

José Julián Martínez*

Julio Cabrera¹: Filosofía e Imagen en Movimiento

Una imagen dice más que mil palabras.
Antiguo refrán chino.

Resumen

En este artículo comento la postura de Julio Cabrera respecto al vínculo que hay –o que pareciera haber– entre la reflexión filosófica y la exposición de problemas morales, epistemológicos y existenciales a través del cine.

Palabras clave: concepto-imagen, verdad, universal, imaginación, experiencia, cine, agente moral.

Abstract

In this paper I comment on the contention of the Argentinian philosopher Julio Cabrera, regarding the link between philosophical reflection and the exposure of moral, epistemological and existential problems by means of film.

Keywords: concept-image, truth, universal, imagination, experience, film, moral agent.

* Escuela de Filosofía - Universidad Central de Venezuela

¹ Pensador latinoamericano nacido en Córdoba y radicado en Brasil, donde es profesor en el Departamento de Filosofía de la Universidad de Brasilia. Trabaja en las áreas de filosofía del lenguaje, ética, filosofías de los siglos XIX y XX y cine y filosofía. Ha publicado, entre otros, los libros *Proyecto de ética negativa*, *Crítica de la moral afirmativa* y *Cine: cien años de filosofía*, (traducido al italiano por Mondadori, en 2000, y al portugués por Rocco, en 2006), así como distintos artículos en España, Argentina, Brasil, Portugal, Estados Unidos, México y Holanda.

La imaginación poética no sólo implica un lenguaje estético, sino también la exposición —en mayor o menor grado— de pensamientos y problemas filosóficos. De ahí que Julio Cabrera considere que el cine tiene mucho que aportar a los análisis de la filosofía. Sobre todo porque, cuando el séptimo arte presenta los grandes temas de la filosofía, lo hace de una manera tremendamente ilustrativa y situacional.

La filosofía, que ha reflexionado casi siempre junto a diversas disciplinas sociales, científicas, religiosas y artísticas, puede encontrar en el cine una riqueza similar a la que Platón y Aristóteles encontraban en Homero y otros creadores. El cine, con su presentación emocional de ideas que muchas veces convergen en problemas filosóficos, contribuye a que dichos problemas pierdan su lastre de abstracción y ganen en riqueza vivencial.

Ahora bien, el hecho de que el cine permita una exposición de situaciones humanas, más cercanas a nuestra experiencia que la que suele brindar la filosofía, no significa que el séptimo arte constituya en sí mismo una sustitución de la reflexión filosófica. Tal y como advierte Cabrera, “lo emocional no desaloja lo racional: lo redefine”².

Por otro lado, en la mayoría de los casos, las películas no están hechas con el fin de elaborar un proyecto filosófico, sino con el objetivo de entretener. En tal sentido, el empeño por hacer pensar al espectador será, afortunadamente, menor que el esfuerzo por no aburrirlo. El cine no es un aula para el debate intelectual. Por ello Cabrera escribe al comienzo de *Cine: cien años de filosofía*: “lo que voy a decir aquí acerca del Cine es completamente estratégico: se trata de una caracterización conveniente del Cine para propósitos filosóficos, o sea, para la intención de considerar a los filmes como formas de pensamiento”³. Esto significa, en primer lugar, que ese cine que Cabrera escribe con mayúscula, contiene de una forma más o menos implícita una serie de ideas y planteamientos que, a su manera, sirven de inspiración a temas tradicionalmente tratados por la filosofía. En segundo lugar, las películas, lo mismo que las reflexiones, no implican nunca un criterio inamovible o intocable. Al contrario, el cine como

² Cabrera, Julio, *Cine: cien años de filosofía*, Gedisa, Barcelona, 1999, p. 16.

³ Cabrera, Julio, *ob.cit.*, p. 17.

“forma de pensamiento” es un llamado al análisis, la refutación, el descubrimiento y la verificación.

