

B I N A R I A

EL ESPÍRITU DE UN ÉPOCA EN IMÁGENES. (EL CINE EN EL AULA DE FILOSOFÍA)^[1]

Luis Arenas

(luis.arenas@fil.cin.uem.es)

De la “intuición” cinematográfica al “concepto” filosófico

Una venerable tradición que arranca de Aristóteles y llega al menos hasta Kant sostiene que el conocimiento de la realidad pasa por la subsunción de lo particular en lo universal. Accedemos cognitivamente a la realidad cuando —por decirlo en términos kantianos— somos capaces de poner en relación intuiciones y conceptos.

De acuerdo con esa clásica epistemología, las intuiciones operan como lo concreto y singular; como el modo en que *inmediatamente* se nos dan las cosas a la conciencia (el “ahora” y el “aquí” del que hablaba Hegel al comienzo de su *Fenomenología del espíritu*). Las intuiciones son, en definitiva, la *manifestación inmediata de un objeto*.

Por su parte, los conceptos son por definición “universales”, es decir, términos que remiten a una clase de objetos y gracias a los cuales podemos *pensar* los objetos en el sentido de ordenarlos, entenderlos y comprenderlos (saber qué une y qué separa a ciertos particulares de otros particulares). Los conceptos son el material con que trabaja el entendimiento: nos permiten comprender el mundo segmentándolo. Por tanto, en principio todo concepto ha de poder decirse con verdad de muchos individuos.

Pues bien, me parece que una buena ayuda que el cine puede prestar a la filosofía (aunque sin duda no la única) es justamente la de allegarle a la filosofía ciertas “intuiciones” con las que poder transitar de camino a los conceptos y problemas filosóficos. Si viéramos los grandes debates de la filosofía —justo en lo que tienen de universales y abstractos—, como el “momento conceptual” del aprendizaje filosófico, creo que el cine podría proveernos de un buen arsenal de (por así decir) “datos empíricos”. Con tales “intuiciones” sería posible desarrollar ese juego tan típico de la dialéctica platónica que consiste en partir desde lo sensible hacia las ideas filosóficas en un movimiento ascendente, para acabar retornando desde ahí de nuevo a las apariencias. Este segundo momento (de las ideas a los fenómenos) es decisivo para el pensamiento

filosófico. Sin embargo, en ocasiones parece olvidarse que la función de la filosofía sólo puede realizarse de forma satisfactoria si el recurso al concepto, al momento universal-abstracto del pensamiento, es sólo un eslabón más del proceso de la reflexión filosófica. La filosofía necesita el *regressus* a las apariencias si no quiere ser acusada con razón de “especulativa” o “irrelevante” desde un punto de vista práctico. Su viaje sólo acaba completándose en el instante en que el pensamiento es capaz de reabsorber críticamente los fenómenos de los que partimos, elevándolos a un nivel de inteligibilidad mayor que el que presentaban en su pura inmediatez sensible.

Como podrán ver, esta interpretación de la relación cine-filosofía que trataré aquí de sugerirles en cierto modo es deudora de algunas ideas que Hegel puso de manifiesto en relación con la estética y el arte en general. Sin duda, la estética hegeliana ha de ser objeto de serias críticas tanto por el reduccionismo como por el radical intelectualismo que asume en sus presupuestos. Pues su idealismo a la hora de considerar los productos artísticos le impide a Hegel reconocer al arte cualquier otra función que la de contribuir de un modo u otro al saber científico: si el arte tiene valor es porque nos ayuda a *penetrar* en el conocimiento de la realidad. Sin duda, ese intelectualismo lastra hasta hoy la estética hegeliana con sus graves censuras a un “arte servil” que sólo aspira al placer sensual y al puro entretenimiento. Esa estética tornada en *ancilla philosophiae* es hoy harto discutible. Sin embargo, si suprimimos su ambición de presentarse como una teoría general del arte, las ideas estéticas hegelianas pueden ser un excelente modelo para pensar precisamente lo que constituye el objeto de esta mesa redonda: la relación entre cine y filosofía, y ello justo en la medida que esa relación queda ahora recortada a una escala particular: la de la relación entre el arte (el cine) y el concepto (la filosofía).

