

Filosofía del Cine *

Arturo Chavolla

Departamento de Filosofía CUCSH/UdG

A la mayor parte de las líneas del pensamiento filosófico contemporáneo se le puede reprochar un escaso interés por reflexionar acerca del fenómeno estético y cultural más definitorio del siglo XX: el cine. Y, sin embargo, es conocida la afición de algunos de los pensadores más influyentes, como Wittgenstein, al cine de evasión popular. En la actualidad, no obstante, la filosofía académica ha empezado a ensanchar el camino recuperando el interés por el cine e integrándose de nuevo en la teoría fílmica como marco institucionalizado de reflexión. Ahora utiliza la tradición filosófica como herramienta para revelar, refutar o completar las reflexiones efectuadas en el ámbito de la teoría del cine por otras disciplinas como la semiótica o el psicoanálisis. La filosofía se plantea como exploradora de un mapa de reflexión -el de esas otras disciplinas en la teoría del cine- en el que algunos aspectos fundamentales como la recepción y la figura del espectador han sido tratados de manera superficial.

Esto no implica una superioridad de la filosofía, sino una responsabilidad. La filosofía es la portadora responsable de la tradición en la que se inserta la teoría del cine y su misión es reconocer esa paternidad y ejercerla sin imposiciones. La reflexión sobre el espectador cinematográfico, por ejemplo, debe hacer visible los hilos que la conectan a las tradiciones de la filosofía del sujeto, de la identidad, de la conciencia. Su futuro no puede avanzar sin el análisis filosófico. En la actualidad, la vuelta de la filosofía a la reflexión cinematográfica es un hecho generalizado, supliendo de esta manera a otras disciplinas que se habían adelantado en el proceso. La psicología, y posteriormente la semiótica, que desplazaron a la filosofía y la relegaron a la oscuridad, quedaron estancadas en la reflexión sobre el cine o el espectador ya en los años ochenta del pasado siglo y han perdido por completo su hegemonía en este ámbito.

* Texto leído en la Conferencia inaugural del Primer Coloquio de Otoño del Doctorado en Humanidades de la Universidad de Guadalajara en Octubre de 2014.

Es importante recordar aquí, brevemente, la historia de estas relaciones. En la década de los sesenta, la semiótica comenzó a aflorar en la reflexión cinematográfica gracias a un poderoso aparato procedente sobre todo de la lingüística estructural. Tras un primer momento de reflexión de la propia disciplina en la que se pusieron en crisis sus propios medios, la semiótica pasó a convertirse en el discurso académico oficial en la enseñanza sobre comunicación y espectáculo. Su poder en el campo de la teoría cinematográfica residía en la tradicional concepción del cine como lenguaje, que no surgió, dicho sea de paso, en el ámbito de la semiótica, sino en el de la filosofía. Más tarde, la narratología literaria hizo su entrada en ese discurso académico con el argumento del filme como relato. En la década de los ochenta, las herramientas de la teoría cinematográfica se habían transformado en un conjunto más sistemático aún de lo que ya era en su origen, convirtiendo a estas disciplinas en una especie de nueva escolástica de la teoría del cine y la comunicación. Pero en los últimos años el interés académico de la filosofía por el cine está transformando totalmente este campo de estudio.

Esta nueva incursión de la filosofía en la reflexión cinematográfica se produce de diferentes maneras; todas ellas similares a las que se habían dado durante el siglo XX, salvo una, que se presenta de forma novedosa: se trata de aquella en la que la filosofía aparece como análisis crítico de la teoría del cine. La filosofía se enfrenta aquí a la reflexión cinematográfica, no dirigiéndose al fenómeno mismo, sino haciendo crítica de la reflexión precedente. Pero, además de ésta, entre las formas tradicionales de interés filosófico por el cine destacan las siguientes:

En primer lugar, la de esa parte de la filosofía que ha tomado el cine como objeto de reflexión. Se trata el cine como hecho global o genérico, como configuración. En este tipo de reflexión podemos encuadrar, por ejemplo, las diferentes tradiciones fenomenológicas. En estos planteamientos no se busca el sustancialismo que aparece en otra parte de la teoría del cine, pues no se intenta responder tanto a la pregunta ontológica de ¿qué es el cine? sino más bien a ¿Cómo opera el cine? ¿Qué diferencia a la experiencia cinematográfica de otras experiencias estéticas o

cotidianas?, o ¿qué conocimiento puede aportar el cine sobre el hombre y su visión del mundo? De ahí su interés por la recepción, por la figura del espectador y la situación cinematográfica. Así, fue esta tradición filosófica la que inauguró la reflexión sobre el espectador de cine. La que definió el cine como un medio expresivo, no del mundo, sino de la mente; que se servía de la mente como auténtica materia prima, antes de producirse incluso el giro realista que defendía que la materia prima era la «realidad», o el giro textual, que relegó al espectador a un segundo plano.

