



**METODOLOGÍAS
FILOSÓFICAS
CONTEMPORÁNEAS PARA
EL ESTUDIO DEL CINE. DEL
CONCEPTO A LA IMAGEN**

✍ Miguel Alfonso Bounhaben, Ph.D
 ✉ malfonso@sangregorio.edu.ec
 📍 Universidad San Gregorio de Portoviejo.
 Ecuador

RESUMEN

Desde Platón, las relaciones entre la imagen y el concepto han sido siempre problemáticas. Ello se debe, fundamentalmente, al carácter de simulacro inherente a la imagen, la cual se aleja del valor de verdad del concepto que defiende el pensador griego. En la filosofía contemporánea se restablece este debate. Por ello, nos disponemos a evaluar tres metodologías filosóficas contemporáneas relevantes para el estudio del cine. En primer lugar, Deleuze plantea dos metodologías: la pragmática experimental y, la práctica diferencial de la producción de la imagen a partir del método del entre. A continuación, Badiou, con una metodología axiomática de la imagen que permite extraer “el toque de la idea” y una metodología de las síntesis disyuntivas que se dan en el cine. Por último, Žižek, quien tiene como referencia los conceptos psicoanalíticos de Lacan, que le servirán como guía de lectura e interpretación del cine de Hitchcock en clave antiplatónica.

PALABRAS CLAVE: metodologías filosóficas del cine; imagen y concepto; Gilles Deleuze; Alain Badiou; Slavoj Žižek

ABSTRACT

From Plato, the relationship between image and concept have always been problematic. This is due mainly to the inherent character of drill to the image, which is away from the truth value of the concept advocated by the Greek thinker. In contemporary philosophy this debate is restored in the mentality the novelties introduced cinematographer. Therefore, we have to evaluate three of the most important for the study of contemporary cinema philosophical methodologies. First, evaluate the philosophy of Gilles Deleuze two plating methods in his studies on cinema: firstly, pragmatic experimental film concepts; and secondly, the practice of producing differential image from the between method. Secondly, methodologies Alain Badiou: an axiomatic methodology for extracting image “touch of the idea” and the disjunctive synthesis methodology given in the cinema. Thirdly, the methodology of Slavoj Zizek, whose reference psychoanalytic concepts of Jacques Lacan, who, will serve as a guide to reading and interpreting the Hitchcock film in key anti-Platonic.

KEYWORDS: philosophical methodologies of film; image and concept; Gilles Deleuze; Alain Badiou; Slavoj Žižek

El Renacimiento, sin embargo, clausura este modelo de representatividad ideal que establecía una correlación entre el rango y el tamaño, y nos permite asistir a la emancipación de la imagen, con la inestimable ayuda de la ciencia, mediante la mimesis de la perspectiva natural a través del corte de la pirámide visual por un plano. Gracias a Filippo Brunelleschi, por primera vez en la historia, se puede plasmar en una imagen bidimensional la ilusión de tridimensionalidad (Panofsky, 1999:19). De algún modo, todos los mecanismos renacentistas, que permiten captar lo real, nos remiten a Aristóteles y nos alejan de Platón pues lo que se pretende mediante estas técnicas es matematizar lo real y no lo ideal. Esta obsesión por plasmar lo real alcanza su momento estelar en el descubrimiento de la cámara oscura, antecedente de la fotografía y del cine que permite, por primera vez en la historia, concebir la imagen como una representación objetiva de lo real (Esteban, 2008: 3).

Pero entre ambas coordenadas históricas, entre el Renacimiento y el nacimiento del cine, dos de los grandes titanes de la filosofía, Immanuel Kant y Friedrich Nietzsche, renuevan el pensamiento sobre la imagen desde sus respectivas derivas filosóficas. Para Kant, las imágenes bellas, al infundir un placer sensible desinteresado, no pueden vincularse a lo bueno, que siempre determina un placer racional interesado (1790, 2007: 39). Ahora bien, este placer sensible desinteresado determina el juicio del gusto que, a pesar de ser de carácter subjetivo, siempre tiene a la objetivación, algo que Nietzsche va a criticar pues toda objetivación nos es más que una suerte de policía del pensamiento: un modo de valorar las imágenes desde los valores establecidos y caducos que hay que subvertir. Para el autor de *Así habló Zaratustra* (1883, 2000), las imágenes son transparentes y se identifican con la vida cambiante y móvil y, por tanto, no pueden ser domadas ni por la racionalidad ni por la objetividad. Las imágenes son el resto de las fuerzas dionisiacas que constituyen la forja del artista y que permiten representar la única realidad existente, poniendo en crisis el dualismo platónico. Estas fuerzas, sin embargo, van a hacerse visibles en la ruptura del sistema de representación clásico que las vanguardias históricas van a ejercer. El final de la mimesis, la aparición del cine y la emergencia de las fuerzas dionisiacas arepresentativas van a converger en el nuevo escenario visual que comienza en el siglo XX.

Ahora bien, ¿cómo se han acercado los filósofos del siglo XX a estas polémicas en torno a la imagen? ¿De qué modo han planteado un saber filosófico sobre la imagen? ¿Por qué el cine resulta tan interesante y estimulante para la filosofía?

El cine es el arte más filosófico ya que permite la creación de nuevas ideas que son sumamente nutritivas para la especulación filosófica. Ciertamente, la bibliografía sobre filósofos que han

INTRODUCCIÓN

A lo largo de la historia, la imagen ha sido siempre objeto de estudio y de polémica filosófica. Por ello, a la hora de pensar la imagen es imprescindible evaluarla desde coordenadas conceptuales, en la medida en que la imagen no es solo lo que aparece, no es un puro fenómeno vacío de construcción epistémica. Por el contrario, en ella siempre cristalizan conceptos, valores e ideas, es decir, elementos no visibles imprescindibles para el ejercicio de visibilización. En este sentido, pensar las relaciones entre imagen y concepto supone la abertura de una senda que no es nueva ya que nos remite al corazón mismo del nacimiento de la filosofía.

