

Cine y pensamiento

Porfirio Cardona-Restrepo
Freddy Santamaría Velasco
Juan Osorio-Villegas
Directores



778.53
C574

Cine y pensamiento / directores: Porfirio Cardona-Restrepo, Freddy Santamaría Velasco y Juan Osorio-Villegas. – Medellín: UPB : Uniclairetiana : Universidad Santo Tomás, 2017.
191 páginas : 17x24 cm. – (Colección Estéticas contemporáneas; no. 9)
ISBN: 978-958-764-419-7 / ISBN: 978-958-764-423-4 (versión digital)

1. Cine y filosofía – 2. Películas cinematográficas – I. Cardona-Restrepo, Porfirio, director – II. Santamaría Velasco, Freddy – III. Osorio-Villegas, Juan – (Serie)

UPB-CO / spa / RDA
SCDD 21 / Cutter-Sanborn

© Alejandro Tomasini Bassols
© Edgar Javier Garzón Pascagaza
© Julio Cabrera Álvarez
© Vladimir Sánchez Riaño
© Juan Osorio-Villegas

© Editorial Universidad Pontificia Bolivariana
Vigilada Mineducación

© Carlomán Molina Echeverri
© César Fredy Pongutá Puerto
© Karen Cárdenas Almanza
© Porfirio Cardona-Restrepo
© Editorial Uniclairetiana

© Dora Alejandra Ramírez Vallejo
© Germán Andrés Molina Garrido
© Nino Angelo Rosanía Maza
© Freddy Santamaría Velasco
© Ediciones USTA

Cine y pensamiento. Estéticas contemporáneas 9

ISBN: 978-958-764-419-7

ISBN: 978-958-764-423-4 (versión digital)

Primera edición, 2017

Grupo de investigación de la Universidad Pontificia Bolivariana: Estudios Políticos - Escuela de Derecho y Ciencias Políticas (Línea de investigación Filosofía Política Contemporánea. Proyecto: *El quehacer político en el marco del pluralismo estético* - Radicado: 152B-09/13-36)

Grupo de investigación de la Fundación Universitaria Uniclairetiana: Sociedad, Política y Religión (Línea: Simbología, religiosidad y espiritualidad)

Por la Universidad Pontificia Bolivariana

Gran Canciller UPB y Arzobispo de Medellín: Mons. Ricardo Tobón Restrepo

Rector General: Pbro. Julio Jairo Ceballos Sepúlveda

Vicerrector Académico: Álvaro Gómez Fernández

Decano Escuela de Derecho y Ciencias Políticas: Luis Fernando Álvarez Jaramillo

Director Facultad de Ciencias Políticas: Porfirio Cardona Restrepo

Jefe Editorial-Librería: Juan Carlos Rodas Montoya

Coordinadora de Producción: Ana Milena Gómez Correa

Diagramación: Ana Milena Gómez Correa

Corrección de Estilo: Santiago Gallego

Obras de Arte: Felipe Rojas Toro. Portada: Korchopoliz, Acrílico y óleo sobre lienzo.

Por la Fundación Universitaria Uniclairetiana

Regente: Javier Pulgarín Toro, CMF

Rector: José Oscar Córdoba Lizcano, CMF

Jefe Editorial: Carlomán Molina Echeverri, CMF

Dirección: Carrera 55 A No. 61 - 06, Medellín-Colombia

Teléfono: (57)(4) 604 5780

<https://uniclairetiana.edu.co>

Por la Universidad Santo Tomás

Rector: Fr. Juan Ubaldo López Salamanca O.P.

Directora Editorial: Matilde Salazar Ospina

Dirección: Sede Principal, Luis J Torres, Sótano 1 / Cra 9 N° 51 - 11

Bogotá, Colombia

Teléfono: (57-1) 587 8797, Ext. 2990

<https://www.usta.edu.co>

Dirección Editorial

Editorial Universidad Pontificia Bolivariana, 2017

Email: editorial@upb.edu.co

www.upb.edu.co

Telefax: (57) (4) 354 4565

A.A. 56006 - Medellín - Colombia

Radicado: 1546-25-01-17

Prohibida la reproducción total o parcial, en cualquier medio o para cualquier propósito, sin la autorización escrita de la Editorial Universidad Pontificia Bolivariana.

Cine, filosofía y filosofía analítica

Julio Cabrera Álvarez
Universidad de Brasilia

1. Introducción: en busca de un estilo

En mi libro *Diario de un filósofo en Brasil* (2010), afirmé que los cambios más profundos en la filosofía no provienen exclusivamente de los contenidos tratados, sino que deben manifestarse también en la forma de exposición de las ideas. Una innovación filosófica tiene que ser también estilística. Los contenidos más novedosos continúan encajados dentro de una camisa de fuerza si el estilo expositivo empleado para transmitirlos sigue siendo el mismo de siempre (la tesis académica, el *paper*, el ensayo).

Este paso que va desde el cambio de los contenidos hasta la insurgencia formal se ha dado tanto en filosofía como en literatura y cine. Heidegger expuso criteriosamente los contenidos de su revolución filosófica en *Ser y Tiempo* utilizando todavía el estilo del tratado filosófico tradicional, pero su insurgencia plena vino con los textos del segundo período, como *De camino al habla*, en que la propia forma de la exposición fue afectada. James Joyce revolucionó la literatura escribiendo el *Ulises*, pero la genuina revolución vino con el *Finnegans wake*, una subversión formal total ante la cual su primera obra queda como una escritura casi normalizada. Fellini revolucionó el cine exponiendo historias tradicionales con una poesía especial (en *Las noches de Cabiria*, por ejemplo), pero revolucionó realmente el lenguaje cinematográfico cuando hizo *Ocho y medio* por medio de movimientos de cámaras, montaje y dirección de actores nunca vistos. El cambio fundamental viene, pues, con el cambio de estilo y no tan solo con la novedad de los contenidos.

En la historia de la filosofía euro-norteamericana —la única que estudiamos en nuestras universidades— han aparecido los más variados estilos de exposición, como el poema parmenídeo, los diálogos platónicos y aristotélicos (que se perdieron), el texto apologético agustiniano, la consolación boeciana, el estilo autobiográfico cartesiano, el tratado kantiano, la novela filosófica de formación de Hegel, el panfleto marxista, el aforismo schopenhaueriano, nietzscheano y adorniano, y el ensayo postanalítico de Rorty y

Davidson. Son las academias –sobre todo las de países dependientes– las que han reducido la enorme riqueza estilística de la filosofía a los encuadres cada vez más llenos de reglas de las producciones académicas.

En el presente texto, intento utilizar la entrevista para exponer algunas de mis ideas sobre cine y filosofía, y específicamente sobre cine y filosofía analítica, un tema aún poco estudiado. El “estilo entrevista” no consiste, simplemente, en colocar un contenido en forma dialogada. La situación de una entrevista presenta un tipo de discurso apelativo y desafiador que provoca un tipo de respuesta particular. En verdad, este estilo pone de manifiesto un hecho habitualmente oculto en los textos filosóficos: que todos ellos son siempre *respuestas* a preguntas implícitas, anteriores o simultáneas, formuladas por un interlocutor indeterminado y anónimo. En la entrevista, este carácter de respuesta de la reflexión filosófica se pone en evidencia de manera clara. Pensar problemas filosóficos como respuestas a un supuesto entrevistador provee a estas de una peculiar forma de “exposición bajo presión”, casi de una confesión inducida, que no tendrían en la forma del ensayo o del *paper* tradicional.

En la siguiente entrevista, inspirada en una antigua entrevista real¹, pretendo exponer las coordenadas fundamentales de cómo veo actualmente el fenómeno expresivo del cine como forma legítima de filosofar. En su segunda mitad, presento un material enteramente nuevo acerca de cómo el cine puede proporcionar herramientas conceptuales para estudiar algunos temas fundamentales de filosofía analítica, un tipo de filosofía que tradicionalmente se ha pensado como susceptible de exponerse solamente en *papers* y libros de estilo tradicional.

2. Entrevista

2.1 Cine y filosofía: crónica de un encuentro anunciado

Pregunta: ¿Por qué relacionar el cine y la filosofía?

Respuesta: No creo que seamos nosotros, los filósofos, los que tengamos que tratar de relacionar el cine y la filosofía (y la literatura, podríamos añadir), como si ellos se presentaran

1 Respondida en el portal *educ.ar*, Argentina, a fines de la década del noventa. El texto real es aquí tan solo una inspiración y fue sensiblemente modificado y aumentado.

originalmente de manera separada y hubiera que intentar una aproximación externa que podría no ocurrir. Filosofía, cine y literatura, en mi concepción de estas actividades, están ya internamente relacionadas cuando nos encontramos con ellas. Y lo están, fundamentalmente, por la irresistible necesidad de comprender la condición humana. En esta línea, la división entre filosofía y artes es arbitraria, y ella no debería preocuparnos si estamos más interesados en pensar el mundo y actuar en él, que si lo estamos con la figura profesional que seremos capaces de construir en tal o cual grupo de poder. No hay, pues, que *establecer* esa relación entre cine, filosofía y literatura, sino tan solo, en todo caso, *explicitarla*, tornarla más evidente.

