

RAFAEL GARCÍA PAVÓN (ED.),  
*Filosofía cinematográfica como ética del porvenir:  
recuperar y recomenzar el tiempo perdido.*

---

IF Press, Roma, Italia 2018  
ISBN: 978-88-6788-146-8

Esta obra se presenta como una recopilación de cinco ensayos unidos por el hilo conductor de la “filosofía cinematográfica”, es decir, el pensamiento filosófico basado en el cine. El autor se confiesa heredero de seis filósofos contemporáneos: Kierkegaard, Mounier, Bergson, Gadamer, Deleuze, Bazin y Tarkovski, cuyas aportaciones a la reflexión cinematográfica se van desgranando en los sucesivos ensayos.

¿Qué tienen que ver el cine y la filosofía? El autor nos muestra que mucho más de lo que inicialmente parecería, pues “el cine, como pensamiento filosófico, es decir, como filosofía cinematográfica, podría darnos de nuevo el sentido moral del tiempo, no solo como un recuperar, sino como un recomenzar” (12-13). Esta filosofía cinematográfica sería una “ética del porvenir”, pues el cine puede ser un pensamiento filosófico o la filosofía, una expresión cinematográfica.

El autor incide muy especialmente en la reflexión sobre el tiempo, pues el cine aborda la temporalidad humana, desde que existe como forma artística, de una manera insospechada para otras artes. Se nos hace notar que Georges Méliès, un icono de la historia del cine, se dio cuenta de que el invento de los hermanos Lumière no era un simple dispositivo tecnológico, sino una máquina simbólica, de creación de simbolismos. Como decía André Bazin, el cine podría reproducir el trazo del cambio mismo de las cosas. El gran potencial del cine, pues, es ser un modo de pensamiento del tiempo.

El libro está presentado, acorde con su tema, como un montaje cinematográfico, y por eso tiene encuadres distintos y tiempos diversos.

El primer ensayo, titulado “La creación de la temporalidad: la experiencia e ilusión cinematográfica como verdad”, quiere mostrar la manera en la que el cine es creador de ilusiones verdaderas, apoyándose para ello en las películas *La rosa púrpura del Cairo* (1985) y *Magia a la luz de la luna* (2014), ambas de Woody Allen, dado que en ambas hay una relación

problemática (y sugerente) entre la realidad y la ficción. El tiempo se presenta en ellas como un ámbito generador de sentido, que sería la base para una ética del porvenir.

Las imágenes cinematográficas nos permiten ver lo que no se puede ver. En la percepción natural, estamos condicionados por nuestra propia situación espacial, pero en el cine se pueden hacer simultáneamente diferentes tomas y encuadres, lo que permite, además de ver los movimientos, captar lo que motiva, preocupa e inquieta a la persona es decir, sobre todo su mundo interior. El cine permite captar el instante, en el que el movimiento acontece. Por ello, el cineasta ruso Tarkovski decía en su libro *Esculpir en el tiempo* que ir al cine es ir a recuperar el tiempo perdido. Este es un arte que nos ofrece imágenes de la realidad como algo abierto y no como algo reducido a lo que vemos. La imagen cinematográfica expresa la posible relación entre el pasado y el futuro. Desde el punto de vista del ruso, no se trata tanto de aquello que no aprovechamos en su momento, sino hacer presentes de nuevo las situaciones para plantearnos el significado de haber elegido y de cómo relacionarnos con esa situación de modo diferente.

Vivir es generar tiempo, es no morir, por eso el cine puede crear la presencia de lo ausente y vislumbrar que algo es posible. “El potencial del cine es que puede ayudarnos a volver a creer en este mundo y luchar contra el sinsentido y la apatía moral de nuestros tiempos” (28-29). El cine es un modo de pensar aquellas realidades que no pueden captarse por una deducción lógica o una ecuación, sino solo comprendiéndolas como realidades humanas y temporales, que nos implican personalmente.

