que puedan evaluarse y venderse en el mercado de ideas, la filosofía como forma de vida, por el contrario, no puede respirar a no ser en contacto con otras tradiciones y otros saberes. En este sentido, ella se deja afectar por la cultura sin ningún gesto de reivindicación de espacios exclusivos. Es en esta dirección que afirmo que la filosofía no debería presuponerse como algo perfectamente definido antes del surgimiento del cine, sino como algo que podría modificarse a través de ese fenómeno tal vez inesperado. En este sentido, la filosofía, cuando manifiesta su interés por el mundo, no debería apoyar sus indagaciones únicamente en su propia tradición como marco único de referencia, sino insertarse en la totalidad de la cultura. Esto que se dice a propósito del cine se podría decir, propiamente hablando, de cualquier otra emergencia o desarrollo cultural; la filosofía, por su misma naturaleza abarcadora y reflexiva, se deja golpear por todo lo que el ser humano hace. La filosofía volvió a definirse después del

mito, la religión, la literatura, la ciencia, la política y la tecnología. Le cuesta mantener una esencia supuestamente eterna. Y la influencia de la imagen sobre la filosofía es, inclusive, mucho anterior al surgimiento del cine.

Los conceptos fueron tradicionalmente concebidos como formaciones (de corte esencialista en la filosofía europea clásica, de tipo más funcional en la contemporánea) que tratan de captar, describir y organizar fenómenos. La visión tradicional del concepto fue predominantemente intelectual, formado por medio de un proceso que «depura» la realidad enfocada de sus características sensibles, particulares y emocionales, que no serían esenciales al concepto. Éste debería centrarse en lo universal, al cual muchos particulares se subordinan. Lo sensible, lo particular, lo emocional, no crean conceptos; en el mejor de los casos, son meros puntos de partida que deberán ser superados por instancias intelectuales; en el peor de los casos, introducen lo dudoso, lo falso, lo aparente y lo ilusorio. Un concepto, en la tradición intelectualista europea, no tiene por qué acompañar las particularidades, detalles e impactos de las experiencias concretas.

Una idea fundamental en este libro es que lo distintivo de los conceptos no está vinculado a su carácter intelectual, sino al hecho de constituir estructuras captadoras y organizadoras del mundo, de naturaleza eminentemente relacional; los conceptos se vinculan entre sí en algún *médium*, que han sido tradicionalmente, en el plano lógico, las proposiciones, pero que pueden ser también, por ejemplo, situaciones. Se trata de encontrar algún ambiente en el cual los conceptos puedan vincularse, entrar en relación y decir algo sobre el mundo. En *media* situacionales, típicas de la literatura, el teatro y el cine narrativo, los conceptos, además de captar-organizar, también están fuertemente cargados de afecto. Mi idea es que no tenemos por qué renunciar a la asertividad cuando nos movemos de la tradición puramente intelectualista a una en la que los afectos cumplan alguna función en el mecanismo asertivo. En verdad, cuando el intelecto organiza el material sensible-afectivo, entra en interacción con él, no en una relación jerárquica de mano única, pues el intelecto también será guiado por el material sensible-afectivo que intenta organizar. A esta interacción compleja la llamo «logopática».

Voy a sostener que el concepto tiene que ser logopático para captar el mundo adecuadamente, que los conceptos generados por el cine son lo-



gopáticos, y que los conceptos aparentemente «apáticos» de la filosofía tradicional no son suficientes para captar-organizar muchos aspectos del mundo. En la tradición intelectualista apática, la filosofía ha ocultado cuidadosamente esta mediación del afecto, en un intento de generar verdades puramente intelectuales, al considerar a los afectos como obstáculos, nunca como componentes necesarios al concepto. Lo interesante es que, dentro de la propia historia de la filosofía europea, surgen voces que critican y desafían la versión intelectualista del concepto en una fecha tan reciente como el siglo XIX; direcciones de pensamiento que intentan una crítica y una redefinición de la racionalidad: las peculiares maneras de hacer filosofía de Arthur Schopenhauer y Friedrich Nietzsche, la tradición hermenéutica, sobre todo después de Heidegger, y el Existencialismo, de conjeturada inspiración kierkegaardiana, de los años cuarenta a sesenta del siglo XX. Estas corrientes de pensamiento tienen en común haber problematizado la racionalidad puramente lógica con la que el filósofo se ha enfrentado habitualmente al mundo, para hacer intervenir también, en el proceso de comprensión de la realidad, un elemento afectivo («pático»); una auto-problematización del intelectualismo filosófico europeo que remonta, por lo menos, al famoso ensayo de Montaigne sobre los caníbales, en donde ya se plantea claramente una visión intercultural del pensamiento. Querría hacer ver las ventajas de colocar al cine dentro de este proceso de crítica a la construcción puramente lógica de conceptos.

Pensadores europeos eminentemente lógicos (sin el elemento pático, pensadores apáticos) han sido, casi con certeza, Aristóteles, Santo Tomás, Bacon, Descartes, Locke, Hume, Kant y Wittgenstein, dejando de lado casos más controvertidos (como Platón y San Agustín). Los que conocen bien a estos filósofos tal vez estén aquí a punto de protestar. Lo que quiero decir no es que estos pensadores no se hayan planteado el problema del impacto de la sensibilidad o la emoción en la razón filosófica, o que no hayan tematizado el componente pático del pensamiento, o que no hayan aludido a él. De hecho, Aristóteles se ha referido a las pasiones, Santo Tomás ha hablado de sentimientos místicos, Descartes escribió un tratado sobre las pasiones del alma, Hume formuló una moral de los sentimientos, y Wittgenstein se ha referido al valor relacionado con la voluntad humana. Pero Schopenhauer, Nietzsche, Kierkegaard, Heidegger, etc., es decir, los filósofos que he llamado «páticos», han ido

más lejos: no se han limitado a tematizar el componente afectivo, *sino que lo han incluido en el propio ejercicio de la racionalidad, como un elemento esencial de acceso al mundo*. El *pathos* ha dejado de ser un objeto de estudio al que se puede aludir exteriormente, para transformarse en una forma de encaminamiento hacia el mundo.

En general, solemos decirles a nuestros alumnos que para apropiarse de un problema filosófico no es suficiente con «entenderlo»: también hace falta vivirlo, sentirlo en la piel, sufrirlo, padecerlo, sentirse amenazado por él, percibir que nuestras bases habituales de sustentación son afectadas radicalmente. Si no es así, aun cuando «entendamos» plenamente el enunciado objetivo de un problema, no nos habremos apropiado de él, no lo habremos realmente comprendido. Hay un elemento experiencial (aunque no meramente «empírico») en la apropiación de un problema filosófico, que nos torna particularmente sensibles a algunos de esos problemas e insensibles a otros. No nos sentimos igualmente desafiados «experiencialmente» por todos los problemas filosóficos, por más importantes que sean, así como no nos enamoramos de todas las personas bellas e interesantes que conocemos, y no nos entusiasmos por todas las «obras maestras» del arte con las que tropezamos.

Es un hecho que la filosofía se ha desarrollado, a lo largo de su historia, en forma escrita y no, por ejemplo, a través de imágenes. Y es claro que se puede considerar a la filosofía, entre otras cosas, como un género literario, como una forma de escritura. Las ideas filosóficas han sido naturalmente, y sin mayor autorreflexión, expresadas de esa forma. Pero, ¿por qué esto *debe* ser así? ¿Existe algún vínculo interno y necesario entre la escritura y la problematización filosófica del mundo? ¿Por qué las imágenes no introducirían problematizaciones filosóficas tan contundentes como las vehiculizadas por la escritura? No parece haber nada en la naturaleza del indagar filosófico que lo condene inexorablemente al *médium* de la escritura articulada. Podríamos imaginar, en un mundo posible, una cultura filosófica desarrollada a través de fotografías o de danzas. En esa cultura, tal vez las formas escritas de expresión fueran consideradas como meramente ornamentales o como formas de diversión.

Puede asustar, a primera vista, hablar del cine como de una forma de pensamiento, así como asustó a los lectores tradicionales de filosofía que Heidegger afirmara que «la poesía piensa». Pero lo que es esencial a la

filosofía es el cuestionamiento radical y el carácter abarcador de sus consideraciones. Esto no es incompatible, *ab initio*, con una presentación «imaginante» (hecha a través de imágenes) de cuestiones. ¿No será que mucho de lo que Heidegger, por ejemplo, intenta decir, casi infructuosamente, forzando a la lengua alemana, obligándola a generar frases difícilmente inteligibles, o las tentativas de Hegel de pensar el trabajo del concepto «temporalmente», poniéndolo «en movimiento», no sería mucho mejor expuesto a través de imágenes surgidas en el desplazamiento calmo y atento de una cámara? No como Carnap lo decía sobre Nietzsche (en el aún expresivo artículo «La superación de la metafísica a través del análisis lógico del lenguaje»), esto es, que lo que «carece de sentido cognitivo» es mejor «expresarlo» en el lenguaje de la poesía como algo «meramente emocional», sino, por el contrario, en el sentido de que el cine conseguiría dar pleno sentido cognitivo a lo que Heidegger, Hegel y otros filósofos intentaron en vano decir mediante la escritura lineal. El cine ofrecería un lenguaje que, entre otras cosas, eximiría de realizar tales experimentos cronenbergianos con la escritura, dejando de insistir en «golpearse la cabeza embistiendo contra las paredes del lenguaje», al decir de Wittgenstein. El cine no sería una claudicación ante algo sin articulación, sino otro tipo de articulación conceptual, que incluye un componente emocional. Lo emocional no desaloja a lo racional, lo redefine.

Tal vez sea Heidegger, en el contexto del pensamiento europeo, quien, de todos los filósofos más recientes, ha expresado este compromiso de la filosofía con los afectos (*pathé*) de carácter fundamental, como la angustia y el tedio, afectos que nos ponen en contacto con el ser mismo del mundo, sentimientos con valor cognitivo en el sentido amplio de un «acceso» al mundo (no en un sentido tan sólo «epistemológico»). Al referirse a la poesía como «pensante» — y no, simplemente, como fenómeno estético o desahogo emocional — Heidegger la considera como apta para expresar la verdad, al instaurar el poeta un ámbito de «dejar que las cosas sean» (sin intentar dominarlas o controlarlas) a través de la actitud que denomina *Gelassenheit* (traducida, en un registro psicológico, como «serenidad», pero que yo prefiero llamar, con todos sus peligros, «dejadez» o «relajamiento», o también «abandonarse»). No parecería rebuscado considerar al cine, con su particular tipo de lenguaje, como una forma posible del abandonarse, del relajarse, del dejarse

estar, como una forma de captación del mundo que promueve —como la poesía— esta actitud delante del mundo (y aun cuando el propio Heidegger haya sido escéptico con respecto a las posibilidades ontológicas del cine, al que vinculó con las modernas técnicas del entretenimiento, nunca con la actitud pensante que sí atribuye a la poesía).

Haber llamado «cinematográficos» a filósofos como Kierkegaard, Nietzsche y Heidegger haría pensar que se sabe perfectamente lo que sea que resulte ser el cine. Pero, en verdad, no lo sabemos, pues la historia del cine es mucho más conturbada y menos lineal que la historia de la filosofía europea. Jean-Claude Carrière lo expresa bien al decir que el cine es una experiencia abierta, siempre redescubriéndose, huyendo de las reglas que tratan de aprisionada en una canónica. Pero no sabemos qué es el cine por una razón profunda; en realidad, por el mismo orden de razones por las que tampoco sabemos qué es la filosofía. No porque seamos ignorantes, o porque no hayamos ido bastantes veces a la biblioteca o a las filmotecas, sino por la naturaleza misma del asunto. Por eso, lo que voy a decir en la próxima sección acerca del cine es completamente estratégico: se trata de una caracterización conveniente para propósitos filosóficos, que permitirá considerar a los filmes como formas de pensamiento. No se trata de caracterizaciones permanentes o intocables.