Como se recordará, la obra de arte para Hegel era la *intuición concreta y la representación de una idea*. El valor *espiritual* del arte radicaba justamente en su capacidad de dar forma figurativa a un contenido que hallaba su verdadero valor en su *dimensión conceptual*. El arte, decía Hegel, “vivifica y tonifica la sombría y desierta sequedad del concepto” y “reconcilia con la realidad sus abstracciones y escisiones”^[2].

Pues bien, si entendemos la filosofía como el intento de abordar de un modo crítico y reflexivo los conflictos más generales que nos plantea a los seres humanos la interacción con el medio entorno natural y social, el cine resultará entonces un excelente instrumento didáctico para *pensar filosóficamente* la realidad. Si sabemos buscar, el cine nos proporcionará las intuiciones de las que poder partir con los estudiantes para desde ahí remontarnos hasta ciertos problemas filosóficos y plantearlos ya en su máximo nivel de generalidad. Algunos de esos problemas serán muy antiguos (el problema del tiempo, la cuestión de Dios, de la finitud del ser humano, de la existencia del mundo externo, de la organización justa del Estado, de la vida buena, etc). Otros, sin embargo, serán problemas filosóficos relativamente recientes: la alienación del hombre como consecuencia del desarrollo tecnológico, la polémica entre el liberalismo y el comunitarismo, la cuestión de la clonación de seres humanos, las raíces del terrorismo religioso, las nuevas identidades sexuales, etc.

Filosofía y cine en la UEM

Este presupuesto de que el cine (o, por ser más preciso: ciertas películas) pueden ser un excelente instrumento para penetrar en esos complejos y alambicados problemas de la filosofía clásica y de la más reciente ha orientado la experiencia que desde algunos años llevamos a cabo en la Facultad de Comunicación y Humanidades de la Universidad Europea de Madrid.

La asignatura “Filosofía y cine” es una materia que se oferta a la totalidad de los estudiantes de la universidad bajo el formato de asignatura de libre elección. Eso hace que, aun cuando buena parte de los estudiantes son alumnos de la carrera de Comunicación audiovisual, casi la mitad procedan de las titulaciones más diferentes: ingeniería, derecho, ciencias económicas, arquitectura, ciencias de la salud, etc. En todos estos alumnos no cabe suponer previamente una formación filosófica sólida: sus conocimientos suelen limitarse a los de sus estudios de filosofía en el bachillerato. Y en muchos estudiantes lo que opera como “factor de atracción” hacia la asignatura (que es, por lo demás, una asignatura de gran demanda) es un interés casi exclusivo por el cine y no por la filosofía. Sospecho que algunos estudiantes esperan algo parecido a una tertulia de café o a un cine club con un cierto toque intelectual y pronto se sienten defraudados. El desarrollo de la asignatura supone el trabajo en paralelo con textos filmicos y textos filosóficos de autores clásicos y contemporáneos y las dificultades de su lectura a veces exige un esfuerzo importante para los estudiantes. Sin embargo, es más frecuente de lo que cabría pensar que, a medida que el curso avanza, el interés originario que ha traído a los estudiantes hasta la asignatura se desplace en muchos casos desde “la intuición” al “concepto” (si se me permite hablar así) y sean los propios estudiantes los que reclamen entrar con más profundidad en las cuestiones filosóficas que se sustancian a lo largo de los temas del curso.

