

Cinesofía o la filosofía en imágenes

Gabri Ródenas*

Resumen: El presente artículo pretende mostrar la relación entre filosofía y cine, abriendo un diálogo entre ambas y posibilitando una fructífera colaboración. A diferencia del método filosófico (argumentativo), el medio cinematográfico *muestra*, generando lo que, en términos deleuzianos, podríamos denominar *conceptos-imagen* altamente efectivos a la hora de representar elementos como el Tiempo o determinadas emociones. En última instancia, el texto sugiere que es posible hacer filosofía mediante el cine.

Palabras clave: Cine, Filosofía, Imagen, Cultura Visual, Tiempo, Memoria.

Abstract: The present paper tries to display the relation between philosophy and cinema, opening a dialogue between both disciplines and making a fruitful collaboration possible. Unlike the philosophical method (that argues), cinema *shows*, generating, in deleuzian terms, what we could call *concepts-image*, highly effective in order to represent elements like the Time or certain emotions. To sum up, this text suggests that it is possible to make philosophy through cinema.

Keywords: Cinema, Philosophy, Image, Visual Culture, Time, Memory.

En primer lugar quisiera decir que el presente texto parte de otro más amplio que será publicado en breve¹, de modo que vuestras preguntas y observaciones –si las hay– serán una prueba de fuego de las tesis vertidas en él. El título no hace del todo justicia al contenido de mi intervención, ya que he decidido incluir o abordar otra serie de cuestiones.

Entremos en materia. La filosofía como institución no atraviesa su mejor momento, lo que no implica que la filosofía no se halle más viva que nunca. Ha dejado de ser una novedad la necesidad de otros saberes acerca de los cuales reflexionar. La filosofía ya no es filosofía a secas –que, en líneas generales, podría ser eso que denominamos ‘metafísica’ y que, mal que nos pese, ha perdido peso de un modo notable en los últimos tiempos–, sino que solemos hablar de ‘Filosofía de la ciencia’, ‘Filosofía del lenguaje’, ‘Estética filosófica’, etc., convirtiéndose en una suerte de herramienta para analizar con precisión otros saberes. Esto se advierte con facilidad si observamos la enorme aplicación que nuestra disciplina presenta a la hora de llevar a cabo análisis fílmicos o literarios (por mencionar únicamente un par de ejemplos).

* Contacto: gabrirodenas@gmail.com

¹ G. Ródenas: “Cine y filosofía: notas para una filosofía en imágenes”, en: M.J. Alcaraz León (Ed.): *La filosofía y las artes*, Madrid, Antonio Machado. (Próxima publicación).

De hecho, una de las causas del fracaso de la institución filosófica ha sido su escasa actualidad, entendida aquí como su resistencia a abandonar el marco de la academia y, si se me permite el coloquialismo, a ‘mancharse las manos’. Estoy seguro de que a lo largo de estas sesiones, muchas serán las propuestas que abordarán y afrontarán dicho estado de las cosas y nos ofrecerán no pocos caminos de ‘contaminación’. Por mi parte, he elegido el cine, ya que constituye la fuente principal de mis intereses (y prácticas).

No pocos filósofos han llevado a cabo reflexiones acerca del medio cinematográfico –normalmente de un modo puntual y desorganizado o a modo de nota marginal dentro del *corpus* de su obra-. Así pues tenemos a la Escuela de Fráncfort, con Adorno y Horkheimer a la cabeza, y su resistencia ideológica al cine² (y a cualquier tipo de arte de masas en general), la posición más conciliadora de un Benjamin, Edgar Morin y su ‘hombre imaginario’, Merleau-Ponty anticipándose a Deleuze en su lectura del cine y la filosofía como formas afines del trabajo intelectual³, Bergson y su afirmación de que el *mecanismo de nuestro conocimiento es de naturaleza cinematográfica*⁴, Guy Debord y su crítica de la sociedad del espectáculo, el inevitable Deleuze, y, por supuesto, pensadores más contemporáneos como Baudrillard, Fredric Jameson, Noël Carroll, Cavell o Lipovetsky. Indudablemente, esta lista no es sino un trazado somero.

Asimismo, muchos críticos de cine han recurrido al aparatage filosófico para llevar a cabo sus análisis. Desde la impronta sartriana de las tesis de Bazin, pasando por todos los que, de un modo u otro, se sirvieron del estructuralismo y el posestructuralismo (como sucede con Christian Metz).