Conceptos e Imagen

Según Cabrera, pensadores como Kierkegaard, Nietzsche y Heidegger constituyen algunos ejemplos de lo que podríamos llamar filósofos cinematográficos. Para este tipo de filósofo “ciertas dimensiones fundamentales de la realidad (o tal vez toda ella) no pueden simplemente ser dichas y articuladas lógicamente para ser plenamente entendidas, sino que tienen que ser presentadas sensiblemente, a través de una comprensión ‘logopática’”⁴. La presentación sensible de la realidad debe causar conmoción en el ánimo de los receptores. Por medio de ese *commovçre*, el espectador accede a una experiencia que le permitirá una mejor aproximación a problemas específicos. No se trata entonces de un impacto emocional cualquiera, sino de una vivencia que involucra al sujeto con temas concretos de la condición humana.

Esta presentación de ideas a través de la atmósfera emocional de una película, es lo que Cabrera llama concepto-imagen. La primera característica de este tipo de concepto es que se basa en una “experiencia que hace falta tener para poder entender y utilizar ese concepto”⁵. Se trata de un pensamiento que en lugar de expresarse con palabras –lógica e intelectualmente– se propone a través de imágenes. Aquí la relación con el conocimiento no estaría fundamentada en un saber proposicional o en la adquisición de una información concreta. En tal sentido, una parte de este conocimiento no será transferible utilizando sólo palabras. Y, si por una u otra razón, los receptores potenciales no tienen acceso a la experiencia requerida por el concepto-imagen, tampoco podrán acceder al conocimiento que éste plantea.

No obstante una película puede exponerse con palabras. Esto vale tanto para la historia que cuenta como para sus consecuencias filosóficas. Casi todos hemos narrado alguna vez un film, o fragmentos de él. Y también solemos hablar de los temas que creemos encontrar en una película. Ante una obra como *Desaparecidos*, de Costa Gavras, es inevitable hablar del apoyo de los Estados

⁴ *Ibidem*.

⁵ Cabrera, Julio, *ob.cit.*, p. 18.

Unidos al régimen de Pinochet, y de los horrores de las dictaduras en general. Pero el alcance de la película sólo puede ser apreciado si uno ve el film. O sea, experimentado las vivencias de los personajes y la circunstancia político-social en la que están atrapados, con toda su respectiva carga emocional.

Lo que uno agrega a la lectura del comentario o a la sinopsis en el momento de ver el film y de tener la experiencia que el film propone (la experiencia que el film es), no es tan sólo un solaz, o una experiencia estética, sino una dimensión comprensiva del mundo⁶.

En estas líneas Cabrera nos dice que ver una película es un hecho estético tanto como un fenómeno cognitivo. No sólo porque expone una o varias ideas, sino también porque nos brinda la posibilidad de conocer esas ideas (aunque de una manera distinta a la que ofrece la deliberación verbal). De tal forma que el séptimo arte se vuelve un punto de vista sobre el mundo, una mirada a lo que nos rodea y a nuestras propias vidas, desde una circunstancia muy parecida a la vida.

“Es absurdo pretender que el cine es como la vida” –dice V. Perkins– “pero no hay duda de que puede darnos la impresión de parecerse más a la vida que cualquier otra forma narrativa”⁷. Y en ese parecerse a la vida (por su carga emocional y sus personajes haciendo de personas reales, moviéndose en locaciones que juegan el papel de la realidad) se nos permite adentrarnos en una dimensión similar a nuestra cotidianidad o, por ejemplo en el caso de las películas de época o futuristas, se nos invita a vivir algunas versiones históricas o posibles de la cotidianidad humana.

Quizá Perkins haga una separación muy arbitraria, o por lo menos discutible, al plantear lo absurdo de creer que el cine sea como la vida. Tal vez la brecha entre uno y otra no es tan grande, en el sentido de que el cine puede ser una parte importante de la vida. Los seres humanos no sólo vivimos de pan, también nos alimentamos de fuentes tan intangibles como los sentimientos, las reflexiones

⁶ Cabrera Julio, *ob. cit.*, p. 19.

⁷ Perkins. V., *El lenguaje del cine*, Fundamentos, Madrid, 1997, p. 82.

y ese panesteticismo del que habla McGinn, advirtiendo que “es muy difícil nombrar algo que carezca de una dimensión estética, sea positiva o negativa”⁸. Por ello el cine, aunque significa un lujo para millones de seres humanos excluidos de los sistemas de consumo cultural, suele considerarse parte de los placeres de la vida y del cultivo de uno mismo. Tal vez la música, que los antiguos griegos consideraban “alimento para el alma”, sea menos elitista. Pero no puede negarse la enorme popularidad que las películas han alcanzado sobre todo a través del omnipresente televisor. Y, ¿cómo podría afirmarse que las historias que llegan por televisión no son parte de la vida de innumerables personas?

