

CINE Y FILOSOFÍA. APROXIMACIONES A UN TERRITORIO DE ENCUENTRO. (LA POTENCIA POÉTICA DE LAS IMÁGENES EN MOVIMIENTO)¹

Artículo de reflexión

SECCIÓN
TRANSVERSAL

Carlos Fernando Alvarado Duque

Universidad de Manizales / cfalvarado@umanizales.edu.co

Comunicador social y periodista de la Universidad de Manizales. Profesional en Filosofía y Letras de la Universidad de Caldas. Especialista en Estética de la Universidad Nacional. Magíster en Filosofía de la Universidad de Caldas. Candidato a Doctor en Filosofía de la Universidad de Antioquia.

¹ El presente artículo hace parte de la investigación doctoral titulada: *Poéticas del cine: marcas de una filosofía en imágenes*. En dicho trabajo se plantea una reflexión que presenta el estado actual de la discusión sobre cine y filosofía.

ALVARADO DUQUE C, Cine y filosofía. Aproximaciones a un territorio de encuentro (la ponencia poética de las imágenes en movimientos) Calle 14, 8 (11) 108- 125

RESUMEN

El presente texto hace parte de la investigación doctoral *Poéticas del cine: marcas de una filosofía en imágenes*. Su objetivo es presentar un acercamiento a la relación cine-filosofía, a partir de una revisión de diferentes perspectivas conceptuales. Se analizan dos modos de comprender los intercambios entre ambos territorios y un intersticio de carácter didáctico. Un primer modo, que de la filosofía conduce al cine, hace del séptimo arte un objeto de estudio filosófico. Un segundo modo, que del cine desemboca en la filosofía, supone la capacidad de las imágenes en movimiento para filosofar por sí mismas. El intersticio analiza cierta tendencia cinematográfica a ilustrar de modo pedagógico argumentos filosóficos, biografías de filósofos, etc. Por último, se plantea una discusión sobre la poética del cine como la clave para defender la existencia de un cine filosófico.

PALABRAS CLAVES

Filosofía, cine, poética, imagen, pensamiento

FILM AND PHILOSOPHY: APPROACHES TO A TERRITORY OF ENCOUNTER (THE POETIC POWER OF MOVING IMAGES)

ABSTRACT

This text is part of the doctoral research project *Poetics of Cinema: Marks of a Philosophy on Images*. We approach the relation of cinema and philosophy through a review of several conceptual perspectives, and discuss two ways of understanding the exchanges between both territories, offering a didactic interstice. A first mode of encounter leads to cinema from philosophy, making the "Seventh Art" an object of philosophic study. A second way starts in cinema and ends in philosophy, and supposes the ability of moving images to philosophize by themselves. The interstice analyzes a certain tendency in cinema to pedagogically illustrate philosophical arguments, the lives of philosophers, etc. Finally, we propose a discussion around the poetics of cinema as the key to defend the existence of a philosophical film.

KEYWORDS

Philosophy, cinema, poetics, image, thought

CINÉMA ET PHILOSOPHIE: APPROCHES VERS UN TERRAIN DE RENCONTRE (LA PUISSANCE POÉTIQUE DES IMAGES EN MOUVEMENT)

RÉSUMÉ

Le texte ci-après fait partie de la recherche doctorale *les Poétiques du cinéma : marques d'une philosophie en images*. Son objectif est de présenter un rapprochement vers la relation cinéma - philosophie, à partir d'une révision de différentes perspectives conceptuelles. On analyse deux façons de comprendre les échanges entre les deux territoires et un interstice de caractère didactique. Un premier mode, qui de la philosophie conduit au cinéma, fait du septième art un objet d'étude philosophique. Un deuxième mode, qui du cinéma débouche sur la philosophie, suppose la capacité des images en mouvement à philosopher par elles-mêmes. L'interstice analyse une certaine tendance cinématographique qui illustre d'une manière pédagogique des arguments philosophiques, des biographies de philosophes, etc. Finalement, une discussion se pose sur la poétique du cinéma comme clé pour défendre l'existence d'un cinéma philosophique.

MOTS CLÉS

Philosophie, cinéma, poétique, images, pensée

CINEMA E FILOSOFIA: APROXIMAÇÕES PARA UM TERRITÓRIO DE ENCONTRO. (A POTENCIA POÉTICA DAS IMAGENS EM MOVIMENTO)

RESUMO

O presente texto faz parte da pesquisa de doutorado *Poéticas do Cinema: Marcas de uma Filosofia em Imagens*. Seu objetivo é apresentar uma aproximação à relação cinema-filosofia, a partir de uma revisão de diferentes perspectivas conceituais. Analisam-se dois modos de compreender os intercâmbios entre os dois territórios e um interstício de caráter didático. Um primeiro modo, que da filosofia conduz ao cinema, faz da sétima arte um objeto de estudo filosófico. Um segundo modo, que do cinema desemboca na filosofia, supõe a capacidade das imagens em movimento para filosofar por si mesmas. O interstício analisa certa tendência cinematográfica a ilustrar de modo pedagógico argumentos filosóficos, biografias de filósofos, etc. por último, propõe-se uma discussão sobre a poética do cinema como a chave para defender a existência de um cinema filosófico.

PALAVRAS-CHAVE

Filosofia, cinema, poética, imagem, pensamento

KAUADIRRU RIGSIGKUNAPA IUIAI: SUG ALPAMA KAUANAKUNGAPA KAILLAI

UCHULLAIACHI

Kai kilkaska kauakungui chi kami tapuchiskakuna doctoral poeticamanda: *marcas de una filosofía en imágenemanda*. Munami kauachingapa imasa tupachirri kauadirru rrigsiikunaua, achka rrigsiikuna kauaskaurramanda. Kauaskaurramanda iachaikurri tiagta iskai imasa intindingapa imasa trrukarrinaku sug imasa iachachingapa. Sug rrigsiikuna kauaikunama ñugpachi rrrrami séptimo artemanda iachaikunata iachaikungapa. Iskai kauadirru tukurrimi rrigsiikunapi, pagtachimi llunlliskakunamanda iuiaikuna kikinpa iuiakunata. Sugkumanda rrimai kauachimi llunchiikuna kuiirriskata rrrrai kimichirringasina iachachiikuna kauachingapa, rruna rrigsidurrkunapa kausaikunata kilkaskakuna. Katima, rrrrari parrlukuna rrrraikunamanda iuiaikuna churraska michangapa kauadirru iuiai rrigsigkunapata.

