
Filosofía del lenguaje cinematográfico

Filosofía de la Imagen Movimiento

Desde que el cine es cine e incluso desde que se ha impuesto como arte y manifestación creadora del siglo XX, no ha sido muy frecuentado por los filósofos y la filosofía. Se recuerda que Bergson iba al cine y en su filosofía los cineastas y los estudiosos del cine como arte del ritmo y el movimiento, han buscado motivaciones en cierto modo profundas. Mis maestros Heidegger y Gentile, casi nunca se acercaron al cine en sus escritos sobre filosofía del arte y a lo que él pudiera representar en la cultura de la imagen, en la vida del siglo y en cuanto manifestación de una cultura planetaria en un sentido original del término. Sólo una vez, Heidegger, en su última etapa, al tratar concretamente, al igual que su contemporáneo Ugo Spirito, del diálogo entre culturas, se refiere al «enigma de Rashomon», metáfora que pertenece al mundo cinematográfico, en recuerdo de la famosa película de Akira Kurosawa. En su obra «Comienzos de una nueva época», el italiano Ugo Spirito, enamorado de la idea de una cultura unitaria del «mundo del mañana», atribuye un papel de primer orden en esta materia a la naturaleza del cine como arte, a la arquitectura y al arte abstracto. La cosa es en cierto modo evidente, por cuanto el cinema como arte de nuestro tiempo está abierto al campo de creatividad común con la participación de realizadores de otras culturas, sobre todo, si pensamos en la aportación japonesa, rusa e india en esta materia fascinante.

Hace casi cincuenta años Giovanni Gentile, filósofo neoidealista, escribió un penetrante prólogo a un libro de Luigi Chiarini, promotor de la Mostra de Venecia, donde analizaba en términos de filosofía idealista y concreta a la vez, la naturaleza del cinema como arte mecánico con evidente finalidad poética, enmarcado en un concepto del arte como sentimiento y como lenguaje expresivo. En los últimos años, sobre todo, en Francia, han florecido los estudios sobre el lenguaje cinematográfico y el contenido poético del cine. Discípulos de Heidegger, como Roger Munier, traductor de textos célebres del filósofo de Friburgo, como su escrito sobre el humanismo, han escrito cosas bastante enjundiosas en esta materia. Su referencia al cine como imagen fascinante y al cinema como «catharsis» de la realidad, ha sido acogida con fervor por los estudiosos del lenguaje cinematográfico. Y, sin duda, con la aparición reciente del primer volumen de análisis filosófico sobre «La Imagen Movimiento», del profesor Gilles Deleuze, se puede decir que la filosofía se ha trasladado con todo su peso reflexivo al cine. Heidegger recordaba una vez a los premios Nobel de Física que era cometido del filósofo enseñar a los físicos lo que es la física. Ahora la filosofía acomete una tarea parecida para el mundo del arte cinematográfico. No había ocurrido algo

semejante desde 1929 cuando Agostino Gemelli llevaba en Milán la psicología experimental al cine y escribía sobre el tema de la fascinación de la imagen páginas que conservan aun hoy su frescura y actualidad científica. El libro de Deleuze está destinado a tener amplio eco, después de la trayectoria de su autor marcada por libros sobre Freud («Anti-Edipo»), sobre Kafka y la territorialidad del lenguaje de las minorías culturales y sus estupendos estudios sobre la filosofía de Nietzsche y sobre Proust, sobre Bergson y sobre Espinosa-garantía de que esta aproximación al cine del estudioso francés es de veras penetrante e importante.

Como es en cierto modo fascinante su lectura. Tras su teoría del cine y de las artes cinéticas, está como era natural todo un caudal de «tesis sobre el movimiento» como realidad física en el mundo exterior y la imagen como realidad psíquica en la conciencia. «El descubrimiento bergsoniano de la imagen-movimiento y más profundamente de una imagen-tiempo, conserva aún hoy tal riqueza que no estamos seguros de que se hayan sacado de ella todas las consecuencias. A pesar de la crítica demasiado somera, que Bergson hará (algo después de escribir “Materia y Memoria”) del cinema, nada puede impedir la conjunción de la imagen-movimiento, tal como la considera él y la imagen cinematográfica». Pero este último libro de Deleuze no se limita a ser una simple exposición filosófica de las tesis sobre el movimiento en sus relaciones, bergsonianas o postbergsonianas, con el cinema. Es una perspectiva del cinema desde dentro, donde está presente la rica carga teórica surrealista y expresionista de los años veinte y treinta y una honda penetración en la esencia misma del cine de montaje como expresión por excelencia de los logros formales del Séptimo Arte, el arte verdadero y específico del siglo XX, que en una misma experiencia estética reúne los postulados aristotélicos en torno a la *poiesis*, la *tecné* y la *mimesis* ¹.