Pero aquí, por supuesto, hay un peligro: el poder comunicacional del cine, o sea, su capacidad de transmitir ideas y conceptos por medio de una experiencia estético-emocional, puede ser usado para empobrecer nuestra libertad de pensamiento y nuestra capacidad de análisis. Por eso la “filosofía cinematográfica”, al igual que la filosofía en general –según se entiende en la tradición occidental– se expresará con distintos grados de agudeza y diversos niveles de relevancia. Al filósofo no le interesan –y menos aún le parecen plausibles– todos los argumentos, ni todas las escuelas, ni todos los autores. Lo mismo ocurre con el séptimo arte: sus propuestas serán relevantes dependiendo de su nivel estético-conceptual. El interés del filósofo y del espectador no se despierta con cualquier imagen en movimiento.

Los conceptos-imagen transmitidos por una película, dice Cabrera, “buscan producir en alguien (un alguien siempre muy indefinido) un impacto emocional que, al mismo tiempo, le diga algo acerca del mundo, del ser humano, de la naturaleza, etc., que tenga un valor cognitivo, persuasivo y argumentativo”⁹. Persuasiones y argumentos sin pretensiones de verdad absoluta. Los conceptos-imagen no esperan plantear una visión objetiva, en la misma medida en que tampoco esperan ser una mera explosión afectiva.

Neo¹⁰ descubre que el mundo en el que vive es una realidad virtual. Con ello no se nos presenta una tesis metafísica claramente sistematizada en la que nos podrían estar sugiriendo, por ejemplo, que la realidad no es otra cosa que

⁸ McGinn, Colin, *Ethics, evil and fiction*, Oxford U.P, Norfolk, 1997. p.121.

⁹ Cabrera, J., *ob. cit.*, p. 20.

¹⁰ El protagonista de la película *Matrix*, de los hermanos Wachowski.

una estructura ilusoria. Se trataría, más bien, de una nueva versión de la caverna platónica. Tampoco se nos muestra sólo el vértigo que podríamos sentir al descubrir que nuestra vida –y la vida en cualquiera de sus formas– es generada por un ordenador gigantesco. En cierto sentido son las dos cosas: el vértigo de Neo nos remite espontáneamente a la reflexión acerca de la realidad que nos rodea y, a su vez, este vértigo se convierte en la manifestación emocional y estética de esa reflexión.

Acertados o no, los conceptos-imagen proponen algo con pretensión de universalidad. La extensión de la pregunta que se genera con Neo debe ser universal: ¿es la realidad (toda) una fantasía? La relevancia de la universalidad implicada en los conceptos-imagen la encuentra Cabrera en el hecho de que, si los supuestos enunciados de estos conceptos no conservan la intención de mostrar (aunque sea con reservas) un cierto tipo de verdad más o menos universal, entonces la idea de una filosofía expresada mediante el cine se vuelve más un ejercicio figurativo que un instrumento para el análisis y el conocimiento. Ahora bien, según nuestro autor, el contenido de un concepto-imagen “pertenece al orden de la Posibilidad, y no al de la Necesidad. El Cine es universal no en el sentido del ‘Ocurre necesariamente a todos’, sino en el de ‘Podría ocurrirle a cualquiera’”¹¹.

De la ficción particular a la esfera universal

En términos lógicos la proposición de Cabrera funcionaría de la siguiente manera: todos los seres humanos, *ceteris paribus*, están expuestos a experimentar lo que le ocurre a los personajes de un film en determinado momento. Respecto a la cláusula hipotética de “algo similar podría ocurrirle a cualquiera”, está claro que se trata de un juicio universal, en el sentido de que cualquiera significa una persona indeterminada de entre todas. Pero también, con relación no ya a lo posible, sino también a los hechos presentes, el cine puede estar hablando de situaciones concretas de la realidad humana. En tal caso, la frase deja de ser condicional para formularse, entonces, de esta manera: algo similar le está ocurriendo a muchas personas en este preciso instante.