Pregunta: ¿Pero no tienen estas actividades humanas –artes, filosofía– sus diferentes genealogías? ¿No llevaría esa manera de ver las cosas a un gran caos cultural?

Respuesta: No lo creo; permítame completar la idea. Cuando digo que es la tentativa de comprender la condición humana lo que aglutina lo que hacen las artes y la filosofía, quiero decir que la significación del dolor humano es explorada tanto por Schopenhauer en sus libros como por Thomas Mann (por ejemplo, en *La Montaña Mágica*) o por Akira Kurosawa (en *Rashomon* o *Ran*), de una manera que tiene puntos muy básicos en común: todos ellos tienen una comprensión de las cuestiones éticas, lógicas, epistemológicas y políticas e intentan una expresión de las mismas. Que esto se haga con un pincel, una pluma o una cámara es algo secundario. Tanto después de cerrar un libro de Schopenhauer o una novela de Mann, como cuando acabamos de ver *Johnny got his gun* de Dalton Trumbo, sabemos algo más acerca del dolor humano, y también tenemos nuevos temores y nuevas incertidumbres. Quien ha leído mi libro (Cabrera, 2015), sabe –y también lo veremos aquí más adelante– que no acepto que se diga que la diferencia reside en que la filosofía es saber conceptual y universal, mientras que la literatura y el cine son “imaginantes” y particulares. En la filosofía usamos imágenes particulares, y en el cine universalizamos. No hay *esa* diferencia.

Pregunta: ¿Dónde encuentra los primeros intentos de ir en esta dirección? ¿Por qué se siente fascinado por esta constelación entre cine y filosofía?

Respuesta: Fue una inquietud que surgió en mi adolescencia, en mi Córdoba natal, en Argentina, cuando comienzo a ir al cine con un interés que ya era filosófico, aun cuando yo estaba cursando la secundaria y no había adquirido aún ningún tipo de equipaje filosófico sistemático. Yo tuve siempre una visión pesimista de la vida humana y sentía el drama de la existencia en las películas que veía. También la hipocresía y la injusticia, así como el heroísmo y las formas de vida que consideraba más plenas. Como todo joven normal, leo a Nietzsche a los 16 años y devoro la literatura de Sartre. También me asomo

a Franz Kafka, Marcel Proust, James Joyce, Henry James, Thomas Mann, Hermann Hesse y Julio Cortázar. En mi propia biografía nunca hice una separación nítida entre todos esos autores: yo los consideraba, simplemente, pensadores. Cuando emprendo la lectura de *El Ser y la Nada*, ya en la universidad, veo esta obra como haciendo lo mismo que Sartre ya intentaba hacer en *La Náusea*, o Hermann Hesse en *El lobo estepario*: comprender el mundo y la difícil inserción de los humanos en él.

Pregunta: ¿El cine ha venido entonces, en su vida, antes que la filosofía?

Respuesta: En mi vida estrictamente biográfica, sí, pero en mi vida pensante, en un nivel conceptual, creo que ambas han sido siempre simultáneas. Como si el cine que yo veía de adolescente estuviera al acecho, aguardando su mejor formulación conceptual por parte del pensador adulto. Lo que me fascina en las relaciones cine-filosofía es algo que va a ser explicitado muchos años después, en la época en que decido, finalmente, escribir un libro que reúna las dos cosas. Yo decía en esa época que el libro reunía “mis dos antiguas pasiones”, pero pienso ahora, después de tantos años, que se trata de una única pasión; en verdad, la pasión que define a un filósofo en cualquier época: conseguir enfrentar el tremendo sufrimiento de existir a través del ejercicio del pensamiento.

Pero filosofar es una práctica que no trae tan solo esclarecimiento, sino también nuevas confusiones alimentadoras de la existencia. Cuando ese esclarecimiento-confusión viene transmitido por imágenes que nos solazan o nos perturban hasta extremos visualmente insoportables (pienso, por ejemplo, en películas extremas como *El bebé de Macom* de Greenaway o *Saló* de Pasolini), no consigo tener más dudas acerca de la potencia especulativa del cine, como encuadramiento conceptual de un mundo que no sería soportable sin el carácter, igualmente insoportable (o “tremendo”, que hace temblar) de las imágenes cinematográficas, cuando ellas deciden ser esclarecedoras y asumir abiertamente una actitud filosófica.

Pregunta: En su libro, usted postula inclusive que el cine presenta un lenguaje más apropiado para expresar las intuiciones sobre la existencia humana que lo que Schopenhauer, Nietzsche, Kierkegaard, Heidegger y otros filósofos han tratado de decir en la tradición escritural. ¿Podría ahondar en esta idea?

Respuesta: Esta cuestión se apoya en dos pensamientos básicos. El primero es que la filosofía, como yo la concibo, no se atiene a una “tradición” única, como insiste en hacerlo la “filosofía profesional” por razones obvias (el filósofo académico tiene miedo –infundado, creo– de perder su “campo” específico de actuación, con todas las implicaciones culturales, políticas y económicas que eso trae). Si filosofar es pensar/sentir la condición humana, en sus dimensiones éticas y lógicas, y tratar de darle una significación vivible,

eso no es un privilegio de Platón, Descartes o Heidegger. La “tradición filosófica” no tiene el monopolio de los asuntos ligados a lo humano, que son también tema de escritores, artistas plásticos y cineastas. La filosofía tiene un carácter histórico demasiado profundo como para poder reducirse a una única historia factual. Ella es histórica en su propia esencia, y no podría consistir simplemente en la historia que va de Tales a Wittgenstein.

Pregunta: ¿Es en ese punto donde entra su idea de la “logopatía”?

Respuesta: Precisamente ese es el segundo pensamiento que quería presentar, la idea de que la literatura y el cine ponen los problemas filosóficos (la exigencia ética, el conocimiento, las conexiones lógicas, el sentido de la vida, etc.) en contacto con la sensibilidad y las emociones de una manera que los filósofos de la “tradición filosófica” no lo hacen, por lo menos a lo largo de la hegemonía secular del intelectualismo del concepto (yo diría, desde Platón a Hegel, por lo menos). Esto comienza a modificarse en el siglo XIX, que yo considero el siglo más importante de la historia de la filosofía europea. Aquí aparecen pensadores como Kierkegaard, Schopenhauer y Nietzsche, que desafían, de maneras diferentes, el propio concepto de “concepto” de la tradición intelectualista.

Respondiendo a su pregunta, cuando digo que el cine puede expresar mejor las ideas de estos pensadores, quiero decir que, precisamente por su intención de conjugar afectos con argumentos, *pathos* y *logos*, los medios expresivos del cine, por su movilidad, fluidez y “multisituacionalidad”, pueden expresar mejor que frases escritas lo que esos filósofos están queriendo decir. Hegel ya había sentido en carne propia, en su época, las dificultades de pretender embutir la movilidad de los conceptos temporales dentro de la estructura “frásica” tradicional de la forma “S es P”. Por eso pensaba obsesivamente en una “frase especulativa”, que yo considero como una especie de cámara cinematográfica *avant la lettre*, capaz de captar los movimientos históricos del concepto.

2.2 Cine de autor y cine comercial: ¿dualismo insostenible?

Pregunta: Me llama la atención –y me desagrada un poco, le confieso– que para ilustrar esto aluda usted a películas escandalosamente comerciales, que parecen muy poco filosóficas.

Respuesta: Mi libro intenta, precisamente, dispensar esas diferencias. En la película más comercial puedes asistir a un concepto que se desarrolla. En el prefacio evoco la escena del duelo final de *Érase una vez en el Oeste*, de Sergio Leone, en relación con el concepto de “venganza”, de la que Kant habla de paso (cfr. Kant, 1989: “Segunda parte de la Doctrina del Derecho”, §49, E; 259). Una historia de vaqueros puede estar elaborando el mismo concepto que un consagrado filósofo. Y, ya dentro del cine, películas consideradas grandes

clásicos (como *Intolerancia*, de Griffith) y películas de entretenimiento (como *Confianza*, de Hal Hartley), presentan en sus filmes desarrollos imaginativos de sus conceptos-título (la intolerancia, la confianza).