## II Conceptos-imagen

Unas de las razones de haber llamado «cinematográficos» a aquel grupo de filósofos europeos de los siglos XIX y XX, es que ellos sostuvieron que ciertas dimensiones de lo humano, para ser entendidas, no pueden ser dichas o articuladas tan sólo lógicamente, sino que tienen que ser también presentadas sensiblemente, impuestas por un afecto dentro de una comprensión «logopática», intelectual y afectiva al mismo tiempo. Los «filósofos cinematográficos» sostienen que esa presentación mixta enuncia, a través de un impacto, ciertas afirmaciones que pueden ser defendidas con pretensiones de verdad universal; no se trata de meras «impresiones», sino de un impacto comprensivo, de experiencias vinculadas con lo humano y con la verdad en algún sentido cognitivo.

Estas características de las filosofías «páticas» parecen próximas al lenguaje del cine, por lo cual se abre aquí un espacio de confluencia entre la historia de la filosofía europea, sobre todo a partir del revolucionario siglo XIX, y la historia del cine, que puede ser vista —en un experimento de pensamiento— como la culminación de una historia de la imagen afectivo-cognitiva que aún está por ser escrita. Diré, de manera frágil y provisoria, que el cine, si se mira filosóficamente, puede entenderse como la construcción de lo que llamaré *conceptos-imagen*, un tipo de «concepto visual» estructuralmente diferente de los conceptos tradicionales utilizados por la filosofía escrita, presentados en la sección anterior como pertenecientes a una larga tradición intelectualista del pensamiento europeo, y a los que llamaré conceptos-idea. Si nos preguntamos *qué es* un concepto-imagen, nos sentiremos advertidos por Wittgenstein acerca del peligro de plantear ese tipo de pregunta esencialista (que comienza siempre con las palabras: «¿Qué es?»), y que nos arrastra a respuestas del tipo: «Los conceptos-imagen son...». Pero esta noción —como la mayoría de las nociones— no tiene contornos nítidos ni una definición precisa, y tal vez no debería tenerla si pretende conservar su valor heurístico. De manera que lo que voy a decir aquí sobre conceptos-imagen es simplemente una especie de «encaminamiento» —en un sentido heideggeriano— un «ponerse en camino» en una cierta dirección comprensiva hacia la cual esta caracterización indica, pero sin cerrarla o trazarla completamente.

Antes de hablar específicamente de conceptos-imagen quiero decir algo sobre *imagen*. No hay nada de particularmente sensible o afectivo en las imágenes; éstas podrían ser tan intelectuales y apáticas como proposiciones escritas (por ejemplo, las imágenes de un geómetra o de un agrimensor); es claro que no son éstas las imágenes que aquí interesan; las que importan al concepto-imagen son aquéllas capaces de «afectivizarse» aprovechando su poder presencial, su carácter «tremendo» (que hace temblar, que sacude). De las imágenes no interesa tan sólo su función representativa, y sí su presencialidad, su «tremendidad», su posibilidad de estremecer pero de manera cognitiva, referencial y donadora de sentido, y no solamente en la forma de un «impacto emocional» de consumo pasajero. En el caso particular del cine, quiero entender por «imagen» todo aquello que el cuadro nos entrega y también todo aquello que

nos rehúsa, en un contrapunto inestable (lo que se muestra puede rehusarse y viceversa). El cuadro como una bisagra, que abre y cierra, muestra y oculta, y que expresa en ese vaivén. En este sentido, palabras, sonidos, ruidos, movimientos, velocidades, distancias, músicas, objetos, forman parte de la imagen. Así, me gustaría considerar lo que los actores dicen dentro de un filme, la música que se escucha, los objetos que aparecen y los desplazamientos de cámara, como integrantes, todos ellos, de la imagen. (Y es por eso que pueden ser tan dudosas expresiones como «teatro filmado», «novela filmada»: cualquier cosa rodada ya se tornó *ipso facto* imagen cinematográfica, en el sentido plenario que quiero utilizar aquí).

A partir de esta noción elemental de imagen, querría explicar de manera más demorada cómo veo lo que sea un concepto-imagen. Voy a estudiar esto en ocho consideraciones, que tendrán que ser agudizadas durante los análisis de filmes concretos:

1. Un concepto-imagen se instaura y funciona dentro del contexto de una experiencia que hace falta tener, para poder comprender y utilizar el concepto. Por consiguiente, no se trata de un concepto externo, referencial, sino parte de una experiencia instauradora que permite la consolidación efectiva del concepto. Parafraseando al filósofo inglés John Austin, se podría decir que el cine es una especie de «hacer cosas con imágenes». La racionalidad logopática del cine cambia la significación de la expresión «saber algo», que no consiste tan sólo en «tener informaciones», sino en haberse abierto a cierto tipo de experiencia, en haber aceptado dejarse afectar por una cosa desde dentro de ella misma. De manera que hay que aceptar que parte de este saber no puede ser transmitido a aquel que, por un motivo u otro, no ha tenido las experiencias correspondientes.

Claro que una película puede siempre ser «puesta en palabras», en lo que se refiere a su componente lógico. Podemos decir que *Blow-Up*, de Antonioni (uno de los filmes que analizaremos), pone a su personaje central en una situación de incertidumbre intolerable, sacándolo de su actitud frívola y haciéndolo asomarse a la seriedad de la vida. Pero esto no es *Blow-Up*. Estas afirmaciones externas y arbitrarias sólo ganarán alguna animación cuando el filme sea visto y experimentado, instaurándose la experiencia de la incertidumbre a través de la fuerza afectiva de imágenes

que constituyen esa incerteza, inclusive, como una experiencia insoponible. (En el registro de experiencias insoponibles imposibles de explicar «desde afuera», piense, por ejemplo, entre millares, en filmes como *El salario del miedo* [1953. Henri Cluzot], *El coleccionista* [1965. William Wyler], *El reverso de la fortuna* [1990. Barbet Schroder] o *Missing* [1982. Costa-Gavras]). Lo que se agrega a la sinopsis en el momento de ver la película y de *tener la experiencia* que ésta propone e impone (la experiencia que *es* la propia película), no es estrictamente un «agregado», un solaz, una «experiencia estética» adicional o un ornamento, sino una dimensión comprensiva del mundo, una condición para que un fenómeno aparezca.

Claro que, simplemente, *ver* el filme, como recomendaba Fellini a sus críticos más intelectualizados, no es, *per se*, hacer filosofía, ni configura todavía ningún tipo de saber. Para indagarse filosóficamente sobre el mundo a través de un filme también precisamos interactuar con sus elementos lógicos, entender que hay un concepto que ha de ser construido —y no solamente «transmitido»— por sus imágenes (en movimiento, comprendiendo la total inmovilidad como una de las posibilidades del movimiento). Pero simplemente entender esta idea, a través, digamos, de la lectura de un comentario —así como Kant sabía enormidades de geografía sin haber salido nunca de Königsberg— tampoco es suficiente. Podremos leer incontables veces lo que allí se dice y haber entendido plenamente los términos del problema, y continuaremos permaneciendo «del lado de afuera», desalojados de su núcleo significativo.

Para todos los efectos lógicos, el comentario proporciona un relato «completo» del filme. Tendríamos alguna esperanza de ser entendidos por el filósofo intelectualista si pudiéramos mostrarle que «falta algo» en el comentario, que está «incompleto». Pero, en verdad, en el comentario no «falta» absolutamente nada y ése es precisamente el problema. La experiencia no forma parte del relato, es un componente que, aunque cognitivo, no se agrega a la información lógica disponible (tal vez por la misma razón que, según el mencionado Austin, la fuerza de una expresión no forma parte de su significado).

2. Los conceptos-imagen del cine, a través de esa experiencia instauradora, buscan producir en alguien (un alguien siempre muy indefinido) un impacto afectivo que, al mismo tiempo, le diga algo acerca del mundo y

de lo humano, algo con valor cognitivo y argumentativo que persuada a través de una conmoción. No están interesados tan sólo en información objetiva ni tampoco en una pura explosión afectiva, sino en una composición de contenidos representacionales y de afectos. Pero no se debe confundir «impacto afectivo» con «efecto dramático». Efecto dramático es la específica figura que lo logopático suele adoptar en la mayoría del cine narrativo clásico, pero eso no significa que no haya logopatía en filmes no dramáticos. Una película puede no ser «dramática» ni buscar particulares «efectos», puede, inclusive, no ser narrativa, no contar una historia, no tener linealidad y, no obstante eso, tener un impacto afectivo, provocar una conmoción «pática», como ocurre en *Verano en la ciudad* (1970, Wim Wenders), *La hipótesis de la pintura robada* (1979, Raúl Ruiz), o *Filme, Socialisme* (2012, Jean-Luc Godard). Incluso los así llamados «filmes cerebrales» conmueven al espectador precisamente a través de su frialdad, de su aparente carácter gélido o taciturno. Su aparente indiferencia es precisamente su particular recurso persuasivo, su peculiar tipo de emocionalidad. (El mejor ejemplo de esto tal vez sea *El poder de los sentimientos* [1983, Alexander Kluge], película gélida y distanciada que, paradójicamente, afirma algo sobre sentimientos humanos y afecta logopáticamente al espectador).

Por eso, sería un error pensar que la concepción logopática del cine se aplica tan sólo al cine narrativo clásico, que busca provocar «impactos emocionales» en el espectador. La idea del impacto afectivo está claramente presente en la teoría de lo «patético» formulada por Eisenstein en el libro *La forma del cine* y aplicada al análisis de la famosa escena de las escaleras de Odesa en *El acorazado Potemkin*. Escribe Eisenstein:

No es necesario buscar en la naturaleza lo que parece ser un *pathos* per se. Nos limitaremos a un análisis del *pathos* en una obra desde el punto de vista de su perceptor [...] desde el punto de vista de la emoción que despierta en el espectador. [...] [Para esto, basta] una simple descripción de los signos superficiales del comportamiento externo de un espectador dominado por el *pathos*. [...] Cuando el espectador no puede evitar saltar de su asiento, cuando prorrumpe en aplausos y exclamaciones, cuando sus ojos brillan con deleite, antes de derramar lágrimas de deleite... En resumen, cuando el espectador se ve obligado a «salirse de sí mismo», en el sentido de «salirse de su equilibrio y condición habituales y pasar a una nueva condición».



Dejando de lado desacuerdos teóricos (por ejemplo, no vinculo esto con la noción de «orgánico», muy importante para Eisenstein), lo que él escribe es exactamente lo mismo que quiero apuntar aquí. Y nadie más lejos que Eisenstein del mero melodrama narrativo clásico, lineal y lacrimógeno. De todos modos, otros grandes directores de cine más cerca de lo narrativo, como Chaplin y Hitchcock, también han puesto el acento en los afectos que la imagen tiene que despertar en el espectador.

3. A través de esta experiencia instauradora y afectivamente impactante, los conceptos-imagen afirman algo sobre el mundo con pretensiones de verdad y universalidad, en el sentido de algo que afecta a lo humano como tal de una manera primaria y fuertemente compartida. (Todos los humanos sienten miedo, aunque los objetos que merecen miedo sean diversos). Este elemento es fundamental, porque si no conservamos las tradicionales pretensiones de verdad y de universalidad (que no están presentes tan sólo en la filosofía occidental, aunque tengan en ella una expresión específica), difícilmente podremos hablar, de manera interesante y no meramente figurativa, de filosofía en el cine. El cine no elimina la exigencia de verdad y universalidad, pero —como veremos— las redefine dentro del fenómeno logopático. Como tendremos ocasión de comprobar en la próxima sección, la universalidad del cine es peculiar, pertenece más al orden de la posibilidad que al de la necesidad. El cine es universal, no en el sentido del «le ocurre necesariamente a todos», sino en el de «podría ocurrirle a cualquiera».

Que el cine haga afirmaciones sobre el mundo que pueden ser verdaderas o falsas es una de las tesis que más pueden escandalizar a los filósofos escritos. Precisamente, lo que diferencia obras científicas de poéticas es que éstas últimas pueden sostener cosas opuestas sin contradirse, mientras que dos afirmaciones científicas opuestas deben desalojarse mutuamente, no pueden ser ambas verdaderas. Esto no nos obliga a encontrar proposiciones dentro de un filme, pero, según vimos, las proposiciones son tan sólo una de los *media* dentro de los cuales los conceptos pueden vincularse y generar afirmaciones acerca del mundo; otros medios que permiten eso son, por ejemplo, las situaciones del cine narrativo tradicional, que son como las proposiciones en el lenguaje, en el sentido de ofrecer un ambiente para que los conceptos se desarrollen;

en ellas, personajes que representan ideas se relacionan entre sí, generando vínculos y haciendo aserciones. (Por ejemplo, que Jack muera en el naufragio del *Titanic* y Call Hockey y Rose sobrevivan son formas de relacionamiento que afirman algo en esa interacción: «Hay algo de amor en una catástrofe, en donde personas hermosas mueren y seres detestables sobreviven; pero hay también algo de aleccionador, en la medida en que alimenta los valores existenciales de los sobrevivientes»; aunque este fraseado muestre, precisamente, el absurdo de intentar resumir el contenido representacional sin el afecto, precisamente lo que la vieja Rose le dice a uno de los ayudantes de Lovett cuando éste reconstruye fríamente el naufragio tan sólo en sus elementos objetivos).

