



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE FILOSOFÍA**

**EL ESPEJO FILOSÓFICO DE ANDREY TARKOVSKI.
TRES PERSPECTIVAS PARA UNA FILOSOFÍA DEL
CINE**

T E S I S I N A

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADA EN FILOSOFÍA

P R E S E N T A :

MARINA ANDRÉS BECERRIL



**ASESOR:
MTRO. FRANCISCO BARRÓN TOVAR
CIUDAD UNIVERSITARIA, CD.MX.,2021**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

A todo aquel que me dijo que mis ideas eran posibles.

A mi esposo Jonathan que siempre me ha dado alas para volar y siempre me ha acompañado en todo.

A mi mamá que siempre dijo que estudiara mucho.

A mi amiga Elizabeth que dijo haz lo que quieras.

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 reconcilié con el cine
hay que comprender que el cine es algo diferente de las imágenes.

Alain Badiou.

El cine no puede decir, como el poeta:
<<des mains feullolent>>;
Debe mostrar primero manos que se agitan
y después hojas revoloteando.

Gilles Deleuze.

Contenido	
Agradecimientos	2
Introducción	5
I. Cine y Filosofía	8
I.1. Brevísima historia técnica del cine	9
I.2. Teóricos del cine.....	10
I.3. Filósofos del cine.....	12
I.4. Filosofía del cine	18
II. Filosofía y cine	22
II.1. Gilles Deleuze.....	22
II.2. Alain Badiou.....	31
II.3. Stanley Cavell.....	37
III. Andrey Tarkovski	44
III.1. Alain Badiou y Tarkovski.....	51
III.2. Gilles Deleuze y Tarkovski.....	56
III.3. Stanley Cavell y Tarkovski	61
Conclusiones	64
Bibliografía	67

Introducción

En el presente trabajo mi ocupación principal será analizar la relación entre cine y filosofía con el propósito de responder a la pregunta: ¿Cómo se da el vínculo entre cine y filosofía? Se responderá desde tres filósofos que han aportado al estudio de este vínculo: Guilles Deleuze, Alain Badiou y Stanley Cavell. Esto además de acercar a elaborar otras cuestiones como: ¿El cine puede ser un tipo de ejercicio de la filosofía? Para analizar este vínculo nos acercaremos al pensamiento del cineasta Andrey Tarkovski y a cómo se posiciona ante la idea de si el cine puede producir filosofía; así como también apoyarnos de su perspectiva de que es el cine. Entre los objetivos están analizar cómo se da la relación entre cine y filosofía e identificar el cine como herramienta para el análisis de temas filosóficos.

El escrito será dividido en tres secciones, en la primera sección se expondrá una brevísima historia del cine destacando su desarrollo técnico y su repercusión en los siguientes siglos. La historia del cine nos ayudará a poner de relevancia el invento y cómo cautivó a las personas para volverse una importante industria en el presente. También nos pondrá al tanto de cómo procedió su desarrolló. En esta misma sección, nos introduciremos a los que han comenzado con el estudio del cine y filosofía, se darán a conocer los autores y enfoques para la introducción del tema.

En la segunda sección, revisaremos a tres filósofos que han sido de gran importancia para elaborar un pensamiento filosófico sobre el cine: Gilles Deleuze, Stanley Cavell y Alain Badiou. Aquí revisaremos los conceptos y enfoque que utilizan para abordar la experiencia filosófica en el cine; profundizaremos en sus conceptos y sus interpretaciones sobre la imagen.

En la tercera parte, se dividirá en dos segmentos. En el primer segmento nos introduciremos al pensamiento de Andrey Tarkovski cineasta ruso que ha elaborado complejas obras fílmicas, y que por su naturaleza da pie a filosofar sobre ellas. En el segundo segmento desarrollaremos una relación entre los métodos de los filósofos que mencionaremos en el segundo capítulo para analizar el cine con las ideas de Tarkovski. Analizaremos si los conceptos y métodos de Deleuze, Cavell y Badiou son eficaces para el análisis del cine de Tarkovski.

La estructura del texto nos lleva a colocar al lector en la cuestión, primero presentando nuestro objeto de estudio y su historia, pues en ello centraremos nuestro estudio filosófico, para después exponer cómo han sido los encuentros entre la filosofía y el cine, tanto por parte de los que hacen cine y lo piensan como los teóricos y los filósofos que se acercan al cine para pensarlo, y así entender los acercamientos. La revisión rápida sobre los trabajos de filosofía y cine, además de dar un panorama sobre los trabajos sobresalientes sobre este tema, demostrará que desde que nació el cine, fascinó no solo al público sino a los filósofos, y que a lo largo de este tiempo hasta el presente se ha continuado en vincular la filosofía y cine.

Nos parece importante introducir los conceptos filosóficos y el enfoque de los filósofos ya mencionados que nos ayudarán a analizar el tema principal. Por ello nos encausaremos a presentar sus principales ideas específicamente el tema en cuestión: filosofía y cine, pues la obra de cada filósofo es extensa y discierne sobre diferentes temas. La elección de Gilles Deleuze, Stanley Cavell y Alain Badiou se debe a su trascendencia en el tema y a que actualmente los filósofos que trabajan el cine siguen sus planteamientos y conceptos.

Por último se continuará con el análisis sobre la vinculación filosofía y el cine de Tarkovski, y cómo podemos acercarnos a la obra del cineasta desde la filosofía.

El motivo de hacer este trabajo es ponderar si la filosofía puede expandir su campo de análisis en otras áreas, en este caso en el cine, y que consecuencias traería a la disciplina. El vínculo entre cine y filosofía es posible, Badiou y Deleuze ya realizaron esta empresa, pero la pregunta es qué otras posibilidades hay para fortalecer el vínculo y que tengan resultados favorables para el trabajo filosófico.

I. Cine y Filosofía

El propósito de este capítulo, en un primer momento, es dar una breve exposición sobre la historia del cine para aclarar su origen y relevancia en el siglo XX; en un segundo momento se describirán los autores que han escrito sobre cine y en especial los autores que se han interesado sobre la relación entre cine y filosofía, para desde ahí partir a la comprensión de nuestro tema.

La intención de hacer una brevísima historia del cine aquí es para hacer notar el desarrollo que tuvo el cine y el impacto de este en las personas que lograron ver los primeros cortes cinematográficos. El cine se consideró un éxito pues lograba convocar a un público que disfrutaba de las imágenes en movimiento. La fascinación por las imágenes tanto del público como de los creadores hizo que fuera un invento solicitado. A través de su evolución técnica, los inventores buscaban la mejor aparición de la imagen, esto hace que el cine fuera un invento para un fin estético, la imagen que nos llevaba a la imaginación y a la sorpresa. El cine después tendría otros propósitos de acuerdo con el interés y a la visión de los directores.

Por otra parte, en los segmentos señalados donde se abordarán críticos, teóricos y filósofos, mi objetivo es poner en claro la diferencia entre ellos y cómo abordan el aspecto de la filosofía del cine, pues cada uno de ellos ha utilizado diferente metodología, así como propósitos diferentes para insertarse en temas filosóficos que atañen al cine; debo subrayar que es una breve mención de los autores que han trabajado el aspecto filosófico del cine para poder mostrar el escenario sobre cómo ha sido pensado el cine.

I.1. Brevísima historia técnica del cine

La fotografía se considera un antecedente del cine. Entre 1877 y 1880 un aficionado a los caballos llamado Eadwerd Muybridge realizó experimentos con colodión húmedo sobre una placa de vidrio. Uno de esos experimentos dotó de un efecto de movimiento a un conjunto de fotografías de un caballo a galope. En 1876, Étienne Jules Marey construyó un fusil fotográfico, una cámara con placas de vidrio.¹ En 1890, Thomas Alva Edison y su ayudante William K. L. Dickson construyen una máquina de cine llamada el kinetoscopio. Los hermanos Louis y Auguste Lumière presentaron el cinematógrafo en el Salón Indio del Gran Café del Boulevard de los Capuchinos en 1895, lo llamaron el *Cinematographe Lumière*.² El historiador del cine P. Potonié ha sostenido que no fue el descubrimiento de la fotografía lo que llevó a advertir sobre los personajes inmóviles en el espacio, sino la invención, en 1851, del esteroscopio.³

Los antecedentes sobre aparatos que hacen aparecer imágenes podemos encontrarlos en 1825, estos se comercializaban como juguetes, uno de ellos es un disco de cartón con dibujos plasmados que al girar aparecía una imagen distinta y esto se debía a la sobreposición de los dibujos. Un juguete similar es el taumátropo tiene como posibles inventores a John Ayrton Paris y a William Henry Fitton. En el año de 1832, Joseph Plateau, físico belga, construye un fenasquistiscopio; disco de cartón dentado con una serie de dibujos pintados que al girarlos las imágenes tienen movimiento⁴.

¹ Bazin, André, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Ediciones Rialo, 2008, p.34.

² Couto Romero Fátima, M.A., *Historia del cine*, Leiría, Polytechnic Institute of Leiría, 2015, p.3.

³ Bazin, André, *op.cit.*, p.36.

⁴ Sadaoul, Georges, *Historia del cine mundial*, México, Siglo XXI, 2004.

En los años de 1896 y 1897, Georges Méliès experimentó con las primeras técnicas del filme, buscando nuevos procedimientos para capturar la imagen.⁵ Los primeros años del cine de 1890 a 1920, las películas se concentraron en las imágenes, hasta que en el año de 1923, Lee de Forest presenta el *Phonofilm*, que ayudará a la sincronización de imagen y sonido.⁶ El color en el cine aparecería hasta 1935, la compañía *Technicolor* desarrolla técnicas para introducir color en las películas cinematográficas, y el doctor Herbert Kalmus realiza la síntesis de colores.⁷ El intento de poner color a los filmes sería desde 1902; la coloración de las películas serían a mano aplicando color a las placas de imagen. El color se aplicaba en zonas específicas del fotograma. En 1922 se aplicaría color con la técnica de coloración por Esturcido o plantilla, aplicando tinta de un solo color, un ejemplo es *Nosferatu el vampiro*⁸. Pero no sería hasta que Kalmus perfeccionara la técnica de aplicación de color, un método tricromático que permitió mejor la calidad de color. De 1916 a 1935, Kalmus buscaría mejorar la técnica de aplicación de color.

I.2. Teóricos del cine

Para los años de 1920 en Europa aparecen jóvenes directores —para quienes el cine sería parte de la expresión artística del director— con nuevas ideas, sobre todo en el cine francés, como Abel Gance, Louis Delluc, Jean Epstein. También en Alemania surgirán directores

⁵ Morin, Edgar, *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Paidós, 2001, p.55.

⁶ *Historia del cine*, Leiria, p.5.

⁷ *Ibid.*, p.6.

⁸ Molina_Siles, Pedro; Piquer Cases, Juan Carlos, *El color en comienzos del cine. De la aplicación manual al technicolor*, Libro de Actas del X Congreso Nacional del Color, Valencia 26.28, junio 2013, p.535.

como Friedrich W. Murnau, Fritz Lang y George W. Pabst. El cine ruso daría excelentes obras con los directores Dziga Vertov, Lev Kulechov, Gregory Kozintev, Leoni Trawberg y Sergei Yukevitch.⁹

En los años veinte, en Estados Unidos iniciaba las décadas doradas del cine americano, la industria estadounidense produciría varios géneros: cine del oeste (*western*), cine bélico, melodramas, teniendo gran éxito; para los años treinta y cuarenta, se continuó produciendo cine a pesar de la guerra. Entre los años de 1930 y 1960, sería la edad de oro de Hollywood¹⁰ y donde se afirmaba como una gran industria.

El cine en el siglo XX se vuelve una pieza cultural importante, pues es primeramente un invento que acompañaría a todo el siglo para dar entretenimiento al espectador, más tarde los teóricos del cine lo concebirían como una pieza de arte. Así iniciaría una industria, como diría Louis Delluc, una industria de entretenimiento que busca mostrar historias que gusten al público, donde los espectadores desean encontrarse con una historia y sus protagonistas, una pieza de fantasía:

El cine es, en efecto, una multitud de cosas. Es el lugar material donde uno va a divertirse con el espectáculo de sombras, sin perjuicio de que estas nos afectan con una emoción más secreta de lo que puede expresarlo la condescendiente palabra “diversión”. Es también lo que se acumula y sedimenta en nosotros de esas presencias a medida que su realidad se borra y se modifica o ese otro cine que recomponen nuestros recuerdos y nuestras palabras, hasta mostrar grandes diferencias con lo que ha presentado el desarrollo de la proyección.¹¹

⁹ *Ibid.*, p.7

¹⁰ *Ibid.*, p. 10.

¹¹ Rancière Jacques, *Las distancias del cine*, Manantial, Buenos Aires, 2011, p.13.

El cine sería tema de debates para los teóricos de diversas disciplinas. Los profesionales interesados en las técnicas de filmación, escenas, cámara, fotografía comenzaron a describirse como teóricos del cine, siempre con el propósito de analizar los métodos de filmación del cine, entre ellos: Rudolph Arnheim, Sigfried Kracauer, Hugo Münsterberg, André Bazin, Sergei Eisenstein.¹² Estos autores analizaron el cine desde su relación con la historia y desde la teoría cinematográfica, como la composición de escenas, y métodos fílmicos.

El cine durante el siglo XX ganaría posiciones para ser un objeto de estudio, desde la psicología hasta la sociología. Teóricos del cine como Hugo Munsternberg o Edgard Morin analizarían el cine bajo estas perspectivas. El cine se convierte en un objeto de interés para diferentes áreas de estudio.¹³ Los teóricos del cine que centraron sus preocupaciones en las preguntas: ¿qué es el cine? y ¿cómo se construye el cine?, serían posteriormente rebasados por una ontología del cine.

I.3. Filósofos del cine

Es aquí donde los filósofos entran a esclarecer argumentos y analizar al cine, ya no desde la teoría cinematográfica, sino desde la filosofía. La teoría cinematográfica se vuelve un auxiliar para la comprensión del cine. Se desarrollarían diferentes enfoques de cómo

¹² Vid., Argüello Manresa, Gemma del Carmen, *Encuentros fortuitos y categóricos entre la filosofía y el cine*, Revista Casa del Tiempo,3, N° 29,2010, pp.59-62.

