

Cine y filosofía: El acto ideatorio como evento fílmico

*Nora María Matamoros Franco**
Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad Nacional Autónoma de México

He creído que el cine posee un elemento propio, verdaderamente mágico, verdaderamente cinematográfico, que nadie hasta entonces había pensado en decantar. Este elemento distinto de toda especie de representación ligada a las imágenes, participa de la vibración misma y del surgir inconsciente, profundo del pensamiento.

ANTONIN ARTAUD, *EL CINE*

Palabras clave: cine, filosofía, imagen, ideación, comunicación, reflexión

Hace años, Artaud sugirió que el cine posee un elemento propio, distinto de toda especie de representación ligada a las imágenes y que participa de la vibración misma y del surgir inconsciente, profundo del pensamiento.¹ Hoy en día, según puedo ver, gracias a los trabajos de teoría fílmica realizados por

* noram@servidor.unam.mx

¹ Ciertamente es que Artaud “por un breve instante ‘cree’ en el cine”. Cfr: Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, traducción de Irene Agoff, Barcelona, Paidós, 1987, p. 221. Con todo, considero que, aun cuando Artaud se desdice de sus palabras, éstas tienen una importancia decisiva para la comprensión del cine como forma del pensamiento; cuya aportación fundamental es la posibilidad de comparar a los cineastas no sólo con pintores, arquitectos o músicos, sino también con pensadores.

Dziga Vertov, Serghei Eisenstein, Andrei Tarkovski o Pier Paolo Pasolini, el significado de estas palabras ha comenzado a ser más comprensible y claro. Además, algunos de los trabajos presentados por Wim Wenders, Krzysztof Kieslowski, Francois Girard, Roberto Benigni, Barry Levinson, John Turteltaub, Lars von Trier o Juan Carlos Rulfo la han puesto en práctica. Por ello, en lo que sigue, para revalorar su actualidad, intentaré ensayar una posible interpretación de las palabras de Artaud y algunas de las posibles consecuencias que se deriven de ellas.

Supongo que cuando Artaud afirma que el cine participa del pensamiento, lo que quiere decir es que el cine es poseedor del poder peculiar y sobrecogedor que distingue y constituye la fuerza del pensamiento comprendido como ideación, esto es, del pensamiento como la acción por la cual se puede representar y hacer comprender formas (εἶδος) esenciales del universo. Por ello, considero que las palabras de Artaud declaran que el cine bien puede ser visto como “la visión en cuya visibilidad se trasluce el orden invisible de todo un aspecto del mundo”.² Un análisis detenido y profundo de algunas de las más importantes producciones fílmicas de los autores antes señalados ha sido de gran utilidad para llegar a la conclusión de que este puede ser un sentido viable de interpretación de las palabras de Artaud. En efecto, en ellas el cine parece hacer ejercicio del acto ideatorio que, sin lugar a dudas, también está presente, aunque de modo muy distinto, en la ciencia o la filosofía del período clásico. A diferencia de estas últimas, el cine accede por vía muy distinta al acto ideatorio. El cine tiene el poder de prescindir de la realización de reiteradas observaciones empíricas (como es el caso de la ciencia) o de inferencias inductivas (como es el caso de la filosofía) para hacer comprender al espectador formas esenciales, estructuras del universo. “La visión de este símbolo, que es por así decirlo expuesto por la propia naturaleza, ha de despertar la sensación de otra insoportable visión: señala hacia órdenes que sólo ven los ojos del espíritu”.³ Ahora bien, de resultar cierto que las palabras de Artaud, en las cuales el cine es identificado con el pensamiento entendido como acto ideatorio, tienen el sentido antes indicado, surgen varias consecuencias. En primer lugar resultaría que el cine puede ser comprendido como una actividad encaminada a que el espectador alcance un saber válido con generalidad *infinita* y para *todas* las cosas posibles que sean de esa esencia.

² Karl Kerényi, *La religión antigua*, traducción de María del Pilar Lorenzo y Mario León Rodríguez, Madrid, Revista de Occidente, 1972, p. 96.

³ Cfr. *Ibid.*, pp. 26-27.