En segundo lugar, y de una manera mucho más extendida, encontramos el acercamiento de la filosofía a las películas como entidades separadas. En este caso se toma del cine su carácter argumental o expositivo: su asunto. No hay un interés por el hecho cinematográfico o fílmico, tan sólo por el trasfondo filosófico latente en una determinada obra (aunque a veces pueda ampliarse a un ciclo, género, autor). En algunos casos sólo se utiliza el cine como ilustración de ideas o enfoques filosóficos preexistentes. El valor proclamado por muchas de estas aportaciones suele venir de la distancia intelectual entre la filosofía y el cine, ésa es su impostura. El ejercicio interpretativo, analítico o ilustrativo se convierte en un inocente juego con el que el filósofo aligera la densidad de su discurso habitual. Sin duda, resulta atractivo o refrescante para algunos autores que el empolvado pensamiento filosófico se refresque y desmaquille en la charca del arte popular. Pero así no se hace sino evidenciar una consideración de la filosofía como discurso cerrado, por no decir obsoleto y opaco. No obstante, hay ejemplos muy notables de análisis filosóficos de filmes que, más que tomar a éstos como ilustraciones, se adentran en la interpretación de sus intenciones temáticas y defienden cierta relación entre filosofía y cine en tanto que la imagen, como la palabra, puede expresar el pensamiento más allá del concepto filosófico intelectualista.

En tercer lugar, y ésta es la más extrema forma de interés de la filosofía por el cine, situamos aquellos planteamientos en los que la filosofía reconoce al cine como agente de la reflexión. El filósofo adopta aquí una actitud de humildad: en tanto que no se reconoce poseedor de herramientas para reflexionar sobre el cine, su misión es tan sólo la de notificar y certificar la

capacidad del cine para reflexionar sobre el mundo, no como mera analogía del pensamiento conceptual, sino generando una nueva forma de producir ideas.

La imagen adquirió movimiento, y con ello la supuesta realidad imitada, copiada. Volvimos a la ficción, a la ilusión; a la sensación de pánico frente a la proyección de una locomotora en movimiento. Desde sus inicios el cine provocó diversas reacciones, no sólo en los espectadores, sino también entre diversos teóricos, quienes se cuestionaban cuál era su naturaleza y si este nuevo medio podía ser considerado también un arte. Al principio la naturaleza del cine parecía ser meramente fotográfica, reproducía sucesos cotidianos. Cuando el cine comenzó a contar historias ficticias se comenzó a cuestionar si además tenía un vínculo con la teatralidad. Y así se discutió cuál era la naturaleza del cine, qué era este medio, si era arte o no, desde diversos ámbitos detrás de los cuales existe un trasfondo filosófico.

En la filosofía del arte el hecho de que el cine haya levantado este tipo de cuestionamientos no suscita asombro, pues no es un fenómeno ajeno al que han sufrido el resto de las artes. Ya desde la antigüedad Platón se cuestionaba sobre la naturaleza de la pintura, la escultura y la poesía, y Aristóteles realizó un tratado en el que este filósofo discute los principios que debían regir el género trágico. Una de las características de la filosofía es cuestionarse su propia naturaleza y sus fundamentos. Lo mismo sucede con la filosofía del arte, en la que se cuestiona qué es el arte, cuáles son sus características, cuándo podemos decir que algo es arte y algo no lo es. El cine no podía ser la excepción, razón por la cual no es de sorprenderse que desde sus orígenes haya habido quienes se cuestionaran cuál es el status ontológico de este medio.

En la actualidad la filosofía académica ha empezado a ensanchar el camino recuperando el interés por el cine e integrándose de nuevo en la teoría fílmica como marco institucionalizado de reflexión. Es el caso de Carroll, que utiliza la tradición filosófica como herramienta para revelar, refutar o completar las reflexiones efectuadas en el ámbito de la teoría del cine por otras disciplinas

como la semiótica o el psicoanálisis. La filosofía se plantea ahora como exploradora de un mapa de reflexión -el de esas otras disciplinas en la teoría del cine- en el que algunos aspectos fundamentales como la recepción y la figura del espectador han sido tratados de manera superficial.