De manera sumaria, vamos a trazar el escenario de las relaciones entre el concepto y la imagen que se dan en la historia occidental para entender el contexto de las diversas metodologías de investigación que en la actualidad operan en ese territorio mestizo entre la imagen y el concepto.

Ya en la Grecia Clásica, Platón advertía que las imágenes eran peligrosas, inmorales y falsas debido a que se alejaban de la Idea, centro magnético del bien, de la belleza y de la verdad (2006: 192). Aristóteles, sin embargo, tuvo mayor piedad por las imágenes y entendió que la mimesis era un arte, una *techné* que podía estar vinculado a la ética (1974: 23).

Durante la Edad Media, antes del nacimiento de la perspectiva, las imágenes funcionaban según criterios jerárquicos. Aquellos personajes que tuviesen mayor importancia eran representados con mayor tamaño: “las figuras más grandes no lo son porque las vemos comúnmente más grandes, sino porque autores y espectadores sabían/creían que se trataba de santos, de personajes dotados de una especial dignidad, y la manera, claramente metafórica, de representar su “grandeza espiritual” era la grandeza visual” (Abril, 2012: 24). Así, encarnaban de algún modo lo Ideal platónico: la verdad, el conocimiento y el bien.

tratado filosóficamente el cine es definitivamente profusa. Desde el vitalismo de Henri Bergson y su teoría de la duración, pasado por militantes de la Teoría Crítica como Walter Benjamin y Theodor W. Adorno, sociólogos marxistas como Georg Lukács o existencialistas como Maurice Merleau-Ponty, el cine ha sido objeto de atracción. Ahora bien, es a partir de los años 70 y 80 cuando la filosofía profundiza en el territorio del cine con un afán experimental e innovador. Durante este periodo son muchos los filósofos que han hecho grandes aportaciones a los Estudios Visuales: Stanley Cavell, Virgilio Melchiorre, Jean-Louis Schefer, Jacques Rancière, o Jean-Luc Nancy, entre muchos otros.

Ahora bien, nosotros vamos a partir de los estudios sobre cine de Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento* (1983) y *La imagen-tiempo* (1985), como momento singular donde se da un punto de inflexión en el estudio filosófico del cine. Sus estudios suponen la búsqueda de los conceptos del cine y no una simple reflexión externa. Asimismo, evaluaremos el impacto de la filosofía del cine de Deleuze en otros dos grandes filósofos de nuestro tiempo que han dedicado gran parte de su obra investigadora tanto al estudio del cine como a la filosofía del propio Deleuze. Nos referimos a Alain Badiou y Slavoj Žižek.

I.- GILLES DELEUZE Y LAS METODOLOGÍAS FILOSÓFICAS DEL CINE. LOS CONCEPTOS FILOSÓFICOS DEL CINE Y EL MÉTODO DEL ENTRE.

Gilles Deleuze, en sus trabajos sobre el cine, defiende dos prácticas metodológicas para pensar el cine. Por un lado, su obra conforma a partir de una práctica filosófica que permite extraer los conceptos filosóficos del cine. Por otro lado, vindica una metodología diferencial similar a la ejercida por el cineasta Jean-Luc Godard.

I.1. METODOLOGÍA FILOSÓFICA DEL CINE I. LOS CONCEPTOS FILOSÓFICOS DEL CINE

Los libros sobre el cine de Deleuze suponen una continuación de sus pesquisas filosóficas. A veces parece que, para el filósofo francés, el cine es más que una excusa para hablar de filosofía. Ahora bien, resulta necesario señalar que tanto *La imagen-movimiento* como *La imagen-tiempo* no son específicamente libros sobre el cine. Ni siquiera sobre Historia del cine. Son libros de filosofía. Las primeras páginas de *La imagen-movimiento* y las últimas de *La imagen-tiempo* lo indican y precisan de manera preclara. Si en la introducción de *La imagen-movimiento* declara que el objeto de su trabajo es construir “una taxonomía, un ensayo de clasificación de las imágenes y de los signos” (1984: 11); en la conclusión que propone en *La imagen-tiempo* desvela la clave metodológica de su trabajo:

Una teoría del cine no es una teoría «sobre» el cine, sino sobre los conceptos que el cine suscita y que a su vez guardan relación con otros conceptos que corresponden a otras prácticas [...] ya no cabe preguntarse «¿qué es el cine?», sino «¿qué es la filosofía?». El cine es una nueva práctica de las imágenes y los signos, y la filosofía ha de hacer su teoría como práctica conceptual (1986: 370)

Así, tanto el cine como la filosofía comparten un territorio común, un espacio de ideas comunes pero expresadas de formas diferentes: las imágenes-movimiento y los conceptos contienen ideas resonantes en dominios diferentes. Ahora bien, ¿cuáles son los conceptos que el cine esconde? En *La imagen-movimiento*, Deleuze describe tres tipos de imagen-movimiento: imagen-percepción, imagen-afección e imagen-acción. A su vez, la imagen-percepción se divide en tres subtipos: imagen-sólida (Jean Renoir), imagen líquida (Jean Vigo) e imagen-gaseosa (Dziga Vertov); la imagen-afección estudia la imagen como rostro y la imagen como cualidad (Dreyer y Bergman); y la imagen-acción es analizada como pequeña (Chaplin) y gran forma (Hawks). Asimismo, define en su tipología la imagen-pulsión (Buñuel), una suerte de imagen que se sitúa entre la imagen-afección y la imagen acción. La imagen-tiempo estudia el cine moderno a partir de la crisis de la imagen-movimiento (De Sica), lo que supone la liberación del tiempo respecto del movimiento. Los tipos de imagen-tiempo que Deleuze establece son los siguientes: la imagen-recuerdo (Mankiewicz), imagen-sueño (Buñuel), la imagen-cristal (Ophuls, Renoir, Fellini y Visconti) y dos tipos de imágenes-tiempo directas: la simultaneidad de puntas de presente (Robbe-Grillet) y la coexistencia de capas de pasado (Resnais y Welles).