¹¹ Cabrera, J., *ob. cit.*, pp. 20-21.

Así las cosas, es posible que Cabrera sólo esté viendo una parte del asunto. Al insistir en la universalidad del cine por su manera de señalar una *Posibilidad* que recaer en todos los sujetos, quizá olvida que los juicios surgidos a partir del concepto-imagen también son particulares. Y, además, no estarían planteados como un posible futuro, sino como una afirmación respecto a una situación actual. Estos podrían formularse así: algunos *S* son *X*. En distintos lugares del mundo, algunas mujeres sufren en este momento vejaciones similares a las que, por ejemplo, experimenta la protagonista de *Bailando en la oscuridad*, de Lars Von Trier. Los personajes de *Black hawk down*, de Ridley Scott, o *La Delgada línea roja*, de Terrence Malick, son más o menos como los sujetos que combaten ahora mismo en Irak, Sierra Leona o Costa de Marfil.

Tal vez el problema de “la verdad”, mencionado por Cabrera, resulte más relevante para el tema de la universalidad de lo que cree nuestro autor. Es decir, que quizá “las verdades” que el cine muestra mediante situaciones dramáticas que hablan de hechos o posibilidades, impliquen a todas luces la pretensión de un ámbito universal. A fin de cuentas la mayoría de los mundos de ficción comparten con casi todas las disciplinas humanas su incertidumbre ante lo que la verdad pueda ser. Los sujetos ficcionales también entran en lo que Foucault ha llamado “juego de verdad”¹². En ese juego, siguiendo una selección natural y artificial, se designan verdades “ganadoras” y “perdedoras”. Esas verdades están relacionadas con modelos que fluida o aparatosamente emergen de las comunidades humanas. Si el cine alcanza a contar verdades que se pueden universalizar, lo hace a través de las anécdotas que cuenta y las situaciones que plantea mediante una experiencia estético-emocional surgida, de una u otra forma, de algún tipo de comunidad humana. No lo hace utilizando un pensamiento filosófico estructurado, sino construyendo lo que Dennett llamaría un “generador de intuiciones”, mundos hipotéticos que comunican verdades acerca del mundo en que vivimos. A este respecto, Cabrera dice que:

¹² Foucault, Michel, *Estética, ética y hermenéutica*, Paidós, Barcelona, 1999, pp. 408-412.

Aun las filosofías más analíticas y racionalistas admiten abiertamente la legitimidad del echar mano a la fantasía y a ejemplos fantásticos (como el Demonio Maligno de Descartes, o el famoso gato de Waismann, o la no menos famosa Twin-Earth de Hilary Putnam) para el sobrio esclarecimiento de cuestiones filosóficas (...) Que el Cine se constituya en un enorme artificio, no dice nada contra su pretensión de verdad. Habrá que ver cómo ese artificio se sitúa respecto a la realidad¹³.

Ciertamente la filosofía ha usado y usa los generados de intuiciones como una especie de experimentos virtuales. Desde Giges con su anillo mágico, pasando por el *Cuarto Chino* de Searle, estos experimentos, como las metáforas, nos ayudan a pensar con más claridad los problemas que nos planteamos desde la reflexión abstracta. Pero, en el caso del cine, el vínculo con la verdad es además el de la sensación de verdad o, mejor dicho, de realidad. Quizá como ningún otro arte, el cine nos hace creer que, ante la pantalla, estamos presenciando un suceso real. Esto es un factor fundamental para que las verdades que sostienen los conceptos-imagen se aprecien y se sientan con mayor impacto y trascendencia. Paradójicamente, mientras mejor lograda está la ilusión, más real se hace (en el sentido de hacernos creer que somos espectadores de una realidad actualizada). En el cine, como bien sostiene Perkins, “los incrementos del realismo son necesariamente extensiones de la ilusión”¹⁴. Y el cine, justamente por el realismo que produce su mecanismo ilusionista, puede convertirse en una fuente de manipulación y “opio del pueblo”. Por eso me parece fundamental la última frase del párrafo de Cabrera que he citado más arriba: habrá que ver cómo ese artificio se sitúa respecto a la realidad. ¿Qué nos dice una escena? ¿Qué tipo de intuición genera en nosotros una película determinada?