Más tarde, la narratología literaria hizo su entrada en ese discurso académico con el argumento del filme como relato. En la década de los ochenta, las herramientas de la teoría cinematográfica se habían transformado en un conjunto más sistemático aún de lo que ya era en su origen convirtiendo a la semiótica y a la narratología en una especie de nueva escolástica de la teoría del cine y la comunicación. Pero en los últimos años el interés académico de la filosofía por el cine está transformando el propio concepto de «teoría del cine».

Para Deleuze, en la estela nietzscheana, la filosofía es una disciplina de creación como otras muchas. El producto de su invención son los conceptos, porque éstos no existen ya hechos. El cine, en cambio, no inventa conceptos sino «bloques de movimiento/duración». En el cine hay ideas, como en toda disciplina creadora, pero no conceptos, que son productos de la filosofía. Tener una idea en cine no es lo mismo que tener una idea en otro dominio. Hay ideas cinematográficas extrapolables con otro registro a la novela, por ejemplo, pero hay ideas que sólo pueden ser cinematográficas. Deleuze pone así en entredicho la forma de interés de la filosofía por el cine. Esta parte de la filosofía que ha tomado el cine como objeto de reflexión. Se trata el cine como hecho global o genérico, como configuración. En este tipo de reflexión podemos encuadrar, por ejemplo, la obra fundacional de Münsterberg, la antropología filosófica de Morin o las diferentes tradiciones fenomenológicas de Munier o Merleau-Ponty. Sobre este aspecto es renovadora la defensa que Rancière hace de la capacidad de ver y de pensar del espectador frente a la larga tradición del pensamiento que lo presupone incapaz. Pero estos ejercicios, ceñidos a las lecturas del texto, no suelen interesarse por la labor del receptor cinematográfico.

La continuación ha sido clara dentro de una nueva filosofía que sigue concibiendo el cine como agente de la reflexión. Es destacable el caso de Badiou, en el que se genera un híbrido filosofía-crítica igualmente interesado por el cine como lugar de ideas cinematográficas. Para este discípulo de Althusser el cine es un lugar privilegiado del esencial encuentro entre la Idea y lo sensible. Otros planteamientos que reivindican para el cine la facultad de un nuevo tipo de pensamiento propio. Uno lo plantea desde tradiciones cercanas al post-estructuralismo de Foucault o Barthes y la «hermenéutica de la sospecha» de Ricoeur; otro, desde la concepción lógica y pragmatista del primer y segundo Wittgenstein respectivamente.

Junto a estas formas de acercamiento de la filosofía al cine que, aunque hayan aparecido paulatinamente, siguen conviviendo en la actualidad, se produce una más novedosa: la que entiende que para seguir pensando el cine o analizando cómo piensa éste es necesario revisar la teoría que ha generado porque, querámoslo o no, ésta forma parte del hecho cinematográfico, como la crítica o su historia industrial. Sólo releyendo críticamente la teoría del cine es posible avanzar, y esta relectura debe hacerse desde la filosofía (entendida al menos en el sentido genérico de paradigma) porque la teoría del cine nació en gran parte inserta en ella. En este apartado juega un papel importante el nuevo cognitivismo de Bordwell.

Lo que hace más evidente la necesidad de que la filosofía vuelva a la reflexión sobre el cine es el gran potencial desaprovechado del pensamiento contemporáneo. Es culpa de la filosofía, pues importantes líneas de pensamiento del siglo XX han vuelto la espalda a uno de los hechos estéticos y sociales más definatorios de la contemporaneidad, un hecho que ha generado, además, un corpus teórico inmenso en el que están en juego la realidad, el conocimiento, la verdad, la cultura, el ser humano. Así, es fácil encontrar grandes pensadores que trataban sobre la recepción, o sobre el arte, o sobre la literatura, y que apenas dedicaban unas tímidas referencias al cine: es el caso de la Hermenéutica de Gadamer a Ricoeur, por ejemplo. Sus aportaciones son importantes para entender el hecho cinematográfico porque, en su núcleo, hablaban sobre él aunque apenas lo nombraran. Y

esa omisión es recíproca: la narratología cinematográfica, por ejemplo, ha tenido poco en cuenta las ideas de Ricoeur sobre identidad y narratividad, valiosas para entender cómo la construcción de los personajes de la ficción es análoga a la de la identidad de los sujetos. El análisis de la Fenomenología sobre la empatía y la identificación se desperdició sin aplicarse al análisis de la conciencia del espectador cinematográfico. Y, así, muchos otros casos muestran hoy el triste desacople de ambas líneas de pensamiento.