¹³ Infante del Rosal, Fernando, *Estatuto actual de la filosofía en la teoría del cine*, en Eikasia, Sevilla, mayo 2012.

abordar el cine desde la filosofía. En una primera división, los filósofos, consideran dos enfoques:

- a) El séptimo arte como objeto de estudio filosófico, donde la filosofía estructura un análisis de acuerdo con los argumentos que da el cine.
- b) El cine desemboca en filosofía y supone la capacidad de las imágenes en movimiento que pueden filosofar por sí mismas,¹⁴ que es en donde se desarrollaría la filosofía de Gilles Deleuze con sus binomios: imagen-movimiento e imagen-tiempo —explorando las ideas de Henri Bergson sobre el tiempo— en su análisis del cine.

Una segunda división que hacen los especialistas en cuanto a la unión de cine y filosofía es la que se realiza desde la filosofía del arte. Aquí se concibe el cine como un elemento artístico, que por sí mismo se considera arte. De aquí se desprende la filosofía del cine como un área del campo de la estética,¹⁵ en esta área se harían subsecuentes enfoques sobre cine y filosofía. Uno de ellos es la reflexión estética del cine, donde se elabora un acercamiento cognitivo sobre el cine. La relación cine y filosofía ya se habían planteado con los teóricos del cine como varias cuestiones, como: el problema sobre la naturaleza ontológica del cine; la relación cognitiva entre el espectador y el filme —donde surge una vinculación entre el filósofo y el cine—; el vínculo emocional con las narraciones cinematográficas donde se registra lo intersubjetivo entre el filme y el sujeto; el cine como

¹⁴Alvarado Duque, Carlos Fernando, *Cine y filosofía. Aproximaciones a un territorio de encuentro. La potencia poética de las imágenes en movimiento*, Revista Calle 14, Vol.8, N° 11, Julio- diciembre, 2013.

¹⁵G. C., Arguello Manresa, *Op.cit.*

argumentación filosófica; la independencia del cine, donde se concibe el cine en sí puede ser una forma de hacer filosofía.¹⁶

En 1971 cuando se publicó *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film* por parte de Stanley Cavell y después de *Cinema I: L'Image-mouvement* y *Cinema II: L'image-temps*, publicados en los años de 1983 y 1985, por Gilles Deleuze,¹⁷ la filosofía comenzó a adentrarse a pensar sobre el cine. En las obras de Deleuze el cine se presenta como un generador de ideas, el cine es capaz de reflexionar el mundo. En los años sesenta la semiótica comenzó a introducirse en la reflexión filosófica, se convirtió en el discurso académico en las materias de comunicación y espectáculos, para comprender el cine; en la teoría cinematográfica se auxilió de la semiótica para explicar el cine como lenguaje.¹⁸ En los años ochenta, uno de los principales filósofos en acudir a la filosofía como herramienta fue Noël Carroll, para reflexionar sobre el ámbito de la teoría del cine. La tarea filosófica sería construir un análisis crítico de la teoría del cine: "La filosofía se enfrenta aquí a la reflexión cinematográfica no dirigiéndose al fenómeno mismo, sino haciendo crítica de la reflexión presente."¹⁹ Sus obras como *Philosophical Problems of Classical Film Theory* (1988), *The philosophy of Motion Pictures* (2008) y *Philosophy in the Twilight Zone* (2009), y su artículo *Memento and the phenomenology of Comprehending Motion Picture Narration* (2009), introduce la filosofía para analizar la teoría cinematográfica. La fenomenología

¹⁶ *Ídem.*

¹⁷ Ruiz Mascardó, Francisco Javier, *El cine como modelo epistemológico*, Tesis, Universidad de Valencia, 2017, p. 35.

¹⁸ F. Infante del Rosal, *op. cit.*, p. 2.

¹⁹ *Ibid.*, p. 3.

también ha entrado a analizar el cine, el cine considerado como un fenómeno que se presenta, Amédee Ayfre, Henri Agel, Roger Monier, André Bazin, son algunos de sus representantes y se dirigen a responder preguntas como: ¿Qué diferencia la experiencia cinematográfica de otras experiencias estéticas o cotidianas? ¿Qué conocimiento puede aportar el cine sobre el hombre y su visión del mundo?, ¿Cómo opera el cine? Su interés prevalece en la recepción, la figura del espectador y la situación cinematográfica.²⁰

En el ámbito de la estética, hay una diversidad de enfoques sobre cómo acercarnos al estudio del cine y filosofía, así como acercarnos al cine como experiencia estética, y esta es el área donde se ha escrito mucho más y ha dado a una multiplicidad de preguntas. En un principio, Stanley Cavell emprendería el camino hacia entender el cine como un texto. La reflexión se llevaría si el cine es una forma de arte, y si es así, entonces sería una reflexión estética.²¹ Los textos de Cavell como es *El cine, ¿puede hacernos mejores?* y *El mundo visto. Reflexiones sobre la ontología del cine* también prepara planteamientos sobre el cine como puede reflexionar.

El filósofo y teórico del cine Murray Smith es otro autor que participa en la discusión de si el cine puede ser filosofía. En sus textos, *Film Theory and Philosophy* (1997), *Book, Film, Art, and the Third Culture: A Naturalized Aesthetics of Film* (2017), en la idea de tercera cultura elabora un enfoque estético integrado al conocimiento y métodos de las humanidades y las ciencias. En los escritos llamados *Contemporary Hollywood cinema* (1998) y *Thinking Through Cinema: Film as Philosophy* (2006) escrito en compañía de

²⁰ *Ídem.*

²¹ G.C., Argüello Manresa, *op.cit.*,p.60.

Thomas E. Wartenberg, se discute sobre si el cine puede ser filosofía.²² Un enfoque similar es la obra de Daniel Frampton llamada *Filmosophy* donde comienza con un análisis de Gilles Deleuze sobre la teoría del cinema y si el filme es análogo a la filosofía y de igual forma se pregunta si el filme puede considerarse pensamiento. En esta línea de problematización donde se discute si el filme puede ser pensamiento entran diversos autores como son Stephen Mulhall, que retoma la discusión de Stanley Cavell en su texto: *Stanley Cavell: Philosophy's Recounting of the Ordinary* (1994) y *On film* (2002); Thomas E. Watenberg en sus textos *Philosophy and Film* (1995), *Thinking Through Cinema: Film as Philosophy* (2007), *The Philosophy of Film: Introductory Text and Readings* (2005) hace preguntas similares²³.

El filósofo Paisley Nathan Livingston se centra en el problema de si la filosofía es un género verbal entonces el cine es un medio visual, que se comunica por imágenes. La imagen sería el medio por el que expresa ideas; sus escritos estarían relacionados a la obra cinematográfica de Ingmar Bergman como son *Cinema, Philosophy, Bergman: On film as Philosophy* (2009), *The Routledge companion to Film and Philosophy* (2009), *Ingmar Bergman and the rituals of Arts* (1982), Livingston tiene diversos artículos de cine y filosofía, hay una recopilación de sus artículos más importantes en *Book symposium on Seeing Fictions in Film: The Epistemology of Movies* (2013)²⁴

Otro de los filósofos que ha escrito sobre el cine y filosofía es Dominique Chateau, en su texto *Cine y Filosofía*, pone sobre la mesa diversas cuestiones, desde si hay filmes

²² Vid., University of Kent, Prof. Murray Smith [en línea], kent.ac.uk/arts/people/214b/smith_murray,

²³ Vid., Mount Holyoke College, Prof. Thomas Wartenberg [en línea], mtholyoke.edu/people/thomas-wartenberg

²⁴ Vid., Lingnan University, Prof. Livingston Paisley Nathan [en línea], In.edu.hk/philoso

filosóficos hasta desarrollar si el cine puede ser objeto de discurso, una filosofía del fenómeno cinematográfico.

Entre los textos que aún son influyentes en el tema y que se destacan están *Stanley Cavell: Philosophy's Recounting of the ordinary* (1994) y *On film* que ha tenido tres ediciones (2002) (2008) y (2016) de Stephen Mulhall.²⁵ El autor rescata la argumentación de Stanley Cavell sobre el cine, lo que hace que nuevamente se revise la discusión sobre el tema. En última instancia tenemos a Aaron Smuts que en el futuro desea contribuir en la discusión con su libro actualmente en progreso llamado *Philosophy of Film: A contemporary Introduction*, donde desea dar una revisión a la pregunta ¿Qué es el filme? y ¿Puede el filme hacer filosofía? Su interés sobre el tema lo llevo a escribir un breve artículo: *Film as Philosophy: In Defense of the Bold Thesis* (2009)²⁶, en el artículo revisa sobre que es hacer filosofía y si se tiene esta primera respuesta entonces como el filme puede hacer filosofía, a lo largo del artículo el autor desarrolla la tesis de Paisley E. Livingston sobre si el cine puede hacer contribuciones filosóficas. El filme puede hacer filosofía desde un camino diferente al acostumbrado.

El enfoque del cine como argumentos filosóficos, se desarrollaría ampliamente en los filósofos Karen Hanson y Bruce Russell, su enfoque es como el cine que puede ofrecer recursos conceptuales. Un enfoque similar es el cine como experimento mental, donde situaciones de ficción dan la posibilidad a la reflexión filosófica, autores como Noël Carroll y Murray Smith; cada uno de ellos con sus particularidades de cómo abordar la relación cine

²⁵Vid., University of Oxford, Faculty of Philosophy.Dr. Stephen Mulhall [en línea], Users.ox.ac.uk

²⁶Vid., Aaron Smuts [en línea], www.aaronsmuts.com

y filosofía y diferentes concepciones sobre un análisis filosófico en el cine. En este enfoque el diálogo entre filosofía y cine es abierto:

[...] que una película puede ser un ejemplo o contraejemplo de un argumento filosófico, pero también puede ser filosofía, pues como cualquier obra de arte, si la tenemos como un “experimento mental” puede aparecer ante nuestros ojos como una argumentación a torno a sí misma que nos abra hacia las condiciones necesarias y posibles tanto de la naturaleza del arte como de nuestras propias creencias en torno al arte y al mundo²⁷

El cine no hay que reducirlo a una herramienta u objeto de la filosofía, sino que el filme tiene características propias y la cinematografía tiene conceptos definidos sobre la belleza y la imagen ; el filme ante los ojos de los teóricos del cine es un trabajo fílmico con sus técnicas y métodos donde el objetivo es mostrar una historia con imágenes, el filósofo observa como el filme se expresa, se acerca a la visión de imágenes consecuentes de una a la otra, lo que resultará en una nueva interpretación de la imagen ,el filósofo bajo sus conceptos interpretará las imágenes.

I.4. Filosofía del cine

El filósofo puede acercarse al filme en dos perspectivas: acudiendo a la imagen o acudiendo a la argumentación del filme —así también revisa su propia argumentación ante un problema complejo.La definición de “experimento mental”²⁸ no es solo hacer una comparación de ideas o el filme que nos puede llevar a conocer, sino que la participaciónn del filósofo puede concebir ideas o fortalecer argumentos.Para la concepción de ideas

²⁷ G. C., Argüello Manresa, *op.cit.*, p.62.

²⁸ *Vid.*, Yoel Gerardo, *Pensar el cine 1. Imagen, ética y filosofía*, Buenos Aires, Manantial,2004.

interviene el objeto artístico, que es el filme, y el filósofo, que está abastecido con definiciones propias de su área, del mundo y de su idea de arte, este encuentro produce filosofía.

En la tendencia de la filosofía contemporánea, donde se describe lo que es la filosofía del cine; la filosofía convertirá al cine en un objeto de discurso sobre el cual se despliegan distintos análisis. Uno de ellos es el análisis sobre la imagen fílmica, la cual lleva a abrir una un nuevo objeto de análisis de la filosofía. El autor Jesús Manuel Cuevas señala que “no es tanto el papel que cumplen las imágenes dentro de la filosofía, como es la filosofía que podemos discernir en una imagen, esto es la imagen en cuanto ilustrativa en tanto que captura a un nivel concreto algo acerca del pensamiento filosófico”.²⁹ La imagen resulta de interés filosófico, la potencia de la imagen nos deviene a generar filosofía, pues se ha desmembrado el filme ante la totalidad de imágenes que compone una cinta. La imagen, unidad del filme, produce al espectador, impacto cognoscitivo, puede producir argumentos, ideas o poesía.

El tema de la relación entre cine y filosofía se levanta en distintas líneas, cada línea aborda diferentes perspectivas y abre debates en cómo ha de ser esta relación o cual es la mejor para el bien de las dos áreas. Las propuestas continúan, pues cada autor que desea profundizar en esta relación se posiciona en un ámbito de que es el cine y cuál es su función, después se tiene que dar una respuesta a qué es filosofía o como se debe practicar. El cine no determina a la filosofía, ni la filosofía del cine, en esta relación son independientes, tal vez por eso la relación es exitosa, pues cada uno se consolida independientemente.

En diversos filósofos la relación del cine y filosofía tienen que ver con su trabajo filosófico y su sistema que quieren construir como es el caso Jacques Rancière y Alain

²⁹ C. F., Alvarado Duque, *op.cit.*, p.128.

Badiou, que la relación tiene que ver con problemas de filosofía política, su proyecto va más allá de un análisis sobre cine, sino que es el cine es parte de un proyecto político.

La relación entre filme y espectador surge una poética³⁰, pues es una relación ideal: a primera vista desde las imágenes surgen ideas, imágenes, representaciones; el filósofo es capaz de tomar esas ideas y de conjurar nuevas ideas y de transitar sobre la visitación³¹ del filme. El filósofo constata esta poética en su participación para presenciar ideas y de hacer las propias presentes. También podemos decir que hay una poética en el filme que la hace el autor, el cineasta a través del lenguaje cinematográfico que el autor ha creado para presentar su idea. En tanto hay poética desde la creación del filme, la imagen y la representación, así también, cuando el filósofo se acerca a la visitación de ideas sobre el filme.