Para entender plenamente la idea de lo asertivo en el cine, es necesario retirarlo de una concepción «fotográfica», según la cual el cine tendría, sobre otros medios de aproximación al mundo, la ventaja de figurar lo real «tal cual es», de acompañar fielmente los contornos de lo «real» (analizaremos estas ideas en detalle en el Ejercicio 2 sobre neorrealismo). Contra esto, defiende una noción abstracta o «conceptual» del cine (que es la que mejor se adecua, tal como sostengo, a la tesis de que el cine puede ser filosófico), según la cual la imagen cinematográfica es tan articulada y selectiva como la proposición, y no tiene ninguna fidelidad mayor a «lo real» que ella. Según el *dictum* de Wittgenstein, un signo significa más en la medida en que más cosas excluye, y en ese sentido, tanto la fotografía como la escritura consiguen expresar algo acerca del mundo excluyendo algo a través de procesos selectivos. Así, la imagen no tiene más fidelidad al mundo que la palabra, ya que tanto una como otra están tiranizadas por el régimen de la selección y la exclusión. En verdad, nada consigue «reproducir lo real». Precisamente, lo asertivo del cine proviene no de su presunta capacidad de reproducción fiel, sino de un mecanismo tan selectivo como el de la literatura o la filosofía.

La significación surge del contraste entre lo que se presenta y lo que se oculta. Este contraste es un mecanismo de predicación, mediante el cual alguna cosa se afirma de otras. Para entender cómo el filme es capaz de decir algo sobre el mundo, hay que abandonar la idea fotográfica de entrega a lo «real», y entender que la imagen cinematográfica es tan abstracta como la aserción proposicional, en el específico sentido de que afirma algo dentro de aquel contrapunto entre lo que incluye y

lo que excluye. (Veremos un ejemplo impresionante de esto en el ejercicio sobre Wittgenstein y el cine mudo, al final del libro). Hay que huir de ese «iconismo» del cine para descubrir las dimensiones abstractas de la significación en imágenes. El cine tiene un mecanismo predicativo propio, vinculado con sus particulares posibilidades expresivas. Y por eso tiene una particular relación con las pretensiones de verdad de lo que afirma.

4. ¿Dónde están los conceptos-imagen? ¿En qué lugar de la película pueden ser localizados? ¿Están concentrados o desparramados? ¿Son puntuales o extensivos? La respuesta a esto depende, en gran medida, del tipo de película de que se trate. En una película narrativa tradicional, sólo el filme entero puede considerarse como el concepto-imagen de alguna noción o de varias, aunque algunos momentos puedan constituir, ellos solos, conceptos-imagen parciales. Podemos llamar al filme entero un macro-concepto-imagen, que puede estar compuesto por otros conceptos-imagen menores. Un concepto-imagen tiene que desarrollarse, pero no necesita hacerlo narrativamente, dentro de una historia; hay maneras no narrativas de desarrollar un concepto-imagen; pero su desarrollo puede ocurrir en un espacio muy pequeño, o en el transcurso de toda una película. Si, visto filosóficamente, es claro que un filme tiene que componer algún sentido (aunque no único), pero éste no precisa «transcurrir», puede tratarse de algo extremadamente puntual, bajo la forma de un impacto inmediato.

En su obra clásica *Intolerancia*, Griffith mostró, ya a través del título, de qué manera un film narrativo puede ser visto como un concepto-imagen de cierto fenómeno humano. La principal idea filosófica de esta película es que la intolerancia es a-histórica, que existió siempre, que es independiente de épocas y situaciones. François Truffaut dijo una vez que toda buena película debería poder resumirse en una sola palabra, y como ejemplo afirmó que *Hace un año en Marienbad* (1961, Alain Resnais) era, simplemente, «la persuasión». Si esto es así, debemos considerar *Intolerancia* como una buena película. En un filme narrativo como éste, los conceptos-imagen necesitan de un tiempo para desarrollarse. Por su característica de ser experienciales, ellos suponen un desarrollo temporal; en este caso, los conceptos-imagen no son puntuales; difícil-

mente un fotograma o un único cuadro puedan constituir un concepto-imagen en un filme narrativo. El cuadro que muestra al joven a punto de ser ahorcado —en la mencionada obra de Griffith— no puede constituir por sí solo un concepto-imagen de la intolerancia, se necesita de una mayor expansión, se precisa saber de qué manera ha ido el joven a parar a esa situación, por qué se están haciendo tantas tentativas para salvarlo, etc. El concepto-imagen precisa de un cierto tiempo para desarrollarse por completo en una narración, aunque ésta no sea lineal. (Una escena de *Intolerancia* podría constituir un concepto-imagen de otro fenómeno, por ejemplo, de la valentía, que después se puede articular con la tesis más general sobre la intolerancia).

Parece que son las «situaciones» de un filme narrativo las que pueden constituir conceptos-imagen, el lugar privilegiado en donde su interacción acontece. Pero un personaje (en los filmes en donde los hay) puede ser también un concepto-imagen. Evidentemente, un personaje es inseparable de las situaciones que protagoniza. En cierta manera, él *es* esas situaciones. Con todo, un personaje puede tipificarse de maneras bastante fijas y constantes, de tal modo que acabe uniformizando extraordinariamente las situaciones por las que atraviesa. Por ejemplo, hay un tipo de personaje que suele morir de manera trágica y ridícula al mismo tiempo en muchas películas, todas rigurosamente narrativas, dirigidas o producidas por Steven Spielberg: el abogado ambicioso de *Parque Jurásico* devorado por un dinosaurio, el valentón Quint de *Tiburón*, devorado por el escualo, el comercializado Jonas Miller de *Twister* (1996, Jan de Bont), absorbido por el tornado, etc. Todos mueren en virtud del mismo concepto-imagen de arrogancia y falta de respeto por las fuerzas de la naturaleza, en un cuadro fuertemente moralista típico del cine norteamericano (y específicamente del moralismo spielbergiano). Pero, en definitiva, los conceptos-imagen tienen que desarrollarse en ciertas «expansiones» de la imagen, que en el cine narrativo son «situaciones». En este caso, el desarrollo acontece en la totalidad de las situaciones presentadas por el filme entero, en la medida en que, como lo hacen la mayoría de las películas, se propone narrar una historia con personajes.

Pero hay también cines casi narrativos o no narrativos. Ejemplo de lo primero es *2001. Odisea del espacio* (1968, Stanley Kubrick). Dividida en partes, la primera es protagonizada exclusivamente por monos, y po-

dría considerarse como un concepto-imagen de la noción «ininteligibilidad del sentido del mundo con independencia del progreso humano»; pero ese sentido completo del filme sólo será presentado al final, en la imagen del enorme feto que flota en el infinito. Casi no hay personajes en esta obra en el sentido tradicional. Las imágenes son de alto nivel especulativo y la narración se diluye. Pero hay casos mucho más radicales, como los cines de vanguardia (de los años 1920 y 1960), y los experimentales. Aquí la idea de «situación» se diluye por completo y por tanto los conceptos-imagen no pueden estar en ellas. Sostengo, sin embargo, que hay conceptos-imagen en estos filmes, y que ellos tienen un desarrollo, sólo que no narrativo; la imagen sugiere siempre algún sentido, aunque éste no aparezca articulado, y no se pueda acceder a él mediante una «interpretación», sino mediante una *interacción proyectiva* hasta cierto punto arbitraria (una característica que, como veremos, es común a todo el cine, tan sólo más acentuado en el caso de las obras vanguardistas). Las vanguardias y cines *underground* modifican el régimen de los afectos porque modifican también el componente lógico de los filmes. Pero una vez que hemos decidido ver un filme filosóficamente, es imposible no descubrir conceptos-imagen en él; conceptos impregnados de afecto, que buscan emocionar en narraciones, pero que implican siempre un impacto afectivo esclarecedor aún en cines no narrativos.

En todo libro sobre cine, el autor siempre trabaja con cierto *corpus* de filmes que son más afines con su proyecto. Nadie puede hablar del cine, en general y en abstracto, sino siempre de cierto tipo de cine. En la selección de películas del presente libro hay una inocultable predilección por los filmes narrativos que, al presentar situaciones y personajes, facilitan la tarea de visualizar las afirmaciones en imágenes, su impacto afectivo, el desarrollo de conceptos-imagen y, por tanto, la tarea de ver el cine como filosófico. Es más difícil apreciar este desarrollo en filmes de vanguardia, aunque representaría un enorme progreso para la investigación logopática tratar de hacerlo (por ejemplo, descubrir los conceptos-imagen en filmes de Germaine Dulac, Louis Delluc, René Clair —de *Entreacte* (1924)— Peter Kubelka, Stan Brakhage, Robert Breer, Jonas Mekas, etc). También una conclusión posible es que estos filmes —de montaje rápido, de puras figuras fluctuantes, que resaltan la propia cámara, etc.— no sean, realmente, filmes filosóficos, sino puramente artís-

ticos y experimentales, más libres que el pensamiento filosófico; tal vez no sean conceptualmente interesantes; si lo son, habrá que mostrar que en ellos se piensa, que tienen algo de filosófico, pero que no pasa por la logopatía o el concepto-imagen. O mostrar que son logopáticos pero de una manera que no generan conceptos-imagen (ya que éstos serían, en el caso de esos filmes, limitadores de las posibilidades inmensas de la logopatía). Éstas son todas vías abiertas para la investigación.

De todos modos, existe, siguiendo líneas de Frege y Wittgenstein, una posible defensa filosófica del cine narrativo, aquel tipo de cine en el cual el contenido invade el filme hasta el punto de hacer olvidar completamente la cámara (con la tela transformándose en una ventana al mundo). Frege dice, en su artículo seminal «Sobre el sentido y la referencia» (1892, fecha contemporánea al nacimiento del cine), que cuando un lenguaje funciona normalmente, *es a los objetos del mundo a lo que queremos referirnos y no al propio lenguaje*, al que sólo excepcionalmente nos referimos cuando surge algún problema en su funcionamiento efectivo; habitualmente, pues, el lenguaje desaparece en beneficio de los objetos, en una especie de acto sacrificial. Wittgenstein ratifica esta misma idea en el *Tractatus Logico-Philosophicus*, afirmando que cuando un simbolismo funciona bien, él simplemente figura el mundo y desaparece en el ejercicio de esa función. (Él también aplicaba esto a la ética: una vida buena era, según él, aquella que no se pregunta por sí misma ni por su sentido, por ser plena, autosuficiente e irreflexiva). La idea es que el buen funcionamiento de algo implica su desaparición sacrificial en beneficio de los objetos del mundo (así como cuando aprendemos a caminar, nuestras piernas desaparecen, y cuando aprendemos a conducir, nuestro automóvil desaparece; atendemos a esas cosas sólo cuando no estamos bien articulados a ellas).

En este sentido, un buen filme es precisamente aquél en donde la cámara desaparece, en donde no somos más conscientes de que estamos viendo una película, mientras que el filme de vanguardia trata de girar la cámara hacia sí misma y mostrar el aparato oculto. Una manera jocosa de entender esto es comparar la reacción de un humano y la de un gato cuando apuntamos hacia algún objeto con el dedo; mientras que el humano mira más allá del dedo, tratando de descubrir el objeto al que el dedo apunta, el gato se queda mirando el dedo; en este sentido, el gato es van-

guardista, le interesa más el medio (el dedo, la cámara) que el objeto apuntado. Es claro que el filme de vanguardia, en la línea Frege-Wittgenstein, trataría de hacer esa virada de la cámara no en virtud del surgimiento de alguna imperfección, sino como una manera de abrir las infinitas posibilidades del cine, para que ellas no queden estancadas en lo que el cine narrativo tradicional es capaz de dar. Aunque en este libro la preferencia está puesta en el cine narrativo, habrá esporádicamente algunas incursiones en el terreno de los conceptos-imagen en cines de ruptura.