El choque tiene un efecto sobre el espíritu, lo fuerza a pensar, y a pensar el Todo. Precisamente el todo no puede ser sino pensado, porque es la representación indirecta del tiempo que emana del movimiento. No emana de éste como un efecto lógico, analíticamente, sino sintéticamente, como el efecto dinámico de las imágenes “sobre el córtex entero”.⁴

En segundo, implicaría que el genio del autor estaría en ser capaz de presentar situaciones concretas, específicas que consigan funcionar como símbolos, paradigmas que han de poner al descubierto alguna(s) estructura(s) del mundo. Ahora bien, si las cosas son así, resultaría que la representación de situaciones singulares, específicas y circunstanciales que abundan y son el material con el que el espectador trabaja, nunca deberían ser consideradas el fin sino sólo un medio. Es decir, las situaciones, las imágenes, la narración, la anécdota, los acontecimientos allí presentados deben ser comprendidos como pretextos, medios, facilitadores del pensamiento, es decir, del descubrimiento de las formas esenciales, de estructuras del universo.

Las imágenes pictóricas son, en sí mismas, inmóviles y es la mente la que debe “hacer” el movimiento. Sólo cuando el movimiento se hace automático se efectúa la esencia artística de la imagen: producir un choque sobre el pensamiento, comunicar vibraciones al córtex, tocar directamente al sistema nervioso y cerebral.⁵

Por tanto, otra consecuencia consiste en dar poca importancia al hecho de si el espectador, en su momento, es o no capaz de sentir —por advertir identificada su humanidad con la humanidad del papel representado por el actor— lo que el personaje en la pantalla sienta y sufra (empatía). Antes bien, lo que importa es que los acontecimientos presentados en el filme inviten al espectador a preguntarse qué es, por ejemplo, el dolor con independencia de lo que siente él o el personaje. Dicho de otra forma, si entendemos las palabras de Artaud en el sentido de que el cine es ejercicio del acto ideatorio, resulta que los sucesos desenvueltos y narrados por el filme se convierten en medios a través de los cuales se busca promover en los espectadores la necesidad de comprender cómo debe estar constituido el fondo de las cosas para que, por ejemplo, el dolor sea, en general, posible. Por ello,

⁴ Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo*, op. cit., p. 211.

⁵ *Ibid.*, p. 209.

según puedo ver, suponer que las palabras de Artaud tienen el sentido antes señalado, tiene por consecuencia hacer aparecer al cine como un excelente medio para acceder, profundizar e ilustrar los temas más importantes y definitorios de la filosofía de la época clásica.

SÓCRATES: Tal vez sea así. Has dicho bien, sin embargo, Eutifrón, que muchas cosas son piadosas.

EUTIFRÓN: También, en efecto.

SÓCRATES: Pues bien, ¿recuerdas que yo no te pedí que me instruyeras acerca de una o dos manifestaciones de la multiformidad de lo piadoso, sino sólo sobre aquella forma fundamental misma, por la cual todo lo piadoso es piadoso? Bien has dicho, por cierto, que por un cuadro esencial lo impío es impío y lo piadoso, ¿no te acuerdas más de eso?⁶

EUTIFRÓN: Claro que sí.

SÓCRATES: Entonces instrúyeme sobre este su cuadro esencial mismo, en que consiste su esencia para que pueda dirigir mi mirada hacia él y utilizarlo como modelo, y entonces si de lo que tú o algún otro realiza hay algo en concordancia con ella, podría decir que es [efectivamente] piadoso, pero si en nada concuerda, rechazarlo.⁷

Mas cosas diferentes son *ser* y *parecer*. No aceptaré, pues, la posible consustancialidad, relación, cercanía y, en el más extremo de los casos, inmanencia, entre cine y filosofía clásica sin presentar más argumentos que los antes anotados. Por ello, en lo que sigue, habré de responder, en primer lugar, ¿cómo fue ejercida y comprendida la filosofía en la época clásica que, según he dicho, puede ser practicable a través del cine? Y, en segundo, ¿qué es el cine que puede captar, acercarnos a filosofía así entendida?

LA FILOSOFÍA CLÁSICA

La filosofía clásica puede ser comprendida como la actividad humana que sobre, y aun a pesar de la realidad siempre singular, irrepetible y cambiante, trata de

⁶ *Eidos*, forma fundamental (*Grundgestalt*) e *Idea*, cuadro esencial (*Wesensbild*), significan, aun cuando con un matiz de diferencia, lo mismo: el contenido de cualidades necesarias y del sentido de un objeto, pero, como lo muestra la etimología no es una definición abstracta, sino gráfica intuitividad.

⁷ Platón, *Eutifrón*, 6 d-e, traducción de Conrado Eggers Lan, Buenos Aires, Emecé, 1997, p. 38.

encontrar un reino invisible (metafísica) llamado ley, eternidad, norma, forma fundamental, régimen, ordenanza.