Los mundos ilusorios del cine se sitúan respecto a la realidad de una forma que va más allá de ser simplemente un artificio: alguna verdad se esconde detrás de –o junto a– la ilusión. En tal sentido, la especificidad de lo que el cine nos dice aparece en el mismo hecho de que no puede enseñarnos toda la realidad, sino sólo el fragmento que le interesa mostrar para contar una historia concreta.

¹³ Cabrera, J., *Ob. cit.*, p.33

¹⁴ Perkins, V., *ob.cit.*, p. 51.

Al igual que ocurre en un discurso articulado, el cine no habla de todo ni apunta hacia una totalidad absoluta. “Si lo que se pretende es lo real integral”, dice Mitry, “basta con bajar a la calle. Cada cual puede ver allí al menos lo que le plazca”¹⁵.

Ahora bien, la posible “verdad” que el cine pueda estar exponiendo, no sólo es un tipo de interpretación (susceptible de ser discutida y refutada) hecha por uno o varios creadores sino que, además, la interpretación viene también del criterio del receptor. Y muchas veces el punto de vista del espectador (sobre todo del “especialista”) es desacertado y simbólicamente oscuro o rebuscado. Pero el riesgo a ser malinterpretados es parte de la comunicación humana.

En cualquier caso el cine, mediante una mezcla de sonido con imágenes en movimiento, nos ofrece una experiencia emocional en la que aprendemos algo o, si se prefiere, entendemos, algo acerca del mundo que nos rodea y de nosotros mismos. A diferencia de los conceptos-idea, que se basan sólo en una estructura verbal y argumentativa, los conceptos-imagen son una especie de planteamiento que se genera en una experiencia estética.

La pregunta de Cabrera me resulta muy válida: “¿Quién asegura (si no es a través de una presupuesta tesis metafísica) que los argumentos puramente lógicos son capaces de penetrar en el núcleo mismo de la realidad, sin ninguna ayuda de la sensibilidad?”¹⁶. El concepto-imagen es un instrumento igual de valioso para acceder a nuestro entorno psicológico, moral y físico. Quizá, por las características de los campos a los que se dirige, puede ser incluso más acertado que un acercamiento lógico o positivista. Las ideas relevantes transmitidas por el cine –lo mismo que buena parte de las filosofías actuales– no parecen plantear un dogma rígido y una verdad última. De ahí que tampoco su acercamiento a la “verdad” y a la “universalidad conceptual” espere tener garantías de una exactitud rigurosamente estable. El mundo se mueve. También lo hacen nuestros puntos de vista.

¹⁵ Mitry, Jean, *Estética y psicología del cine*, 2. *Las formas*, Siglo XXI, México, 1989, p. 11.

¹⁶ Cabrera, J., *ob.cit.*, p.35.

Sartre, *Thelma y Louise*

Tomaré ahora uno de los ejemplos que usa nuestro autor para ilustrar el problema de las interpretaciones y los enfoques conceptuales de un film. Se trata de *Thelma & Louise*, la película de Ridley Scott, una obra en la que surgen distintas nociones de libertad a partir de la conducta de sus dos protagonistas.

Dos amigas salen a disfrutar de un fin de semana juntas. Todo se complica cuando una de ellas, Louise, mata a un hombre. Entonces deciden huir a México. Pero, antes de llegar a la frontera – y luego de haber asaltado un supermercado y de haberle quitado el arma a un policía, al que dejaron encerrado en el maletero de la patrulla – deciden que la muerte a toda velocidad es mejor que estar en prisión por el resto de sus días. Así que pisan el acelerador del carro y caen por un precipicio.

Cabrera se imagina lo que diría Jean-Paul Sartre respecto a las decisiones de estas agentes morales racionales:

Sartre diría que las dos mujeres no se vieron obligadas a hacer absolutamente nada de lo que hicieron, ni a matar a Harlan, ni a huir después de haberlo hecho (...) Para él, todas estas acciones estarían en el mismo ámbito de libertad radical y originaria, rodeadas de un halo de otras opciones y alternativas que no fueron transitadas pudiendo perfectamente serlo¹⁷.