Tampoco es infrecuente emplear el cine al modo en que se ha trabajado con la literatura, es decir, como un material para ilustrar tesis o corrientes filosóficas⁵. No es difícil ver la estela del misticismo en Bresson, del existencialismo en Bergman o de la metafísica en Tarkovski.

Menos analizado continúa el tema del peso del cine en la filosofía o, por plantearlo de un modo más directo, la cuestión de si es posible hacer una filosofía en imágenes. Más allá del uso didáctico o divulgativo, el cine –por su naturaleza- es un medio óptimo para hacer filosofía. Que no se me malinterprete, una película panfletaria,

² Salvando a las películas de Charles Chaplin.

³ Cfr. R. Stam: *Teorías del cine*, Barcelona, Paidós, 2001, p. 101.

⁴ H. Bergson: *La evolución creadora*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1994, p. 267.

⁵ Véase J. Cabrera: *Cine: 100 años de filosofía. Una introducción a la filosofía a través del análisis de películas*. Barcelona, Gedisa, 2006.

evocando a Proust, sería como ese regalo al que le hemos dejado el precio. Soy consciente de que la historia del cine está llena de ‘regalos con el precio a la vista’ (sirva como ejemplo la mayor parte de la filmografía de Godard). No tengo tan claro, sin embargo, que tales elementos sean lo que mejor resista el paso del tiempo. Con la literatura sucede algo similar (Sartre es sintomático). ¿Quiere esto decir que un film no debe ser ideológicamente comprometido? No necesariamente. Tan sólo quería señalar que, con el paso del tiempo, con los cambios en el contexto histórico y social, los elementos excesivamente actuales (y los movimientos políticos se hallarían incluidos en este grupo) pierden su fuerza. No sucede lo mismo con las emociones, aunque también tengan historia. No quiero, por tanto, sugerir que el cine, empleado como una herramienta filosófica, deba limitarse a explicitar los contenidos. Lo que defiendo es que el cine permite aproximarnos de una manera más eficaz que la propia filosofía a algunos problemas filosóficos sin recurrir al panfleto o a la manifestación explícita de las tesis vertidas en un film.

Para aclarar este punto me veo obligado a esbozar una breve cartografía del nuevo perfil de las sociedades actuales en materia de adquisición del conocimiento (repito, breve). A fecha de hoy, a nadie se le habrá pasado por alto que la lucha platónica contra las apariencias ha fracasado. En materia artística, Aristóteles asestó el primer golpe duro a sus planteamientos y, unos cuantos siglos después, la festividad posmoderna encumbró la apariencia a lo más alto del pedestal ontológico. Las teorías del simulacro, Las Vegas, el auge de la tecnología digital, internet... todo ello apunta a lo mismo: nuestros ojos se han recuperado de su *abatimiento*. La vista (y el oído, de ahí la feliz conjunción de lo audio-visual) se ha (re)convertido en el sentido principal. El obispo Berkeley no andaba muy desencaminado cuando afirmaba que ‘ser es ser percibido’. Hoy podríamos decir que ‘ser es ser emitido/proyectado’. Nicholas Mirzoeff abre su introducción a la cultura visual sin paliativos: “La vida moderna se desarrolla en la pantalla”⁶. En líneas generales, es lo que también sostienen Lipovetsky y Jean Serroy en *La pantalla global*. La búsqueda de la realidad tiene lugar dentro de la pantalla, esto es, un medio ficticio por excelencia, dándose una especie de meta-realidad (o meta-ficción). Sirva un ejemplo maliciosamente frívolo para ilustrar este extremo: podemos ver a una modelo, a un actor, o a cualquier personaje de la vida pública en televisión. Podemos estimar que su belleza se debe al maquillaje, al estilismo o al retoque

⁶ N. Mirzoeff: *Una introducción a la cultura visual*, Barcelona, Paidós, 2003, p. 17.

informático y podemos desear ver a esas personas ‘tal y como ellas son’. Como es fácil de suponer, salvo en contadas ocasiones, la manera de ver a dichos individuos como ellos son es a través de otra imagen. Una imagen más ‘realista’, que curiosamente luce el sello del *Low Tech*. Otras personas se sentirán atraídas por seguir algún *Reality Show* donde la vida real es sustituida por un simulacro de vida real, es decir, tan banalmente cotidiana pero a la vez histriónica y casi paródica. Con Baudrillard, podemos decir que es “más real que lo real”⁷ y, en consecuencia, ‘más falso que lo falso’. La vieja polémica en el terreno cinematográfico sobre el realismo queda barrida por completo. Ahora bien, lo importante es que el cine, desde hace más de cincuenta años, ha asumido su carácter de ficción sin pretender convertirse en simulacro.

