

Imágenes y conceptos: relaciones entre cine y filosofía

Pablo Hernández

Posiblemente la mayoría de nosotros hemos cometido locuras para conseguir un texto, sea porque no lo encontramos en ninguna librería ni biblioteca, sea por su precio. Posiblemente la mayoría de nosotros también hemos perseguido hasta el cansancio preciosas cintas de video cuya proyección nuestro pobre medio nos ha negado ver en “la pantalla grande”. Títulos de libros y de películas rondan nuestras cabezas como deseos insatisfechos, y como anhelos incansables.

De las relaciones entre esos dos universos, el de los libros de filosofía y el de las películas cinematográficas, el de los conceptos y el de las imágenes, el de lo pensable y el de lo visible, es de lo que vengo a hablarles.

El punto de partida, o la base material a partir de la cual iniciamos nuestra exposición es la publicación, en 1983, de un estudio sobre cine realizado por el filósofo francés Gilles Deleuze. Este estudio se dividió en dos tomos: 1. La imagen-movimiento; 2. La imagen-tiempo. Lo interesante de esta propuesta textual, que además es el tema que nos interesa resaltar en nuestra exposición, reside en que

enfatisa la necesidad de iniciar el estudio desde su núcleo: las relaciones entre el cine y la filosofía. Pero también nos demuestra que dicha cuestión implica una pregunta por lo que la filosofía tiene de particular como disciplina, y una pregunta por los elementos fundamentales del arte cinematográfico.

La primera constatación de dicha investigación es que las relaciones entre la filosofía y el cine no se han consolidado aún, a pesar de la cercanía y las resonancias que se dan entre ambos rangos de la actividad humana contemporánea. Primeramente porque ni el uno ni la otra, ni el cine ni la filosofía, han desarrollado estrategias adecuadas de acercamiento. Estos textos pretenden ser el primer ejemplo de una relación entre filosofía y cine que no intente establecer una jerarquía entre ambos. En otras palabras, se trata de estudiar una relación no jerárquica entre cine y filosofía; por lo tanto, los textos en cuestión, siendo filosóficos, no ven el papel de la filosofía como una torre, o como la autoridad, desde la que se juzga la legitimidad, profundidad, verdad o belleza de todo lo demás. De ahí que el título de nuestra exposición, enfatizando la “y”, la conjunción, pone lado a lado las imágenes y los conceptos, el cine y la filosofía.

Entonces, en esta compleja relación, lo primero es saber quiénes se relacionan. Por un lado, la filosofía, pero una filosofía que reconoce que nunca está segura de sí misma y que, por eso mismo, nos advierte que nunca hay que dar por sentado qué es la filosofía. Pero esta filosofía no se obsesiona por saber qué es sino que se agota en su acción y en la seguridad de realizar su más preciada función: crear conceptos a partir de problemas que impone la naturaleza; la social, la cultural y la natural, toda la naturaleza. Por otro lado, tenemos el cine pero un cine que se concibe a sí mismo como arte, como juego creativo que impone a unos determinados medios técnicos el sobrepasar sus propios límites para crear lo nuevo, y cuyas creaciones son formas completamente nuevas de imágenes, una revolución constante de la imagen.

La relación entre cine y filosofía, así definidos los términos relacionados, no es la relación entre dos elementos aislados, químicamente

puros, preexistentes a la relación, sino la convergencia extraordinaria de dos acciones creativas, de dos procesos diferentes y particulares. Así, estos textos de los que partimos en nuestra exposición nos enseñan que acercarse al cine, para un filósofo, no es tratar de someterlo a conceptos, o de juzgarlo a partir de conceptos, sino de crear la posibilidad de un encuentro entre el cine y el pensamiento, a partir del cual se pueden extraer, crear, conceptos de lo que el cine ha hecho de novedoso: una revolución en nuestra forma de percibir.