En las películas de Woody Allen, se plantean las siguientes cuestiones, que son de ese tipo: ¿se puede aprender a ser real? ¿Es el amor una ilusión verdadera? *La rosa púrpura del Cairo* muestra que la vida tiene un sentido moral y es nuestra responsabilidad moral. Muestra las posibles relaciones que hay entre realidad y ficción. Por su parte, *Magia a la luz de la luna* plantea la posibilidad del amor, como un asunto que es posible en el aquí y el ahora y no como un poder egocéntrico, moderno y cartesiano, sino aceptando la posibilidad de la liberación del ego y la aceptación de la vulnerabilidad y la contingencia del amor del otro. “La magia del amor es saberse necesitado de ser amado, saberse un tú y no un yo, y simultáneamente amar es reconocerse como tal ante el otro, por lo que el otro se sabe también necesitado del amor” (34). El amor no se limita a uno u otro, sino que acontece entre los dos, trascendiendo el carácter efímero del tiempo. La película está ambientada en un tiempo de escepticismo, en el año 1928, en la Francia de entre guerras, cuando hay una

desesperanza en la civilización europea y sus grandes valores y por eso se buscaban alternativas en el psicoanálisis, el espiritismo o el ilusionismo, que también tiene su papel en la película. El juego de Allen es que lleva a dos incrédulos a elegir el amor de verdad y enfrenta el deseo de inmortalidad del hombre con el hecho de la muerte. Es decir, que su película habla de los dos mayores deseos del espíritu humano, que son el deseo de la inmortalidad y el amor eterno.

La “magia a la luz de la luna” es la que se crea en una de las escenas, cuando en una noche de lluvia, con el coche estropeado, los protagonistas tienen que refugiarse en un observatorio. Pero la auténtica magia es la apertura de cada uno de los personajes al otro, más allá de sus prejuicios o sus desafíos. Los dos captan que la realidad personal del otro está oculta, no puede verse a simple vista. Ambos descubren en el otro, más allá de lo que quieren mostrar de sí, una persona sufriente, vulnerable e insegura. Woody Allen maneja ese espacio como un lugar donde todo se suspende y se puede sentir con la verdad, sin mediación de la sociedad, ni de los prejuicios. Ambos se encuentran frente a frente. Además, utiliza la metáfora del techo abierto del observatorio, a través del cual hay un gran telescopio en el que se ve el horizonte de estrellas; es una metáfora de la propia apertura de los personajes.

El segundo ensayo, que lleva por nombre “La filosofía cinematográfica como contemporaneidad: recuperar el tiempo perdido es recomenzar el tiempo”, quiere exponer los elementos que constituyen una filosofía cinematográfica como ética del porvenir, que son la contemporaneidad, el acontecimiento y la repetición. Se apoya sobre todo en la película *El violín rojo* (François Girard, 1998), que presenta el tema de la inmortalidad apoyándose sobre todo en la del violín, que aparece en los diversos episodios que conforman la película.

Woody Allen no es un filósofo, como él mismo ha dicho. Pero no hay libro que trate de la relación filosofía-cine que deje de citarle. En sus obras se encuentran por igual citas de Sófocles y Kierkegaard o sus preguntas sobre el sentido moral del universo. Sus películas plantean las cuestiones filosóficas y nos hacen pensar en cuestiones críticas y radicales, pues pretenden comprender la realidad y su sentido, de una forma viva en la que estemos implicados.

Desde la filosofía ha habido una cierta tendencia a considerar al cine como un modo de conocimiento menor, como si el teórico fuera el superior, y las imágenes fuesen ontológicamente menores, o como si se pudiera acorrallar al cine para comprobar la teoría que se supone verdadera de antemano. Pero estas maneras de ver la realidad adolecen de un error

de base: el filme mismo puede ser una forma legítima del pensar filosófico. Desde este punto de vista, se podría plantear la relación filosofía-cine de esta manera: 1) como la filosofía del cine: análisis de la naturaleza de la película y de la experiencia cinematográfica; o 2) como cine-filosofía o filosofía cinematográfica, como una aproximación estética y simbólica que relaciona ambos ámbitos del saber.

