

La filosofía es una amante celosa

De cómo hacer filosofía con imágenes en movimiento¹

Se trata de un acercamiento de la filosofía al cine. Pero hay muchas maneras de reflexionar sobre el cine y desde la filosofía. El autor nos pasea por esas distintas miradas, para finalmente decirnos que el binomio cine-filosofía es la posibilidad de considerar al cine como un medio para filosofar. Es una postura mucho más controvertida que la de la filosofía del cine.

■ ARTURO SERRANO

Las películas no son simplemente obras maestras artísticas o entretenimiento burdo, sino que también son textos; es decir, complejas operaciones de significación.

(Tom Gunning: “*Gaudreault’s Blast from the Past: Tracking the Filmic Narrator*”)

Los cineastas piensan usando imágenes–movimiento e imágenes–tiempo en lugar de conceptos.

(Gilles Deleuze, *Cinema 1. The Movement–Image*. London: Athlone Press, 1986-, xiv.)

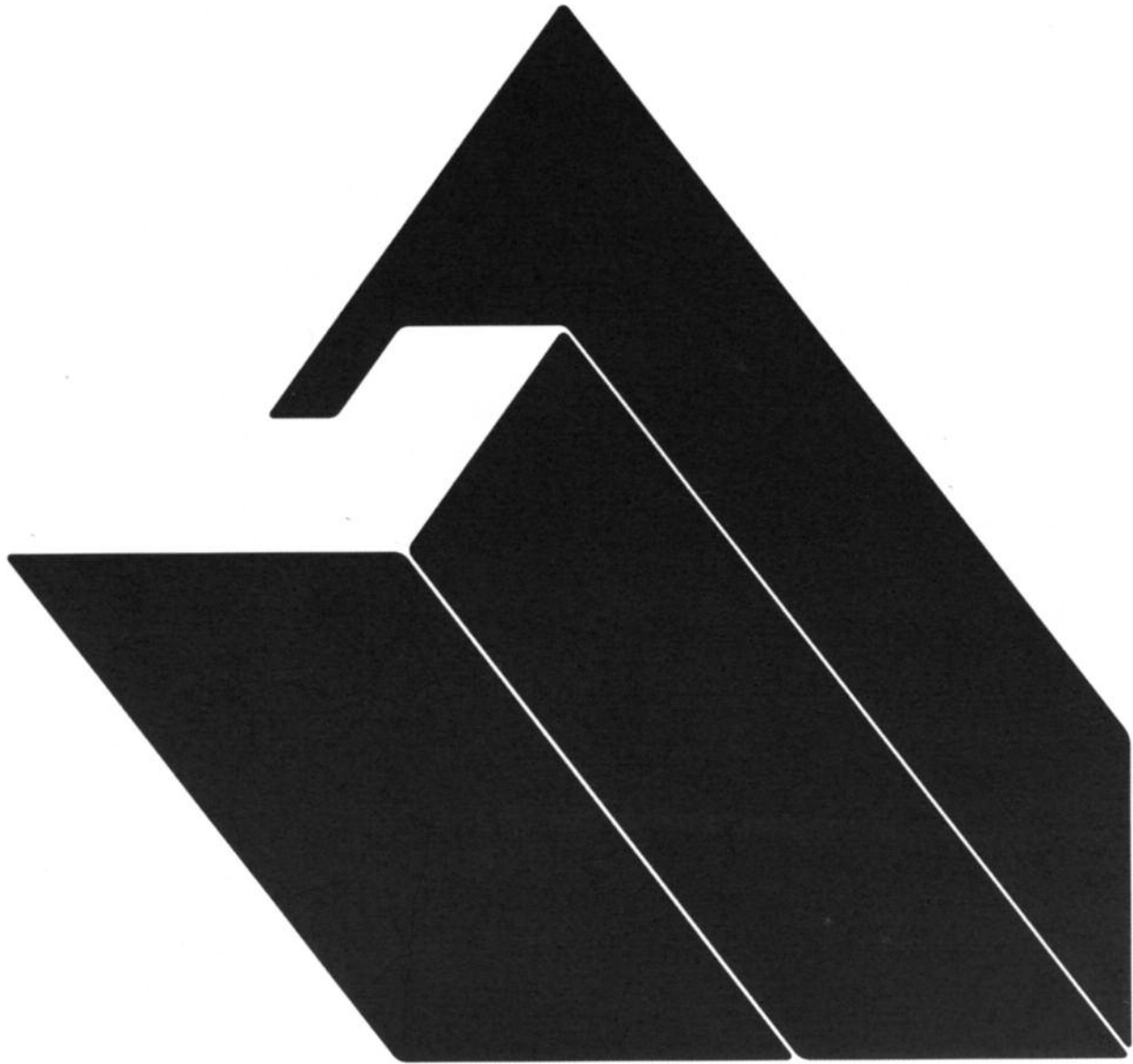
La conjunción Filosofía y Cine plantea muchas preguntas, pues existen variadas opiniones en cuanto a lo que exactamente se refiera ese término. Antes de comenzar, debemos aclarar qué queremos decir con la conjunción de estos dos fenómenos aparentemente tan diferentes. Según Robert Sinnerbrink, todas las formas en que la filosofía y el cine interactúan se pudieran resumir en dos: la filosofía del cine y lo que él llama *cine-filosofía*. El término filosofía del cine se refiere a “un enfoque teórico explicativo acerca del análisis de la naturaleza del cine y de la experiencia cinematográfica”² mientras que la segunda interacción (cine-filosofía) se refiere a la suposición de que “el cine debería ser considerado como una disciplina que se ocupa de hacer reflexiones filosóficas relevantes usando como instrumento lo propiamente cinematográfico, o por lo menos como una disciplina capaz de un tipo distintivamente cinematográfico de pensamiento”³.