En cualquier caso, resulta evidente que la percepción del cine y la cultura de masas que poseen los filósofos en la actualidad es muy diferente de la de los pensadores e intelectuales del siglo pasado que, a lo sumo, se acercaban secretamente a los problemas generados por el análisis cinematográfico temerosos de ser vistos. Es cierto que sigue produciéndose una crítica del mecanismo, como la hiciera Bergson, o del aparato y su ideología, como la que llevaron a cabo Althusser o Wollen, pero esa crítica nace de una consideración del cine como arte, que no se forjó en el ámbito del pensamiento y la cultura hasta la década de los sesenta. La inclusión naturalizada y serena del cine en los discursos de pensadores como Agamben o Flahault es una muestra de ese significativo cambio de consideración.

En cambio el cine en su relación con la filosofía es menos quisquilloso. Podemos encontrar películas que suponen la interpretación de algún sistema filosófico, películas que tratan temas filosóficos, películas que tratan sobre existencialismo o cualquier otra corriente del pensamiento filosófico (marxismo, anarquismo, fascismo), películas basadas en la biografía de algún filósofo. Y la lista podría ser interminable.

Esta especie de desinterés de la filosofía por el cine pareciera ser que no está justificada, puesto que todas las artes han tenido su lugar dentro de la reflexión filosófica. De ahí que en los últimos treinta años, no sólo algunos filósofos continentales aislados, sino también la filosofía analítica anglosajona por fin hayan volteado su mirada hacia este medio intentando comprender su

naturaleza a partir de sus condiciones internas. Dentro de esta corriente de la filosofía se ha hecho un esfuerzo por generar una área de la filosofía del arte, denominada filosofía del cine, que si bien está hermanada con los estudios fílmicos, está dedicada plenamente a la reflexión estética del cine (desde una postura cognitiva), y en la cual se plantean diversos problemas, por mencionar algunos: la naturaleza ontológica del cine; la relación cognitiva entre el espectador y el medio cinematográfico; nuestro vínculo emocional con las narraciones cinematográficas; el problema de la narración y el cine.

Actualmente existen al menos dos posiciones en torno a la relación que puede existir entre filosofía y cine. En la primera, el análisis del cine como medio o como forma de arte es por sí misma una forma de reflexión filosófica estética. En la segunda, el análisis formal del cine como medio es una forma independiente a la contribución filosófica que éste puede ofrecer. Dentro de esta postura existen quienes afirman que el cine sólo puede servir como ejemplo o contraejemplo de argumentos filosóficos. Por otro lado, también existen quienes afirman que el cine contribuye filosóficamente si lo consideramos como un "experimento mental".

Comencemos por la primera postura. En el cine aparecen las cosas ordinarias de las cuales no nos percatamos y que miramos en silencio de tal forma que lo que las películas construyen para ser visto no tiene límites aún dentro del mundo constreñido que nos muestra la pantalla. En el cine no presenciamos algo que está pasando, sino algo que pasó y que es asimilado por nosotros cual si fuera un recuerdo. Esta característica hace que el cine se nos muestre como un texto, a pesar de su evanescencia, y que como cualquier texto nos exprese determinados argumentos. De ahí que el cine aparezca como un medio que puede ser autorreflexivo y de esta forma pueda ser entendido por sí mismo filosóficamente. Es decir, además de encontrar los elementos visuales, la historia, la trama, el cine es capaz de transmitir argumentos (en sentido filosófico, con premisas y conclusiones) estéticamente y tiene la capacidad de enseñarnos cómo debemos mirarlos y cómo debemos pensarlos.

Quienes sostienen que el cine sólo puede ofrecer ejemplos y contraejemplos a argumentos filosóficos sostienen que el cine no es un lenguaje y como el vehículo del pensamiento es el lenguaje, el cine no transmite necesariamente pensamientos. Sin embargo, reconoce que el cine puede ejemplificar ciertos argumentos filosóficos, pero a la hora de disfrazarlos visualmente pierden la profundidad que tiene el ejercicio de la ejemplificación filosófica. Ahora bien, hay quienes no son tan radicales y consideran que a través del análisis formal del cine podemos encontrar argumentos filosóficos que nos pueden mostrar lo que es posible, más no lo que es probable. De ahí que el cine tiene la capacidad de introducirnos a problemas filosóficos ofreciéndonos recursos conceptuales que pueden llegar a servir como contraejemplos para la razón práctica. En este sentido, aunque el cine no puede establecer por sí mismo una tesis filosófica, sí puede refutar tesis filosóficas ya establecidas.

