

Filosofía, cine y narrativa

Belén Vázquez Fernández
Grupo Nexos. Curso 2013-214



El cine como narración

Desde el origen de los tiempos, las cosmogonías, los mitos y las religiones han estructurado las culturas humanas contando una historia sagrada, el tiempo fabuloso del principio, el origen y creación del mundo, cómo fue cambiando y cómo progresó o degeneró. Primero la oralidad, luego llegaron la epopeya, el teatro, la novela, la música, la pintura; contando o ilustrando historias, cuentos y leyendas, han ido presentando a la especie el relato de sus sueños y sus angustias. Por este motivo aparece el relato como una dimensión primigenia, y sin duda ineludible, de la vida humana, toda vez que el ser humano es una criatura cuya vida es «historia», está hecha de pasado, presente y futuro, y eso es lo que se expresa en los mitos, las leyendas, los relatos. Pues esta dimensión antropológica y primigenia, todavía muy investigada hoy por los niños pero muy maltratada por la modernidad artística, acabó siendo responsabilidad del cine. Con toda sencillez y casi con ingenuidad, el cine sustituyó a las formas expresivas que cumplían hasta entonces esta función «primitiva». (...) Sencillo, aceptando sin complejos las normas generales del relato, nos explica el contenido de la condición y la existencia humanas: el amor y el odio, la vida y la muerte, la alegría y el dolor, la paz y la guerra, el bien y el mal, la risa y las lágrimas, lo bello y lo feo, la juventud y la vejez, el placer y el sufrimiento, la esperanza y la desesperación. Lo que le permite ocupar una posición dominante es menos su capacidad de difusión material que el hecho de haber conseguido presentar a la mirada y el corazón de las personas de todos los países y todas las culturas los grandes arquetipos del relato «de siempre», expuestos de tal modo que enseguida se reconocen e identifican.

El cine y el mito

Enfocado en lo que tiene de vivo, el mito no es una explicación destinada a satisfacer una curiosidad científica, sino un relato que hace revivir una realidad original y que responde a una profunda necesidad religiosa, a aspiraciones morales, a coacciones e imperativos de orden social, e incluso a exigencias prácticas. En las civilizaciones primitivas el mito desempeña una función indispensable: expresa, realza y codifica las creencias; salvaguarda los principios morales y los impone; garantiza la eficacia de las ceremonias rituales y ofrece reglas prácticas para el uso del hombre. El mito es, pues, un elemento esencial de la civilización humana; lejos de ser una vana fábula, es, por el contrario, una realidad viviente a la que no se deja de recurrir; no es en modo alguno una teoría abstracta o un desfile de imágenes, sino una verdadera codificación de la religión primitiva y de la sabiduría práctica (...). Todos estos relatos son para los indígenas la expresión de una realidad original, mayor y más llena de sentido que la actual, y que determina la vida inmediata, las actividades y los destinos de la humanidad. El conocimiento que el hombre tiene de esta realidad le revela el sentido de los ritos y de los preceptos de orden moral, al mismo tiempo que el modo de cumplirlos.

Bronislaw Malinowski, *Ciencia, mito y religión*.

El cine y el mito

La semiología nos ha enseñado que el mito tiene a su cargo fundamentar, como naturaleza, lo que es intención histórica; como eternidad, lo que es contingencia (...). El mundo entra al lenguaje como una relación dialéctica de actividades, de actos humanos; sale del mito como un cuadro armonioso de esencias. Se ha operado una prestidigitación que trastoca lo real, lo vacía de historia y lo llena de naturaleza, despoja de su sentido humano a las cosas de modo tal, que las hace significar que no tienen significado humano. La función del mito es eliminar lo real.

Roland Barthes, *Mitologías*

El cine y lo social

El cine estadounidense reconcilia al espectador con la realidad social desde un punto de vista ideológico, al confirmar el núcleo central del “sueño americano”; desde un punto de vista mental, al adecuar los comportamientos a las reglas sociales, y desde un punto de vista emotivo, lo gratifica en la esfera erótico-afectiva al proporcionarle una pantalla mítica en la cual proyectarse y reencontrarse.

Giuliana Muscio

Por este conducto ejerce el cine una de sus grandes funciones sociales. Nutriendo con sus relatos la necesidad humana de otros mundos, crea vínculos entre las personas, cumple su especificidad original, que era reunir en una misma sala a personas diversas que levantan la mirada hacia la misma pantalla. (...) son elementos que hacen del cine una especie de objeto común compartido, de vínculo cultural que permite comunicarse dentro de un mismo espíritu y unas mismas convicciones. Catedral secular, ritual, cámara siempre mágica, que crea vínculo social.