Por cuestiones de operatividad, centraremos la atención en la primera imagen-movimiento que estudia Deleuze, la imagen-percepción, y en sus respectivos subtipos, de cara a describir y valorar el modo en que Deleuze va configurando los conceptos del cine.

El primer tiempo de imagen-percepción es la imagen sólida, la cual, configura una percepción basada en la determinación del encuadre por una suerte de conciencia-cámara, que se vuelve independiente y que ausulta el espacio fílmico de manera autónoma. Ello hace que los límites del encuadre sean sólidos, definidos y consistentes, como ocurre en muchos de los planos-secuencia de *La regla del juego* (Jean Renoir, 1939), donde observamos los diferentes recorridos de la conciencia-cámara por el espacio, reencuadrando las interacciones de los personajes, abandonándolos, retomándolos de nuevo y, todo ello, por medio de movimientos cambiantes: unas veces fluidos, otras bruscos que ponen de manifiesto la existencia de un sujeto que observa sin ser visto.

El segundo tipo es la imagen líquida. En este caso, la conciencia-cámara comienza a disolverse cuando el movimiento del agua se transfiere a los límites del plano (1984: 121). En *L'Atalante* (Jean Vigo, 1934) se dispone la cámara en un barco y ello hace que la imagen se vuelva fluyente pues el agua transfiere el movimiento a la cámara y la hace temblar. Casi parece que los límites del encuadre vayan a disolverse con ese vaivén movedido.

Y, por último, la imagen gaseosa, que sería aquella donde ha desaparecido por completo la conciencia-cámara y donde el espacio fílmico no es otra cosa que una suma de fotogramas indeterminados, de fotogramas-átomos que chocan entre ellos. Este último tipo de imagen, la relaciona Deleuze con la teoría del cine-ojo y del intervalo de Dziga Vertov. El cine de Dziga Vertov, para Deleuze, representa el sistema de universal variación de las cosas, esto es, el plano de inmanencia, pues su teoría del cine-ojo parte de un principio fundamental: "cualquier punto del universo puede ser relacionado con cualquier otro" (1984: 122). Por esta razón, el cine-ojo sería una práctica multirelacional donde cada fotograma es una molécula libre, pululante, indeterminada. Esta teoría de cine-ojo está ligada a su teoría de los intervalos: "La originalidad de la teoría vertoviana del intervalo estriba en que éste ya no indica el abrirse de una desviación, la puesta a distancia entre dos imágenes consecutivas, sino, por el contrario, la puesta en correlación de dos imágenes lejanas" (1984: 123).

En su film *El hombre de la cámara* (Dziga Vertov, 1929) –ejemplo paradigmático para valorar cómo funcionan los principios fundamentales del cine-ojo y de la teoría del intervalo– el cineasta ruso utiliza la cámara para captar la realidad desde múltiples y variadas perspectivas de cara a construir entre ellas intervalos. Mikhail Kauffman, operador y hermano de Dziga Vertov, recorre la ciudad con la cámara dispuesto a captar el mundo desde puntos de vista insólitos: debajo de un tren, encima de un puente, en una torre, dentro de una mina, de un salto de agua, en una grúa o encaramado en una automóvil (Figs. 1-7). Esta gran cantidad de imágenes, espacio-temporalmente diversas, luego serán coordinadas en un montaje a gran velocidad componen un mosaico variable heredero del atomismo presocrático.

Esta breve descripción sobre los tipos de imagen-percepción nos sirve, sin duda, para hacernos cargo del modo en que Deleuze elabora una plan, una práctica filosófica –apuntemos que para él la filosofía no es otra cosa que una pragmática experimental– que permita descubrir los conceptos de las prácticas audiovisuales.

I.2. METODOLOGÍA FILOSÓFICA DEL CINE II. EL MÉTODO DEL ENTRE

En la obra de Deleuze hay un cineasta al que presta especial atención: Jean-Luc Godard. En *La imagen-tiempo* le dedica muchas páginas, sobre

todo en los capítulos finales: el capítulo 7. "El pensamiento y el cine"; el capítulo 8. "Cine, cuerpo y cerebro, pensamiento" y el capítulo 9. "Los componentes de la imagen".

El interés de Deleuze por Godard radica en las similitudes que encuentra entre su propia metodología investigadora y la del cineasta. Simplificando, podemos afirmar que la práctica filosófica de Deleuze se centra en arrojar luz sobre los intersticios, sobre las interconexiones y las diferencias. Siempre se trata de un combate contra el platonismo y toda la tradición subsiguiente empecinada en descubrir lo que ES, partiendo de una lógica en todo punto diferente: la lógica de la Y. Ya en sus monografías sobre Hume, Bergson o Nietzsche muestra su pasión por desentrañar los mecanismos de la diferencia. Ahora bien, es en *Diferencia y repetición* (1968) donde estos mecanismos son tratados sistemáticamente. Un sistema ajeno al juego de la identidad y la representación que plantea un principio metodológico clave en su pensamiento: "Hay que mostrar la diferencia difiriendo." (1968, 2002a: 100). Es decir, no se trata de descubrir lo que es, puesto que las ideas no están confeccionadas en una suerte de cielo platónico, sino que están siempre por hacer y por experimentar. Un año más tarde, en *Lógica del sentido* (1969), aplica este mismo método en el ámbito de la semántica: el sentido siempre es un inter-sentido, una paradoja. "El sentido nunca está solamente en uno de los dos términos de una dualidad que opone las cosas y las proposiciones, los sustantivos y los verbos, las designaciones y las expresiones, ya que es también la frontera de la diferencia entre los dos" (1969, 1989: 46). Y lo mismo en el dominio de la estética. *Lógica de la sensación* (1981) supone una reformulación de los conceptos de diferencia y paradoja aplicados a la pintura de Francis Bacon que, en su obra, opera introduciendo el caos del diagrama en dos formas, una que no está y otra que está por venir, imponiendo así una superficie de enturbiamiento entre ambas, una inter-forma que Deleuze define a través del concepto de Figura. "El diagrama ha actuado imponiendo una zona de indiscernibilidad objetiva entre dos formas, de las que una ya no estaba y la otra aun no: destruye la figuración de una y neutraliza la de la otra. Y, entre las dos, impone la Figura" (1981, 2002b: 160).