Hemos desarrollado dos de las posturas más significativas en torno a la relación que puede existir entre filosofía y cine. Ambas son mutuamente excluyentes. Pareciera ser que o consideramos una película como un ejercicio filosófico por sí mismo, como se han considerado muchas obras en otras artes, o reducimos al cine a un ejercicio de ejemplificación argumentativa. Sin embargo, algo que tienen en común las dos posturas es que se acercan al cine sólo desde la narración y sabemos que no sólo hay cine narrativo, sino que hay otros géneros. Además, existe el componente visual, el sonido, el montaje, cómo estos elementos se interrelacionan en el tiempo, están presentes o ausentes y hasta la misma narración está construida bajo la interrelación entre la historia y la trama. Si miramos al cine solamente como una narración más, no tiene caso distinguirlo de la literatura o el drama. De ahí que ahora consideraremos por último la posición que sostienen aquellos que defienden que el cine contribuye filosóficamente si lo consideramos como un "experimento mental".

El cine puede perfectamente mostrar ejemplos y contraejemplos de argumentos filosóficos en su forma narrativa, así como también la filosofía puede aparecer en el cine. Igualmente es posible hacer filosofía a través de una película. Del mismo modo que en las artes plásticas se desarrolló una especie de reflexión filosófica que implicó una reinterpretación y autorreflexión en torno a las potencialidades del medio. De esta forma, de alguna manera el cine puede ser filosofía en acción, pero no sin fundamento, sino dejando hablar a las películas, y tomándolas como "experimentos mentales" en los que a través de ellas mismas, de lo que ellas muestran, nos abrimos al mundo de los posibles que ellas incitan, pero a la vez hacia los límites que éstas nos imponen. El diálogo entre filosofía y cine es abierto, que una película puede ser un ejemplo o un contraejemplo de un argumento filosófico, pero también puede ser filosofía, pues como cualquier obra de arte, si la tomamos como un "experimento mental", puede aparecer ante nuestros ojos como una argumentación en torno a sí misma que nos abre hacia las condiciones necesarias y posibles tanto de la naturaleza del arte como de nuestras propias creencias en torno al arte y al mundo.

Así pues, pensar sobre el cine es posible porque poseemos el equipamiento mental y físico que nos proporcionan los materiales para construir algo que se puede interpretar de modo natural como un mundo, a la vez parecido y diferente del nuestro, diferente en la medida en el que el mundo del cine acontece de manera artificial, no natural. Además, aunque se parezca a nuestro mundo, difiere de él crucialmente porque somos conscientes de su irrealidad. La filosofía, sea cual sea la concepción que se tenga de ella, es una actividad cognitiva que se lleva a cabo en un lenguaje discursivo. Las películas son conjuntos complejos de sonidos e imágenes, incluyendo lenguaje hablado y escrito. Pero los sonidos e imágenes no lingüísticos también contienen una buena cantidad de información filosófica. A través de su sonido y sus aspectos visuales la película puede transmitir desaprobación, ironía, entusiasmo y muchas otras actitudes hacia los personajes y su entorno. Aun más, discutir sobre filosofía a partir de las películas puede ser como andar por un campo espinoso debido a las múltiples interpretaciones que admiten.

Al experimentar una película nos permitimos ser engañados, suspendemos momentáneamente nuestro descreimiento y jugamos con nuestro sentido de la realidad. Esta tesis es una primera respuesta al problema de por qué es filosóficamente interesante el cine. La textura e intensidad de las emociones personales de peligro, felicidad o perplejidad son más intensas y duraderas que el simulacro de estas emociones que experimentamos en el cine, las cuales solo experimentamos por un corto espacio de tiempo. El efecto del cine es pasajero. Pero la suspensión de incredulidad no es lo mismo que la alucinación. Todo esto nos devuelve a la filosofía. Dos de los problemas centrales de la filosofía occidental son qué conocemos (epistemología) y que existe (ontología). Unos perenes problemas sobre lo que los filósofos nos encontramos profundamente divididos.