La filosofía del cine pertenece a una categoría más amplia que abarca el estudio filosófico de distintas disciplinas. Este tipo de estudio por lo general se convierte en una ontología de tales disciplinas. Algunos ejemplos de esto son: filosofía de las matemáticas, filosofía de la pintura, filosofía de la sociología, e inclusive filosofía de la filosofía. Las preguntas típicas planteadas por la filosofía del cine son tales como ¿qué es el cine?, ¿cuál es la esencia del cine?, ¿cuáles son los límites del cine? En esta categoría podríamos incluir obras como la de Hugo Müns-

terberg *The photoplay: a psychological study*⁴ o la de Edgar Morin *El cine o el hombre imaginario*⁵.

Cine-filosofía, es decir, la posibilidad de considerar al cine como un medio para filosofar, es una postura mucho más controvertida que la de la filosofía del cine. Esto se debe a que tradicionalmente la filosofía ha sido una amante muy celosa, o quizás más bien deberíamos decir que los filósofos han sido amantes muy celosos, pues desde el principio se estableció una relación monógama entre la filosofía y la palabra. Solo la palabra (hablada o escrita) se consideró como un medio legítimo para filosofar. Cualquier indicio de que la filosofía se pudiera hacer a través de cualquier otro medio que la palabra escrita es generalmente mal visto y desestimado en los círculos filosóficos como una idea peculiar. Pero ¿por qué es esto?

Para responder a esta pregunta tenemos que volver a los inicios de la filosofía y preguntar quiénes fueron los primeros filósofos y qué hicieron para merecer ese título. ¿Por qué ellos y no otros? Desde que Aristóteles nombró a Tales como el primer filósofo, casi todas las historias de la filosofía han comenzado su discurso hablando del filósofo de Mileto. Sin embargo, recientemente algunos historiadores de la filosofía han mirado más atrás en busca de filósofos. Un buen ejemplo de esto es Olof Gigon⁶, quien ve en Hesíodo al padre de la filosofía; o Conrado Eggers⁷, quien va incluso más atrás y argumenta que una historia de la filosofía debe comenzar por el estudio de



Homero. Pero, ¿qué tienen en común Tales, Hesíodo y Homero que los hace filósofos? La respuesta es muy simple y todos los autores parecen estar de acuerdo: todos ellos buscan la verdad. Por lo tanto, la búsqueda de la verdad se convierte en la característica que identifica a la filosofía.