Tales son, pues, las notas de todo ente en este mundo: todo está en un espacio y en un tiempo, todo tiene origen, pasa cambia, es algo individual y no es necesario. Así es el mundo o, por lo menos, así nos parece ser. Ahora bien, en este cómodo mundo del tiempo y del espacio, compuesto por cosas contingentes e individuales, aparece la ley [...] Pero la ley no tiene ninguna de las cualidades de las cosas que acabamos de enumerar, ni una sola. Porque, en primer lugar [...], la ley [...] está por encima de todo espacio [...], está también sobre el tiempo [...], es intemporal [...], no está sometida a cambio alguno, ni puede estarlo [...], no es particular, sino general. Se halla acá y allá, y más allá, hasta lo infinito [...], la ley es necesaria, es decir, no puede ser de otro modo que como se enuncia. Hay leyes, y las leyes parecen ser tal y como acabamos de ver. Pero este hecho es extraño [...] Porque de admitirse la ley, se desliza en nuestro mundo algo así como un trasmundo.⁸

Ahora bien, así entendida, la filosofía clásica nos conduce al pensamiento concebido como acto ideatorio y, por ello mismo, a la reflexión. En efecto, la filosofía clásica sería incapaz de encontrar un reino invisible (metafísica) llamado ley, eternidad, norma, régimen, ordenanza —que tiene por consecuencia el comprender formas (εἶδος) esenciales, estructuras del universo— si en ella *grosso modo* no tuviese lugar el acto por el cual es posible separar la existencia (circunstancia, accidente) de la esencia (forma, estructura). *Reflexionar* o, lo que es lo mismo, “abolir, aniquilar ficticiamente, con su correlato afectivo, el momento de la realidad misma —toda esa impresión de realidad indivisa, poderosa—”,⁹ es, pues, pieza fundamental del *pensar* o, si así se me permite decirlo, de la capacidad humana de edificar sobre el mundo (realidad circunstancial, accidental, singular específica y efímera) un reino de la regularidad y la constancia, un reino de la estructura y la forma, un reino de la eternidad y la ley. “Sólo en tal saber puede nuestra conciencia recibir, haciendo experiencia de sus límites, su contenido por obra y a través de aquello que se hace sensible en el límite mismo”.¹⁰ Ahora bien, arriba he dicho que gracias al cine ideado por Vertov, Tarkovski, Eisenstein, entre

⁸ Cfr. J. M. Bochenski, *Introducción al pensamiento filosófico*, traducción de Daniel Ruiz Bueno, Barcelona, Herder, 1997, pp. 13-14.

⁹ Cfr. Max Scheler, *El puesto del hombre en el cosmos*, prólogo de Francisco Romero, Buenos Aires, Losada, 1938, pp. 101-102.

¹⁰ Karl Jaspers, *La filosofía clásica*, traducción de José Gaos, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 30.

otros, se puede considerar posible traducir las palabras de Artaud de manera tal que el cine pudiese ser visto como un medio a través del cual, al presentar situaciones concretas, específicas, se logra(n) poner al descubierto alguna(s) estructura(s) más básica(s) y característica(s) del mundo. Por ello, también he dicho que el cine puede comprenderse como un tipo de actividad a través de la cual es posible entrar en contacto con lo que es hallazgo y pléyade de la reflexión y del pensamiento ideatorio: el reino invisible (metafísica) de la ley, la norma, el régimen, la ordenanza, la constitución última, el fondo de las cosas.

Las leyes son algo que no depende de nuestro espíritu ni de nuestro pensamiento. Se afirma pues que, de algún modo, existen, son o, si se quiere, rigen fuera de nosotros. Los hombres sólo podemos conocerlas mejor o peor, pero no crearlas. Así pues [...], junto a las cosas, junto a lo real, hay algo más, las leyes justamente. Su modo de ser se llama lo ideal.¹¹

Por ello, la interpretación antes anunciada de las palabras de Artaud me han llevado a encontrar una íntima relación entre esta clase de cine y la filosofía clásica. Con todo, según puedo ver, esta posible relación se corrobora cuando se repara en dos hechos más. El primero de ellos es una característica específica del cine ideado y practicado por Vertov, Eisenstein, Tarkovski, Pasolini y otros tantos. El segundo, es un aspecto fundamental de la filosofía clásica. Hablaré, en primer lugar, del aspecto que pertenece al cine. Dejaré para después la exposición de lo que a la filosofía clásica respecta.