5. Los conceptos-imagen pueden desarrollarse en el nivel literal de lo que está siendo mostrado, pero también en un nivel ultra-abstracto. *Los pájaros* (1963, Hitchcock) puede versar sobre pájaros que atacan personas, de cómo éstas se aproximan y redefinen después de los ataques; pero también pudo ser analizada como un estudio sobre la fragilidad de la existencia. Pero si esta película desarrolla conceptos imagen de esa noción, lo hace en un plano ultra-abstracto, porque nada se dice ni se muestra sobre esta cuestión en la película, ni una sola imagen alude a esto de manera inequívoca y directa. *El último* (1924, Murnau), y *El ángel azul* (1930, Von Sternberg), filmes analizados en el Ejercicio 14 sobre Wittgenstein, pueden considerarse conceptos-imagen, respectivamente, del despojo y la caída. Podemos estudiar la noción de eutanasia en un filme en donde nadie muere, y el problema de la vejez en un filme sin viejos.

Que el concepto-imagen pueda desarrollarse en un nivel abstracto es precisamente lo que permite que sus conceptos filosóficos puedan ser eficaces, tanto en filmes narrativos como no narrativos, pues un concepto puede ser construido a través de una serie de imágenes sin conexión aparente, aunque sea más difícil captarlo en ese tipo de filmes. También podemos construir conceptos-imagen en una película completamente fantástica, irreal o surreal, aun cuando presente monstruos o situaciones imposibles, seres descuartizados que se recomponen, personas que vuelan o inverosimilitudes menores (como los encuentros improbables o casualidades implausibles de las películas de Hitchcock). La imagen presenta, en el nivel abstracto, problemas relacionados con lo humano, el mundo y los valores. Incluso los diversos *King Kong* o la saga de *La guerra de las galaxias* afirman alguna cosa —verdadera o falsa— acerca de la humanidad o acerca del mundo. En este sentido, en el nivel abstrac-

to de los conceptos-imagen, esos filmes representan situaciones posibles, personas posibles, algo que podría ocurrirle a cualquiera en el plano conceptual del sentido, aunque no pueda ocurrir en el plano empírico (como transformarse en mosca o viajar a la velocidad de la luz).

David Cronenberg declaró que buena parte del dramatismo de su filme *La mosca* (1986) se basó en la experiencia de asistir a la larga enfermedad de su padre. La transformación de un hombre en insecto es una metáfora de la enfermedad y el envejecimiento, es decir, de la condición humana. Transformarse en mosca es algo fantástico, pero decaer no lo es. La película de Cronenberg habla del declinar humano, del finar, aunque no lo haga en el nivel literal de una película de «terror». En cierto sentido, hay algo como de inevitablemente metafórico en el cine, inclusive en el más despiadadamente «realista». De manera que el hecho de que cierto texto (literario o fílmico) sea ficticio, imaginario o fantástico no obstruye el camino hacia el mundo. Al contrario, a través de un experimento que nos aleja extraordinariamente de lo cotidiano y familiar, el filme puede hacernos ver lo que habitualmente no veríamos; nada como una buena película de terror para volvernóscos conscientes de ciertos horrores de nuestro mundo.

6. Los conceptos-imagen no son categorías «estéticas», en el sentido de que no son empleados para determinar si un filme es «bueno» o «malo», de buena o mala calidad, de clase A o de clase C. De qué manera una película crea y desarrolla conceptos (que es lo que interesa filosóficamente) y cuáles son los criterios para considerarlo «un buen filme», son dos cuestiones diferentes. El contenido filosófico-crítico y cuestionador de una película se procesa a través de imágenes que tienen un efecto afectivo esclarecedor, y eso puede ocurrirnos delante de producciones que no son «obras maestras» del cine. Al contrario, si no conseguimos una relación logopática con una de las consideradas como «obras maestras» (si no conseguimos afinidad afectiva, por ejemplo, con «El ciudadano», de Orson Welles), difícilmente conseguiremos entender lo que ese filme pretende transmitir a través de sus conceptos desarrollados en imágenes. Y podemos tener experiencias filosóficas intensas viendo la serie *Cementerio maldito*, o películas de luchas japonesas de serie B, por más que esto escandalice al crítico de cine «especializado». (Sea dicho de paso: en



cierta manera, como ocurre con el psicoanálisis, no puede haber «especialistas en cine». Por sus características, se trata de actividades que no pueden transformarse en una profesión como otra cualquiera. En rigor, también la filosofía —a pesar de su actual situación institucionalizada— pertenece a esa clase de actividades no profesionalizables).

Pero que los conceptos-imagen no sean conceptos «estéticos» no quiere decir que ellos no atiendan al aspecto formal de las películas, a los particulares modos de filmar, a los movimientos de cámara, a los cortes de montaje, a la construcción de la obra. Veremos más adelante en este ensayo, y después en los análisis concretos de películas, que esa construcción formal interesa mucho, y es indispensable para entender cómo el cine genera conceptos-imagen. Pero esta construcción formal no tiene por qué ser evaluada y aprobada por criterios estéticos de «calidad»: técnicas de rodaje y montaje son importantes tanto para construir películas de serie B como obras maestras; hasta el filme estéticamente más miserable tiene una construcción formal que interesa estudiar y tomar en cuenta desde el punto de vista filosófico.

7. Los conceptos-imagen no son privativos del cine; no solamente el cine los construye y utiliza. Ciertamente, la literatura de todas las épocas ha instaurado experiencias esclarecedoras, y ha utilizado el impacto afectivo con pretensiones de verdad y universalidad, desarrollando conceptos en niveles abstractos y metafóricos. En verdad, como ya antes fue sugerido, también la filosofía ha utilizado conceptos-imagen para exponer pensamientos (claramente en textos como el *Zarathustra* de Nietzsche o en los escritos semipoéticos de Heidegger). Entonces, el cine no inventó los conceptos-imagen, sino que los ha generado y desarrollado de maneras específicas que habrá que entender, precisamente explorando la forma del cine, su particular manera de pensar (y esto es algo que sólo se puede hacer de una manera: viendo y analizando películas).

Lo que diferencia los conceptos-imagen del cine de conceptos-imagen utilizados por la literatura o la filosofía no es una diferencia de naturaleza, sino de composición técnico-poética. En los cuentos de Kafka, por ejemplo, a través de lo monstruoso y animalesco, se dice algo filosóficamente relevante acerca del mundo y de lo humano. La metamorfosis es impactante, logopática, universal, pero también lo son las transforma-

ciones de lo humano en los criminales de Dostoievski, los enfermos de Thomas Mann o los viajeros de Max Frisch. La literatura ha sido tan cuestionadora como puede serlo el cine, y pensadores como Heidegger podrían ser llamados también «filósofos literarios» o «filósofos poéticos», como lo fueron, de manera asumida, Rudolf Eucken, Henri Bergson o Sartre. Lo que el cine proporciona es una especie de «superpotenciación» de las posibilidades conceptuales y, por tanto, de la instauración de la experiencia indispensable al desarrollo del concepto-imagen, con el consiguiente aumento del impacto afectivo.

El impacto de la imagen del cine es, *en principio*, más apelativa, más urgente, más hipnótica, lo que podría ser visto como una promoción de las posibilidades filosóficas del cine, pero también como una dificultad. Nada de esto descarta *ab initio*, ciertamente, la posibilidad de que un lector de literatura tenga la sensibilidad adecuada como para ser golpeado de manera avasalladora por lo que lee, con la misma o mayor fuerza que el cine. Éste se aproxima a cierta plenitud de la experiencia vivida, incluyendo una temporalidad en movimiento, lo que podría llevar a la expectativa de una mayor aproximación a «lo real», con todas sus dificultades, una idea que puede ser útil provisoriamente, pero que más tarde será cuestionada. En una primera aproximación, parecería que el cine le deja al espectador menos espacio que la literatura para entender lo que está siendo pensado, como si el lector tuviera más trabajo conceptual que el espectador de cine. Poco a poco iremos viendo que las cosas son más complicadas.

El poder productivo —más que reproductivo— de la imagen en movimiento marca el carácter emergente del cine en el ámbito del pensamiento, algo mucho más potente que la mera «fotografía en movimiento». (En rigor, veremos, a lo largo de este libro cómo, precisamente en virtud de sus posibilidades «abstractas», nos alejamos paulatinamente de una concepción fotográfica del cine, viendo al cine mucho más próximo a la literatura que a la fotografía). La particular temporalidad y espacialidad del cine, su portentosa capacidad de montaje y remontaje, de inversión, de recolocación de elementos, la estructura de sus recortes y aproximaciones, eso es lo que marca la diferencia. La literatura proporciona elementos para un filme, para una especie de pase privado de cine que ocurrirá en la sensibilidad de quien lee. El cine presenta, de manera pecu-

liarmente «impositiva» todo aquello (¿o casi todo?) a lo cual la literatura sólo invita. La instauración de la experiencia tiene, en el caso del cine, un carácter irresistible y tiránico. Todo «está allí». El mundo en toda su dificultad está «re-puesto», y eso permite que se puedan vivir en el cine las experiencias más atroces con agrado. Cine y literatura, desde el punto de vista filosófico, son la misma cosa; cambian las técnicas, los lenguajes, las temporalidades, pero la pretensión de verdad universal es la misma, pretensión tal vez frustrada de maneras también muy diferentes.

Se ha dicho que mientras la literatura utiliza el lenguaje articulado, el cine crea su propio lenguaje, que no cumple las condiciones de los lenguajes articulados. Por ejemplo, que no hay «doble articulación» en el cine, ni códigos ni sintaxis en sentido estricto. (Christian Metz ha estudiado esto y remito a sus conocidos textos). Pero estas características del cine no le impiden ser filosófico, en la medida en que, como veremos, el cine inaugura su propia potencia asertiva, su manera específica de hacer afirmaciones, su propio fraseo. El hecho de que la literatura aún se base en el lenguaje escrito, y en la medida en que leamos literatura filosóficamente, ella aún se mantiene en el terreno de la filosofía tradicional, por más que goce de la doble articulación del lenguaje. Se trata de una cuestión expresiva: el cine no tiene por qué heredar las articulaciones del lenguaje escrito; él crea sus propias articulaciones, y con ellas piensa y filosofa.

No tiene mucho sentido, pues, entrar en discusiones sobre las potencias expresivas del cine y de la literatura, tratando de hacer comparaciones. Sé que hay muchos estudios importantes sobre ello y no quiero desmerecer su valor, pero nada de eso forma parte del objetivo del presente libro. Por ejemplo, parece evidente que hay algo en la literatura que no parece sustituible por el cine: la descripción de procesos psicológicos internos; lo que piensa un personaje (todo lo que Proust escribe sobre la nostalgia, por ejemplo) no es expresable por los conceptos-imagen del cine. Podemos aproximar la cámara al rostro del actor tanto como queramos y no sabremos por eso en qué está pensando (aunque el actor sea Emil Jannings, Conrad Veigt, Dirk Bogarde o Ricardo Darín). El cine es exterioridad, aspecto, evidencia; es lo que aparece. La literatura inventa la interioridad, aunque ella sea filosóficamente dudosa o inescrutable. Se dirá: la angustia de un rostro dice más que mil palabras. Pero no si son palabras de Proust o Joyce. Las tentativas de llevar *Ulises* y *Un*

*amor de Swann* al cine fueron interesantes para percibir el carácter totalmente inventivo de las imágenes de esos filmes, hasta el punto de tornar incómoda cualquier referencia a los originales literarios. Si hay algo filosóficamente importante en un monólogo interior literario, en una descripción proustiana, esto marcará un límite importante de la capacidad filosófica del cine, que lo llevará a explorar su propia expresividad sin ningún propósito de «transcripción». Es por esto que comparaciones entre los poderes expresivos y filosóficos de la literatura y del cine no nos hacen avanzar en nuestros propósitos.