Es claro que tanto el filósofo como el cineasta van a encontrarse con los límites de sus formas de expresión. En todos los casos asistimos a los esfuerzos desesperados de un autor en busca de una mejor expresión de sus pensamientos. Es bueno explorar al máximo los límites de un lenguaje, pero también es conveniente buscar otros lenguajes cuando los primeros “revientan” y dejamos de aprender cosas interesantes por medio de esas explosiones expresivas. Peter Greenaway es un pensador cinematográfico que ha entendido esto muy bien²: es un verdadero explorador de límites de formas expresivas; tanto, que cuando sintió que no podía decir más cosas con el cine (que iba a producir sinsentidos “golpeando la cabeza contra los límites del lenguaje”, en la expresión de Wittgenstein) no tuvo problemas en abandonarlo en beneficio de otras formas, más interactivas, de expresión (especialmente en su obra serial *The Tulse Luper Suitcases*). Los filósofos no tienen, en general, esta plasticidad.

Pregunta: ¿No tiene todo eso un efecto perturbador para los estudios filosóficos tal como se los ha entendido tradicionalmente? Hay incluso una afirmación muy fuerte en su libro que me parece particularmente problemática: ¿por qué sostiene usted que no podría hablarse con seriedad de filosofía hasta la invención del cine?

Respuesta: He buscado en mi libro esa frase y no la he encontrado. Sí he dicho que “[...] la filosofía no debería presuponerse como algo perfectamente definido antes del surgimiento del cine [...]” (2015: 15), en el sentido de las dos ideas que desarrollé aquí. Si, como vimos antes, el filosofar no es exclusividad de una única tradición, la emergencia del cine puede modificar la manera habitual de construir conceptos. Y si el filosofar no es algo que se deba hacer exclusivamente de manera intelectual, la emergencia del cine puede integrar el elemento emocional con el racional de una manera más interesante que aquella utilizada en la filosofía escrita. Pero ninguna de esas dos ideas implica que la filosofía anterior al cine no haya tenido su “seriedad”, dentro de sus propios límites expresivos.

Pregunta: Quiero volver al tema anterior del cine comercial y el cine artístico. Usted dice que minimiza esa diferencia, pero sus argumentos todavía no me convencen. ¿Cuál sería la diferencia entre analizar películas bien recibidas por la gente especializada en cine y las películas consumidas masivamente?

2 Cfr. Cabrera (2007), donde vinculo a este director con la filosofía de los límites de Wittgenstein.

Respuesta: Esta cuestión me interesa en la estricta medida en que me parece mal formulada. Creo, en primer lugar, que esas distinciones no son excluyentes. Puede haber películas bien recibidas por la gente de cine que son también consumidas masivamente (*Blade Runner*, *Matrix*). Puede haber cine de autor consumido masivamente (las obras de Hitchcock, Fellini, Woody Allen o Almodóvar), y cine popular bien recibido por la gente de cine (los filmes de Tarantino, sobre todo a partir de los *Kill Bill*). Entonces, hay entrecruzamientos que impiden hacer esas distinciones de la forma nítida en que se podía intentar hacerlo en las décadas del cuarenta o cincuenta del siglo pasado. Esto torna difícil entender la cuestión que planteas. Supongo que estás pensando en casos aparentemente nítidos como, digamos, *El séptimo sello*, de Bergman, y algún filme de luchas con Jackie Chan. Pero es complicado porque hasta los más recientes filmes de luchas orientales y venganzas tienen guiones consistentes y están bien dirigidos (por ejemplo, *El tigre y el dragón*, de Ang Lee, y *Héroe*, de Zhang Yimou, dos directores-autores que ya realizaron obras mayores como *Banquete de casamiento* y *Faroles rojos*, respectivamente).

Esta distinción entre cine popular y de masas y cine de autor está actualmente diluyéndose por muchos motivos, entre otros porque casi todas las películas que vemos hoy en día ya alcanzaron un buen nivel de realización, no solo técnico, sino también de dirección y actuación. Aún en el más popular filme de luchas y venganzas, los argumentos, guiones y personajes alcanzan una cierta densidad psicológica y motivacional. Por otro lado, como se muestra en la obra de Tarantino, el cine de autor busca aproximaciones insólitas a la cultura popular.

Mi actitud al hacer mi libro fue la más plural y “aceptativa” posible. Creo que cualquier intelectualismo previo, cualquier idea de que la filosofía va a aparecer en películas de Tarkovski y no en las de Clint Eastwood obstruye cualquier tentativa reflexiva importante sobre las relaciones entre cine y filosofía. La filosofía no está tan solo en los asuntos o temáticas, sino, primordialmente, en la forma, el estilo, el abordaje, la manera de mirar, la dimensión metafísica del montaje.

Pregunta: ¿No hay, entonces, diferencias filosóficas cruciales entre, digamos, Bergman y Spielberg?

Respuesta: Spielberg es un *autor*, tanto como Tarkovski o Bergman, no porque tenga ideas más o menos profundas, sino porque tiene su propia manera de cortar, de presentar, de avanzar la cámara, de dirigir actores, de sentir un problema, de desarrollar conceptos. La cuestión del Otro atraviesa todo el cine de Spielberg (desde *E. T.* hasta *El puente de los espías*, pasando por *Agárrame si puedes*); así como el tema de la dispersión y el esfuerzo por crear algo puro en medio de la banalización de lo sagrado atraviesa toda la obra de Fellini. Pero para tener interés filosófico, una película no precisa presentar “grandes cuestiones”

acerca de la “crisis del hombre contemporáneo”. Es posible, incluso, que la desmedida importancia dada a esos temas acabe ahuyentando a la filosofía. (¿Por qué, dentro del cine alemán reciente, una película como *Corre, Lola, corre* –Tykwer, 1998–, sobre una mujer que corre para salvar la vida de su novio, sería menos filosófica y perturbadora que *La caída* –Hirschbiegel, 2005–, que trata sobre los últimos días del nazismo?).

Pregunta: ¿Eso le parece suficiente para apagar las diferencias entre cine comercial y cine de autor?

Respuesta: Para un abordaje filosófico del cine, como el que yo he intentado hacer en mis libros, es irrelevante que la película analizada sea “de consumo masivo” o “de autor”. Los filósofos somos nosotros, y somos nosotros los que encontraremos o no filosofía en todo tipo de películas. Es claro que hay requisitos mínimos de realización: si una película está muy mal hecha, el impacto “logopático” no va a acontecer con toda su fuerza e intensidad. Pero, como dije antes, un fenómeno notable del cine actual es que no tenemos hoy, estrictamente, “películas mal hechas”, como sí existían en los años cincuenta. La existencia de un Ed Wood en el siglo XXI es inimaginable, porque hasta el chico que juega con una cámara en su cuarto tiene hoy incorporados criterios técnicos y estéticos mínimos que no se atreve a transgredir.

2.3 Hacia un filosofar visual

Pregunta: Usted habla de “filósofos cinematográficos”. ¿Qué es eso exactamente? Usted, en particular, ¿se definiría como un filósofo cinematográfico? Diga por qué sí o por qué no.

Respuesta: La respuesta es sí, pero para entender por qué, es necesario ver mi trayectoria en filosofía. Mi primera formación ha sido en filosofía analítica, lógica y análisis del lenguaje. Siempre me interesé por la teoría de la argumentación, formal e informal, y por las relaciones de la lógica con la filosofía. La filosofía del lenguaje siempre me atrajo, pero en un sentido amplio, abarcando tanto la tradición anglosajona (de Russell a Kripke) como las ideas de Heidegger, Gadamer y el psicoanálisis sobre lenguaje³. Pero también me interesé siempre, ya en Argentina, por la filosofía de la vida y de la existencia, aunque fue en Brasil donde perfeccioné mis conocimientos sobre Schopenhauer, Nietzsche y Freud.

El cine y la literatura me sugirieron métodos de lectura y escritura que constantemente oscilan entre la argumentación y la imagen, y que he utilizado a lo largo del

3 De estos estudios surgió el libro *Margens das filosofias da linguagem*, publicado en Brasilia en el 2003 y republicado en el 2009, y que va a aparecer en castellano en Colombia.

tiempo para escribir mis textos. Yo me considero, tanto en mis trabajos de lógica como en los de ética, no tan solo una máquina de generar argumentos, sino también un “creador de imágenes”. Tanto para entrar en mi filosofía de la lógica como para entender mis reflexiones éticas, es necesario captar la parte visual de mi pensamiento, la parte afectiva y dramática, “narrativa”, junto con la estrictamente argumentativa. En esto, me considero un filósofo “logopático” o “cinematográfico”.

Aun la lógica, en mi opinión, no puede estudiarse tan solo argumentativamente. Para entender la validez de argumentos no basta “aprender las técnicas”. No será un buen lógico o un buen matemático quien no sepa sacar provecho de intuiciones y de imágenes, quien no sepa vivir los problemas lógicos en la temporalidad sensible y quien no entienda los costos existenciales de haber razonado mal.

