
Pensar el cine 1 : imagen, ética y filosofía / compilación y prólogo a cargo de Gerardo Yoel. - ed. - Buenos Aires : Manantial, 2004. 256 p. ; 20x14 cm.

ISBN 987-500-082-5

1. Cine y filosofía I. Yoel, Gerardo, comp. y prólogo

II. Título

CDD 302.234 3

EL CINE COMO EXPERIMENTACIÓN FILOSÓFICA

Alain Badiou

I

Vamos a hablar de cine y de filosofía. Quisiera empezar diciendo lo siguiente: el cine mantiene relaciones muy particulares con la filosofía. Me parece que podemos decir que el cine es una experiencia filosófica. Entonces tenemos dos problemas. En primer lugar, cómo la filosofía mira al cine y, en segundo, cómo el cine transforma la filosofía. No es una relación de conocimiento: no se trata de decir que la filosofía reflexiona sobre el cine y que lo conoce. Es una relación viva, concreta; es una relación de transformación. El cine transforma la filosofía, es decir, que el cine transforma la noción misma de idea. En el fondo, el cine es la creación de nuevas ideas sobre lo que es una idea. Y es eso lo que quisiera discutir con ustedes. Otra forma de decirlo es que el cine es una situación filosófica. Y me gustaría comenzar explicándoles qué es una situación filosófica. En abstracto, una situación filosófica es la relación entre términos que, en general, no mantienen relación alguna. Una situación filosófica es un encuentro entre términos extraños, voy a darles tres ejemplos:

El primer ejemplo es de un diálogo de Platón, el *Gorgias*. Ustedes tienen en este diálogo la intervención brutal de un personaje que se llama Calicles, y con ello la relación entre Sócrates y Cali-

cles. Esta relación es una situación filosófica, una suerte de teatro filosófico. ¿Por qué? Porque el pensamiento de Sócrates y el pensamiento de Calicles no tienen ninguna común medida. Son dos pensamientos extranjeros uno para el otro. Y la discusión entre Calicles y Sócrates consiste solamente en comprender que tenemos dos pensamientos sin una común medida. O sea, que se trata, en realidad, de una relación entre dos términos extraños uno para el otro. Calicles sostiene que el derecho es la fuerza, que el hombre feliz es el tirano, el hombre que prevalece sobre los otros, mientras Sócrates sostiene que el hombre verdadero es el justo. Entonces, entre la justicia como violencia y la justicia como pensamiento no hay una relación verdadera. Y la discusión no es una discusión, es una confrontación. Al leer el diálogo todo el mundo entiende que habrá un vencedor y un vencido, pero que ninguno va a convencer al otro. Y finalmente Calicles es el vencido, pero es el vencido de la puesta en escena de Platón. Probablemente, es la única vez, por otra parte, que alguien como Calicles resulta vencido; son las satisfacciones del teatro. Entonces, ésta es una situación filosófica. ¿Y qué es la filosofía en esta situación? Es la que nos muestra que debemos elegir; debemos elegir entre esos dos tipos de pensamiento. Para todos hay allí una decisión. Tenemos que decidir si estamos del lado de Sócrates o del de Calicles. Y la filosofía, aquí, es el pensamiento como elección, el pensamiento como decisión. La filosofía consiste en hacer clara esa elección, en clarificarla. De manera que podemos decir lo siguiente: una situación filosófica es el momento en que esclarecemos una elección, una elección de existencia o de pensamiento: primera definición de una situación filosófica.

- Segundo ejemplo: la muerte del gran matemático griego Arquímedes. Arquímedes, oriundo de Siracusa, que participó en la resistencia cuando Sicilia fue invadida y ocupada por los romanos, es uno de los espíritus más grandes que haya conocido la humanidad. Todavía hoy, sus textos matemáticos resultan sorprendentes: reflexionan sobre el infinito y prácticamente inventó el cálculo infinitesimal muchos siglos antes que Newton. Era un genio excepcional. Al principio de la ocupación romana retomó sus ocupaciones, sus actividades. Un día estaba dibujando sus

complicadas figuras geométricas sobre la arena, como era su costumbre, cuando llegó un soldado romano para comunicarle que el general romano quería verlo. Los romanos tenían mucha curiosidad con respecto a los sabios griegos, algo así como la curiosidad que despierta un animal inteligente. Por eso el general Marcellus quería ver a Arquímedes. No creo que el general fuera muy bueno en matemáticas, pero quería ver a Arquímedes, aunque Arquímedes no se movió. El soldado le dijo: "Pero el general Marcellus quiere verte". Y Arquímedes seguía sin contestar. El soldado romano, quien tampoco debía de estar muy interesado por las matemáticas, le repitió, "Arquímedes, el general quiere verte. Arquímedes levantó apenas la vista y dijo: "Déjame terminar mi demostración". Y el soldado replicó: "¿Pero Marcellus quiere verte! ¿Qué me estás contando de tu demostración?". Arquímedes retomó sus cálculos sin responder. Y al cabo de cierto tiempo, totalmente furioso, el soldado lo mata. Arquímedes cae muerto sobre su figura geométrica.

¿Por qué se trata de una situación filosófica? Porque muestra que entre el poder del Estado y el pensamiento creador no hay una común medida. No hay una verdadera discusión. En definitiva, el poder es la violencia, y el pensamiento creador sólo conoce sus propias reglas. Arquímedes está en su propio pensamiento y fuera de la acción del poder. Y por ello, finalmente, se ejerce la violencia. Se puede decir que no hay allí una común medida entre el poder por un lado y, por el otro, las verdades como creación. Diremos así que entre el poder y la verdad hay una distancia, que es la distancia entre Marcellus y Arquímedes. Y la filosofía debe esclarecer esa distancia, debe reflexionar y pensar acerca de ella. Primera situación filosófica, entonces: esclarecer la elección, la decisión. Segunda definición de la situación filosófica: esclarecer la distancia entre el poder y las verdades.

Mi tercer ejemplo va a ser un filme. En algún momento debemos empezar finalmente a hablar de cine. Se trata de un filme admirable del japonés Mizoguchi que se llama *Chikamatsu Monogatari* (*Los amantes crucificados*), tal vez el más bello filme de amor que haya sido realizado. La historia es muy simple. Una mujer joven está casada por razones económicas con el propieta-

rio de un pequeño taller. Un buen hombre, pero a quien ella no ama ni desea. Llegan entonces un joven y ella se enamora de él. Veán hasta qué punto es banal esta historia. Estamos en el Japón medieval y el adulterio se paga con la muerte: los adúlteros deben ser crucificados. Los amantes terminan huyendo al campo y hay una escena maravillosa de huida por el bosque, por los lagos. Se refugian en una especie de naturaleza poética y, durante ese tiempo, ese buen hombre que es el marido, y quien también resultará culpable si no los denuncia, trata de protegerlos. Intenta ganar tiempo, dice que su mujer partió al interior, a la provincia. Un buen marido, realmente. De todas maneras apresan a los amantes y los llevan al suplicio. Son las imágenes finales del filme. Están los dos sobre el lomo de una mula, atados espalda contra espalda. El plano fija la imagen de estos dos amantes atados, que van hacia una muerte atroz, y los dos están unidos en una sonrisa, vagamente. Es realmente una sonrisa extraordinaria. Van así, entonces, en su amor, y no es la idea romántica de la fusión del amor y la muerte. Nunca desearon morir. El amor es también sencillamente lo que resiste a la muerte. Algo que decían Deleuze y Malraux a propósito de la obra de arte. Y es sin duda lo que hay en común entre el amor verdadero y la obra de arte: lo que resiste a la muerte. Y bien, esa sonrisa de los amantes es una situación filosófica. ¿Por qué? Porque nos muestra que entre el acontecimiento del amor, una conmoción de la existencia, y las reglas comunes de la vida, las leyes de la ciudad, las leyes del matrimonio, no hay tampoco común medida. Y en esta ocasión, ¿qué nos va a decir la filosofía? "Hay que pensar el acontecimiento". Hay que pensar la excepción. Es necesario saber qué tenemos que decir a propósito de lo que no es ordinario. Es necesario pensar, si quieren, en el cambio de la vida.

Podemos resumir, entonces, las tareas de la filosofía en relación con las situaciones. Primeramente, esclarecer las elecciones fundamentales del pensamiento, y esa elección recae siempre entre lo interesado y lo desinteresado. En segundo lugar, esclarecer la distancia entre el pensamiento y el poder, la distancia entre el Estado y las verdades: medir esa distancia, saber si se la puede franquear o no. Y en tercer lugar, esclarecer el valor de la excep-

ción, el valor del acontecimiento, el valor de la ruptura. Y eso, contra la continuidad de la vida, contra el conservadurismo social. Éstas son las tres grandes tareas de la filosofía a partir del momento en que ella cuenta en la vida, en que es algo que se diferencia de una disciplina académica.

Finalmente, la filosofía es el lazo entre las tres, entre la elección, la distancia y la excepción. Un concepto filosófico en el sentido en que lo concibe Deleuze, es decir, aquello que la filosofía crea. Si lo miramos de cerca, vemos que siempre es un lazo, un nudo entre un problema de decisión, un problema de distancia o de separación, y un problema de excepción. Y los conceptos filosóficos más profundos nos dicen siempre algo de este tipo: si quieren que sus vidas tengan sentido, es necesario que acepten el acontecimiento, que permanezcan a distancia del poder y que permanezcan firmes en su decisión. Es ésta la historia que siempre nos cuenta la filosofía, de muchas formas. Estar en la excepción, referida al acontecimiento, conservar la distancia respecto del poder y mantener la decisión. En tal sentido, la filosofía también ayuda a cambiar la existencia. Saben que el poeta Rimbaud decía que "la verdadera vida está ausente". En el fondo, la filosofía existe para que la verdadera vida esté presente. Se puede decir que la verdadera vida está presente en la elección, en la distancia y en el acontecimiento.

Han visto ustedes que en los tres ejemplos hay una relación entre términos heterogéneos: Calicles y Sócrates, el soldado romano y Arquímedes, los amantes y la sociedad. Tienen allí entonces una relación, una puesta en escena de la relación, que es casi como una historia. Se cuenta la discusión entre Calicles y Sócrates, la historia de la muerte de Arquímedes y la película de Mizoguchi, que es la historia de los amantes crucificados. Se nos cuenta una relación que no es una relación: es la negación de una relación. De modo tal que, finalmente, lo que se nos cuenta es una ruptura. Para contarnos una ruptura es necesario que se nos cuente una relación, pero el relato es el relato de una ruptura. Entre Calicles y Sócrates habrá que elegir; habrá que romper por lo tanto con el otro. Si están del lado de Sócrates, no van a estar del lado de Calicles. Si están del lado de Arquímedes, no

van a estar del lado de Marcellus. Y si son ustedes hasta el fin amantes, no van a estar del lado de la regla social.

Se puede decir, pues, que la filosofía se interesa en las relaciones que no son relaciones. Deleuze tenía un modo de nombrar esas relaciones: las llamaba "síntesis disyuntivas". Síntesis disyuntiva quiere decir justamente esto: una relación que no es una relación, una relación paradójica, una ruptura. Y hay filosofía cada vez que se quiere pensar una relación de este tipo. Finalmente, la filosofía es la teoría de las rupturas, el pensamiento de las rupturas. Es lo que decía Platón cuando afirmaba que la filosofía es un despertar, pero el despertar es la ruptura respecto al sueño. En este sentido, la filosofía es el momento de la ruptura reflejada en el pensamiento. Es posible, así, pensar que cada vez que hay una relación paradójica, una relación que no es una relación, una situación de ruptura, puede haber filosofía. Insisto en este punto: no porque haya algo hay filosofía. Estoy totalmente de acuerdo con Deleuze: la filosofía no es en absoluto la reflexión sobre cualquier cosa. Hay filosofía, puede haber filosofía, porque hay relaciones paradójicas, porque hay rupturas, porque hay decisiones, distancias y acontecimientos.

Ahora bien, el cine se define por una paradoja y por eso es una situación para la filosofía. Se puede definir esa paradoja de dos modos: el primero, el más filosófico, es decir que el cine es una relación totalmente singular entre el total artificio y la total realidad. El cine es, al mismo tiempo, la posibilidad de una copia de la realidad y la dimensión totalmente artificial de esa copia. Lo cual equivale a decir que el cine es una paradoja, que gira en torno a la cuestión de las relaciones entre el "ser" y el "aparecer". Es un arte ontológico. Y muchos críticos lo señalaron desde hace mucho tiempo, en particular, el gran crítico francés André Bazin, quien muy tempranamente mostró que la cuestión del cine, el problema del cine, era en realidad el problema del "ser". El problema de lo que es mostrado cuando se muestra, es la primera razón por la cual hay una cuestión —o un problema— del cine.

Quisiera entrar en esa cuestión de una manera más simple, sencillamente partir de una constatación. La constatación es que el cine es un arte de masas. Voy a darles una definición del "arte

de masas”, una definición muy simple. Un arte es de masas cuando obras artísticas, grandiosas obras de arte, incontestables, son vistas y amadas por millones de personas en el momento mismo de su creación. Agregar “en el momento mismo de la creación” es muy importante, porque sabemos que puede haber un efecto de pasado. Millones de personas pueden ir a los museos, porque a la gente le gustan los tesoros, y el turismo es también turismo de tesoros. Y entonces se pueden visitar todos los tesoros, pero no estoy hablando de eso. Hablo del amor por algo, por una creación, en el momento mismo de su creación, y de millones de personas que aman esa obra de arte en el momento en que aparece.

Tenemos ejemplos indiscutibles en el cine, como los grandes filmes de Charles Chaplin. Es un ejemplo muy conocido pero muy interesante. Los filmes de Chaplin fueron vistos en el mundo entero, incluso los esquimales los vieron. Y todos comprendieron inmediatamente que sus filmes hablaban de la humanidad, hablaban de manera profunda y decisiva de la humanidad. De lo que llamaría la humanidad genérica, es decir, la humanidad más allá de las diferencias. Eso hizo que el personaje de Charlot, aunque muy bien situado, fuera el representante de la humanidad genérica para un africano, para un japonés o para un esquimal. Es un ejemplo impactante, pero hay otros, hay otros que no sólo están en el cine cómico, burlesco o sentimental, como el de un filme extraordinariamente concentrado, extremadamente nuevo, y que aún hoy en día es uno de los más grandes poemas cinematográficos: hablo de *Sunrise (Amanecer)* de Murnau, que fue un éxito impresionante, inusual, del tipo de *Titanic*, salvadas las distancias. Y luego sabemos que grandes filmes de todo tipo fueron también amados por millones de personas, como los de Fritz Lang, Hitchcock, Ford, Hawks, Raoul Walsh, y tantos otros.

Es simplemente indiscutible que el cine tiene la capacidad de ser un arte de masas, y que en tal sentido es incomparable con todas las otras artes. En el siglo XIX, por ejemplo, hubo escritores de masas, poetas de masas. Fue el caso, en Francia, de Víctor Hugo, quien hoy continúa siendo un escritor de masas, y voy a contarles una historia al respecto. En Francia, cuando se quiere

montar un espectáculo popular y ganar dinero, se hace una comedia musical sobre obras de Víctor Hugo. Sigue siendo la mejor solución; uno de los más grandes éxitos de los últimos años en Francia es, justamente, una comedia musical sobre *Notre Dame de Paris*. Y en Nueva York *Los Miserables* también es un éxito eterno. Entonces, hubo y hay escritores de masas, pero nunca a escala del cine; el cine sigue siendo insuperable como arte de masas. Pero "arte de masas" es una relación paradójica, no es para nada una relación evidente.