Las técnicas cinematográficas, el peculiar tipo de temporalidad y espacialidad del cine, su particular sistema de conexiones, el montaje del material, todo lo que permite hacer una película encima de una mesa, todas las particularidades de su lenguaje —o de su falta de lenguaje (Metz)— indican las maneras en que el cine puede construir conceptos, las formas en que consigue ser impactantemente cognitivo, las maneras en que la realidad y la verdad son constituidas y perdidas a través de los recursos del cine. Se debe tratar de entender cómo el cine construye conceptos, de maneras sensiblemente diferentes a cómo Kafka, Dostoievski, Pirandello, Nietzsche o Heidegger construyeron conceptos.

Aludiendo intencionalmente a un filme comercial —pues nos facilitaría mucho la tarea comenzar, por ejemplo, aludiendo a un filme de Tarkovski, cineasta ostensiblemente conceptual— *Hasta que llegó su hora* (*C'era una volta il west – Érase una vez en el Oeste*, 1968, Sergio Leone) puede ser visualizado (¡entre muchas otras maneras!) como un concepto-imagen de la reivindicación o la venganza restauradora, como un desarrollo logopático de esa noción. Como el filme de Leone es rigurosamente narrativo (aunque con inversiones temporales, flashes, etc.), este concepto-imagen queda completamente desarrollado sólo cuando todo el filme está construido. Pero, por ejemplo, la secuencia en que Frank (Henry Fonda) es acorralado por los hombres de Norton (Gabrielle Ferzetti) en las calles del poblado, y en donde él acaba matando a todos con la ayuda del misterioso desconocido (Charles Bronson), constituye una parte fundamental de lo que el filme quiere decir acerca de la venganza: el vengador no sólo quiere que su víctima muera, sino que muera de una manera muy específica, a través de una intencionada y paciente obra, hasta el punto de que éste salva la vida de aquel a quien se

propone matar, una acción absurda desde el punto de vista racional. Esto es, en parte, lo que impide de plano a cualquier filósofo escrito presentar una teoría consistente de la venganza; lo único que le es accesible es, en todo caso, una condenación moral de la misma, como la que encontramos en la *Fundamentación de la Metafísica de las costumbres* de Kant. La elección cuidadosa de la víctima, e incluso su protección, es un aspecto de la venganza que debe ser agregado a todos los otros micro-conceptos imagen que el filme presenta, y a través de los cuales es estudiado ese concepto (por ejemplo, el tema de la punición o la justicia están totalmente ausentes), en un registro bastante lejano de la racionalidad moralista de la filosofía escrita.

La potencia expresiva del cine no puede formularse en una mera lista (como muchos libros lo intentan), y no pretendo hacerlo aquí. Los apuntes siguientes tan sólo pretenden proporcionar una comprensión inicial de algunas técnicas, bastante obvias, de construcción de conceptos, y no tienen ninguna intención de agotar algo que prefiero ir haciendo sobre la marcha. El cine consigue obtener el impacto afectivo fundamental para la eficacia cognitiva del concepto-imagen a través de ciertas particularidades técnicas. Podríamos entenderlas dentro de la famosa tricotomía semiótica (sintaxis, semántica, pragmática), siendo la sintaxis la parte formal del instrumento de captación de objetos, la semántica todo lo que se refiere al contenido representacional (la parte «lógica» de la logopatía) y la pragmática todo lo que se refiere al espectador, a quien va a recibir las imágenes. Dentro de ese esquema, destaco aquí las siguientes técnicas:

En primer lugar, una vez que lo que se quiere filmar ha sido «compuesto» (y esta composición puede ser tan compleja como en un filme de Jacques Tati, o tan franciscana como en uno de Bresson). Con todos los objetos y personas que serán mostrados, la cámara tiene que decidir cómo captará lo que quiere filmar. En relación al movimiento, ya surgen de inmediato cuatro posibilidades lógicas: (a) cámara y objetos quietos (por ejemplo, momento de *Viridiana*, de Buñuel, mostrando la última cena blasfema, con el mendigo ciego en el lugar de Cristo); (b) cámara móvil y objetos quietos (la cámara pasando por los objetos de la tienda de antigüedades en *Blow-up* de Antonioni); (c) cámara quieta y objetos móviles (la escena de la eutanasia de *Amour* de Michael Haneke); (d) cá-

mara y objetos se mueven al mismo tiempo (la cámara va corriendo acompañando el galopar del ejército, en *La diligencia*, de John Ford). Estas son cuatro formas elementales de establecer relaciones entre el instrumento y el objeto, y, por consiguiente, de construir conceptos en imágenes. Dentro de las posibilidades lógicas (b) y (d), aún la cámara deberá decidir si su movimiento será muy lento, lento, rápido o muy rápido; si será hacia adelante, hacia atrás, o hacia algún lado; y a qué distancia inicial será captado el objeto (inicialmente, muy próximo a él y después retroceder; o, por el contrario, de muy lejos y después aproximarse). En las cuatro posibilidades, (a)-(d), el juego de los actores, su presencia o su *performance*, son tan sólo parte del movimiento de los objetos; no tienen ninguna prerrogativa, aun cuando la hayan tenido en el cine comercial de «grandes estrellas»; un gran actor moviendo los brazos es como un objeto que se cae del estante o un mueble que es trasladado. (Quedarse totalmente quieto, como en las posibilidades (a) y (b), es una posibilidad del juego actoral como otra cualquiera).

Además del movimiento, la cámara deberá decidir desde qué ángulo o perspectiva será captado el objeto (desde arriba, desde abajo, en el mismo nivel); y muchas otras cosas, tales como si la captación será plenamente iluminada o en sombras, si será directa o distorsionada, silenciosa o con sonidos o música, con voces en off o no, etc. En lo que se refiere al ángulo de captación de objetos y personas, una posibilidad notable del cine es lo que me gustaría llamar la «pluri-perspectiva», consistente en la portentosa capacidad de saltar permanentemente de la primera persona (lo que ve o siente el personaje) a una tercera, o inclusive a otras personas o cuasi personas que el cine es capaz de construir, y de llegar hasta el propio fondo de una subjetividad. En la mencionada película de Sergio Leone, es fundamental para desarrollar conceptual-imaginadamente la noción de «venganza», que Frank, en el momento de morir, esté pensando en la maldad que hizo en el pasado y en virtud de la cual está siendo abatido. Al morir, el bandido recuerda el terrible daño que hizo al hermano del Vengador, años atrás, y muere recordando, para que la venganza sea plenamente consumada. La cámara se introduce literalmente dentro de la mente de Frank y simultáneamente asistimos al duelo final, a su muerte y a sus pensamientos, porque todo eso es relevante para la estructuración fílmica de la noción que está siendo presentada y desarro-

llada. Ningún concepto-idea podría penetrar tan hondamente en el interior de una noción. La pluri-perspectiva puede considerarse como una especie de cualidad «divina» (¡o demoníaca!) del cine, en el sentido de una omnisciencia y una omni-videncia. El montaje, la estrategia de los cortes, los movimientos de cámara, pueden intensificar aún más esta característica fundamental del cine, e incrementar hasta lo insoportable la eficacia del choque afectivo.

El segundo poderoso elemento de construcción de conceptos, muy bien expuesto en los libros y filmes de Eisenstein, es la posibilidad de hacer cortes, de instaurar diversos tipos de puntuación entre cuadros, la particular manera de conectar cada imagen con la anterior, la secuencia cinematográfica, el montaje de cada elemento, el fraseo cinematográfico. Pues se puede enfocar con cámara vertiginosa el galopar de los caballos del ejército y, en el próximo cuadro, enfocar a los pasajeros de la diligencia disparando contra los indios; no precisamos acompañar el galopar de los caballos hasta que alcancen a la diligencia. Los cortes que pueden hacerse son múltiples y pueden instaurar todo tipo de conexiones, no tan sólo las conexiones causales corrientes del cine convencional, sino todo tipo de conjunciones, disyunciones, identidades, negaciones, etc. (Aquí el cine puede enriquecer el acervo de conectivos lógicos de la lógica tradicional). Los cortes pueden instaurar contrastes, inserciones, inversiones, discontinuidades, insinuaciones, etc., y todo lo que fue filmado, en cualquiera de las posibilidades lógicas mencionadas, puede ganar nuevas significaciones a través del régimen de cortes. Esto también tiene que verse como un poderoso mecanismo de construcción de conceptos, que dista mucho de haber sido agotado (no tanto por la falta de talento inventivo de los cineastas, como por las terribles exigencias del cine comercial y de sus espectadores corrientes, que exigen tiránicamente usos muy limitados de estos recursos, resistiendo a lo experimental).

Claro que nada de esto sugiere algo como un «código» fijo, como a veces se ha dicho (filmar desde abajo significa humillación, filmar desde arriba, arrogancia; filmar con muchos cortes significa ruptura de la continuidad de la vida, filmar de manera fluida, significa recuperarla, etc). No existen estas conexiones regulares sino que las maneras de captar objetos y las formas de montar lo que fue captado son susceptibles de los usos más diversos. Son recursos a los que no están ligadas significaciones

fatales. (Si fuera así, realizar películas se reduciría a la más académica de las actividades y éstas nacerían de un molde preestablecido). Se trata de recursos que pueden ser vinculados a todo tipo de sentimientos, situaciones y actitudes. En esto consiste la casi infinita capacidad del cine para manipular tiempos y espacios, para avanzar y retroceder, para imponer nuevos tipos de espacialidades y temporalidades, tal vez como sólo el sueño consigue hacerlo. Subjetividad y objetividad son, al mismo tiempo, enriquecidas, potenciadas al extremo y, al mismo tiempo (en esto siguiendo la tendencia de una gran parte de la filosofía del siglo xx) problematizadas y disueltas en su pretensión de constituir una distinción nítida. El cine no es más subjetivo que la filosofía ni más objetivo que la literatura; en cierto modo, está más allá del dualismo subjetivo-objetivo, o es ambas cosas a la vez.

En la parte semántica del proceso tenemos dos extremos: de un lado, lo que se puede llamar una «historia», en el sentido de un contenido narrativo concreto y bien determinado (como, por ejemplo, el asesinato y arresto de los asesinos de la familia Cutter en *A sangre fría* (1967), de Richard Brooks), con un comienzo, un medio y un fin (aun cuando éstos sean narrados no linealmente, como en el caso del filme de Brooks, en donde sólo vemos el crimen cometido retrospectivamente). Por el otro extremo, tenemos lo que podemos llamar un «tema», en un sentido casi musical, un referente de contenido muy difuso que sirve para hilvanar el filme de una manera vaga, lo que permite mucho juego de cámara libre, sin la sujeción a una secuencia narrativa fija de la cual se espere un desenlace. Este tema puede ser algo muy diluido, tan sólo figuras, humanas o no. El cine más ligado a historias se acerca más a una especie de prosa, y el más temático, a un cine poético, que muestra más que narra. *El arca rusa* (2002), de Aleksandr Sokurov, es un filme extremadamente poético, con un tema mínimo a ser desarrollado (dejo aquí de lado que se trate de un filme sin cortes, aunque no sin montaje, como se lo suele describir: no hacer ningún corte es un trabajo de montaje como cualquier otro). Y entre esos dos extremos, tenemos una inmensa gama de posibilidades, películas más realistas y verosímiles, más sueltas y delirantes. En todas estas modalidades semánticas, el afecto que acompaña o impregna el contenido, sea prosaico o poético, es siempre fundamental, e inevitablemente, un contenido cargado de afecto. Como ya dije, el es-



tudio filosófico de obras del cine se facilita enormemente en los filmes con historias, más narrativos, y en donde el impacto del afecto queda más claro; pero aún está por ser estudiada la formación del concepto-imagen en películas más poéticas.