Si lo que el filósofo busca es la verdad, entonces podemos preguntarnos: ¿qué forma toma la verdad? La respuesta común a esta pregunta sería que la verdad toma la forma de una serie de palabras (especialmente verbos y sustantivos) organizados dentro de una frase que dice algo que puede ser contrastado con el mundo. Lo que quiero decir es que si le pido a alguien que me diga la verdad (como cuando digo *dime qué pasó*), lo que espero a cambio es una sentencia contrastable, tal como *he robado el collar* o *me comí la torta*. Si quieres decir algo, necesitas palabras. Es solo a partir de la unión de estas palabras que un discurso con la capacidad de ser verdadero o falso puede existir. Así, según este punto de vista, la única manera legítima de decir algo sería a través de palabras habladas o escritas y nunca con imágenes.

Pero la verdad es que, desde su creación, el cine ha tenido algo que pudiéramos llamar la voluntad de escritura. Solo es necesario mirar a los nombres dados a los primeros inventos para darse cuenta de esto. La partícula griega *graphos*, que significa *escribir*, estuvo presente en los nombres de muchos inventos relacionados con el cine. En 1891 Edison patentó el *Quinetógrafo* y en 1895 los hermanos Lumière presentaron en París el *Cinematógrafo*. Ambas obras llevaban ese nombre que sugiere un vínculo entre las imágenes en movimiento del cine y la escritura. Esta voluntad de escribir se hace evidente cuando cineastas como Sergei Eisenstein o Alexandre Astruc desarrollan teorías que intentan dar cuenta de las posibilidades que tiene el cine para *decir* algo más allá de la historia que una película cuenta.

Sobre la base de la dialéctica de Karl Marx, Sergei Eisenstein desarrolló su teoría de un cine dialéctico. No vamos a entrar en detalles al respecto, pero baste decir que su objetivo era crear un cine dialéctico que se alimentase de imágenes contradictorias de tal manera que hubiese creación de ideas. En su ensayo de 1929 *Una aproximación dialéctica a la forma del cine*, Eisenstein defendió la oportunidad única que otorga el cine de permitir el desarrollo de nuevas ideas: “¿Por qué debe el cine –dijo Eisenstein– seguir las



Pero la verdad es que, desde su creación, el cine ha tenido algo que pudiéramos llamar la voluntad de escritura. Solo es necesario mirar a los nombres dados a los primeros inventos para darse cuenta de esto.

formas del teatro y la pintura, en vez de seguir la metodología del lenguaje, lo que permite que nuevos conceptos surjan de la combinación de dos denotaciones concretas de dos objetos concretos?”⁸

Veinte años más tarde, Astruc argumentó que las audiencias estaban presenciando el nacimiento de un nuevo cine. La principal característica de este nuevo cine era que se estaba *convirtiendo en un lenguaje*. “Y por lenguaje –dice Astruc– me refiero a una forma en la cual y por la cual un artista puede expresar sus pensamientos, por abstractos que sean, o traducir sus obsesiones, exactamente como lo hace en la novela o el ensayo contemporáneo”⁹. Astruc le da a esta era el nombre de *cámarabológrafo (caméra-stylo)*. “Esta cámara tiene un sentido muy preciso. Con ella me refiero a un cine que se libera gradualmente de la tiranía de lo visual, de la imagen por sí misma, a partir de las demandas inmediatas y concretas de la narrativa, para convertirse en un medio de escritura tan flexible y sutil como el lenguaje escrito”¹⁰.

Desde sus comienzos el cine eligió la narración de historias de ficción como su principal objetivo. De todas las cosas que se podrían hacer con el cine, contar una historia de ficción es lo que la gran mayoría de las películas hacen. El cine parece tener una inclinación natural hacia la narrativa. Metz dijo que “el cine tiene a la narratividad dentro de sí”¹¹, y fue inclusive más allá al afirmar que “inclusive las películas supuestamente no narrativas (documentales, películas educativas, etcétera) se rigen esencialmente por las mismas funciones semiológicas que rigen a los largometrajes de ficción”¹². Esta es una de las razones por las que no se debe considerar como peculiar lo que vamos a hacer aquí: vamos a buscar en la narrato-

logía pistas sobre la naturaleza del cine y sobre sus posibilidades como fuente de expresión filosófica. Otra razón para considerar a la narratología como esencial a la hora de estudiar el cine–filosofía es el hecho de que la mayoría de las películas que se han considerado como filosóficas en este sentido (*Aliens*, *The meaning of life*, *To the wonder*), son películas narrativas. Lo que voy a tratar de hacer en este trabajo es contribuir a este debate, abordando la pregunta ¿Puede hacerse filosofía usando el cine? Haciendo uso de las teorías narratológicas desarrolladas por André Gaudreault en su libro *From Plato to Lumière. Narration and monstration in literature and cinema*.¹³