2.4 Cine y filosofía analítica

Pregunta: Vamos a ver si lo entiendo. Resulta bastante comprensible que se puedan estudiar problemas éticos y políticos en el cine. Pero suena muy extraño que se pueda estudiar lógica y filosofía analítica del lenguaje mediante imágenes. Estas parecerían cuestiones vedadas a un tratamiento cinematográfico. ¿Podría darnos algunos ejemplos de cómo esto sería posible?

Respuesta: Claro que puedo presentar algunos ejemplos (que tendrían que ser mejor desarrollados). Para empezar, existen películas que son verdaderas clases de lógica y argumentación. Voy a mencionar dos filmes antiguos. *Dial M for murder* [*Crimen perfecto*] (1954), de Hitchcock, es un ejercicio de lógica que no se limita a “ilustrar” la lógica tal como la conocemos, sino que también la cuestiona en el medio situacional y dramatizado típico del cine. En general, en los filmes policiales en que un crimen debe ser descubierto por medio de la lógica se muestran algunas discordancias importantes entre el proceso argumentativo de los detectives y la lógica tal como fundada por Aristóteles y desarrollada en el siglo xx. Desde el estricto punto de vista de la lógica, los protagonistas de muchos filmes policiales (no solo detectives, sino también abogados y aún aficionados) cometen, mucho más que errores formales, errores de organización correcta de los contenidos de sus observaciones. Esto lleva a pensar que para descubrir al autor de un asesinato es necesario mucho más que lógica, en este sentido restringido. Y *Dial M for murder* es un buen filme para entender los límites de la deducción.

Pregunta: ¿Podría mostrarnos cómo esto se da en esa película de Hitchcock?

Respuesta: Como usted debe recordar, en esta película un hombre, Tom Wendice, que planeó un “crimen perfecto” –la muerte de su mujer Margot– es descubierto principal-

mente por causa de una llave, o, mejor dicho, de varias llaves que se confunden de una manera trágica para él. En realidad, el error básico proviene de una premisa falsa: creer que la llave que encuentra en el bolsillo del muerto (el frustrado asesino de su mujer) es la llave de su departamento, cuando, en verdad, se trataba de una llave que pertenecía al muerto.

El “asesino perfecto”, que tanto cuidó de cada detalle en su crimen, se olvidó de un detalle fundamental: las personas, en general, tienen en el bolsillo sus propias llaves (la llave de su propia casa, por ejemplo), de manera que encontrar a un muerto sin ninguna llave en el bolsillo es altamente sospechoso. Esa llave totalmente extraña al plan, al ser cambiada de lugar intencionadamente (con el objetivo de incriminar a la mujer y mandarla a la horca, una vez que el asesinato inicialmente planeado fracasó) alerta a los investigadores (el joven escritor Mark Halliday y el inspector-jefe Hubbard). Las inferencias lógicas encaminadas a descubrir la verdad se desencadenan a partir de ese error inicial del asesino.

En realidad, los crímenes (aun los supuestamente “perfectos”) son descubiertos, antes que por detectives o abogados, por culpa de la contingencia que se manifiesta en la naturaleza incontrolable de la realidad, que contiene variables demasiado numerosas como para que aun el asesino más perspicaz e inteligente pueda tenerlas todas en consideración. Y, sobre todo, por la emergencia inesperada de algunas de ellas en lugares o momentos completamente inoportunos en referencia al plan inicial. Todos los filmes de Hitchcock, si se miran bien, son –filosóficamente hablando– la apoteosis de la contingencia, de una contingencia irritante y demoledora, incontrolable y, al mismo tiempo, divertida.

En *Dial M for murder*, la *contingencia mundi* juega al asesino lógico las siguientes chanzas: 1) el asesino contratado que iba a matar a la mujer, acaba siendo muerto por ella; 2) esto fue posible porque había una tijera cerca de la escena del crimen, que el propio marido puso sobre la mesa, facilitando así el arma que salva la vida de la mujer que quería matar; 3) el plan preveía que el marido llamara por teléfono a las once de la noche, pero su reloj se descompone; 4) cuando Wendice va a llamar por teléfono, la cabina está ocupada por otra persona; 5) él tuvo que proporcionar una llave para que el matador entrara en la casa, y supone que el mismo, después de abrir la puerta, guardó la llave en el bolsillo. Pero el matador no hace eso: al entrar, vuelve a dejar la llave bajo el felpudo de la escalera, ya que no va a necesitarla para salir (sin saber que jamás saldría por esa puerta, porque Margot lo mata).

Pregunta: No entendí de qué manera todo esto se relaciona con la cuestión de los afectos y lo “logopático”. Pues todo eso me parece perfectamente lógico.

Respuesta: Sí, hay que explicitar esto mejor. En primer lugar, la condenación a muerte de Margot deriva de un razonamiento perfecto desde el punto de vista lógico, mientras que

la verdad es totalmente inverosímil y nadie la cree. Una argumentación siempre puede ser reabierta, son los jueces y jurados que deciden que un caso está “cerrado”. Pero se necesita una fuerza que abra nuevamente los argumentos y obligue a reconsiderar la situación. En la película, se podría decir que es el hecho de que Mark esté enamorado de Margot lo que lleva a reabrir el caso. Se trata de una certeza afectiva: la persona amada no puede ser una asesina. Pero este argumento es flojo porque, paralelamente a esto, son las sospechas –perfectamente lógicas– del inspector-jefe Hubbard acerca de los desmedidos gastos de dinero por parte de Wendice lo que lo lleva a reabrir el caso (burlándose, incluso, de los métodos aficionados de Mark, exclusivamente basados en el amor).

No, el aspecto en que la cuestión de los afectos es más fuerte consiste en que el lenguaje del cine muestra, de manera emocionalmente impactante, los enormes costos existenciales de los errores lógicos que cometemos, y la importancia vital de resolverlos y librarnos de ellos. Si seguimos la lógica rigurosamente, Wendice, el asesino, tiene excelentes argumentos para mandar a su mujer a la horca y para mostrarse a sí mismo como el abnegado marido que ha hecho de todo para salvarla. Tratar de encontrar un defecto en su argumento es crucial para que un asesino sea descubierto y una mujer inocente sea salvada. Razonar mal puede llevar a injusticias incorregibles y a terribles catástrofes, y el cine tiene un poderoso lenguaje para mostrar esto.

La escena crucial ocurre cuando Hubbard monta una simulación en el departamento del crimen y todo el destino de Margot –si va a morir o no en la horca– se decide por el hecho de que ella sepa o no sepa el lugar donde cierta llave está escondida. De hecho, ella no lo sabe, y eso la salva. Cuando pregunta, angustiada, al inspector: “¿Y si yo lo hubiera sabido?”, él responde: “Pero usted no sabía”, y ella desfallece delante de esa respuesta porque se da plena cuenta –y el público con ella– de que toda su vida dependía de la corrección de una línea de argumento (y de la contingencia del mundo).

Pregunta: ¿No se podría decir, entonces, que en esos filmes policiales es la propia noción de “crimen perfecto” lo que desata las dudas sobre el carácter aparentemente compacto del razonamiento lógico?

Respuesta: En cierto modo, sí. El “asesino perfecto” comete un grosero error filosófico al suponer que todo lo que aparece en la escena del crimen debe tener relevancia con lo que le interesa a él, y que todo el resto del mundo quedará prolijamente “del lado de afuera”. En verdad, si hay crimen perfecto, posiblemente tenga éxito... ¡por casualidad!, o sea, por algo que contradice la propia noción de un “crimen perfecto”, en el cual todo debería estar, presumiblemente, calculado de antemano. No existe crimen perfecto por el mismo motivo que no existe filosofía sin presupuestos (el famoso “punto cero” que Descartes quería alcanzar). Los presupuestos del filósofo son las pistas que deja el rastro

de su pensamiento, y que permiten desenmascarar los puntos flojos de su construcción (cfr. Assoun, 1982: libro segundo, cap. iv, secc. 2).

Pregunta: Usted mencionó antes que evocaría otra película que muestra la necesidad de incluir afectos en la argumentación lógica.