RRIMANAKUI

Rrigsiikunata munai, kuairru, rrrraikuna iachaikungapa, llunchiska, iuiai

Recibido el: 29 de enero de 2013

Aceptado el: 16 de junio de 2013

“En ocasiones no podemos imaginar que un determinado hombre como nosotros sea el autor de un bien extraordinario como una obra de arte y la gloria que le concedemos es la experiencia de nuestra impotencia”

Paul Valéry

Sin duda es ya un lugar común en el mundo académico la relación entre la sala de cine y el mito de la caverna de Platón. El paralelismo entre la descripción alegórica, presente en el libro séptimo de *La República*, y el interior de un teatro dominado por una gran pantalla, se ha prestado incluso para sugerir que Platón inventó el cine, mucho antes de que la tecnología de finales del siglo XIX materializara la proyección de imágenes. Edgar Morin, en *El cine o el hombre imaginario*, sostiene que el séptimo arte es tan antiguo como los sueños, y que fácilmente puede reconocerse en el mundo onírico una pantalla en potencia. El cinematógrafo es un invento reciente, pero el cine es tan milenario como la técnica de soñar. De este modo, la descripción de los hombres encadenados en el fondo de la caverna, víctimas de la proyección de sombras que reflejan lánguidamente el mundo real, pareciera una forma de circulación del cine antes de adquirir la forma industrial que actualmente tiene.

La recurrencia a esta relación ata indisolublemente el nombre de Platón a los estudios sobre cine. Y allí, en la postura compleja que el filósofo sostiene con la imagen, quizá estén las pistas que han dado forma en la actualidad al difícil encuentro entre cine y filosofía. Es importante recordar que el mito de la caverna no exalta la proyección de imágenes, sino, al contrario, se vale de ellas para denunciar que el hombre vive presa de las apariencias. La idea de salir de la caverna puede ser interpretada como la necesidad de evadir el mundo de las proyecciones cinematográficas, incluso la renuncia al mundo de la imagen, que, como es bien sabido, ha sido objeto de crítica en la obra del filósofo. No puede olvidarse su rechazo al arte imitativo por valerse

de las imágenes, que no son otra cosa que copias débiles que se alejan de las ideas, las formas arquetípicas.

Sin embargo, si bien en ella podría suponerse el germen de un rechazo anticipado al mundo cinematográfico, la obra de Platón recurre en múltiples ocasiones al territorio de las imágenes, en un sentido amplio al suelo mítico, al trabajo simbólico para dar cuerpo a la filosofía. El mito de la caverna es un ejemplo de ello, pues precisamente es una alegoría que permite una discusión filosófica. Así, en su obra subyace una resistencia a reducir la filosofía a la forma pura del concepto, al uso aséptico de las palabras y a la distancia que el mundo de las ideas debe mantener para no contaminarse por el movimiento indomable del mundo visual.

El filósofo de la ciencia Paul Feyerabend (1993), en un singular trabajo titulado *¿Por qué no Platón?*, dedica un capítulo al cine como una forma de potenciar la filosofía. Allí, señala de nuevo la irrenunciable alianza que tiene el séptimo arte con el gran filósofo griego. En este encuentra una defensa de la imagen como marca para avivar el pensamiento filosófico. “Las objeciones de Platón contra el escribir, su uso del diálogo como miedo de llevar al terreno del lenguaje un material distante, su resistencia a desarrollar un lenguaje perfectamente delimitado y estructurado y, sobretodo, su empleo de motivos mitológicos allí donde cualquier filósofo moderno hubiera esperado la culminación de una argumentación brillante, muestra que Platón era consciente de los límites de una manera de pensar que partiera de puros conceptos” (p. 23). Feyerabend acusa de exceso de formalismo a la filosofía contemporánea, que anquilosa el movimiento profundo del pensamiento. Defiende la importancia de las imágenes en la historia de la filosofía como herramientas para idear nuevos enfoques y resolver problemas concretos y, como parte de su propuesta de un anarquismo metodológico, termina haciendo una pequeña oda al complejo universo del cine como un escenario lo

suficientemente potente para que el pensamiento se despliegue.

Por otra parte, es una idea del filósofo francés Gilles Deleuze la que revela la existencia de otra profunda conexión entre el cine y la filosofía. Sus obras dedicadas al cine: *Imagen-movimiento* e *Imagen-tiempo*, bien pueden ser comprendidas, tal como sugiere Dominique Chateau, como trabajos sobre la filosofía de Bergson a partir del estudio del séptimo arte. Precisamente, su trabajo se vale de la reconstrucción de varios de los conceptos del denominado *filósofo de la intuición* para descifrar el mundo del cine. Uno de ellos, quizás el que da inicio a toda su obra, es el de movimiento, y al referirse a este plantea una idea que da apertura a los encuentros entre ambos medios. Dice Deleuze (1999): “En el mismo momento de aparición del cine, la filosofía se esfuerza en pensar el movimiento. Pero puede que esta misma sea la causa de que la filosofía no reconozca la importancia del cine: está demasiado ocupada en realizar por cuenta propia una labor análoga a la del cine, quiere introducir el movimiento en el pensamiento, como el cine lo introduce en la imagen” (p. 95). En otras palabras, Deleuze sugiere que la distancia aparente entre cine y filosofía se origina por compartir objetivos comunes, lo que de alguna manera genera búsquedas enfrentadas por medios diferentes. Y, lo que es tal vez más crucial, insinúa que el cine se vale de la imagen para hacer circular el pensamiento, mientras la filosofía, por lo menos en el sentido que él le confiere, es un trabajo que se opera a partir de la creación de conceptos. En ello, presenta parte del fondo filosófico que ha puesto a ambos medios en bandos opuestos y, en ocasiones, en rutas compartidas.