Es muy probable que Sartre hubiera dicho algo parecido a lo que imagina Cabrera. Ciertamente Louise pudo haber evitado el asesinato. Ya había salvado a Thelma de las garras del violador cuando éste, arrogante y altanero, las ofendió. Pero Louise perdió el control y haló el gatillo. Pudo haberse conformado con darle algunos golpes, después de todo el revólver estaba en las manos de ella. El problema es que – el espectador se entera de esto más adelante – Louise fue víctima de una violación unos años antes. Podemos suponer que se sintió especialmente perturbada por la situación.

¹⁷ Cabrera, J., *ob.cit.*, p.317.

Por otro lado, las dos mujeres pudieron haberse entregado a la policía. Entre otras cosas porque, aunque era difícil probar el intento de violación y explicar las circunstancias en las que ocurrió el asesinato, existiría la posibilidad de intentarlo. Incluso a pesar de que, como sabemos, no es fácil para las mujeres violadas probar el ataque ante la ley. Si ambas tomaron las decisiones que las llevaron a la muerte, lo hicieron desde su absoluta libertad. Y si dijeran que de una u otra manera fueron arrastradas por los hechos, agregaría Sartre, estarían actuando de mala fe.

Para explicar lo que debe entenderse por mala fe, Sartre pone el ejemplo de una mujer que acude a una cita con un hombre, un posible pretendiente. Ella cree conocer las intenciones de este hombre. Igualmente sabe que en algún momento deberá tomar una decisión. Pero no quiere preocuparse ahora por ello. Sencillamente asume los halagos de él como los de un caballero. No interpreta sus movimientos como los famosos “primeros contactos”, sino como algo cotidiano y casi inofensivo. La mirada seductora de él es desarmada por ella y convertida en la mirada de alguien que presta atención a la conversación. En fin, dirá Sartre, “ella no se da entera a lo que desea: es profundamente sensible al deseo que inspira, pero el deseo liso y llano la humillaría y le causaría horror. Empero, no hallaría encanto alguno en un respeto que fuera respeto únicamente”¹⁸. Pero de pronto él coge su mano. Ella no dice nada. Acepta. Sin embargo no se da cuenta de que ha entregado su mano al juego de él. “No lo percibe porque, casualmente, ella es en ese instante puro espíritu (...) se ha cumplido el divorcio del cuerpo y del alma: la mano reposa inerte entre las manos cálidas de su pareja: ni consentidora ni resistente: una cosa”¹⁹.

La mujer actúa de mala fe porque hace un papel sabiendo que está representado otro. Ahora bien, aquí “sabiendo” no significa conocer algo o tener noticia de ello. Aunque tal vez sí signifique eso, pero de manera intermitente; como si conociera pero sólo a ratos, con una especie de memoria nefasta que la hace olvidar constantemente. “La mala fe rehúye el ser refugiándose en el ‘no-creer-lo-que-se-cree’”²⁰.

¹⁸ Sartre, Jean-Paul, *El ser y la nada*, RBA, Barcelona, 2004, p. 87.

¹⁹ Sartre, Jean-Paul, *ob.cit.*, p. 88.

²⁰ Sartre, Jean-Paul, *ob.cit.*, p. 102.

En este ejemplo a uno le es fácil estar de acuerdo con Sartre. Cualquiera que haya experimentado en algún momento la situación de flirteo descrita por él, estará de acuerdo en que se trata de una extraña circunstancia en la que, muy probablemente, si se le pide a la mujer que comente con honestidad lo que está ocurriendo, diría “con toda sinceridad” que sólo está conversando con un caballero. No obstante, la mala fe se vuelve más difícil de plantear en los casos en los que la situación presenta muy poca ambigüedad deseada ; o ninguna. Esto es, en los casos donde el agente no se vuelve “cosa” para representar un papel que le resulta ajeno, como si lo hiciera otro.

En el caso de Thelma y Louise, diríamos que aunque obviamente tienen muchas dudas, el rol que representan está bien asumido. Al huir de la policía, si pudiéramos preguntárselo, ninguna de las dos diría que no se había percatado de la persecución o de esa huida. Mientras que la mujer del ejemplo de Sartre sí diría que no se había dado cuenta del coqueteo con su amigo. Al mismo tiempo también es probable que ninguna de las dos pueda decir con certeza qué las llevó a infringir la ley hasta esos extremos. Uno puede actuar sin mala fe y, a pesar de eso, no ser el dueño absoluto de sus propias decisiones.