El mundo del cine es la mayor parte del tiempo un mundo reconocible. Es solo el contraste implícito, no importa cuán oculto sea el reconocimiento del mismo, entre el mundo real que habitamos y el mundo del cine, lo que hace que este sea tan cautivador y satisfactorio. El problema de la diferencia entre lo real y lo irreal adopta muchas formas en filosofía. Una de las más comunes es cuando se formula como el problema de la diferencia entre apariencia y realidad. Las apariencias nos pueden engañar como si fueran la verdadera naturaleza de las cosas. Las apariencias son superficiales, la realidad es profunda. Esto hace del cine un problema ciertamente filosófico. Una película no son solo rollos de celuloide, ni es simplemente una distracción para momentos ociosos. Este celuloide contiene en él un enorme potencial para cautivarnos filosóficamente. Informa, persuade, engaña e incluso puede invadir la conciencia de la gente que vive en el mundo real.

Las cosas que vemos y oímos mientras vemos una película no tienen el tacto, olor y sabor correspondiente al de la realidad. Sin embargo no son puramente imaginarias ya que requieren de maquinaria, electricidad y otras cosas para existir. Pero desaparecen cuando apagamos el aparato. Mientras el proyector está funcionando es posible preguntarse si las sensaciones que experimentamos son más fuertes, vividas, distintas, ordenadas, regulares, coherentes o firmes que

las del mundo real. Mientras vemos una película hacemos una discriminación fenomenológica entre el mundo de la pantalla y el mundo real. La creación de películas y su exhibición hace que el inventario del mundo crezca o disminuya según encendamos o apaguemos el proyector.

En una proyección hay un sentido en el que nunca abandonamos el mundo real; el cine, la butaca, la oscuridad, la luz, el sonido, son todos bastantes reales. Estrictamente hablando, el cine no nos traslada en ningún sentido literal de un mundo real a otro irreal. Lo que hacemos es crear condiciones reales en nuestro mundo real que nos permiten experimentar en nuestra imaginación un mundo que sabemos que, cognitiva y afectivamente, no es real. El cine nos confronta con lo aparentemente real y en consecuencia remarca la línea entre lo real y lo irreal. Pero esto no resuelve el problema ya que cualquier posible límite entre lo real y lo irreal es en sí mismo una hipótesis. Una hipótesis que necesita evaluarse constantemente y, en ocasiones, revisarse seriamente.

Así pues, ver y escuchar películas tiene una enorme importancia filosófica. Es una especie de representación de la caverna de Platón. Pero los habitantes de la caverna cinematográfica no son prisioneros sino que, en buena parte, son personas que están ahí buscando placer. Utilizan las películas para aceptar y comprender el mundo que habitan, conociendo a cierto nivel que el mundo del cine difiere del mundo en general. De hecho se muestra que la gente corriente no es muy sofisticada con el problema de la apariencia y la realidad. A diferencia de los filósofos ni le temen ni sufren por saber cómo resolverlo.

Sentarse en un cine y sumergir nuestros sentidos en los estímulos producidos por las películas recurrimos a los sentidos como fuente de conocimiento los cuales suponemos son nuestros puntos de contacto con la realidad. Nuestros sentidos perciben al mundo directamente. Es cierto que la forma en que la información que llega podría necesitar ser procesada para ser coherente e inteligible. Los datos brutos podrían resultar una confusión. Sin embargo, si el cerebro