El cine es otro de los elementos que conforman la llamada *cultura visual*. No es el único, pero, desde mi punto de vista, es el más privilegiado, dado que mantiene una estrecha relación con la narración⁸, con unos contenidos controlados, con una intencionalidad más precisa que otros materiales y productos (por ejemplo un vídeo aficionado en la Red que cosecha un inesperado éxito) y porque el manejo del tiempo – elemento clave en el cine- es más deliberado. Adviértase que, a pesar de haber empleado el término ‘privilegiado’, no pretendo establecer una jerarquía.

Si asumimos el dictamen de Mirzoeff, a saber, que la vida moderna se desarrolla en la pantalla, estamos obligados a considerar que la filosofía también lo hace. Obviamente, al menos desde mi punto de vista, no toda la vida moderna ni todas las esferas de la realidad se desarrollan ante los ojos incansables de un público anónimo. Parece razonable admitir que los antiguos modos de adquisición y expresión del conocimiento, tales como la lectura, la escritura o el discurso, coexisten con los formatos audiovisuales. Sin ánimo de resultar apocalíptico, afirmo que éstos han ganado terreno con respecto a los demás, que continúan su retroceso y que cuentan con menor aceptación por parte de las nuevas generaciones. Ante este hecho caben dos opciones: demonizar los nuevos medios o aproximarnos a ellos de un modo crítico pero abierto. Sea cual sea la posición de cada uno, es importante señalar algunos aspectos. No está de más establecer una relación entre el rechazo de la cultura visual y el rechazo en general de la cultura de masas. La ‘masa’, y sea eso lo que sea, parece sentirse cómoda con la

⁷ Véase J. Baudrillard: *De la seducción*, Madrid, Cátedra, p. 33.

⁸ En un sentido amplio, Ozu sostenía que: “A estas alturas, las películas con tramas obvias me aburren [...] Evidentemente, una película debe tener cierto tipo de estructura, de no tenerla, no sería un film, pero creo que una película no es buena si tiene demasiado drama o excesiva acción”. Recogido en P. Schrader: *El estilo trascendental en el cine. Ozu, Bresson, Dreyer*, Madrid, JC Editores, 1999, p. 39.

representación visual: pinturas para facilitar la comprensión de textos bíblicos, la fotografía, los cómics para pasar el rato, las películas-opiáceos como vías para imponer una visión hegemónica y politizada de la realidad, etc. En definitiva, formas adulteradas de la cultura (de la *High Culture* se sobreentiende). Siguiendo a Mirzoeff, ese tipo de críticas, al menos aparentemente, “no es consciente de la respuesta hostil que la Ilustración tuvo hacia las propias novelas, pues acusaba a las formas literarias de la misma influencia corrupta, sobre los principios morales y la inteligencia, que se le reprocha a la televisión”⁹.

Cabe otra posibilidad, que yo asumo y que pretendo justificar aquí. El cine se presenta como el medio óptimo para abordar algunos temas puramente filosóficos. Más allá del hecho, nada desdeñable por lo demás, de que el cine ofrece en ocasiones un despliegue de capital cultural (popular en el caso de Tarantino, culto en el de Godard, Bresson, Tarkovski o Bergman e híbrido en el de Jim Jarmusch), el cine supone una herramienta alternativa o complementaria a la hora de aproximarse a las cuestiones filosóficas y culturales en general. Ya he mencionado anteriormente la posición de Merleau-Ponty. Recordaré ahora la de Deleuze al respecto:

“Deleuze considera que el cine es en sí un instrumento filosófico, un generador de conceptos y un productor de textos que representa el pensamiento en términos audiovisuales, no mediante el lenguaje sino en bloques de movimiento y duración. Tanto el cine como la filosofía expresan, por ejemplo, una concepción del tiempo, pero el cine no emplea para ello una abstracción discursiva sino la luz y el movimiento. Una teoría de cine, para Deleuze, no ha de tratar ‘de cine’ sino del concepto desencadenado por el propio cine, de las formas en que genera nuevos vínculos entre terrenos y disciplinas. Deleuze no se limita a teorizar el cine de manera innovadora: cinematiza la filosofía.”¹⁰

Ése es, en última instancia, mi propio punto de vista y la base de mi proyecto teórico. Son precisamente las formas en que el pensamiento filosófico se representa de manera visual y los modos en que lo hace lo que verdaderamente me interesa¹¹.