¿Por qué es una relación paradójica? Porque "de masas" es una categoría política, una categoría políticamente activa. Mientras que "arte" es, en realidad, una categoría aristocrática. Decir que se trata de una categoría aristocrática no es un juicio, simplemente, que "arte" abarca la idea de creación y, en consecuencia, exige los medios para comprender la creación. Exige proximidad a la historia del arte del cual se trate y, por lo tanto, una educación particular que hace que "arte" siga siendo una categoría aristocrática, en tanto que "masa" es típicamente una categoría democrática. Entonces, en "arte de masas" tienen la relación paradójica entre un elemento democrático puro y un elemento aristocrático histórico. Todas las artes fueron artes de vanguardia. La pintura fue un arte de vanguardia hasta el momento en que llegó a los museos. Ahora pueden también mirar Picassos como un tesoro. La música fue un arte de vanguardia y lo sigue siendo. La poesía fue un arte de vanguardia. Podemos decir que el siglo XX es el siglo de las vanguardias, pero, también, el de un arte de masas. En una época que es la de las vanguardias, aparece y se desarrolla el primer gran arte de masas. Hay entonces en el cine una relación paradójica, una relación entre términos heterogéneos: el arte y las masas, la aristocracia y la democracia, la invención y el reconocimiento, lo nuevo y el gusto general. Es por esta razón que a la filosofía le interesa el cine, porque en el cine hay una relación paradójica y, por lo tanto, allí también hay que buscar. Hay que buscar la elección, hay que buscar la distancia y hay que buscar el acontecimiento.

¿Qué posibilidad tiene la filosofía de pensar sobre este tema?
¿Cómo entrar en la cuestión del cine? ¿Cómo entrar en la cues-

ción de esta relación paradójica? O sea, ¿cómo pensar el cine en tanto capacidad de ser un arte de masas? Porque el cine no es siempre un arte de masas: hay filmes de vanguardia, hay un cine aristocrático, hay un cine difícil que supone el conocimiento de la historia del cine. Pero siempre existe la posibilidad del arte de masas. Y la filosofía debe entrar en esta cuestión, entrar en la cuestión de una relación que no es una relación. ¿Qué fue en la historia de la humanidad el cine como ruptura? ¿Con qué rompió la humanidad al inventar el cine? La humanidad con el cine, ¿es diferente de la humanidad sin el cine? ¿Y cuál es el lazo íntimo entre la aparición del cine y las nuevas formas posibles del pensamiento?

Para pensar el cine me parece que hubo cinco grandes tentativas. O más bien, cinco maneras diferentes de entrar en el problema. Se lo puede examinar, pensar esta relación paradójica, a partir de la cuestión de la imagen; es el comienzo clásico. Es lo que les decía recién sobre el cine como arte ontológico. Se puede hacer –segundo modo– a partir de la cuestión del tiempo. También desde la secuencia de las artes, de la serie de las artes, por comparación, si ustedes quieren, entre el cine y las demás artes: ese sería el tercer modo. Se lo puede hacer, además, estudiando la relación entre lo que es arte y lo que no lo es. Y se lo puede pensar, finalmente, recurriendo a la ética o la moral, a la relación del cine con las grandes figuras de la existencia humana. Me gustaría decir algunas palabras sobre cada una de estas tentativas.

En primer lugar, sobre la cuestión de la imagen. Para explicar por qué el cine es un arte de masas, ya que es ésta nuestra cuestión. Diremos que el cine es un arte de masas porque es arte de la imagen, y la imagen puede fascinar a todo el mundo. En este caso, estamos en una visión del cine como fabricación de una apariencia de real, una suerte de doble de lo real y, en el fondo, tratamos de comprender la fascinación del cine a partir de la fascinación por las imágenes. Se lo puede expresar de otra manera: que el cine es la perfección del arte de la identificación. No hay ningún otro que permita con tal fuerza la identificación, y el cine es un arte de masas por esta razón, porque en el fondo tiene una

capacidad infinita para la identificación, es la primera explicación posible.

Ahora podemos pensar siguiendo la cuestión del tiempo. Ustedes saben que esa era la cuestión fundamental para Deleuze, pero también para muchos otros analistas del cine. Y podríamos decir que el cine es un arte de masas porque transforma el tiempo en percepción, vuelve visible el tiempo. El cine es, en el fondo, como tiempo que se puede ver, y gracias a ello crea una emoción del tiempo, que es diferente de la vivencia del tiempo. Todos tenemos naturalmente una vivencia inmediata del tiempo, pero el cine transforma esa vivencia en representación, muestra el tiempo. Notarán que, siguiendo esta interpretación, acercamos el cine a la música, ya que la música también es una experiencia del tiempo, una forma de mostrar el tiempo. Podríamos decir sencillamente que la música hace oír el tiempo, mientras el cine hacer ver el tiempo. También lo hace oír, porque la música entra en el cine, pero lo propio del cine es hacer ver el tiempo.

Imagen y tiempo serían dos modos filosóficos de entrar en la cuestión del cine como arte de masas, pero no son los únicos. La tercera posibilidad es comparar el cine con las otras artes. Se podría decir que el cine retiene de las demás artes todo lo que tienen, precisamente, de popular. Y también que el cine, el séptimo arte, toma de los otros seis lo más universal, lo que está más destinado a la humanidad genérica.

Vamos a dar algunos ejemplos. ¿Qué retiene el cine de la pintura? Fundamentalmente, la posibilidad de la belleza del mundo sensible. No retiene la técnica intelectual de la pintura ni los modos complicados de la representación, sino una relación sensible y enmarcada en el mundo exterior. En este sentido, el cine es una pintura sin pintura, un mundo pintado sin pintura. ¿Qué retiene el cine de la música? No exactamente las dificultades de la composición musical ni los grandes principios del desarrollo o del tema, sino la posibilidad de acompañar al mundo con el sonido, cierta dialéctica de lo visible y de lo audible y, en el fondo, el encanto del sonido cuando está en la existencia. Todos sabemos que en el cine hay una emoción musical relacionada con las situaciones subjetivas, como una especie de acompañamiento del

drama y también como música sin música, esto es, una música sin técnica musical, una música prestada, pero que se le devuelve a la existencia. ¿Qué retiene el cine de la novela? No las complejidades de la psicología, sino la forma del relato. Contar grandes historias, contar historias a toda la humanidad. ¿Qué retiene el cine del teatro? La figura del actor y de la actriz, el encanto, el aura del actor y de la actriz que, como ustedes saben, los ha transformado en estrellas. Y se puede decir que el cine transforma al actor en estrella.

Entonces es cierto, finalmente, que el cine retiene algo de todas las artes, pero, en general, aquello que es más accesible. Diría de buen grado que el cine abre todas las artes, les quita ciertos aspectos —lo complejo, lo aristocrático, lo compuesto—, y entrega todo eso a la imagen de la existencia. En tanto que pintura sin pintura, música sin música, novela sin psicología, teatro en el encanto de los actores, el cine es la popularización de todas las artes, y por eso tiene vocación universal. Es una tercera hipótesis que haría del séptimo arte la democratización de las otras.

Pero hay también otras hipótesis. El cuarto modo de pensar la cuestión es examinar directamente, en el cine, la relación entre arte y no arte. Se podría decir que el cine es un arte de masas porque siempre está en el borde del no arte. Es un arte cargado de no arte. O, si prefieren, un arte siempre cargado de formas vulgares, un arte que está siempre por debajo del arte en algunos aspectos. Podemos decir que el cine explora exactamente, en cada época, la frontera entre el arte y lo que no es arte, que se mantiene en esa frontera. Incorpora las formas nuevas de la existencia, provengan o no del arte, y hace cierta selección, pero una selección que nunca es completa, de modo tal que en cualquier filme, incluso en una pura obra maestra, siempre pueden encontrar imágenes banales, material vulgar, estereotipos, imágenes ya vistas en otra parte, cosas carentes de interés. Eso no impide que el filme sea una obra maestra; al contrario, facilita su comprensión universal. Ustedes pueden entrar en el arte del cine a partir de lo que no es arte, mientras que en el caso de las otras artes es todo lo contrario. Tienen que entrar en su parte no artística, en sus defectos, a partir del arte, a partir de la grandeza del arte. Es

posible decir que en el cine uno puede elevarse. Pueden partir de sus sentimientos más ordinarios, pueden ser un espectador ordinario, tener mal gusto, y eso quizá va a elevarse. Tal vez lleguen a cosas refinadas y poderosas, pero no se les pide el camino inverso, mientras que en las artes aristocráticas siempre tienen miedo de descender. Es el gran solaz del arte. Se puede ir el sábado a la noche para descansar. Finalmente, en el cine, el arte está por encima de todo eso: es una recompensa que nos sentimos contentos de obtener, pero si no la obtenemos, igualmente podemos pasar una buena velada.

No es lo mismo cuando uno va a ver mala pintura. La mala pintura es mala pintura, no hay esperanzas de que se transforme en buena, no van a elevarse, ya descendieron, y por lo tanto están en una aristocracia caída. En el cine uno siempre es un demócrata que se eleva: esa es la relación paradójica. La relación paradójica del cine entre la aristocracia y la democracia, que finalmente es una relación interior al cine, entre el arte y el no arte, y también —digámoslo al pasar— lo que le da al cine su alcance político: el hecho de que en él se crucen las opiniones ordinarias y el trabajo del pensamiento. Una relación que no encontrarán bajo la misma forma en otra parte. Ésta es la cuarta hipótesis: el cine es un arte de masas porque explora el borde del arte. Siempre está a punto de pasar al otro lado.

Después, para explicar por qué el cine es un arte de masas, hay una última hipótesis, creo, que es la de su alcance ético. El cine es un arte de las figuras, no solamente de las figuras del espacio, no sólo de las figuras del mundo exterior, sino de las grandes figuras de la humanidad en acción, como una suerte de escena universal de la acción. Son formas fuertes, encarnadas, de los grandes valores que se discuten en un momento dado. El cine transmite una especie de heroísmo particular. Sabemos que es el último lugar donde hay héroes, tan poco heroico es nuestro mundo. El cine sigue proponiendo figuras heroicas, uno no se lo imagina sin sus grandes personajes morales, sin el gran combate del bien contra el mal. Evidentemente eso tiene una faceta norteamericana, y la proyección política del *western* que es, a veces, desastrosa. Pero también hay un aspecto admirable en todo esto, admi-

rable como podía serlo la tragedia griega: proponer a un inmenso público figuras típicas, grandes conflictos de la vida humana. El cine es, con todo, algo que habla del coraje, de la justicia, de la pasión, de la traición. Y los grandes géneros cinematográficos, los más codificados, como el melodrama o el *western*, son precisamente géneros éticos, es decir, géneros que se dirigen a la humanidad para proponerle una mitología moral. En este sentido, el cine es el heredero de ciertas funciones del teatro en el momento en que el teatro era un teatro para los ciudadanos. Ésta también es una de las razones por las que es un arte de masas, porque todo el mundo busca saber qué gran causa figura en el cine. Éstas son las hipótesis que se pueden plantear con respecto a la paradoja del cine, y creo que es aquí donde podemos hacer una pausa.

* * *

Hay una definición muy antigua de la filosofía relacionada con lo que acabamos de exponer: la filosofía es el pensamiento de las rupturas o el pensamiento de las relaciones que no son relaciones. Es posible decirlo de otra manera: la filosofía fabrica una síntesis, inventa una síntesis cuando la síntesis no está dada, o bien, si lo prefieren, la filosofía crea una nueva síntesis en el lugar donde hay una ruptura.

Me gustaría dar un ejemplo simple. Retomemos la oposición entre Sócrates y Calicles. Se puede decir que Calicles sostiene la fuerza, la violencia, la dominación, sobre todo porque es eso lo que hace feliz. Calicles no defiende la violencia ni la dominación por sí mismas; explica que el hombre feliz es el hombre poderoso y eso lo lleva a relacionar la felicidad con el poder. Quien está contento es, entonces, aquel que puede hacer lo que quiere. Por el otro lado, Sócrates sostiene la justicia, la verdad, los valores. Y esta situación origina que no haya una común medida. El discurso del sofista Calicles y el discurso del filósofo Sócrates son disyuntos, hay una disyunción. La filosofía va a ser primeramente esta disyunción: dirá que es necesario elegir. Sin embargo, Sócrates mostrará otras cosas, mostrará que en realidad el hombre justo es el que es feliz, y para él ese es un punto muy importante.

Dicho de otra manera, va a inventar una síntesis entre su propia posición, "hay que ser justo", y el argumento fundamental de Calicles, "hay que ser feliz". Esta síntesis no suprime la ruptura, se construye en el lugar de la ruptura; hace de la figura del justo la figura del filósofo, la de aquel que incorpora el argumento del adversario y no le deja ese argumento, un ejemplo muy importante y muy general. La filosofía no es simplemente la constatación de las diferencias, es la invención de nuevas síntesis que se construyen allí donde está la diferencia. Resulta una idea un poco complicada, porque la síntesis no es la síntesis de los términos diferentes. Sócrates nunca dirá: "Hay una síntesis del filósofo y del sofista". No existe esa suerte de monstruo que sería un Sócrates-Calicles. O sea, que no es una síntesis de la diferencia. Es una síntesis que se construye allí donde está la diferencia, tomando ciertos elementos que han sido introducidos por el otro término. Por ejemplo, en el caso de la discusión con Calicles, la cuestión de la felicidad. Y cuando Sócrates demuestra que es el justo el que es feliz, toma la cuestión de la felicidad de Calicles y naturalmente hace una síntesis en la cual la noción de felicidad cambia de sentido. El justo es feliz, pero de manera diferente: no por la violencia o la dominación.

Y si retomo el ejemplo de los "amantes crucificados", esa imagen de los amantes conducidos al suplicio, también hay en realidad una síntesis. Los amantes están, naturalmente, en contradicción con la ley social, pero en la unidad de su sonrisa se anuncia que otras relaciones sociales son posibles. No se trata simplemente de la disyunción con la ley social, es la idea de que la ley social puede cambiar. Es posible una ley social que integre el amor en vez de excluirlo. Y estos amantes son universales porque existe esta síntesis. Síntesis entre su excepción y la ley común. Se comprende bien, entonces, que toda excepción, todo acontecimiento, es también una promesa para todos. Y si no fuera una promesa para todos, no existiría este efecto artístico de la excepción.

La conclusión sería que la filosofía, cuando piensa la ruptura, cuando piensa la elección, la distancia, cuando piensa la excepción o el acontecimiento, inventa una nueva síntesis que hace que ustedes, claro está, tengan que elegir, pero algo en esa elec-

ción va a retener la otra posibilidad. Por supuesto, están en la distancia, la verdad es totalmente diferente del poder, pero existe una potencia de la verdad. Sin duda, ustedes están en el acontecimiento excepcional, pero hay una promesa universal. A esto llamo yo las nuevas síntesis de la filosofía, que conducen a la pregunta: “¿Qué hay de universal en una ruptura?”. Es la gran cuestión de la filosofía. La cuestión de la ruptura es fundamental, pero, finalmente, la filosofía intenta encontrar el valor universal de la ruptura. Por ello, este valor universal siempre pide una nueva síntesis. Es lo que explica la importancia para Platón del momento de la síntesis. Si no, ¿por qué razón hay que probar que el justo es feliz? ¿Por qué no es suficiente decir que de un lado está el justo y del otro el sofista, o el criminal? Porque en realidad, cuando Platón dice que “es el justo el que es feliz”, quiere decir que “la justicia es posible para todos”. Ustedes pueden estar en la justicia.