Esto quiere decir que hay perspectivas que se desechan en este encuentro entre filosofía y cine. Nos permitimos mencionar sólo una. Tener un concepto, como tener una imagen, no tiene nada que ver con la ideología o la falsa conciencia, porque al ser tanto el cine como la filosofía una práctica, ambas comparten el ser creación. En este sentido, la práctica que es la filosofía rehuye a las ideas que se ajustan a las significaciones dominantes o a las consignas establecidas, a las ideas que sólo sirven para verificar tal o cual cosa. Y busca la producción de ideas que se expresan en aquellas preguntas que más bien cierran el paso a toda respuesta, las preguntas que muestran algo simple que quiebra todas las demostraciones. Este será no sólo el criterio de definición de la filosofía sino también el criterio de lo que se quiere como cine. Porque el cine se aleja de lo ideológico, de lo común como dominante, en la medida en que es una práctica que rechaza las imágenes creadas bajo las significaciones y representaciones dominantes, y busca la producción de imágenes que señalen modos de vida, de percepción y de afección novedosos.

Al mismo tiempo que el cine trastorna el panorama estético, imponiendo nuevas formas de percepción para nuevas imágenes, la filosofía hace del pensamiento nómada, imponiendo nuevas formas de pensar y de vivir a partir de nuevos conceptos. Por medio de sus elementos, el encuadre, el plano y el montaje, el cine termina de dar al traste con una opinión que, en el campo de la filosofía, ya había criticado Bergson: la opinión que dividía la imagen del movimiento. Según esta opinión la imagen estaba en la conciencia, por lo que es un asunto cualitativo, inextenso. El movimiento está en el espacio,

por lo que es un elemento cuantitativo, extenso. Y entre ellos hay un universo inconmensurable.

Esa es la opinión que cae... incluso para ir más lejos, lo que cae es la dualidad conciencia-cosa. El cine se construye a partir de una facultad en la que imagen = movimiento, a partir del hecho de que se defina a una imagen como un conjunto de acciones y reacciones.

1. Algunas afirmaciones preliminares

“El cine es un evento reciente”, que aporta material nuevo que exige una nueva comprensión.

En este punto hay que decir que antes de los trabajos de Deleuze, como él mismo lo menciona, existe sólo la crítica que hace Bergson al cine en *La evolución creativa*, y el tratamiento superficial de Merleau-Ponty desde una fenomenología de la percepción.

Lo nuevo que trae el cine está en el terreno de las imágenes y los signos. El cine renueva la discusión acerca de la naturaleza y la clasificación de las imágenes y los signos.

“El cine es un arte”, realiza una creación en el ámbito de la imagen.

La particular labor creativa del cine está en darle a la imagen un auto-movimiento y una auto-temporalización; algo que implica, en el campo de los conceptos, es decir, en la filosofía, nuevas formas de comprender y explicar las relaciones entre el espacio y el tiempo.

2. Líneas de un marco teórico, una perspectiva

Metodológicamente hablando, hay dos núcleos fundamentales desde donde se ha estudiado este carácter del cine como nuevo arte: por un lado, las opiniones de los críticos y teóricos del cine más predominantes (dentro de los críticos Bazin y Epstein, los autores como Eisenstein, Godard, Duras, Huston, Welles, Beckett, Robbe-Grillet, Antonioni, Pasolini, Buñuel, etc.) que definen la materia del cine, su arte, los encadenamientos, el montaje y la

“historia histórica”; y por el otro lado, las filosofías que dan el marco conceptual (Peirce y Bergson)¹. Con esto se pretende pasar de la pregunta ¿qué hay que ver tras la imagen?, a la necesariamente anterior pregunta ¿qué hay que ver en la imagen? Es decir, se pretende dejar claro que antes de una interpretación o de una lectura de los referentes de las imágenes, se deben observar los elementos propios de una imagen, los tipos que se desprenden de sus diferencias, su forma.

3. Implicaciones temáticas de la perspectiva de estudio

Según Deleuze, “la imagen no es un enunciado”. Está alejada de la lingüística y de los modelos analíticos de la lingüística². La imagen es, en el caso del cine, movimiento. Por eso no hay que confundir el ámbito de la imagen con el ámbito de la representación³. Porque en el caso de la imagen cinematográfica lo narrativo de una película será una consecuencia del movimiento y el tiempo, o, a lo que más aspirará, la narración, es a ser aquello que le permita al cine llevar los movimientos y tiempos a la imagen. De aquí una de las conclusiones de toda la investigación deleuziana: el cine no tiene nada que ver, como cualquier arte de valor en la época contemporánea, con los circuitos de información o de comunicación. En fin, como formato encontraremos en el cine de todo –narración, representación, abstracción, información, etc.-. Pero como arte no. Como arte el cine debe ser estudiado en su lógica.