Por último, el proceso de formación de conceptos tiene que decidir qué es lo que va a hacer con el espectador o con el deseo del espectador, con sus expectativas. También aquí hay dos extremos: uno de ellos es el total envolvimiento del espectador, la total identificación con lo que le está siendo mostrado, en un estado de absorción, de ser literalmente engullido por el filme. Éste es el efecto buscado, en general, por el cine comercial tradicional: que el espectador se olvide de que está en el cine, que se conmueva de manera plenamente participativa, que se pierda en lo que ve. En el otro extremo, tenemos un espectador distanciado y observador atento de lo que le está siendo mostrado, en una actitud más crítica y desapegada, aunque no menos interesada. Éste es el espectador que muchos grandes directores (Kluge, Tarkovski, Bergman, los vanguardistas en general) han querido tener. Pero éstos son polos muy artificiales; nuevamente tenemos, entre ambos, una gama enorme de posibilidades de mayor o menor envolvimiento e identificación. La opción dependerá de qué es lo que se quiere hacer con el espectador: educarlo, formarlo, convencerlo de algo, asombrarlo, escandalizarlo, tornarlo consciente de algún peligro, asustarlo, cambiarlo, divertirlo, explicarle algo, y millares de otros propósitos. Los estudios de mercado se hacen, precisamente, para descubrir los deseos de los consumidores de imágenes. Ésta es la dimensión pragmática del proceso técnico de formación de conceptos, en donde habrá que decidir qué es lo que se quiere hacer con ellos, cuál es el particular impacto de los conceptos sobre el espectador que se pretende afectar.

Es interesante notar que las teorías del cine más conocidas, aunque todas ellas se ocupen de las tres dimensiones, han puesto más el acento en alguna de ellas más que en las otras. Las primeras teorías, muy vinculadas al cine mudo (Rudolf Arnheim, Eisenstein, Béla Balázs), pusieron el acento en la sintaxis cinematográfica, mientras que las teorías realistas (André Bazin, Kracauer) se han ocupado más de la correspondencia de la imagen con el mundo, esto es, de la relación semántica. Las teorías fenomenológicas y existenciales o psicológicas (Jean Mitry, Henri Agel,

y el propio Christian Metz, a su manera) se han preocupado mucho con el impacto en el espectador. Como si las primeras teorías apuntasen hacia el medio poniendo en suspenso el mundo; las segundas, acentuasen el mundo poniendo de lado, sin abandonarlo, el medio; y como si las terceras intentasen una composición entre medio y mundo. O como si las primeras acentuasen la opacidad de la imagen, las segundas la transparencia, y las terceras intentasen una composición dialéctica entre opacidad y transparencia. Es claro que todo esto es muy artificial, pero puede tener algún valor heurístico.

Las técnicas cinematográficas posibilitan la instauración de la experiencia logopática y su peculiar tipo de verdad y universalidad, así como su articulación —también peculiar— entre lo literal y lo metafórico. A través de esa técnica son generados los conceptos-imagen; las técnicas no son una manera accidental de acceder a conceptos a los que se podría llegar de alguna otra forma. El concepto-imagen del cine no puede ser generado por medios literarios o fotográficos. Que la cámara de Sergio Leone pueda multiplicar las perspectivas y los espacios-tiempo, y puntuar el filme como lo hace, es fundamental para la generación del concepto-imagen de la venganza, que no podría ser transcripto en otros términos. Sin esos elementos, no existe concepto-imagen cinematográfico. (Esto lo veremos mejor en los ejercicios a lo largo del libro).

8. Por último, los conceptos-imagen tienen la peculiaridad de propiciar soluciones lógicas, epistémica y moralmente abiertas y cuestionadoras (y a veces, marcadamente amorales o negativas, pero, de todas maneras, nunca cerradamente conciliadoras) para los problemas filosóficos que aborda. Recordando el carácter abstracto y metafórico de los conceptos-imagen, esto se aplica inclusive a los filmes narrativos con «final feliz», con la moralidad restablecida (como lo vio Schopenhauer, el telón baja rápidamente para que no se vea cómo la felicidad eterna de los novios se deshace poco después del desenlace afortunado); ni siquiera estos finales felices son cerrados, no por mérito de sus realizadores, sino por la poderosa insurgencia del régimen de las imágenes. Aun cuando un director se propusiera «cerrar» alguna solución de manera definitiva, la fuerza de la imagen se opondría a ello, y el director acabaría realizando la obra que no quería hacer. (Veremos varios ejemplos de ello en los

ejercicios, siendo un caso notable *La semilla del diablo* (*Rosemary's baby*) de Roman Polanski. Fellini, a su manera salvaje, ha manifestado muchas veces esta «astucia de la imagen» (la expresión no es de él) que conduce hacia una cierta dirección sin consultar al usuario, lo que hace que el filme resultante nunca sea el que fue planeado (y éste es el tema lateral de *Ocho y medio*, la obra maestra del director italiano).

Todo esto indica que la imagen cinematográfica no puede mostrar sin problematizar, desestructurar, recolocar, torcer, distorsionar. El cine no consigue ser ese «puro registro de lo real» que la concepción fotográfica del cine suele formular (y que corrientes como el neorrealismo italiano intentaron aprovechar). La filosofía escrita, por el contrario, intenta proporcionar (pero en vano, si lo apreciamos con detenimiento) soluciones cerradas para los problemas planteados. Sus soluciones, presentadas por los conceptos-idea (sólo lógicos, no logopáticos, ya que los afectos son considerados como obstáculos para el pensamiento), tienden al estatismo, y a menudo presentan una clara pretensión conciliadora, anti-escéptica y constructiva. La intervención de lo particular, del azar, del desencuentro, de lo inesperado, de la contingencia, permite, por el contrario, que el cine ofrezca soluciones abiertas y perplejas. El asombro es explotado por las imágenes sin intención de resolver enigmas, sino, por el contrario, de intensificarlos, como si el esclarecimiento proviniera de la estupefacción o del misterio sin pistas. Algunos cineastas muestran esto de manera paradigmática, como Kieslowski y los hermanos Coen (*Fargo*, por ejemplo, es una melancólica reflexión sobre las relaciones decepcionadas entre los hombres, cuya existencia se muestra literalmente hundida en la más tenebrosa y bufonesca contingencia). El cine elige ciertos objetos privilegiados: lo inverosímil, lo fantástico, lo calamitoso, lo demoníaco, la naturaleza descontrolada, la incertidumbre insuperable, el heroísmo sin gloria, la injusticia cotidiana, la violencia gratuita, la incomunicación, la falta de referencias. Con independencia de sus temáticas específicas, éstos son los constantes agonistas del cine.

Se podría pensar que esto depende de los filmes que sean elegidos. Parece haber filmes constructivos, mansos, optimistas, afirmativos, conciliadores. Pero el cine vive de la estupefacción y el desajuste, como un ojo selectivo que va siendo sorprendido a cada instante. El malestar, la catástrofe, la agonía, el descontrol, llaman la atención del ojo, lo sedu-

cen, lo arrastran, lo tornan agudo, pero también lo enceguecen. Lo plenamente positivo no es interesante de mirar; es lo negativo o lo que no funciona lo que interesa al cine, incluso cuando lo interesante sea lo absolutamente cotidiano (como en algunos filmes de Wenders, Antonioni o Jia Zhangke). Independientemente de sus temas y tratamientos, no existen películas totalmente lógicas, concluyentes, sin experiencia, sin perturbación. El cine más conciliador es también deconstructivo, aun en las obras «optimistas» de Frank Capra. El bien no constituye espectáculo, no se impone por sí mismo, precisa de un contrapunto desestabilizador (el señor Potter de *¡Qué bello es vivir!*). Lo logopático favorece la ruptura, la problematización de lo particular, lo tremendo, lo devastador. La logopatía cuestiona la estabilidad lógica, cualquier intento de armonía. El cine es más amoral que la filosofía (no en balde nace más cerca de burdeles que de salones culturales); no confirma nada, vuelve a abrir lo que parecía aceptado y estable.

En este sentido, el cine puede ser retirado de su estigma de vehículo de «escape» o de «diversión de masas»; en verdad, las masas quieren ver explotar en pedazos todo lo estable —de lo que están excluidos— mucho más que ver el «Bien» triunfando, lo que, *a contrario sensu*, permite apreciar el escapismo de la filosofía profesional, un escapismo ilustrado, digamos, que establece entre sus cultores una especie de «arreglo» racional, conceptual-ideístico, de los males morales del mundo y sus errores epistemológicos. La filosofía ha tenido desde su nacimiento —desde su desvinculación de la sofística fea, sucia y malvada— esa pretensión afirmativa y conciliadora, a pesar de su declamada «secularización», intentando someter la multiplicidad de la vida a unos pocos universales reparadores. El cine, con sus terribles impactos visuales, sus esperpentos y sus maquinarias infernales, ha sido mucho más un instrumento de captación de todo lo que hay de demoníaco, incontrolable, incomprensible y descorazonador en el mundo y, en ese sentido, ha desarrollado una filosofía cuyo hiper-criticismo se alimenta de su no sujeción a la racionalidad y la moralidad, una especie de filosofía-imagen que es también una filosofía-cuerpo, un padecimiento crítico-negativo del que la filosofía escrita no se aproxima.

En el nivel de lo manifiesto, cierto moralismo afirmativo pareció apoderarse del cine narrativo, por ejemplo en la necesidad de que «los

malos sean castigados», aun a costa de la narración (un ejemplo célebre es *Testigo de cargo* [1958, Billy Wilder], versión cinematográfica del cuento homónimo de Agatha Christie, o el escandaloso agregado final de Murnau a su obra maestra *El último*, del que hablaremos en el Ejercicio 14). Pero en el *happy end* cinematográfico hay siempre algo de descaradamente artificial, mientras que las reconciliaciones finales de la filosofía, por el contrario, son rigurosamente serias (como las de la *Teodicea* de Leibniz o la *Fenomenología del Espíritu* de Hegel) y pretenden haber reparado el mundo de manera definitiva, y todo sin disparar un tiro. El *happy end* filosófico es lo que Marx ya denunciaba (en los hegelianos) como tentativa de «arreglar el mundo en la cabeza». En el cine narrativo, las intenciones humanas nunca quedan realmente consolidadas, ni los eventos plenamente establecidos. La imagen cinematográfica es desestructuradora y subversiva aun en el cine comercial más domesticado. La filosofía escrita contemporánea, a pesar de su renuncia a fundamentaciones de tipo teológico o metafísico-natural, no ha renunciado a la tentativa (¿aún de fondo mesiánico?) de una conciliación social, comunicativa o solidaria, como puede verse en las obras de Habermas, Apel, Tugendhat, Rawls y Rorty, algunos de los grandes filósofos escritos y apáticos de finales del siglo xx.

### III

#### **¿Puede una ficción singular mostrar verdades universales?**

A menudo, grandes directores de cine, como Fellini, Welles y Hitchcock, se han visto a sí mismos como fabuladores y mentirosos, y al cine como una fábrica de ilusiones, malabarismos, artilugios, inverosimilitudes y recortes artificiales. ¿Cómo este lenguaje malabar podría tener algo que ver con la verdad y la universalidad?

Ésta es una cuestión fundamental, pues si el cine es ficcional —aun en los documentales— parece que se corta la vinculación con la verdad; y si el cine es mera mostración de casos particulares, no tendrá oportunidades de presentar pretensiones de universalidad. Para que esto no ocurra, tendremos que descubrir un camino ficcional hacia la verdad y un cami-

no particular hacia lo universal. Sin estos elementos, la tesis del posible carácter filosófico del cine no tendría demasiada fuerza. El cine tiene que referirse al mundo y decir cosas que afecten a lo humano como tal. Pero el cine narrativo tradicional parece haberse caracterizado por la tentativa de constituir una «impresión de realidad», a través de una perturbadora capacidad de presentar cualquier cosa (aun lo más fantástico e inverosímil) con visos de realidad, de manera retórica e impositiva. Al menos antes del advenimiento de los «filósofos páticos» del siglo XIX, cine y filosofía parecían llanamente incompatibles.

Pero hay que pensar que incluso las filosofías más analíticas y racionalistas admiten abiertamente la legitimidad del echar mano a la fantasía y a ficciones (como el demonio maligno de Descartes, o el gato de Waismann, o la no menos famosa Tierra gemela de Hilary Putnam) para promover el sobrio esclarecimiento de cuestiones filosóficas. Tanto en filosofía analítica como en hermenéutica y psicoanálisis, se acepta que el camino hacia la verdad y la universalidad sea diversificado y, a menudo, paradójico, y que tanto se puede saber acerca del mundo y del ser humano a través de la verdad como a través de la mentira o la ilusión. Que los filmes se constituyan en artificios nada dice contra su pretensión de verdad, pues la ilusión y el artificio pueden apuntar a lo real. Hasta la ciencia está llena de artificios. La presencia del artificio no dice nada por sí misma. Hay que ver si puede existir un uso filosófico del artificio. La ficción puede ser usada para captar lo real, así como sabemos tanto de una persona cuando miente como cuando dice la verdad.

