



Cómo sentar a una lechuza en una butaca.

La industria cinematográfica como fábrica filosófica

Carlos Yebra López

I. Resumen

Es necesario advertir que en los últimos años la atención prestada por los filósofos al mundo del cine se ha incrementado de manera significativa, pues, tal como señala Wartenberg, *“whereas the philosophy of film used to be a small subfield of aesthetics practiced only by a few specialists, now philosophers with many different interests and specialities are using film as a jeans to address a broad range of philosophical topics”*¹.

En este sentido, el presente ensayo tiene como principal objetivo evaluar el alcance relativo a las posibilidades de considerar el cine, no como mera ilustración de tesis filosóficas, sino como una forma propia de filosofía, algo que, como señala el citado autor, no ha sido planteado con demasiada asiduidad en los círculos filosóficos académicos: *“philosophers have not generally whether films can themselves count as a works of philosophy or, even, whether there is something peculiarly philosophical about the films they have chosen to discuss”*².

De este modo, se abordarán, en primer lugar, los distintos tipos de lenguaje de los que se sirven la filosofía y el cine respectivamente en tanto modos de expresión. En este sentido, se analizará brevemente la aportación de la película *Stalker* a la teoría deleuziana acerca del cine, así como la contribución que ambos materiales puedan representar para nuestro objeto de discusión. En segundo lugar y desde los rendimientos teóricos procedentes del primer apartado se procederá a analizar la filosofía y el cine desde el punto de vista epistemológico, estudiando su validez como medios para alcanzar aquello que sea la verdad y su relevancia respecto al conocimiento de la realidad. Por último, expondré un comentario crítico que ponga de relieve las principales conclusiones extraídas a partir de los citados apartados. Pasen y vean.

II. Cuestión metodológica. ¿Dos tipos de lenguaje?

En primer lugar, es preciso advertir la diversidad de lenguajes presentes en el cine respecto a la filosofía. Así, mientras que la filosofía es una disciplina eminentemente verbal (oral o escrita) basada en el concepto como modo de expresión, la película es esencialmente un medio visual que se sirve en gran medida, de la imagen en tanto vehículo de manifestación. Así, Wartenberg, señala que tratar las películas como filosofía puede implicar la negación del postulado anterior. En mi opinión es este un argumento reduccionista, el cual comparten varios analistas de las relaciones entre cine y filosofía y que, desde mi punto de vista soslaya la complejidad del propio cine. En lo que sigue intentaré demostrar cómo afecta tal reduccionismo a la

¹ Wartenberg, T. E. Beyond Mere Illustrations: How Films Can Be Philosophy en Wartenberg, T. E. *Thinking Through Cinema: Film as philosophy* (p.20-32), p. 19.

² Ídem.

vinculación cine-filosofía en tanto inhibidor del reconocimiento de las posibilidades creativas de este primero.

Así, es preciso advertir que el cine recoge un tipo de creatividad que aúna arte y lenguaje. De este modo, por un lado el cine acoge el arte figurativo, que recoge el carácter específico de la pintura, la escultura y la arquitectura y, por otro, un lenguaje expresivo que participa en los elementos configuradores de la literatura, el teatro y el espectáculo. En definitiva, el arte cinematográfico es una nueva forma de creatividad estética que pone de manifiesto la originalidad creadora del hombre del siglo XX en adelante, el artista de la civilización tecnológica, apelando a una variedad de recursos que trascienden el lenguaje y nos transportan hacia el fondo primigenio y anterior del mismo.