Esto me lleva a pensar —abro un paréntesis— en una fórmula extraordinaria del gran escritor Samuel Beckett, que siempre me pareció una fórmula filosófica, y está en la novela *Comment c'est*. En ese libro, la humanidad está representada un poco como en el Infierno de Dante. La gente se arrastra en la oscuridad con sus bolsos, y ser humano es arrastrarse en la oscuridad con el propio bolso. O sea, que la experiencia es reducida. ¿Qué puede ocurrir? Puede ocurrir que usted se tope con alguien en la oscuridad, es lo único que puede pasar. Eso es extraordinario, porque en definitiva, lo único que puede ocurrir es un encuentro. Lo cual es muy cierto. Es cierto que nos arrastramos en la oscuridad con un bolso, lo único que cambia es la oscuridad o el bolso, pero también es cierto que podemos encontrar a alguien, el acontecimiento. Y el problema es que hay una diferencia entre aquel que encuentra y aquel que es encontrado. Porque como ustedes están en la oscuridad, caen sobre alguien que no los vio venir. Así, está quien encuentra y quien es encontrado; Beckett los llama el verdugo y la víctima, y para él es el amor, lo que él llama el amor estoico. Evidentemente la relación entre el verdugo y la víctima es, en realidad, una relación en el lenguaje. Es decir, lo que el verdugo desea es que la víctima le cuente una historia, una

historia de cuando el mundo era azul en lugar de negro, una historia de lo que Beckett llama "el tiempo bendito del azul". Magnífico; el amor es eso: que se cuente el tiempo bendito del azul, y luego la víctima a veces se va y el verdugo queda solo en la oscuridad y va a volver a arrastrarse. Pero él tiene algo más, tiene el relato del *tiempo bendito del azul*. A propósito de esto, Beckett dice: "Estamos en la justicia". Nunca escuché decir lo contrario. Y ese "estamos en la justicia" es la promesa filosófica, la razón por la cual Platón dirá que el justo es feliz. No se trata sólo de constatar la ruptura, hay que construir una síntesis que haga que todo el mundo pueda estar en la ruptura, que la ruptura no sea únicamente una aventura excepcional, sino que pueda ser una promesa universal. Eso es la síntesis: la creación filosófica propiamente dicha.

Entonces, ¿por qué les digo todo esto? Bueno, porque, en mi opinión, el cine inventó nuevas síntesis, amplió la posibilidad de síntesis, tema que me gustaría considerar ahora. Este punto es muy importante para la relación entre el cine y la filosofía. Si la filosofía es realmente el invento de nuevas síntesis, síntesis dentro de la ruptura, el cine es muy importante, porque modifica las posibilidades de la síntesis.

Quisiera darles algunos ejemplos, tomados, por otra parte, de las hipótesis que hemos examinado. Consideremos la cuestión del tiempo, que siempre fue una gran cuestión de la síntesis. Tienen desarrollos muy conocidos de Kant sobre este punto. Pero seamos simples: ustedes perciben bien que el tiempo es la síntesis de la experiencia. Nuestra experiencia está sintetizada en el tiempo. Ahora bien, hay en el cine operaciones sobre el tiempo, y en particular, maneras de mostrar el tiempo muy diferentes. Tienen el tiempo como construcción, el tiempo como síntesis activa de bloques diferentes. Un tiempo, se diría, "encajonado", que se relaciona, evidentemente, con el hecho de que el cine es un arte del montaje. Puede, por lo tanto, hacer visible el montaje del tiempo. Los ejemplos son innumerables. Uno de los más clásicos es el del *Bronenosez Potemkin* (*Acorazado Potemkin*) de Eisenstein, en el cual la construcción temporal del acontecimiento —la insurrección, la represión, etc.— está totalmente organizada por el

montaje. Y es una construcción del tiempo, porque desplaza las simultaneidades. Allí tenemos un tipo de tiempo completamente particular, el tiempo construido y encajonado. Pero el cine muestra construcciones temporales completamente distintas de ésta e, incluso, opuestas. Puede ser el caso de un tiempo obtenido por estiramiento, como si, estando el espacio inmóvil, fuera el mismo espacio el que se estirara en el tiempo. Es el caso de largas secuencias en que la cámara está inmóvil o bien gira en el espacio como si desarrollara la bobina del tiempo.

Un ejemplo que siempre me llamó la atención está en *Rebecca* (*Rebeca, una mujer inolvidable*), de Hitchcock. No les voy a contar la película, *Rebeca* se construye a partir de un enigma, resuelto finalmente por una confesión. El héroe, interpretado por Lawrence Olivier, va a confesar un crimen, con ese gusto extraordinario por la confesión que tiene Hitchcock, quien sólo prefiere a los culpables, especialmente decir que somos todos culpables y deleitarse cuando alguien cuenta su crimen. El elemento subjetivo más refinado de Hitchcock es que el inocente es más culpable que el culpable. Ése es el caso en *Rebeca*, porque el crimen está justificado, o sea, que el culpable resulta ser inocente. Pero la escena que nos interesa es la de la confesión misma: una larga secuencia, un largo relato, con la cámara como algo que gira alrededor del relato. El tiempo es el tiempo del relato, como una especie de larga pata que se estira y que no comporta, justamente, ningún montaje, ninguna articulación, que está muy cerca de la duración pura. Tenemos allí, entonces otra concepción, otro pensamiento del tiempo, que nos lleva a creer que el cine propone dos pensamientos de él: el tiempo como construcción y montaje, y el tiempo como estiramiento inmóvil. Se encontraría allí algo de las distinciones de Bergson, dado que el filósofo Bergson opuso de manera esencial un tiempo exterior y construido, que es finalmente el tiempo de la acción y de la ciencia, a otro de una duración pura, cualitativa, indivisible, que es el verdadero tiempo de la conciencia. Así tendrían, por un lado, el *Acorazado Potemkin* y por el otro, la confesión de *Rebeca*.

Un corto paréntesis sobre la confesión de *Rebeca*. Lo absolutamente fascinante es que tenemos una escena simétrica en otro

filme de Hitchcock, *Under Capricorn* (*Bajo el signo de Capricornio*). En *Bajo el signo de Capricornio* también hay una larga escena de confesión y la temporalidad es más o menos la misma. La única diferencia reside en que es una mujer quien habla, no un hombre. Y si se miran muy atentamente las dos secuencias, se puede llegar a concluir que Hitchcock filmó la diferencia entre la duración femenina y la duración masculina. Hagan ese ejercicio, es sutil, pero es muy interesante.

Finalmente, la grandeza del cine no radica, sin embargo, en reproducir la división de Bergson entre el tiempo construido y la duración pura, sino en mostrar que una síntesis es posible, que el cine tiene precisamente la capacidad de las dos formas del tiempo y que, en definitiva, nos muestra que siempre podemos proponer una síntesis entre la duración pura y el montaje. Y que, a decir verdad, en los más grandes filmes, como *Amanecer* de Murnau, del cual ya hablé, se puede mostrar cómo momentos de duración pura están inscriptos en la construcción del tiempo. Hay una secuencia absolutamente extraordinaria en *Amanecer*, la escena del descenso del tranvía por el plano de una colina. Ese puro movimiento filmado desde el interior del tranvía es un sentimiento absolutamente intenso de duración, de duración a la vez elástica y poética. Pero por otra parte el filme está muy construido, muy montado. Finalmente, el cine propone —creo que es el único que lo propone— la posibilidad de la duración pura en la construcción temporal, y esto es lo que realmente podemos llamar una síntesis, una síntesis nueva.

A menudo se definió la metafísica como el uso de categorías opuestas. A menudo se la definió por el dualismo, por las grandes oposiciones: lo finito y lo infinito, la sustancia y el accidente, el alma y el cuerpo, lo sensible y lo inteligible, etc. Y se puede decir que la oposición de Bergson entre duración pura de la conciencia y el tiempo exterior de la acción y de la ciencia es una de esas grandes oposiciones, que hace de Bergson un metafísico.

De ahí que, tal vez, podríamos decir lo siguiente: hay algo de antimetafísico en el cine. O, más bien, que el cine es un arte de la época del fin de la metafísica. Es un arte que hubiera podido convenir a Heidegger; eso lo hubiera asombrado mucho. Pienso

que él veía el cine como un arte de la técnica y, por ende, como un arte metafísico. Pero en realidad las nuevas síntesis del cine no son síntesis metafísicas. Son síntesis que van contra el dualismo metafísico, y cito un rápido ejemplo. ¿Cuál es la diferencia en el cine entre lo sensible y lo inteligible? No la hay, en realidad. Lo inteligible, en el cine, es sólo una acentuación de lo sensible: un color, una luz de lo sensible. También por eso el cine puede ser un arte de lo sagrado, como es un arte del milagro. Pienso a propósito en el cine de Rossellini o en el de Bresson. ¿Acaso Rossellini o Bresson separan lo sagrado o lo inteligible de lo sensible? No, porque el cine brinda la posibilidad de hacer llegar lo sagrado o lo inteligible como puro sensible.

El ejemplo para este punto es el final del filme de Rossellini *Viaggio in Italia (Viaje a Italia)*, que también trata sobre el amor. Uno se pregunta qué haría el cine sin el amor, y qué haríamos nosotros mismos sin el amor. Es la historia de una pareja que no se está llevando muy bien, conocemos todo eso. Se van a Italia de viaje con la esperanza oscura de que las cosas se arreglen, pero de hecho no se arreglan para nada: el hombre se ve sometido a tentaciones por parte de otras mujeres, ella busca un poco el aislamiento. El filme va a terminar justamente con la reconstrucción verdadera del amor. Y esa reconstrucción en realidad explicita una especie de milagro. Rossellini nos quiere decir que el amor es más fuerte que la voluntad, y que cuando ustedes hacen esfuerzos para salvar la pareja, están en una abstracción, que en realidad algo de la pareja debe salvarse por sí mismo. Como si el amor fuese un nuevo asunto y no el objeto de una negociación. En el fondo, nos quiere decir que el amor no es un contrato, que es un acontecimiento. Entonces, si puede ser salvado, lo será por un acontecimiento. En la secuencia final se va a filmar el milagro, no les cuento los detalles, deben verlo. Todo sucede en medio de la multitud. Pero lo impactante es que se puede filmar el milagro. Es eso lo notable. Y quizás el cine sea el único arte capaz de ser milagroso, porque una manera de atravesar la historia del cine puede ser buscar todas las secuencias de milagros, explícitas o no, uno de los temas preferidos por el cine. Porque se puede filmar un milagro. Pintar un milagro es difícil,

incluso, contarlo es difícil. Pero filmar un milagro es posible. ¿Por qué? Porque se puede filmar ese milagro desde lo interior de lo sensible, únicamente por ligeras modificaciones del valor de lo sensible. Y particularmente por un uso de la luz. Se puede hacer aparecer la luz interior de lo visible. Y es allí donde lo visible mismo va a transformarse en acontecimiento. Ésa es una de las grandes síntesis posibles del cine, una síntesis, en definitiva, de lo sensible y de lo inteligible. O puede mostrar simplemente lo inteligible como acentuación de la luz. Eso es lo que quería decir acerca de las posibilidades de síntesis del cine, a partir de la cuestión del tiempo.

Pero, si retomamos la multiplicidad de las artes, se ve —esto es mucho más conocido— que el cine propone nuevas síntesis; incluso, antes de que se hablara de multimedia, el cine ya era multimedia en sí mismo, naturalmente, y propone síntesis en cuanto a los valores artísticos. Siempre existió el gran problema de la relación entre los valores plásticos y los valores musicales: un problema corriente en toda la historia del arte. ¿Cómo proponer una síntesis de los valores plásticos y los valores musicales? Ese es, por ejemplo, todo el problema de la ópera como género. Porque la ópera como género debe proponer normalmente una síntesis de los valores teatrales, de los valores plásticos, de la decoración, de la luz y de los valores musicales. Esa siempre fue una gran fuente de lo burlesco, la de mostrar que esa síntesis no funciona. Veán o vuelvan a ver a los hermanos Marx en *A Night at the Opera* (*Una noche en la ópera*). Todo se basa en que los valores musicales están muy bien, pero si la cantante es un elefante y el decorado se cae a pedazos, bueno, la síntesis no se produce.

En el cine se produce otra cosa. El cine propone síntesis efectivas de los valores plásticos y los valores musicales. Como muestra, entre muchas otras, tomen *La morte a Venezia* (*Muerte en Venecia*) de Visconti, particularmente el comienzo del filme. Ustedes saben que *Muerte en Venecia* es la adaptación de una novela de Thomas Mann. El principio del filme es el arribo de un personaje a Venecia; no sabemos mucho de ese personaje, sólo que llega con su equipaje, sube al barco, pasea por los canales de la ciudad. Naturalmente, hay valores plásticos intensos que

surgen de la relación estética de Visconti con Venecia. No se trata simplemente de bellas imágenes de Venecia, es mucho más que eso. Es una especie de poema mortal, una travesía melancólica y grandiosa. Y Visconti va a integrar en la secuencia lo que será el *leitmotiv* musical del filme, el adagio de la *Quinta Sinfonía* de Mahler. Lo extraordinario es que en ningún momento resulta decorativo. Realmente tienen entre el personaje –inmóvil en el barco y de quien se ve el rostro y la impresión–, Venecia, los canales, los edificios y la *Quinta Sinfonía* de Mahler una integración sintética productora de un efecto singular que no pertenece a ningún arte. No es una impresión musical aislada, no es una impresión pictórica, no es una impresión psicológica o novelística; es verdaderamente una idea del cine, pero esa idea es una síntesis, síntesis de los valores plásticos y musicales, y quizá también de los valores de la novela. Antes del cine se podía creer que esa síntesis era imposible. Por ello digo que el cine inventa nuevas síntesis. Y como, siempre las inventa allí donde hay ruptura. Allí, justamente, donde hay disyunción entre el arte pictórico y el musical. Es un buen ejemplo de lo que les decía recién. Esta secuencia de *Muerte en Venecia* no es para nada la supresión de la diferencia entre música y pintura, lo cual no tendría ningún sentido; al contrario, se ve la diferencia, pero también se ve una síntesis en esa diferencia que es realmente una creación cinematográfica pura. Éste es otro ejemplo fundamental en cuanto a la capacidad de síntesis del cine.

Si ahora analizamos la relación entre arte y no arte, también vemos síntesis cinematográficas completamente nuevas, en particular, la explotación de los grandes géneros populares y la transformación de esas formas populares en materiales artísticos. Citemos algunas muy conocidas, como el circo. El circo da lugar a una verdadera transfiguración cinematográfica. Merecería ser estudiado muy de cerca, sea en el circo de Charles Chaplin –para empezar–, o en *I Clowns* (*Los payasos*) de Fellini, en *Parade* de Tati, entre muchos otros filmes. El circo es tratado en estos casos como género popular, pero integrado en una síntesis artística nueva. No es un reportaje sobre el circo ni una copia de los elementos circenses: es una integración sintética de los procedi-

mientos del circo en otro elemento. Sucede lo mismo con los espectáculos de cabaret o de varieté, hay una historia enorme de todo esto en cine. Los hermanos Marx hacían en principio un espectáculo de varieté, de cabaret. Pero —y eso es lo sorprendente—, si los hermanos Marx hubieran sido sólo un espectáculo de cabaret, probablemente no tendríamos ningún recuerdo de ellos. Entonces hay una operación particular en el cine que consiste en elevar el varieté, en construirle una dirección universal, y finalmente integrarlo en una nueva síntesis. Lo mismo es evidente en el caso de la novela policial o de la novela negra. La novela policial, la novela negra, e incluso la novela romántica fueron materiales para obras maestras del cine.