Para encontrar con más claridad la relación que el cine comprendido como acto ideatorio puede guardar con la filosofía clásica, es menester advertir que aquél es capaz de ofrecer al espectador una respuesta, una explicación a las preguntas que le suscita. En efecto, en el cine practicado por Wim Wenders, Lars Von Trier y cineastas del mismo estilo, una parte fundamental del desarrollo y presentación de los hechos que componen su narración está en prefigurar o pronunciar respuestas a las incógnitas que los sucesos allí presentados precipitan. Por ello, la resolución de problemas puede ser considerada una más de las características que emparentan cine y filosofía clásica. Sin embargo, para corroborar esta idea es menester, en lo que sigue, encontrar este aspecto como característica básica e inalienable de la filosofía clásica en general. Mas para alcanzar esta meta, reflexionaré un poco más acerca de la filosofía clásica.

¹¹ Cfr. J. M. Bochenski, *Introducción al pensamiento filosófico*, op. cit., p. 19.

Como bien señala Karl Jaspers, “toda filosofía impulsa a la comunicación, se expresa, quisiera ser oída, su esencia es la coparticipación misma”.¹² Para ninguno de nosotros es novedoso considerar el cine como medio de comunicación. ¿Será, pues, este atributo, la rama del árbol genealógico que une el cine con la filosofía clásica? La respuesta debe ser negativa. Su calidad de medio de comunicación no es lo que permite al cine emparentar con la filosofía clásica. Comunicar no es por sí mismo filosofar. Por ende, el cine estará emparentado con la filosofía clásica sólo cuando se esfuerce, con su narrativa o anécdota, por explicar y hacer comprender al espectador cómo está constituido el fondo de las cosas. Por tanto, el cine emparentado con la filosofía clásica puede ser visto como vehículo comunicativo del ejercicio y producto del filosofar, tal y como aquella lo entendía. Esto quiere decir que el cine que está en íntima relación con la filosofía clásica y, por tanto, con el pensamiento entendido como acto ideatorio, debe ser capaz de hacer accesible el reino invisible (metafísica) de la ley, la norma, el régimen, la ordenanza, la constitución última, el fondo de las cosas.

Mas, ¿existe, ha existido o puede existir esa clase de cine? De existir, ¿cómo habrá de ser llamado? ¿Las artes por las cuales logra poner al descubierto lo que es hallazgo y pléyade de la reflexión y el pensamiento —la esencial constitución del mundo o alguna(s) de sus estructuras más básicas y propias y, con ellas, la ley, la constitución última, el fondo de las cosas— pueden ser un elemento a considerar a la hora de darle un nombre? A continuación intentaré responder a estas preguntas.

EL CINE

El símbolo ha sido, desde la Antigüedad un medio para hacer visible y hacer divisar el ser mismo.¹³ Así lo avisa Mircea Eliade cuando en su texto *El mito del eterno retorno* señala:

Las concepciones metafísicas del mundo arcaico no siempre se han formulado en un lenguaje teórico, pero el símbolo, el mito y el rito, a diferentes niveles y con los medios

¹² Cfr: Karl Jaspers, *La filosofía clásica, op. cit.*, p. 23.

¹³ Sin desviar mi atención en la justificación de la idea que es sustento del argumento que aquí presento, pues entronca con derroteros muy distintos (aunque no por ello desconectados) de los que por el momento quiero y debo abarcar, pido se me permita tomarla como supuesto, dejando para otra ocasión su completa y total justificación para, de este modo, no distraer la exposición aquí desarrollada de la temática que hasta el momento he venido siguiendo.

que le son propios, expresan un complejo sistema de afirmaciones coherentes sobre la realidad última de las cosas.¹⁴

De esta suerte, el conocimiento que resulta de la acción de remontarse por encima de todos los entes, por encima de todas las apariencias, puede ser expresado simbólicamente.