En efecto, lo que nos interesa subrayar en este punto es que el cine, en dicha medida, apunta a la realidad misma, anterior a la mediación que a través del lenguaje lleva a cabo la filosofía respecto a aquella. Así, atendiendo a la tricotomía saussuriana lengua-palabra-lenguaje, el cine se focaliza en el primer término de la misma, pues siendo una forma de creatividad en pleno dinamismo, *el cine se presta a la huida de las estructuras fijas y los sistemas codificados, apuntando, como se ha dicho, a la realidad misma de una manera inmediata.*

Así pues, a la pregunta relativa a la posibilidad de que el arte cinematográfico sea un lenguaje es preciso responder, no ya comprendiendo el arte por el lenguaje, sino, antes bien, emprendiendo el camino inverso, entendiendo que el lenguaje verbal (hablado y/o subtulado) constituye sólo una parte, y ciertamente no la principal, de la comunicación artística (en este caos, del arte cinematográfico), mientras en colaboración con ella desempeñan su función las imágenes, los gestos, los colores, el acompañamiento musical, etc., factores que exceden con mucho lo meramente visual.

Así, es posible entender ahora la postura de Deleuze respecto al arte cinematográfico, cuando afirma que el cine no es un lenguaje, sino, antes bien, una semiótica, pues aquello que aparece en la imagen no tiene relación alguna con sus enunciados, de manera que asimilar las imágenes a los enunciados es tanto como olvidar los signos o componentes de toda imagen: *“al sustituirse la imagen por un enunciado se dio a la imagen una falsa apariencia, se le retiró su carácter más auténtico, el movimiento”*³. En efecto, lo propio de la imagen cinematográfica es, en primera instancia, ser imagen-movimiento, siendo el cine realidad en la medida en que el movimiento constituye el dato inmediato de la imagen todavía no asimilada al enunciado. De este modo, la imagen cinematográfica no se diferencia de los objetos mismos que nos muestra y en consecuencia, *el cine es por ello mismo realidad.*

En segundo lugar, la imagen movimiento expresa un constante cambio, de modo que el movimiento nos remite a una permanente transformación de la materia. La imagen-movimiento nos remite al todo que expresa y surge del montaje y a las partes del todo que se renuevan constantemente y lo transforman. Tan sólo en el momento en el que el movimiento se torna automático la esencia artística de la imagen se realiza: *“producir un choque sobre el pensamiento, comunicar vibraciones al córtex, tocar directamente al sistema nervioso y cerebral”*⁴. De este modo, lo sublime surge en el momento en que la imaginación sufre un choque que la empuja a su límite y obliga al pensamiento a pensar el todo en tanto totalidad intelectual que trasciende la imaginación. En definitiva, lo que Deleuze pone de manifiesto a través de análisis de películas como las de Eisenstein es que, en la medida en que la realización artística de la imagen supone una suerte de noochoque que fuerza al espíritu a pensar el todo, el cine no es sería sólo una mera suerte de iluminación agustiniana que, como el resto

³ Deleuze, G. (1986). El pensamiento y el cine en Deleuze, G.(tr. Irenen Argoff) *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2* (pp. 209-233). Barcelona. Paidós. (p.46).

⁴ *Ibid.*, 209.

de disciplinas artísticas contribuye a cuestionar constantemente nuestra percepción del mundo y del ser humano, sino que, *el cine es ya es una forma genuina de pensar*.

Este todo no es sino el concepto, de suerte que el cine permite pensar el concepto mismo, de modo que a través de la sensación por completo fisiológica del <<Yo siento>> nace el <<Yo pienso>> cinematográfico. A éste se une un segundo momento en el que el pensamiento retorna a la imagen, el concepto vuelve al afecto. Pensamiento emocional. Inteligencia sensorial: “*el todo ya no es el logos que unifica las partes, sino la ebriedad, el pathos que las impregna y se expande por ellas*”⁵. El cine como unión del más alto grado de la conciencia con lo más profundo del inconsciente, el arte cinematográfico concebido como autómatas dialéctico, prueba que el análisis de Wartenberg adolece de un radical reduccionismo, pues el cine, como se ha podido comprobar, es mucho más que un arte que se sirve de imágenes en tanto opuestas a los conceptos, de los que se serviría la filosofía. Así, frente a esta oposición, señala Deleuze, habría un tercer momento precisamente consistente en la identidad del concepto y la imagen: “*el concepto está en sí mismo en la imagen, la imagen está para sí misma en el concepto*”⁶, relación hombre-mundo a través del pensamiento-acción, relación sensorio-motriz entre el mundo y el hombre, la naturaleza y el pensamiento.