Introduzco una pequeña observación de todas maneras acerca de la novela policial. Uno puede preguntarse por qué en el cine tiene más éxito la novela negra que la novela de enigma. Resulta interesante porque nos muestra los límites de la operación del cine. El cine no puede integrar cualquier material y la novela negra le aportó una poesía totalmente fundamental. La novela de enigma es más difícil. Sin duda, porque es más abstracta y porque el interés de la novela de enigma tiene algo de matemático, y, en fin, por razones que no voy a desarrollar aquí, el cine no mantiene buena relación con las matemáticas. Muchos de nosotros tampoco, o sea, que el cine es como todos nosotros. Por lo tanto, el cine no se relaciona bien con el enigma abstracto. En cambio, con la poética de la novela negra mantiene relaciones esenciales. Creo que esto se da así, en parte, porque para el cine la novela de enigma es una estructura cerrada, y lo es porque están el enigma y la solución del enigma, con agotamiento de las hipótesis. Una novela de enigma es eso. Se encuentra un cadáver en la biblioteca, hay diez personas, todas pueden tener buenas razones para haber matado, y está el detective que va a descubrir cuál de las diez fue después de haber mostrado que no fueron las otras nueve. En el cine esto no funciona bien, y creo que ocurre porque se trata de una estructura cerrada —volveré sobre este punto—, en cambio, la estructura de la novela negra es abierta, no propone la cuestión del enigma y de su solución, sino más bien la cuestión de saber cuál es el color del mundo y, en parti-

cular, el color de las mujeres. Ésta es una cuestión de cine porque el cine puede mostrar el carácter abierto de esta cuestión. El ejemplo más claro al respecto es, evidentemente, *Lady from Shanghai* (*La dama de Shanghai*) de Orson Welles. Porque en *La dama de Shanghai* tienen la negrura de la mujer, pero tienen también el tema de su reflejo, en una secuencia muy conocida en la cual Rita Hayworth es reflejada hasta el infinito en espejos, y esos espejos son rotos uno después de otro por disparos de revólver, de manera que la imagen femenina que ha sido construida es, en el filme mismo, reducida a pedazos. O sea que el filme es a la vez la construcción de un mito negro y la deconstrucción de esa construcción.

En consecuencia, el filme nos muestra el carácter abierto de la forma, de modo tal que propone una nueva síntesis. A propósito, la novela negra muestra que se puede indicar su forma y, a la vez, crear su mitología y crear la negación de esa mitología, y mostrar las dos al mismo tiempo. Eso es lo extraordinario. No tienen una operación exterior de deconstrucción; tienen, en un único movimiento, una suerte de poesía mitológica y la deconstrucción crítica de esa mitología. Si quieren, tienen a la vez un género, la novela negra y, en el sentido estricto, su estallido. Algo que el cine es realmente capaz de hacer. Pero eso no es simplemente la construcción y después la deconstrucción. Nos topamos de nuevo con la cuestión de la metafísica y del cine: el cine es capaz de mostrar la metafísica y de mostrar, al mostrarla, su deconstrucción. En particular, creo que todos los filmes de Orson Welles soportan esta explicación poética: mostrar una mitología metafísica y mostrar la ruina de esa mitología en un movimiento cinematográfico único. Es, por otra parte, la razón por la cual Orson Welles utiliza todos los recursos del montaje y todos los recursos de los planos estáticos. Es el gran cineasta del montaje y del plano secuencia. No por razones formales, sino porque él es a la vez quien propone mitologías y la ruina interior de las mitologías. Pienso que tenemos allí, para la filosofía contemporánea, algo totalmente innovador.

Termino este examen de la síntesis considerando la última posibilidad, la última hipótesis, que es la función moral del cine. En

el cine, ustedes tienen dos posibilidades aparentes para poner en escena los grandes conflictos de la ética. Tienen lo que se podría llamar la “forma del gran horizonte”, donde el conflicto moral está dispuesto en una aventura, en una especie de epopeya, *western*, película de guerra o gran ficción. En ese caso, el conflicto se dilata y se presenta en un horizonte más amplio que él, y en la intervención del decorado, de la naturaleza o del espacio —como en *2001: A Space Odyssey* (2001, *odisea del Espacio*) de Kubrick, que es un *western* metafísico—, tienen ese espacio muy grande en el cual se van a ubicar los valores para volverlos visibles, exactamente como los héroes de los *westerns* se recortan en el horizonte. Ésta es una de las posibilidades cinematográficas: amplificar el conflicto. La cuestión de la amplificación del conflicto es muy vieja. Por ejemplo: ¿por qué en la tragedia, ya en la tragedia griega, se trata con reyes y reinas? En el momento de la tragedia griega, en Atenas, no había reyes ni reinas, existían la asamblea y la democracia. Entonces, ¿por qué en la tragedia había siempre reyes y reinas? Manifiestamente, por razones poéticas; porque reyes y reinas eran símbolos amplificadores; no eran precisamente como el demócrata de la esquina, eran algo simbólicamente grande. Allí tenemos una amplificación por la función. En el cine tenemos una amplificación por el horizonte. Las personas son personas comunes, pero para que el conflicto no sea un conflicto ordinario hay que disponerlo en un espacio particular. Ésta es una posibilidad, pero hay otra que, al contrario, es el espacio cerrado, el medio cerrado, el pequeño grupo. En el pequeño grupo cada uno va a representar un valor o una posición. Y el cine también puede trabajar en un espacio asfixiante. Hay procedimientos cinematográficos en este sentido, que consisten en aplastar el espacio. Orson Welles también utiliza mucho ese procedimiento al filmar muy cerca del suelo, de manera tal que no haya ningún horizonte, que todos los personajes se aplasten en el espacio. Sin embargo, este recurso, asimismo, es empleado para tratar el conflicto. Tienen la intensidad del conflicto por encierro, mientras en otros filmes tienen la intensidad del conflicto por amplificación. Lo notable es que allí también el cine es capaz de síntesis. El cine puede pasar del agrandamiento al encierro, puede utilizar a la

vez el método del horizonte y el del aplastamiento. En algunos grandes *westerns* clásicos aparece esta combinación. Tomo un ejemplo de la película *The Naked Spur* (*El precio de un hombre*) de Anthony Mann. Es una historia típica de *western*: hay un pequeño grupo de personajes con dos enemigos esenciales en su interior, que deben ir de un lado a otro. Ustedes tienen al mismo tiempo el viaje, el espacio, con cascadas, torrentes, montañas, y el encierro del pequeño grupo, con exasperación de las violencias y las tensiones. Una síntesis, en realidad, que nos muestra que, para examinar los conflictos morales, se pueden utilizar al mismo tiempo el método de la amplificación y el del estrechamiento. Pueden estar a la vez en la tragedia griega y en el *Huis clos* (*A puertas cerradas*) de Sartre. Pueden tener al mismo tiempo reyes y reinas, y dos personas en un sótano. Ambas posibilidades existen para examinar los grandes conflictos. Pero el genio del cine consiste en poder utilizar las dos.

Podemos concluir entonces, respecto de este punto, que el cine es una formidable invención sintética. El problema estriba en saber si eso cambia la filosofía, si es cierto que la filosofía es también la invención de nuevas síntesis. Creo que la filosofía todavía no entendió totalmente el cine. O digamos que es algo que comienza, que acaba de empezar, porque la relación de la filosofía con el cine fue primero una relación estética. La cuestión al principio era: ¿el cine es un arte? Y si el cine es un arte, ¿por qué y cómo lo es? Ésta fue la primera gran discusión, una discusión estética. Fue necesaria una batalla sobre este punto.

Con todo, no es la cuestión más importante. La cuestión más importante es saber lo que el cine aporta de nuevo, se trate de un arte o no. Creo que el cine aporta un cambio gigantesco y que en el corazón de este gran cambio está la creación de nuevas síntesis. Nuevas síntesis en el tiempo, nuevas síntesis entre las artes, nuevas síntesis con lo que no es arte, nuevas síntesis en las operaciones de la representación moral. El problema de estas nuevas síntesis es que hay que encontrar su concepto, y ese es el sentido que le doy a una fórmula de Deleuze. “Con ciertas ideas de cine se pueden hacer, tal vez, conceptos”, dice Deleuze. Es una fórmula difícil, porque lo que Deleuze llama “ideas de cine” es el

contenido de la creación cinematográfica, y no tiene nada que ver con la filosofía. Y lo que él llama “conceptos” es el contenido de la creación filosófica, y no tiene nada que ver con el cine. Por tanto, ¿cómo con ideas del cine se pueden hacer conceptos filosóficos? Es un asunto muy complicado. En los grandes libros de Deleuze sobre el cine, *La imagen-movimiento* y *La imagen-tiempo*, encontramos una solución parcial para ese problema, porque los nuevos conceptos propuestos por Deleuze conciernen al tiempo y al movimiento. Estos nuevos conceptos son ilustrados por el análisis de filmes, pero no vienen de esos análisis. En realidad, vienen de una discusión con Bergson. De manera que la situación del libro de Deleuze es compleja. Tienen las ideas-cine, analizadas con verdadero genio; tienen conceptos filosóficos, principalmente sobre el tiempo y el movimiento, pero también sobre lo ritual, y tienen la idea de un pasaje entre ideas-cine y conceptos. Pero no tienen exactamente las operaciones de ese pasaje de una cosa a otra.

Me gustaría proponer lo siguiente: que el pasaje entre las ideas de cine y los conceptos de la filosofía siempre es una cuestión de síntesis. Es decir: si somos capaces de hacer conceptos filosóficos a partir del cine es porque transformamos las síntesis filosóficas en el contacto con las nuevas síntesis cinematográficas, operación sobre la cual quisiera dar un ejemplo. Dije antes que había nuevas síntesis temporales en el cine. El cine muestra que no hay una verdadera oposición entre el tiempo construido del montaje y la duración pura, porque es capaz de instalar uno en el otro, como lo hacen siempre los más grandes cineastas, realmente los más grandes, porque es muy difícil. Murnau, por ejemplo, o bien Ozu, o Welles. O sea, que los más grandes poetas del cine lo pueden hacer. Y filosóficamente, entonces, no estamos obligados a separar estas dos dimensiones temporales. Es un punto de extrema importancia, porque se trata de saber qué es una ruptura en el tiempo. Si la cuestión de la filosofía es la cuestión de las rupturas, la cuestión de la relación de las rupturas con el tiempo es una cuestión fundamental. Es también una cuestión política. Por ejemplo, la cuestión de la revolución. La revolución era el nombre de una ruptura en el tiempo. Era la

idea de que en política había síntesis nuevas en rupturas temporales. Esa es la idea de revolución. Es también una idea filosófica, en particular, la idea de la nueva existencia, de la nueva vida. Había dicho que la filosofía es la verdadera vida que está presente. Pero eso quiere decir que ustedes pasan de una vida a otra, lo que Platón llamaba una “conversión” antes de que la religión la llamara conversión. Entonces, la cuestión de la ruptura en el tiempo es la cuestión de la nueva vida, así como en política es la cuestión de la revolución. Ahora bien, el cine nos dice que hay nuevas síntesis temporales. Eso significa que no hay una oposición completa, quizá, entre el tiempo construido y la duración pura. O, también, que no hay oposición completa entre la continuidad y la discontinuidad, o que se puede pensar la discontinuidad en la continuidad. O que se puede pensar el acontecimiento de manera inmanente. El acontecimiento no es forzosamente algo trascendente.

Eso es algo que el cine indica. Naturalmente, no lo piensa, lo hace. El cine es una práctica artística, un pensamiento artístico, no una filosofía. Por lo tanto, en el cine no tienen una teoría de la continuidad y de la discontinuidad, pero sí nuevas relaciones entre continuidad y discontinuidad. Pienso que ésta es tal vez la cuestión más importante. El cine es un arte en el cual lo que ocurre es a la vez continuo y discontinuo, tanto en las grandes obras como en las mediocres. Lo que ocurre no es ni continuo ni discontinuo, son simplemente imágenes. Pero en las grandes obras hay algo de indecible entre la continuidad y la discontinuidad. Una imagen nueva aparece en el filme: es absolutamente nueva, pero es el mismo filme, o sea que la continuidad se hace con la discontinuidad. O, si prefieren, el cine es una promesa que tal vez no tenga equivalente, la promesa de que se puede vivir en la discontinuidad. La discontinuidad puede continuar. Hay una nueva imagen, absolutamente nueva, tal vez la continuación del mismo poema. Y el cine existe a causa de eso. Podríamos citar numerosos ejemplos. En las grandes obras cinematográficas tienen una suerte de continuidad esencial y, al mismo tiempo, surgimientos que son completas sorpresas, pero que a la vez están también en la continuidad.

Pienso en el filme de Ozu que se llama *Tokyo monogatari* (*Una Historia en Tokio*). Es la historia de un hombre mayor. Un gran tema del cine, la historia del hombre mayor; hay una cantidad considerable de obras maestras sobre esta temática, por ejemplo *Muerte en Venecia*, pero también *Smulstronstallet* (*Cuando huye el día*) de Bergman, *Una Historia en Tokio* y muchas otras. Los ancianos pueden agradecerle al cine, porque les ha dado mucho. En *Una Historia en Tokio*, tienen un ritmo continuo particularmente lento. Hay una especie de lentitud ritmada que hace visible la temporalidad de los ancianos, una temporalidad a la vez estirada y secretamente rápida, demasiado idéntica a sí misma. Ozu filma esto admirablemente, y luego, bueno, tienen la historia, y algunos planos fijos que son un fragmento de cielo, con una vía y los cables del ferrocarril. Esta imagen llega como una especie de luz, precisamente porque no hay casi nada, y ese *casi nada* es, en verdad, el surgimiento de lo nuevo. Nuevo en lo visible pero, al mismo tiempo, esa imagen va a volver y es siempre la misma. Éste es un símbolo extraordinario de síntesis entre continuidad y discontinuidad. Pero insisto: no es la idea de que la discontinuidad desaparece en la continuidad, más bien, la idea de que la discontinuidad es siempre posible. Se puede vivir en la discontinuidad.

El cine puede decirnos esto: existe realmente la posibilidad de un milagro permanente. Entonces me señalarán: "Si el milagro es permanente, ya no es un milagro". Precisamente, el cine nos dice otra cosa. Nos dice, nos promete, pero no es el que mantiene la promesa, es el que la hace. Siempre puede ocurrir el milagro, nos promete, y sigue siendo un milagro. No es porque siempre haya milagro que el milagro deviene la vida corriente. El cine es el milagro de lo visible como milagro permanente y como ruptura permanente. Entonces esto es sin duda lo que le debemos al cine, es lo que la filosofía debe tratar de entender del cine. Tal vez una experiencia, antes del cine, estaba cerca de ello: la experiencia del amor. Porque si se tiene una visión positiva del amor, es decir, si no se tiene una concepción cínica del amor, que es la que dice que "todo va bien al principio y después se degrada", o bien que "es una ilusión"; si se tiene una concepción según la cual el amor es verdaderamente el milagro en la existencia, sólo se trata de saber

si ese milagro es duradero. En cuanto dicen “no es duradero”, vuelven a caer en la concepción cínica: hubo tal vez un milagro, pero el destino es la realidad. Así, si quieren tener una concepción positiva del amor, deben sostener que puede existir el milagro permanente. Esto es algo que se discute desde hace mucho: la posibilidad o la imposibilidad de la renovación permanente de la existencia en la figura del amor. Y por ello las discusiones sobre continuidad y discontinuidad se apoyan en la experiencia amorosa. Porque el encuentro amoroso es el símbolo de la discontinuidad en la vida y el matrimonio es el símbolo de la continuidad. Cómo se acuerda el amor con el matrimonio —o con lo que funciona como tal bajo otro nombre—. Allí reside el problema.