Todas estas tácticas metodológicas que trabajan los intersticios están hermanadas con Deleuze llama el método del ENTRE de Godard:

Dada una imagen, se trata de elegir otra imagen que inducirá un intersticio entre las dos. No es una operación de asociación sino de diferenciación [...] que entre los dos se establezca una diferencia de potencial que produzca un tercero, algo nuevo. Ici et ailleurs elige la pareja francesa que entra en disparidad con el grupo de fedayines...El film cesa de ser "imágenes en cadena...una cadena de imágenes ininterrumpida de imágenes, esclavas

las unas de las otras" y de la que somos esclavos (Ici et ailleurs). El método del ENTRE, "entre dos imágenes", conjura a todo cine del Uno (1986: 241).

Como apunta Deleuze, Ici et ailleurs (1974) pone en marcha un dispositivo dialógico en la voz en off donde lo relevante es la diferencia entre lo que dice Godard y lo que dice Anne-Marie Mièville. Y lo mismo respecto a las imágenes. No vale con poner "una imagen tras otra" (Fig. 8); sino, más bien, disponer "una imagen y otra" (Fig. 9) para así percibir la relación entre ellas. En *Conversaciones*, Deleuze apunta que lo que hace Godard es trabajar sobre la conjunción Y: "La multiplicidad reside precisamente en la Y [...] Creo que la fuerza de Godard consiste en vivir, pensar y mostrar esta Y de una manera extremadamente nueva, haciéndola funcionar activamente" (1995: 73). Esta conjunción Y es una pluralidad que construye un devenir entre las imágenes y los sonidos. Godard lo advierte: "No tratamos de mostrar imágenes sino relaciones entre imágenes" (1970: 2). Es decir, lo importante en la diferencia entre las imágenes, o entre la imagen y el sonido, o entre un sonido y otro. Es lo que Deleuze llama corte irracional que funciona como "frontera que no pertenece ni a la una ni a la otra" (1986: 242). Un corte irracional que funciona como la Paradoja o la Figura: siempre entre dos.

Pero Godard no sólo opera con diferencias entre las materias expresivas (imágenes, sonidos, ruidos, músicas) también lo hace con las configuraciones genéricas y los dominios de conocimiento. En él se da un plurilingüismo acentrado: pasos no previstos del policiaco a la comedia, del comic a la novela, de la ciencia a la filosofía. Toda una liberación de las formas, todo un discurso libre basado en el intersticio como proceso que enriquece cada una de las fuerzas expresivas utilizadas. Como asegura Serge Daney: "el lugar de donde Godard nos habla es un entre dos" (2004: 46).

Así, entre las imágenes, los sonidos, los géneros, los dominios: el intersticio.

II.- ALAIN BADIOU Y LAS METODOLOGÍAS FILOSÓFICAS DEL CINE. EL JUICIO AXIOMÁTICO Y LAS SÍNTESIS DISYUNTIVAS DE LA FILOSOFÍA Y EL CINE.

La influencia de Gilles Deleuze en Alain Badiou es decisiva ya que, aparte de escribir una de las monografías más citadas, Deleuze. El clamor del ser, sus reflexiones sobre el cine parten de las problemáticas deleuzianas. Para trazar, brevemente, las líneas maestras del modo en que Badiou concibe el cine en interacción con la filosofía, vamos a partir de los tres artículos más significativos sobre la cuestión, "Les faux mouvements du cinéma" (1994), "Le cinéma comme expérimentation philosophique" (2003), y "Du cinéma comme emblème démocratique" (2005). Con estos materiales, vamos a realizar

un breve por las cuestiones más relevantes del autor: los modos de juicio del cine, la relación cine-filosofía, la relación entre el cine impuro y la democracia.