John Mullarkey ha caracterizado a este encuentro como *élan cinématique* ('impulso cinematográfico'), semejante al *élan* vital de la filosofía de Bergson. Esto significa que tanto el cine como la filosofía son procesos no acabados y cerrados, sino que son realidades en movimiento. Como dice el autor del libro: "El pensar cinematográfico retoma el espíritu de la filosofía en el sentido socrático, como amor a la sabiduría, como amor a lo real y a la verdad en su acontecer temporal" (54).

La película *El violín rojo* es un ejemplo de todo esto. En ella podemos ver: a) una forma de comprender el cine, de un modo más adecuado al carácter de la temporalidad; b) el acontecer sucede más bien como imagen que como figura, y c) la temporalidad cinematográfica es una forma de pensar la imagen que acontece en la película.

El filme no solo es un juego entre distintos tiempos, sino también entre distintas interpretaciones sobre lo que significa un violín y distintos momentos de la vida humana. Se hace un recorrido por la historia del mismo que comienza en el siglo XV y pasa por el XVI, el XVII, el XVIII, el XIX, el XX y el XXI. Se va pasando también por diferentes contextos, como el Renacimiento italiano, la Edad de Oro, la música religiosa y las cortes de Viena, el Romanticismo y la época victoriana, la guerra fría y la revolución cultural en China, el capitalismo en Norteamérica. Es el violín el nexo entre las diferentes épocas y el que va presentando distintos significados, que van desde la obra de arte en sí misma, un medio de pasión sublime, un instrumento de ideología o una mercancía.

Por su parte, el tercer ensayo: "Kierkegaard y Deleuze en la construcción de una filosofía cinematográfica como ética del porvenir", está basado en reflexiones de las obras *El concepto de la angustia* y *Migajas filosóficas*, de Kierkegaard, y en la idea de Deleuze de que hay una integración del tiempo en sentido ontológico y moral.

Según Julio Cabrera en *Cine: 100 años de filosofía. Una introducción a la filosofía a través del análisis de películas*, se expresa la idea de que Kierkegaard es un pensador cinematográfico, no solo por los argumentos que nos expresa en sus obras en drama o con forma literaria, sino porque su pensamiento se comprende como una elección de devenir, como un

pensador subjetivo, que nos pone en contacto con el movimiento de nuestra interioridad. Como dice Paola Marrati, el Abraham de Kierkegaard encuentra hermanos y hermanas en los filmes de Dreyer y Rossellini y en los cuentos morales de Rohmer y Bresson, porque son personajes proyectados hacia las elecciones morales y evolucionan con una sed de eternidad en un espacio espiritual.

El cuarto ensayo, “La representación de la temporalidad en el cine como redención: el porvenir como elegir creer de nuevo”, presenta una visión de la temporalidad como redención y se apoya en la Trilogía de Alejandro González Iñárritu *Amores perros* (2000), *21 gramos* (2003) y *Babel* (2006), cada una de las cuales señala una categoría de la filosofía cinematográfica: instante, repetición y hospitalidad incondicional. Esta trilogía, al entender del autor, explica lo que dice Kierkegaard en *Las obras del amor*: “¿Qué es aquello que une lo temporal con la eternidad, qué otra cosa sino el amor, que cabalmente por eso existe antes que todo y permanecerá cuando todo haya pasado?”.

Finalmente, el quinto ensayo, llamado “La filosofía cinematográfica como una ética del porvenir: el misterio de la persona humana en el tiempo”, busca el modo de relacionar a Gilles Deleuze, quien habla de la teoría cinematográfica del tiempo, con André Bazin y con Emmanuel Mounier. Siguiendo a estos pensadores, una ética del porvenir no solo es recuperar el tiempo perdido y recomenzarlo, sino también recomenzar el movimiento de personalización.