En un primer vistazo parece que al filme nunca le perteneció la idea, pero está ahí, transita hacia el espectador, pero debe ser sensible a la aparición de la idea de manera poética que surge en las imágenes. Es así que la relación entre cine y filosofía es un asunto poético y este asunto existe en la relación espectador-filósofo e imagen-filme. Es como el filósofo entiende la imagen, discierne sobre ella y cómo se le presenta para distinguir a lo poético. La poética es lo que hace transitar la idea a lo sensible.

Una cuestión que aparece al seguir nuestro argumento es: ¿Si la relación entre cine y filosofía se da en todos los filmes o en algunos filmes en específico?, aunque existe una división genérica por los teóricos del cine para destacar los temas de los filmes, como

³⁰ En los siguientes capítulos explicaremos a profundidad la definición de poética desde Tarkovski que es la que más se retomará en el desarrollo del tema.

³¹ Vid., Badiou Alain, "El cine como experimentación filosófica" en Yoel G., *Pensar el cine. Imagen, ética y filosofía*, Buenos Aires, Manantial, 2004.

western, terror, drama, comedia; no hay un género para determinar si la relación se da en todos o ninguno, aunque existe una subcategoría como es el cine de culto, es una etiqueta frívola y superficial que se le ha dado para comercialarla, no puede decirse que solo los filmes que pertenecen a esta categoría sean considerados para que haya una relación cine-filosofía, este depende de que preguntas se buscan y que se desea constatar, además de la habilidad del cineasta para transmitir ideas a través de su trabajo fílmico. Se debe considerar que no todos los cineastas tienen libertad para expresar sus ideas o esquematizarlas en el filme, creo que este es el punto que se debe atender para acercarse a un filme: que a veces los filmes no son propios del director por tener un fin comercial.

Por último, debemos mencionar a los teóricos del cine que su objetivo no es la filosofía en sí, sin embargo, al teorizar sobre el cine han tenido que encontrarse con ella. El italiano Ricciatto Canudo fue el que definió al cine en términos puramente artísticos y lo nombró “el séptimo arte”, consideró necesario elaborar un lenguaje que pudiera definirlo. Canudo se le considera el precursor de la crítica cinematográfica y él fue el que configuró la categoría de género.³² El objetivo de continuar con la construcción de una teoría la continuarían Louis Delluc, Germain Dulac, Jean Epstein, Marcel L’Herbier, Abel Gance, entre varios más. En el presente, los teóricos del cine han mirado hacia la filosofía para analizar al cine y categorizar., entre los más destacados: Hugo Münsterberg, Sergei Einsentein, André Bazin, Cristian Metz, Philippe Dubois y Siegfried Kracauer.

³² Pulecio Mariño, Enrique, *El cine: Análisis y Estética* [en línea], p. 56.

II. Filosofía y cine

El presente capítulo consta de tres apartados. En cada uno de ellos se revisa los conceptos de la relación entre cine y filosofía de tres filósofos: Gilles Deleuze, Stanley Cavell y Alain Badiou. La elección de estos tres autores responde a la importancia que dan al cine en su obra. Parte de ella se centró en discutir cómo la filosofía puede abordar al cine a pesar de tener distintos lenguajes: uno tiene la palabra y otro la imagen. Los autores que revisan el tema de cine y filosofía siempre hacen referencia a los trabajos escritos de Gilles Deleuze y Stanley Cavell. Los tres comparten tiempo y espacio y fue en los años setenta y ochenta donde publicaron su obra acerca de la filosofía y el cine, primero Cavell con su obra *The World Wiberd* (1971) que sería parteaguas mucho después en los estudios de filosofía y cine, sobre todo en Estados Unidos y después el trabajo de Gilles Deleuze acerca del cine en los años ochenta.

II.1. Gilles Deleuze

Gilles Deleuze, en los textos *La imagen movimiento. Estudios sobre cine I* (1983) y *La imagen- tiempo. Estudios sobre cine 2* (1985), nos lleva de inmediato a su objeto de análisis filosófico: el cine; su análisis toca temas propios de los teóricos del cine como la composición y el montaje, desea entender al cine sin separarlo de su teoría y sus propios conceptos.

El estudio del montaje es importante para entender hacia dónde quiere dirigir su análisis. El montaje es el medio donde habla el autor del filme, el cineasta. Los cineastas tienen un lenguaje que realizan con imágenes, y mediante el que se transmite un pensamiento: “Hemos pensado que los grandes autores del cine podían ser comparados no sólo con

pintores, arquitectos, músicos, sino también como pensadores. Ellos piensan con imágenes-movimiento y con imágenes-tiempo, en lugar de conceptos.”³³ Es que entonces el montaje se vuelve importante en este análisis, el montaje es el orden de las imágenes y lo que se quiere dar a transmitir, “[...]el montaje otorga la medida que condicionará el cambio en el todo del filme, sólo posible a través de algo que excede a las propias imágenes y que habrá de consistir en sus relaciones (no es casual, así las cosas, que se haya repetido con frecuencia que el montaje compone el ritmo de los filmes)”.³⁴ El montaje se propone a ser como una redacción para un escrito, el orden definirá la cinta, las imágenes de acuerdo a un orden, presentará una idea. El filme ha de ser una composición de imágenes. El lenguaje del cineasta es el de la imagen, para Deleuze hay dos tipos de imagen en las que debemos prestar atención, son la imagen-movimiento y la imagen-tiempo.

La imagen-movimiento es el centro de su explicación sobre la imagen en el filme. En el filme existe la percepción de la continuidad en la secuencia de las imágenes, en la secuencia se producen instantes, seguidos uno del otro, que es lo que genera una imagen-movimiento. En el transcurrir del filme la secuencia de imágenes se percibe el movimiento. La continuidad donde se presenta el movimiento define al cine: “El instante cualquiera es el instante que equidista de otro. Así pues, definimos el cine como un sistema que reproduce el movimiento refiriéndolo al instante cualquiera”.³⁵ El filme se compone de instantes, el

³³ Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984, p.12.

³⁴ Javier Ruiz Mascardó, *El escultor del tiempo: claves de la ‘filosofía cinematográfica’ de Gilles Deleuze*, Estudios de Filosofía, Universidad de Antioquia, N°58, julio-diciembre, 2018, p. 132.

³⁵ G. Deleuze, *op. cit.*, p,20.

movimiento lo hace vivo, sin el movimiento no sería más que instantes, instantes que se diluyen hasta formar el tiempo.

El cine es reproducción del movimiento, repetición de instantes que se continúan, es cuando aparece el tiempo en esta continuidad de instantes, si se persiguen los instantes uno a otro sucesivamente, el movimiento es un corte móvil de una duración. El concepto de duración la retoma de la filosofía de Henri Bergson de su escrito *Materia y Memoria*. Los cortes no se pueden separar del movimiento, hay imágenes- movimiento, cortes móviles de duración.

El montaje se relaciona con el orden de la imágenes-movimiento en el tiempo. En el orden de las imágenes tendrá repercusión en la composición del filme. El montaje reconocería las distintas composiciones en el filme y a las escuelas de filmación, que para Deleuze se divide en cuatro grandes tendencias, esto apoyado por los teóricos del cine: “la tendencia orgánica de la escuela americana, la dialéctica de la escuela soviética, la cuantitativa de la escuela francesa de preguerra y la intensiva de la escuela expresionista alemana”³⁶ El montaje, de acuerdo a como se ordene la imagen, presenta distintas formas de representar una idea con la imagen, esto incluso genera la estéticas propias de cada cine y también puede indicarnos quién es el director, si repite su sistema de montaje.

El montaje originaría la idea, la intersección de imágenes-movimiento que es continua; cada imagen-movimiento es un intervalo que genera una multiplicidad de intervalos, que en

³⁶ *Ibid.*, p.52.

su todo surge la idea, Deleuze nos da un ejemplo de esto con la visión de un vuelo de un pájaro:

El tiempo como todo, el conjunto de movimiento en el universo, es el pájaro que se cierne y agranda su círculo sin cesar. Pero la unidad numérica de movimiento es la pulsación de las alas, el intervalo entre dos movimientos o dos acciones que no cesa de empequeñecerse. El tiempo como intervalo en la presente variable acelerado y el tiempo como todo es la espiral abierta en los dos extremos, la inmensidad del pasado y del futuro. Infinitamente dilatado, el presente se convertirá justamente en el todo; infinitamente contraído, el todo pasaría al intervalo³⁷

La imagen en su totalidad es la del pájaro batiendo sus alas, en sus múltiples movimientos genera imágenes e intervalos, como es el vuelo de las alas, el inicio del vuelo, cada uno es una imagen-movimiento, que sucede en el instante, pero que al pasar se puede ver la pintura completa; el movimiento no se puede ver más que al paso del tiempo.

La sucesión de imágenes está en el montaje y en su creación interviene el director de la obra para hacer posible la edición de la imagen que desea mostrar una historia. La composición resulta ser la idea representada.

Las imágenes-movimiento tendrían una clasificación, en tres tipos de imágenes : imágenes percepción, imágenes acción e imágenes afección.³⁸ La clasificación de

³⁷ *Ibid.*, p.55.

³⁸ La clasificación de imágenes que hace la toma de C.S. Peirce, filósofo que hace una clasificación de imágenes, también fundador de la semiología. Deleuze hace su propia clasificación de imágenes en el cine. Para Deleuze considera estas imágenes: la imagen- percepción, es subjetiva es un discurso directo, también hay una imagen- percepción objetiva donde el discurso es indirecto. La imagen- afección resulta del rostro en primer plano. El rostro enmarca la emoción y el sentir, hay una relación afectiva con el espectador. Deleuze dice de Eisenstein que el primer plano no es sólo un tipo de imagen, sino que hay una lectura afectiva de todo el filme. La imagen- pulsión, es una impresión. La imagen-acción, las cualidades y potencias se capta como actualizador en estados de cosas.

imágenes se puede ver en los distintos montajes de los directores: “este tipo de imágenes-movimiento , son los que conforman la etapa clásica de la historia del cine , cuyos diversos maestros llevan las combinaciones posibles[...]Eisenstein, Stroheim, Morneau, Lang, Stenberg, Vider, Ford, Chaplin, Hitchcock.”³⁹ Las distintas técnicas de montaje llevarán a una diversidad de sensaciones de acuerdo con la visión del director. En cómo se expresan estas imágenes-movimiento tendrá que ver con la edición y el montaje, así también la imagen por separado llevará la huella del director, es decir su propia visión del mundo.

El cine no responde a la preocupaciónn subjetiva sino a los encuadres y movimientos. Para explicar las condiciones del cine para presentar ideas, alude a los conceptos de Eisenstein, cine, imagen, pensamiento se relacionan en la noción de cine. La imagen-movimiento es múltiple y divisible, entre ellas puede existir choque o exaltación, es la comunicación de movimiento de las imágenes.

En el choque de la imagen: “La imagen cinematográfica debe tener un efecto de choque sobre el pensamiento y forzar el pensamiento a pensarse el mismo y a pensar el todo. Esto es la definición misma de lo sublime”.⁴⁰ Las distintas formas de montaje van dirigidas a enfatizar el movimiento de la imagen, la imagen cinematográfica se logra con la percepción del público, pero más allá resulta en una especie de exaltación del pensamiento, la exaltación tiene que ver con la experiencia de cómo se percibió esta imagen-movimiento. En la exaltación surge el pensamiento, en esta actividad se lleva a pensar en todo lo posible, lo cual Deleuze indica que es sublime.

³⁹ J. Ruiz Mascardó, *op. cit.* p.136.

⁴⁰ Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós,1987, p.212.

Una vez más, auxiliándose de la teoría de Eisenstein, revisa el concepto de “cine intelectual” que tiene un correlato al pensamiento sensorial que se relaciona con la inteligencia emocional, para Eisenstein y lo que le interesa a Deleuze es que se necesita de una inteligencia emocional para entrar al cine, ser intuitivo a las imágenes; el término cine intelectual no quiere proponer algún género o señalar ciertas cintas como intelectuales, el cine intelectual es posible por la relación con una inteligencia emocional que participa en la experiencia con la imagen; el pensamiento que surge entre la imagen y el sujeto se puede llamar cine intelectual. El espectador sucumbe a la imagen, y esto no puede ser posible sin la capacidad de la inteligencia emocional:

En la obra de arte lo más elevado de la conciencia tiene por correlato a lo más profundo del subconsciente, según un “doble proceso” o dos momentos coexistentes. En este Segundo momento ya no se va de la imagen-movimiento al claro pensamiento del todo que ella expresa, se va de un pensamiento del todo, presupuesto, oscuro, a las imágenes agitadas, removidas, que lo expresa.⁴¹

El término inteligencia emocional Deleuze nuevamente lo retoma de Eisenstein que lo relaciona con el sentir en el cine:

Por eso Eisenstein recuerda constantemente que << el cine intelectual >> o a <<la inteligencia emocional>> y de otra manera no vale nada. Lo orgánico tiene como correlato a lo patético. En la obra de arte lo más elevado de la conciencia tiene por correlato a lo más profundo del subconsciente, según un <<doble proceso>> o dos momentos coexistentes. En este segundo momento ya no se va de la imagen-movimiento al claro pensamiento del todo que ella expresa, se va de un pensamiento del todo, presupuesto, oscuro, a las imágenes agitadas, removidas que lo expresan. El todo ya no es el logos que unifica las partes, sino la ebriedad, el pathos que las impregna y se expande por ellas.⁴²

En la inteligencia emocional el logos no es todo, sino que el pathos asiste a la comprensión, la emoción integra a la razón, resulta de una sensibilidad ante el objeto o imagen percibida. El

⁴¹ *Ibid.*, p.213.

⁴² *Ibid.*, p.213.

pensamiento se ha agitado por las imágenes, las imágenes que interceden el subconsciente, por procesos cognitivos, el pensamiento se expresa en esta actividad. Es por ello por lo que, para Eisenstein, el monólogo interior se expandía en el cine aún más que en la literatura, la potencia de la imaginación surge con la experiencia del cine.

El cine tiene una capacidad metafórica que al principio se tuvo en duda pues el cine no es como el poeta, que la palabra constituye su arte poético; en este caso, el cine muestra la imagen. La imagen, en todas sus apariciones, fecunda al pensamiento y a la imaginación; también la imagen cinematográfica es metafórica, también lógica, pero algo que logra es la individuación de masa⁴³, no segmenta al público en individuo, sino que en masa existe una experiencia estética.