Pero el verdadero problema filosófico es, una vez más, el de la ruptura y el de la síntesis. ¿Puede el amor inventar la síntesis de la ruptura? Esta invención de la síntesis de la ruptura es como el milagro permanente, ven bien por qué. Conservan la discontinuidad y toman también algo de la continuidad. Lo decía al principio: Sócrates conserva su oposición absoluta frente a Calicles, pero toma de Calicles la idea de la felicidad. En el amor nos hallamos ante el mismo problema. Conservamos absolutamente la discontinuidad del acontecimiento, pero tomamos algo de la continuidad en la idea de que las consecuencias del encuentro amoroso van a durar, que no va a ser sólo una ilusión de algunos días, que será, en realidad, una construcción de la vida. Esa es, entonces, la experiencia del amor. Pero filosóficamente, ¿se puede construir una síntesis en la ruptura? El amor fue siempre, con la revolución, sin duda, un ejemplo característico de este problema. Ustedes saben que la idea de revolución está en crisis, porque no se está seguro de que la síntesis sea posible en la figura de la revolución. Porque la idea de la síntesis consistía en que se podía construir un poder revolucionario. Estaba la revolución y estaba el poder que iba a conservar la revolución, la revolución permanente, el milagro permanente. Hubo cosas que no fueron exactamente eso. No fue el milagro permanente. Entonces la idea de revolución sufrió. El amor también es un problema, el mismo problema, absolutamente el mismo problema: ¿puede el acontecimiento durar?; ¿puede producir una síntesis?

Probablemente el amor siga siendo, pese a todo, el principal ejemplo viviente. Pero el segundo ejemplo es el cine. Hay un vínculo extraño entre el cine y el amor. No sólo porque el cine habla mucho del amor —ya lo hemos dicho—, sino porque uno y otro proponen síntesis, la síntesis entre continuidad y discontinuidad. Y tanto uno como el otro, finalmente, hacen la misma promesa, la promesa de la permanencia del milagro. En el fondo, la filosofía gira en torno a esta cuestión: ¿la verdadera vida está presente? ¿Está verdaderamente presente? ¿La verdadera vida es una vida? ¿Una vida que dura, una continuidad, un milagro pero una continuidad? Y esto es algo que el cine nos aporta: una suerte de amor en imágenes. Por eso lo amamos. Amamos que él sea este amor en imágenes, y por eso, después de haber hablado mucho de la síntesis y del amor, hay que volver a hablar también de la imagen. Pero estamos cansados, como el amor cansa, y hablaremos de la imagen mañana.

II

Comienzo por un paréntesis. La idea de continuar es justamente nuestra cuestión, porque el problema del cine reside siempre en saber cómo continúa, cómo sigue, en el interior de un filme y también dentro de su historia. A propósito del filme de Godard *Histoire(s) du Cinéma (Historia(s) del cine)*,* la reflexión de Godard acerca del cine se centra, justamente, en cómo puede continuar el cine. ¿Puede continuar? ¿Hay una continuidad en el cine? De modo que continuar es verdaderamente un problema del cine. Y como para continuar hay que mirar hacia el pasado, voy a resumir muy rápidamente lo que dije ayer.

En primer lugar, la definición de una situación filosófica. Una situación filosófica es la relación entre dos realidades heterogéneas, una relación que no es una relación, una ruptura. O sea, que la filosofía piensa las rupturas. Piensa el cambio de la vida.

* Proyectado durante el ciclo.

En segundo lugar, el cine es una situación filosófica, y esto por dos razones. Primero, por una razón ontológica: el cine crea una nueva relación entre la apariencia y la realidad, una nueva relación entre una cosa y su doble, y también una nueva relación entre lo virtual y lo actual.

Me gustaría aquí abrir otro paréntesis a propósito de la cuestión de las tecnologías digitales. La tecnología digital es una nueva etapa de la relación entre apariencia y realidad. Y, por cierto, una nueva relación entre la realidad y el número, porque la tecnología digital es, en definitiva la reducción de la realidad a números. Saben que es una idea vieja, muy vieja. En la Grecia antigua era la idea de la escuela de Pitágoras: la realidad es el número. El problema de los pitagóricos era que no tenían suficientes números. Sólo conocían los números enteros y las relaciones entre ellos, y se encontraron con que la realidad no se correspondía con esos números. Es lo que se puede llamar el drama de la diagonal del cuadrado. Un verdadero guión cinematográfico. *El drama de la diagonal del cuadrado*, ¿no les parece un buen título? La diagonal del cuadrado no se puede medir por números enteros o relaciones de números enteros. Por lo tanto, la hipótesis de Pitágoras no funcionaba. Los griegos reemplazaron entonces la aritmética por la geometría. Pensaron que las relaciones naturales eran geométricas. No disponían de suficientes números y por eso se dedicaron a desarrollar una tecnología geométrica. Terminaron diciendo: “El mundo es geométrico”. Por ejemplo, en el diálogo *Timeo* de Platón tienen una teoría del mundo que es geométrica: el mundo está compuesto por poliedros regulares. Y hay una larga historia del mundo como geometría. Lo realmente notable es que la tecnología digital nos lleva de nuevo a la hipótesis de Pitágoras: el mundo sensible es números. Ahora contamos con suficientes números para pensar esto y con suficientes máquinas digitales para realizarlo. De modo que podemos decir que un filme como *The Matrix* (*Matrix*) es un filme pitagórico. Pitágoras hubiera estado contento de verlo. Hubiera dicho: “Ven, el mundo sensible es sólo números”. Y *Matrix* es un filme sobre este tema, un filme que muestra cómo la apariciencia es numérica. De manera que, una vez más, el cine es

la revancha de ideas muy viejas; aunque muy reciente, corresponde a sueños muy antiguos. Éste era el paréntesis "Pitágoras".

Entonces, la primera razón de la nueva relación entre cine y filosofía es la nueva relación entre apariciencia y realidad y, finalmente, una nueva relación entre número, tecnología y realidad. La segunda razón es política. El cine es un arte de masas, lo cual implica una nueva relación entre democracia y aristocracia. Éste era el segundo punto: el cine es una situación filosófica. En tercer lugar, podemos pensar esta situación, a partir de nociones filosóficas, por lo menos de cinco maneras: a partir de la imagen, del tiempo, de la clasificación de las artes, de la frontera entre arte y no arte, de figuras heroicas como la justicia o la moral.

Me gustaría volver sobre este último punto: la relación entre el cine y la figura del justiciero. Ustedes saben que es un tema cinematográfico esencial, el tema del justiciero solitario. Puede ser un héroe de *western*, o el viejo policía solitario, o el ciudadano que enfrenta solo la injusticia, pero es un recurso infinito del cine: el cine está poblado de justicieros solitarios. Si los ponemos a todos juntos, son una multitud, una multitud de soledad, pero es un personaje esencial ¿Por qué? Porque el cine mantiene una relación particular con la cuestión de la ley, y América mantiene una relación particular con el tema de la ley. El cine más América, esto establece una relación muy particular con la ley. Ustedes saben que un problema americano —hablo de la otra América, la del norte, no de la de ustedes—, una relación particular en su caso, es la que se establece entre la ley y la venganza. En el fondo, la idea norteamericana es que la ley está muy bien, pero casi siempre es impotente, en particular porque no permite la justa venganza. Entonces, el justiciero solitario es aquel que va a reparar las insuficiencias de la ley. Es el héroe de la ley, pero allí donde no hay más ley, allí donde la ley está ausente, donde es insuficiente. La imagen del cine va a seguir a este héroe solitario en su relación con un mundo sin ley. Son imágenes fuertes, porque corresponden, a la vez, a imágenes de un héroe particular que termina por coincidir con un actor particular y de un mundo en cierto modo desértico, o un mundo violento, que el cine muestra con grandes recursos de imágenes y de color. Y encontramos

aquí esta relación de cine entre algo de solitario, algo de subjetivo y la grandeza del mundo, la figura general de lo que es el mundo. De manera que este motivo del justiciero solitario le conviene perfectamente al cine, que ha construido con amplitud esa figura, es decir, finalmente, la figura de la venganza, ya que la historia que se cuenta es siempre la de una injusticia muy grave que la ley no puede reparar y que va a ser reparada por este justiciero solitario. Lo que ocurre con frecuencia es que este justiciero solitario mata más gente que el criminal porque la reparación del crimen es muy difícil. Para matar al verdadero malo, primero hay que matar a decenas de otras personas. Es una cultura particular en un muy difícil equilibrio entre ley y venganza.

Me asombra que este problema de la relación entre ley y venganza sea el más antiguo del teatro, pues se trata exactamente del tema de la gran obra de Esquilo, *La Orestíada*. En esta obra, Esquilo cuenta cómo la ley debe reemplazar a la venganza por la creación de un tribunal público. Es casi la primera obra de teatro. O sea, que el teatro empieza con la idea de que hay que reemplazar la venganza por la ley. El cine, cierto cine, cuenta un poco la historia contraria. Cuenta cómo la venganza puede sustituir a la ley en la figura del justiciero solitario. Es muy interesante porque, en el fondo, podemos decir que ese cine está antes del teatro, antes de la creación de la relación de justicia del teatro. Evidentemente, ese es un aspecto del problema de la relación entre teatro y cine, problema muy complicado. Pero, sin dudas, la relación con la ley en el teatro no es la misma que en el cine. No es la misma historia ni la misma dialéctica. Éste era el paréntesis con respecto al teatro.

Cuarto punto: la filosofía crea una síntesis allí donde hay una ruptura. Es una definición posible de la filosofía. La filosofía piensa las rupturas y su manera de hacerlo es crear una síntesis allí donde está la ruptura. La síntesis más importante tal vez sea la síntesis entre el ser y la nada. Es el ejemplo más considerable, y es una historia muy bella, historia que comienza con Parménides. Parménides es quien prohíbe esta síntesis. En su poema —porque se trata de un poeta, está antes de la filosofía—, Parménides dice: “No vayas por la vía del no ser, permanece sólida-

mente del lado del ser. No busques una síntesis del ser y del no ser". Y en el diálogo *El sofista*, Platón dice: "Debo decir algo contra Parménides". Es terrible, porque él considera que Parménides es su padre, y dice: "Voy a matar a mi padre, voy a cometer un parricidio". ¿En qué consiste ese parricidio? En plantear una síntesis entre el ser y el no ser. Platón llama a esa síntesis lo otro. De manera que la filosofía se transforma en el pensamiento de lo otro. En definitiva, cuando decimos que la filosofía es una síntesis, una síntesis dentro de la ruptura, podemos decirlo como Platón: "La filosofía es el pensamiento de lo otro".

La cuestión de la relación entre filosofía y cine se transforma entonces en la siguiente pregunta: ¿es el cine un nuevo pensamiento de lo otro? Creo que sí, que el cine es un nuevo pensamiento de lo otro, una nueva manera de hacer existir lo otro. Habría muchos argumentos para sostenerlo, pero el más simple, tal vez, es el de destacar cómo el cine nos hace conocer lo otro. Hay actualmente situaciones enteras que sólo conocemos mediante el cine. Tomen el caso de Irán. ¿Qué sabríamos de Irán sin Kiarostami? Lo mismo sucede con el cine asiático. Hong Kong, Taiwan, Japón ¿qué son para nosotros sino Ozu, Kurosawa, Mizoguchi, Wong Kar Wai, y otros? Es verdaderamente muy importante. El cine nos presenta lo otro en el mundo, nos lo presenta en su vida íntima, en su relación con el espacio, en su relación con el mundo. El cine amplifica enormemente la posibilidad de pensar lo otro, de tal manera que si la filosofía es el pensamiento de lo otro, como dice Platón, entonces hay una relación entre la filosofía y el cine. Evidentemente, si Parménides tiene razón es otro asunto. Porque ello significaría que el pensamiento no es el pensamiento de lo otro sino el pensamiento de la identidad. Y si ustedes están en el pensamiento de la identidad, deben ser enemigos del cine, porque el cine exige lo otro. Por lo tanto, la discusión entre Parménides y Platón es también una discusión sobre el cine. En el fondo, Parménides habría dicho: "No vayas al cine". Y Platón: "Mi padre no quiere que yo vaya al cine, pero de todas maneras iré".

○ Quinto punto: el cine propone nuevas síntesis, entre el tiempo construido del montaje y la duración pura, entre los valores plás-

óticos y los valores musicales, entre las formas populares y el arte sublime, entre las técnicas del gran horizonte y las del lugar cerrado. Y muchas otras. Sexto punto al fin: hay una proximidad entre las síntesis propuestas por el amor, las síntesis propuestas por la política y las propuestas por el cine. O sea, que tenemos algo para pensar que podría enunciarse así: amor, revolución, cine.

Con respecto a amor y política, finalmente el cine es también eso: cierta relación entre amor y política. O bien cierta relación entre el amor y el mundo. En ese punto también se relaciona con el teatro. Si pensamos, por ejemplo, en la tragedia clásica francesa, en Corneille o en Racine, vemos que el tema de la tragedia clásica es siempre cierta relación entre amor y política, el tema de la relación entre la pasión y el poder. Y si el cine es también cierta relación entre amor y política, ¿cuál es la diferencia? ¿Cuál es la diferencia entre teatro y cine en este punto? Creo que el teatro mantiene una relación más inmediata con la política. ¿Por qué? Porque la política es ante todo lenguaje. La política es, en primer lugar, aquello que se dice, aquello que se puede declarar. Desde la antigüedad, la declaración política es esencial. De un político se espera que diga su pensamiento político, y el discurso resulta esencial. Ustedes saben que se esperan siempre discursos del político. Va a hablar, va a decir algo. A veces no dice nada, pero se espera que lo haga. Y hay siempre una memoria de las grandes declaraciones políticas. Es una definición posible de la política: la política es un cuerpo vivo que es captado por una declaración. un cuerpo activo a través de una declaración. De manera que un vínculo íntimo une política y lenguaje, y esa es la razón por la cual hay un vínculo íntimo entre política y teatro. Desde el principio. Como decía hace un momento, la tragedia de Esquilo es una tragedia política; por lo tanto, el teatro se crea con la política. Hay entonces un vínculo íntimo entre el teatro y la política.

Pienso que hay un vínculo íntimo entre cine y amor, porque el cine no es un arte de la palabra. Enténdanme bien: en el cine se habla, la palabra es muy importante, pero hay que recordar siempre que el cine cuando comenzó era mudo, el cine puede ser mudo. El cine puede callarse. Entonces, la palabra en el cine es muy importante, pero no esencial. Se puede decir que el cine es

un arte del silencio, un arte de lo sensible y un arte del silencio. Y el amor también es silencioso. Les propongo una definición del amor: el amor es el silencio que viene después de una declaración. Uno dice "te amo" y no queda más que callarse, porque, de todas maneras, la declaración creó la situación. Y esa relación de silencio, esa presentación de cuerpos conviene al cine. El cine, lo saben, es también un arte del cuerpo sexual, un arte de la desnudez. Se puede narrar toda la historia del cine recorriendo la historia de la desnudez en el cine. Todo esto hace que haya un vínculo íntimo entre cine y amor. De modo que creo que el movimiento del cine va del amor a la política, mientras el movimiento del teatro va de la política al amor. Los dos trayectos son contrarios, incluso cuando el problema es finalmente el mismo: ¿qué es una intensidad subjetiva en una situación colectiva? Pero se entra en el problema por el lenguaje en el teatro y en el cine se entra en el problema por el silencio.