Cerca del final, Thelma y Louise hacen un repaso de lo sucedido y no muestran arrepentimiento. También dejan claro que prefieren el suicidio antes que la cadena perpetua o la silla eléctrica. “La sociedad tiene que matarlas”, escribe Cabrera. Y de inmediato agrega: “Es esto lo que el filósofo Ridley Scott tiene para decirle a Sartre, que, tal vez, no se puede ser libre y continuar viviendo”²¹.

Aún Sartre – y quizá algunos budistas – podrían responder que todo depende de cómo interpretamos la situación en la que nos encontramos. Somos libres de considerar que la cárcel o incluso la muerte no tienen porqué obligarnos a actuar de una manera determinada. Basta con restarle importancia a la amenaza para que deje de serlo.

Sin embargo, aunque hay personas capaces de vivir de esa forma, la mayoría de nosotros no podemos hacerlo. Estamos tan lejos de la libertad sartreana que nos resulta absurdo el planteamiento. Nadie, o casi nadie, puede

²¹ Cabrera, J., *ob.cit.*, p. 320.

realmente actuar como el que dice: “para estar tranquilo en una guerra basta con quitarle importancia a la muerte y al dolor; ¡es así de fácil!”.

Curiosamente, las dos protagonistas se nos antojan muy libres en ese salto que las llevará a morir en el fondo del Cañón del Colorado. Incluso hay algo seductor en las transgresiones sociales que antes llevaron a cabo. Pero la libertad de ellas no parece surgir de las decisiones y las deliberaciones de unas agentes morales racionales, sino de la locura momentánea, del impulso irreflexivo. Y aunque Cabrera no lo menciona, me parece que la principal razón por la que el espectador siente empatía hacia estas dos mujeres, es por el tipo de libertad que ellas simbolizan. ¿Quién no ha querido, alguna vez, meter a un policía en el maletero de una patrulla? Y no es que a muchos nos gustaría, literalmente, asesinar a nadie, pero, ¿cuántas veces hemos fantaseado con la idea de hacerle daño a los fanfarrones que nos encontramos en la vida cotidiana? Cuando Thelma y Louise, en un acto alocado e irreflexivo, hacen volar por los aires el remolque-cisterna del camionero que constantemente las acosaba con un erotismo vulgar y ofensivo, ¿cuántas mujeres en la sala de cine no se vieron identificadas con semejante respuesta?

“Pocas veces he sido libre”, escribe el poeta Rafael Cadenas, “Acaso cuando, de pronto, he sido cuerpo”²². De esto también habla Thelma y Louise: del baile espontáneo, de soltarnos, de reírnos en lugar de deliberar sesudamente, como única salida sería a los problemas que nuestro pensamiento no logra resolver. Se trata de no olvidar que la libertad pre-reflexiva es una esfera importante de la libertad humana. Una libertad que se parece a la espontaneidad, a lo que, metafóricamente, equivaldría a caminar sin estar pendiente de los pasos.

Con lo dicho no quiero defender la idea de que la libertad consiste en ser irreflexivos, en dejarnos llevar por nuestras emociones más inmediatas. Sólo pretendo rescatar esta parte de la libertad que nuestro autor, y la mayoría de los filósofos, quizá estén olvidando pero que, por suerte, nos es recordada por muchas películas: la libertad de la sonrisa y la rebeldía.

²² Cadenas Rafael. *Memorial*. Monte Avila Editores, Caracas, 1988, p. 37

En Resumen

Los conceptos-imagen del cine son, por un lado, tan discutibles y refutables como la exposición de cualquier concepto en términos intelectuales. Y por otro lado también dependen de la interpretación que se haga del film y de lo que, por diversas razones, veamos en él. El cine, claro está, es entretenimiento antes que nada pero, dirá McKee, “el entretenimiento duradero sólo se encuentra en las verdades humanas que subyacen a la imagen”²³. Con lo cual la verdadera diversión cinematográfica está fuertemente emparentada con la filosofía. Nuestro autor entra así a la línea de otros pensadores contemporáneos, como por ejemplo C. McGinn, Ursula Wolf o Martha Nussbaum, quien dice que una tragedia griega “a diferencia de un ejemplo filosófico en que se utilice un relato similar, puede contener el desarrollo completo de una reflexión ética, mostrando sus raíces en una forma de vivir y anticipando sus consecuencias para una vida”²⁴.