Dado el perfil de los estudiantes, el objetivo de la asignatura no es tanto proporcionar una introducción a la historia de la filosofía y a sus principales autores sino más bien el de sugerir un modo de análisis y de aproximación filosófica no ya al cine, sino a la propia realidad que rodea a los estudiantes. La asignatura opera en este caso no como una invitación a la historia del pensamiento sino como una invitación a la filosofía —en particular a los debates actuales de la filosofía contemporánea— realizado desde el cine. De ahí que se trate de abordar no tanto extensiva como intensivamente el ejercicio de lo que podríamos denominar el “método de razonamiento filosófico”. Para ello es fundamental que el profesor juegue aquí el papel de mediador entre las dos disciplinas. Si siguiéramos con la analogía que he venido desarrollando hasta ahora, el papel del profesor de una asignatura como “Filosofía y cine” vendría a ser muy semejante a aquel que Kant concede al esquematismo de los conceptos puros del entendimiento en su *Crítica de la razón pura*: se trata —dice Kant allí— de establecer la posibilidad de mediación entre la instancia sensible y la intelectual del conocimiento. O en nuestros términos: se trata de mostrar los aspectos de la película o películas analizadas en los que “brota” el problema filosófico de que se trate en cada caso. Sin esa instancia mediadora que es el profesor, muchas veces el problema filosófico que se trata de dilucidar queda, por así decir, “desconectado” del texto filmico: el alumno no acierta a localizar con precisión qué dimensiones de la película han de ser traídas a la luz de las categorías filosóficas manejadas. La principal tarea del profesor es, por tanto, hacer ver la “homogeneidad” entre esos dos extremos —por seguir con la terminología kantiana.

Mi consejo, pues, es que el profesor renuncie a la tentación de la lección magistral y opte por contribuir al aprendizaje activo del estudiante fomentando la lectura y la discusión de los textos en grupo. Para ello el formato de seminario es quizá el más adecuado: una presentación breve del profesor para plantear en sus líneas generales el problema del que se ocupará el tema y para proporcionar algunas claves relevantes de la cuestión. Tras ello, el visionado de la película y la lectura de los textos filosóficos que el profesor haya elegido como material de lectura y finalmente una discusión entre profesor y estudiantes sobre el alcance filosófico de la película en cuestión.

Algunos ejemplos

He hablado de la posibilidad de utilizar el cine como medio de hacer que el estudiante capte intuitivamente el alcance y los perfiles de ciertos debates filosóficos. Permítanme que ponga un par de ejemplos en que puedan ver con mayor claridad cómo trato de plasmar en concreto el modelo general que les he presentado.

Sin duda, la mejor ilustración de las virtualidades de esta mediación intuitivo-conceptual del cine con la filosofía hubiera sido aquel proyecto que alguna vez barajó Sergei Eisenstein en su delicioso y delirante intento de adaptar a las pantallas el primer libro de *El Capital*, de Karl Marx. Como se sabe Eisenstein abandonó pronto el proyecto —*et pour cause!*—. No obstante, creo, en todo caso, que el debate al que me voy a referir puede también resultar significativo a este respecto y, sobre todo, creo que puede ser especialmente pertinente para un encuentro de profesores de humanidades de diversas disciplinas (literatura, filosofía, música, cine) como el que nos reúne aquí en Faro.

Como quizá sepan muchos de ustedes, entre julio y diciembre de 1999 la filosofía alemana vivió un encendido debate a propósito de los usos de la biotecnología genética y el futuro del humanismo. El alcance del debate fue enorme y su notoriedad trascendió con mucho las paredes de las universidades y de los congresos académicos en que se originó para convertirse en un debate filosófico de dimensión europea. Jürgen Habermas y Peter Sloterdijk han quedado como los principales representantes de dos posiciones filosóficas radicalmente enfrentadas en torno a los usos de las nuevas técnicas de manipulación genética.

Sloterdijk con su ya famoso librito *Normas para el parque humano* partía de una constatación a su juicio incuestionable: la muerte del humanismo literario. Ya no era posible —según Sloterdijk— considerar la cultura literaria humanística como un modo eficaz de atajar y conjurar la barbarie que ha caracterizado desde sus orígenes a la especie humana. Sloterdijk, apoyándose en Platón, Nietzsche y Heidegger, apostaba por un futuro no muy lejano en que las biotecnologías —lo que él denominaba “antropotécnicas”— consiguieran lo que la educación humanística no había logrado en más de cinco siglos de cultura libresco: estrechar los lazos entre los seres humanos y crear comunidades que puedan proponer modelos educativos que muestren un ideal de lo humano. El fondo de su argumentación era sencillo: se trataría de no cerrar el camino a un futuro posible en el que las técnicas de selección genética de la especie nos permitieran lograr por vía científica lo que la cultura literaria ha venido persiguiendo con poco éxito desde siempre: hacer mejores a los seres humanos.