De la filosofía al cine: Búsquedas teóricas, prácticas didácticas

Antes de seguir la pista que ofrece la obra de Deleuze, quisiéramos explorar la aparente distancia que ha existido históricamente entre cine y filosofía y cómo la confrontación entre imagen y concepto está a la base de la historia del pensamiento. Lo primero que debe señalarse es que dicho terreno de encuentro no es tan virgen como pudiera pensarse, y no solo por el surgimiento acelerado de ensayos en las décadas, tanto en Europa como Estados Unidos, sino por el interés teórico que despertó tempranamente el cine, claramente teñido de filosofía. Vale la pena señalar que las posibles

relaciones entre cine y filosofía corren por diferentes rutas, de tal modo que no es posible plantear un solo recorrido, ni siquiera un vínculo bilateral. Ello quizás tiene origen en la aparente inconmensurabilidad de las materias expresivas con que ambos medios trabajan: imágenes y conceptos.

Solo a manera ilustrativa, vale la pena destacar diferentes obras que han allanado el camino de encuentro entre estos medios. De pensadores franceses se destacan, por supuesto, las dos obras citadas de Deleuze; *La fábula cinematográfica* de Jacques Rancière; *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine* de Alain Badiou y el trabajo de Bernard Stiegler: *La técnica y el tiempo. El tiempo del cine*. En lengua inglesa, entre una amplia bibliografía, es pionero el trabajo de Stanley Cavell: *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial*; de Daniel Frampton *Filosofía* y de Thomas Wartenberg *Thinking on Screen. Film as Philosophy*. Mientras que en habla hispana se destacan *Cine sin filosofía* de José Ferrater Mora, *Lo que Sócrates diría a Woody Allen* del también filósofo español José Antonio Rivera, y *Cine: 100 años de filosofía* del brasileño Julio Cabrera.

Más allá de cualquier inventario posible, una discusión, hoy sin zanjar, es la que existe alrededor de quién fue el primer filósofo en plantear explícitamente la relación entre cine y filosofía. Dominique Chateau, contrario a la opinión general, sostiene que innegablemente quien detenta ese título es Bergson. No importa que su análisis del cine como falso movimiento estuviese destinado a mostrar la incapacidad del nuevo arte para pensar la verdadera naturaleza del movimiento. Gracias a ello, en calidad de contraejemplo, es él quien plantea un primer acercamiento filosófico al cine.

Posiblemente luego de ello sean Stanley Cavell y Gilles Deleuze, en la década del setenta y del ochenta respectivamente, quienes se interesen por los puentes entre ambos territorios. No obstante, deben sumarse los acercamientos de filósofos al estudio del cine sin el interés de crear vinculaciones con la filosofía de manera directa, como Hugo Mustenberg (un neokantiano pionero en la teoría del cine) con la obra iniciática *The Photoplay. A Psychological Study*; Jean Epstein (también director) y su famoso libro *La inteligencia de una máquina*; también Siegfried Kracauer, con filiaciones a la Escuela de Frankfurt, con su trabajo dedicado a la redención física de la realidad a través del cine, y el neomarxista Georg Lukács y su teoría del doble reflejo fílmico.



fernando
alvarado

En aras de esbozar algunos lugares de encuentro entre filosofía y cine, plantearemos dos posibles rutas, y un intersticio entre ambas, pero solo como sugerencias didácticas para mostrar, a grandes trazos, los posibles movimientos en el interior de esta espinosa frontera común. Una primera ruta implica partir de la filosofía hacia el cine. En dicho movimiento, la pregunta principal podría ser: ¿qué tiene la filosofía para decir sobre el cine? Dicho de otro modo, implica pensar el cine como un objeto de estudio del trabajo filosófico.

En esta vía puede destacarse la tendencia contemporánea de la filosofía de especializar su trabajo sobre otros objetos, discursos, formas expresivas. Con distancia de sus orígenes griegos, interesados en un diálogo con la naturaleza, con la realidad en un amplio sentido, la filosofía ha ido delimitando diferentes áreas de estudio que han adquirido un estatuto propio, una autonomía de trabajo, como en los casos la ciencia, el arte y la religión. En esa medida, la filosofía convertiría al cine en un objeto de discurso sobre el cual desplegar diferentes análisis. En sentido estricto, este tipo de procedimiento podría denominarse una 'filosofía del cine', como igualmente existe una filosofía del arte.

Justamente la mención del territorio artístico plantea preguntas propias para una filosofía del cine, como por ejemplo: ¿es el cine un arte?, y, de serlo, ¿qué tipo de rasgos lo diferencian de otras formas artísticas? Como señala Noel Carroll, esta tarea ya ha sido desarrollada desde la primera mitad del siglo XX por la filosofía. Varios trabajos de teoría del cine anticipan o asumen un quehacer de naturaleza filosófica frente al cine, aunque este no fuera explícito o prioritario.

"La filosofía, nos dice Carroll, nunca fue parte central de las teorías clásicas del filme. Sin embargo, al respecto, la filosofía de la imagen en movimiento es una heredera legítima de la teoría del cine, y no una usurpadora" (2008: 2). Pero la filosofía del cine no se constriñe exclusivamente a problemas de naturaleza estética; su trabajo incluye, como lo revelan las obras de varios filósofos norteamericanos, estudios sobre la ontología de la imagen fílmica, las implicaciones morales del tratamiento visual, la capacidad del lenguaje afectivo para establecer significados no proposicionales, quizá logopáticos, como sugiere Julio Cabrera.

Por otra parte, por esta ruta que de la filosofía conduce al cine, emerge un intersticio entre ambos polos. Un amplio y fecundo grupo de trabajos se han interesado en plantear, por lo menos para efectos ilustrativos, la

capacidad de las representaciones en pantalla para reconstruir problemas filosóficos. Puede decirse, en este lugar intermedio, que el cine se dirige a la filosofía como un recurso para extender su propia lógica. En tal caso, la pregunta capital giraría en torno a si es posible traducir argumentos, posturas, teorías y sistemas filosóficos al universo cinematográfico.

Esta línea tiene un amplio desarrollo, tanto en la obra de pensadores norteamericanos como en trabajos de habla hispana. Jesús Manuel Cuevas introduce el neologismo 'filosofía', que fusiona los dos territorios en una misma palabra. Dicho neologismo también aparece en la obra de otros autores, como en el libro de Daniel Frampton, que la utiliza como título de su obra, y en el trabajo del colectivo catalán denominado Grup Embolia en el que también se sugiere su uso.