Respuesta: Sí, yo estaba pensando en *Twelve angry men* [*Doce hombres en pugna*] (1957), la primera película de Sidney Lumet. Aquí también la dramatización de la lógica es crucial, pues de la manera correcta o incorrecta en que el jurado argumente depende la vida de un joven suburbano acusado de parricidio. Esta vinculación entre la corrección lógica y la justicia ética es fuertemente acentuada en el filme, al insistirse bastante en la noción de “duda razonable”: la menor duda en la argumentación debe funcionar a favor del reo. Al principio, toda la lógica parece estar del lado de la condenación del joven, y entre los doce hombres del jurado hay de todo, desde los más escrupulosos en el cuidado del razonamiento hasta el individuo que quiere terminar rápido porque tiene entradas para el partido de fútbol (alguien le dice, en cierto momento: “¿Cómo puede jugar así con la vida de una persona?”). Pocas películas mostraron de manera tan dramática todo lo que está en juego en una buena argumentación.

La película muestra la forma en que un único miembro del jurado consigue convencer a todos los otros con puros argumentos, después de estar en posición de total desventaja, de 11 contra 1. Aquí la cuestión del afecto es más fundamental que en la película de Hitchcock; aparece desde el comienzo, cuando la cámara obtiene la única imagen del joven asesino, con su rostro de tristeza y desesperación, hasta el final, cuando el más recalcitrante de los jurados, aquel que parece invulnerable a todo argumento racional, en medio de su alegación contra el joven reo deja accidentalmente caer la vista sobre la foto de su propio hijo problemático –al cual se había referido antes con amargura– y, rompiendo en llantos, proclama a gritos, por transferencia afectiva, la inocencia del acusado. La filosofía intelectualista tradicional va a interpretar este hecho como una inoportuna intervención de las emociones en lo que debería ser una decisión “puramente racional”. Las imágenes del cine, por el contrario, muestran que las emociones constituyen una parte fundamental del mecanismo de la decisión.

Pregunta: En estos casos, la película entera muestra lo que usted llama un “macro-concepto-imagen” de lo que sería una argumentación “logopática”, lógica y afectiva al mismo tiempo. Pero ¿sería posible captar problemas lógicos puntuales en películas, sin necesidad de analizar la totalidad de un filme?

Respuesta: ¡Claro que sí! Pero lo invito a trasladarnos ahora de la lógica a la filosofía del lenguaje. Un problema muy importante del uso del lenguaje es la cuestión de la ambi-

güedad. Los problemas de ambigüedad semántica como los que encontramos no solo en palabras como “banco” (que alude a un mueble y a una institución) o “gato” (que se refiere a un animal y a un instrumento), sino también en términos como “inteligente” (que significa cosas diferentes aplicado a personas, animales o máquinas) pueden ser puntualmente estudiados en películas.

Un ejemplo curioso e impresionante ocurre en la parte final de la película *Monster* (2003), de Patty Jenkins. En una escena crucial, las dos mujeres (Aileen, una asesina lesbiana y Selby, su amante), conversan de manera animada mientras andan rápidamente en auto, con Selby al volante. Aileen está contando detalles sórdidos de su infancia y Selby está muy conmovida por lo que escucha. Es un momento en el que ambas están muy próximas. Aileen fuma y, como para terminar con su relato triste, exclama, refiriéndose a su familia: “Bueno, ¡que se jodan! ¿Quién precisa de ellos?”. Y como ve que están llegando a una curva, le dice a Selby: “Right!”; o sea, que ella debe doblar a la derecha. Selby, trágicamente, entiende que Aileen está usando “Right!” con el significado de “¡Está bien!”, y responde: “¡Claro, está bien así!” y no toma la curva. Aileen, con un grito, trata de corregir el error de interpretación semántica de la colega: “¡No, no, quiero decir a la derecha!”. Selby toma entonces la curva, pero tardía y torpemente, y el auto sale de ruta y va a parar a un jardín particular; el auto no funciona más, las dos tienen que huir a pie y a partir de ahí la relación de ambas se deteriora totalmente.

Aileen utilizó la palabra “right” después de poner un punto imaginario al final de su relato familiar. Pero ese punto estaba solo dentro de su cabeza. Ella encerró el asunto anterior, puso el punto y ordenó a Selby doblar a la derecha. Selby, obviamente, no vio el punto mental de Aileen y unió el término “right” con lo que estaba siendo dicho anteriormente sobre la familia: “¡Que se jodan! ¿Quién precisa de ellos? *Right!* (¡Está bien así!)”. En verdad, no solo había aquí la ambigüedad semántica del término, sino también una ambigüedad sintáctica de la posición del término dentro de las frases. Esa ambigüedad resultó trágica para la vida futura de ambas mujeres. El cine dramatiza momentos de gran urgencia, cuando fallas semánticas y sintácticas pueden tener efectos desastrosos, algo que habitualmente está disimulado en nuestras vidas cotidianas, en que los errores son rápidamente compensados y superados, y muchas veces ni siquiera percibidos.

Pregunta: ¿Existen películas enteras que tratan de una cuestión semántica importante?

Respuesta: Sí, hay un problema semántico crucial, que ya estaba presente en pensadores clásicos (como Platón y Agustín de Hipona) y modernos (como Leibniz), y que fue representado por Frege y posteriormente por Quine: el problema de los contextos opacos y cómo ellos perjudican la sustitución de idénticos. Antes de presentar ese problema, hay que recordar que, para Frege, los nombres en el lenguaje tienen habitualmente un sentido

y una referencia, y que el sentido tiene que conducir a la referencia. Así, la expresión “El director de *Titanic*” se referirá adecuadamente al señor James Cameron si este señor dirigió realmente ese filme, si él cumple esa propiedad. La descripción de la cosa o persona tiene que ser adecuada al objeto. Esto es lo que proclama la teoría tradicional de la referencia, que tiene su fuente moderna en Frege.

Ahora bien, el problema de la “opacidad referencial” afecta aun a aquellos nombres adecuados al objeto, como, por ejemplo, referirse a Federico Fellini como “El director de *I clowns*” (de hecho, ese director italiano dirigió realmente ese filme). El principio que dice que dos expresiones que se refieren a la misma cosa pueden ser sustituidas en una misma frase sin afectar su valor de verdad, parece perfectamente plausible. Si Federico Fellini es el director de *I clowns*, y nos enteramos de que Fellini vivió casi siempre en Roma, entonces debe ser verdad que el director de *I clowns* vivió casi siempre en Roma. Y si esa afirmación de Fellini fuera falsa, lo será también del director de *I clowns*. Este principio, que parece tan plausible, funciona bien en los llamados “contextos transparentes”, pero puede que no lo sea en contextos opacos como “Leonardo di Caprio sabía que Fellini vivió casi siempre en Roma”, que no permite pasar a la conclusión “Leonardo di Caprio sabía que el director de *I clowns* vivió casi siempre en Roma”, pues dada la juventud de Leonardo y su pertenencia a otra generación, él podría perfectamente saber lo primero sin saber lo segundo.

Pregunta: ¿Pero este problema no es demasiado abstracto para que pueda ser tratado por alguna película?

Respuesta: Por increíble que parezca, hay películas cuyo centro es el problema de la opacidad referencial. Voy a volver aquí a Hitchcock, cuyos filmes están particularmente llenos de problemas semánticos⁴. En el clásico *Psicosis*, la expresión crucial a ser analizada es: “El asesino de Marion Crane”. ¿Cuál es la referencia de esta expresión? ¿A quién apunta? Formalmente hablando, desde la perspectiva de Frege, esa expresión debería referirse única y exclusivamente a la persona que, de hecho, asesinó a Marion Crane, o sea, al joven Norman Bates y solo a él (a pesar de que él no se acuerda de haber matado a Marion por haber hecho esto bajo el influjo de su otra personalidad). Así, “Norman Bates” y “El asesino de Marion Crane” tienen la misma referencia y, por tanto, deberían poder ser sustituidos uno por el otro en cualquier contexto, sin cambiar el valor de verdad de las frases en que aparecen.

4 Recordar la confusión con la expresión “Ambrose Chappel”, en la segunda versión de *El hombre que sabía demasiado* (1956), que puede designar a una persona con ese nombre, o a un edificio, la Capilla Ambroce. En *Intriga internacional* (1958), el nombre vacío “Mr. Kaplan” provoca todo tipo de confusiones.

Sin embargo, como el contexto “X sabe que...” es referencialmente opaco, estas identidades de referencia están sujetas a las vicisitudes de los diferentes universos de saberes y de creencias de los personajes (Lyla, la hermana de Marion; Sam Loomis, el novio de Marion, y Arbogast, el detective que trabaja para la compañía que Marion ha perjudicado). Así, cuando ellos se encuentran frente a frente con Norman Bates, no se encuentran con el asesino de Marion, y muchas sustituciones no funcionan (por ejemplo, de “Arbogast sabe que Norman Bates puede haber robado los 40.000 dólares” no se sigue que “Arbogast sabe que el asesino de Marion puede haber robado los 40.000 dólares”). En verdad, ninguno de ellos sabe siquiera que Marion ha sido asesinada; todos ellos buscan una ladronzuela sin experiencia que puede haber huido o haber sido secuestrada.