Reflexionen, para ilustrar esto, en ejemplos tomados de la Segunda Guerra Mundial, en la cuestión de la relación entre la situación amorosa y la situación de guerra. Hay dos filmes ejemplares al respecto, completamente diferentes. Uno clásico, un melodrama clásico, que es *A time to love and a time to die* (*Tiempo de vivir y tiempo de morir*) de Douglas Sirk, y uno moderno, que es *Hiroshima, mon amour* (*Hiroshima, mi amor*), de Alain Resnais y Marguerite Duras. Lo que caracteriza a ambos es que tratan grandes problemas de la guerra, no los evitan para nada. En *Tiempo de amar y tiempo de morir*, hay secuencias muy fuertes sobre la guerra en el frente ruso. Y en *Hiroshima, mi amor* se trata de la bomba atómica arrojada sobre Hiroshima y también de la ocupación de Francia por los alemanes. Tenemos así algo que concierne a la situación histórica y política, algo muy importante. Pero se entra en estas figuras a partir de la palabra amorosa, a partir del encuentro de los cuerpos, a partir de la intensidad íntima. Y creo que ese es el verdadero movimiento del cine. El movimiento del teatro sería diferente, porque debe instalar la situación general en el lenguaje y, a partir de allí, construir las singularidades. Entonces podemos decir, muy simplemente: estas dos artes, teatro y cine, mantienen una relación

esencial con esta situación, la relación entre amor y política. Pero el trayecto no es igual, porque el teatro es un arte del lenguaje y el cine, otra cosa.

Notarán también que cuando van del amor a la política, cuando van del amor a la historia, a la gran historia, la técnica de la imagen es doble, porque tienen la imagen de la intimidad, necesariamente muy acotada, y tienen la imagen de la gran historia, que es épica, una imagen abierta. Podríamos decir que el movimiento del cine es abrir la imagen, mostrar cómo en la imagen íntima existe la posibilidad de la gran imagen. Y este trayecto de apertura es característico del cine. Se puede decir que el genio del cine no consiste sólo en la cuestión de la imagen, sino, sobre todo, en la apertura de la imagen, mientras que se podría mostrar que el problema del teatro es de concentración. Así, tienen desde el comienzo la apertura del lenguaje, parten del carácter naturalmente abierto del lenguaje y luego deberán concentrarse en las figuras. Por lo tanto, teatro y cine no mantienen la misma relación con la apertura. Esto nos lleva al tema que trataremos ahora, la cuestión de la imagen, que habíamos dejado a un lado.

Sin duda, debemos comenzar por definir correctamente la palabra imagen. En un primer sentido, es una palabra de la psicología. Tienen la imagen de algo, la imagen es la copia mental de algo, una relación de conocimiento con la realidad. En el fondo, la imagen indica la separación entre la conciencia y el mundo exterior. Si tomamos esta definición de "imagen" quedará planteada la cuestión del cine finalmente en términos psicológicos, y habrá que preguntarse: ¿cuál es la relación de la conciencia con la imagen? O si no, ¿qué imagen tenemos de las imágenes? Porque el espectador de cine es aquel que tiene imágenes de imágenes. Ustedes tendrán la experiencia acerca de qué es hablar de un filme. Uno se reúne con otros una noche y se habla del filme: "Sí, está bien" o "No está mal" y uno cuenta el filme. Y, esencialmente, se nota que cada uno tiene imágenes de la película y que no son las mismas, incluso, es muy difícil, frecuentemente, estar seguros de que se habla del mismo filme. Porque tenemos imágenes de las imágenes y esas imágenes de imágenes no son el filme. Son la relación con el filme y, por lo tanto, al fin, relaciones en-

tre imágenes. Creo, entonces, que para hablar realmente de cine hay que cambiar el uso de la palabra "imagen", sacar la psicología de la imagen. Evidentemente es una de las cosas que hace Deleuze: tratará de definir la imagen, y finalmente el cine, fuera de cualquier psicología e intentará hacer de "imagen" una palabra de la realidad y no de la conciencia. Para ello, Deleuze parte de Bergson. ¿Cuál es el gran descubrimiento de Bergson? Cito a Deleuze: "No se pueden oponer el movimiento como realidad física en el mundo exterior y la imagen como realidad psíquica de la conciencia". Es realmente un punto capital. Para pensar el cine, dice Deleuze, es preciso abandonar la oposición entre el movimiento exterior y la realidad interior de la imagen. En consecuencia, Bergson descubre que movimiento e imagen son lo mismo. Y Deleuze va a hablar de imagen-movimiento. Más profundamente aún, de imagen-tiempo.

Notarán que se trata una vez más de una síntesis, que seguimos estando en la definición general de filosofía. Allí donde hay ruptura entre imagen y movimiento, Deleuze instala una nueva síntesis, después de Bergson, que él llama imagen-movimiento. Ven que esto servirá para hacer del cine una realidad y no una representación. Porque si la imagen y el movimiento son lo mismo, la imagen no es la representación del movimiento, es imagen-movimiento, y, por ende, el cine no es más una representación, podrá ser una creación, la creación de imágenes-movimiento y la creación de imágenes-tiempo.

En este sentido el cine está hecho con imágenes, pero la imagen no es una representación; es aquello con lo cual piensa el cine, y el pensamiento es siempre una creación. Vuelvo a citar a Deleuze: "Los grandes autores del cine piensan con imágenes-movimiento y con imágenes-tiempo, no con conceptos". Entonces tenemos aquí una concepción muy clara. El cine consiste en imágenes, y ellas no son copias o representaciones, son lo mismo que el movimiento y el tiempo y, cuando se crean imágenes-movimiento o imágenes tiempo, se crea un pensamiento, que es un pensamiento de cine y no de la filosofía, porque la filosofía piensa con conceptos. O sea que el cine como pensamiento es producción de imágenes-movimiento y de imágenes-tiempo.

¿Qué es un pensamiento filosófico del cine? ¿Cuál es la relación entre cine y filosofía? Aquí descubrimos otro problema; ya mencioné algo al respecto. Tenemos una ruptura: el cine piensa con imágenes mientras que la filosofía piensa con conceptos. Entonces estamos frente a una ruptura. ¿Y cuál será la síntesis si la filosofía consiste en producir una síntesis allí donde hay una ruptura? Sobre este punto Deleuze propone una pista: la filosofía puede hacer una clasificación de las imágenes. Esto no lo hace el cine. El cine produce imágenes, pero no produce una clasificación de las imágenes. Entonces, la intervención filosófica, la síntesis filosófica será una clasificación de las imágenes que no pertenece al cine. Esa clasificación requiere conceptos. Pueden imaginar cómo funcionará: tenemos la producción de imágenes-movimiento y de imágenes-tiempo por parte del cine, la producción de conceptos por parte de la filosofía, y los conceptos del cine van a pasar a través de una clasificación de las imágenes. Cito a Deleuze al comienzo de su libro sobre el cine: “Este estudio es una taxonomía, un intento de clasificación de las imágenes y de los signos”. El objetivo es claro: una clasificación de las imágenes y de los signos. Por ello el segundo autor después de Bergson es el filósofo norteamericano Peirce, porque Bergson propone una teoría de la imagen y Peirce una de los signos. Y si a partir del cine hacen una clasificación de las imágenes y los signos, en filosofía, ustedes vienen después de Bergson y después de Peirce. En el fondo, el libro es una síntesis de la teoría de los signos y de la teoría de las imágenes. Y esa síntesis de la teoría de los signos y de la teoría de las imágenes es una clasificación. Por ejemplo, hallarán tres tipos de imágenes-movimiento; una verdadera clasificación. Cada categoría será ilustrada por ciertos autores del cine, de manera que los filmes, los autores, son ejemplos de la clasificación. En cuanto a la clasificación misma, depende de los conceptos filosóficos. Por lo tanto, tendrán —es un ejemplo— tres especies de imágenes-movimiento. La primera es la imagen-percepción, y los realizadores citados son Grémillon, Vigo, Vertov, por distintas razones. Tienen la imagen-afecto, con Griffith, Sternberg, Dreyer y Bresson. Y luego la imagen-acción, con los grandes filmes épicos, por un lado, que representan la gran for-

ma de la imagen-acción, y con las películas burlescas, por el otro, que son la pequeña forma de la imagen-acción.

Ven allí, entonces, cómo funciona todo esto: tenemos conceptos filosóficos primero, los conceptos de tiempo, de movimiento, de imagen y de signos; tenemos luego los filmes, que producen imágenes-tiempo e imágenes-movimiento, y finalmente la síntesis, que es una clasificación. Esa clasificación, como advierten, tiene un doble empleo. Por una parte, pone cierto orden en la historia del cine, dado que hay escuelas cinematográficas que hacen más bien imágenes-afecto, o más bien imágenes-percepción, o más bien imágenes-acción, lo cual le permite a Deleuze hablar libremente del cine alemán, del cine francés o del cine ruso, entre otros, no como categorías nacionales sino como categorías de la imagen misma. Por ejemplo, hay un gran cine épico soviético que será una forma particular de la imagen-acción. Éste es el primer uso de la clasificación, que le permite a Deleuze entregarse al ejercicio extraordinario de hablar de casi todos los cineastas del mundo, con análisis muy detallados pero dentro de un orden conceptual, que es el orden de la clasificación.

Pero hay un segundo uso de la clasificación, un uso filosófico. Porque, naturalmente, esta clasificación transforma nuestro pensamiento de la imagen. Gracias al cine podemos hacer distinciones mucho más finas: no sólo tendremos la imagen-movimiento sino, también, especies de imágenes-movimiento, y tal vez nunca hubiéramos podido pensar estas especies si no estuviera el cine. Por ello, la clasificación es una clasificación del cine, pero, en definitiva, esa clasificación del cine permite transformar los conceptos de la filosofía. El resultado general de la empresa es en sí mismo doble: una puesta en orden del cine, una clasificación conceptual de la imagen-tiempo y la imagen-movimiento. En este marco tienen análisis de detalles extraordinarios. Y luego, tienen una creación filosófica como una nueva teoría de la imagen. Como ven —resulta muy importante destacarlo—, tenemos realmente una síntesis allí donde hay ruptura entre cine y filosofía. El cine es una producción de imágenes-movimiento y de imágenes-tiempo, totalmente diferente de la producción de conceptos. Hay una ruptura.

En la conferencia que proyectamos anteayer, Deleuze dice que los cineastas no necesitan de ningún modo la filosofía para pensar. Evidentemente porque no piensan con conceptos. Hay entonces realmente una ruptura. Pero Deleuze mostrará que la filosofía puede servirse del cine, que puede haber una síntesis de esta ruptura y que esa síntesis producirá al final una transformación de la filosofía misma en un punto esencial, que es la concepción del tiempo. En profundidad, se trata de eso. Ustedes saben que para Deleuze el tiempo es el ser mismo. O sea, que el cine tiene consecuencias ontológicas: permite una transformación del pensamiento del ser, y por lo tanto una transformación de la filosofía fundamental.

Este pensamiento de Deleuze brinda una relación completa entre filosofía y cine, pero hay una hipótesis. La hipótesis es que el cine piensa con imágenes, e “imagen” no significa en este contexto –vale la pena recordarlo– representación o copia. “Imagen” quiere decir la presencia del tiempo. La cuestión es la hipótesis misma. ¿Hay que pensar el cine, realmente, a partir de la categoría de imagen, aun cuando “imagen” esté despojada totalmente de su sentido psicológico? Es el problema que quisiera plantear, no para criticar a Deleuze, porque su obra respecto del cine es absolutamente creadora y además está dentro de la libertad de la filosofía. Entonces, no intento con este planteo criticar a Deleuze, sino simplemente preguntarme si hay algo más en el cine, otro recurso filosófico, una posibilidad más amplia que aquella de la transformación del pensamiento del tiempo. Para eso, quisiera interrogar el lugar exacto de la noción de imagen en la creación cinematográfica, pero será después de la pausa.

* * *

Abordaremos ahora las condiciones de producción de la imagen cinematográfica. Para escribir un poema se necesita lápiz y papel; quizás se necesite, también, toda la historia de la poesía mundial. Pero la existencia de esa historia es virtual, no es una presencia material. Para realizar una pintura también se parte de una ausencia, de una superficie, y también de la historia entera

de las artes plásticas, como virtualidad fundamental. Se podría seguir así la enumeración. Para comenzar un filme, es completamente diferente.

Las condiciones de fabricación de la imagen-movimiento y de la imagen-tiempo tienen una composición material absolutamente particular. Hacen falta recursos técnicos, pero también materiales complejos, sobre todo materiales heterogéneos. Por ejemplo, hacen falta lugares, lugares naturales o lugares construidos, hacen falta espacios. También un texto, un guión, diálogos, ideas abstractas. Hacen falta cuerpos, actores, y luego hará falta una *química*, aparatos de montaje. De manera que necesitan toda una maquinaria colectiva, toda una composición material, que deberán dominar lo bastante como para aplicar sus recursos a la inscripción de la imagen. Este punto es absolutamente banal, pero en mi opinión es muy importante. El cine es un arte absolutamente impuro y lo es desde sus comienzos. Porque el sistema de sus condiciones es un sistema material impuro. Esa falta de pureza se traduce por un hecho bien conocido: requiere dinero, mucho dinero. Más o menos, pero finalmente siempre es mucho. Y recordemos qué es el dinero: es aquello que unifica cosas absolutamente diferentes. Será el salario de los actores, la construcción de los decorados, los aparatos técnicos, las salas de montaje, la previsión de la distribución, la publicidad, centenares de cosas heterogéneas, totalmente diferentes. Esta unificación por el dinero nos interesa precisamente en un punto: no hay pureza cinematográfica.

En un célebre artículo sobre cine, Malraux explicaba qué era la imagen, explicaba por qué Charles Chaplin se proyectaba en África, acercaba el cine a las otras artes y, en la última frase del texto, decía lo siguiente: "Por otra parte, el cine es una industria". ¿Pero es verdaderamente "por otra parte"? En realidad, el cine es una industria. Una gran industria también para los grandes artistas del cine que, en su mayoría, trabajaron en el sistema industrial del cine. De manera que "dinero, industria" dice algo sobre el cine mismo y no sólo sobre las condiciones sociales del cine. El cine comienza por una infinidad impura, y el trabajo del arte es extraer de esa impureza algunos fragmentos de pureza,

una pureza local. Se puede decir que esa pureza local será, en efecto, algo así como una imagen-tiempo o una imagen-movimiento, pero como "arrancada" a una impureza fundamental. Diría entonces que el cine es una purificación, el trabajo de la purificación. Si exageramos un poco, podemos comparar el cine con el tratamiento de la basura. Al comienzo, tienen realmente cualquier cosa, un montón de cosas diferentes, una especie de material industrial confuso. El artista va a hacer selecciones, trabajará ese material, lo va a concentrar, eliminar y unificar también, va a poner juntas cosas distintas con la esperanza de producir momentos de pureza. Éste es un punto muy importante, porque en las otras artes, como la música o la pintura, o incluso la danza, o la escritura, se parte de la pureza. Como decía el poeta Mallarmé, se parte de la pureza de la página en blanco. En las otras artes, diría, el objetivo es conservar la pureza, conservar la pureza en la producción misma. Conservar el silencio en la palabra, la página en blanco en la escritura, lo invisible en lo visible, el silencio en el sonido: el gran problema del arte es el de ser fiel a esa primera pureza.

El cine funciona en sentido inverso. Se parte del desorden, de la acumulación, de lo impuro, y se va a intentar crear pureza. Es muy difícil. Ustedes saben bien que en las otras artes no hay suficientes cosas y tienen que crearlas en la nada, en la ausencia, en el vacío. En el cine tienen demasiadas cosas, absolutamente demasiadas, siempre. Incluso si quiero filmar una botella, hay demasiadas cosas en una botella. Todo se me escapa. La etiqueta está de más, el color del tapón está de más y la forma está de más. ¿Qué voy a filmar? ¿Cómo crear la idea de la botella a partir de la botella? Debo depurar, simplificar. Es un punto esencial: el cine es un arte negativo. Va de demasiadas cosas a una especie de simplicidad construida. Y actualmente las cosas son todavía más graves, las dificultades se tornan cada vez más grandes, porque los medios técnicos han aumentado los recursos.