La relación que se da en esta experiencia entre el pensamiento y el cine puede dividirse en tres: “la relación con un todo que no puede sino ser pensado a una toma de conciencia superior, la relación con un pensamiento que no puede estar sino figurado en el desarrollo subconsciente de las imágenes, la relación sensoriomotriz entre el mundo y el hombre, la naturaleza y el pensamiento”⁴⁴ El concepto de conciencia es entendido desde Spinoza donde la conciencia es reactiva, es un síntoma del cuerpo, está siempre en relación con lo no consciente, que es activo y productivo. Para Deleuze: “La conciencia: testimonia

⁴³ Vid., G. Deleuze, *La Imagen- tiempo. Estudios sobre cine 2*.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 218.

únicamente la formación del cuerpo superior”⁴⁵ La conciencia es capaz de percibir efectos como alegría o tristeza.⁴⁶

Lo que resulta interesante para Deleuze es que: “La conciencia es una mera superficie: aquella parte del cuerpo que se ve afectada por el mundo. Es un epifenómeno. Lo que le interesa remarcar a Deleuze es que la relación de la conciencia con lo exterior es siempre una relación entre dos fuerzas desiguales: una inferior y otra superior.”⁴⁷ Esto es que la relación con el exterior surge diferencias donde la condición política o social de los individuos no es la misma.

El pensamiento y el cine pueden suscitarse en estas tres acciones, el cine siempre estará en relación con el tiempo y movimiento, el filme se va construyendo a través de este movimiento, al relacionarse pensamiento y cine surgen nuevos planteamientos de las ideas plasmadas en el filme.

Entonces tenemos que, para Deleuze, imagen-pensamiento e imagen-tiempo están relacionados con el decir del cine, es a través de ellas que puede darse un todo, un filme. Ante la imagen cinematográfica, el pensamiento se despliega pues su relación es perceptiva y después psicológica, al relacionarse con la conciencia y las afecciones que resultan de esa conciencia.

⁴⁵ Esperón, Juan Pablo; Etchegaray Ricardo; *Pensar con Deleuze. Pensar de otro modo, la realidad, la acción, la creación y el deseo*, Editorial abierta FAIA, Academia Latinoamericana, Revista y casa editorial Electrónicos, 2016, p.51.

⁴⁶ El concepto de conciencia en Deleuze es de extenso análisis pues está en relación con la idea de cuerpo, conceptos que deben ser revisados en la filosofía de Spinoza. La conciencia percibe efectos, pero se ignoran las causas por ello es un conocimiento inadecuado.

⁴⁷ *Ibíd.*, p. 50.

Para entender desde Deleuze cuál es la implicación entre cine y filosofía, atenderemos a explicar brevemente qué es filosofía para Deleuze, quiero utilizar dos definiciones que él hace. La primera es:

La filosofía pretende decir lo indecible, pensar lo no pensado, se trata indudablemente de una actividad de por sí angustiante porque implica que se esté siempre en el borde de lo pensable, de lo decible y del lenguaje mismo. De ahí que los conceptos sean ante todo herramientas de trabajo para el pensamiento y que su creación obedezca a una necesidad de poder llegar a pensar cosas que necesitan ser pensadas⁴⁸

Una de las principales adscripciones que hace Deleuze hacia la filosofía es que necesita de conceptos para nombrar lo que se necesita ser pensado, el filósofo no puede hablar desde el lenguaje que se conoce, porque está describiendo lo que aún no se nombra y lo que aún no se piensa. La importancia del filósofo reside en ser capaz de utilizar conceptos y también de crearlos. Los conceptos no son universales; “son creados para responder a una circunstancia concreta, una ocasión. Los conceptos deben poder lograr un efecto de relevo entre la teoría y la práctica para ser capaces de afectar la vida, además han de ser vectoriales, en tanto implican una cierta manera de circular en el espacio y el tiempo”⁴⁹ Los conceptos no son estáticos; así se espera del filósofo crear nuevos conceptos, además de discutir sobre ellos. Se puede decir que estar en constante diálogo con conceptos y crearlos es filosofía. En los conceptos se conoce la permanente interacción del filósofo con el mundo y aluden a la imagen de su pensamiento, por tanto, las imágenes están en correlación con el concepto. Así

⁴⁸ Wenger Calvo, Rodolfo, *El cine como “imagen del pensamiento” según el constructivismo filosófico de Gilles Deleuze*, Revista Amauta, Universidad del Atlántico, Barranquilla, N° 27, enero-junio 2016, p. 124.

⁴⁹ *Ídem.*

la imagen es pensamiento, en este caso es pensamiento del cineasta que proyecta su pensamiento en su obra fílmica.

La segunda definición está en relación con el cine, para Deleuze la imagen y su relación con el pensamiento, la imagen se equipara con el concepto, entonces: “La filosofía se ocupa de los conceptos: los produce, los crea. La pintura crea cierto tipo de imágenes, con líneas y colores. El cine crea otro tipo de imágenes, imágenes-movimiento e imágenes-tiempo. Pero los conceptos mismos son imágenes, imágenes del pensamiento. Comprender un concepto no es más fácil, ni más difícil que mirar una imagen”⁵⁰ La imagen y concepto son para Deleuze equiparables a los argumentos, donde no hay jerarquías de ningún tipo, pues los dos quieren transmitir pensamiento. Podemos decir que la filosofía es creadora de conceptos y el cine de imágenes, cada uno impregnado de pensamiento.

II.2. Alain Badiou

Los trabajos de Badiou en los que me voy a enfocar para explicar la relación entre cine y filosofía serán dos principalmente: *El cine como experimentación filosófica e Imágenes y palabras: Escritos sobre cine y teatro*, que es donde expondré su idea de cine y filosofía. La decisión de tomar estos escritos se debe a que son los textos donde analiza el cine como tema filosófico. Los textos de Badiou son diversos y enfocados en distintas temáticas por ello sería complicado hacer un resumen de su pensamiento en pocas páginas. Los escritos en los que me apoyaré tienen relevancia a nuestro tema por tratar sobre el vínculo entre cine y filosofía.

⁵⁰ G. Deleuze, *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas 1975-1995*, Valencia, Pretextos, 2007, p.197.

El hombre está en continua creación, en creación de ideas. El hombre y su relación con el mundo, en el continuo observar se producen ideas correspondientes a esta experiencia. Su relación con el mundo confiere también a que existe una relación con el arte, que es parte de la experiencia con el mundo. Las experiencias con el arte producen ideas. En la presencia ante la obra de arte hay una germinación de ideas que puede inducir la obra. Hay un fluir de ideas, en la fluctuación se originan ideas. La pintura puede fundar una idea, no solo al verlos sino después de haberla visto. La aparición de ideas es un continuo pasar, después de la obra. Así el cine, como la obra de arte, exclama ideas y alimenta la germinación de ideas. El cine está constituido por diversas piezas fílmicas, cada filme por diversas imágenes unidas por el movimiento, el movimiento que hace estas imágenes en cine.

La respuesta en Badiou es que hay una poética del cine; es el movimiento el que hace que la idea visite en lo sensible, la visitación es una actividad particular del cine, pues las ideas después del cine subsisten, la idea ha transitado al espectador. La imagen tiene movimiento de ahí que exprese una idea, pero el espectador es la que la entenderá o interpretará, en la visitación, para después siga transformándose, es un proceso colateral de discernimiento: “El cine desmiente la tesis clásica según la cual el arte es la forma sensible de la idea, puesto que la visitación de la idea a lo sensible no le otorga a ella ningún cuerpo. La idea no es separable, no existe en el cine más que en su pasaje. La idea es visitación”⁵¹ Podemos decir que la idea nunca estuvo en el objeto pero que, si transita desde o para el objeto, ese pasaje que describe Badiou es en el discernimiento de obra a espectador, o

⁵¹ Badiou, Alain, *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*, Buenos Aires, Manantial, 2011, p.22.

espectador a obra que ha llamado visitación; la idea pasa a lo sensible, existe más que en el pasaje, aparece y transita, porque el cine es movimiento.

La relación entre filme y espectador surge una poética, pues es una relación ideal: a primera vista desde las imágenes surgen ideas, imágenes, representaciones; el filósofo es capaz de tomar esas ideas y de conjurar nuevas ideas y de transitar sobre la visitación del filme. El filósofo constata esta poética en su participación para presenciar ideas y de hacer las propias presentes. También podemos decir que hay una poética en el filme que la hace el autor, el cineasta a través del lenguaje cinematográfico que el autor crea para presentar su idea. En tanto hay poética desde la creación del filme, la imagen y la representación, así también, cuando el filósofo se acerca a la visitación de ideas sobre el filme.

Para Badiou, el cine tiene la propiedad de conspirar con el espectador: “El cine conspira con la humanidad afirmativa cuando acepta medirse con la epopeya, con su espacio, con sus héroes taciturnos, con sus duelos donde lo mismo se confronta con lo mismo para la gloria de la mismidad”.⁵² El cine pretende ser una aventura como la *Iliada* o la *Odisea*, tal como se describe, como una epopeya que queda en el consciente de los espectadores, por un momento se vive dentro de su epopeya, y alcanza nuestro discernimiento para que finalmente la imagen culmine. La relación entre cine y filosofía es productiva, engendradora, próspera relación para generar ideas:

No es una relación de conocimiento: no se trata de decir que la filosofía, reflexiona sobre el arte 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

⁵² *Ibid.*, p. 89

creación de nuevas ideas sobre lo que es una idea [...] otra forma de decirlo es que el cine es una situación filosófica.⁵³

La participación del sujeto hace que esta relación sea vivida, no es solo una comprensión por tal filme, sino que es una relación que otorga a los participantes comprensión del mundo y de producción de ideas, es así como Badiou afirma que es una situación filosófica.

La relación genera ideas, hay una relación cognitiva, la situación filosófica parte desde el momento que se define que es una relación cognitiva, de la situación resulta una idea que se mueve, entre lo visto y lo que aparece. La situación filosófica es una relación entre términos entre los que generalmente no hay relación en común⁵⁴, los términos se entrelazan aun siendo extraños y esto es lo que convierte la relación cine y filosofía, como una situación filosófica.

La segunda situación que se da es poder y pensamiento, la contraposición, uno siempre triunfa sobre el otro; el poder siempre hará presente la violencia para ejercer su superioridad. Es situación filosófica porque es movimiento contrario que lleva a preguntas y respuestas. Para Badiou, no es pensar sobre cualquier cosa, sino que en ese pensar debe estar presente el conflicto, la contradicción, que hace que nazca la reflexión, la filosofía es dolorosa porque puede ser una ruptura: “Estoy totalmente de acuerdo con Deleuze: la filosofía no es en absoluto la reflexión de cualquier cosa. Hay filosofía, puede haber filosofía, porque hay relaciones paradójicas, porque hay rupturas, porque hay decisiones, distancias y

⁵³ *Ibid.*, p.23.

⁵⁴ *Cfr.*, Alain Badiou, “El cine como experimentación filosófica” en Gerardo Yoel (Comp.), *Pensar el cine 1. Imagen, estética y filosofía*, Buenos Aires, Manantial, 2004.

acontecimientos”.⁵⁵ En la aparición de los problemas, resulta la filosofía, la que desea conocer y entender aun en la contradicción.

La definición de cine que encontramos en Badiou es la siguiente:“ En este caso, estamos en una visión del cine como fabricación de una apariencia real, una suerte de doble de lo real y ,en el fondo tratamos de comprender la fascinación del cine a partir de la fascinación de las imágenes. Se le puede expresar de otra manera: que el cine es la perfección del arte de la identificación.”⁵⁶

El cine es arte de masas, es arte de la imagen y la imagen fascina a todos. El cine es fabricación de la apariencia, copia de la realidad, construye imágenes para crear un mundo artificial. La imagen atrae a la fascinación, traslada el mundo real, lo hace presente ante nuestra visión.

El cine se compone de la imagen y el tiempo: “El cine es, en el fondo, como tiempo que se puede ver, gracias a ello crea una emoción del tiempo, que es diferente de la vivencia inmediata del tiempo. Todos tenemos naturalmente una vivencia inmediata del tiempo, pero el cine transforma la vivencia en representación, muestra el tiempo.”⁵⁷ Este enunciado se compara a lo dicho por el cineasta Andrey Tarkovski, sobre la importancia de la representación del tiempo, sobre todo del pasado.

El cine es una experiencia filosófica que sucede a través de la imagen. Para Badiou es importante demarcar que en el cine hay una experiencia filosófica que proporciona una

⁵⁵ *Ibid.*, p.28.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 32

⁵⁷ *Ibidem.*

visitación de ideas. En el proyecto filosófico de Badiou acerca de rescatar la contemporaneidad desde la filosofía, el cine forma parte, pues el cine logra atrapar esa contemporaneidad, el cine está en el presente. En su proyecto filosófico, que desea postular para los filósofos de esta época y momento, el filósofo contemporáneo es su deber conocer el presente y desentrañar sus paradigmas, pero no es fácil entender el presente pues a los historiadores se les escapa, y los filósofos lo entienden, pero desde términos anteriores al ahora. Acceder a la idea del presente es trabajo principal en su proyecto: “una idea sólo se muestra con claridad en torno al acontecimiento. Entiendo por ‘acontecimiento’ al aparecer de un hecho que rompe con el saber dominante de una situación histórica determinada y que obliga a posicionarse a cada uno de sus elementos respecto a él”⁵⁸

Bajo esta interpretación del cine se alza el proyecto de Alain Badiou de un (re) comienzo de la filosofía, una tarea filosófica para pensar la contemporaneidad. El objetivo del filósofo es que la filosofía contemporánea deba reivindicarse a través de un proceso de transmisión igualitaria de la idea de presente,⁵⁹ en esta actividad el cine y la filosofía se encuentran:

Así de la misma manera que lo hizo Platón en la exposición de su filosofía, Badiou propondrá que el filósofo busque en el cine, imágenes, personajes y fabulas que hagan más seductora la escena filosófica [...] la estructura de estas figuras filmicas debe adaptarse a la estructura de la idea. Vista de esta perspectiva, podemos decir que la filosofía, en la medida que pone sus fabulas en imágenes al servicio de la presentación de la idea, hacia un ‘uso táctico’ del cine⁶⁰

⁵⁸ García Puchades, Wenceslao, *El lugar del cine en el pensamiento filosófico de Alain Badiou*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia-Facultad de Bellas Artes de San Carlos, 2012, p.24.