Pregunta: Pero si nadie responde a esa descripción, ¿a quién estaban buscando Lyla, Sam y Arbogast?

Respuesta: Están buscando a Marion en cuanto esta responde fregeanamente a descripciones como “La muchacha que trabajaba en la Agencia Lowery y robó 40.000 dólares del señor Cassidy”. Esta es la descripción-guía, de acuerdo con lo que saben los personajes. Más adelante, cuando se enteran de que Marion estuvo en el motel Bates, ellos buscan a Norman Bates como posible portador de la descripción “La persona que robó los 40.000 dólares robados de Marion”. Una descripción trágica, porque pone en la cabeza de los buscadores la idea falsa de que el centro de la cuestión es el dinero, y los torna desprotegidos ante peligros que surgen del verdadero motivo de la desaparición de Marion⁵.

El filme, leído filosóficamente, muestra que las referencias dependen salvajemente de los universos de creencia de los personajes, que pasan la mayor parte del tiempo engañados. Ellos no tienen las informaciones pertinentes y por eso no pueden hacer las sustituciones adecuadas. Todo esto presupone que estamos utilizando la teoría tradicional de la referencia, de fuente fregeana, según la cual la expresión solo se refiere adecuadamente a la cosa o persona que cumple con la propiedad que ella expone: “La persona que robó los 40.000 dólares robados de Marion” se referiría a Norman si este, realmente, hubiera hecho tal cosa. Pero no lo hizo y, de hecho, nadie lo hizo, de manera que esa expresión, según Frege, sería vacía o sin referencia. Lo que ocurre es que los personajes, manteniéndose buenos fregeanos, no tienen información suficiente para saber quiénes son las referencias adecuadas de las descripciones que manejan. Si ellos supieran que cuando están al frente

5 Este cambio brusco del foco está emblemáticamente mostrado en el momento en que Norman, después de haber lavado cuidadosamente el baño donde ocurrió el crimen, ve sobre una mesa el periódico en que está envuelto el dinero robado, lo toma descuidadamente y lo arroja sin mirarlo dentro del baúl del auto donde antes puso el cadáver de Marion.

de Norman no están al frente del hombre que robó los 40.000 dólares, sino que están al frente del asesino de Marion, actuarían de maneras muy diferentes.

Pero el lógico y filósofo contemporáneo Saul Kripke defiende una teoría de la referencia directa o “rígida” (que tiene antecedentes en ideas de John Stuart Mill), según la cual descripciones *inadecuadas* pueden aún referirse con éxito a los objetos o personas a los cuales pretendemos referirnos con ellas. El cine está lleno de ejemplos de esto. En el antiguo filme de John Ford, *Stagecoach* (1939), las personas continúan llamando “reverendo” al vendedor de bebidas que ya reveló no ser un religioso, y nadie tiene ningún problema en identificarlo mediante esa expresión inadecuada. Lo mismo ocurre con el “Mayor Pollock” en el filme *Mesas separadas* (1958), de Delbert Mann, en que todos continúan llamando “Mayor” a aquel hombre que todos saben que es un fraude, y que nunca fue ni siquiera un militar. Siguiendo esta idea, la expresión “La persona que robó los 40.000 dólares robados de Marion” sirve perfectamente para identificar a Norman Bates, aun cuando este nunca haya robado ningún dinero de Marion. Esta expresión, que, en la teoría de Frege, sería inadecuada para fijar referencia, en la teoría de Kripke tendría éxito, a pesar de su inadecuación.

De la misma forma, Lyla puede decir: “Hoy mismo vamos a hablar con la madre de Norman”, aun cuando después sepamos que la madre de Norman está muerta hace años. “La madre de Norman” se refiere a aquella persona de la cual Norman habla (y con la cual habla), aquella figura que vemos fugazmente por la ventana, que permanece siempre en casa, que usa ropas largas, etc. Aunque cuando no haya nadie que cumpla la descripción “La madre de Norman”, hay, sí, algo a lo cual esa expresión se refiere de manera directa.

Pregunta: Aún no me queda claro cómo sería tratado el problema de los “contextos opacos” dentro de esa teoría de la referencia directa, en el caso particular del filme *Psicosis*.

Respuesta: Vea bien. El problema inicial era que alguien (por ejemplo, Lyla) podía saber que su hermana Marion había estado en el motel de Norman Bates, pero podía no saber que Marion había estado en el motel del hombre que le robó 40.000 dólares. Esto es verdad. Pero suponga que Lyla y los otros estuvieran absolutamente seguros de que Norman robó aquel dinero, y se refirieran a él en esos términos. Ellos tendrían pleno éxito al referirse a Norman Bates con esa descripción aun cuando, como se sabe al final, Norman no robó ningún dinero. Así, de la expresión “Lyla sabía que Marion estuvo hospedada en el motel Bates” sí se podría pasar a “Lyla sabía que Marion estuvo hospedada en el motel del hombre que le robó los 40.000 dólares”, si entendiéramos que esta última expresión es tan solo otra manera de referirse “rígidamente” a ese mismo joven extraño al que llamamos Norman Bates.

Pregunta: Pero ¿por qué dice usted que el centro de *Psicosis* es el problema de la opacidad referencial? El filme trata sobre el asesinato trágico de una ladrona improvisada, y no de problemas semánticos.

Respuesta: Es claro que una película se puede ver desde centenares de perspectivas. Desde el punto de vista filosófico, y específicamente analítico, que estamos asumiendo, *Psicosis* podría verse como una especie de muestrario de lo que ocurre en el choque violento entre los eventos del mundo y los universos de creencia de los personajes. Por ejemplo, todos piensan, en general, que Marion está bien, que tan solo es una fugitiva ciertamente preocupada por el robo que ha hecho. Pero, sobre todo al comienzo, todos suponen que ella misma es responsable por su desaparición y por no haberse encontrado con Sam (y jamás sabrán que ella se había arrepentido y proyectaba regresar al día siguiente).

Otro ejemplo: cuando el detective Arbogast sube las escaleras, en los últimos segundos de su vida, está buscando a una ladronzuela vulgar; por eso sube la escalera de manera bastante despreocupada; sus cuidados aumentarían enormemente si él supiera que está entrando en la casa de una persona que ya mató a la ladrona que está buscando. Otro: cuando el detective no regresa, el *sheriff* supone que él encontró a Marion y al dinero y huyó con él... jamás supone que ha sido asesinado. En general, la realidad de lo que el filme cuenta es tan alucinante e increíble, que se constituye en la última explicación que se buscaría para hechos como la desaparición de una mujer⁶. Y la primera explicación que todo el mundo encuentra gira siempre en torno al dinero robado, que resulta ser, al final de cuentas, algo totalmente irrelevante.

Se podrían apuntar decenas de otros ejemplos. Arbogast dice que iba a hablar con la madre de Norman Bates, pero hay pruebas de que la madre de Norman está muerta hace años. La conclusión errada del *sheriff* Chambers es que Arbogast les mintió a Lyla y a Sam; no se le ocurre pensar que el propio Norman podía estar mintiendo. En verdad, ni siquiera Norman sabe que él miente (e, hilando fino, no miente, ya que, al ser un psicótico, la noción de mentira no se le aplica propiamente). Hacia el final del filme, Sam demuestra preocupación en dejar que Lyla vaya sola a la casa de Bates, y ella responde: “¡Sé manejarme perfectamente con una vieja enferma!”, sin saber que esa vieja es, en realidad, el disfraz que usa su hijo, un peligroso asesino. La habilidad de Hitchcock y de Robert Bloch, autor del libro original, consiste en darle al lector o espectador la posición privilegiada desde la cual se pueda ver cómo los personajes están constantemente engañados en la tarea de determinar referencias, por falta de información acerca de sus portadores,

6 Cfr. las llamadas “Inferences to the best explanation” (Fogelin y Sinnott-Armstrong, 2001: cap. 9, 265).

pero sin dejar, de alguna forma, de referirse a algo. En la novela (aunque no en la película), Lyla dice, al final: “Ninguno de nosotros sospechó siquiera la verdad, cometimos un error detrás de otro hasta hacer las cosas adecuadas por las razones erradas” (Bloch, 2013: 231).

Pregunta: Pero habíamos dicho que la contribución más importante del tratamiento cinematográfico de problemas filosóficos estaba centrada en la “logopatía”, en la cuestión de la “afectivización” del razonamiento.