En el comienzo del cine se contaba con un estudio, con decorados construidos. No había color, no había sonido, estaban muy cerca de un arte primitivo, pero... ¡qué suerte, qué suerte para el artista! Podía controlar mucho mejor lo visible. El deco-

rado no era la infinidad natural, era un artificio. No había que preocuparse por los colores, que son una trampa terrible. Ni siquiera tenía verdaderamente sonido. Estaba muy lejos entonces de la infinidad del mundo y mucho más cerca de la construcción artística. Luego llegaron el sonido, el color, la filmación en exteriores, y ahora los recursos digitales. Es posible hacer cualquier cosa, pero es espantoso, es espantoso para el arte. Porque, ¿cómo se puede dominar esa infinidad sensible? Mi hipótesis es la siguiente: dominar esta infinidad sensible resulta imposible y en esta imposibilidad reside lo real del cine. El cine es una lucha con lo infinito. Una lucha para la purificación de lo infinito: infinidad de lo visible, infinidad de lo sensible, infinidad de las otras artes, infinidad de músicas, infinidad de textos disponibles. El cine en su esencia es este cuerpo a cuerpo con lo infinito de lo sensible. Por lo tanto, es el arte de la simplificación, mientras que todas las demás son artes de la complejidad. En el fondo, las otras artes son, en general, la creación de una complejidad a partir de nada. El cine, idealmente, es la creación de nada a partir de una complejidad, porque su ideal es esencialmente la pureza de lo visible. Es un visible que sería transparente, un cuerpo humano que sería como un cuerpo esencial, un horizonte que sería un horizonte puro, una historia que sería una historia ejemplar. Es el ideal del cine. Pero para alcanzar este ideal hay que pasar por el material impuro, y es necesario servirse de todo lo que existe, pero dentro de todo lo que existe hay que encontrar el camino de la simplicidad.

→ Quisiera dar algunos ejemplos de todo esto. Tomemos, por caso, la cuestión del sonido. ¿Cómo es el mundo contemporáneo? El mundo contemporáneo es una confusión sonora, característica que lo distingue. En todas partes hay ruidos terribles, músicas que ni siquiera se oyen, ruidos de motores, conversaciones dispersas, altoparlantes, y así sigue. O sea, que el mundo contemporáneo es un caos sonoro. ¿Cuál va a ser la relación del cine con ese caos sonoro? O bien lo reproduce, y entonces deja de ser una creación, o bien lo atraviesa para encontrar, para indicar una simplicidad del sonido. Pero el problema es todavía una síntesis. El problema no es negar el caos sonoro, porque si lo niegan

están renunciando a hablar del mundo tal como es. Entonces, al mismo tiempo, deben crear un sonido puro pero a partir del caos sonoro, a partir de las músicas terribles de hoy, de esta especie de rítmica ruidosa esencial. En ese aspecto, un muy buen ejemplo es Godard. En un filme de Godard tienen el caos sonoro. Hay varias personas que hablan al mismo tiempo y ustedes no entienden muy bien lo que dicen. Se oyen fragmentos de música, autos que pasan: el caos sonoro. Pero poco a poco ese caos se organiza, surge una jerarquía de ruidos, y el caos está como en sordina, debilitado. Paulatinamente, Godard transforma el caos sonoro en murmullo, tienen una especie de nuevo silencio fabricado con el caos sonoro. Éste es un ejemplo absolutamente asombroso de las técnicas del cine actual. Se toma la impureza del ruido contemporáneo y no se la utiliza, simplemente para reproducirla, sino para inventar un nuevo silencio, un silencio contemporáneo de ese caos sonoro. En el caso de Godard, es la transformación del caos sonoro en murmullo, como si oyéramos una confidencia del mundo. Es el primer ejemplo que quería darles.

El segundo es la utilización de los autos. Saben que la utilización de los autos es una banalidad del cine y de la televisión. Creo que dos de cada tres películas, o cuatro programas de televisión de cada cinco, empiezan con un auto. Un auto que sale o que llega: es la imagen más chata que existe. Podríamos esperar que un gran artista suprima los autos, pero ocurre lo mismo que con el caos sonoro. Si suprimen esa imagen estúpida de los autos ya no están haciendo síntesis con el mundo contemporáneo, es decir, no están creando más a partir del material impuro. Por eso, los grandes artistas inventarán otra utilización del auto. Comienzan con esa imagen trivial del auto, con gente dentro, y transformarán esa imagen desde el interior. Podemos citar dos grandes ejemplos: la utilización de los autos en Kiarostami, donde el auto se transforma en un lugar de palabra. En vez de ser una imagen de la acción, como el auto de los gánsteres o de los policías, se transforma en el lugar cerrado de la palabra en el mundo. Deviene el destino de un sujeto. Allí tienen también la impureza de la imagen, finalmente transformada en una pureza nueva, que es, en el fondo, la de la palabra contemporánea.

¿Qué podemos decir en el interior mismo de este mundo absurdo del auto? Tendríamos operaciones semejantes en el cineasta portugués Oliveira, para quien el auto también se convierte en un lugar de exploración de sí mismo. Una suerte de movimiento hacia los orígenes. Y allí tampoco se suprime la banalidad del auto, sino que se la purifica. Éste es mi segundo ejemplo.

El tercer ejemplo es la actividad sexual. La imagen sexual resulta también fundamental en el cine. La imagen de los cuerpos, la imagen del abrazo. Se trata también de una banalidad, algo tan poco interesante como los autos, incluso si siempre fue y sigue siendo lo que el público espera ver, aunque finalmente no vea nunca nada, sólo cosas decepcionantes. Se puede llamar a esta decepción pornografía. La imagen pornográfica es fundamental. Como el ruido, como los autos, como los disparos de revólver. ¿A qué se parece esto, por otra parte? Una vez más, el problema es qué hacer con ese material. ¿Un gran cineasta debe ser pudoroso? ¿Debe suprimir los cuerpos? ¿Omitir lo sexual? No es evidentemente el verdadero camino. El verdadero camino es aceptar la imaginería pornográfica, pero transformarla desde el interior. Creo que hay tres maneras de transformar la imagen pornográfica. La primera es convertirla en una imagen amorosa, haciendo que la luz del amor alumbre internamente la imagen sexual. La segunda es estilizarla, volverla casi abstracta, haciendo de los cuerpos una especie de belleza ideal, sin abandonar la figuración sexual. Hay secuencias notables en este sentido en las películas de Antonioni, por ejemplo. La tercera manera es ser todavía más pornográfico que lo pornográfico, lo que podríamos llamar la "sobrepornografía", una pornografía de segundo grado. Y se la encuentra en algunas secuencias de Godard. Por ejemplo, en la gran secuencia de prostitución que encontramos en *Sauve qui peut la vie*. Éste es mi tercer ejemplo. Ahí también tienen la impureza completa de la imagen, su carácter banal y obsceno, y la trabajan desde el interior, en la dirección de una simplicidad nueva.

El último ejemplo que quisiera tomar dentro de este género son las peleas, los tiroteos, los disparos. Es difícil encontrar algo más chato. La cantidad de tiros disparados en el cine es verdaderamente extraordinaria. Se diría que la principal actividad hu-

mana es el tiroteo. Entonces, ¿va a renunciar el gran artista al revólver? Saben bien que no. Hay también tiroteos en grandes películas, pero eso también será reelaborado de otra manera. Ayer cité el ejemplo de *La dama de Shanghai*, donde los disparos son imágenes que estallan. Pero hay otra forma de hacerlo: transformar las batallas en una suerte de danza, una especie de coreografía. La tienen en los filmes de John Woo, y en cierto sentido más sutil todavía en los mejores filmes de Takeshi Kitano. Allí también están aceptando la regla del filme de gánsteres, aceptan los materiales, pero los transforman mediante una simplificación particular.

Diría entonces que la característica más importante del cine, a mi modo de ver, es precisamente la de aceptar el material de las imágenes, lo que llamaría la imaginería contemporánea, y trabajar sobre esa imaginería. Los autos, la pornografía, las figuras de gansters, los tiroteos, la leyenda urbana, la música contemporánea, los ruidos, las explosiones, los incendios, la corrupción: todo lo que compone el imaginario social moderno. Trabajar a partir de ello, aceptar esta complejidad infinita y extraerle un poco de pureza.

De modo que es cierto que el cine trabaja con la basura contemporánea; es un arte absolutamente impuro, y por eso, también, un arte del dinero. Pero el esfuerzo artístico está en transformar desde el interior ese material y producir imágenes-movimiento, imágenes-tiempo, por una suerte de travesía de la impureza. Creo que si aceptamos esta hipótesis, se comprenderá por qué el cine es un arte de masas. Volvemos, así, a encontrar nuestra síntesis del principio. El cine es un arte de masas porque comparte con las masas el imaginario social. No parte de otro lado.

Si toman la pintura o la música contemporánea, ¿cuál es el punto de partida? El punto de partida es una historia singular de un arte determinado. Si quieren escuchar Schönberg tienen que comprender o conocer lo que pasó con Wagner y después. Y si realmente quieren entender a Picasso, deberán comprender el camino que lleva del impresionismo a Cézanne y de Cézanne al cubismo. O sea que tienen, en las artes singulares, una incorporación de la historia del arte. Por ello, esas artes son de vanguardia.

No lo son por azar, lo son porque vanguardia quiere decir una posición en la historia, cierta relación con la novedad.

Por supuesto que hay una historia del cine, pero no tiene la misma función. Por otra parte es muy corta, apenas una historia. Dos o tres generaciones no son casi nada. Entonces, el punto de partida del cine no es su historia, sino la impureza de su material. ¿Cuál es ese material? El mismo mundo contemporáneo y las imágenes de ese mundo, las mitologías de ese mundo. Por eso el cine es un arte compartido. En suma, todo el mundo reconoce en un filme la imaginería contemporánea y todo el mundo la comparte. En ese nivel no hay diferencias entre la producción corriente y un gran filme. El material es el mismo; todo el mundo puede ir, todo el mundo reconocerá el material. Después, las operaciones serán diferentes. Habrá reproducciones del material, habrá copias del material y operaciones de purificación del material. Habrá ausencia de creación, pura y simple reproducción social, o habrá creación de nuevas simplicidades.

El cine puede reproducir el ruido del mundo; también, inventar un nuevo silencio. Puede reproducir nuestra agitación, inventar nuevas formas de inmovilidad. Puede aceptar nuestra debilidad de palabra, puede inventar un nuevo intercambio. Pero al principio los materiales son los mismos. Y me parece que es la razón por la cual millones de personas pueden juzgar un gran filme como contemporáneo de su propia existencia, mientras en el caso de las otras artes sólo pueden hacerlo mediante una larga educación. No es una superioridad del cine como arte, porque las artes que requieren una larga educación son de una intensidad absolutamente comparable y tal vez superior, pero se trata de una particularidad del cine. Es lo que hace que el cine se comparta. Toda la humanidad lo comparte hoy.

Entonces, sabemos qué quiere decir que el cine sea un arte de masas. Pero debemos preguntarnos qué precio se paga, porque hay uno. Me parece que el precio es el siguiente: la impureza es tan grande, los materiales son tan infinitos y la cuestión del dinero es tan crucial que al cine le resulta imposible llegar al grado de pureza que alcanzan las otras artes. Siempre hay un resto, un resto muy importante, una impureza que subsiste: en cualquier

película encontrarán momentos de banalidad, imágenes inútiles, frases que podrían no estar, colores exagerados, actores mediocres, pornografía no controlada, y así sucesivamente. Porque el cine es una lucha contra lo impuro. Y en el fondo, cuando vemos una película, vemos un combate, el combate contra la impureza del material. No vemos solamente el resultado. No vemos solamente las imágenes-tiempo o las imágenes-movimiento. Vemos la batalla, la batalla artística contra la impureza: batalla a veces ganada, a veces perdida en el mismo filme. De manera que podemos saber qué es un gran filme: un gran filme es un filme donde hay muchas victorias. Algunas derrotas y muchas victorias. Y por eso un gran filme tiene algo de heroico, porque realmente es una batalla y una victoria. Es por eso que la relación con el cine no es una relación de contemplación. En el caso de las otras artes a veces nos hallamos contemplando porque tenemos la gran pureza, la gran fidelidad a la pureza. En el cine tenemos el *cuerpo a cuerpo*, tenemos la batalla, tenemos lo impuro y, por lo tanto, no estamos en la contemplación. Estamos necesariamente en la participación, participamos en ese combate, juzgamos las victorias, juzgamos las derrotas y participamos en la creación de algunos momentos de pureza.

Son tan extraordinarios esos momentos de victoria que eso explica la potencia afectiva del cine. No sólo la potencia afectiva de las historias que nos cuentan, no sólo porque el cine esté ligado al amor, sino porque hay una emoción de combate. De pronto, la pureza de una imagen nos embarga y, como es el resultado de una batalla, hay una gran emoción, participamos en la victoria. Por eso el cine es un arte por el cual lloramos, se llora de alegría, no solamente por la emoción amorosa o por lo sentimental, se lloran victorias. Algo casi imposible sucede. Porque el cine consigue extraer un fragmento de pureza de lo peor que hay en el mundo, su material preferido. Es algo que hay que señalar, se trata de lo peor que hay en el mundo: los gánsters, la mafia, la pornografía, la prostitución, la miseria, la muerte, el asesinato. Es espantoso. Y ese material, que es el peor, es lo único que va a ser transformado en pureza provisoria. Es todo el problema del estatuto de la violencia en el cine. El cine es muy fácilmente violento

y obsceno. Es una característica evidente. Incluso en muy grandes artistas hay violencias insoportables, obscenidades visibles. Pero el cine, justamente, tiene esa potencia de tomar lo peor que hay en el mundo contemporáneo como material y mostrar que incluso con ese material se puede inventar una síntesis artística. Esto no consiste sólo en transformar ese material, sino también en mostrarlo, y en mostrar la batalla contra el material. Tienen artistas contemporáneos sorprendentes. Pienso, por ejemplo, en los filmes de gánsters de Kitano. Son verdaderamente insoportables por la violencia de las relaciones, por el carácter sombrío y terrible de las historias. Sin embargo, se produce en ellos algo luminoso, que no es la negación del material. Es algo de otro orden, bastante misterioso, como una transmutación en el sentido de la alquimia, como si algo terrible y horroroso se transformara en una suerte de simplicidad o de pureza desconocidas.

De modo que podemos ahora volver a la cuestión del cine y de la filosofía. Pienso que tienen en común la idea de que es necesario partir de lo que hay, partir de lo real, un real que no está ausente del pensamiento. Contrariamente, tal vez, a las otras artes, que parten de la pureza de sus propias historias; contrariamente a la ciencia, que parte de sus propios axiomas y de su propia transparencia matemática, el cine y la filosofía parten de lo que es impuro. Parten de las opiniones, de las imágenes, de las prácticas, de las singularidades, de la experiencia humana. Y tanto uno como la otra, el cine y la filosofía, apuestan a que se puede crear una idea a partir de ese material, a que la idea no siempre viene de la idea, a que puede venir de su contrario. En el caso del cine, la imaginería del mundo, su impureza infinita; en el caso de la filosofía, las rupturas de la existencia. En los dos casos se va a hacer un trabajo. El trabajo de la filosofía es crear síntesis conceptuales allí donde hay ruptura, el del cine, crear pureza con el material más impuro. Y esa es una complicidad, complicidad entre el cine y la filosofía, algo que comparten. Tal vez la filosofía contemporánea tenga la suerte de contar con el cine. El cine es una suerte para nosotros, filósofos, porque muestra la potencia de la purificación, la potencia de la síntesis, la posibilidad de que algo ocurra incluso cuando existe lo peor. En el fondo, el cine es

una lección de esperanza. Para la filosofía misma. En el fondo el cine nos dice: "Nada está perdido". Precisamente porque se ocupa de lo más abyecto: de la violencia, de la traición, de la obscenidad. Trata de eso, es capaz de ocuparse de eso. Pero nos dice, "no es porque eso exista que el pensamiento está perdido". El pensamiento puede triunfar en ese elemento mismo. No triunfará siempre, no triunfará en todas partes, pero hay victorias.