En lo que se refiere a la exigencia de universalidad, la problemática universal/particular no se plantea nunca como contenido dentro de una película, no hay ninguna película cuyo argumento trate explícitamente de este problema. Sin embargo, en todas las películas que vemos, este problema está presente implícitamente, de manera formal, como cuestionamiento radical de la propia tentativa de instauración de la experiencia que toda película inevitablemente presenta. El problema de lo universal está implícito en la propia pretensión «declarativo-mostrativa» del cine, en una especie de problematicidad intrínseca de la imagen: la experiencia instaurada, ¿tiene valor universal, o se trata tan sólo de lo que les ocurre a unas cuantas personas particulares en cierto ambiente particular? ¿Qué se puede saber sobre lo humano a partir de *esos* humanos?

Aquí hay que volver, con la insistencia del martillo nietzscheano, al tema de la mediación del afecto: la pretensión de verdad y universalidad se procesa, en el cine, a través de un impacto afectivo más o menos contundente. Si hay una verdad en la obra, es una verdad «propinada», por así decir. Una película es un golpe (a veces, un golpe bajo), no un sobrio aviso o un mensaje civilizado. Sus imágenes entran por las entrañas, y sólo a partir de ahí llegan al cerebro; precisamente por eso tienen más oportunidades de llegar rápidamente al punto principal, más de lo que podría hacerlo una sobria escritura filosófica. Tal vez la mayoría de las verdades expuestas cinematográficamente ya hayan sido dichas o escritas por otros medios, pero ciertamente quien las capta por medio del cine es interpelado por ellas de una manera completamente diferente. No es lo mismo que le digan a uno que la guerra es absurda, que ver *Johnny cogió su fusil* (*Johnny Got his Gun – Johnny se va la guerra*, 1971) o *Nacido el 4 de julio* (1989, Oliver Stone). No es lo mismo exponer los horrores de la drogadicción que mostrarle *Pink Floyd, The Wall* (1982, Alan Parker). No es lo mismo decir que la injusticia es intolerable y mostrar *Sacco y Vanzetti* (1971, Giuliano Montaldo). Muchas personas son escépticas o incrédulas con respecto al creciente aumento de la vigilancia y la militarización en las sociedades modernas, con su alarmante disminución de las libertades individuales, pero *Brasil* (1985, Terry Gilliam), instaura la experiencia de vivir en una sociedad totalmente militarizada, haciendo sentir, páticamente, de manera casi insoportable, el horror de la anulación de la individualidad.

Ejerciendo ese efecto de choque, de violencia visual, de asalto a la sensibilidad, de agresividad mostrativa, es posible que el espectador cobre una aguda conciencia de un problema moral o epistemológico como tal vez no le acontezca leyendo un tratado sobre el tema. Esta «sensibilización de conceptos» puede, inclusive, problematizar algunas de las soluciones tradicionales de cuestiones filosóficas, ofrecidas por el concepto escrito, a lo largo de la historia de la filosofía, tal como lo veremos en algunos ejercicios más adelante. Esta instauración impactante de una experiencia es fundamental para entender el tipo de universalidad que el cine quiere alcanzar, en el registro de una lectura filosófica como la que aquí se propone. Al trabajar con afectos tanto como con elementos lógicos, el cine se refiere, evidentemente, a parti-

culares (ya que son los particulares los que sienten emociones, y situaciones particulares las que las suscitan; un universal no tiene capacidad de conmovernos si no es a través de una mediación particular); pero esos particulares adquieren, por el impacto afectivo, una universalidad contundente, una apelación a lo humano con independencia de situaciones o perspectivas particulares.

Lo que Oliver Stone sostiene acerca de la guerra lo dice de la guerra en cuanto tal. La historia de Ron Kovic no es tan sólo la historia de un muchacho americano que parte a la guerra lleno de ideales y vuelve de ella parálitico y desengañado; tampoco representa únicamente la experiencia de miles de personas; presenta un argumento universal en contra de la guerra en general, un argumento antiguo en el cine norteamericano, ya desde *Sin novedad en el frente* (1930, Lewis Milestone). La emoción que sentimos delante del drama de Kovic no es simplemente la piedad delante de lo ocurrido a una persona particular, sino que se alimenta de una reflexión logopática de alcance universal. Pero precisamente el impacto afectivo, el asalto a la sensibilidad, habrá servido no para demorarse en lo particular, sino para conseguir que las personas lleguen a lo universal de una manera contundente. El impacto afectivo del cine no es distracción, sino encaminamiento.

Hay algo de infinito en la argumentación puramente lógica de un problema, que tal vez el impacto de los afectos ayude a llevar a una conclusión. En el caso del cine, la mediación afectiva sirve para entender problemas, no tan sólo para «emocionarse» con ellos. Tal vez existan siempre argumentos perfectamente bien pensados desde el punto de vista lógico, que no sean capaces de captar el sinsentido de la guerra como una imagen es capaz de hacerlo. Tal vez, inclusive, el cine muestre cómo es vano argumentar indefinidamente únicamente con conceptos-idea en favor o en contra de ciertos asuntos (como injusticia o racismo), en lugar de hacer sentir, a través de una adecuada conceptualización sensible, y la manera más acuciante y perturbadora, el absurdo de la injusticia o los horrores del racismo, y utilizar ese sentimiento como una vía privilegiada hacia la comprensión intelectual de ese absurdo. ¿Quién asegura (si no es a través de una tesis metafísica) que los argumentos puramente lógicos son capaces de penetrar en el núcleo mismo de las cosas, sin auxilio de una sensibilidad herida? El cine sería uno de los recursos disponibles para provocar esas heridas heurísticas.



Pero —se podría replicar— hacer intervenir elementos emocionales puede ser peligroso, en la medida en que, a través de la emoción, cualquier idea —aun una idea falsa, dañina o monstruosa— puede ser aceptada mediante la fuerza retórica y persuasiva de la emoción. Podemos emocionarnos delante de algo falso (pensemos en los fervorosos discursos de Hitler). La imagen y su impacto emocional no son suficientes para establecer verdades universales; precisan de algún elemento exterior, de alguna información que no provenga de la propia imagen. Esta objeción parece problematizar la misma existencia de los «conceptos-imagen», en la medida en que ellos sostengan pretensiones de verdad y de universalidad. ¿Cómo responder a esto?

Admitir que existe un componente afectivo en la captación de algún aspecto de la realidad, no implica decir que lo que la imagen cinematográfica nos dice deba ser aceptado acríticamente como verdadero. El cine presenta, en una lectura filosófica, aserciones en imágenes acerca de algún asunto, que pueden ser verdaderas o falsas, igual que una proposición de la filosofía escrita. Los argumentos en favor de su verdad serán mejor enfatizados a través del afecto, pero la aserción cinematográfica no tiene por qué convencernos, de manera definitiva o inmediata, de la verdad de lo afirmado. Podemos negarnos a aceptar lo que la imagen pretende imponernos. La mediación afectiva del concepto tiene que ver con la presentación de la idea, no con su aceptación impositiva. Debemos dejarnos afectar para entender, no necesariamente para aceptar.

La imagen nos presenta, impositivamente, un sentido, una posibilidad. Pero el sentido de una imagen, como el sentido de una proposición, es previo a su verdad o falsedad. El componente pático de la imagen «abre» una esfera de sentido, nos obliga a considerar lo que habíamos descartado, a sentir lo que significa, por ejemplo, ser ayudado por otros, como en *¡Qué bello es vivir!* Eso no quiere decir que debamos aceptar el humanismo optimista de Frank Capra. Significa tan sólo que, al negarlo (en interacción con el elemento lógico de las imágenes), estaremos no solamente negando una proposición, sino también problematizando una experiencia, aquella que el director nos obligó, en el registro del sentido, a considerar. La emoción sentida deberá agregarse a los argumentos objetivos para decidir sobre la verdad o falsedad de las tesis sostenidas. Pero la logopatía es del orden del sentido, no de la verdad; ella agrega

elementos afectivos de juicio a los elementos puramente intelectuales, pero aún habrá que decidir sobre ellos.

Por otro lado, al mismo tiempo que el cine presenta sus pretensiones «imaginantes» de universalidad, también tiende a presentar elementos que hacen estallar falsos universales oriundos de la filosofía escrita, en la medida en que solamente fueron pensados en el plano lógico, de manera apática. Krystoff Kieslowski, en su famosa *Trilogía Tres Colores*, trató de mostrar cómo los ideales de Igualdad, Libertad y Fraternidad son hoy difícilmente aplicables en situaciones humanas concretas. Ciertamente, la universalidad que interesa al cine no es la universalidad de los derechos humanos meramente escritos; el concepto-imagen cinematográfico posee la irresistible tendencia a cuestionar *esa* supuesta universalidad, cuestionamiento que proviene de la subversión de lo particular, de lo sensible, de la multiplicidad de perspectivas, de transformación de una idea en vivencia dolorosa, en su capacidad de dificultar, de poner obstáculos al universal-idea, de plantear la posibilidad de un mundo haciéndolo convivir con otros de maneras urgentes e imprevistas.

En este sentido, el cine ostenta una especie de capacidad crítica fundamental, una cierta «falta de pudor» para volver a plantear en imágenes cuestiones fuertemente condenadas por la ética escrita tradicional. Un buen ejemplo de esto es el tema de la prostitución, que cuenta con una larga filmografía. La filosofía moral escrita siempre ha presentado a la prostitución como algo degradante y manipulador, a lo cual están sometidas personas sin otras oportunidades de vida más dignas. Una película puede presentar por medio de imágenes particulares y personajes singulares una problematización de esas tesis, sea a través del drama, sea a través del humor. Ejemplos de lo primero son *Vivir su vida* (Jean-Luc Godard), *Belle de jour* (Luis Buñuel) y *Una mujer en llamas* (Van Aackeren). Un ejemplo de lo segundo es *Irma la Dulce* (Billy Wilder). Un ejemplo mixto puede ser *Pretty Baby* (Louis Malle). En todos estos filmes, la prostitución aparece como una posible forma de vida, hasta como un curioso recurso de autorrealización personal, como forma de erotismo autoesclarecedor, como elección o incluso como rebelión. Ninguna de las mujeres que se prostituyen en esos filmes enfrenta los dilemas morales planteados por el filósofo en sus conceptos-idea no dramatizados. El cine coloca a la prostitución en escena, en la plenitud de una ex-

perencia, hace ver-sentir lo que es ser una prostituta, en todos sus matices y complicaciones, evitando todo juicio apresurado, todo moralismo condenador.

La filosofía-idea parece más titubeante cuando se trata de desarrollar en palabras la complicada dinámica del placer ligada a una forma de vida; algo semejante se podría decir, es evidente, de otras experiencias vistas como amorales por su aproximación al placer; por ejemplo, la experiencia sadomasoquista, explorada en imágenes en un filme como *El portero de noche* (1978, Liliana Cavani), incluyendo sus elementos políticos y metafísicos. En este sentido, el concepto-imagen escenifica aquello de lo que el concepto-idea tan sólo consigue hablar exteriormente. El concepto-imagen entra en las cosas en la medida en que no asume compromisos fuertes con la razón o la moralidad como aprioris: lo que sea ético o antiético aparecerá en el propio juego de las imágenes. La filosofía, en cambio, ya nace moralista, en contraposición a la sofística escéptica y cuestionadora. Mientras la filosofía escrita pretende desarrollar un universal sin excepciones, el cine a menudo presenta excepciones con características universales. Una universalidad de lo posible frente a una pretendida universalidad de lo necesario.