⁵⁹ *Ibid.*, p.17.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 33.

El cine será el epicentro de búsqueda de imágenes, fabulas, representaciones, que nos pueda ofrecer el cine, estas estarán al servicio de la idea; estas serán productoras de ideas que puedan desarrollar el quehacer filosófico. El filme proporciona imágenes pues está hecho de imágenes en cada uno de sus cuadros, así también fabulas que pueden ser tomadas para interactuar con las ideas. El papel del cine en el quehacer filosófico es más que un “uso táctico”, es de una inmersión de ideas que permean en las figuras fílmicas, por tanto, el cine será lugar del trabajo filosófico a través de sus imágenes y también de sus argumentos para la exposición de una idea.

II.3. Stanley Cavell

A finales del siglo XIX y siglo XX, en Estados Unidos se tenía una preocupación sobre hacer una filosofía propia, fuera de la filosofía europea; Charles Sanders Peirce, William James y John Dewey iniciaron una empresa de dar cabida a la filosofía propia como fue el pragmatismo.⁶¹ En 1933 el panorama académico de Estados Unidos cambia con la llegada de los intelectuales judíos que huían del nacionalsocialismo y que se expandía peligrosamente por toda Europa. Los filósofos que llegaron fueron Hannah Arendt, Herbert Marcuse, Erich Fromm, así como varios miembros del Círculo de Viena como son: Rudolf Carnap, Otto Neurath, Carl Hempel y Hans Reichenbach, dejando una tradición académica en las universidades de Estados Unidos en temas como lógica y filosofía del lenguaje. Se menciona que después de esto, se continuaron tres generaciones que siguieron revisando los mismos temas de sus antecesores: la primera conformada por William Quine, Nelson

⁶¹ R. Nodal, Alex, *Stanley Cavell y la nueva filosofía norteamericana*, Pensamiento, Vol.61, 2005, N° 229, p.32.

Goodman; la segunda: Hillary Putnam y Donald Davison y una tercera fue la de Robert Nozick, Richard Rorty y Stanley Cavell.⁶² Cavell tendría amistad con Hillary Putnam, ellos tendrían conversaciones sobre el tema del escepticismo, el escepticismo sería uno de los temas principales para Cavell. La crítica hacia el intelectualismo de la filosofía moderna haría que propusiera una nueva forma del filosofar:

En este sentido Cavell entiende la filosofía no sólo como una disciplina teórica más o menos abstracta, sino también como una tarea práctica enraizada en nuestras formas de vida ordinaria; más una reflexión crítica de la cultura en la que de hecho vivimos que un fundamento o discurso privilegiado de la misma. (La filosofía en este sentido sería para Cavell, como para Putnam y Rorty, un lugar de la conversación de la humanidad, pero no necesariamente el único ni el mejor)⁶³

Cavell tendría una oposición a la manera en cómo se ejercía la filosofía en las instituciones académicas, la filosofía se estaba llevando a un lenguaje desconocido que no podrían acceder todos. Para el filósofo era muy importante que la filosofía se pudiera transmitir. La idea de cultura también era importante para Cavell, la filosofía estaba dentro de lo cultural que pertenecía a lo común. Aunque el autor se centraría en los temas de la cultura y estudios sobre “baja cultura” y “cultura popular”, además escribiría sobre epistemología, ética, política, literatura, psicoanálisis, feminismo, incluyendo interpretaciones de Descartes, Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger y Wittgenstein.⁶⁴ A Cavell se le nombró el filósofo de lo ordinario, que sería una etiqueta peyorativa pues saldría de las

⁶² *Ibid.*, p.33.

⁶³ *Ibid.*, p.36.

⁶⁴ *Ibid.*, p.38.

discusiones de filosofía del lenguaje, pues para los filósofos del lenguaje no era importante la filosofía del lenguaje ordinario.⁶⁵

La búsqueda de la cultura norteamericana lo llevaría a considerar el cine como un objeto de cultura propio de los estadounidenses, en ella buscaría lo que llamaría una “herencia cultural común”, pues es lo que los estadounidenses comparten en comunidad, así propone que desde el cine se puede encontrar la cultura americana, así también considera que “la filosofía y los films hollywoodenses movilizan intereses culturales”.⁶⁶ El cine es una expresión cultural para Cavell, en ella se puede reconocer la cultura americana pero no es propio de los americanos.

El cine describiéndose como ordinario transgrede a la filosofía, no es un tema que se ocupe la filosofía, pero desde lo ordinario se puede filosofar, así como lo ordinario se puede cuestionar filosóficamente. El cine cuenta con propiedades que nos acerca a la sensación y significación, un encuentro con el mundo y las ideas. En percepción de Cavell, el cine tiene como capacidad percibir cada movimiento y gestos humanos; nos reconocemos en lo filmado. Para el filósofo, escribir de cine y filosofía, es un tema serio, pues dedicarse a escribir sobre ello ya es una posición de seriedad y de compromiso, el cine debe ser considerado pues es una expresión de cultura.

Cavell se cuestiona por qué hay resistencia frente al vínculo de cine y filosofía, pues se tiende a describir a la filosofía como una disciplina especializada, sobre todo porque su

⁶⁵ Era una enunciación despectiva por el modo de hacer filosofía pues en ese momento se consideraba más importante la filosofía del lenguaje.

⁶⁶ Cavell, Stanley, *El cine, ¿puede hacernos mejores?*, España, Katz editores, 2008, p.28.

campo de trabajo no es lo ordinario, lo común a todos, pero esta perspectiva, considera Cavell que es una forma de institucionalizar a la filosofía y desde la institución decir qué es filosofía:

Según mi interpretación, se trata menos de una disposición a reflexionar sobre cosas distintas de aquellas sobre las que reflexionan los seres humanos ordinarios, cuanto de una disposición a aprender a reflexionar sin dejarse distraer por las cosas sobre las cuales los seres humanos ordinarios no pueden evitar reflexionar o, en todo caso, sobre cosas que les imponen en la mente, a veces como un ensueño diurno, otras como un rayo que atraviesa el paisaje.⁶⁷

Una de sus obras importantes es *The World Viewed. Reflections on the ontology of film* (1971) que aún hoy en día es sujeto de análisis para los filósofos del cine. En esta obra se desea enfrentar a lo que la llama modernismo, el modernismo desea implantar que la realidad nunca la vamos a ver cómo es.⁶⁸ La modernidad ha llevado a un aislamiento del individuo y a la disolución de la comunidad. Para Cavell el medio cinematográfico puede ser capaz de enfrentar el aislamiento del sujeto y la pérdida de comunidad⁶⁹; el filme interactúa con el espectador y desde el cine se dan nuevas formas de relación con el mundo:

Las películas satisfacen el anhelo humano de escapar de la propia subjetividad y ver el mundo real gracias al “automatismo de la fotografía”. En este sentido Cavell describe el fundamento material de los medios de las películas como “una sucesión de proyecciones automáticas del mundo.” La ausencia de la mano del hombre tanto el capturar el mundo externo a la cámara como el proyectarlo es la condición del candor del cine, “de su destino para revelar todo lo que se le revela y de su fortuna al permitir que el mundo se exhiba”⁷⁰

⁶⁷ *Ibid.*, p.30.

⁶⁸ Alzola Cerero, Pablo, *Review Book. The World Viewed*. La Torre del Virrey. Revista de Estudios Culturales, N°27, enero2020.

⁶⁹ *Ídem.*

⁷⁰ *Ibid.*, p. 58.

El cine es una proyección del mundo, una proyección que se quiere exhibir y desde ahí se observa el mundo real, es una relación que se da entre el espectador y el filme. Lo que ve es lo que se deseó mostrar del mundo.

El método de Cavell para analizar el cine es primero buscar la pregunta crítica fundamental, la respuesta será a partir de una lectura atenta de las películas: "...entendiendo esta tarea como un esfuerzo por observar cada elemento que compone la película e indagar su significado"⁷¹ El filme se vuelve un objeto de estudio que se analizará pieza por pieza, los elementos que lo integran serán estudiados para tener una respuesta a la pregunta hecha. El cine es material para contestar a preguntas. El cine no se refiere al individuo sino a la comunidad, el cine nos lleva nuevamente al estado de comunidad que tanto ha negado el individualismo exacerbado:

[...] si bien el cine promete al espectador una relación con la realidad sin precedentes, su dramaturgia- las relaciones humanas que pregunta- aspira a prometer aquello que parecía perdido con el aislamiento de la individualidad moderna: la existencia de una comunidad. 'El mito del cine es [...] que la comunidad siga siendo posible incluso cuando se nos niega la actividad de la sociedad'⁷²

El cine es de nuevo hacer un contacto con el mundo, desde el cine conoce al otro e interactúa, además que se aproxima al mundo que ya no conoce por el aislamiento que se ha sometido. El cine apela a la comunidad en sus argumentos, una historia es hecha de interacciones con los otros.

⁷¹ *Ídem.*

⁷² *Ibid.*, p.60.

Una de las concepciones que Cavell tiene sobre el cine es que es una “forma expresiva por antonomasia, de la cultura estadounidense”,⁷³ refiriéndose exclusivamente al cine hollywoodense de los años cincuenta y sesenta, el cual considera como un referente cultural de su país. El cine, para Cavell es una fuente de la cultura norteamericana.

La filosofía de Cavell se basa en prestar atención a experiencias visuales inmediatas, en su texto *The World Viewed* subraya que el cine nos permite ver, todo nuevo, a lo cual varios estudiosos lo han relacionado con el método fenomenológico de Edmund Husserl.⁷⁴ Sus trabajos sobre cine son sobre el encuentro personal con algún filme, esto ha sido criticado pues su punto de vista siempre será desde una perspectiva privilegiada.

Cavell propone que el cine es un agente filosófico, a esto se ha dicho que el propone una metafilosofía, pues tiende a una posición de cómo se ha de escribir Filosofía, y desde ahí es posible enlazar el cine y la filosofía. El punto central del filósofo es “que es la experiencia cinematográfica y qué nos puede esclarecer sobre la condición humana”⁷⁵, cuando la filosofía se interesa por un objeto se interesa a su vez por la esencia del objeto. A la filosofía y a la experiencia cinematográfica se les exige un nuevo tipo de escritura que ha de complementarse y batir nuevos retos:

⁷³ Jareño, José María de Luelmo, *Una filosofía en imágenes: Stanley Cavell*, Revista de Humanidades, Tecnológico de Monterrey, N° 24, 2008, p.194.

⁷⁴ W. Norton, Glen, *Stanley Cavell and Film: Scepticism and Self-Reliance at the cinema* by Catherine Wheatley (Review), *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, N°20, 2020, p.238.

⁷⁵ Ruiz Moscardó, Javier, *El matrimonio entre cine y la filosofía: apuntes sobre la metafilosofía de Stanley Cavell*, *Diánoia*, Vol. 64, N° 82, mayo-octubre 2019, p.183.

la experiencia cinematográfica obliga a la filosofía- primera transformación del cine sobre ésta- a ensayar un tipo de escritura que amplía nuestra comprensión acerca de lo que un filme puede sugerirnos o inspirarnos. Si el cine piensa, es necesario adoptar la escritura filosófica al modo de pensamiento que el filme ejerce; tal será la única manera de trascender la tradicional ‘filosofía del cine’ en dirección a la concepción del “cine como filosofía”⁷⁶

La interacción entre el cine y la filosofía no será de posesión sobre la otra, ni de que los conceptos de una área dominen sobre la otra, sino que como lo describe Cavell a de crearse una nueva forma de escribir y también de abrir a nuevos temas a la filosofía: “ El cine reta a la filosofía al fomentar una interacción entre imágenes y conceptos ‘que podría permitirnos explotar diferentes maneras de pensar o diferentes maneras de hacer filosofía’”.⁷⁷ La interacción es beneficiosa para las dos áreas pues las dos encontrarán nuevos conceptos y nuevos temas de reflexión.

Uno de los puntos importantes que también reflexiona Cavell es sobre la realidad que se nos presenta en el cine, que es la realidad que se construye con las habilidades del cineasta y las técnicas propias del cine, acompañada de la visión del creador; al observar un filme se nos invita a comprender la realidad que aparece: “cuando la realidad se proyecta en la pantalla y la proyección ha de entenderse como un modo de aparición distinto a la ‘representación ’y a la ‘descripción’, el espectador responde de una manera que lo obliga a replantearse su modo de ser”⁷⁸ La realidad, entonces, se conjura bajo perspectiva del cineasta y de lo que desea mostrar al espectador, como lo menciona no será una representación, ni una descripción, si un modo de ver el mundo.

⁷⁶ *Idem.*

⁷⁷ *Ibíd.*, p. 184.

⁷⁸ *Ibíd.*, p. 185.

III. Andrey Tarkovski

Andrey Tarkovski es un cineasta soviético nacido el 4 de abril de 1932 en Savrazhye en Ivanovo. En 1954 ingresó al Instituto Estatal de Cinematografía de la Unión Soviética, su obra cinematográfica la construyó en los años de 1958 a 1986, con un total de 11 películas, incluyendo con la que se graduó de la academia de cine. Las películas son: *Los asesinos* (1958), *Hoy no habrá tarde libre* (1959), *La aplanadora y el violín* (1960), *La infancia de Ivan* (1962), *Andrei Rubliov* (1966), *Solaris* (1972), *El espejo* (1974), *Stalker* (1979), *Nostalgia* (1983), *Tiempo de viaje* (1983) y su última película, *Sacrificio* (1986).⁷⁹ Su obra gira sobre los temas de la memoria, el pasado y la nostalgia. En ellas podemos ver paisajes siempre melancólicos, imágenes contrariadas por el pasar del tiempo. Se ha descrito la obra de Tarkovski como:

Nietzsche, Cervantes, Bruegel. Leonardo, Bach, Pergolese, algo de Dovjenko. La propuesta de Tarkovski es inasible, inclasificable [...] un juego hierofánico para atrapar el tiempo y devolverlo en imágenes insólitas; el despertar en un bosque arcaico; el agua que invade todo, techos trasminados por su presencia ubicua y animada la cálida luz del verano sobre el campo; Paisajes tensos cargados de pasiones, de pacíficas y absolutas plenitudes, de soledades; sueños que se rompen y nos llevan a la oscuridad de otro sueño; patrias nebulosas habitadas por el silencio.⁸⁰

La anterior descripción nos resuelve en un párrafo el conjunto de imágenes que predominan en el cine de Tarkovski, sus imágenes nos trasladan a los sentimientos de los personajes, anhelos, recuerdos; la imagen en el cine de Tarkovski es fundamental en el

⁷⁹ Tarkovski, Andrey, *Esculpir el tiempo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.