es el que controla nuestras maniobras en el mundo real debe tener fuentes de contacto con ese mundo. Las ilusiones sensoriales son a menudo problemáticas, pero dado que habitualmente son pasajeras pueden ser comparadas por vías empíricas. Pero las películas no son igual de simples. La ilusión cinematográfica puede durar bastante tiempo. Incluso algunas personas comienzan a tratar el mundo del cine como si fuese el mundo real. Los mecanismos por lo que una película provoca sus efectos solo pueden revelarse como engañosos si uno tiene, por así decirlo, la idea previa de que pueden ser engañosos. Los sentidos no son una fuente de conocimiento infalible, sino solo posibles fuentes de conocimiento que al estar contaminadas deben someterse a comprobación. El conocimiento sensible es secundario, no primario. Al momento de admitir algo ya contamos con asunciones con respecto a los cuales está siendo comprobado. Este argumento no tiene su origen en la existencia de las películas, pero la existencia de las películas pone de manifiesto la cuestión. Así pues, nuestra mente y nuestra imaginación constituyen un punto de partida no suficiente. Un punto de vista absoluto no está disponible para un ser humano en ninguna serie real de acontecimientos. Esto nos plantea otro rompecabezas. Las películas no son la realización de una sola persona. Habitualmente son resultado del trabajo colectivo. Luego los conceptos que se despliegan en una película son producto de una mente colectiva. Esto nos permite estar presentes, en un primer plano, en las que nosotros o cualquier otro estamos ausentes. La invisibilidad del espectador crea un poderoso sentido de intimidad en las películas. Los espectadores ven una escena mucho mejor y mucho más cerca de lo que jamás lo harán en la vida real. No solo porque la vida real tiene límites fehacientes, sino también porque nuestra presencia incluiría una interferencia en la escena observada. Es más, esta intimidad de las películas nos lleva a la identificación con un determinado personaje del filme. Los actores estelares suponen una especie de puntos fijos en el fluir de las películas. Los espectadores cinematográficos ven nuevas películas, nuevas historias, localizadas en lugares diferentes con personas que también cambian. Esta discontinuidad se atenúa con la presencia de las estrellas, es decir, de actores y actrices que refuerzan la sensación de intimidad haciendo que esta sea menos volátil. En vez de una intimidad temporal con personas que jamás volveremos a ver, las estrellas ofrecen una renovada y continuada y, por lo tanto, más

satisfactoria intimidad con la misma persona. El cine, por consiguiente actúa como lo hace nuestra memoria e imaginación, ya que en nuestras mentes, pasado, presente y futuro están entretreídos, como la realidad y la imaginación.

El cine también pone en entre dicho lo que llamamos autoconciencia. Al hacer películas que hablan sobre películas, estas en lugar de que la película sea el vínculo invisible de una historia, los que la realizan dirigen su atención al proceso mismo y fácilmente nos incomodan con nuestro propio conocimiento. Muestran cuan diferentes se comportan las estrellas fuera y dentro de la pantalla, como los efectos mágicos no son más que engaños, como aquellos que sueñan con entrar literalmente en el mundo de la pantalla pueden hacerlo. Así, imitando a la mente, que puede pensar y también pensar sobre sí misma y sobre su propio pensamiento, las películas pueden exteriorizar sus propios procesos.

El deseo de ir al cine parece tener su origen en la creencia en el poder de las imágenes. Esa creencia se expresa en frases como “ver para creer” o “una imagen vale más que mil palabras”. Su estatus como clichés sugiere que la idea de que las imágenes poseen poder es algo ampliamente difundido en la cultura. Así podemos explicar como la representación fílmica de lo prohibido ya sea violento, sexual, político o religioso es mayor que las representaciones escritas o habladas. Así mismo, podemos también ver porque se pensó durante mucho tiempo que el cine podía utilizarse como una nueva y poderosa herramienta de educación y propaganda.

Así pues, las películas son problemáticamente filosóficas. Quizá esto tiene que ver con su distinción entre el mundo real y nuestras impresiones de la pantalla. Vemos profundidad en lo que sabemos es una superficie plana, llegamos a sentir familiaridad con personajes que sabemos no son más que sombras. Como espectadores de cine estamos encarcelados voluntariamente en la caverna de Platón y puestos a prueba para saber y experimentar cosas que no son reales, respondiendo a ella en modos que se asemejan a nuestras respuestas ante lo real, y aun así sin llegar a estar

seriamente desorientado sobre los límites entre lo real y lo irreal, o la cualidad de la experiencia de uno comparada con la de otro.

Cuando decimos de una película que “solo es una película”, una de las cosas que estamos diciendo es que solo es una apariencia y no una realidad. A pesar de la evidencia de nuestros sentidos y la respuesta de nuestras emociones, la verdadera cadena causal que ha producido estas reacciones tiene más que ver con la luz sobre superficies planas, el aislamiento en salas oscuras, la apertura de la imaginación a las creencias y que las sombras y los sonidos son todos ellos causados por una maquinaria conectada a un conjunto de eventos que en muchos casos no se parecen a los acontecimientos relatados de acuerdo con la mayor parte de los criterios de semejanza. Nos encontramos de nuevo de frente al problema a la distinción de la apariencia y realidad. Por otra parte, si una persona que va a ver un espectáculo llega pertrechada por un conjunto de expectativas de placer por los cuales está dispuesto a pagar dinero. Dentro de las expectativas esta que el placer que se le ofrecerá de forma inteligible y que se ajustara a ciertas convenciones sociales. Es posible, por tanto que el cine no se derive únicamente de concretar las operaciones de la mente, sino que se deriven también de un conjunto de convenciones sociales que a su vez se concretan en el cinematógrafo. Con lo que es posible afirmar que las películas no solo son las objetivaciones de procesos mentales, también son la objetivación de procesos sociales.