“La imagen no se define por la universalidad de su representación, sino por sus singularidades internas, los puntos singulares que conecta”. Esto nos permite afirmar y seguir las repercusiones de los signos creados por el cine en otros lugares, principalmente en los conceptos. Esto es claro cuando vemos el cuadro de las imágenes a partir del modelo de la imagen-movimiento: imagen-percepción (la cosa), imagen-afección (la cualidad), imagen-pulsión (la energía), imagen-acción (la fuerza o el acto), imagen de transformación (la reflexión), imagen-mental (la relación).

4. Los elementos fundamentales del cine

Lo importante del estudio de las imágenes cinematográficas es la constatación de que, sea bajo el fin de la representación o alejado de él, el verdadero problema es cómo se crean imágenes desde las particulares materias del cine: el plano, el encuadre, el montaje, los factores luminosos, sonoros y temporales.

En este punto es en el que entramos a definir qué vamos a considerar qué es el cine, cuáles son sus elementos constitutivos, por los que se va a definir.

El primero de ellos es el “encuadre”, que es la determinación de un sistema cerrado o relativamente cerrado que comprende todo lo que está en la imagen. El encuadre trabaja con los cuadros. La definición de un cuadro se da a partir del hecho de que sus partes son datos, es decir, elementos que por encontrarse en imagen se convierten en funciones. Lo importante del cuadro y del encuadre es que nos enseñan que la imagen no se ofrece sólo a la visión, sino que es “legible”.

Según los teóricos del cine, los creadores cinematográficos sostienen una relación ambivalente con el cuadro, pues a pesar de ser un elemento que define al cine, es también el propio límite de la imagen cinematográfica⁴. La reacción a esa relación ambivalente es un impulso, de todos los cineastas, por producir variaciones dinámicas del cuadro.

Lo que hay que hacer notar es que el cuadro, la naturaleza del encuadre, hace de la imagen cinematográfica un *dividual*: es decir, una cosa que no es ni divisible, ni indivisible, sino que con la separación del conjunto cambia también su naturaleza. Por ejemplo, en el paso de una panorámica al detalle de un primer plano, se separa de la panorámica un fragmento para hacer el primer plano, pero ya este es otra cosa, el primer plano no se define ni se definirá nunca más como una parte de un cuadro anterior, sino como un nuevo cuadro. Pues bien, la imagen cinematográfica es un *dividual*, porque las cosas no dejan de reunirse en un todo y el todo, que es el cuadro, no deja de dividirse entre las cosas⁵.

Y aquí está el otro punto importante de resonancia en la filosofía: todo sistema cerrado es comunicante, es decir, está abierto a un todo (que no es un conjunto, sino “aquello que impide a cada conjunto cerrarse sobre sí”). Toda imagen cinematográfica, así como todo sistema de ideas filosóficas, siempre se remite a un “fuera de campo”, algo que está en derredor de lo que vemos en la imagen, y que la abraza.

El segundo elemento fundamental del cine es el “guión técnico”, que es la determinación de los planos, es decir, el guión donde se van especificando los ángulos y movimientos de la cámara. Y esto último que digo es lo que hay que retener: el plano no es más que la determinación del movimiento en el sistema cerrado, que era el encuadre.

Ahora, el plano se puede efectuar de dos maneras, como una modificación en la posición relativa en un conjunto (relación entre las partes) o como una expresión de cambios absolutos en un todo o en el todo (afección del todo). Sin embargo, ambos comparten el estar llenos de cortes y rupturas. De nuevo se presenta la ambivalencia: los planos dan fe de que hay una apertura, en las imágenes cinematográficas, que no se reduce a las continuidades pero, al mismo tiempo, tampoco se reduce a las rupturas.