Frente a esas ideas Habermas reaccionó con un libro titulado *El futuro de la naturaleza humana. ¿Hacia una eugenesia liberal?* En él Habermas criticaba las “ocurrencias” de Sloterdijk y alertaba de los peligros que un uso irreflexivo de las biotecnologías podría tener para una sociedad democrática. En las democracias liberales damos por supuesto que es sólo el propio individuo quien tiene derecho a elegir para sí mismo el tipo de existencia a la que aspira. Y sin embargo, esa irreductible libertad de cada individuo para configurar un “sí mismo” propio podría verse gravemente afectada en el caso de que terceros intervengan a la hora de seleccionar positivamente ciertas características fenotípicas que descansan en la información genética del embrión. Esa libertad queda igualmente comprometida tanto da si esos terceros resultan ser los padres, en el caso de una opción por la eugenesia liberal, o el Estado en el caso de una eugenesia de carácter totalitario). Como dice Habermas, cuando damos el paso de la eugenesia negativa (evitadora de enfermedades) a la eugenesia positiva (es decir, a

aquella que selecciona o descarta los embriones en función de su adecuación a los deseos o intenciones de terceros) con ello coartamos “específicamente la libertad [del futuro ser] para elegir una vida propia”^[3] y nos enfrentamos a la “inquietante” perspectiva de que “hagamos *por otros* una distinción tan rica en consecuencias entre una vida que merece vivirse y una vida que no merece vivirse”^[4].

Por supuesto, el debate sigue en pie y promete ser una de las cuestiones decisivas a las que ha de enfrentarse la bioética en este siglo XXI. El alcance *antropológico* del problema es fácilmente comprensible cuando pensamos que involucra ni más ni menos la posibilidad de que la unidad de la especie humana se mantenga o desaparezca para siempre como resultado del impulso en direcciones diferentes que ciertos individuos o comunidades podrían llevar a cabo en su deseo de autooptimización eugenésica. La complejidad del asunto es asimismo considerable dado que supone valorar cuestiones fácticas (relativas a las posibilidades actuales o futuras de la tecnología), además de cuestiones éticas, jurídicas y políticas. ¿Tenemos derecho a condicionar la existencia de generaciones futuras por medio de la intervención intencional en su dotación genética? ¿Es posible aún organizar una sociedad justa allí donde la dotación genética de los individuos (y, por tanto, parte de sus capacidades) no está ya regida por el azar de los encuentros sexuales entre hombre y mujer sino por el acceso a las tecnologías reproductivas reguladas por la lógica del mercado libre y por las intenciones de terceros?

Pues bien, dos años antes de que este debate hiciera eclosión en los principales focos de difusión de la filosofía europea, un cineasta neozelandés, Andrew Niccol, tomaba posición con su película *Gattaca* (*Gattaca*, 1997). *Gattaca* abordaba las posibles consecuencias éticas y políticas derivadas de los usos irreflexivos de la biotecnología y nos mostraba una sociedad en la que los individuos son sometidos al nacer a un minucioso chequeo genético que permite determinar desde los más insignificantes rasgos fenotípicos del futuro ser hasta la fecha de su muerte, y todo ello con una probabilidad de un 99%. Al joven protagonista, Vincent Freeman (interpretado por el actor norteamericano Ethan Hawke), se le detecta una enfermedad cardíaca que hace casi inviable que pueda sobrevivir más allá de los 32 años. En ese disutópico mundo organizado en torno a las biotecnologías el Estado decide descartar a personas como Vincent de cualquier programa de educación superior al considerar que su bajo horizonte de vida supondría una ruinosa inversión en términos económicos. Al mismo tiempo, una elite de individuos superdotados domina todos los resortes de una sociedad en la que los individuos enfermos o *imperfectos* desde un punto de vista genético son reducidos a la condición de una subraza humana, condenada a los trabajos más degradantes e infames.