Los textos escritos presentan menos problemas al investigador del aspecto narrativo que las películas. Una de las razones es que la única cosa entre el lector y lo que el autor (escritor) quiere decir es el texto en sí. Las palabras que leo en un libro (al menos si lo leo en su idioma original), son las palabras exactas que el autor pretendió incluir en el texto. Él escogió cada una de ellas, y decidió cómo organizarlas. Pero en el caso del cine, entre el lector y el autor (director de cine), hay literalmente docenas de *mediadores* que contribuyen a la realización de la película de un modo tal que la esencia de lo que el autor quiere decir cambia. Estos mediadores son, por ejemplo, los actores y la forma en que deciden interpretar sus papeles, el director de fotografía y cómo él o ella deciden fotografiar las imágenes, el director de arte y sus decisiones acerca de cómo se *vestirá* la película, etcétera. Cada decisión que estos colaboradores tomen terminará modificando, al menos parcialmente, cualquiera que sea lo que el autor trate de transmitir. Esta situación nos plantea la pregunta, ¿puedo hacer filosofía en un medio industrial como el cine, con un proceso de producción tan complejo que implica la colaboración de muchas personas que imprimen su visión personal sobre el producto acabado? Aquí es donde el concepto narratológico del *Gran hacedor de imágenes* entra en escena, ya que es este quien dará unidad a la película. Ahora bien, ¿qué es este *Gran hacedor de imágenes*?

Sobre la base de algunos autores clásicos y otros modernos, Gaudreault desarrolla una narratología fílmica. La hipótesis de Gaudreault es que “el cine ha tenido éxito en la creación de un modo de transmitir lo narrable que es completamente específico a él mismo pues fácil y orgánicamente combina, con sus propios recur-



sos, el equivalente fílmico de los modos propios de la narrativa textual (narración) y de la puesta en escena narrativa (mostración)”¹⁴. Más adelante afirma que cada vez que esta narración implica el acto de representar visualmente (teatro y cine), hay dos posibles agentes subyacentes en el acto de narrar: el narrador y el mostrador. “El mostrador presenta (visión directa), mientras que el narrador representa (visión indirecta)”. Si queremos encontrar a este último, deberíamos ir a una novela, y si queremos encontrar al primero, tendríamos que ir al teatro.

Cuando nos referimos al cine, el caso es más complicado ya que para Gaudreault el cine tiene un narrador y un mostrador. El narrador en el cine está a cargo de lo profílmico (todo lo que ocurre y puede ser manipulado y puesto ante una cámara, como por ejemplo las decisiones acerca de qué se hace con el espacio fílmico, la actuación, el vestuario, la escenografía y así sucesivamente) y el mostrador está a cargo de lo filmográfico (que se refiere a “todas aquellas actividades que implican el aparato cinematográfico y que el cineasta está llamado a manipular”¹⁵). Tal vez sea más claro explicar esto haciendo referencia a las posibles decisiones que cada uno de ellos debe hacer. El mostrador decide, por ejemplo, dónde poner la cámara, qué debe incluirse en el cuadro, cómo se comportan los actores; mientras que el narrador toma básicamente solo un tipo de decisiones: cómo poner las tiras de película juntas, de tal manera que esta cuente una historia: es decir, cómo editar la película. Por lo tanto, Gaudreault identifica al narrador con la máquina de edición y al mostrador con la cámara. Mientras que el mostrador solo se preocupa de mostrar imágenes (la puesta en escena y la puesta en cuadro), el narrador irá más allá y se convierte en el que *junta* las imágenes de tal manera que cuenten una historia (la puesta en secuencia). Y es precisamente en este último, en el proceso de edición, donde la posibilidad del cine para convertirse en un medio para filosofar sin tener que dejar de ser cine se hace evidente.