⁹ Op. Cit., *Una introducción...*, p. 30.

¹⁰ Op. Cit., *Teorías...*, p. 297.

¹¹ No es gratuito mencionar una frase de Hitchcock a propósito del cine como medio eminentemente visual y su relación con el texto: “Cuando se escribe un film, es indispensable separar claramente los elementos del diálogo de los elementos visuales, y cada vez que es posible, dar la preferencia a lo visual. (...) Cuando se cuenta una historia en el cine, sólo se debería recurrir al diálogo cuando es imposible hacer otra cosas.” Referido en: M. Chion: *Cómo se escribe un guión*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 91. La cita procede de F. Truffaut: *Hitchcock-Truffaut*, París, Editions Ramsay, 1983, p. 47. (Hay traducción castellana: F. Truffaut: *El cine según Hitchcock*, Madrid, Alianza Editorial, 1998).

Pensemos en algunos ejemplos. El primero de ellos es el tiempo. La cantidad de textos al respecto es realmente abrumadora, pero unas palabras de San Agustín bastan para dar un indicativo de las dificultades acerca de teorizar sobre tal cuestión:

Pero ¿qué es el tiempo? ¿Quién podrá fácil y brevemente explicarlo? ¿Quién puede formar una idea clara del tiempo para explicarlo después con palabras? [...] ¿Qué es, pues, el tiempo? Sé bien lo que es, si no se me pregunta. Pero cuando quiero explicárselo al que me lo pregunta, no lo sé¹².

La cita, amén de clásica y bien conocida, es de una profundidad incomparable. El cine, por su parte, no está tan preocupado por dar una explicación en palabras acerca del tiempo como por el hecho de mostrar su lógica. Y no sólo desde una perspectiva lineal. Gracias al uso del *flash back* o del *flash forward* podemos desplazarnos a diferentes segmentos del tiempo en un mismo tiempo (el tiempo presente). A fecha de hoy, tales recursos están, en honor a la verdad, un tanto anticuados u obsoletos y tienden a verse como estrategias escolares para establecer la franja temporal en la que se desarrolla la acción, al igual que el uso de filtros o de sonidos introductorios (más o menos extraterrestres, más o menos psicodélicos). Más profundos son los empleados por Tarkovski o por Fellini. En el trabajo de ambos, especialmente, en el del primero, el tiempo es representado mediante una suerte de ‘textura’. Huelga decir que la transición empleada para pasar de un tiempo a otro es el corte –empleado igualmente para el resto de pasos de un plano o escena a otros-. De ahí la dificultad de comprender el hilo argumental de algunas piezas firmadas por estos directores. Si además se incluyen escenas oníricas, ficticias o mnémicas mediante el mismo procedimiento, el resultado es, en ocasiones, difícil de digerir o de interpretar¹³. Pero, sin lugar a dudas, el cine nos está dando una visión del tiempo: pasado, presente y futuro coexisten en un mismo tiempo, el tiempo presente, aun cuando ‘tienda a no ser’, como sugiere San Agustín¹⁴.

Muy vinculada a esta temática se halla la reflexión acerca de la memoria. Una de las posibles aproximaciones es verla como un proceso estático, más o menos como una fotografía o como un vídeo. Wittgenstein se encargó de dismantelar esta posición en

¹² Agustín, *Confesiones*, Libro XI, parágrafo 14, Madrid, Alianza, 1999, p. 306.

¹³ Dos trabajos que reflejan esto a la perfección son *Ocho y medio* (*Otto e mezzo*, Federico Fellini, 1963) y *El espejo* (*Zerkalo*, Andrei Tarkovski, 1975).

¹⁴ Op. Cit., *Confesiones*, p. 306.

Zettel (parágrafo 650)¹⁵. La base de su argumentación es que no podemos recordar cada detalle del recuerdo (la posición, el olor, el ángulo o encuadre, etc.). Lo mismo se aplica a la visión falsamente dinámica de la memoria (el ‘vídeo’ interno).