Lo importante, sin embargo, es el hecho de que Deleuze no ha ido solamente a ver lo que han dicho los que han escrito sobre el cine como arte del movimiento. Ha hecho algo más y, por ello, su libro es una novedad. Ha ido al cine como filósofo, y como filósofo se ha colocado ante lo que significa la obra de Dreyer, Murnau, Griffith, Eisenstein, Pudovkin, Sternberg, Bresson, Kurosawa. Y al estudiar la esencia del primer plano y del montaje, y de todas las operaciones de confección de una película, puede decir después de dos décadas de euforia de semiótica del cine que el cine, más que a la lingüística, pertenece al sistema de la informática. Que la imagen es al mismo tiempo visible y legible. Que cuando el vaso de leche invade la pantalla en la película «La casa del doctor Edwards» de Hitchcock, la imagen blanca representa, al igual que una imagen negra, el vacío de la imagen misma donde el encuentro entre saturación y rarefacción marca la función del límite de las posibilidades expresivas de la imagen. Toda la exposición de nexo imagen en movimiento en el cine, Deleuze la hace a través de una detenida lectura de un material filmico vasto y hondamente analizado. Los descubrimientos de los grandes del cine están allí, sometidos a examen detenido y preciso: la concepción geométrica del encuadre en Dreyer y Antonioni; el número de oro y su sección en Eisenstein; el espacio pictórico expresado como ideas en Murnau; la idea del plano, en suma, como movimiento. Tras la composición de la

¹ Cfr. Gilles Deleuze: «Cinéma I. L'Image-Mouvement», Les Editions du Minuit, 1983, págs. 11 y sigs.

imagen movimiento a través del montaje acelerado de Griffith con la superposición en el mismo plano de Babilonia y de América, está toda una concepción filosófica del tiempo en función del movimiento. Lo que desde los presocráticos había sido sólo una idea y una aproximación especulativa, con el cine es captación organizada de los conceptos, en una palabra: «práxis».

A través del cine, la conjunción entre la imagen y el movimiento ha logrado algo que es al mismo tiempo del dominio de la cibernética y del dominio de la psicología: la *imagen acción* y la *imagen afección*, integradas ambas en la *imagen-percepción* a cuyo estudio Arnheim dedicó reflexiones válidas hace cosa de cuarenta años.

Tres dominios destacan en la gran aventura estética del cine: *el dominio psíquico-biológico* que corresponde a la noción ambiente; *el dominio matemático* que corresponde a la noción de espacio; *el dominio estético* que corresponde a la noción de paisaje. Este último es, sin duda, el más fascinante, el que se abre a una estética generalizada que Roger Caillois preconizara y que el cine encarna más que ningún tipo de arte figurativo. La prefiguración de los estupendos logros del cinema en esta materia de infinitas posibilidades Eisenstein la veía en la antigua pintura de paisaje china y japonesa, y desde el punto de vista de la expresión mimética en la tradición del teatro japonés Kabuki. Kurosawa, «uno de los más grandes cineastas de la lluvia», confiesa que lo más difícil para él es el paso de la inmovilidad al movimiento. Para realizar este momento, dice, «necesito reflexionar durante meses».

Pero la reflexión de Deleuze no podía dejar de lado lo más patente y lo más urgente en cuanto análisis. Nos referimos a la crisis misma del cinema, la crisis del cinema en cuanto *imagen-acción*. La que insinúa la necesidad de una imagen pensante, que convendría acaso buscar más allá del movimiento. He aquí cómo al acercarse de veras al cine, arte del movimiento, la filosofía insinúa ya un destino eleata de este singular espectáculo de las multitudes silentes.

La imagen acción está en el centro temático reflexivo del cinema. Hay que distinguir en esta materia entre la gran forma y la pequeña forma. A través de ellas se produce una especie de invasión del pensamiento por la realidad audiovisual. Se modifica una situación y se instaura otra. Este doble proceso, modificación-instauración, lo percibía Merleau-Ponty en igual medida en el destino de la novela contemporánea, de la psicología moderna y del espíritu del cinema, en un sugestivo estudio filosófico sobre «El cinema y la nueva psicología»² (cfr. Merleau Ponty, *Sens et Non Sens*, Ed. Nagel, París, 1948, págs. 854 y sigs.). Todo ello implica una gran cesura regresiva y progresiva.

El lenguaje de la Imagen. Entre lo real y lo imaginario. Lo diferente y lo más profundo.

La teoría del lenguaje puede partir ahora de un balance, que significa al mismo tiempo un patrimonio de ideas adquiridas y una apertura a horizontes y puntos de vista continuamente renovados. Es, sin duda, mérito suyo, y mérito de primer orden,

² Conferencia pronunciada el 13 de marzo de 1945 en el Institut des Hautes Etudes Cinématographiques, París.