Pero no debemos cometer el error de pensar que las películas tienen un narrador y un mostrador como entidades que trabajan por separado. “Tenemos que estar de acuerdo en que la ‘voz’ de estos dos mostradores, es modulada y controlada por otro agente, que opera a un nivel superior que une a estos dos”¹⁶. Así, Gaudreault crea una especie de súper narrador (a quien llama el mega-narrador). Tal vez

Sí, las palabras son de hecho una herramienta muy útil para el filósofo, y quizás muchas ideas solo se pueden transmitir a través de las palabras; pero otros podrían beneficiarse de una relación polígama en la que no solo palabras, sino también imágenes en movimiento sirvan al filósofo profesional o aficionado a expresar sus ideas.

un mejor término para esto es el que Albert Laffay le da: el gran-creador-de-imágenes. Este gran creador es quien toma las decisiones relacionadas con el narrador y el mostrador y da a la película su unidad. Se “lleva a cabo un proceso de unión o fusión de los dos modos fundamentales de la comunicación narrativa: mostración y narración.”¹⁷

Ahora me gustaría dar un ejemplo de cómo esta teoría nos ayuda a responder la pregunta que nos hemos planteado al comienzo de este artículo. En la película *The meaning of life*, de Terrence Malick, vemos no solo las imágenes relacionadas con el contar de la historia, sino que también podemos ver otras imágenes que parecen pertenecer a una historia distinta (el dinosaurio moribundo y herido o los planetas en colisión vienen a la mente), y que nos hacen preguntarnos, ¿Quién nos está mostrando este segundo tipo de imágenes? ¿Cuál es su propósito? ¿Cómo debería la audiencia entender estas imágenes aparentemente ajenas a la historia? Para responder a la primera pregunta podemos recurrir al concepto del gran-creador-de-imágenes como un gran coordinador de lo que sucede con las imágenes de una película. Al mostrar juntas escenas aparentemente sin relación a la trama principal, el gran-creador-de-imágenes (en este caso, en su papel de narrador) espera de la audiencia el esfuerzo de dar sentido a esas imágenes como parte de un discurso único y que va más allá de la trama. Esas

imágenes no están relacionadas con la historia misma (en el sentido de que no contribuyen a la resolución del conflicto), sino que sirven como piezas que, junto con la trama, formarán el discurso filosófico que se encuentra dentro de la película. En cierto modo, esas imágenes aparentemente inconexas sirven el mismo propósito que los mitos en los diálogos de Platón. En uno de sus diálogos, Platón explica por qué necesita mitos (figuras) con el fin de complementar sus explicaciones. Al tratar de definir el alma, le dice a Fedro: “Decir lo que el alma es sería una cuestión completamente sobrehumana y larga, pero está dentro del poder humano describirla brevemente en una figura; hablemos, pues, de esa manera”. (Fedro, 246a) Después de lo cual describe la alegoría del carro.

Patrice Pavis dice que la tarea del agente narrador es “orientar el significado de una forma lineal de acuerdo con una lógica de acciones hacia un objetivo final: el desenlace y la resolución de conflictos”¹⁸, pero en el caso de Malick como cineasta-filósofo el objetivo no es solo resolver el conflicto que plantea la trama, sino también el de expresar sus ideas filosóficas a través de la narración y la mostración, y es por lo tanto este gran creador-de-imágenes quien dará unidad a todas esas imágenes en un solo discurso. Su tarea de juntar las imágenes, y es tarea de la audiencia interpretarlas como un todo.

Al entender el papel del cineasta-filósofo como autor de un relato en el que un agente subyacente llamado el gran-creador-de-imágenes da unidad a la narración, es más fácil entender las posibilidades de hacer filosofía a través del cine. Mediante el uso de la teoría de Gaudreault para comprender mejor el papel que desempeña la narración en el cine, podemos ver que la filosofía es injustificada en su envidia y su determinación para tener lo que hemos llamado una relación monógama con la escritura. Sí, las palabras son de hecho una herramienta muy útil para el filósofo, y quizás muchas ideas solo se pueden transmitir a través de las palabras; pero otros podrían beneficiarse de una relación polígama en la que no solo palabras, sino también imágenes en movimiento sirvan al filósofo profesional o aficionado a expresar sus ideas.