Tenemos, pues, que la práctica del cine expone las relaciones entre pensamiento, hombre y naturaleza. Es precisamente en la experiencia propia del hombre con y en el mundo que *el cine constituye una nueva modalidad del pensar que identifica el pensamiento con la vida misma*. El cine, en realidad, nos ofrece la impotencia del pensar, dando cuenta de la fuerza vital del pensamiento, que no es otra que la de producir multiplicidades. Frente a un mundo que ha abandonado al hombre y lo ha vuelto contra sí mismo, sólo es posible resistir produciendo un nuevo acontecimiento, de modo que pensamiento y vida vuelvan a identificarse. Así, el cine moderno se restituye como un impensable a través de la creencia. En efecto, para ello, Deleuze parte del desarrollo del recorrido desde un cine denominado *clásico*, articulado en la imagen-movimiento, con prevalencia del montaje, permitiendo el desplazamiento desde la imagen-movimiento hasta la imagen-tiempo propia del cine *moderno*. Es precisamente aquél cine de la imagen-movimiento el que abrirá el espacio estético a la producción práctica.

II. I. Esculpiendo el tiempo: *Stalker*

La articulación de la imagen-tiempo que hemos venido tratando puede apreciarse en *films* como *Stalker* (Tarkovsky, 1979). En efecto, esta película es un claro ejemplo de cómo la mente del espectador se implica en un movimiento cinematográfico por medio del movimiento intensivo del pensamiento. Así, las imágenes en movimiento que ofrece Tarkovsky alteran nuestra percepción del tiempo a través de su puesta en escena, expandiéndose allende del intervalo afectivo entre percepción y acción en el que incluso en la más extensa imagen-movimiento, acontece una percepción de sí mismo, por sí mismo. En *Stalker*, tanto la acción externa como la interacción de los personajes se reducen en ocasiones prácticamente a cero, en la medida en que la imagen-movimiento es desplazada por la imagen-tiempo.

El cine de la imagen-tiempo postulado por Deleuze explora de manera más abstracta, filosófica y lógica, el modo en que opera el *film*. Es en este sentido de la propia reflexividad en sentido temporal que el cine menos dramático de las puras imágenes visuales es más rico que el sensorio-motriz. En efecto, el tiempo se

⁵ *Ibid.*, p. 213.

⁶ *Ibid.*, p. 216.

distiende y el de carácter narrativo es puesto en suspenso en la medida en que el espectador se introduce en una zona distinta del tiempo y el espacio, entrando así en un estado alterado de conciencia caracterizado por la anomalía de la zona temporal. Así, en *Stalker*, 'La Zona' se caracteriza por una privación sensorial cuya cualidad intensiva la hace resultar, no tanto un lugar exterior cuanto un plano interior, pues la misma sobrevive tan sólo en las fuerzas interiores, auto-reflexivas, de la propia mente: dejando atrás el mundo de la imagen movimiento, entramos en el reino de la imagen-tiempo.

Stalker nos ofrece, pues, una experiencia temporal especial. Así, el cine que altera los estados temporales puede modificar los engranajes de la mente substituyendo, por medio de la actividad anómala, ciertos códigos obsoletos del pensar.

Pero hay más. Hemos hablado de *La Zona*, sin duda, el escenario clave de *Stalker*, asilo de la permanente oscilación del todo en cuyo corazón se encuentra una habitación donde se cumplen los deseos más profundos de quien allí logra llegar. El *Stalker* es el guía de aquellos que aspiran a entrar en la Zona, lugar de donde nadie sale igual que llegó. *Stalker* se revela, pues, como un film acerca de la creencia en uno mismo y en el mundo, siendo La Zona el arduo camino hacia la afirmación. La Zona puede ser, entonces, interpretada como el inconsciente, un espacio virtual poblado de fantasmas mentales (como en la nave de *Solaris*) de irrealidades materializadas con una potencialidad infinita. Es un viaje de sí (afirmatividad de lo propio), destinado a la confrontación definitiva frente a lo que uno es capaz. La Zona es un *nowhere* del Dios muerto. En suma, podemos considerar a *Stalker* como la afirmación de un cine cuyo fin es suscitar un cierto estado en el espectador, que es una nueva forma de pensarse a uno mismo y al mundo.