La imagen, estática o en movimiento, puede, según algunos autores, dar fe de la muerte. Susan Sontag así lo ha considerado:

Todas las fotografías son *memento mori*. Hacer una fotografía es participar en la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona (o cosa). Precisamente cortando y congelando este momento, todos los fotógrafos dan testimonio de la fusión incesante del tiempo¹⁶.

Aunque comparto plenamente que el fotógrafo o el cineasta da testimonio de la fusión incesante del tiempo, no estimo que sus trabajos sean un *memento mori*. Un ejemplo tomado directamente del cine nos ayudará a comprender mejor mi posición. Procede de *Carretera perdida* (*Lost Highway*, David Lynch, 1997). En un momento dado Renée (Patricia Arquette) confiesa a la policía que no tienen cámaras, ya que a Fred (Bill Pullman), su marido, le gusta recordar las cosas a su manera. Ésta escena se correspondería a la visión de la fotografía o el vídeo criticada por Wittgenstein y comparte elementos de la afirmación de Sontag. La negativa de Fred a usar cámaras atiende a un deseo de no fijar estáticamente los recuerdos y, como es obvio para cualquiera que haya visto la película, porque constituiría un macabro *memento mori* en sentido estricto. Irónicamente, el film constituye un ejemplo (cinematográfico) de cómo funciona la memoria, aunque sea, en este caso, de una persona mentalmente perturbada. Otras aproximaciones más convencionales las encontramos en los citados Tarkovski y Fellini.

Lo que he querido ilustrar con estos ejemplos es que la memoria funciona de un modo dinámico, como una magdalena proustiana, y que el cine es un medio idóneo para representarlo. Hay otros, tales como la novela, el teatro, la fotografía, o la filosofía, pero el cine presenta ventajas tales como dinamismo, reproductibilidad, etc. Despierta en nosotros gran cantidad de sentimientos, recuerdos no necesariamente vinculados de forma directa a una imagen en concreto o emociones de todo tipo.

¹⁵ Citado también en S. Rubio: “La experiencia paradójica de la imagen mnemónica en el arte”, *Disturbis*, 2008. <http://web.mac.com/gerardvilar/Disturbis/Salva.html>.

¹⁶ Op. Cit., *Una introducción*....., p. 112.

Sin desear agotar todos los posibles temas y enfoques, me gustaría, por último, mencionar una corriente filosófica que encuentra en el cine su mayor expresión. Me refiero al existencialismo. Sin menosprecio de los textos teóricos al respecto, considero que cineastas como Bergman nos permiten comprender plenamente a qué hace referencia dicha teoría o corriente. En los textos al uso, salvo quizá en el caso de Sartre y Camus (concretamente en sus novelas), se echa en falta lo esencial: la existencia, con todas las tensiones que encierra¹⁷. El cineasta sueco la pone delante de nuestros ojos con una envidiable economía de medios.

Con estos ejemplos espero haber puesto de manifiesto el potencial filosófico del medio cinematográfico. Lo cual no entraña un rechazo de la filosofía tradicional o de otras formas de expresión filosófica. Evidentemente, el resto de formatos o ramas siguen siendo muy valiosas. Mi postura es conciliadora. Considero que las diferentes disciplinas deben, en la medida de lo posible, complementarse, sin por ello perder sus rasgos concretos. A la postre, y más allá del marco teórico, dichos rasgos particulares, el intento de establecer por así decirlo los rasgos definitorios de un arte en general, no es relevante. Tales distinciones son más académicas que decisivas en la práctica artística. Si, como he señalado, los saberes están sujetos a importantes modificaciones a lo largo del tiempo, supondría un retroceso tratar de volver a acartonarlos. La tendencia, después de un penoso y prolongado periodo de extremada especialización, es la hibridación.

¿Por qué, por tanto, negar la posibilidad de seguir un camino alternativo? ¿Por qué el resto de saberes no pueden pasar a formar parte del utillaje filosófico? Teniendo en cuenta que la filosofía como institución está herida de muerte, tal vez resulte de alguna utilidad considerar esta perspectiva.

¹⁷ Las representaciones fílmicas de problemas éticos y/o sociales son también un buen recurso. La lista de este tipo de películas es muy extensa (y ampliamente conocida), de modo que mencionaré un ejemplo por peculiar: *Las ruinas* (*The Ruins*, Carter Smith, 2008). Se trata de un film de terror cuya trama, en última instancia, está formada por un conjunto de decisiones morales extremas.