Respuesta: Claro. Esta película no se limita a simplemente *mostrar* los problemas semánticos, sino que hace ver cómo ellos son tremendos y perturbadores en el plano de los afectos de los personajes (y del público). Muestra cómo cometer errores semánticos puede tener las consecuencias más trágicas e insoportables; de qué manera la falta de información adecuada puede provocar catástrofes. Podríamos decir que el cine —con su tremenda carga de afecto puesto en imágenes perturbadoras— les confiere a los problemas lógicos y semánticos una relevancia existencial inmensa, que no percibimos cuando leemos sobre ellos en libros de lógica.

Ese impacto afectivo no necesita ser “dramático”. Tiene que haber un impacto emocional, pero no forzosamente un drama. Estos desdoblamientos de papeles sociales y equívocos de predicación pueden ser también motivos para una comedia. En el antiguo filme *Pillow talk* [*Problemas de alcoba*] (1959), de Michael Gordon, Jean Morrow y Brad Allen se odian por teléfono y se enamoran personalmente. El centro cómico de la película es un problema de opacidad referencial. En realidad, Brad sabe que aquella mujer rubia y bonita es la persona con la que se pelea constantemente por teléfono, pero como le parece una mujer maravillosa, asume la personalidad de Rex, un *cowboy* rudo y simpático, y la seduce. Brad Allen y Rex son, pues, la misma persona, de tal forma que si Jean Morrow ama locamente a Rex, debería también amar locamente a Brad. Pero “X ama a...” es —en un sentido alargado— un contexto referencialmente opaco, en que la referencia a personas y objetos está mediada por una presentación o sentido que permite que Jean ame y odie a la misma persona bajo descripciones diferentes. Kripkeanamente, se podría decir que Jean ama a ese hombre alto y buen mozo con quien sale, a aquel *cowboy* tejano simple y bueno, aun cuando Brad no cumpla ninguna de esas propiedades, y aun cuando el cuerpo de Brad y el de Rex sean el mismo.

Aquí la cuestión “logopática” pasa por el afecto del amor (ese amor dulzón y medio estúpido de las comedias norteamericanas de la década del sesenta). Jean odia, en realidad, una voz al teléfono (aun cuando sea una voz sexy y agradable, pero que a ella, con un fondo de celo, le disgusta cuando la escucha dirigida a otras mujeres). Después, cuando conoce a Brad personalmente, se siente de inmediato atraída por él. Entonces, ella ama al hombre cuya voz detesta. Lo curioso ocurre cuando ella se entera, al final, de

la impostura, y sabe que Brad y Rex son la misma persona. Su reacción de odio y de desprecio (al menos aparente) muestra que predomina, en ese momento, el odio telefónico sobre el amor personal. Aquí hay un conflicto de afectos. En el resto del filme se muestra –siempre en el mismo tono de comedia romántica– que lo que tiene que predominar es el amor personal, y todos los siguientes actos de Brad (que, a su manera deshonesto habitual, despidió a todas sus amantes anteriores) se dirigen a conseguir que aquella voz detestable al teléfono sea finalmente derrotada por los afectos presenciales.

Lo importante es que la comedia muestra “logopáticamente” lo mismo que el drama, o sea, que es existencialmente crucial esclarecer equívocos de identidad y referencias indirectas, y que es importante para el bienestar de las personas restablecer la claridad de las relaciones mediante descripciones correctas e informaciones relevantes; pues en la medida en que razonemos mal, las confusiones continuarán y seremos más infelices⁷.

2.5 Más allá de la tradición apática de la filosofía

Pregunta: Vayamos hacia el final de esta conversación. Lo que usted sostiene respecto al cine es que la mediación emocional es indispensable para entender problemas filosóficos. Pero ¿no se puede decir esto mismo de todo tipo de conocimiento? ¿Por qué esto sería algo exclusivo del cine? A modo de ejemplo, estudios científicos recientes sostienen que en el cerebro hay más de 24 áreas que actúan frente a lo imprevisible y no lo hacen igual frente a riesgos conocidos. Y que son las zonas emocionales las que ayudan frente a la incertidumbre. Lo que comprueba que razón y emoción van siempre juntas.

Respuesta: Estoy totalmente convencido de eso, incluso sin el apoyo de teorías científicas fuertes, tan solo mediante fenomenologías y experiencias de cómo funciona la comprensión. Pero hay que recordar que estamos hablando en el ámbito de la filosofía europea, que durante siglos pretendió haber alcanzado un conocimiento del mundo y una acción moral *puramente racionales*, dejando de lado los afectos.

Atención, que esto es complejo: las teorías intelectualistas del conocimiento y de la acción dieron siempre cierto papel a la *sensibilidad* (como en la teoría tomista del fantasma o en la teoría de las ideas e impresiones de Hume, o en la estética trascendental de Kant), pero no para afectos y emociones, que siempre fueron considerados irrelevantes para cualquier indagación filosófica del mundo, como siendo “meramente psicológicos”, subjetivos o literarios, que distraían de lo que realmente importaba. A esto lo he llamado,

7 Una comedia más reciente, con este mismo tema semántico, es *Tienes un e-mail* (1998), de Nora Ephron, aunque la situación es inversa: un hombre y una mujer mantienen una especie de romance por e-mail y son rivales personalmente en el mundo de los negocios.

en mi libro, la “tradición apática” de la filosofía europea, y yo lo considero un fenómeno cultural y psicoanalítico de la mayor envergadura: el que un cierto tipo de forma de vida (la filosófica) se haya definido a sí misma como pudiendo alcanzar el mundo sin dejarse emocionar por él, por la fuerza de la “pura razón”.

Pregunta: Pero ¿no trató Platón de los afectos en *El Banquete*? ¿Y no son las morales escocesas, contra las cuales Kant reaccionó, morales de sentimientos?

Respuesta: No es suficiente referirse a los afectos; es necesario darles un nuevo papel en la filosofía. Yo considero a Platón, Shaftesbury y Hume como totalmente ubicados en la tradición intelectualista y apática de la filosofía. Los afectos pasan a ser considerados en su genuino valor de esclarecimiento epistémico solo cuando dejan de ocupar una mera posición funcional en teorías intelectualistas del conocimiento y de la acción. O sea, cuando tienen la chance de tomar el control y dejar de ser objetos nuestros para empezar a transformarnos en sus objetos, como si ellos “nos eligieran”. Es así como Schopenhauer presenta la voluntad de vivir, como “lo otro” de la representación, y no tan solo como un despliegue de la misma. También Nietzsche y Freud presentan la conciencia intelectual como una emergencia secundaria. Heidegger habla de la poesía como una forma de usar el lenguaje que simplemente “deja ser” y Sartre (un curioso filósofo cartesiano con elementos “logopáticos”) describe experiencias como la náusea en su valor de conocimiento de estructuras del mundo.

Es aquí donde se produce realmente la revolución “logopática” y se comienza a salir de la tradición intelectualista en filosofía, y no tan solo cuando se sostiene, digamos, que para construir una moral racional es necesario tomar en cuenta la “simpatía” (como sostuvieron los moralistas escoceses). Así, la declaración que usted menciona, de que razón y emoción van siempre juntas, tanto en el proceso del conocimiento como en la acción moral, debería ser algo totalmente obvio si no fuera por la persistencia y fuerza social de esta tradición intelectualista en filosofía.

Pregunta: ¿Usted cree que esa tradición intelectualista es aún hegemónica?

Respuesta: Creo que estamos saliendo de esa tradición, pero muy lentamente. En la universidad actual, todavía se exige, en una tesis de maestría o doctorado, que los estudiantes presenten exclusivamente argumentos; no se aceptan imágenes o narrativas como maneras de presentar y probar tesis. Hoy en día se escriben muchas tesis sobre Nietzsche, pero nunca he visto una escrita en ditirambos dionisiacos, o en aforismos o diálogos, en los que se deje que las imágenes y afectos intervengan de manera decisiva en la estructura expositiva de las ideas.

Los profesionales de la filosofía no ven con buenos ojos una obra como, por ejemplo, *La Carte Postale*, de Derrida, en que la comprensión de lo que se dice está mediatizada por el recurso a un intercambio imaginario de cartas de amor. Muchos de mis colegas, sobre todo los de filiación más analítica, ven esa obra como una payasada carente de toda seriedad. Así, el cine no debería aportar nada nuevo al proponer un abordaje “logopático” de la realidad. Pero cuando relacionamos cine con filosofía chocamos siempre contra el muro venerable y poderoso del intelectualismo argumentativo de los filósofos profesionales, que tiene aún una poderosa fuerza social.

Pregunta: ¿Cómo resumiría, en pocas palabras, su idea central sobre cine y filosofía?

Respuesta: Filosofar es algo que excede la tradición específica de la filosofía occidental. En esa tradición encontramos un entendimiento particular de las relaciones entre razón argumentativa y afectos. Otras tradiciones (como las artísticas, y el cine en particular) entienden esas relaciones de otras maneras. Es bueno para nuestras vidas filosóficas que aprendamos a pensar en el cruce de varias tradiciones.