Cuevas señala que el interés de su trabajo: "...no es tanto por el papel que cumplen las imágenes dentro de la filosofía, como en la filosofía que podemos discernir en una imagen. Esto es, la imagen en cuanto ilustrativa, en tanto que captura a un nivel concreto algo acerca del pensamiento filosófico" (2009: 33); y ello, como si se tratara de un tablero de exposiciones con alto impacto didáctico, da pie a un territorio capaz de extender la filosofía más allá de sus fronteras verbales.

En un intento de clasificación, Cuevas sugiere como posibilidad, para lo que hemos denominado un intersticio en el tránsito de la filosofía al cine, las películas basadas en la biografía de filósofos, películas inspiradas en obras de naturaleza filosófica y películas que interpretan de manera explícita sistemas filosóficos. A esta postura subyace, como hemos sugerido, una posición didáctica. De hecho, es fácil pensar en el ejercicio de aula en el cual se acompañan problemáticas filosóficas con distintos ejemplos del séptimo arte, ya sea para apoyar una tesis a partir del contexto de un relato, ya sea para plantear un conflicto concreto que sirva de excusa para una discusión filosófica.

El colectivo catalán Grup Embolic ha desarrollado su obra en esta línea. Su trabajo está construido con el fin de enseñar filosofía a partir de películas (la obra del Christopher Falzon: *La filosofía va al cine*, y la de Julio Cabrera *Cine 100 años de filosofía*, tienen el mismo enfoque). Por eso, como si se tratara de un manifiesto, declaran: "*Primum vivere, deinde philosophari*, sentenciaba el adagio latino; *primum videre, deinde philosophari*, proponemos nosotros en un

tiempo en que todos formamos parte de ese vasto destinatario colectivo que define necesario a los mass media, sin que importe el hecho de que el consumo se realice en la comodidad de la sala de cine o el visionado doméstico de la tv" (2006: 37).

En una línea similar se destaca el trabajo del filósofo norteamericano Thomas Wartenberg, consignado en su libro *Thinking on Screen. Film as Philosophy*. En esta obra no solo presenta diferentes ejemplos de cómo pueden contribuir las películas al desarrollo de la filosofía, sino que se defiende el derecho del cine a aportar al trabajo filosófico. El autor sostiene que el cine tiene la posibilidad de hacer que la filosofía circule por otros circuitos diferentes a los tradicionales. Así, argumenta que dicha capacidad viene acompañada de la posibilidad de favorecer el pensamiento filosófico a partir de su propia naturaleza estética. Invita, a lo largo de su obra, a tomar seriamente al cine y considera las capacidades del séptimo arte para presentar una representación de la realidad, lo cual evidencia un trabajo exploratorio que tiene fuertes resonancias filosóficas.

De esta forma, destaca la capacidad de las películas de valerse de técnicas filosóficas: "...las películas no sólo tienen la habilidad de ilustrar propuestas filosóficas o teorías, sino que construyen argumentos, presentan contra ejemplos a posturas filosóficas, y presentan nuevas teorías filosóficas" (2007: 9). Su empeño no supone una suplantación del trabajo filosófico por el cine, sino un proceso de intercambio y de enriquecimiento mutuo. En términos de explorar la realidad, su postura coincide con otros trabajos en la medida en que la vocación del cine por una representación realista en las películas de ficción ofrece un sustituto, un simulacro para explorar desde posturas epistemológicas, pasando por problemas artísticos, hasta temáticas éticas o políticas.

El mencionado caso del libro de Jesús Manuel Cuevas, por ejemplo, se dedica a explorar una crítica a la noción de realidad a partir del análisis de la figura cartesiana del genio maligno presente en diferentes películas, en su mayoría, perteneciente al género de la ciencia ficción. Ello le sirve para asegurar que el cine, al igual que lo hizo toda una tradición de la filosofía moderna iniciada por Descartes, y que tiene ecos en las filosofías de la ciencia del siglo pasado, no solo tiene la capacidad, sino que de hecho ausulta la manera en que el hombre determina la existencia y naturaleza de la realidad.

Tal vez una propuesta más arriesgada sea la de Daniel Frampton. Su obra, también titulada *Filmosophy*, no solo coincide en la defensa al cine como medio legítimo para ampliar el trabajo filosófico, pues al mismo tiempo va asegurar que el cine es una proyección de nuestros modos de comprensión sobre lo real, y por eso en la experiencia del séptimo arte existe una forma de pensamiento: "Mi argumento, sostiene Frampton, es que al reconceptualizar al cine como pensamiento se espera propiciar una mayor entrada poética a la inteligencia del cine" (2006, p. 8).

La segunda ruta que podría recorrerse implica el paso inverso del cine hacia la filosofía. En este caso la pregunta central, que coincide con parte del esfuerzo de Deleuze, sería: ¿qué tiene que aportarle el cine a la filosofía? o, incluso, ¿puede el cine hacer filosofía, ¿puede el cine filosofar? Sin menospreciar los esfuerzos desplegados en la vía que de la filosofía conduce al cine, es justo decir que las problemáticas se hacen más arduas cuando se intenta mostrar la capacidad de una película para hacer filosofía, sin que con ello se entienda la idea de ilustrar una filosofía previa.

Este tipo de recorrido, en el territorio que hermana cine y filosofía, ha tenido menor exploración académica. Mientras pareciera fácil sostener el derecho de la filosofía a convertir el cine en un objeto de estudio, incluso a ilustrar argumentos, posturas y enfoques valiéndose del lenguaje cinematográfico (como se indicaba con la idea de un intersticio entre ambos medios), los autores son más reacios a suponer que el cine pueda hacer filosofía a partir de sus propios medios. Dominique Chateau señala: "El cine no puede alcanzar la capacidad filosófica sin aceptar el desafío del mundo discursivo de esta disciplina, de su autonomía epistemológica..." (2009: 30).

No obstante, esta línea también tiene varios lugares de arranque, quizá teñidos del optimismo estético que sugiere una forma de vanguardia como el séptimo arte. Karen Hanson recuerda que el crítico y director francés Alexandre Astruc aseguraba que el cine reemplazaría a la filosofía. Y aunque matiza esa posición, sustenta que tiene algo de razón, pues invita siempre al ejercicio constructivo de las ideas: "Astruc decía que el problema fundamental del cine era determinar cómo expresar pensamientos... y la filosofía puede devolver el favor permitiendo que el pensamiento se traslade a las películas" (Hanson, 2006: 396). Esta es la ruta de interés para nosotros y que tendrá lugar a continuación.