El símbolo no es un signo artificialmente construido, aflora espontáneamente en el alma para anunciar algo que no puede expresarse de otra forma: es la *única* expresión de lo simbolizado como realidad que se hace así transparente al alma, pero que en sí misma trasciende toda expresión [...] No es una “alegorización”, sino la tipificación, la ejemplificación privilegiada de un arquetipo.¹⁵

Es, pues, el giro simbólico lo que, en mi opinión, facilita al cine la comunicación de los productos del filosofar. Yo he dado en llamar *cine de arte*, al cine que ejercita y utiliza el símbolo como su más fundamental herramienta.¹⁶

Así, dado que hacer asequibles a los seres humanos los productos del filosofar es, ante todo, comunicación y dado que ésta supone la existencia de un lenguaje, el cine que comunica y pone en ejercicio el producto del filosofar, es decir, el *cine de arte* debe ser, ante todo, un lenguaje simbólico. Ante esta afirmación es posible preguntar, con justa exigencia, ¿qué clase de lenguaje es el lenguaje simbólico y qué clase de cine puede tenerlo? Según entiendo, el cine con lenguaje simbólico no es aquél que se reduce a ser meras imágenes en movimiento, sino el que pone en movimiento las imágenes.

El hecho histórico es que el cine se constituyó como tal haciéndose narrativo, presentado una historia y rechazando sus otras direcciones posibles. La aproximación resultante es que, desde ese momento, las series de imágenes e incluso cada imagen, un solo plano, se

¹⁴ Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno*, traducción de Ricardo Anaya, Barcelona, Altaya, 1994, p. 8.

¹⁵ Henry Corbin, *Avicena y el relato visionario*, traducción de Agustín López Tobajas, Barcelona, Paidós, p. 43.

¹⁶ No ha de ser en esta ocasión cuando me detenga a explicar en qué medida el arte está en íntima relación con el símbolo. La justificación de esta idea requiere de un tratamiento tan amplio que representa un sendero que habría de llevarme muy lejos de los objetivos planteados por esta exposición. La exposición de la naturaleza del arte y de su relación con el símbolo queda, pues, supuesta en este ensayo y, a su vez, pendiente, para su rigurosa justificación.

identifican con proposiciones o mejor dicho con enunciados orales: se considerará el plano como el más pequeño enunciado narrativo.¹⁷

Antes bien, se trata de un cine consciente de que el lenguaje, como lo decía ya Wilhelm von Humbolt, es producción; por ello, esta clase de cine se distingue por ejercer, a través de las imágenes y con ellas, un aspecto inventivo, un aspecto creador. Dicho de otra forma, se trata de un cine en el que las imágenes nunca dicen lo que pueden decir, esto es, nunca acaban en lo que representan. Muy por el contrario, siempre apuntan más allá de sí mismas, se manejan como paradigmas, ejemplos de una ley, de una regularidad amplia e ineluctable.

Por tanto, la expresión *cine de arte* apunta, en tanto referido a un lenguaje simbólico, a la aptitud para expresar, hacer comprender pensamientos de manera enteramente inédita, bajo formas completamente comunes, *viejas*, que se mueven en el marco de un lenguaje instituido, es decir, de un lenguaje que es producto cultural sometido a leyes y a principios —que, por una parte son únicamente suyos, y por otra, reflejan las propiedades generales del pensamiento.

Bajo este punto de vista, ni Selma en *Bailando en la oscuridad* ni Cassiel en *Tan lejos y tan cerca* ni las imágenes que de ellos se presentan —incluidas, claro está, las circunstancias, los singulares acontecimientos que los contienen y los rodean—, deben considerarse el mensaje que quiere ofrecer el autor. Así, de la misma forma que las palabras no son la proposición, pues, como bien señalan Morris Cohen y Ernst Nagel en su texto *Introducción a la lógica y al método científico* “es menester no confundir la proposición con los signos que la enuncian”,¹⁸ el mensaje en el *cine de arte* no puede ser confundido con las imágenes que presenta el filme; ellas son signos, señales para inducir al espectador a otra esencia. Lo mismo vale decir para la totalidad de la narración en que ellas se encuentran. Por tanto, en ese cine que he llamado *de arte* hay dos sistemas de significación imbricados uno en otro y, también, desligados uno de otro. Es decir, las imágenes funcionan como un primer sistema que llega a intervenir como plano de la expresión o significante de un segundo sistema.

Entonces, las imágenes y, con ellas la narración fílmica en su totalidad, constituyen el plano de denotación del mensaje o del sentido que tales imágenes buscan suscitar en el espectador. El mensaje, por su parte, está situado en el plano

¹⁷ Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo*, op. cit., p. 43.