Así, podemos entender, a partir de estos rendimientos teóricos, por qué Deleuze sostiene que el cine, en tanto práctica, restablece el vínculo entre el hombre y el mundo, relación que, roto el lazo del hombre con el mundo, sólo puede ser objeto de creencia: "*Creer, no en otro mundo sino en el vínculo del hombre con el mundo, en el amor o en la vida, creer en ello como en lo imposible, lo impensable, que sin embargo no puede sino ser pensado (...) Sólo esta creencia hace de lo impensado la potencia propia del pensamiento*"⁷.

En suma, la imagen cinematográfica nos ofrece algo anterior al lenguaje, entendiendo el mismo cómo ámbito sujeto a las categorías de significado y significante: la imagen cinematográfica como materia prelingüística que nos habla a través de signos que se corresponden a sí mismos y no a un enunciado. Se trata, pues de una semiótica, no de una semiología. La lengua sólo existe en relación con la materia no lingüística que ella misma transforma y hacia aquélla apunta el cine. Además, hemos visto también que *únicamente un cine que nos permite volver a unir el pensamiento con la vida puede impulsar a un pensamiento que es, por un lado crítico y, por otro, se constituye en una fuerza de resistencia al presente, a un mundo intolerable y real que nos oprime.*

III. Cuestión epistemológica. El *logos* y el *pathos*

Hemos abordado hasta aquí la cuestión acerca de la posibilidad de hacer filosofía en el cine. Llegados a este punto cabe plantear el siguiente problema ¿Es el cine filosofía, esto es, sirve para hablar de la verdad?, lo que nos conduce ineludiblemente a la siguiente materia de análisis: ¿Cómo afectan los conclusiones

⁷ *Ibid.*, p.227.

teóricas extraídas en el anterior apartado al modo en que el cine nos permite alcanzar un conocimiento de lo real?

Toda vez que se ha analizado cómo la materia prelingüística a la que apuntaba el cine define nuestras formas de relación con el mundo, un vínculo inmediato respecto a la realidad, que habría desaparecido en nuestra cultura, restituye nuestra fe en el mundo. Así, esto nos permite entender la gran importancia del cine en relación con el conocimiento, en la medida en que aquél *habilita la cooperación de lo racional y lo afectivo, tiene, por así decirlo, una suerte de carácter logopático*.

En efecto, existe en la filosofía una tradición de corte intelectualista que ha dominado gran parte de la historia del pensamiento y que se caracteriza por concebir los afectos y las emociones como algo que contamina al proceso racional, viciando la naturaleza de éste último. En contraposición con esta perspectiva, el cine nos advierte del carácter imprescindible que posee la mediación emocional en lo que respecta a los procesos del entendimiento. De hecho, en los últimos años parece haber un fuerte consenso científico relativo al postulado de que las zonas emocionales del cerebro tienen una importancia clave para resolver situaciones de incertidumbre, esto es, poseen un papel relevante para nuestro conocimiento de la realidad. De este modo, desde mi punto de vista, el cine, a través de la compatibilización de la racionalidad y la experimentación permite combatir la denegación filosófica de los afectos relativa a los procesos cognitivos y la acción moral misma, despertando, por lo tanto, nuevas vías destinadas a la comprensión.

En suma, entiendo que quienes afirman que el cine es menos lúcido que la filosofía en la medida en que es caracterizado por una naturaleza instantánea de la reproducción que apela a lo sensorial, en tanto que la obra literaria o filosófica actúa en el plano intelectual o racional que le permite persuadir racionalmente a través de una argumentación lógica que le habilita a su vez, para tener un conocimiento más justificado de la verdad, frente a ello, afirmo que es necesario advertir cómo *el cine salva la distinción férrea entre ambos lenguajes (racionalidad/experimentación), caracterizándose en tal medida por un método logopático que supone un avance respecto a las posibilidades del hombre de conocer la realidad y emprender la búsqueda de la verdad*.