FERNANDO
ALVARADO

¿Es posible un cine filosófico?

Esta vía, dedicada a pensar el paso del cine a la filosofía, ha sido transitada principalmente por la obra de Deleuze. No queremos decir con ello que no existan otros acercamientos en esta línea. Pero su trabajo se atreve a sostener con claridad que el cine es un espacio para el pensamiento, incluso una forma de pensar. Quizá por ello la pregunta primordial que debe resolverse en esta materia, inicialmente, es ¿qué es la filosofía? O, por lo menos, ¿cómo se comprende el filosofar que proviene del cine para sostener la existencia de un cine filosófico, un cine cuya naturaleza permite la existencia del filosofar?

Mario Perniola formula dichos interrogantes así: "¿Es posible hacer un filme verdaderamente filosófico, es decir un filme que no sea meramente didáctico, exhortativo o propagandístico pero que constituya en sí mismo una obra filosófica relativamente autónoma?" (2002: 58). Dominique Chateau, cuya postura es bastante escéptica frente a los vínculos entre ambos territorios, y mucho más frente a la existencia de un cine filosófico, advierte que el optimismo que manifiestan algunos autores proviene de sus visiones excesivamente personales de lo que es la filosofía, de allí que se haga evidente la importancia de su definición.

El caso de Deleuze es interesante porque su postura frente a la filosofía se concentra en la idea de que filosofar es crear conceptos. La filosofía es el campo de inmanencia en el cual se hacen trazos conceptuales como si fueran líneas de fuga, tal como en el caso del arte, en un plano de composición, se crean afectos y perceptos. La filosofía, junto con el arte o la ciencia, son formas de pensamiento caracterizadas por su capacidad creativa. Y esta idea es la que, para efectos de su obra, y la posibilidad de sostener la existencia de un cine filosófico, queremos adoptar en nuestra reflexión.

A partir de las diferentes comprensiones de lo que es la filosofía, seguramente podrán esgrimirse argumentos en contra o a favor de las posibilidades del cine para filosofar. De hecho, el caso de la postura reacia de Chateau, que además no se reduce únicamente a la crítica de la obra de Deleuze, sino que arremete contra Stanley Cavell, el otro bastión de la relación filosofía-cine, revela su propia visión de la filosofía dedicada al análisis basado en conceptos como categorías universales que determinan todo fenómeno (lo cual revela una postura de naturaleza kantiana) y que rechaza una visión de la filosofía inmanente como la deleuziana

que opta por singularizar la realidad bajo la forma del acontecimiento.

Antes de revisar la postura de Deleuze, vale la pena recordar algunas de las ideas de la obra de Stanley Cavell que horadan la posibilidad de un cine filosófico. Su obra, como ya lo mencionaba, es quizás la primera que plantea la relación entre cine y filosofía de manera directa, y lo hace de un modo que bien podría denominarse aplicado, es decir, no simplemente desde la especulación teórica. A partir del análisis de varias comedias de enredo matrimonial hollywoodense de la década del cuarenta, permite que las voces de diferentes filósofos sirvan para hacer emerger en cada una de las películas, preocupaciones filosóficas capaces de plantear nuevos problemas a las filosofías existentes.

La tendencia del autor, cercana a la filosofía del lenguaje ordinario (propia de la escuela de Oxford) y su proximidad con la obra de Wittgenstein y de filósofos norteamericanos como Thoreau y James, le impelen a defender la idea de que el cine es una forma de pensamiento susceptible de plantear nuevas luces sobre la vida cotidiana. En palabras del filósofo norteamericano: "Si es propio del cine magnificar la sensación y la significación de un momento, también le es propio ir en contra de esa tendencia y reconocer esa realidad trágica de la vida humana..." (Cavell, 2008: 34). Y trae a colación a la idea de 'ver como' de Wittgenstein, que le permite afirmar que la imagen cinematográfica opera como un mecanismo que permite ver la realidad de otra manera, y en ello se despliega un trabajo de carácter filosófico que pone en tela de juicio la simple experiencia directa frente a lo existente como fuente de pensamiento. Cavell lo dice claramente: "Nos enfrentamos con algo que concierne a la capacidad humana de visión... estamos condenados a proyectar, a habitar un mundo que excede esencialmente los datos de nuestros sentidos" (2008: 70).

De vuelta a Deleuze, vale la pena mencionar el viejo problema filosófico que contrapone la imagen al concepto. El fantasma de Platón de nuevo ronda en el mundo del cine. Recordemos la tendencia a desdeñar la imagen como copia, ídolo que hace turbia la presencia arquetipal de la idea, y al mismo tiempo la exhortación platónica al proceso imaginativo, al mundo visual presente por ejemplo en la capacidad del relato mítico para expresar su propia filosofía. De entrada, como bien lo evocan autores como Jesús Manuel Cueva o el mismo Feyerabend, la filosofía nunca ha prescindido de la imagen, así solo se le asuma como mecanismo de

ilustración. Del mito de la caverna, pasando por el anillo de Giges, la ciudad de Dios, el genio maligno, hasta el cerebro en la cubeta, la filosofía hace uso de imágenes para configurar sus conceptos.

Deleuze, recuerda Alain Badiou, nunca ofreció una definición concreta del cine. Su obra gira sobre los conceptos de imagen-movimiento e imagen-tiempo, cada uno de ellos con múltiples variaciones a la usanza del afán taxonómico de signos peirceano, en el cual se inspira el filósofo francés. Así, aunque no presente una definición, la imagen es finalmente el mecanismo de producción del cine, y por ello se convierte en figuras creadas en un plano de movimiento y duración. En palabras de Badiou, "...el cine (es) creación de bloques de aquello que Deleuze llamó: movimiento-duración" (2004: 84).

Si bien no llega a defender la existencia de un cine filosófico —pues la filosofía es por derecho propio un trabajo sobre conceptos—, Deleuze sostiene que la filosofía y el cine trabajan de la mano para impulsar el pensamiento. La filosofía provee al cine de conceptos que auscultan la propia naturaleza cinematográfica para permitir que sus formas y bloques expresivos actúen como imágenes-pensamiento. Por ello se rehúsa al uso de conceptos en el séptimo arte ya construidos en otras disciplinas, en especial los de origen semio-lingüístico, fruto del estructuralismo.