¹⁸ Morris Cohen y Ernst Nagel, *Introducción a la lógica y al método científico*, tomo I, traducción de Néstor A. Mígués, Argentina, Amorrortu, 1993, p. 29.

de la connotación de esas imágenes. Por consiguiente, el cine que he llamado *de arte* funciona siempre como una transcodificación, es decir, como el paso desde un determinado nivel de sentido a otro.¹⁹ Por ello, supongo que el sentido del *cine de arte*, en tanto lenguaje simbólico, debe ser invariablemente buscado en la connotación y nunca en la denotación (imágenes, anécdota).²⁰ Por consiguiente, en el *cine de arte* “lo fílmico no es el *filme*; lo fílmico está tan lejos de la película como lo novelesco de la novela”.²¹

De esta suerte, eso que yo considero *cine de arte* y que he identificado con lo que Artaud considera la participación de la imagen en el pensamiento, debe ser visto como un sistema connotado, es decir, un sistema cuyo plano de la expresión está constituido por un sistema de significación.²² Para entender esta idea atendamos al siguiente esquema:

Recuérdese que todo sintagma de significación incluye un plano de la expresión (E) y un plano del contenido (C) y que la significación coincide con la relación (R) de los dos planos: ERC. Supondremos ahora que tal sistema ERC se convierte, a su vez, en el elemento simple de un segundo sistema, que de esa manera será su extensión [...] El primer sistema (ERC), entonces, se convierte en el plano de expresión o significante del segundo sistema:

2	}	E	R	C
1		E	R	C

o también: (ERC) RC [...] El primer sistema constituye entonces el plano de la denotación y el segundo sistema (extensivo al primero) el plano de la connotación.²³

¹⁹ Es decir, implica la relación: zorro=animal y zorro=hombre astuto o hipócrita.

²⁰ “La idea de connotación se empareja y opone desde siempre a la denotación (=valor informativo-referencial de un término, regulado por el código), en cuanto indica una serie de valores secundarios, no siempre bien definidos y en algunos caso extralingüísticos, ligados en ciertas ocasiones a un signo, bien para un grupo de hablantes, bien para uno solo. Así *zorro* tiene un significado denotativo, en relación con el referente (animal mamífero de la familia de los cánidos); pero tiene también un valor connotativo cuando, metafóricamente, se refiere a una persona: “Es un zorro” puede querer decir que es astuto pero, también, que es hipócrita. Este uso de connotación es, como se ve, muy impreciso. Para Todorov, connotación es un concepto en el que cabe todo, que engloba “todas las significaciones no referenciales”. Cfr. “Connotación”, en Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, tomo I, traducción de Joaquín Forradellas, Barcelona, Ariel, 1994, p. 340.

²¹ Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso (Imágenes, gestos y voces)*, traducción de C. Fernández Medrano, Barcelona, Paidós, 1992, p. 65.

²² Cfr. Roland Barthes. *La aventura semiológica*, traducción de Ramón Alcalde, Barcelona, Planeta-Agostini, p. 76.

²³ *Ibid.*

Por ende, para comprender el *cine de arte*, el cine que participa del pensamiento, hay que tener claro que, “por naturaleza y esencia, es metafórico; incapaz de describir las cosas directamente”.²⁴

Con todo, si bien es que, en mi opinión, para el *cine de arte* vale la advertencia de “no confundir la proposición con los signos que la enuncian”, debo añadir que, para él también vale la consigna que anuncia que “la estructura de la proposición debe expresarse y comunicarse por una estructura apropiada de signos, y no toda combinación de símbolos puede hacerlo”.²⁵ Consecuentemente, en el *cine de arte* las imágenes se mueven articuladamente, es decir, en un *orden* con vistas a generar un sentido. Por tanto, en el *cine de arte* las imágenes fungen como un primer sistema que llega a actuar como plano de la expresión o significante de un segundo sistema, porque no tiene como fin, por considerarlo bárbaro y estúpido, construir la cinematografía partiendo de la “idea de cinematografía” y de principios abstractos. “El cine puro es un error, como lo es en cualquier arte todo esfuerzo por alcanzar su principio íntimo en detrimento de sus medios de representación objetiva”.²⁶ Así, siguiendo esta idea, en el *cine de arte* los cineastas estarían concentrados en engarzar, empalmar, contraponer imágenes con el fin de generar un sentido. Así entiendo la frase de Eisenstein²⁷ que afirma que “la cinematografía es en primer lugar y sobre todo, montaje”.²⁸

Ya Roland Barthes ha enunciado esta complejidad y posibilidad del cine, pues en un ensayo sobre Eisenstein propone dos niveles, diferentes entre sí, del mensaje cinematográfico. El primero de ellos es un nivel demasiado a la mano, que aparece de súbito y sin más: es lo obvio (la imagen en la pantalla, la narración, el filme). El segundo es un nivel que permanece oculto en el primero, pero que no es, como el primero, pura descripción, es el nivel del mensaje fílmico que no estando a la mano está, sin embargo, incluido en lo obvio, a saber: lo obtuso (el montaje, el sentido de la narración, mensaje). Obvio (imagen) y obtuso (montaje) son, a decir de Barthes,

²⁴ Ernst Cassirer, *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía clásica de la cultura*, traducción de Eugenio Ímaz, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 166.