II.1. METODOLOGÍA FILOSÓFICA DEL CINE I. EL JUICIO AXIOMÁTICO

Badiou se plantea en "Los falsos movimientos del cine" cuáles son los modos de hablar de un film. En el primer modo, esto es, en el juicio indistinto, podemos referir el film al gusto, el cual, al tener un carácter de mera opinión, de doxa en sentido platónico, solo puede construirse desde la sensibilidad y, por ello, carece de conocimiento científico o epistémico (2009: 131). En el segundo modo, en el llamado juicio diacrítico, lo que se dice sí está ligado al conocimiento en la medida en que se determinan ciertos aspectos estilísticos del autor, del sujeto de la enunciación del film: "toma en consideración a un film como estilo" (2009: 133) a la vez que "designa una singularidad cuyo emblema es el autor" (2009: 133). En el tercer modo, el axiomático, no son relevantes ni el gusto del espectador ni el estilo del autor, pues este juicio se centra en el análisis de los efectos que producen los films en el pensamiento. Por ello, de lo que se trata es de analizar las ideas del film: "hablar axiomáticamente de un film consistirá en examinar las consecuencias del modo propio en que una idea es tratada por ese film. Las consideraciones formales, de corte, de plano, de movimiento global o local, de color, de actantes corporales, de sonido, etc., no deben ser citados sino en la medida en que contribuyen al toque de la Idea y a la captura de su impureza nativa" (2009: 134). Lo que Badiou llama "el toque de la Idea" no es algo que nos informe sobre la forma del pensamiento inherente al film, sino más bien aquello que nos catapulta a otros escenarios de pensamiento. No se trata de saber qué hay en el film, sino de qué posibilidades entreabre al pensamiento. Por esta razón, el cine tiene que ser asumido desde una axiomática: para pensar con él, para hacer filosofar a partir de su visión, para forjar conceptos. Un ejemplo claro de película filosófica es *Film* de Samuel Beckett: un título claramente platónico. No se trata de un film, sino de *El Film*, o lo que es lo mismo, de la Idea platónica de *Film*: aquello que nos permite filosofar y nos abre las ventanas de la verdad: "Samuel Beckett (...) ha rodado-escrito un film, cuyo título altamente platónico es *Film*, el *Film* (...) ya no se trata de producir impurezas inéditas, sino estancarse en la pureza aparente del concepto. En suma, filosofar" (2009: 138). Pero, ¿cómo hace filosofía Beckett a partir de las imágenes? Deleuze nos arroja luz sobre la cuestión: "¿Cómo deshacernos de nosotros mismos, y deshacernos a nosotros mismos? Es la asombrosa tentativa de Beckett en su obra cinematográfica intitulada *Film*, con Buster Keaton, *Esse est percipi*, ser es percibido,

declara Beckett, tomando del obispo irlandés Berkeley la fórmula de la imagen” (1984: 101). En la última secuencia de la imagen, descubrimos que un desdoblamiento de la personalidad del personaje interpretado por Buster Keaton, que despierta de su sueño (Fig. 10) y que aterrado contempla como él mismo está en frente, observando (Fig. 11).

De este modo, el juicio axiomático es aquel que sirve para hacer filosofía del cine, para buscar las ideas, en sentido platónico, del cine.

II.2. METODOLOGÍA FILOSÓFICA DEL CINE II. LAS SÍNTESIS DISYUNTIVAS DE LA FILOSOFÍA Y EL CINE.

La filosofía no reflexiona, ni piensa, ni conoce el cine, como si fuese un saber de segundo grado y, por tanto, no establece sobre él una relación de superioridad. Por el contrario, entre la filosofía y el cine se da una relación de transformación: la filosofía transforma las imágenes que forja el cine del mismo modo que el cine abre nuevos horizontes conceptuales a la filosofía pues “el cine es la creación de nuevas ideas sobre lo que es una idea. Es una situación filosófica” (2004: 23). Tanto la filosofía como el cine consisten en construir nuevas ideas a partir del ejercicio de lo que Deleuze llamaba las síntesis disyuntivas, esto es, la relación de cosas que no están relacionadas: una relación que define como ruptura paradójica, como un corte de sentido. Así, el cine es filosófico porque forja ideas a través de las rupturas con lo real que ejercen la toma y el montaje, es decir, por medio de una paradoja entre la realidad y el artificio. Asimismo, Badiou apunta otras paradojas: el cine es arte e industria, invención y reproducción, novedad y estereotipo, lo que le lleva a definir cinco maneras de pensar el cine como relación paradójica, esto es, como dominio de creación de ideas a través de la imagen, como situación filosófica. En primer lugar, el cine, al ser definido como un arte de masas, se constituye como una relación paradójica en la síntesis disyuntiva entre el arte y el entretenimiento: “el cine es arte de masas porque la imagen fascina a todo el mundo” (2004: 31). En segundo lugar, el cine como reflexión sobre el tiempo ya que propone la relación paradójica se establece entre el tiempo real y el tiempo vivido ya que “el cine vuelve visible el tiempo y [...] crea una emoción del tiempo diferente a su vivencia” (2004: 32). En tercer lugar, el cine, ya lo apunto décadas antes Riccoto Canudo, supone la síntesis paradójica de todas las artes: “El cine retiene de las demás artes todo lo que tienen de popular” (2004: 33). En cuarto lugar, la relación paradójica entre el arte y el no-arte: “el cine es un arte de masas porque siempre está entre el arte y el no-arte” (2004: 33). Y, finalmente, en quinto lugar, el cine como espacio para la reflexión ética, “como una suerte de escena universal de la acción” (2004: 34).

Estas relaciones paradójicas dan cuenta de la impureza del arte cinematográfico. Ya en “Los falsos movimientos del cine”, Badiou había

planteado el carácter impuro del cinematógrafo, mostrando su deuda con la tesis defendida por André Bazin, que parte de la crítica a aquellos que condenan al cine que se configura con elementos de la literatura y el teatro (2006: 34). Por su parte, Badiou defiende también un cine impuro: un cine que vincula “movimientos imposibles” (2009: 132) entre las artes. Badiou considera que “arte” es una categoría demasiado aristocrática porque se circunscribe a la idea de creación excepcional, “de nouveauté visible dans l’histoire des formes” (2005: 378). Badiou va a ser crítico tanto con el cine como arte de masas, que está sumamente ideologizado, como con el cine de vanguardia, que es excluyente y aristocrático. Por ello, prefiere aquel cine mestizo e impuro que mezcla o forja rupturas entre ambos, es decir, aquel cine que sabe sintetizar los presupuestos realistas, que tanto gustan a las masas, con las derivas formalistas de las vanguardias que hacen del cine un arte. No se trata, por tanto, ni de crear un cine como vehículo de transmisión de la ideología dominante (cine de Hollywood) ni un cine vanguardista que nadie puede entender, sino un cine que nazca de la fusión de ambas estrategias productivas. Para Badiou, el llamado cine de la modernidad (el Neorealismo, la Nouvelle Vague, etc.) es el que ha logrado aunar ambos paradigmas: forja unas ideas propias y originales con la pretensión de llegar a las masas. Esta es, justamente, la tesis defendida en “Du cinéma comme emblème démocratique donde vemos que claramente continua las ideas de “El cine como experimentación filosófica”, pero profundizando en el carácter aristocrático del cine de vanguardia, accesible a unos pocos con fines emancipatorios, y en el carácter democrático del cine de masas, accesible a todos pero con fines alienantes. Así, para Badiou, el carácter impuro del cine está vinculado con la democracia.