En el mundo contemporáneo, la cuestión de la victoria es muy importante. Durante mucho tiempo, bajo la idea de revolución tuvimos la idea de una gran victoria posible. Una victoria definitiva, irreversible. Después, la idea de revolución se ausentó, quedamos huérfanos de la idea de revolución. Y a causa de ello pensamos a menudo que no existe absolutamente ninguna posibilidad de victoria, que el mundo está desencantado, y finalmente nos resignamos. Vamos a continuar, más o menos bien, como podamos... Y el cine está allí. El cine dice a su manera: "Hay victorias, hay victorias en el peor de los mundos". Naturalmente, tal vez no exista *la* victoria, *la* gran victoria, pero hay victorias. Y ser fiel a estas victorias particulares es ya mucho para el pensamiento. Entonces, miremos filosóficamente los filmes, no sólo porque crean nuevas figuras de la imagen, sino porque nos dicen algo sobre el mundo, algo muy simple, que es lo siguiente: "El peor de los mundos no debe crear la desesperación". No hay que desesperarse. Esto es lo que nos cuenta el cine, creo. Y por eso debemos amarlo, porque puede alejarnos de la desesperación si sabemos mirarlo, mirarlo como una batalla contra el mundo impuro. Y mirarlo como una colección de victorias preciosas.

Es lo que quería contarles y aquí me detengo. Pueden hablar ustedes ahora, espero que hablen sin desesperación. Gracias.

PREGUNTAS

—Me gustaría que explicitara un poco el cambio de la noción de tiempo a partir de la relación con el cine.

Badiou: En el momento en que apareció el cine había una gran discusión filosófica respecto del tiempo y también una gran discusión científica, porque era el momento de la teoría aleatoria de la relatividad, el momento de la idea de espacio-tiempo, así que había una gran discusión a propósito del tiempo. Esa discusión llevó, creo, a las concepciones de Bergson, pero también se la encuentra en la literatura, por ejemplo, en la obra de Proust y en la de muchos novelistas de comienzos de siglo. Esa discusión terminó por distinguir dos especies de tiempo. Por un lado, el tiempo como parámetro objetivo, que es el tiempo de la ciencia, el tiempo matematizado, pero que también es el tiempo cronológico de la vida común, de los relojes. Después tienen la idea de un tiempo interior, un tiempo íntimo, que es el de nuestra propia historia y también el de la memoria, que es otro tiempo. Porque no es el que puede ser medido o contado, es un tiempo del cual tenemos una experiencia, una experiencia interior, cualitativa. Se puede decir también que hay un tiempo cuantitativo, medible, y un tiempo cualitativo, interno, que es el tiempo de la memoria, del olvido. Notarán también que el primer tiempo es pensado por la ciencia, mientras el segundo es sobre todo pensado por el arte, especialmente por el arte de la novela. Entonces tienen realmente dos especies de tiempo y dos pensamientos del tiempo. El cine interviene en esta discusión con su propia concepción de la creación del tiempo, y lo que intenté decir es que en el cine mismo encuentran las dos concepciones. Hay un tiempo que es el tiempo construido, el del montaje, el tiempo controlado por la fabricación de secuencias, un tiempo obtenido mediante trozos. Pero hay otro tiempo, que es el tiempo interior a la secuencia, que no está montado en fragmentos sino que es interno a la filmación. Finalmente, el tiempo es un plano secuencia, es decir, un tiempo que estira la imagen. Podemos decirlo más simplemente: tienen un tiempo que está construido con multiplicidades de imágenes y un tiempo que es interior a una imagen. Lo que quería decir es que el cine es una síntesis de los dos. El cine muestra que la oposición de Bergson es una oposición real, pero que se puede proponer o inventar una síntesis allí donde existe esa ruptura, porque en los más grandes cineastas encuentran los dos.

Encuentran a la vez el tiempo construido y montado y, en el interior de ese tiempo construido y montado, algo como la duración pura, algo como estirado, interior y cualitativo. De manera que en un gran filme tienen a menudo una mezcla entre un tiempo que avanza, a veces muy rápido, y un tiempo suspendido, un tiempo que la imagen misma detiene. Una duración cualitativa. Creo, entonces, que el cine crea una nueva síntesis temporal allí donde la discusión sobre el tiempo proponía una oposición. Es una de las grandes capacidades del cine.

—Usted decía ayer que el cine se lleva muy mal con las matemáticas; sin embargo, es indudable que hay fórmulas en el cine. Y esto abarca un espectro muy amplio, desde las llamadas “fórmulas de Hollywood” hasta un trabajo de puesta en escena como el que puede hacer, por ejemplo, Peter Greenaway. Y relacionaba esto con la idea de purificación, tratando quizá de esclarecer de qué hablamos cuando hablamos de “pureza”. ¿No se relaciona esto con cierta matematización, con cierta formalización de lo que se presenta como caos? ¿Es eso la purificación de lo impuro?

Badiou: Sí, le daría de buen grado la razón. Cuando yo decía que hay, con todo, una tensión entre el cine y las matemáticas, aludía a un punto preciso, y es que allí donde el cine funciona por imágenes, la matemática funciona con letras. El pensamiento matemático es un pensamiento literal. Y lo asombroso en el cine es que resulta muy difícil utilizar la letra pura, porque siempre hay algo más que la letra. Esto es sobre la primera parte de su pregunta. Finalmente, tiene usted razón en un punto muy importante: las operaciones del cine son operaciones de formalización. Y se puede decir sin duda que muchas veces *purificación* quiere decir formalización, esto es, el paso de una figura caótica e infinita a formas pasibles de ser reconocidas, que son a la vez selecciones y repeticiones. Porque para identificar una forma es preciso que se repita. Entonces, ese trabajo de selección y repetición es una formalización. Y nada impide, en efecto, escribir esa formalización en términos de fórmula. Desde ese punto de vista,

hay algunos cineastas que reflejan la formalización de tal modo que la conducen hasta la fórmula. Pienso que el ejemplo de Greenaway que usted cita es muy bueno, y probablemente haya otros. No quería de ningún modo introducir una contradicción entre cine y formalización, lo cual sería absurdo. Quería plantear que hay un problema entre el cine y, por ejemplo, la letra. Porque debemos mantener pese a todo una diferencia, una ruptura entre la imagen y la letra. En este sentido lo dije, y no en cuanto a la formalización.

—En relación con la poesía, usted dijo que comenzaba por la página en blanco, por la pureza, etc. Mi pregunta es si tal vez no se refería a la poesía de una época, que incluye a Mallarmé, de esa época que termina con lo que usted llamó “la edad de los poetas”. Y si no se podía pensar en un “ultrapoema”, utilizando palabras suyas también, que parta de lo real como la filosofía o el cine.

Badiou: Cuando yo decía que filosofía y cine parten de lo real, se trataba de una cuestión material. El material del cine es un material heterogéneo y el material de la filosofía es la discusión de las opiniones, como se ve a partir del personaje de Sócrates. Entonces, la cuestión era la del punto de partida material. Pero, por supuesto, todas las artes piensan lo real. Insisto sobre este punto: la diferencia no es una diferencia de destinación. Estamos todos de acuerdo en que todas las artes y las ciencias son pensamientos de lo real y, en ese sentido, parten de lo real. Pero la manera de llegar a lo real o de partir de lo real no es la misma. Simplemente quería subrayar esta diferencia sobre la base de que todo parte, desde luego, de lo real. Pero la figura material del punto de partida no es la misma. Creo realmente que en la mayoría de las otras artes hay una pureza originaria que precisamente simboliza lo real, mientras que lo que presenta lo real en el cine o en la filosofía es, al contrario, una absoluta impureza. Por lo tanto, la lucha contra lo impuro no es la misma. Es inicial en el caso de la filosofía y en el del cine, y está en el camino, por así decir, en el caso de las otras disciplinas.

—A propósito de lo impuro, me pregunto, como cineasta, si el problema no es siempre la forma de narración...

Badiou: Creo evidentemente que los caminos de la pureza están muy lejos unos de otros. Se puede hablar de un cine de vanguardia a partir de una definición bastante precisa. En general, el de vanguardia es un cine que toma decisiones de purificación desde el principio, es decir, que va a proceder partiendo de consignas negativas. Por ejemplo, no se va a pasar por la figura narrativa, no se va a proceder por registros artificiales del mundo exterior: se trabajará directamente sobre el material fílmico. Es sin duda una tentativa muy interesante, que consiste en buscar la purificación casi desde el principio del trabajo. En definitiva, un poco la idea de obtener un cine puro, un cine que no esté relacionado con la literatura, que no esté relacionado con la pintura; tampoco con la fotografía o con el teatro, dado que también se pueden suprimir los actores. Se trataría entonces de un cine concentrado en el cine mismo. Pero, como usted ve, eso forma parte del mismo programa, del mismo proyecto, que es el de forzar la imagen para que produzca pureza, la pureza fílmica. Luego, es una cuestión de elección, de orientación. Aun en cineastas menos rigurosos se encuentran tendencias factibles de comparar. Pienso en Bresson, por ejemplo. Bresson suprimía en forma deliberada muchos elementos tradicionales de la impureza. No quería actores profesionales, rechazaba toda una serie de estilo de luces, rechazaba los espacios compuestos o totalizados, y también la palabra expresiva, exigía un tono absolutamente neutro. Y aunque no hacía un cine experimental, también tomaba decisiones de pureza desde el comienzo. Otros cineastas, al contrario, aceptan grados de impureza mucho más altos y tratan de transformarlos desde el interior. Es el caso, por ejemplo, de Godard, que muchas veces utilizó grandes actores conocidos, pero siempre los hizo actuar de tal manera que parecieran *amateurs*. De modo que encuentran a Yves Montand, Alain Delon, o incluso Johnny Holliday, pero, finalmente, como si nunca hubieran sido actores. Y ese también es un procedimiento experimental. Entonces, tienen a Bresson que dice “no tomo actores profesionales” y a Godard

que dice “yo sí, voy a trabajar con actores muy conocidos”, y extrañamente el resultado es el mismo. Es decir: hay algo que muestra una ausencia de actuación, lo cual prueba que los caminos de la purificación son realmente muy diferentes.

—Quería volver al tema del tiempo y preguntarle si esos dos tiempos opuestos, a partir de los cuales el cine hace la síntesis, permitirían pensar la posibilidad del tiempo como materia prima o como un nuevo material para construir el filme. También quisiera preguntarle cuál sería la relación entre el tiempo y ese caos, esa impureza material de la que parte el cine.

Badiou: Con respecto a su pregunta, creo que podemos decir lo siguiente: el caos, el caos del mundo, el caos de la experiencia, el caos de lo impuro, es también el caos del tiempo. Son tiempos distintos completamente mezclados. En particular, el tiempo cronológico y el tiempo íntimo, totalmente indiferenciables. Todos tenemos esa experiencia cotidiana. Estamos en una presión temporal de la cual nunca sabemos si es interior o exterior. Es una experiencia de subjetividad contemporánea. Nos falta tiempo, no tenemos tiempo, pero, finalmente, eso, en realidad, significa que el tiempo interior y el tiempo exterior están completamente mezclados. Estamos atrapados, así, en un caos temporal en el cual ponemos orden como podemos. Y por cierto el cine va a trabajar sobre eso, va a diferenciar los tiempos y mostrar, a la vez, cómo se los puede reunir, pero de una manera nueva. Va a tomar el caos temporal, va a dividir ese caos, por un lado, mediante operaciones de montaje; por otro, con la inmovilidad del plano. Por lo tanto, dividirá el tiempo y lo va a recomponer, lo reunirá en una figura fílmica nueva, que en cierto modo va a calmar al tiempo. Pienso que es una operación esencial introducir calma en el tiempo, comenzando por dividirlo; comenzando por componerlo, acelerarlo, transformarlo... Pero, finalmente, en el cine siempre hay un control del tiempo, aun cuando el control consista en mostrar el caos del tiempo. Sucede que cuando se muestra el caos del tiempo, uno deja de ser víctima de él. Esta cuestión del tiempo es en verdad muy importante en el cine. Para nosotros es una

manera de ver el tiempo en vez de sufrirlo solamente. Podemos decir que el cine crea una distancia temporal y es la experiencia de esa distancia. Por eso la cuestión del tiempo resulta fundamental en la creación cinematográfica.

—Yo también iba a preguntar algo en relación con esas dos formas de temporalidad y con la ética, porque pienso en esa figura del justiciero social, una imagen de la cual se puede partir. Si miramos muchos filmes en que aparecen con frecuencia imágenes del justiciero desde el punto de vista del tiempo como secuencia, como la secuencia de una imagen detrás de otra, eso podría leerse como una repetición de lo mismo, como una transgresión de la ley sin ningún tipo de cuestionamiento al respecto. Pero desde el tiempo interno de ese personaje, ¿puede llegar a darse algún tipo de acto de interrogación que lleve a que eso que en todos los filmes es una transgresión sea un acontecimiento?

Badiou: La figura cinematográfica del justiciero forma parte de las trivialidades, y es por lo tanto, desde el principio, un material impuro como los otros. La cuestión va a ser, entonces, la de la ley ¿Cómo trabaja en esa figura trivial? Y la cuestión cinematográfica finalmente es cómo se muestra que la cuestión subjetiva de la justicia es forzosamente la cuestión formal de la ley. O sea, que el problema es una relación entre subjetividad y forma. Es el problema artístico. Por lo tanto, la pregunta que usted hace, si algo así puede estar finalmente en el elemento del acontecimiento, va a depender totalmente del modo en que el artista de cine articule en el filme una especie de purificación de la cuestión de la ley. O, si no, usted tiene en realidad un filme de venganza, como casi siempre ocurre, y ese filme de venganza no hace más que reproducir el material, repetir el material. O bien, tiene la creación de una forma nueva, que hace aparecer la cuestión de la ley como la cuestión fundamental para el sujeto mismo. Entonces tendrá otra cosa, tendrá una novedad. Pero eso sólo se puede juzgar filme por filme, no rige una ley general. Creo que esa es una parte, no la totalidad sino una parte, de lo que permite distinguir los grandes *westerns* de los pequeños *wes-*

cula comercial. ¿Pero quién no lo hace? Al fin y al cabo, compartimos todo ese mundo. El problema es compartir también las operaciones sobre el mundo. Esa es la cuestión, efectivamente, de la formación del mundo.

—Me gustaría que explicara la relación entre la filosofía y las imágenes, y por qué cierta filosofía se resiste a abordar el tema del cine.

Badiou: Creo que cuando la filosofía resiste es porque piensa que el cine es el mundo de las imágenes. La filosofía lucha contra las imágenes desde siempre, y para que se reconcilie con el cine hay que comprender que el cine es algo diferente de las imágenes. Y yo propongo decir, por mi parte, que es también una lucha contra las imágenes. Finalmente, mientras que el cine es una lucha contra las imágenes por medio de imágenes, la filosofía es una lucha contra las imágenes por medio de conceptos. Relación que puede sin duda, que debe reconciliar la filosofía con el cine, como por otra parte comienzan a hacerlo muchos filósofos contemporáneos. Hay en particular un gran interés filosófico por el cine. Está el libro de Deleuze, pero también hay otros textos. Por lo tanto, creo que la situación que usted describe se basa en una falsa concepción del cine.