²⁵ Morris Cohen y Ernst Nagel, *Introducción a la lógica y al método científico*, op. cit., p. 41.

²⁶ Antonin Artaud, *El cine*, traducción de Antonio Eceiza, Madrid, Alianza Editorial, 1982, p. 9

²⁷ Pienso que, desde Eisenstein, se puede establecer una identidad entre los términos *lenguaje* y *montaje* en la medida en que para este cineasta, y desde él para toda la cinematografía posterior, el montaje es “las distintas combinatorias de las tomas, secuencias y encuadres fílmicos”. Cfr. Serghei M. Eisenstein, “Del teatro al cine” en *La forma del cine*, México, Siglo XXI Editores, 1986, p. 11

²⁸ Serghei M. Eisenstein, “El principio cinematográfico y el ideograma”, en *La forma del cine*, op. cit., p. 33.

las dos distantes puntas del mensaje fílmico que se confrontan y complementan; se oponen y atraen; se asocian y disocian entre sí formando una unidad. Por ello, según Barthes, “lo fílmico no es el *filme*, lo fílmico está tan lejos de la película como lo novelesco de la novela”.²⁹ Esta es la razón por la cual, “en la película, lo fílmico es lo que no puede describirse, la representación que no puede ser representada”.³⁰ Así, valga la expresión, lo fílmico del filme reside en lo obtuso y en él habita. Gracias, pues, a lo fílmico, el cine logra que

[...] el espíritu abandonado a sí mismo y a las imágenes, infinitamente sensibilizado, esforzándose en no perder nada de las aspiraciones del pensamiento sutil, se encuentre preparado para reencontrar sus funciones primarias, vueltas sus antenas hacia lo invisible, hasta recomenzar la resurrección de la muerte.³¹

CINE Y FILOSOFÍA CLÁSICA: DOS TIPOS DE LENGUAJE.

Pasolini está convencido que el cine de poesía (el cual, por sus características, me permite identificarlo con lo que he llamado *cine de arte*) “quiere expresar la realidad a través de la realidad”,³² es decir, expresar la realidad a través del fenómeno íntegro de la vida. Mas la filosofía clásica busca comprender el ser y sus estructuras fundamentales, con entidades lógicas, conceptuales, se aleja del fenómeno y no lo toma como medio para expresar lo que vislumbra a través de él.

El *cine de arte*, en cambio, muestra, quiere hacer accesible la esencial constitución del mundo o alguna(s) estructura(s) básica(s) y prototípica(s) —y, con ello, la ley, la constitución última, el fondo de las cosas— con la realidad misma. No obstante —¿para qué negarlo?—, el *cine de arte*, a pesar de expresar la realidad a través de la realidad, se presenta como un medio por demás eficaz para tocar la realidad, el ser. ¿Por qué es posible esto?

Toda vez que, “cantidad y cualidad no son diferentes propiedades de un fenómeno sino simplemente aspectos diferentes del mismo fenómeno”,³³ el *cine de*

²⁹ Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso*, op. cit., p. 65.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Antonin Artaud, *El cine*, op. cit., p. 12.

³² Cfr. Pier Paolo Pasolini, *El cine de poesía*, Barcelona, Anagrama, 1970, p. 12, n. 1.