En tal medida, la imagen no suplanta al concepto, pero tiene las mismas facultades y el mismo derecho como dispositivo para pensar. En palabras de Deleuze, "... la imagen se convierte en pensamiento, es capaz de expresar los mecanismos del pensamiento, al mismo tiempo que la cámara asume diversas funciones que actúan como verdaderas funciones proposicionales" (1999: 87). Su inquietante idea de que las cosas son en sí mismas lumínicas, es decir, son en sí mismas imágenes, hace parte de un régimen de visibilidad, convierte al ojo en una pantalla. Con lo anterior, se desvirtúan todas las analogías que sugieren que el ojo es un sustituto virtual de la cámara para aparecer como telón negro que refleja el afuera. "La cámara, con todas sus funciones proposicionales, es más bien un tercer ojo" (Deleuze, 1999: 97). Y en medio de este extraño artificio que convierte al cuerpo en una sala de cine, el pensamiento se hace en imágenes.

La clasificación de las imágenes en Deleuze avanza al punto de afirmar la existencia de imágenes del pensamiento, *noo-signos*, variaciones de la imagen-tiempo que permiten que el cine piense la realidad de un

modo singular, a partir de la imagen como acontecimiento puro. Aquí es importante resaltar que para el filósofo una representación de la realidad no se mide por su adecuación o por el uso de una teoría de la verdad, sino por su potencia para crear nuevas ideas, singularidades expresivas.

"La relación entre el cine y la filosofía, es la relación entre la imagen y el concepto. Pero el concepto encierra en sí mismo una cierta relación con la imagen, y la imagen comporta una referencia al concepto: por ejemplo, el cine ha intentado siempre construir una imagen del pensamiento, de los mecanismos del pensamiento. Y no por ello es abstracto, sino todo lo contrario" (Deleuze, 1999: 107). Parte de la potencia para la existencia, sino de un cine filosófico, al menos de una filosofía en imágenes, radica en lo anterior. Su trabajo es la creación de imágenes, y por medio de ellas permite el pensar, la emergencia de ideas, pero no bajo el modelo del concepto como forma universal, sino bajo la singularidad de la imagen, bajo su condición irrepetible como acontecimiento, gracias a su capacidad de producir sentido de una manera privilegiada, que sugiere lo universal desde la inmanencia de lo singular.

Badiou, quien bien puede ser considerado el continuador de la obra de Deleuze en el terreno del cine, no solo afirma que el cine es un dispositivo de creación de imágenes, de bloques de movimiento-duración, sino que señala que bajo ellas, como en toda forma de creación, está la filosofía. Por ello se atreve a decir que el cine ofrece imágenes que van más allá de las imágenes. En otras palabras, una respuesta a la iconoclastia que por siglos ha manifestado la filosofía, y al mismo tiempo una crítica a la imagen que no accede al pensamiento. Badiou afirma que "...la filosofía atraviesa todas las artes, es diferente de todas, pero también está en todas, de modo subterráneo, y la relación entre la imagen y el concepto sería precisamente esta relación subterránea" (2004: 86). El resultado parece afirmar una visión antiplatónica del mundo de las ideas. Finalmente, para Badiou, las imágenes permiten la emergencia de ideas, y el cine crea ideas a partir de imágenes, pero estas no son los arquetipos formales platónicos, sino las singularidades que permiten pensar en un nuevo plano, en un nuevo territorio filosófico.

Un trabajo de Nora Matamoros explora una tesis similar. A partir de una comparación entre el cine y la filosofía antigua, sostiene que el análisis que ambos medios hacen de la realidad hace posible un mecanismo de ideación en las imágenes. Nos dice: "...se trata de un



FERNANDO
AMADOR

cine consciente de que el lenguaje es producción; por ello se distingue por ejercer a través de las imágenes un aspecto inventivo, un aspecto creador. Dicho de otro modo, se trata de un cine en que las imágenes nunca dicen lo que pueden decir, nunca acaban en lo que representan" (2002: 183). Quizá el cine filosófico, si por ello se entiende algo capaz de crear conceptos puros, no sea posible, pero sin duda el séptimo arte despliega el pensamiento, da forma a una filosofía en imágenes. Por ello, nos quedamos con la definición que Badiou da del cine, haciendo referencia al trabajo de Deleuze: "El cine sería en el fondo, una filosofía sin conceptos" (2004: 89).

Poéticas cinematográficas: El torso del espíritu

Un cine capaz de hacer emerger ideas a través de las imágenes, que propicia el pensamiento a partir de bloques de movimiento-duración, aliado de la filosofía que le provee conceptos y permite pensar, se ve sometido a una pregunta por los límites de su territorio. Esta pregunta, que bien puede parecer contingente e incluso accesoria, delinea el tipo de acercamientos a las potencias filosóficas del cine. De esta manera, el problema que amerita atención es saber si todo el cine es filosófico y, de no serlo, qué tipo de cine lo es, o si el cine filosófico se reduce a algunas películas o a la obra de ciertos directores. En este caso, las respuestas también varían, y más allá de argumentos demostrativos, se encuentran ejemplos para sostener ciertas posturas, incluso las instituciones de varios autores basados en tendencias estéticas o comparaciones con otras formas artísticas.

Thomas Wartenberg, por ejemplo, sostiene que la dimensión filosófica no es potestad únicamente de un cine que en ausencia de una mejor categoría se ha denominado "cine arte" o "cine culto" (dejando de lado la ambigüedad o la perversidad de estas dos etiquetas). Su trabajo se basa en las propiedades filosóficas de películas que pertenecen en gran parte a la industria hollywoodense. Y a partir de allí asegura que la naturaleza narrativa del cine bien puede ilustrar cómo hacer uso de herramientas filosóficas en obras que provienen de distintos sistemas de producción.

Por otro lado, Nora Matamoros sostiene una tesis contraria, según la cual los filmes aptos para un trabajo filosófico, en sus palabras que propician un "mecanismo de ideación", son los que pertenecen al cine de arte. En esta categoría alude al trabajo de los que han sido considerados grandes maestros del cine por sus contribuciones de

nuevos modos narrativos a partir de sus propias poéticas cinematográficas. Su trabajo se basa en la idea de que este tipo de cine se desarrolla desde un lenguaje simbólico propicio para el acceso al pensamiento.