⁸⁰ Arroyo García, Sergio Raúl, *Andrei Tarkovski: devolver a la naturaleza sus enigmas*, Argumentos.

Estudios críticos de la sociedad, n° 15, UAM-Xochimilco, México, abril de 1992, p.113.

desarrollo del personaje. La imagen acentúa el paisaje de desolación, vacío, seco, frío donde habitan los personajes.

Para Tarkovski el cine no se trata solo de mostrar una historia y desarrollarla cuadro a cuadro, sino que involucra poesía y arte. Lo que se desarrolla en una obra fílmica no solo es un acontecimiento o una historia, es tiempo. La impresión de los recuerdos, la memoria juega un gran papel en sus obras, es por ello por lo que los elementos latentes del aparecer de la memoria como el agua, el fuego, la humedad, el frío aparecen constantemente en sus paisajes.

Los recuerdos aparecen como coordenadas del pasado y también las impresiones de esos recuerdos aparecen vinculados a la psicología del personaje. Otro elemento de sus filmes son los sueños que parecen caminar entre el pasado y el futuro, aparecen inciertos y se mezclan con los recuerdos.

La elección del cineasta Andrey Tarkovski para este análisis entre cine y filosofía es por los elementos que podemos encontrar en sus filmes, como la poesía, el arte, su visión de lo que es el mundo que no desea imponerla, sino compartirla. Para el autor los recuerdos de la infancia son los que marcan a las personas y es desde ahí donde marcamos nuestra relación con el mundo. Las imágenes son oníricas hasta llegar a lo vívido. Que es lo que se puede encontrar en el cine de Tarkovski: “en el convergen voces, imágenes, pensamientos que nadie se atreve a convocar y que en su interior encuentran una armoniosa promiscuidad: el misticismo paneslavista, la iconografía religiosa, la sensualidad pagana, la sabiduría trágica, cierta sabiduría romántica.”⁸¹ Todo ello en sus filmes converge de manera armoniosa

⁸¹ *Ídem.*

incluyendo al individuo como un parte de un todo que resulta complejo, pues a veces ya no se puede ver por separado cada uno de estos elementos.

La formación fílmica de Tarkovski fue en la academia cinematográfica de la Unión Soviética, pero no siguió los parámetros de la academia que se regía por la formula cinematográfica eisensteiniana que era dirigir al público conclusiones visuales: “Para Tarkovski este llevar de la mano al espectador, dirigirlo a conclusiones visuales e ideológicas, representaba cancelar el pensamiento, negar la posibilidad de crear sensaciones abiertas. Su propuesta radical: una película debe ser emocional y no racional”⁸² El cineasta considera que el filme no ha de ser dirigido o dar conclusiones, tampoco un juicio que predetermine todo el filme. El cine es una experiencia abierta.

Para Tarkovski el cine es una creación artística y está ligada a como el artista se relaciona en el mundo, el artista es creador de su obra, es una visión personal del mundo, una visión del mundo que desea desentrañar y mostrar, así también la obra es acompañada por sus valores y por sus ideales:

Las obras maestras nacen de la lucha del artista por expresar sus ideales éticos; de hecho, sus conceptos y su sensibilidad están conformados por esos ideales: si ama la vida, tiene una necesidad avasallante de conocerla, cambiarla, de tratar de hacerla mejor, en pocas palabras, si lo que intenta es participar en acrecentar el valor de la vida, no hay peligro en el hecho de que su representación de la realidad haya pasado a través del filtro de sus conceptos subjetivos, de sus estados de ánimo, ya que su obra será siempre un empeño espiritual que aspira a hacer más perfecto el hombre: una imagen del mundo, que nos cautive por su armonía de sentimiento y pensamiento, por su dignidad y autodominio.”⁸³

⁸² *Ibid.*, p.114.

⁸³ Tarkovski, Andrey, *op. cit.*, p.35.

La razón de crear obras artísticas es para perfeccionar al hombre en dos ámbitos: lo emocional e intelectual. Tarkovski no ve por separado estos dos estados, en este caso, el cine sería la obra que nos llevaría a estos motivos. Para beneficio de la dignidad del hombre, nos hace mejores.

La visión del mundo, que el artista trae consigo, y que se traslada a su obra, en este caso sería el filme; el artista revela su visión a través de la pintura, el dibujo y la imagen. En Tarkovski encontramos que la imagen es la visión del mundo, que no se puede equiparar con la idea ni tampoco con la expresión de una idea, lo que nos lleva a considerar una crítica a la definición de Eisentein. La puesta en escena no es un concepto, la imagen artística va más allá: "La imagen artística es una metáfora en la que una cosa es sustituida por otra, la más pequeña por la más grande. Para hablar de lo que está vivo, el artista se sirve de lo muerto; para hablar de lo infinito, muestra lo finito. Sustitución [...] El infinito no puede ser materializado, pero se puede crear su ilusión: una imagen."⁸⁴ La imagen puede ser capaz de todo incluso materializar lo infinito, entonces más que una idea, es un todo, el todo puede aparecer en una imagen.

La imagen puede llegar ser un todo por su sentido metafórico que nos señala Tarkovski, la imagen puede ser unidad también. La descripción de la imagen que tenemos del autor es:

La fealdad y la belleza están contenidas una en la otra. Esta prodigiosa paradoja, en todo su absurdo, fermenta la vida misma y en el arte crea esa totalidad en la cual la armonía y la tensión se unifican. La imagen hace palpable una unidad en la cual los elementos diferentes están frente a otros. Uno puede hablar del origen o de la esencia de la imagen, pero la descripción no será adecuada. Una imagen no puede ser sino creada o sentida, aceptada o rechazada. No puede ser comprendida intelectualmente. El infinito no puede ser, expresado ni descrito, pero puede ser aprehendido a través

⁸⁴ *Ibid.*, p. 46.

del arte, puesto que lo hace tangible. El absoluto sólo puede ser alcanzado a través de la fe y en un acto creativo.⁸⁵

La imagen no podemos corresponderla con una idea, es compleja porque está compuesta por elementos que se pueden atraer o rechazar, y se entiende desde la sensibilidad, es sentida. La imagen surge del acto de creación del artista. La imagen no puede ser descrita como un concepto, más bien es una aparición poética, una experiencia poética. Podemos decir que las imágenes nos trasladan a una experiencia estética, aunque puede participar lo intelectual en menor medida.

La obra artística nos puede mostrar una visión del mundo particular, se puede aceptar o rechazar, pero en el momento de la creación de la imagen u obra, resulta de un pensamiento; sin embargo, en esa visión del mundo, el autor percibe al mundo en su sensibilidad más que en lo intelectual, pues al experimentar el mundo lo ha sentido. La diferencia entre lo intelectual y lo emocional, Tarkovski lo describe así:

Un poeta tiene la imaginación y la psicología de un niño, pues sus impresiones del mundo son inmediatas independientemente de las profundas que sus ideas sobre el mundo puedan ser. Desde luego, se puede decir que un niño también es un filósofo, pero solo en un sentido muy relativo, y el arte huye de los conceptos filosóficos. Dicho en otras palabras, el poeta nos describe el mundo, toma parte en su creación⁸⁶

Para la creación artística necesitamos de la imaginación, de nuestra relación con el mundo y nuestra sensibilidad, el filósofo trata de describir, de conocer, de encontrar, pero no crea, el mundo ya está para él. Es entonces que nos da una diferencia entre el poeta y el

⁸⁵ *Ibidem.*

⁸⁶ *Ibid.*, p. 49.

filósofo: es el poder de creación. El poeta no describe al mundo, como lo haría un filósofo, no lo piensa, un filósofo se separa del mundo para comprenderlo; el poeta o el artista no se separa, lo experimenta para crear imágenes. La obra de arte está ligada al sentir del autor:

Quando se establece un vínculo entre la obra y el espectador, este experimenta un golpe purificador y sublime. En esa aura que une a la obra maestra con su público, surge lo mejor de nosotros y sentimos la necesidad de exteriorizarlo. En ese momento nos reconocemos y nos descubrimos; así como lo insondeable profundidad de nuestro potencial y los alcances últimos de nuestras emociones⁸⁷

La obra podemos experimentarla, así hay un vínculo que sucede al experimentar la obra, esto nos lleva a una experiencia sublime que nos encuentra con el autor y su obra, la pintura, la escultura e incluso el filme, pues el filme es la obra del cineasta. De la interacción entre espectador y obra nos lleva a un sentir del mundo. La experiencia sublime es: “Conmovida por una obra maestra, una persona comienza a escuchar dentro de sí el mismo llamado que incitó al artista hacia el acto creativo.”⁸⁸

Para los cineastas, la gran obra, lo que crean es el filme, en el filme es donde se describe su visión del mundo. Tarkovski sugiere que nació un principio estético desde que las personas fueron a mirar las imágenes de los hermanos Lumière y se fascinaron con ellas, desde esas imágenes que no tenían historia y las personas deseaban verlas: sin embargo, todo cambiaría por hacer el cine un instrumento de ganancia⁸⁹.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 50.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ En un principio Tarkovski considera que el cine estaba relacionado al arte, ya que a su consideración las películas de los hermanos Lumière contenían un germen estético. En las siguientes décadas, los guiones para hacer películas fueron tomados de la literatura y de obras teatrales, el cine fue utilizado para grabar

El cine sería el medio para atrapar el tiempo y reproducirlo cuantas veces sea necesario, además de ser preservado, el cine al ser de imágenes en movimiento daría una impresión de un tiempo real, el tiempo que se queda vivo en la imagen. Para Tarkovski, el tiempo es el centro de la idea del cine, el tiempo queda impreso en el filme, bajo esta idea considera que el trabajo de un cineasta es esculpir el tiempo: construir crear, cortar y ordenar, finalizando con la obra, un filme que conformará una imagen cinematográfica.⁹⁰ La imagen cinematográfica encierra el tiempo, en un acontecer de sucesos: “El tiempo fijado en sus formas y manifestaciones factuales: esa es la idea suprema del cine como arte y nos lleva a pensar en la abundancia de recursos inexplorados del mismo, en su colosal futuro”.⁹¹ El cine es el tiempo que transcurre siempre, de ahí que el filme puede tener una experiencia de continuidad.

La importancia del cine desde su nacimiento en el siglo XIX se debe a cubrir un vacío, una necesidad emocional, Tarkovski considera que: “El cine fue la primera forma artística que surgió como consecuencia de una invención tecnológica, como respuesta a una necesidad vital. Era el instrumento que la humanidad debía de tener para incrementar su dominio sobre el mundo real, ya que la esfera de acción de cualquier arte se limita a un aspecto de nuestro descubrimiento espiritual y emocional de la realidad”⁹² El cine cubre una necesidad vital, que es la experiencia con el mundo real. La búsqueda de esta experiencia en el cine se une a

representaciones teatrales y a sí venderlas para proyecciones. El cine se reduce a una ilustración, lo artístico se hizo de lado, lo artístico era la posibilidad de imprimir en el celuloide la realidad del tiempo. El cine para Tarkovski debe ser el medio para explorar los problemas complejos de nuestro tiempo

⁹⁰ *Vid.*, Tarkovski, Andrey, *op. cit.*

⁹¹ *Ibid.*, p. 72.

⁹² *Ibid.*, p. 92.

las condiciones de la existencia como es el trabajo constante, las relaciones con los otros y el sesgo de la educación materialista, de cubrir solo necesidades materiales. El cine nos reencuentra con una experiencia vital⁹³, así como las artes y la literatura.

III.1. Alain Badiou y Tarkovski

Después de dar una pequeña reseña del pensamiento de Andrey Tarkovski sobre el cine y su relación con otras artes, me encauzaré hacia cómo podemos acercarnos a sus filmes desde la postura de los filósofos, considerando ya la postura de Tarkovski expuesta sobre el cine. Aunque no afirmo que estas tres visiones sean las únicas, ni las correctas, podemos acercarnos a analizar sus filmes desde sus enunciados, desde como los filósofos se han acercado a analizar el cine. Andrey Tarkovski considera que el cine no es enteramente una experiencia intelectual, pues es la experiencia sensible la supera. Entonces podemos encontrar puntos de encuentro entre el cineasta y los filósofos, y es lo que desarrollaremos a continuación.

La cuestión será si, bajo ciertos conceptos y métodos de los filósofos, podemos adentrarnos al análisis filosófico de los filmes de Andrey Tarkovski. Los filmes de Tarkovski presentan un complejo aparato de construcción, que van desde estilos de montaje, así como su estilo personal y su idea de visión del mundo, los recuerdos, el pasado, el tiempo son los principios de su escena fílmica.

⁹³ Una pregunta que nos hace Tarkovski en su texto *Esculpir el tiempo* es cuál es la razón por la que las personas acuden a una pantalla a apreciar imágenes durante dos horas. Una de las razones es que hay una necesidad humana de conocer y dominar al mundo, pero sobre todo por un tiempo pasado o aun no vivido que acontece en la pantalla, esta es la experiencia vital.

Para Badiou, el cine y la filosofía no llevan una relación intelectual, a lo cual Tarkovski estaría de acuerdo, pues el cine no se trata de ideas, según su concepción, ya que esta definición se viene arrastrando desde Serguéi Einsenstein —sino que el cine está vivo, así también esta relación estaría viva. Al no tratarse de ideas, pero si de un encuentro entre extraños, surgiría una situación filosófica.⁹⁴ Desde la argumentación de Badiou, se puede considerar al cine de Tarkovski como un elemento extraño, un cine que puede trastocarnos, pues es un elemento extraño a la filosofía.