Tras el primer nivel de la determinación de los sistemas (encuadre), el segundo, de movimiento entre las partes del sistema (planos), tenemos ahora el tercero. El todo cambiante que se expresa en el movimiento: el “montaje”. El montaje es la composición de las imágenes de forma que puedan producir una imagen indirecta del tiempo (sucesiva o no).

Por eso la importancia del montaje, porque es el elemento de composición que, tratando con el movimiento, plantea la posibilidad de que se pueda llegar a representar el tiempo como lo abierto, como el todo. Hay varias formas de hacer esto, que corresponden con tradiciones cinematográficas bien marcadas: la norteamericana que ve la composición como un organismo: hay una situación que es restablecida a través de un duelo; la rusa, que también es orgánica pero con resolución dialéctica, según una ley de progresión dialéctica o de

oposición en la situación; la francesa, que busca una composición matemática o cuantitativa; y la alemana, del expresionismo, composición a partir del elemento luz, como movimiento de intensidad que borra las diferencias entre el contraste y la mezcla.

5. La historia natural del cine

Deleuze encuentra hasta el momento de su estudio⁶, dos paradigmas del cine. Cada uno de ellos corresponde a dos géneros de imágenes, la imagen-movimiento y la imagen-tiempo, correspondientes a cada uno de los libros de Deleuze sobre el cine. Uno de ellos, por corresponder a un esquema senso-motor del movimiento, genera historias; otro, por corresponder a un movimiento no orientado, discordante, generará devenires.

Para hacer la taxonomía, la tipología y clasificación, de las imágenes, incluyendo las novedades y creaciones que ha hecho el cine en ellas, dividimos la historia del cine en dos grandes “momentos” o paradigmas.

Cada uno de esos paradigmas corresponde a un género de imágenes: las imágenes-movimiento y las imágenes-tiempo. Con un guión entre ellas porque no se trata de una imagen con movimiento, ni de una imagen en el tiempo. En el caso de la primera, la imagen-movimiento, se le considera la base constitutiva del cine, lo que le diferencia, por ejemplo, de la fotografía: la aptitud de crear o revelar un máximo de imágenes distintas componiéndolas entre sí mediante el montaje. Y luego, tenemos la imagen-tiempo, que se deriva de la composición que elabora el montaje como administrador del movimiento.

6. La imagen-movimiento

El movimiento administrado por el montaje, que determina la gran revolución del cine dentro de las artes visuales, tendrá como modelo el esquema del movimiento senso-motor, es decir, el movimiento que se produce en un personaje como reacción ante una situación. En este modelo, cada una de las partes del sistema impulsa la otra

provocando, además de la acción de la otra parte, que el todo cambie al mismo tiempo que se encadenan las imágenes. Para Deleuze este primer paradigma supone que hay relaciones conmensurables o conexiones racionales entre las imágenes, dentro de la imagen misma y en las relaciones entre la imagen y el todo, por lo que es definido como el régimen orgánico de la imagen, que llega hasta proponer un modelo de verdad: la verdad es el todo.

Hay tres variaciones de la imagen-movimiento:

- A. La imagen-percepción. Acá lo importante es “la cosa”, es un tipo de imagen que tiene dos formas: una objetiva, que toma la cosa vista por alguien desde el interior de un conjunto, digamos que se trata de la percepción del conjunto por uno de sus elementos; y otra subjetiva, que toma la cosa vista por alguien exterior al conjunto.

Estos polos lo que hacen es ubicarnos en la constante oscilación entre la reflexión del personaje y la cámara como punto de vista externo, en otras palabras, genera el problema de cómo la percepción pasa de la reflexión hasta la conciencia-cámara, y deviene autónoma del conjunto.

Pone todo el cuidado en la movilidad de los centros de la imagen y la variabilidad de sus encuadres, por lo que modifica el modelo de la percepción natural subjetiva como consecuencia de habernos posibilitado ver varios ángulos, varias figuras, de lo mismo. La cámara opera, en términos de imagen, como el cogito, el pensamiento: no nos da la visión del personaje y de su mundo, sino que impone otra visión... la conciencia-cámara determina la forma de esta imagen.