En medio de estas posturas, que a grandes rasgos ubican la cuestión de un cine filosófico en dos extremos, y recordando la vieja disputa sobre si el cine es arte o industria, pueden aparecer otras justificaciones. Por ejemplo, asumir que una filosofía en imágenes depende de la capacidad de adaptar obras que proceden de otras artes en las cuales hay evidencias de un trabajo filosófico, como la novela o el teatro. En ninguno de los casos se resuelve el problema en términos de categorías, ni se asume una postura sobre el cine en general, ni sobre las películas en particular como condiciones para un arte que despliegue un ejercicio filosófico.

Quizás aludiendo a un criterio de naturaleza en parte histórica, en parte poética, se desea avanzar por una vía que, sin reducirlo exclusivamente, considera al "cine de autor" como un lugar propicio para un cine de naturaleza filosófica. Dicha mirada, fruto del cine y la crítica francesa de la década del cincuenta (en especial la revista *Cahiers du Cinéma* y la *Nouvelle Vague*), recupera una difícil postura, sobre todo para la tendencia estructuralista que dominó parte de la segunda mitad del siglo XX. Volcando su interés en el autor como productor textual, como el encargado de dar vida al acto creativo, se sugiere que existe un tipo de cine en el que los directores ofician como autores en la medida en que logran concretar una visión singular en sus películas. En otras palabras, sus imágenes urden un tipo de universo singular en el interior del dispositivo cinematográfico.

Noel Carroll recuerda que varios de los directores que han sido considerados cineastas de autor, fueron reconocidos por la fortaleza filosófica de sus obras. Como bien señala: "...de algunos directores se dice poseen una visión filosófica. En los sesenta cineastas como Bergman y Antonioni fueron considerados como existencialistas de la pantalla, disertando sobre la situación de la humanidad en un universo sin sentido, mientras por otro lado Bresson era considerado un teólogo del cine, tal como antes lo fue también Dreyer. Montajistas soviéticos como Eisenstein y Vertov, hicieron avanzar la filosofía marxista por medio del séptimo arte, mientras los primeros trabajos de Lang fueron asociados con las filosofías deterministas y el cine de Ozu con la filosofía Zen" (2006: 381).

Deleuze, sin plantear este problema de manera explícita, privilegia a los grandes directores, alude entre líneas a la importancia del cine de autor, y a la vez sugiere que este tipo de poéticas afectan el movimiento general del cine. En alguna medida, se apunta a la capacidad de las poéticas para afectar la dimensión estética de un arte en todo su despliegue estructural e histórico: "...se precisan, dice Deleuze, monografías de los autores, pero hay que incorporar a esas monografías una diferenciación de los conceptos, de las especificaciones, de las reorganizaciones que ponen en juego al cine en su totalidad" (1999: 97).

Sin reducir las posibilidades filosóficas del cine a la perspectiva del "cine de autor", su justificación apela a un criterio de naturaleza poética. En otras palabras, se supone, tras la obra, la importancia de los directores que dan cuerpo a un cine capaz de potenciar las imágenes para que la filosofía circule en los circuitos de lo que Deleuze ha denominado "bloques de movimiento-duración". Con ello se apela a una idea sencilla, pero no por eso irrelevante. El cine es una materia expresiva con la potencialidad para que el pensamiento emerja, pero necesita de oficiantes, de pensadores que den forma a ese material. En palabras de Wartenberg: "Cuando digo que el cine filosofa es sólo una expresión rápida para afirmar que los directores son quienes están haciendo filosofía en y a través del cine" (2007: 12). Al igual que la filosofía necesita de filósofos para materializarse, el cine necesita de creadores. Lo cual no implica que un estudio del cine filosófico se reduzca a estudiar a los cineastas, siguiendo sus biografías o sus declaraciones. En otro sentido, se apela a una lectura de las poéticas consignadas en sus filmografías para auscultar lo que Badiou llama "el subsuelo filosófico" que yace en dicho arte.

Tal vitalización de las poéticas del cine operaría como un dispositivo genealógico capaz de rastrear, por lo menos en las obras de grandes directores, aquellas que hacen parte del "cine de autor", de una filosofía en imágenes o un cine filosófico. Y el trabajo de la poética en ese sentido opera bajo las líneas abiertas por la obra capital de este terreno filosófico, la *Poética* de Aristóteles. En la medida en que el trabajo del estagirita establece, como si se anticipase al cine, la capacidad mimética, al igual que la potencia narrativa (diégesis) —ambas marcas de la producción de una obra—, sus categorías orientan el análisis del séptimo arte. Ello sin contar, claro, que las clasificaciones del estagirita parecieran delinear las tendencias de los géneros cinematográficos.

Tanto la epopeya, como la tragedia y la comedia son portaestandartes de las tendencias narrativas del cine clásico, y parte del cine contemporáneo. Como bien lo señala Pedro Cano: "En el cine el género rey es la épica, la tragedia el más respetado; la comedia el más esperado" (1999: 22). Incluso, como lo pone en su libro *De Aristóteles a Woody Allen. Poética y retórica para el cine*, el séptimo arte, por lo menos en su versión clásica, ha sido perfilado como si se tratase de una puesta en práctica de la poética de Aristóteles. Tanto así, asegura, que el concepto de mimesis, que implica el placer productivo y el ejercicio catártico de la recepción, tiene pocos lugares de aplicación tan precisos como el cine.

Empero, un estudio de las potencias filosóficas del cine apela a la poética como teoría filosófica para buscar el asilo necesario que dé pie al trabajo de un pensamiento en imágenes. La obra de Paul Valéry nos permitirá comprender la importancia de los análisis poéticos del cine de autor. A diferencia de Aristóteles, Valéry no se detiene en una reconstrucción detallada de los mecanismos que operan en una obra, privilegiando, como se sabe, a la tragedia griega. Su exhortación, no en contra del estagirita, busca restituir el honor filosófico de la poética frente a la reducción de su alcance a un conjunto de reglas, normas y esquemas, anquilosando su dimensión productiva. Su idea de la poética supone la importancia del trabajo de creación que da forma a una obra, la singularidad que permite que el espíritu se introduzca dentro de la materia. En sus palabras: "El hacer, *el poiein*, es aquel que se acaba en alguna obra y que llegará a limitar ese género de obras que se ha dado en llamar obras del espíritu. Son aquellas que el espíritu quiere hacerse para su propio uso, empleando para tal fin, todos los medios físicos que pueden servirle" (Valéry, 1990: 108).