Por supuesto que la literatura puede hacer algo similar a lo que logra el cine (con unas cualidades técnicas distintas, claro está)²⁵. Y lo ha venido haciendo. Como he dicho al principio el cine es, para muchos de los que nos dedicamos a la filosofía, algo similar a lo que eran Homero y Esquilo para Aristóteles. Pero, advierte Bordwell, “la interpretación es una habilidad, como lanzar una vasija. El alfarero no necesita ser un químico, minerólogo o profesor en alfarería”²⁶. De la misma forma, la interpretación de una película no es sólo filosófica ni queda en manos de los expertos. Al igual que la filosofía, la interpretación exige un riesgo heurístico. “En algunos casos aprender la ‘teoría’ puede ayudar a las personas a adquirir habilidades hermenéuticas, pero ésta no puede reemplazar dichas habilidades”²⁷. Tal y como he propuesto en este artículo, la universalidad

²³ McKee, Robert, *El guión*, Alba, Barcelona, 2003, p. 100.

²⁴ Nussbaum, Martha, *La fragilidad del bien*, Visor, Madrid, 1995, pp. 42.43.

²⁵ Mientras el cine narra a través de imágenes en movimiento, que se yuxtaponen para conformar un lenguaje con sonido, música y palabras; la literatura lo hace desde la palabra escrita.

²⁶ Bordwell, D., *Making Meaning*, HUP, Boston, 1994, p. 250.

²⁷ *Ibidem*.

de la interpretación (sea o no filosófica) de una película, es más sugerente que otra cosa. Pero a partir de esa pequeña señal de ruta, comienza a iluminarse un camino exegético y reflexivo. Cuyas posibilidades no dependen únicamente de los elementos intrínsecos del cine como tal (imagen fotográfica, montaje, edición de sonido, etc.)²⁸, sino del cuento que nos relatan. Por eso decía Hitchcock que lo más cercano al cine no es el teatro o la novela; sino el cuento. La historia que cuenta un pensamiento, un concepto, una noción respecto a nosotros y al mundo. El cuento, “cuya regla general es contener una sola idea que termina de expresarse en el momento en que la acción alcanza su punto dramático culminante”²⁹.

Es obvio, como ya he comentado, que el cine no puede reducirse a esta “idea” que se expresa a plenitud en el clímax de la película. Por ejemplo, el cine vanguardista no funciona necesariamente así. Sin embargo, en el cine que deja su huella emotiva en el espectador, “algo” se está afirmando en términos de lo que Cabrera llama Concepto-imagen. Ciertamente, aunque se trate de una simplicidad un tanto mutilante, los filmes, en general, cuentan una historia que más o menos puede resumirse en una idea-control. Puede decirse, junto a Gerald Mast, que a los seres humanos se nos hace imposible ver una película única y exclusivamente como una película. “Hablar de una película sólo como película sería como hablar de la guerra como una mera serie de tácticas y maniobras (...) La mayoría de las personas ve al cine como una experiencia humana”³⁰. Una experiencia que es en parte un saber, un modelo de carácter o de “verdad” acerca de los problemas humanos. Una especie de filosofía. Después de todo, escribe Cabrera, “¿quién dice que la frialdad es más apropiada para plantear y

²⁸ El horizonte de este artículo no exige un análisis de estos elementos, pues lo que me interesa aquí es la historia que narra el film. Me quedo con el “qué” y no con el “cómo”. Y si bien ambos aspectos están muy vinculados, se trata de una relación que escapa al objetivo de estas páginas.

²⁹ Truffaut, F., *El cine según Hitchcock*, Alianza, Madrid, 2001, p. 66.

³⁰ Mast, G., *Film, cinema, movie. A theory of experience*, Harper & Row, New York, 1977, p. 273.

³¹ Cabrera, J., *ob.cit.*, p. 43.