- B. La imagen-afección. La cualidad o la potencia: este tipo de imagen se debe abordar desde la identificación entre el primer plano y el rostro. El primer plano opera una “rostrolización” de las cosas, algo que se vincula al proceso de individuación: 1. El objeto de un primer plano no es una cosa arrancada a otra cosa más grande, o no es parte de una situación, es la negación de aquello

que antes jugaba el papel de todo; 2. El rostro, que es también todo lo que juegue ese papel, puede ser reflexivo, es decir, qué piensa, qué esconde, qué contiene, y puede ser intensivo, qué le sucede, qué tiene, qué quiere; 3. El primer plano produce así una entidad, que no es propiamente una cosa: sino la suma de 1 y 2, una potencia o una cualidad; 4. Se crea un espacio cualquiera, propio, indeterminado, desconectado de lo vivido.

Esta imagen pone el cuidado en la relación del movimiento con cualidades o adjetivos, enfatiza la cara receptiva de los elementos de la imagen la absorción del movimiento.

- C. La imagen-acción: se trata de la reacción del centro, o personaje, cuando organiza una respuesta imprevista, la acción posible entre las cosas. Se trata de la imagen preferida del realismo que tiene dos formas, según dos maneras de ordenar la acción: la gran forma según la cual una situación inicial se ve modificada por una acción para al final ser recompuesta la situación inicial sólo que mejor, con pequeñas grandes diferencias; la pequeña forma según la cual la acción revela la situación, un pedazo, una parte de una situación termina por desencadenar otra acción, se trata de las películas en las que la acción avanza a ciegas.

7. La imagen-tiempo

Pero hay una crisis de la imagen-movimiento, porque aún queda el anhelo de saber cómo se opera la constitución de la imagen directa del tiempo, no la indirecta a través del montaje. Primero, hay cineastas que empiezan a darse cuenta de que la imagen directa del tiempo no se da gracias a la acción, sino gracias a la relación entre imágenes, la creación de una imagen mental, una imagen virtual, que se va creando con la proyección de la película: esto implica todo un universo de nuevas interacciones humanas (ya no acción-reacción únicamente), un gran protagonismo del “fuera de campo”, nuevos usos del diálogo bajo el estilo indirecto libre, y en lo óptico y lo sonoro implica la liberación de cada uno de estos medios para

replegarse en sí mismos o la simple negación a encadenarlos para manifestar una trama de interacciones.

Aparecen entonces imágenes-recuerdo, imágenes-sueño e imágenes-mundos, ensoñaciones, *flash backs*, donde la acción se bifurca rompiendo el curso empírico del tiempo y generando un nuevo tiempo en el que coexisten pasado, presente y futuro. Lo que en el plano filosófico se interpreta como el crecimiento de la importancia de la mezcla y unidad heterogénea de la memoria y de la duración más que de la sucesión de eventos nucleares.

Esta transformación de las imágenes, que cambia el modelo imagen-movimiento por el modelo imagen-tiempo tiene su culminación en el cine experimental de los últimos 60 años donde nace la posibilidad de una imagen-cristal, una imagen donde se abandona la prolongación lineal por completo, y lo que se produce es una gran contracción del todo en una imagen. Se trata, en este último ejemplo, de crear puntos de indistinción entre lo real y lo imaginado, se trata de alcanzar todo el poder de lo falso, para mostrarnos el tiempo en su propia naturaleza. En estas películas los grupos de imágenes se integran a partir de un todo abierto y cambiante; las imágenes se agrupan por cortes irracionales, sin razones evidentes; y la totalidad, el todo no se deduce, ni se representa sino que se expresa, como un puro devenir.

8. Conclusiones

Es posible una relación entre el cine y la filosofía: proponemos una que no se centra en una relación de términos preexistentes, donde el cine inspira a la filosofía, o ilustra filosofías, o donde la filosofía explica las películas y su sentido filosófico, sino que se centra en algo muy concreto: las imágenes y las relaciones en ellas y entre ellas, y los conceptos, sus relaciones entre y en ellos.