Por eso es que no sería correcta la objeción de que todas estas tesis sobre cine dependen, en última instancia, de las películas que se elijan. Por ejemplo, se podría decir: hay muchos filmes que presentan la prostitución en toda su degradación. Pero la universalidad del cine no permite decir que todos los filmes problematizen las cosas de la misma manera; permite entender que al menos una película pueda problematizar de manera universal cierta cuestión, mientras que la filosofía escrita no se propone problematizar universalmente, sino encontrar universales que no sean más cuestionables. Para que una cuestión presentada en conceptos-idea quede problematizada universalmente, es suficiente que un único filme lo haga. Si otro habla de la prostitución como algo degradante, el conflicto entre estos dos filmes será equivalente al conflicto entre dos proposiciones de la filosofía escrita tradicional que afirmen tesis opuestas. En filosofía no hay «paz perpetua», no se llega nunca a acuerdos definitivos. Lo que hay es, siempre, argumentación, visual o escrita. La filosofía es esencialmente perspectiva, lo que no quiere decir que sea relativista o subjetivista o meramente personal. Al mundo se puede acce-

der objetivamente, pero siempre desde una cierta perspectiva. El cine no podrá ser acusado de haber introducido esto en el pensamiento filosófico, porque oposiciones irresolubles y conflictos eternos atraviesan ya toda la historia de la filosofía escrita.

#### IV

### Cine y filosofía, una vez más

Claro que el presupuesto básico para que el cine tenga las características mencionadas en la formulación del concepto imagen, es que *nos dispongamos* a leer el filme filosóficamente, es decir, a tratarlo como un generador de conceptos visuales en movimiento. La pretensión de verdad y de universalidad deberemos imponerla nosotros en nuestra lectura de la obra, más allá o más acá de que el director se lo haya propuesto así o no. Los filósofos somos nosotros, y no ellos, de manera que no estaremos dando a Eastwood o Spielberg más poder del que ya tienen, si, además de productores millonarios, los transformamos también en filósofos. Ellos no son, ciertamente, filósofos ni lo serán nunca (aunque también es dudoso de que lo sean Bergman o Tarkovski). Una película no puede ser filosófica «en sí misma», por sus propias fuerzas; lo será tan sólo en consecuencia de una cierta lectura entre otras posibles, una lectura impositiva, obsesiva y despótica. El cine puede ser considerado filosófico si nos damos la capacidad y el derecho de poder analizar las películas desde un punto de vista conceptual, considerándolas como puestas en escena de conceptos.

Podrá chocar que se promuevan relaciones entre filósofos venerables y directores de cine comerciales, como Eastwood y Spielberg. Pero en la medida en que una película problematice un real aparentemente estable e introduzca cuestionamientos, podrá ser leída filosóficamente. Si filosofar es entendido existencialmente, y no tan sólo profesionalmente, como un modo de inserción en el mundo, como una vivencia desamparada e interrogadora, nada podrá excluir, salvo prejuicios, la reflexión sobre la vida, la muerte, la duda o la justicia de otros ámbitos reflexivos diferentes de la tradición filosófica europea, de Tales a Wittgenstein. El tejido existencial de la actitud filosófica delante del mundo no está compuesto, de manera

excluyente, de palabras, ni está particularmente ligado a una lista de «pensadores oficiales» dentro de una historia consagrada. La filosofía es demasiado histórica en sí misma como para aceptar ser encuadrada dentro de historias específicas. El lenguaje mediante el cual los humanos elijan expresar su curiosidad o su malestar delante del mundo aún podrá modificarse sensiblemente a lo largo de los desarrollos tecnológicos.

Así, por ejemplo, en el ejercicio 5 no se ha pretendido «explicar» Descartes mediante Hitchcock, o, en el ejercicio 12, Antonioni por Heidegger, ni mostrar que la filosofía de Nietzsche necesita de las películas de Clint Eastwood para ser entendida. Las relaciones entre cineastas y filosofías son mucho más abiertas y casuales, en el sentido de que su encuentro podría, perfectamente, no ocurrir. Podemos entender a Nietzsche, Heidegger o Descartes sin esas referencias cinematográficas. Ocurre que las problemáticas filosóficas aparecen tanto en libros de filosofía como en filmes (y en novelas y en cuadros): violencia, reivindicación, honor, heroísmo y justicia son tratados por Nietzsche y por centenas de películas de *cowboy*, como *Sólo ante el peligro* (*High Noon – A la hora señalada*, 1952, Fred Zinnemann), *Shane* (1953, George Stevens) y *Nevada Smith* (1966, Henry Hataway). Esos directores también estaban preocupados e interesados en esos problemas humanos, tanto como los filósofos, sin que por eso tengan que transformarse ellos mismos en filósofos; pero un filósofo puede transformar en filosóficos esos filmes. Esos problemas no están —mal que les pese a los académicos— exclusivamente vinculados con una tradición, sino que están ligados a sensibilidades problemáticas que pueden aparecer en cualquier sector de la cultura.

Existen muchas otras lecturas posibles de una película. Las más comunes han sido las psicoanalíticas y las semióticas. Los abordajes psicoanalíticos tratan al filme como si fuera un sueño a ser interpretado. Se parte allí de la idea del carácter alucinatorio del cine, abordaje ciertamente promisorio y fascinante, pero que no es el mío. El cine no es aquí considerado en un registro onírico (en la línea de Epstein, por ejemplo), sino, rigurosamente, como una composición lógico-representacional y afectiva. El elemento lógico continúa siendo fundamental. El filme nunca es completamente onírico. Y —como Freud lo vio— ni siquiera el sueño lo es, pues contiene un componente lógico-representacional, aunque sea mínimo. Por otro lado, y pensando en la interpretación freudea-

na de sueños, si en algún momento acaricié algún proyecto hermenéutico del cine, lo fui abandonando a medida que me fui encontrando con la carne y la sangre de películas concretas. Los filmes no «tienen» un sentido que haya de ser interpretado, sino que establecen con el espectador una interrelación en la cual surge un sentido no previsto, que no estaba en ningún lugar esperando para ser encontrado. El abordaje semiótico está más próximo del aquí adoptado, en la medida en que afirmar que el cine puede ser filosófico, acuñando conceptos de cierto tipo, está vinculado con el hecho de que el cine utiliza signos. Si el cine es filosófico, tendrá que probar que tiene alguna relación con la verdad, y esto puede tener que ver con la caracterización de un cierto tipo de denotación de un signo. Pero a medida que se pasa de una concepción hermenéutica a una interactiva del cine, los signos no interesan tanto en su función denotativa, sino en su capacidad performativa, de instaurar alguna cosa en lugar de simplemente constatarla.

Los conceptos-imagen no son, pues, estructuras que tienen tan sólo una función interpretativa, sino también una función de tipo performático y constitutivo. Los análisis presentados en este libro son tanto interpretaciones como *performances*. El componente pático del filme conduce al contenido lógico del mismo hacia una u otra dirección. Pero lo pático no es tan sólo lo que una película nos hace sentir, sino aquello que tiñe y refracta al componente lógico-representativo; *pathos* es el desencuadramiento del componente lógico, su *mise-en-scène* siempre infiel y traicionera. (Lo pático en estado puro está presente, por ejemplo, en las escenas finales de *El eclipse* (1962), de Antonioni, cuando no sólo los personajes son barridos del cuadro, sino también toda la historia, y lo que se muestra recupera únicamente los afectos que fueron vividos en lugares ahora deshabitados. Como cuando nos despertamos sin recordar lo que soñamos, pero sintiendo vivamente el afecto del sueño).

Las imágenes cargadas de afecto pueden ser considerados argumentos logo-visuales, fuerzas persuasivas. Si los análisis no son cien por ciento interpretativos, sino también interactivos y performáticos, eso es debido a que los elementos lógicos y páticos no consiguen convivir en una armonía apolínea. El elemento pático puede avanzar sobre el elemento lógico hasta extremos asustadores, como bien lo muestra, por ejemplo, el cine de David Lynch (especialmente *Mulholland drive* [2001])

e *Inland Empire* [2006]). Eso no significa que el cine pierda o disminuya su potencial de reflexión filosófica, sino que ese potencial tendrá que tornarse opaco y a-significativo, poniéndose fuera de los límites de la mera interpretación. Es sobre todo el componente pático que torna opaco el campo del sentido y obstaculiza la hermenéutica tradicional.

Para adentrar en la propuesta de este libro, habrá también que adoptar una actitud extensionista más que una actitud de investigador puro. Habrá que librarse del intelectualismo profesoral. Aceptar que el cine puede elucidar y la filosofía masificarse. Wittgenstein y Heidegger, los dos mayores filósofos europeos del siglo XX, trataron de huir del intelectualismo y de zambullirse en una cotidianidad iluminadora de conceptos. En una concepción filosófica del cine no se debe excluir en absoluto el elemento «diversión», en cuanto vinculado con el impacto sensible (que, aunque haga temblar, también divierte). De todas formas, si se lo mira bien, es totalmente imposible encontrar un filme que tan sólo «divierta», que no diga absolutamente nada acerca del mundo y de lo humano; al menos tan difícil como encontrar una filosofía totalmente desinteresada, que sólo «busque la verdad». La verdad puede surgir de lo más divertido, y huir de la densidad de un tratado. Si cultivamos la capacidad de leer filmes filosófico-conceptualmente, Spielberg puede ser, al mismo tiempo, divertido y filosófico, y filosófico en la estricta medida en que sea divertido. Sería un error metodológico buscar filosofía tan sólo en las películas de Tarkovski o Bergman, y no en los *101 dálmatas*. Que la «diversión» puede conducir a la verdad es algo que tendremos que tratar de entender en análisis concretos; que lo divertido no es siempre «desvío».

En este punto, podríamos preguntarnos si es posible, incluso en la propia presentación escrita tradicional de ideas filosóficas, antes de los experimentos «visuales» de Hegel y Heidegger, prescindir de la mediación de algún tipo de imagen. ¿No utiliza imágenes también la filosofía tradicional en su escritura? ¿Y no puede la proposición escrita ser vista como un tipo especial de encuadre? El lenguaje escrito, no menos que el cuadro cinematográfico, ¿no constituye un cierto tipo de imagen, no pretende ser también una especie de cuadro o pintura de la realidad? ¿No hay en todo análisis alguna componente «imaginante»? El cine plantea a la filosofía un desafío que la propia filosofía ya se ha presentado a sí misma. Para tornar inteligible ese desafío, es preciso cambiar el

propio lenguaje de la exposición, y no simplemente continuar hablando acerca de la necesidad de cambiarlo. Esto ha sido vivamente sentido por Heidegger dentro de su propia obra: *Ser y tiempo* es una obra escrita aún en lenguaje filosófico tradicional, en la cual se habla acerca de los *pathé* existenciales y de la insuficiencia de una racionalidad exclusivamente lógica para captar el sentido del ser; en tanto que en obras posteriores, como *De camino al habla*, el propio lenguaje de la exposición se modifica, tornándose fluido y poético. En ese registro, el cine puede contribuir a este cambio radical de lenguaje. ¿Por qué el cine no formaría parte de esta «apertura al ser», en vez de ser considerado como una intrascendente diversión óptica? Hay que tratar de ver al cine fuera de los cuadros del escapismo, para colocarlo en los de la reflexión.

Por la otra punta, la reflexión sobre logopatía propuesta en este libro hará notar que la razón filosófica tradicional (la racionalidad de las ideas) no es tan «fría» como pretende ser, no está totalmente despojada de afectos ni entregada a lo meramente «objetivo». En un libro de filosofía también se desarrolla un drama, con sus personajes, sus situaciones tensas y sus desenlaces. El cine explicita de manera más clara esta habitual dramatización de ideas. En realidad, no se trata de que el cine aparezca para proporcionarnos un acceso más afectivo y sensible al mundo, sino para mostrar cómo la filosofía escrita tradicional nunca ha constituido realmente un acceso desinteresado, frío y equilibrado al mundo, tal como lo ha pretendido. Tal vez la filosofía del final del siglo xx fue la que más se aproximó a la idea de verdades frágiles, parciales y provisionales, precisamente las que el cine promueve. A fin de cuentas, ¿por qué la frialdad sería más apropiada que la calidez para plantear y tratar problemas filosóficos? ¿Por qué esa curiosa preferencia térmica? ¿Por qué el rigor debería ser frío? Hasta Descartes necesitó de una estufa para poder filosofar, aunque acabó muriéndose de frío en Suecia. Tal vez sea éste el destino de todo buen racionalista.<sup>1</sup>

---

1. Debo especialmente a Rodrigo Cássio Oliveira valiosas observaciones críticas, expuestas en su trabajo de fin de curso «Cinema e Filosofia: da Logopatia à linguagem cinematográfica» (2007. Inédito), sobre el cual me he basado para reescribir este ensayo.