Lipovetsky, Serroy, *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*

La narración como mediación

Celso Sánchez Capdequí insiste en que, a partir del giro lingüístico, el significado en la sociedad ya no es reductible a las leyes de la historia, las necesidades funcionales o al pensamiento binario, siendo necesario reconocer que la acción social está delimitada por proyecciones de valor incorporadas por la experiencia

Juan R. Coca *et. al.* (coords.), *Nuevas posibilidades de los imaginarios sociales*

El cine de por sí es imaginario [...] y lo es doblemente: como imaginación, invención, y como cámara de eco del imaginario colectivo, soporte y polea de transmisión de las representaciones sociales. Como tal, en él me proyecto -y me identifico como sujeto social: el cine tiene una función de re-conocimiento- pero es también, y cada vez más, una formidable caja de pandora, adonde vienen a parar una serie infinita de obsesiones, deseos y fobias. En ellos me reencuentro con fantasmas, fantasías, pulsiones que no son forzosamente míos pero que despiertan huellas de otra cosa, una forma de alteridad que me interpela, enraíza en el inconsciente colectivo, conecta con el 'espíritu del tiempo'.

Gérard Imbert, *Cine e imaginarios sociales*

La narración como performatividad

A menudo, e incluso normalmente, decir algo producirá ciertas consecuencias o efectos sobre los sentimientos, pensamientos o acciones del auditorio, o de quien emite la expresión, o de otras personas. Y es posible que al decir algo lo hagamos con el propósito, intención o designio de producir tales efectos. Podemos decir entonces, pensando en esto, que quien emite la expresión ha realizado un acto (...). Llamaremos a la realización de un acto de este tipo la realización de un acto perlocucionario o perlocución.

John L. Austin, *Cómo hacer cosas con palabras*

Pero la realidad es un concepto, o un principio, y por realidad quiero decir todo el sistema de valores conectados con este principio. Lo Real como tal implica un origen, un fin, un pasado y un futuro, una cadena de causas y efectos, una continuidad y una racionalidad. No hay nada real sin esos elementos, sin una configuración objetiva del discurso. Y su desaparición es el desplazamiento de toda esta constelación.

Jean Baudrillard, *La ilusión vital*

Como una genealogía de la ontología del género, esta explicación tiene como objeto entender la producción discursiva que hace aceptable esa relación binaria y demostrar que algunas configuraciones culturales del género ocupan el lugar de «real» y refuerzan e incrementan su hegemonía a través de esa feliz autonaturalización.

Judith Butler, *El género en disputa*

Necesidad de ruptura

Encorsetado por normas genéricas, temáticas, morales y estéticas, es el cine de argumento, el cine de repartos estelares, el cine que se produce en estudios. En este contexto, las películas siguen un esquema narrativo claro, fluido, continuo, que busca la verosimilitud para conseguir la participación inmediata del espectador. Debe parecer que la historia se cuenta sola, debe exponer una cronología lineal, enganchando las diversas acciones a una intriga principal. La historia se organiza según un desarrollo lógico o progresivo que excluye la ambigüedad en beneficio de la transparencia del relato. Nada se muestra por azar, nada debe parecer superfluo, incongruente o confuso, todo está organizado para que el relato conduzca al desenlace final: el cine clásico guía, dirige la comprensión de la película desde un punto de vista único y omnisciente. Lo que cuenta es una historia básicamente finalista

Lipovetsky, Serroy, *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*

Necesidad de ruptura

La atracción (en nuestro diagnóstico del teatro) es todo momento agresivo en él, es decir todo elemento que despierte en el espectador aquellos sentidos o aquella psicología que influyen sus sensaciones, todo elemento que pueda ser comprobado y matemáticamente calculado para producir ciertos choques emotivos en un orden adecuado dentro del conjunto; único medio mediante el cual se puede hacer perceptible la conclusión ideológica final.”

Sergei Eisenstein, *El sentido del cine*

- No se autorizará ningún film que pueda rebajar el nivel moral de los espectadores. Nunca se conducirá al espectador a tomar partido por el crimen, el mal, el pecado.
- Los géneros de vida descritos en el film serán correctos, teniendo cuenta de las exigencias particulares del drama y del espectáculo.
- La ley, natural o humana, no será ridiculizada y la simpatía del auditorio no irá hacia aquellos que la violentan.