En definitiva, la filosofía permite pensar estas paradojas del cine y de alguna manera reconfiguran no solo su manera de entender el arte, sino también la política.

III.- SLAVOJ ŽIŽEK Y LAS METODOLOGÍAS PSICOANALÍTICAS DEL CINE. EL SUJETO, LA MIRADA, EL GOCE Y EL FANTASMA

Uno de los grandes descubrimientos de Alfred Hitchcock consiste en convertir a los personajes de sus films en sujetos-videntes, en observadores pasivos de sus propias pasiones, lo que apunta a lo que Deleuze determina como el comienzo del cine moderno, donde los nexos sensoriomotores se disuelven y aparecen por primera vez protagonistas que no actúan, sino que se limitan a ver (1986:12). En el cine de Hitchcock, estos observadores pasivos tienen como rasgo distintivo su propia impotencia, o, dicho de otro modo, su potencia se inserta exclusivamente en la mirada. En el caso de *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958), el personaje interpretado por James Stewart se encuentra incapacitado para asumir lo Real y opta por delirar, por alucinar, por

construir un mundo acorde a sus ilusiones. Pero, ¿cómo se construye este mundo alucinatorio? Para dar cuenta de esta tensión entre lo real y lo ilusorio, Slavoj Žižek aplica algunos conceptos del psicoanálisis lacaniano a la lectura de *Vértigo* de Hitchcock, de cara a determinar un posible uso de la filosofía para entender y definir los mecanismos propios del cine. Sobre este film, Žižek vuelve una y otra vez de manera casi obsesiva: desde su libro *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan* y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock (1994) al documental *Guía Perversa del cine* (Slavoj Žižek, 2006), pasando por otras reflexiones recogidas en su libro *Órganos sin Cuerpo. Sobre Deleuze y consecuencias* (2004) o en su conferencia “*Los Órganos sin Cuerpo de Hitchcock*” (2003).

Vamos a tratar de definir, de manera sumaria, dos de los elementos fundamentales que extrae Žižek del film de Hitchcock partiendo de conceptos de su metodología psicoanalítica: la cuestión de la relación entre el sujeto y la mirada; y la cuestión del goce del fantasma.

III.1. METODOLOGÍA PSICOANALÍTICA DEL CINE I. LA RELACIÓN CORRELATIVA ENTRE EL SUJETO Y LA MIRADA.

Podemos afirmar, desde el giro subjetivista iniciado por René Descartes, que todo aquello que miramos lo subjetivamos. Pero, ¿qué ocurre si hay cosas que no podemos mirar porque son insoportables? ¿Qué pasa si nuestra mirada huye de aquello que deseamos? Esto, justamente, es lo que le ocurre a Scottie, el protagonista de *Vértigo*, la primera vez que ve a Madeleine en el Bar Ernie’s. En dicha secuencia, Scottie mira desde la distancia a Madeleine junto a su marido Elster, que le encarga a éste que persiga a su mujer. Tras un encadenamiento de primeras planos de Scottie (Fig. 10) con planos generales de la pareja (Fig. 13), ocurre algo insólito. Mientras Elster se queda rezagado, Madeleine pasa delante de la cámara, se queda parada de perfil, y el fondo, literalmente, arde (Fig. 14).

¿Qué significa ese fondo rojo ardiendo? ¿Es la imagen que vemos una imagen subjetiva de Scottie? Žižek entiende que no podemos interpretar que este sea un plano subjetivo de Scottie –lo cual, entre otras cosas, resulta imposible por la disposición espacial de los personajes– sino que es un plano de lo que él imagina, esto es, “su visión íntima alucinatoria” (Žižek, 2004: 178), una visión que en cierta medida está subjetivada, pero sin que se dé en un sujeto. De algún modo, es la visión de un ojo sin sujeto, lo que Žižek define -invirtiendo a Deleuze- como un órgano sin cuerpo. Por tanto, no es un punto de vista subjetivo ni objetivo, sino un fantasma, en el sentido freudiano, que no puede ser asumido por ningún sujeto. Siguiendo a Lacan escribe Žižek: “esta mirada no puede ser la de Scottie aunque es precisamente su fantasía, es como dijo Lacan: nuestra fantasía fundamental no podemos subjetivizarla. Esto nos lleva a la

interesante noción crucial lacaniana de la mirada como objeto” (2003: 3). Es el objeto quien mira y no el sujeto, por ello, no hay posibilidad de subjetividad: es un órgano sin cuerpo en la medida en que aparece liberado de su adscripción a un sujeto. El problema de Scottie, lo que activa su deseo, es, justamente, la incapacidad para poder mirar su objeto de deseo pues, justo cuando emerge ese magmático plano ardiendo, Scottie gira la cabeza.