La historia de las imágenes como la de los conceptos no es evolutiva... lo importante es pasar cuanto antes al estudio de las relaciones, porque el cine, además, se define como un producto de la era

contemporánea, es decir, basada en la vocación por el cambio constante... el autor serio, que se sobrepone a la presión de lo comercial, busca en sus imágenes deshacer el drama, la intriga y la historia, para sobrepasar el cuadro como límite y romper las secuencias de la percepción natural subjetiva. El cine no busca ser como si la cámara fuera una cabeza, sino que la cámara sea cámara y haga todo lo que una cámara pueda hacer, no se trata de imitar la percepción humana con la cámara sino de trastornar y modificar, innovar, en la percepción humana a través de lo que nos muestra el cine.

Por eso el cine es subversivo, porque se intenta sobreponer al mundo de la información y la comunicación que se basan en la conformación de un sentido común que todo mundo entienda, y como horizonte de producción de imágenes, no, el cine debe buscar en sí mismo y expresar; debe regirse por esa voluntad, de todo arte, de continuar con la experimentación, más allá de la imagen informativa y el sentido común. La cuestión del cine depende de una estética, pero también y sobre todo de una tecnología.

No hay muerte del cine siempre y cuando los nuevos medios se pongan al servicio de la creación de nuevas ideas... Ni habrá muerte de la filosofía si se aprende que los nuevos medios, los acontecimientos, demandan la creación constante de conceptos y de problemas, y por supuesto de encuentros...

Notas

- 1 Este filósofo norteamericano, Peirce, padre de la semiótica, desarrolla un complejo sistema sobre los signos que incluye, por ejemplo, la definición de 59049 tipos de signos que provienen de las posibles combinaciones de 2 dicotomías y 69 clases. En pocas palabras se podría decir que este sistema divide los signos entre Signos de sí mismos (de la gramática pura), del objeto (de la lógica), y con relación al sujeto (de la retórica). Como queda claro, se trata de una semiótica con grandes diferencias de la que se desarrolla en Europa a partir de los trabajos de Ferdinand de Saussure, centrados en la lingüística. Peirce se centra, más bien, no en el imperio del lenguaje sino en el uso y la utilidad de los mecanismos por los cuales el ser humano puede convertir cualquier elemento, desde sí mismo y la naturaleza que lo rodea hasta las creaciones de su imaginación, en un signo.

- 2 La filosofía puede proponer una estética del cine, pero la labor de esa estética no se debe confundir con lo lingüístico de la lectura y de la narración, es decir por la búsqueda de los referentes de cada signo o imagen, o por la afirmación de una relación referencial de representación entre la imagen y el mundo.
- 3 En todo caso, la discusión de si la imagen cinematográfica es o no representación, no es lo que más interesa del acontecimiento del cine. Lo que más interesa es la fundamental tarea o reto que plantea el cine a la filosofía: formar conceptos, que no son dados como tales por las películas, pero que sólo son aplicables al cine. Y aprender de eso a introducir el movimiento y el tiempo en el pensamiento como el cine los introdujo en la imagen.
- 4 El ejemplo paradigmático de la relación del cine con este elemento lo tenemos en la película *La ventana indiscreta* de Hitchcock. Esta película pasa por ser un tratado sobre el problema del encuadre en cine, pues además de explotarlo en sus más bellas posibilidades, lo tematiza en su limitación y en el deseo perenne de romperlo como límite.
- 5 Esto queda muy claro en la imagen de la película citada de Hitchcock, donde el cuadro (lo que se ve por la ventana, el panorama) parece dividirse en multiplicidad de cuadros (cada una de las ventanas espiadas), para hacer cambiar la naturaleza de cada elemento y del todo (cada ventana es un mundo, o es un nuevo cuadro).
- 6 Hoy en día las preguntas por los nuevos formatos en las tecnologías al servicio de las artes audiovisuales hacen que la historia natural del cine se siga ampliando, al mismo tiempo que la necesidad de reflexión filosófica sobre los conceptos correspondientes a ellas. Por ejemplo, las imágenes digitales obligan a pasar de un estudio del celuloide y del proyector, a un estudio del silicio y del microchip, a partir de las imágenes nuevas que estas tecnologías posibilitan.