El encuentro con el cine de Tarkovski puede llevarnos a más de una experiencia filosófica, pues los filmes están dispuestos a no llevarnos de la mano, ni a conclusiones previas, como lo quiere el autor; se experimenta el cuadro a cuadro, cada una de las imágenes que recuperan sueños, recuerdos, el pasado, y la alteración del tiempo.

La visión de Tarkovski es que el cine es arte, y como una obra de arte está llena de los pensamientos y sensibilidad del autor, más no es un reflejo contundente del autor sino también de su experiencia en el mundo, el cómo el autor entiende el mundo. Badiou considera al cine como arte, arte que puede redirigirnos a las ideas, pero las ideas no se encuentran en la obra, en este caso en el filme, sino cuando la visitación es posible, al contacto entre espectador y obra. El cine puede ser considerado como un espacio de creación de ideas, donde al espectador y desde ahí forma ideas. Tarkovski menciona que la interpretación ensteniana intelectual, en la cual la idea está en la imagen, no le parece correcto. Badiou diría que en efecto no está en la imagen sino en la visitación, concepto que ya se detalló anteriormente.

⁹⁴Cfr., Badiou, Alain, “El cine como experimentación filosófica” en Gerardo Yoel, *op .cit.*, pp.23-81.

Badiou se interesa por las posibles relaciones que puede tener la filosofía con otras áreas, se auxilia del término “síntesis disyuntivas” de Deleuze,⁹⁵ donde una relación no es una relación, sino es una paradoja o ruptura, en estos entramados es donde surge la filosofía, en una relación no puede haber concordancia siempre aparecerá una paradoja o una ruptura, en estos conflictos hay una actividad filosófica. La relación filosofía y cine no va a ser de naturaleza armónica: “Estoy totalmente de acuerdo con Deleuze: la filosofía no es en absoluto la reflexión de cualquier cosa. Hay filosofía, puede haber filosofía, porque hay relaciones paradójicas, porque hay rupturas, porque hay decisiones, distancias y acontecimientos”⁹⁶ Si tenemos en cuenta esto, debemos de observar los primeros problemas que surgen cuando la filosofía se acerca a los filmes de Tarkovski, pues nos enfrentamos a otro lenguaje, que es el lenguaje cinematográfico, esta sería nuestra primer ruptura; otra esfera es que el filme se consolida con imágenes; ¿Cómo es que la filosofía se ha de acercar a la imagen? En especial a la imagen cinematográfica que describe Tarkovski donde está atrapado el tiempo. El diálogo entre las dos áreas será de rupturas y de distancias pues la filosofía no tratará de imponer sus conceptos sino de introducirnos a sus propios esquemas de conceptualización de la materia cinematográfica.

Tarkovski menciona que hay algo de lo que se compone el cine, en especial en el cine de autor:

La imagen cinematográfica es básicamente, pues la observación de los hechos de la vida transcurriendo en el tiempo, organizados a partir de la estructura misma de la vida y acotando sus

⁹⁵ *Ibid.*, p. 28.

⁹⁶ *Ídem.*

leyes temporales [...] La imagen es auténticamente cinematográfica cuando (entre otras cosas) no únicamente vive en el tiempo, sino que el tiempo vive en ella, en todas y cada uno de sus planos.⁹⁷

Es así como el cineasta entiende la imagen como un fluir del tiempo en los planos, en este fluir está viviendo, y es así como el cine se convierte en una experiencia con el tiempo. La filosofía tendrá que trabajar en esta concepción de imagen y tiempo, en consonancia con la visión del cineasta. Un dialogo entre la filosofía, la obra (filme) y el creador (cineasta) donde la filosofía convive con la experiencia fílmica y aprende de otras formas de expresión y de discurso.

Badiou al igual que Tarkovski considera que el cine tiene una cualidad democrática, el cine puede disfrutarse sin necesidad de intelectualismos; Badiou lo describe como un arte de masas, el arte de masas ⁹⁸tiene una relación paradójica (lo que lo hace filosófico), arte es 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 tanto, una educación particular que hace que ‘arte ’siga siendo una categoría aristocrática”.⁹⁹ El cine rompe con esta definición, al convertirse en un arte de masas, al que todos pueden

⁹⁷ Tarkovski, Andrey, *op. cit.*, p. 76.

⁹⁸ El arte de masas en Badiou y Tarkovski tiene dos acepciones diferentes: en Badiou tenemos que el cine al ser un arte “democrático” se puede acceder a él sin necesidad de una formación intelectual, por ello un arte de masas, los individuos conectan de inmediato con el cine. En Tarkovski al referirse cine de masas, señala que el cine sufrió una estandarización para hacerlo un objeto mercantil, así también considera que el cine se vuelve masivo por que se desea disfrutar de una experiencia que la vida no puede darle por la condición moderna capitalista.

⁹⁹ Badiou, Alain, *op. cit.*, p. 30.

introducirse sin necesidad de una educación en particular, es una experiencia. El cine como arte de masas se vuelve político pues un arte es restrictivo a quienes lo puedan comprender, el cine no lo es.

Alain Badiou tiene una definición del cine similar a la de Tarkovski, el cine se relaciona con el tiempo, es un tiempo que se puede ver, hay una vivencia, es lo que muestra el cine una vivencia del tiempo,¹⁰⁰ así Tarkovski considera el tiempo como: “Creo que el tiempo es la razón por la que una persona va normalmente al cine: por el tiempo pasado, perdido o aún no vivido. Acude al cine para obtener una cierta experiencia vital[...]”¹⁰¹ Los dos concuerdan que el cine es una experiencia vivida, que lo que se busca es experimentar lo vital, porque en el cine se muestra el tiempo, aquello con lo que se vivió o aún no se ha vivido. Ante esta búsqueda de experiencia, el cine otorga una sensibilidad al espectador.

El cine no solo abrió a que el espectador experimente el tiempo, también en esa relación abrió a una nueva posibilidad de síntesis, esto es de gran importancia para la relación de cine y filosofía, pues la filosofía está ante una nueva forma de síntesis que llega a una ruptura, por tanto a una transformación, se modifica y da nuevas posibilidades de síntesis.¹⁰² Entonces la filosofía se adhiere al “ 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

¹⁰⁰ Vid. Badiou, Alain, *Loc. cit.*

¹⁰¹ Tarkovski, Andrey, *op. cit.*, p. 72.

¹⁰² Cfr. Yoel, Gerardo, *Loc. cit.*

cinematográficas”.¹⁰³ Nuevamente Badiou nos dice que la filosofía se adentra al contexto cinematográfico, comprende nuevas síntesis y las transforma. Para la filosofía la actividad de síntesis no será nada nuevo, solo entrará a las formas de síntesis del medio fílmico.

III.2. Gilles Deleuze y Tarkovski

Para Deleuze la imagen es el centro del análisis del cine, el cine se compone de imágenes que forman una continuidad. La imagen, considera Deleuze, es la unidad de la cinematografía, y en ella se consolida el tiempo y el espacio. Alain Badiou entendía en la obra sobre el cine de Gilles Deleuze: “La filosofía crea la idea al criticar la representación de la imagen por el concepto. Quizá sea otro movimiento del cine, del cine del pasado, del cine del futuro: el de crear a partir de la idea, como dice Deleuze, conceptos mediante la imagen”,¹⁰⁴ aquí Badiou concluye que el cine sería una filosofía sin conceptos, entonces, ¿habría una filosofía con imágenes? La actividad propia de la filosofía es analizar y crear conceptos, menciona Deleuze; en su comparación el cine realiza imágenes, si la filosofía ha de intervenir en los filmes entonces tendrá que introducirse a las imágenes.

Deleuze menciona que hay dos tipos de imágenes que son la imagen-movimiento y la imagen-tiempo,¹⁰⁵ desde este tipo de imágenes y desde considerar el montaje, se respalda una idea, que es lo que puede decirnos una imagen. En el principio de su texto: *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, menciona que lo que hará a continuación es una

¹⁰³ *Ibid.*, p.48.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p.89.

¹⁰⁵ *Supra.*

clasificación de imágenes, la decisión de estudiar el cine es porque es parte de la historia del arte y del pensamiento.

Ante la introducción sobre la imagen, Deleuze le da a la imagen un estatuto ontológico: “Estas son capaces de toda suerte de movimiento y están afectadas por todas las dimensiones del tiempo”¹⁰⁶ La imagen por sí misma tiene un contenido, así también es de gran importancia el tiempo, el tiempo se abre en la misma imagen. El análisis de los planos y la correspondencia de imágenes será de interés para entender las imágenes-movimiento que se suceden una a una en el montaje.

El método que realiza Deleuze permite acercarnos a la obra de Tarkovski, desde la imagen individual a las imágenes en su montaje. La imagen es parte de un todo donde se desarrolla la expresión del tiempo, la imagen también genera ideas en cuanto si está sola o está en la complejidad del montaje. Aquí los cineastas se expresan como pensadores, pues en el montaje es donde arman su historia que quieren mostrar, pero ellos lo hacen a través de sus imágenes-movimiento y con las imágenes-tiempo, sería la escritura del cineasta, así como los conceptos para el filósofo. Deleuze, como ya mencionamos, inicia una clasificación de las imágenes-movimiento en tres: imagen-percepción, imagen-acción e imagen-afección, todas ellas pueden conformar un montaje de una película.¹⁰⁷ Desde esta clasificación se puede realizar una introducción del cine Tarkovski, a través del tipo de imágenes que describe Deleuze.

¹⁰⁶ Marrati, Paula, *Gilles Deleuze: Cine y filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2003, p.10.

¹⁰⁷ Cfr. Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*.

En los filmes de Tarkovski se pueden apreciar cada una de las imágenes-movimiento, como es el caso de las imágenes oníricas, como es la aparición del fuego en *Sacrificio* o la casa incendiada de *El espejo*, que aparecen desde lo onírico para atraer el pasado. Estas dos imágenes son imagen-percepción pues pasan de lo subjetivo a lo objetivo, y viceversa, así como la contemplación del rostro de la madre, que no sabemos si es de la esposa o de la madre, se da de un salto a otro de escena a escena, al observarse al espejo, ¿quién es? La esposa que siempre apareció como la madre, la madre que aparece casi borrosa en la memoria. Parece ser que el cine Tarkovskiano está lleno de las imágenes-percepción. Tarkovski considera que la creación es poesía, sus filmes son acompañados por poemas de su padre, las imágenes son resaltadas por estos mismos poemas, que puede no haber referencia entre lo uno y lo otro. Por la acumulación de imágenes-percepción tenemos un cine poético: “En síntesis, la imagen-percepción encuentra su estatuto, como subjetiva libre indirecta, tan pronto como refleja su contenido en una conciencia-cámara que se vuelve autónoma (cine de poesía)”.¹⁰⁸ La imagen-afección, es el primer plano al rostro y ofrece una lectura afectiva al filme, de la aparición del rostro se pueden tener diversos análisis. La imagen-afección es rico en diferentes apariciones en el cine de Tarkovski, desde la mirada perdida de la esposa de Chris Kelvin, Jari en *Solaris* o la mirada de la hija del Stalker en *Stalker*, cada una dudando de si son ellas, aunque veamos el rostro. La imagen -afección nos lleva a enfrentarnos al personaje, a la expresión de resaltación de su rostro con lo que sucede en la escena, por sí misma esta imagen es una entidad, pues nos obliga a acercarnos al rostro humano. La imagen-acción, se podría decir donde varios elementos integran para proporcionar una idea, hay momentos colectivos intensos, de ahí acción, se integran

¹⁰⁸ *Ibid.*, p.140.

elementos diferentes. Las imágenes-acción pueden estar en todas las escenas pues integran diversos elementos.

Deleuze describe una cuarta imagen, que es la imagen-pulsión que por sus características es difícil enunciarla, parece ser que aparece en medio de un surrealismo, donde están diversos elementos que parecen no tener conexión o señalar solo esos elementos, la imagen-pulsión no puede decir nada, son sus elementos, su escenario que resulta la pulsión misma, el extrañamiento de ciertos elementos que no pertenecen ahí; Deleuze nos da como un ejemplo la casa del *Ángel exterminador* de Buñuel, donde parece que las personas aristócratas pertenecen ahí en una elegante comedor donde se sirven los mejores alimentos, con cubiertos brillantes. Una de esas imágenes-pulsión en el cine de Tarkovski es el infante Ivan en *La infancia de Iván*, donde parece que el elemento que no debe estar es el niño, sin embargo, el elemento que no debe estar es la desolación. Otra imagen-pulsión es la casa en la Isla de *Solaris*, el protagonista uno a uno observa los elementos que están puestos para considerar que lo que está viendo es su casa, incluso su padre, el frío, el agua, pero hay algo que no debe estar, que no es.

Para Tarkovski como para Deleuze la imagen resulta crucial pues en ella se desata el tiempo y se hace una aprehensión de la realidad, la imagen es vitalidad, así como donde todo sucede: “Lo que nace del montaje o de la composición de las imágenes-movimiento no es otra cosa que la Idea, esa imagen indirecta del tiempo: el todo que envuelve y desenvuelve el conjunto de las partes en la célebre cuna de intolerancia, y el intervalo entre acciones haciéndose cada vez más pequeño en el montaje acelerado de las carreras”¹⁰⁹ Aquí la idea

¹⁰⁹ *Ibid.*, p.55.

nace de la composición de imágenes, no es una sola, sino el orden que lleva el montaje. Podemos decir que el filme es un todo que puede representar una idea, el filme es conformado por instantes como son las imágenes-movimiento, que a su vez se puede apreciar el instante complejo.

III.3. Stanley Cavell y Tarkovski

Stanley Cavell asume que hay una experiencia estética en el cine. La empresa de Cavell es una búsqueda de la cultura norteamericana en el cine hollywoodense, desde el cine decide que puede haber cuestiones culturales que son transmitidas. El cine no solo transmite cultura sino también es un agente filosófico por tanto también lleva a una experiencia estética. Cavell considera que el cine interviene en una herencia cultural pues es a través del cine que se comparten cuestiones o preocupaciones en común, si consideramos al cine como una expresión cultural, es entonces que con el cine de Andrey Tarkovski debemos entenderlo como una expresión cultural Rusa, los elementos característicos que tiene el cine de Tarkovski como son los recuerdos, entran en el elemento común a todos los que comparten mismo tiempo y espacio, como son las praderas frías de Rusia y el constante goteo del agua.