Asimismo, resulta interesante observar como este plano de Madeleine ardiendo, en rojo (Fig. 14) tiene su contraplano, en la segunda parte de la película, cuando Madeleine “se ha suicidado” y entre en escena Judy. Una idea sobre la que Žižek pasa de puntillas, pero que creemos clave para entender el film. En la secuencia del Hotel Empire observamos el perfil de Judy en sombra, aturdida, carente del esplendor que irradiaba Madeleine (Fig. 15), mientras Scottie la presiona para parecerse a Madeleine, para imitarla y escenificar así un simulacro. Pues para satisfacer su deseo, Scottie necesita completar esa sombra real con el fulgor de su fantasía. La diferencia entre ambas imágenes es que la primera no puede ser subjetivada por su exceso pasional, mientras que la segunda sí:

En otras palabras, aquí tenemos literalmente el otro lado del perfil magnífico de Madeleine en Ernie’s, su negativo: la mitad oscura de Madeleine, no vista todavía con anterioridad (el angustiado rostro verde de Judy) más la oscura mitad que ha de ser llenada con el perfil deslumbrante de Madeleine. Y, en este mismo momento en el que Judy es reducida a menos-que-un-objeto, a una informe mancha pre-ontológica, es subjetivada: su medio rostro angustiado, totalmente inseguro de sí mismo, designa el nacimiento del sujeto (2004: 185)

De este modo, observamos como la mirada sobre Madeleine no puede posarse y, por tanto, no cabe la posibilidad de la subjetivación, mientras que sobre Judy sí lo hace, y justamente por ello, la subjetiviza y la reduce a un simple objeto.

III.2. METODOLOGÍA PSICOANALÍTICA DEL CINE II. EL GOCE DEL FANTASMA.

La cuestión de la relación entre la mirada y la subjetividad está ligada a la cuestión del goce del fantasma. En la secuencia de su primera cita con Judy, Scottie parece no prestarle atención cuando entra en Ernie’s una mujer muy parecida a Madeleine (Figs. 16 y 17). En ese momento, se ofrece una comparación entre la realidad (Judy) y lo ideal (la mujer que se parece a Madeleine). Está claro que el personaje interpretado por James Stewart prefiere la copia del Ideal más que la copia. Así lo explica Žižek poniendo en relación las tesis de Platón, de Hegel y de Lacan:

Cuando Platón desautoriza el arte como “copia de una copia”, cuando introduce tres niveles ontológicos (las ideas, sus copias materiales y las

copias de estas copias), lo que se pierde es que la Idea sólo puede aparecer en la distancia que separa nuestra realidad material ordinaria (segundo nivel) de esa copia. Cuando copiamos un objeto material, lo que copiamos efectivamente, aquello a lo que se refiere nuestra copia, no es nunca el objeto particular mismo sino su Idea [...] la Idea es la apariencia como apariencia (como Hegel y Lacan señalaron): la Idea es lo que aparece cuando la realidad (el primer nivel de copia/imitación de la Idea) es copiada a su vez. No es de extrañar que Platón reaccionara de una manera tan llena de pánico frente a la amenaza del arte. Como Lacan puso de manifiesto en su Seminario XI, el arte (en tanto que copia de una copia) no entra en competencia con los objetos materiales en tanto que copias en primera instancia, “directas” de la idea; compite con la Idea suprasensible misma. (2004: 184-185).

El arte como copia de la copia siempre copia la Idea y no el objeto sensible. Dentro de las coordenadas del pensamiento de Platón, esto tiene un efecto pernicioso pues nos aleja de la verdad y, por ello, propone expulsar a los poetas y a los artistas de la utopía social que proyecta en La República. Sin duda, podemos aseverar que *Vértigo* es un film profundamente antiplatónico, un film que distribuye una multiplicidad de simulacros. Scottie quiere transformar a Judy en Madeleine, lo cual, implica un juego delirante de simulacros en la medida en que Madeleine es una copia que él toma por original, mientras que Judy es el original que él toma por copia. Así, lo que pretende no es otra cosa que transformar una copia en original para satisfacer su deseo, sin saber que la copia es más original que el original mismo. Por este motivo, “la relación de Scottie hacia Madeleine o Judy es un excelente ejemplo de lo que Lacan llama goce fálico masturbatorio” (2003: 8), pues Scottie utiliza a Judy como compañera imaginaria para satisfacer su deseo. Y poco después, la escena donde la mirada de Scottie puede posarse sobre su objeto de deseo (Fig. 19) y puede subjetivarlo, y por tanto, completar su deseo, en la medida en que ha forjado un fantasma (Fig. 19).

En definitiva, a Scottie no le interesa la Judy real, sino la Judy-simulacro, la Judy transformada en Madeleine. Esto es: el devenir-imaginario de Judy. Pues sólo en lo imaginario, solo a través de la fantasía es posible el goce.

CONCLUSIONES

Aquella fórmula de Alfred North Whitehead que decía “la historia de la filosofía occidental no es más que una serie de notas de pie de página a Platón” (Colbert, 1971: 12), aunque resulte algo exagerada, no hay que desmerecer su fuerza.

De algún modo, el presente artículo ha pretendido definir algunas de esas notas al pie de página para evaluar las relaciones entre la imagen

y el concepto. Para Platón, ya lo hemos indicado, la imagen está alejada en dos grados respecto a la Idea y, por esta razón, todos aquellos que traten de pensar el mundo con imágenes –pintores, poetas, músicos– han de ser expulsados de la polis ideal que propugna el autor de La República, pues ella tiene que estar configurada como imagen de la perfección y de la verdad del mundo ideal.

En la filosofía contemporánea este mundo dual entra en crisis, sobre todo a partir de la crítica a la metafísica occidental que lleva a cabo Friedrich Nietzsche. Gilles Deleuze, inequívoco seguidor del pensador alemán, es uno de los más distinguidos teóricos neonietzschianos del siglo XX. En sus libros de cine podemos entrever dos metodologías. Por un lado, una metodología pragmático-experimental que establece un catálogo de los conceptos del cine. Por otro lado, una metodología diferencial que estudia la metodología godardiana del entre a la luz de las metodologías desarrolladas en su obra anterior, fundamentalmente en *Diferencia y repetición* y en *Lógica del sentido*. Ahora bien, hay que indicar que estos conceptos no están configurados en una suerte de cielo platónico: “Para muchas personas, la filosofía es algo que no «se hace», sino que preexiste ya hecha en un cielo prefabricado. Sin embargo, también la teoría filosófica es una práctica, lo mismo que su objeto” (1986:370). Por ello, su método para pensar el cine parte de los presupuestos antiplatónicos diseminados a lo largo de su obra anterior.