En esa medida, Valéry, como si se anticipase a la obsesión estructural que supone que el mensaje poético es exclusivamente responsabilidad de las relaciones sintagmáticas, de las codificaciones semio-lingüísticas, cree que no es posible comprender una obra sin la relación con el acto productivo, con la *poiesis* que la desata. Con ello, desea evitar la reducción de toda obra a un simple objeto. Es el espíritu el que se repliega en la materia dando cuerpo a su condición singular, de ahí que el interés por la poesía no se reduzca a una descripción de los sonetos, a la cantidad de palabras de un poema, al género al que pertenece en términos históricos, sino a rastrear la voz que se deja oír, que se resiste a ser esquematizada y hace del espíritu el artífice oculto capaz de pensar. Valéry apostilla: "Llegamos a la conclusión de que hay que querer lo que se debe querer

para que el pensamiento, el lenguaje y sus convenciones, que están tomadas de la vida exterior, el ritmo y los acentos de la voz que son directamente cosas del ser, concuerden, y ese acuerdo exige sacrificios recíprocos, siendo el más natural aquel que debe consentir el pensamiento" (1990: 126).

Se espera, así, que una ruta que rastree la singularidad de cada poética cinematográfica en la obra de un cineasta-autor (en cineastas más modestos también), sirva de dispositivo para una filosofía en imágenes. Más allá de una quimera, el cine filosófico reclama la voz de la filosofía para ese extraño rito de pasaje a la palabra, al texto formal. Las lecturas poéticas, en el fondo, permiten cierta glosa profunda, tal como las grandes obras filosóficas requieren segundas lecturas para extender el territorio filosófico.

El cine, quizás, se encuentra a medio camino entre la poesía y la filosofía. Bien dice Cavell que el séptimo arte tiene la capacidad poética de refigurar cualquier objeto, como la poesía la capacidad de hacer mutar la palabra cotidiana en símbolo. Al respecto afirma: "En mi opinión, una visión natural del cine consiste en su capacidad para percibir cada movimiento, cada posición y, en especial, cada palabra y cada gesto humano, por fugitivos que sean, cargados de su poesía, o bien, de su lucidez" (Cavell, 2008: 40). Auscultar las peripecias cinematográficas, los extraños periplos que ha recorrido un invento reciente en medio de cambios tecnológicos, revoluciones estéticas, crisis filosóficas, es trabajo para la poética. Perspectiva que sabe bien que un lenguaje expresivo depende del trabajo del espíritu que singulariza la materia, como de la mano de la filosofía que permite comprender, con su arsenal de conceptos, ese extraño mundo de sombras que, como previó Platón, condenaría al hombre a regresar una y otra vez al fondo de la caverna, para ser, paradójicamente, iluminado.

Referencias

Aristóteles (1999). *Poética*. Caracas: Monte Ávila Editores.

Badiou, A (2008). *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires: Manantial.

_____ (2004). "Acerca de 'Qué es tener una idea en cine' de G. Deleuze", en *Pensar el cine 1. Imagen, ética y filosofía* (pp. 83-92). Buenos Aires: Manantial.

Cabrera, J. (1999). *Cine: 100 años de filosofía. Una introducción a la filosofía a través del análisis de películas*. Barcelona: Gedisa.

Cano, P. (1999). *De Aristóteles a Woody Allen. Poética y retórica para cine y televisión*. Barcelona: Gedisa.

Carroll, N. (2006). "Film and Knowledge", en *Philosophy of Film and Motion Pictures*. Malden: Blackwell Publishing.

_____ (2008). *The Philosophy of Motion Pictures*. Malden: Blackwell Publishing.

Cavell, S. (1999). *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredos matrimoniales de Hollywood*. Barcelona: Paidós.

_____ (2008). "¿Qué sucede con las cosas en la pantalla?", en *El cine, ¿puede hacernos mejores?*. Buenos Aires: Katz Editores.

_____ (2008). "El pensamiento del cine", en *El cine, ¿puede hacernos mejores?*. Buenos Aires: Katz Editores.

Chateau, D. (2009). *Cine y filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.

Cuevas, J.M. (2009). *Filosofía. Cine y filosofía: cuestionando la realidad*. Madrid: Edición Personal.

Deleuze, G. (1999). "Algunas dudas sobre lo imaginario", en *Conversaciones*. Valencia: Pre-Textos.

_____ (1999). "Sobre la imagen-movimiento", en *Conversaciones*. Valencia: Pre-Textos.

_____ (1999). "Sobre la imagen-tiempo", en *Conversaciones*. Valencia: Pre-Textos.

Falzon, C. (2005). *La filosofía va al cine. Una introducción a la filosofía*. Madrid: Alianza Editorial.

Feyerabend, P. (1993). "De cómo la filosofía echa a perder el pensamiento y el cine lo estimula", en *¿Por qué no Platón?*. Madrid: Tecnos.

Frampton, D. (2006). *Filmosophy*. Londres: Wallflower Press.

Grup Embolic (2006). *Primum videre, deinde philosophari. Una historia de la filosofía a través del cine*. Valencia, España: INSTITUCIO ALFONS EL MAGNANIM, 2006.

Hanson, K. (2006). "Minerva in the Movies. Relations Between Philosophy and Film", en N. Carroll (Ed). *Philosophy of Film and Motion Pictures*. Malden: Blackwell Publishing.

Matamoros, N.M. (2002). "Cine y filosofía. El acto ideatorio como evento fílmico", en *Signos filosóficos* (No. 7). Revista de la Universidad Autónoma Metropolitana de México.

Munstenberg, H. (1916). *The Photoplay. A Psychological Study*. Nueva York: Appleton and Company.

Perniola, M. (2002). "Hacia un cine filosófico", en *El arte y su sombra*. Madrid: Cátedra.

Platón (1980). *La República*. Buenos Aires: Editorial Universitaria.

Rancière, J. (2005). *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona: Paidós.

Rivera, J. A. (2003). *Lo que Sócrates diría a Woody Allen. Cine y filosofía*. Madrid: Espasa.

Valéry, P. (1990). *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor.

Wartenberg, T. (2007). *Thinking on Screen. Film as Philosophy*. Nueva York: Routledge.



FRANCESCO
ALIBRADO