Código Hayes. *Principios generales*

Un caso: La migración en el *western*

Bend of the river, 1952



- Códigos clásicos
 - La conquista y el Oeste
 - American Dream
 - La tierra y el hombre: América
 - Un destino manifiesto
 - El héroe, el americano excelso
 - La última frontera

MEEK'S CUTOFF, 2010



Western, América y filosofía

American culture is heir to the deserts, but the deserts here are not part of a Nature defined by contrast with the town. Rather they denote the emptiness, the radical nudity that is the background to every human institution. At the same time, they designate human institutions as a metaphor of that emptiness and the work of man as the continuity of the desert, culture as a mirage and as the perpetuity of the simulacrum.

The natural deserts tell me what I need to know about the deserts of the sign. They teach me to read surface and movement and geology and immobility at the same time. They create a vision expurgated of all the rest: cities, relationships, events, media. They induce in me an exalting vision of the desertification of signs and men. They form the mental frontier where the projects of civilization run into the ground. They are outside the sphere and circumference of desire. We should always appeal to the deserts against the excess of signification, of intention and pretension in culture. They are our mythic operator.

Jean Baudillard, *America*



El imperio de la imagen y la deserción de lo real

The assassination of Jesse James by the coward Robert Ford, 2007

What you have to do is enter the fiction of America, enter America as fiction. It is, indeed, on this active basis that it dominates the world. Even if every detail of America were insignificant, America is something that is beyond us all...

Baudrillard, *America*

El cine como herramienta de deconstrucción

Utilizar el cine *contra* el cine, y con ello contra la normatividad

- Discursiva
- Gramatical e interpretativa
- Política, sociale, cultural
- Identitaria

Imaginarios sociales posmodernos

- El cuerpo (normativo)
 - *Paradies: Hoffnung* (Ulrich Seidl, 2013)
- La identidad (y la diversidad)
 - *XXY* (Lucía Puenzo, 2007)
- La violencia, la muerte, el horror
 - *Freaks* (Tod Browning, 1932)
- La representación de la realidad
 - *En construcción* (José Luis Guerín, 2001) contra *127 hours* (Danny Boyle, 2010)

El género, la raza, la sexualidad: el Otro por sí mismo

- *XXY* (Lucía Puenzo, 2007)
- *Bin-jip* (Kim Ki-duk, 2004)
- *Shortbus* (John Cameron Mitchell, 2006)
- *The piano* (Jane Campion, 1993)
- *Chacun son cinéma* (Varios, 2007)

El constructo relato como realismo

- David Lynch: *Mulholland Drive* (2001)
 - La construcción subjetiva de la imagen
 - Evidencia de los mecanismos de naturalización del relato
 - La suspensión temporal
- Hitchcock

El horizonte de la actualidad: el *remake*

- *Total recall*
 - Len Wiseman, 2012
 - Paul Verhoeven, 1990
- *Robocop*
 - José Padilha, 2014
 - Paul Verhoeven, 1987
- Lo que impota
 - *Terminator II: Judgment Day* (James Cameron, 1991)
 - *The Day After Tomorrow* (Roland Emmerich, 2004)

Las otras áreas académicas suelen pensar que la filosofía posee algo así como la clave para la comprensión de filmes. Esta imagen privilegiada de la filosofía está vinculada, en una cierta tradición, con su presunta capacidad hermenéutica o captadora de "sentidos" de fenómenos, como pueden serlo el cine y sus productos, las películas. En este artículo, me gustaría conmovir la idea de que los filmes tienen un sentido que puede y debe ser interpretado, y que la filosofía tendría, como discurso fundamental, una hegemonía en esa empresa hermenéutica.

(...)

Después de 10 años de publicado en Barcelona mi libro (*Cine: 100 años de filosofía*), creo que no existe algo como interpretación filosófica de un filme que sea la captación de un sentido objetivo y referencial que habría que extraer a partir de técnicas hermenéuticas. Quería, en esta línea, sostener hoy una teoría del referencial-cero. Actualmente pienso, en parte contra mi propio libro, que comprender un filme filosóficamente es algo como desinterpretarlo, o re-presentarlo "performáticamente". Querría sostener que un filme es un referencial para un tipo de experiencia humana que no es una experiencia de interpretación, sino una performance re-positiva, una especie de remake en donde el propio original es constituido.

Julio Cabrera