ARTURO SERRANO

Investigador Centro de Investigación Humanística, UCAB

Referencias

- ASTRUC, Alexander (1968): "The birth of a new avant-garde: la camera-stylo." In Graham, Peter (Ed.). *The new wave*. New York: Doubleday, pp. 17-24.
- BADIOU, Alain (2004): "EL cine como experimentación filosófica." En: Yoel, Gerardo (Ed.). *Pensar el cine 1. Imagen, ética y filosofía*. Buenos Aires: Manantial.
- CAVELL, Stanley (1979): *The world viewed*. Boston: Harvard University Press.
- CARROLL, Noël (1998): *A philosophy of mass art*. Oxford: Oxford University Press.
- _____ (2008): *The philosophy of motion pictures*. London: Blackwell.
- DAVIES, David (2009): *The thin red line*. London: Routledge.
- EISENSTEIN, Sergei (1969): "A dialectical approach to film form." In Eisenstein, Sergei. *Film form: essays in film theory*. New York: Harcourt, pp. 45-63.
- EMERSON, Ralph Waldo (1860): *The conduct of life*. Boston: Ticknor and Fields.
- FREELAND, Cynthia and WARTENBERG, Thomas (1995): *Philosophy and film*. London: Routledge.
- GADAMER, Hans Georg (1997): *Mito y razón*. Madrid: Paidós.

GAUDREULT, André (2009): *From plato to Lumière. Narration and monstration in literature and cinema*. Toronto: University of Toronto Press.

SINNERBRINK, Robert (2011): *New philosophies of film. Thinking images*. London: Continuum.

Citas

- Este ensayo fue leído en el panel "Singular encounters between Philosophy and its aesthetic others" de la Conferencia anual de la American Comparative Literature Association (23 de marzo de 2014, Nueva York, New York University).
- SINNERBRINK, Robert (2011): *New philosophies of film. Thinking images*. London: Continuum, p.7.
- Ibíd.
- MÜNSTERBERG, Hugo (1970) *The film: A psychological study*. New York: Dover Publications.
- MORIN, Edgar (2001): *El cine o el hombre imaginario*. Madrid: Espasa.
- GIGON, Olof (1968): *Der Ursprung der Griechischen Philosophie*. Basilea: Schwabe.
- EGGERS, Conrado (1967): "Sobre el problema del comienzo histórico de la filosofía en Grecia"

en: *Anales de Filología Clásica*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires. Vol X, pp.5-67.

- EISENSTEIN, Sergei (1969): "A dialectical approach to film form." In Sergei Eisenstein, *Film form: essays in film theory*. New York: Harcourt, p. 60.
- ASTRUC, Alexander (1968): "The birth of a new avant-garde: la camera-stylo" In Peter Graham (Ed.). *The new wave*. New York: Doubleday, pp. 17-18.
- Ibíd., p.18.
- METZ, Christian (1974): *Film language: a semiotics of the cinema*. New York: Oxford University Press, p. 45. Quoted in André Gaudreault (2009): *From plato to Lumière. Narration and monstration in literature and cinema*. Toronto: University of Toronto Press, p.12.
- Ibíd, 19. (Metz, p. 92)
- Ibíd.
- Ibíd., p. 40.
- Ibíd., p. 90.
- Ibíd., p. 93.
- Ibíd., p. 89.
- PAVIS, Patrice (1998): *Dictionary of the theater: terms, concepts and analysis*. Toronto: University of Toronto Press, p. 234. Quoted in Ibid., 74.



Esquina de La Luneta,
Edif. Centro Valores,
P.B. Apartado 4838.
Telfs.: 564.9803
564.5871. Fax: 564.7557. Caracas
1010-A. Venezuela.

Tarifas de suscripción Revista SIC

VENEZUELA

Correo ordinario	Bs.F.	700,00
Suscripción de apoyo	Bs.F.	1.400,00
Suscripción electrónica	Bs.F.	300,00
Número suelto	Bs.F.	70,00

Para suscripciones desde el extranjero comunicarse con el Centro Gumilla



BUZONES CORREO ELECTRÓNICO

REDACCIÓN SIC / sic@gumilla.org

REDACCIÓN COMUNICACIÓN / comunicacion@gumilla.org

UNIDAD DOCUMENTACIÓN / documentacion@gumilla.org

ADMINISTRACIÓN / administracion@gumilla.org