Alain Badiou no esconde la influencia que Platón ejerce sobre su pensamiento y, justamente por esta razón, una de sus metodologías para pensar el cine tiene un carácter axiomático. Se trata de buscar cuales son las ideas o, mejor dicho, cual es el “toque de la Idea” que se instala en las imágenes. Esta filiación platónica no le impide pensar las relaciones entre cine y filosofía de un modo diferencial. Así, Badiou parte también de una metodología diferencial para pensar el cine, ya que parte de una definición de filosofía en tanto que práctica de las síntesis disyuntivas de cara a describir de qué modo éstas se establecen en el cine.

Slavoj Žižek el modo de entender el cine es antiplatónico. En su análisis sobre *Vértigo* hace una defensa del fantasma y del simulacro como algo más real que la propia Idea. Así, el filósofo esloveno parte de conceptos del psicoanálisis lacaniano para estudiar dos metodologías para entender el cine. Por un lado, en la primera metodología, establece una vinculación entre la mirada y la subjetividad: aquello que miramos es aquello que podemos subjetivar. Ahora bien, en el film de Hitchcock, lo real se identifica con aquello que podemos mirar; mientras que lo imaginario – la copia de la Idea, el simulacro y el fantasma– es lo único que puede aportar goce. De este modo, la imagen es lo que nos permite gozar del concepto.

En conclusión, estas diversas metodologías conceptuales permiten pensar el cine desde una perspectiva filosófica que, sin duda, han tenido un profundo impacto en los estudios visuales y han servido como fuente de renovación teórica. ■

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ◆ Abril, Gonzalo (2012). “Tres dimensiones del texto y de la cultura visual”. *IC Revista Científica de Información y Comunicación*, (9), 15-35.
- ◆ Aristóteles (1974). *Poética*. Madrid: Editorial Gredos.
- ◆ Badiou, Alain. (2009). “Los falsos movimientos del cine”. En: Alain Badiou. *Pequeño manual de inestética*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- ◆ Badiou, Alain (2004). “El cine como experimentación filosófica”. En Gerardo Yoel (Ed.). *Pensar el cine 1: imagen, ética y filosofía*. Buenos Aires: Manantial.
- ◆ Badiou, Alain (2005). “Du cinéma comme emblème démocratique”. En Antoine de Baecque (Comp.). *Cinéma*. París: Nova Éditions.
- ◆ Bazin, André (2006). *¿Qué es el cine?*. Madrid: Rialp.
- ◆ Colbert, James G. (1971). “Whitehead y la historia de la filosofía”. *Anuario Filosófico*, (4), 9-29.
- ◆ Daney, Serge (2004). *Cine, arte del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor.
- ◆ Deleuze, Gilles (1984). *La imagen-movimiento: Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.
- ◆ Deleuze, Gilles (1986). *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- ◆ Deleuze, Gilles (1989). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.
- ◆ Deleuze, Gilles (1995). *Conversaciones*. Valencia: Pre-Textos.
- ◆ Deleuze, Gilles (2002a). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- ◆ Deleuze, Gilles (2002b). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros.
- ◆ Esteban, Francisco Javier (2008). “De la cámara oscura a la cinematografía: Tres siglos de tecnología al servicio de la creación visual”. *Área abierta*, (19), 1.
- ◆ Godard, Jean-Luc (1970). “Godard chez les feddayin”. Recuperado el 10 de mayo de 2015 de http://www.cccb.org/rsc_gene/5_febrevr_06.pdf
- ◆ Kant, Immanuel (2007). *Crítica del juicio*. Madrid: Tecnos.
- ◆ Nietzsche, Friedrich (2000). *Así hablo Zaratustra*. Madrid: Alianza.
- ◆ Panofsky, Erwin (1999). *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets.
- ◆ Platón (2006). *República*. Madrid: Gredos.
- ◆ Žižek, Slavoj (1994). *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*. Buenos Aires: Manantial.
- ◆ Žižek, Slavoj (2003). “Los órganos sin cuerpo de Hitchcock”. Conferencia en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires el 27 de noviembre de 2003. Recuperado el 13 de mayo de 2015 en <http://www.lacan.com/zizek-hitchcock.html>
- ◆ Žižek, Slavoj (2004). *Órganos sin cuerpo. Sobre Deleuze y consecuencias*. Pretextos: Valencia

ANEXOS



Fig. 1. El hombre de la cámara (Dziga Vertov, 1929)



Fig. 2. El hombre de la cámara (Dziga Vertov, 1929)



Fig. 3. El hombre de la cámara (Dziga Vertov, 1929)



Fig. 4. El hombre de la cámara (Dziga Vertov, 1929)



Fig. 5. El hombre de la cámara (Dziga Vertov, 1929)



Fig. 6. El hombre de la cámara (Dziga Vertov, 1929)



Fig. 7. El hombre de la cámara (Dziga Vertov, 1929)



Fig. 8. Ici et ailleurs (Jean-Luc Godard, 1974)



Fig. 9. Ici et ailleurs (Jean-Luc Godard, 1974)



Fig. 10. Film (Samuel Beckett)



Fig. 11. Film (Samuel Beckett)



Fig. 12. Vertigo (Alfred Hitchcock)



Fig. 13. Vertigo (Alfred Hitchcock)



Fig. 14. Vertigo (Alfred Hitchcock)



Fig. 15. Vertigo (Alfred Hitchcock)

Fig. 16. *Vertigo* (Alfred Hitchcock)Fig. 17. *Vertigo* (Alfred Hitchcock)Fig. 18. *Vertigo* (Alfred Hitchcock)Fig. 19. *Vertigo* (Alfred Hitchcock)