3. Referencias bibliográficas

- Assoun P.-L. (1982). *Freud, la filosofía y los filósofos*. Barcelona: Paidós.
- Bloch, R. (2013). *Psicose*. Río de Janeiro: Darkside.
- Cabrera, J. (2007). *De Hitchcock a Greenaway pela história da filosofia*. São Paulo: Editora Nankin.
- Cabrera, J. (2010). *Diario de um filósofo no Brasil*. Brasil: Editora Unijuí, Ijuí. [Existe una 2.^a edición del 2013]
- Cabrera, J. (2015). *Cine: 100 años de Filosofía. Una introducción a la Filosofía a través del análisis de películas*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Fogelin, R. y Sinnott-Armstrong, W. (2001). *Understanding arguments. An Introduction to Informal Logic* (6.^a ed). s. l.: Thomson/Wadsworth.
- Kant, I. (1989). *La metafísica de las costumbres*. Madrid: Técno.
- Kant, I. (2002). *Lecciones de ética*. Barcelona: Crítica.

4. Referencias filmográficas

- Arndt, S. (prod.) y Tykwer, T. (dir.). (1998). *Corre, Lola, corre* [Lola rennt] [Filme]. Alemania: X-Filme Creative Pool, Westdeutscher Rundfunk y Arte.

- Bender, L. (prod.) y Tarantino, Q. (dir.). (2003-2004). *Kill Bill* [Filme]. USA: Miramax, Band Apart y Super Cool ManChu.
- Campbell, B. (prod.) y Trumbo, D. (dir.). (1971). *Johnny tomó su fusil* [Johnny got his gun] [Filme]. USA: World Entertainment.
- Chiu, F-S. (prod.) y Yimou, Z. (dir.). (1991). *La linterna roja* [Da hong deng long gao gao gua] [Filme]. China, Hong Kong y Taiwán: ERA International, China Film Co-Production Corporation, Century Communications, Salon Films.
- Damon, M.; Kushner, D.; Peterson, C.; Theron, Ch. y Wyman, B. (prods.), y Jenkins, P. (dir.). (2003). *Monster* [Filme]. USA y Alemania: Media 8 Entertainment, Newmarket Films, DEJ Productions y K/W Productions.
- De Laurentiis, D. (prod.) y Fellini, F. (dir.) (1957). *Las noches de Cabiria* [Le notti di Cabiria] [Filme]. Italia y Francia: Dino de Laurentiis Cinematografica y Les Films Marceau.
- Eichinger, B. (prod.) y Oliver, H. (dir.). (2004). *La caída* [Der Untergang] [Filme]. Alemania, Austria e Italia: Constantin Film.
- Ekelund, A. (prod.) y Bergman, I. (dir.). (1957). *El séptimo sello* [Det sjunde inseglet] [Filme]. Suecia: Svensk Filmindustri.
- Fonda, H. y Rose, R. (prods.), y Lumet, S. (dir.). (1957). *Doce hombres en pugna* [Twelve angry men] [Filme]. USA: Orion-Nova Productions.
- Ford, J. (dir.). (1939). *La diligencia* [Stagecoach] [Filme]. USA: Walter Wanger.
- Grimaldi, A., De Stefanis, A. y Girasante, A. (prods.), y Pasolini, P. P. (dir.). (1975). *Saló o los 120 días de Sodoma* [Salò o le 120 giornate di Sodoma] [Filme]. Italia y Francia: Produzioni Europee Associati, Les Productions Artistes Associés y United Artists.
- Griffith D. W. (prod. y dir.). (1916). *Intolerancia*. [Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages] [Filme]. USA: Triangle Film Corporation y Wark Producing.
- Guerra, U. y Scardamaglia, E. (prods.), y Fellini, F. (dir.). (1970). *Los payasos* [I clowns] [Filme]. Italia, Francia y República Federal de Alemania: RAI, Compagnia Leone Cinematografica, ORTF y Bavaria Film.
- Hara, M. y Silberman, S. (prods.), y Kurosawa, A. (dir.). (1985). *Ran* [Filme]. Japón y Francia: Greenwich Film Productions, Herald Ace y Nippon Herald Films.
- Hartley, H. y Weiss, B. (prods.), y Hartley, H. (dir.). (1990). *Confianza* [Trust] [Filme]. USA y Reino Unido: Channel Four Films, Republic Pictures, True Fiction Pictures y Zenith Entertainment.
- Hecht, H. y Hill, J. (prods.), y Mann, D. (dir.). (1958). *Mesas separadas* [Separate tables] [Filme]. USA: Hill-Hecht-Lancaster Productions, Clifton Productions, Inc. y Norlan Productions.
- Hitchcock, A. (dir.) (1954). *Crimen perfecto* [Dial M for murder] [Filme]. USA: Warner Bros.
- Hitchcock, A. (dir.) (1960). *Psicosis* [Psycho] [Filme]. USA: Shamley Productions.
- Hope, T.; Lee, A. y Schamus, J. (prods.), y Lee, A. (dir.). (1993). *El banquete de bodas* [Xi yan] [Filme]. Taiwán y USA: Ang Lee Productions, Central Motion Pictures y Good Machine.
- Hsu, L-K.; Kong, B. y Lee, A. (prods.), y Lee, A. (dir.). (2000). *El tigre y el dragón* [Wo hu cang

- long] [Filme]. Taiwán, Hong-Kong, USA y China: Asia Union Film & Entertainment Ltd., China Film Co-Production Corp., Columbia Pictures Film Production Asia, EDKO Films, Good Machine International, Sony Pictures Classics, United China Vision y Zoom Hunt International Productions Company Ltd.
- Jingo, M. (prod.) y Kurosawa, A. (dir.). (1950). *Rashômon* [Filme]. Japón: Daiei Eiga.
- Kasander, K. (prod.) y Greenaway, P. (dir.). (1993). *El bebé de Macom* [The Baby of Mâcon] [Filme]. Holanda, Francia, Reino Unido y Alemania: Allarts, UGC, La Sept, Cine Cine Electra II, Channel Four, Filmstiftung Nordrhein-Westfalen, Canal+ y Black Forest Films.
- Kasander, K. (prod.) y Greenaway, P. (dir.). (2003-2004). *Las maletas de Tulse Luper* [The Tulse Luper Suitcases] [Filme]. Reino Unido, España, Luxemburgo, Holanda y Alemania: Delux Productions, Focusfilm Kft., Kasander Film Company, ABS Production, Net Entertainment, A12 Film Studios, Gam Films e Intuit Pictures.
- Kennedy, K. y Spielberg, S. (prods.), y Spielberg S. (dir.). (1982). *E. T.* [E. T. the Extra-Terrestrial] [Filme]. USA: Universal Pictures y Amblin Entertainment.
- Kong, B. y Zhang, Y. (prods.), y Yimou, Z. (dir.). (2002). *Héroe* [Ying xiong] [Filme]. China y Hong Kong: Beijing New Picture Film Co., China Film Co-Production Corporation, Elite Group Enterprises, Sil-Metropole Organisation y Zhang Yimou Studio.
- Macosko Krieger, K.; Platt, M. y Spielberg, S. (prods.), y Spielberg, S. (dir.). (2015). *El puente de los espías* [Bridge of Spies] [Filme]. USA, Alemania e India: Amblin Entertainment, DreamWorks SKG, Fox 2000 Pictures, Marc Platt Productions, Participant Media, Reliance Entertainment, Studio Babelsberg y TSG Entertainment.
- Morsella, F. (prod.) y Leone, S. (dir.). (1968). *Érase una vez en el Oeste* [C'era una volta il West] [Filme]. Italia, USA, España y México: Rafran Cinematografica, San Marco y Paramount Pictures.
- Parkes, W. F. y Spielberg S. (prods.), y Spielberg S. (dir.). (2002). *Atrápame si puedes* [Catch Me If You Can] [Filme]. USA y Canadá: DreamWorks SKG, Kemp Company, Splendid Pictures, Parkes/MacDonald Productions, Amblin Entertainment y Muse Entertainment Enterprises.
- Rizzoli, A. (prod.) y Fellini, F. (dir.). (1963). *Ocho y medio* [Otto e mezzo] [Filme]. Italia y Francia: Cineriz y Francinex.
- Ross Hunter, R. y Melcher, M. (prods.), y Michael, G. (dir.). (1959). *Confidencias de medianoche* [Pillow talk] [Filme]. USA: Universal International Pictures y Arwin Productions.
- Shuler Donner, L. (prod.) y Ephron, N. (dir.). (1998). *Tienes un e-mail* [You've Got Mail] [Filme]. USA: Warner Bros.