IV. Conclusión

La discusión relativa a las relaciones entre filosofía y cine, especialmente en el ámbito de la filosofía anglosajona, empieza a cobrar gran consistencia en los últimos tres o cuatro años. En el fondo, podemos tener la impresión de que dicho vínculo entre filosofía y cine no es sino un *revival* de la pretérita discusión acerca de la posibilidad de introducir nuevos lenguajes en la filosofía.

Ciertamente hemos comprobado en el decurso del presente ensayo que el cine es mucho más que mera ilustración de tesis filosóficas. El cine, por decirlo de una vez, es un medio específico, autónomo, que representa una nueva forma de pensamiento relativo a nosotros mismos y al mundo, que provoca estados alterados en el espectador. El cine como forma de descubrir el mundo, medio de conocimiento de una verdad común enterrada por el lenguaje verbal propio de la tradición filosófica.

Así, es preciso entender el cine como una nueva forma de creatividad estética que aúna arte y lenguaje y que se sirve de un gran espectro de recursos que trascienden el lenguaje mismo y nos transportan al fundamento anterior del aquél. El cine, en definitiva, como vehículo privilegiado para postular un tipo de pensamiento que aúna la materialidad de la imagen y el pensamiento racional al modo en que lo hace Eisenstein, una suerte de avance metodológico de carácter logopático que

representa un paso hacia delante en el camino del ser humano hacia el conocimiento tanto de sí mismo, como de la realidad y de aquello que sea la verdad. La lechuza, si aspira a volar alto, habrá de incluir al cine en el objeto de su contemplación, habrá de situarse delante de la pantalla del séptimo arte, donde su naturaleza, necesariamente, se verá delirantemente desbordada.

V. Bibliografía y filmografía

V.I. Bibliografía

- Cavell, S. *La búsqueda de la felicidad*. Barcelona. Paidós. 1999 (pp.14-45).
- Carroll, N. (2006) Philosophizing Through the Mobing Image: The Case of *Serene Velocity* en Wartenberg, T. E; Smith, M. *Thinking Through Cinema: Film as philosophy* (pp. 173-185).
- Choi, J. (2006) Apperception on Display: Structural Films and Philosophy en Wartenberg, T. E; Smith, M. *Thinking Through Cinema: Film as philosophy* (pp. 164-172).
- Deleuze, G.(1986). El pensamiento y el cine en Deleuze, G.(tr. Irenen Argoff) *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2* (pp. 209-233). Barcelona. Paidós.
- Hunt, L.H. (2006). Motion Pictures as a Philosophical Resource en *Philosophy of Film and Motion Picture*. Blackwell Publisinhg Ltd (pp. 397-405).
- Karen, H. (1987) Minerva in the movies. Relations between Philosophy and Films *Philosophy of Film and Motion Picture*. Blackwell Publisinhg Ltd (pp. 391-397).
- Russell, B. (2000). The philosophical Limits of Film en *Philosophy of Film and Motion Picture*. Blackwell Publisinhg Ltd (pp. 163-167).
- Wartenberg, T. E. (2006) Beyond Mere Illustations: How Films Can Be Philosophy en Wartenberg, T. E; Smith, M. *Thinking Through Cinema: Film as philosophy* (p.20-32).

V. II. Filmografía

- *Ordet* (Película: 1955) *Ordet* [Vídeo] Zerkalo / C. Th. Dreyer. Dinamarca. 1955.
- *Solaris* (Película : 1972) *Solaris* [Vídeo] / Andrei Tarkovski. Barcelona: TrackMedia, 2006
- *Stalker* (Película: 1979) *Stalker* [Vídeo] / Andrei Tarkovski. Barcelona: TrackMedia, 2006