Es incorrecto decir que nuestra conexión con el mundo es verlo, por más que podamos sentirlo distanciado. Somos parte del mundo, encarnamos algo de él, penetra en nosotros y nuestro verdadero arte de ver no se reduce a mirar, sino que una construcción que no usa únicamente la vista sino todos los sentidos más las variaciones de información producida por nuestro movimiento dentro del mundo y nuestras interacciones con él. Nuestra conexión con el mundo no es a través del hecho de verlo; ver el mundo es el resultado de conectarnos a él. Algo similar se produce con el cine, es decir, aprehender a experimentar películas, descifrarlas como fuente de estímulos, es un proceso lento y laborioso que se puede comprobar tanto en los niños como en culturas que lo

desconocen. Si entendemos a la Filosofía como una continuada tradición racional que intenta resolver los problemas y evaluar la verdad de nuestras soluciones, el cine ya forma parte de sus problemas. No podemos ver las películas sin pensar en ellas.

El cine es pura imaginación, es decir, es un nuevo material imaginativo añadido a, o incluso inspirado por, lo que ya nos es presente. Podemos jugar con que hay un mundo más allá de la pantalla si esto nos place, si se fortalece el autoengaño de pasar de las apariencias a la realidad. Pero así como obtenemos la impresión de la profundidad donde no la hay, conseguimos la impresión de un mundo donde este no existe. El poder y la flexibilidad del medio emergen cuando, al principio de forma divertida y después cada vez más seria, el cine, sin salirse de sus convenciones, llega a hacer retratar el proceso de sus propias experiencias. Los personajes hablan a la audiencia, se colocan en las orillas de la pantalla de cara a ella y pegan un empujón al letrero "Fin" para tener más tiempo de exhibición. Los dibujos animados saltan del tintero desafiando la mano que los pinta, rechazando ser confinados, los personajes actúan conscientemente e incluso salen y entran de otras películas. En suma, las películas nos enseñan cómo vivir.

Esto nos remite directamente al problema filosófico de la relación del ser con la conciencia. De manera simple podemos afirmar que la conciencia es una parte del ser, no una observación distanciada que no participa en lo absoluto. Para esto necesitamos un modelo de yo y mundo que medie entre el ser y la conciencia, que no privilegie ninguno de los dos ni reduzca el uno al otro. Para la Filosofía el problema, hemos visto, es diferenciar la apariencia de la realidad. La solución juega con el problema, juega con los varios intentos de diferenciación. En otras palabras, nos dice que para este problema no hay una solución definitiva. Las dudas sobre la realidad de las cosas están destinadas a resurgir. Cuando la evidencia muestra que una teoría vigente está equivocada, se deduce que todos los postulados de dicha teoría pueden ser desafiados. Entonces lo urgente es encontrar nuevos esquemas que superen las pruebas que, o bien replacen las nociones de lo que

es real con el nuevo repertorio, o bien señalen cuales de los postulados anteriores deben conservarse en el nuevo paradigma.

El paralelo con el cine es remarcable. Evolutivamente comenzamos como niños mirando detrás de la pantalla para ver si encontramos esos seres pequeñitos o intentando introducir la mano en ella. Ese realismo ingenuo pasa a la práctica a una física más complicada. Madurando un poco, el cine nos invita a tomarlo como algo real, sea una ficción, un documental o dibujos animados. Esta invitación se ofrece y se acepta, sabedores del hecho de que la realidad es estar sentado en una sala oscura con proyectores de luz y sonido envolviéndonos. Nosotros los observadores, valoramos la realidad que se nos ofrece del mismo modo que valoramos las teorías, exigiendo que sean consistentes con otras teorías que también mantenemos, o que, aun siendo inconsistentes, como cuando vuela Superman, lo sean mínimamente.

Si todo ello es cierto, valdría la pena que los que nos dedicamos a la filosofía frecuentáramos a las salas de cine con la actitud de quien se acerca a las librerías especializadas, es decir, buscando por donde se encuentran las expresiones novedosas. Si el cine es como sospecho, el espíritu de una época de imágenes, tal vez encontremos en la sala de cine el material de trabajo sobre el que mañana habremos de levantar nuestros conceptos.