³³ Serghei M. Eisenstein, “Palabra e imagen”, en *El sentido del cine*, México, Siglo XXI Editores, 1986, p. 13.

arte, al trabajar con fenómenos (imágenes) de la vida, logra a través del montaje solventar el reto de expresar lo cualitativo de la misma y, así, incursionar en la reflexión sobre el ser y sus estructuras universales. Por ello, el cineasta del *cine de arte*, valga la expresión, sabe muy bien que sus “películas se enfrentan a la tarea de presentar no sólo una narración lógicamente coordinada de hechos o imágenes (ámbito cuantitativo) sino con el máximo de emoción y poder estimulante (ámbito cualitativo)”³⁴ que, como las metáforas, las sinécdoques y todas las otras figuras retóricas en la poesía, logre llevar a los espectadores, más allá de las imágenes mismas, al encuentro de una realidad supuesta y escondida en todas ellas. Así, supongo que el *cine de arte*, como la filosofía clásica, pacta con lo oculto, con lo invisible, obtuso e irrepresentable de la realidad. Y, en este sentido, digo que “bajo la imagen que se nos muestra hay otra más fiel a la realidad, y bajo ésta, aún hay otra, y otra, hasta la verdadera imagen de esa realidad, absoluta y misteriosa, que ningún ojo podrá ver nunca”.³⁵ Mas, a pesar de su borrosidad, por vía de la ideación, la filosofía y el *cine de arte* intentan siempre alcanzar, mostrar, hacer pública la oculta realidad y conducir, así, al espectador o al lector a los rincones más profundos de las preguntas y asombros que han dado origen a la reflexión humana en todos los tiempos.

Así, el cine como un lenguaje simbólico, es decir, el cine que busca, a través de lo cuantitativo (fenómenos, imágenes) comunicar lo cualitativo de la naturaleza humana y su relación con el mundo, quiere (y puede) dar cuenta del estado de las cosas. Él ofrece una reflexión del mundo y su existencia, de la razón de ser del ser humano en esta tierra; las imágenes son su herramienta y el montaje fílmico su estrategia. Por ello, el tránsito del cine a la filosofía clásica no es cosa descabellada o inconexa. En efecto, el manejo del lenguaje fílmico basado en la teoría de Eisenstein, permite llegar a landas filosóficas inusitadas.

El primer grado del pensamiento cinematográfico me parece que reside en la utilización de los objetos y de las formas existentes, a las cuales se puede dotar de toda expresión, porque las disposiciones de la naturaleza son profundas y verdaderamente infinitas.³⁶

³⁴ *Ibid.*, p. 36.

³⁵ Comentario de Wim Wenders a su película *Historia de Lisboa* en *Cuadernillo de la XXIX Muestra Internacional de Cine*, México, Cineteca Nacional, noviembre/diciembre, 1996.

³⁶ Antonin Artaud, *El cine, op. cit.*, p. 9.

Mas, cuando esto ocurre, “el cine llega a un estadio ya muy avanzado de la evolución del pensamiento humano y se beneficia de esa evolución”³⁷ para emparentar con la filosofía clásica y, por consiguiente, con la intención siempre humana de acercar, aproximar, atraer, granjear, alcanzar, conseguir comprender y hacer comprender el gran misterio del mundo y de su existencia en esta tierra.

No obstante, tal y como lo he caracterizado, el *cine de arte* guarda gran cercanía con el mito, y la filosofía clásica surge cuando de él la reflexión humana se desprende. Luego, porque está apoyado en el sentimiento mítico de la unidad indestructible de la vida que, de una forma u otra, se emparenta con la negativa de distinguir todo y parte, *el cine de arte*, a diferencia de la filosofía clásica, apuesta por la calidad metafórica de la imagen. Por ello, en dirección contraria a la filosofía clásica, el *cine de arte* busca hablar de la realidad con la realidad misma. Con todo, el *cine de arte* no se ve reducido a una simple percepción mítica del mundo. En efecto, mientras que “el mito carece de toda posibilidad de extender el instante más allá de sí mismo”,³⁸ la entrega que se vive en el cine a la impresión misma y su eventual presencia en la pantalla, tiene siempre como fin extender el instante más allá de sí mismo, pues es un sistema de sentidos connotados. Luego, frente al pensamiento lógico conceptual desarrollado por la filosofía clásica, el *cine de arte* ofrece, como la poesía y el arte en general, otra vía para comprender el misterio de la vida. ¿Por qué, entonces, ya presente el arte en la historia de la humanidad, surge la filosofía clásica? La respuesta no la podré dar todavía. Otra ocasión estará destinada para explicar esta conquista. Sólo espero, entonces, que gracias a las reflexiones aquí vertidas, el cine aparezca como una clara y seria opción de vivir y ampliar la comprensión del mundo.

³⁷ *Ibid.*, p. 13.

³⁸ Ernst Cassirer, *Filosofía clásica de las formas simbólicas*, tomo I: “El pensamiento mítico”, *op. cit.*, p. 61.