André Bazin ha creado la teoría realista del cine y fundó la primera revista de crítica cinematográfica *Cahiers du cinéma*. Hay una relación entre Bazin, el grupo de Emmanuel Mounier y los que se reunieron alrededor de Jacques Maritain, que fundaron en 1932 la revista *Esprit*. André Bazin muere con tan solo 40 años, pero dejó una obra de 2.600 artículos escritos. Su pensamiento tuvo honda influencia en la cultura francesa, sobre todo porque los grupos clandestinos que se reunían a ver cine durante la ocupación nazi luego crearon la corriente llamada Nouvelle Vague, como Jean Luc Godard, Erich Rohmer, François Truffaut, Alain Resnais. También Gilles Deleuze fue un continuador de la obra de Bazin, sobre todo construyendo una obra monumental de dos tomos sobre el cine como una ética del porvenir.

Se ha insistido poco en el hecho de que Bazin sigue las pautas del personalismo de Mounier, pero el hecho es que aquel pensaba que el cine era una herramienta para descifrar el misterio del mundo y de la persona. Mounier pensaba que el misterio de la persona es ser un movimiento de personalización que no se reduce a ninguna de sus dimensiones: es un

ser espiritual, pero también corpóreo; individual, pero también comunitario; finito, pero también infinito. Mounier dice en *El personalismo. Antología esencial*, que “la persona es la única realidad que podemos conocer y que al mismo tiempo hacemos desde dentro”.

El cine es un tipo de realidad que puede “atrapar” esta realidad misma de la dignidad de la persona, por lo cual se presenta no como un mero entretenimiento, sino sobre todo como un ejercicio moral. Sería un modo de pensamiento no dogmático, según Deleuze. Este mismo señaló que este tipo de arte tiene una extraña aptitud para manifestar la vida espiritual, referida a la decisión, al entendimiento y a la elección. El cine nos muestra una realidad concreta mediante sinopsis, y esto es justo lo que ya hacía Kierkegaard, antes del nacimiento del cine. El cine es capaz de captar la vida del espíritu. *Las alas del deseo*, de Wim Wenders, ejemplifica bien este espíritu personalista del cine. Por un lado, Wenders ha tenido influencia de la Nouvelle Vague y además esta película en concreto muestra un movimiento de personalización, al hablar de un ángel que se hace humano por amor a la humanidad, lo cual implica entrar en la temporalidad.

En la película *El cielo sobre Berlín*, Wenders crea la ficción de regresar a una Berlín en vísperas de la caída del muro. Utiliza para ello el ángel de la historia de Rilke, que es quien guarda testimonio de los hechos y sus posibilidades. Wenders utiliza el mito de la estrella de la mañana que abandona su divinidad y se encarna en forma humana por amor a una persona, una mujer o la humanidad. En el caso de Wenders, lo que hace es un poema de alegría por la dignidad humana y por la posibilidad de ejercer un movimiento de personalización. El ángel encarnado va a descubrir una relación personal con el mundo.

La narración, además, es acompañada por el poema de Peter Handke, que tiene un hondo calado filosófico. Se pregunta, por ejemplo, sobre la entidad del tiempo o sobre la existencia del mal.

“El cine daría el tiempo que hace falta tener para poder creer en un mundo en el cual los estímulos y la velocidad de los mismos fuerzan a la persona en movimientos de indiferencia y despersonalización. El cine sería así un modo de persona el misterio de la persona y disponerla a elegir su propia dignidad, como ese acto de elegir-elegir, que, en el fondo, como diría Mounier, Bazin y Tarkovski, sería un ejercicio de amor y fondo de una ética del porvenir” (185).

NIEVES GÓMEZ ÁLVAREZ