Una de las experiencias que rescata Tarkovski en su libro *Esculpir el tiempo*, es que después del estreno de su película el *Espejo*, llegaron varias cartas preguntándole sobre lo difícil que fue entender su filme; en cambio también recibió cartas donde le expresaban la alegría de recuperar los recuerdos de Rusia, pues los espectadores llegaron a recordar elementos que compartían en común, como es el salpicar el agua, las praderas en el aire, existía una empatía entre los espectadores al compartir las experiencias en común. Tarkovski rescata una carta de un obrero en Leningrado:

Es una gran virtud le poder escuchar y entender...Este es, después de todo, el primer principio de las relaciones humanas: la capacidad por entender y perdonar a la gente sus faltas involuntarias, sus fallas naturales. Si dos personas fueron capaces de experimentar la misma cosa, aunque fuera una sola vez, serían capaces de entenderse mutuamente, aun cuando viviera en el tiempo de los mamuts

y otro en la era de la electricidad. Y Dios quiera que la gente pueda entender y experimentar impulsos comunes humanos, tanto los propios como los de los demás¹¹⁰

El autor de la carta le explica a Tarkovski que él pudo experimentar esas mismas sensaciones que describe en su película, esa experiencia se suscitó cuando vio la película, pues esas sensaciones son comunes a todos los que compartieron el mismo contexto cultural. No hay necesidad de intelectualismos, que ayuda a comprender cierto filme si son las sensaciones y las descripciones que se han vivido.

La película *El espejo* tuvo un impacto en los espectadores rusos pues podían reconocer estados comunes a todos, desde los recuerdos de la infancia hasta las sensaciones que les producía la película como estar con la madre, o también hábitos simples como dejar comer al gato con los niños, los espectadores que disfrutaron esas sensaciones compartían cosas en común, que los hizo otra vez regresar a esa niñez nostálgica.

Las acciones ordinarias, como lavarse el cabello o correr en el campo llevan a experimentar una realidad en común, este contacto con el mundo desde el cine permite una experiencia del pensar sobre el otro. Los filmes se refieren a una comunidad no a un individuo, por tanto, las preguntas que se han de hacer a un filme son sobre la comunidad y su experiencia.

Al ejercer el método cavelliano sobre las obras de Tarkovski se está negando que el cine solo sea propio de una cultura, como lo diría Cavell, sino que en otras regiones también se ha desarrollado para mostrar sus experiencias sobre el mundo y compartir con otros las emociones en común.

¹¹⁰ Tarkovski Andrey, *op. cit.*, p. 13.

En el cine podemos apreciar como éste es un medio para ver el mundo, o una experiencia del mundo, en este caso particular la visión de Andrey Tarkovski, no hay descripción ni representaciónn, sino una visión que resulta del contacto con el mundo y de lo que acontece a su alrededor. Los filmes pueden llegar a ser personales, pero no individualistas, es una visión que comparte con otros, como es el caso del obrero de Leningrado que le escribió, la visión del mundo es compartida porque detalla elementos en común.

Conclusiones

El resultado de todo nuestro trabajo nos lleva a responder que la relación entre cine y filosofía es posible pero este vínculo se genera bajo la posición filosófica del autor. El filósofo elige bajo qué términos llevará esta relación, así como los conceptos y el fin. El fin también determinará los resultados de esta unión. Podemos decir que los filósofos que revisamos están dispuestos a abrirse a los paradigmas y la teoría del cine que lleve a una mejor reflexión sobre el cine. Los resultados son diversos y llevan a distintas cuestiones como: ¿Qué es la imagen? ¿Qué es la imagen cinematográfica? ¿Qué es la visualización del tiempo en el cine? ¿La imagen es concepto? ¿Cómo filosofa el cine?, entre otras.

A lo largo del texto se desarrollaron las intervenciones de la filosofía en el cine y a qué cuestiones han llevado, así como el surgimiento de nuevos problemas en el ámbito filosófico como la ontología del cine.

En la breve historia del cine que se realizó en el primer capítulo quedó como punto relevante que las imágenes en movimiento en pantalla fueron contundentes para que las personas se maravillaran con el cine, podemos decir que el cine fue un invento que causó una nueva forma de experimentar el mundo, a través de la imagen. La imagen como concepto sería analizada por los filósofos, así como los filmes en su totalidad serían tomados como argumentos filosóficos.

En la revisión de los tres filósofos que retomamos para acercarnos al análisis del cine de Andrey Tarkovski, cada uno tiene diferente acepción de lo que es filosofar sobre el cine, no podemos decir que tenían métodos, sino que tenían distintas formas de concebir la relación entre filosofía y el cine. Cada uno tenía su proyecto filosófico y en ello podría entrar el cine,

así como diferentes cuestiones acerca del cine. La relación con la filosofía es lo que hacía que cada filósofo partiera de distinta posición para pensar el cine. Cada uno de ellos contribuyó a elaborar conceptos para acercarnos al cine. Así, con Gilles Deleuze atenderíamos al problema de la imagen y a la pregunta ¿qué es la imagen? Con Alain Badiou examinamos que hay una relación entre el espectador y el filme, desde donde surgen las ideas, filme y filosofía son una relación de producción de ideas. Stanley Cavell acude al cine como un nuevo formato de hacer ideas, es decir la filosofía se transforma al abordar el nuevo objeto que es el filme, para de ahí replantear sus temas y su nueva actividad filosófica.

Los acercamientos al cine y sus cuestionamientos llevarían a revisar distintas cuestiones. Las preguntas predominantes en los filósofos mencionados son acerca de la idea en la imagen, la imagen como concepto. También es importante para ellos cuestionar cómo es que las ideas surgen entre espectador y filme. Si el cine es en realidad el creador de ideas o si la filosofía es la productora de ideas al observar el filme. Una de las cuestiones importantes que surge en la pregunta de Stanley Cavell: ¿Podemos filosofar sobre el cine? ¿Qué es lo que se considera filosofía? ¿Hay diferentes formas de hacer filosofía? Esto nos lleva a replantearnos una posición acerca de la filosofía y cuál será nuestro objetivo como filósofos.

Ante esto, el acercamiento al cine de Tarkovski con la ayuda de las definiciones y planteamientos de la filosofía del cine de los pensadores mencionados nos permitió entablar el vínculo entre filosofía y cine, que generó una integración entre la imagen y la idea. Las ideas generaron nuevas conexiones con el trabajo fílmico de Andréy Tarkovski, así como interpretaciones acerca del concepto de imagen. En este vínculo no podemos hacer a un lado el pensamiento de Tarkovski y su interpretación del filme como una visión del mundo. El

pensamiento de Tarkovski sobre la imagen cinematográfica, el cine, la creación fílmica como obra de arte, nos lleva a considerar su conceptualización sobre el cine, y ésta nos lleva a replantearnos argumentos filosóficos sobre el cine.

Como objetivo a futuro deseo proponer una revisión de los conceptos de la teoría cinematográfica desde la filosofía, pues los cineastas tienen su interpretación de lo que es el cine desde su tradición teórica, que filósofos como Deleuze retoman para desde ahí partir para hacer filosofía. Considero que esto nos llevaría a esclarecer conceptos como imagen e imagen cinematográfica y a profundizar sobre los elementos del cine.

Al realizar este trabajo nuevos cuestionamientos de mi interés aparecieron, como la ontología del cine; preguntas como: ¿Qué es la visión del mundo del cine?; y cómo las imágenes cinematográficas construyen la visión del mundo del cineasta.

Finalmente puedo decir que la relación filosofía y cine ha contribuido a que la filosofía se encuentre con otros temas afines a su campo y que se imbuya en nuevos temas de investigación. La relación resulta prospera pues las dos áreas se retroalimentan y conducen a que se habla del cine desde la filosofía y la filosofía interceda en el mundo cinematográfico conociendo los mecanismos de representación del mundo en la imagen.

Bibliografía

Alvarado Duque, Carlos Fernando, *Cine y Filosofía. Aproximaciones a un territorio de encuentro. La potencia poética de las imágenes en movimiento*, Revista Calle 14, Vol. 8. N° 11, julio-diciembre del 2013, pp.125-138.

Alzola Cerero, Pablo, *Review Book.The World Viewed*. La Torre del Virrey. Revista de Estudios culturales, N° 27, enero 2020, pp. 57-60.

Argüello Manresa, Gemma del Carmen, *Encuentros fortuitos y categóricos entre la filosofía y el cine*, Revista Casa del Tiempo,3, N° 29,2010, pp.59-62.

Arroyo García, Sergio Raúl, *Andrei Tarkovski: devolver a la naturaleza sus enigmas, Argumentos*. Estudios críticos de la sociedad, N° 15, UAM-Xochimilco, México, abril de 1992, pp. 111- 127.

Badiou, Alain, “El cine como experimentación filosófica” en Gerardo Yoel (comp.) *Pensar el cine 1. Imagen, ética y filosofía*, Buenos Aires, Manantial, 2004, pp. 23-81.

-----, “¿Qué es tener una idea en cine de Gilles Deleuze” en Gerardo Yoel (comp.) *¿Pensar el cine 1? Imagen, ética y filosofía*, Buenos Aires, Manantial, 2004, pp. 83-90.

-----, *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*, selección de textos y prólogo de Gerardo Yoel, Buenos Aires, Manantial,2011.

Bazin, André, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Ediciones Rialo, 2008.

Cavell, Stanley, *¿El cine puede hacernos mejores?*, Buenos Aires, Katz editores,2008.

- Couto Romero, Fátima M.A., *Historia del cine*, Polytechnic Institute of Leiría, 2015.
- Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1983.
- , *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1987.
- , *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas 1975-1995*, Pretextos, 2007.
- Esperón, Juan Pablo; Etchegaray Ricardo; *Pensar con Deleuze. Pensar de otro modo, la realidad, la acción, la creación y el deseo*, Editorial abierta FAIA, Academia Latinoamericana, Revista y casa editorial Electrónicos, 2016.
- García Puchades Wenceslao, *El lugar del cine en el pensamiento filosófico de Alain Badiou*, Valencia, 2012, Tesis, Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, 530 P.
- Infante del Rosal, Fernando, *Estatuto actual de la filosofía en la teoría del cine*, en Eikasia, Sevilla, mayo 2012.
- Jareño, José María de Luelmo, *Una filosofía en imágenes: Stanley Cavell*, Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey, N° 24, 2008, pp. 191-213.
- Lingnan University, *Prof. Livingston, Paisley Nathan* [en línea], China, última actualización. 15 de marzo del 2012. <In.edu.hk/philoso/?page-id=287>. [Consulta 23 de marzo del 2021]
- Marrati, Paula, *Gilles Deleuze: Cine y Filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2003.
- Matamoros Franco, Nora María, *Cine y Filosofía: El acto ideatorio como cuento fílmico*, Signos filosóficos, N° 7, enero-junio 2002, pp. 175-188.

Molina Siles, Pedro; Piquer Cases, Juan Carlos, *El color en comienzos del cine. De la aplicación manual al technicolor*, Libro de Actas del X Congreso Nacional del Color, Valencia ,26-28 junio 2013.

Morin, Edgar, *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Paidós, 2001.

Mount Holyoke College, *Professor Emeritus of Philosophy Thomas E. Wartenberg*, Massachusetts, US, última actualización.2021. <mholyoke.edu/people/thomas-wartenberg>. [consulta: 17 febrero 2021]

Pulecio, Muriño, Enrique, *El cine: Análisis y Estética* [en línea]en Ministerio de Cultura, Colombia,<mincultura.gov.co/arcos/cinematografía/publicaciones/Documents/El%20cine%2c%20Análisis%y%20Estética.pdf>.[Consulta:23 de marzo de 2021]

R. Nodal, Alex, *Stanley Cavell y la nueva filosofía norteamericana*, Pensamiento, Vol.61, 2005, N° 229, pp.31-42.

Ruiz Moscardó, Javier, *El escultor del tiempo: claves de la “filosofía cinematográfica” de Gilles Deleuze*, Estudios de filosofía, N° 58, julio-diciembre de 2018, Universidad de Antioquía, pp. 119-142.

-----, *El matrimonio entre el cine y la filosofía: apuntes sobre la metafilosofía de Stanley Cavell*, Dianoia, Vol. 64, N° 82, mayo-octubre de 2019, pp. 177-187.

-----, *El cine como modelo epistemológico*, Julio 2017, Tesis, Valencia, Universidad de Valencia,356 P.

Sadaoul, Georges, *Historia del cine mundial*, México, Siglo XXI, 2004.

Saldarriaga, José Fernando; Cardona, Natalí, *Cine y Filosofía: sus rostros*, Revista Ratio Juris, Vol. 9, N° 19, julio-diciembre 2014, pp.199-216.

Smuts, Aaron, *Film as Philosophy: In Defense of a Bold Thesis*, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 67:4 Fall, 2009.

Tarkovski Andrey, *Esculpir el tiempo*, 5 ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.

University of Kent, *Profesor Murray Smith* [en línea], Reino Unido, última actualización. 4 de febrero 2020. <Kent.ac.uk/arts/people/2140/Smith-murray>. [Consulta: 16 febrero,2021].

University of Oxford, *Faculte of Phylosophy. Dr.Stephen Mulhall*, [en línea], Reino Unido, última actualización.2016. <users.ox.ac.uk/newc0929/framesetcontacts.shtml

Vallejo, Ángel, *Cine y filosofía: metáfora y paradigma*, Paideia, 106, 2016, pp.205-220.

W. Norton, Glen, *Stanley Cavell and Film: Scepticism and Self-Reliance at the cinema by Catherine Wheatley (Review)*, Alphaville: Journal of Film and Screen Media, N° 20, 2020, p. 238.

Wenger Calvo, Rodolfo, *El cine como “imagen del pensamiento” según el constructivismo filosófico de G. Deleuze*, Revista Amauta, Universidad del Atlántico, Barranquilla, N° 27, enero-junio 2016, pp. 119-134.