Encontramos aquí un modo ejemplar de hacer vívidos e inmediatamente comprensibles los riesgos que puede encerrar a largo plazo un uso irreflexivo de la biotecnología genética. Buena parte de los peligros y situaciones ante las que Habermas y otros con él alertaban en sus tomas de posición teóricas están aquí nítidamente dibujados. Es obvio que Andrew Niccol, el director de *Gattaca*, no aspiraba a “hacer filosofía” con su película. Pero es también claro que con su filme Andrew Niccol pretende participar desde su lugar en la sociedad civil en ese debate sobre las biotecnologías y quiere contribuir a hacer visibles al gran público las consecuencias incoadas en los debates teóricos que mantiene en la actualidad la bioética. (Basta advertir que el apellido del protagonista es “Freeman”, “hombre libre”; y que su *alter ego* es el personaje interpretado por Jude Law, cuyo nombre “Eu-gene”, remite de forma indisimulada al problema de la eu-genesia.)

El carácter abstracto y a veces impenetrable de los argumentos filosóficos del debate quedan allanados por medio del recurso al cine. El alumno tiene ocasión con ayuda de la película de dar contenido concreto a categorías filosóficas como las implicadas en la polémica Sloterdijk-Habermas. Es preciso reconocer que tras ver *Gattaca* se entiende con mayor claridad a qué se refiere Habermas cuando pretende preservar la libertad de la persona de “*poder ser sí mismo*” de una forma no mediada instrumentalmente por terceros; se alcanza a comprender la gravedad y las implicaciones que supondría alterar la autorrepresentación que hasta ahora la especie ha tenido de sí misma y de su destino; se ve con claridad por qué las técnicas genéticas modificarían por completo el tipo de relación moral que se da actualmente entre padres e hijos; percibe con nitidez a qué puede referirse Sloterdijk con el término de “antropotécnicas” y qué relación tiene esa idea con el proyecto del “superhombre” nietzscheano.

En fin, me he referido a la polémica Sloterdijk-Habermas pero podríamos haber sugerido otros debates quizá de la misma actualidad en términos filosóficos. Por ejemplo, los que en el terreno del postfeminismo y de la teoría *queer* algunas filósofas como Judith Butler han protagonizado en torno a la performatividad del sexo y del género. Butler, desde una tradición que arranca en Foucault y el postestructuralismo, viene insistiendo desde los años noventa en la necesidad de problematizar el carácter natural no ya de la oposición genérica “hombre/mujer” (algo que el feminismo ha venido cuestionando desde sus orígenes con Simone de Beauvoir y Kate Millet) sino del propio dimorfismo sexual masculino/femenino y los espacios para la creación de un “tercer género”. Ello ha abierto un importantísimo debate que ha acabado por trascender los límites del feminismo contemporáneo. Películas como *Boys don't cry* (*Boys don't cry*, Kimberly Pierce, 1995) son un magnífico modo de aproximarse a ellos. O los debates que arrancan en los años ochenta dentro de la ética y la filosofía política contemporánea y que enfrenta a liberales como John Rawls y a comunitarios como Charles Taylor o Alasdair MacIntyre. Una película como *Oriente es oriente* (*East is east*, Daniel O'Donnell, 1981) ejemplifica con nitidez las tensiones vitales y existenciales que pueden estar detrás de la aridez de los argumentos de los filósofos.

Retorno a Hegel

Antes de terminar querría hacer una última observación sobre un aspecto que, de algún modo, nos devuelve una vez más a Hegel y justifica el título de esta exposición.

Como se recordará, para Hegel la filosofía venía a constituir algo así como “el espíritu una época expresado en conceptos”. Con ello Hegel quería señalar el carácter *sintomático* que toda filosofía anclada en su época tiene. La filosofía nos habla de las aspiraciones, los miedos y las preocupaciones de los hombres y mujeres de una época con tanta precisión como lo hacen los vestigios del espíritu objetivo: su derecho, su moral, sus instituciones, sus relaciones económicas, su tecnología, etc.

Sin embargo, a juicio de Hegel, ese testimonio de la época tiene en el caso de la filosofía un carácter totalizador y omniabarcante al que no pueden aspirar otros productos del espíritu. Sin duda, el cine en las mejores y más dignas de sus manifestaciones puede aspirar con todo derecho a la categoría de gran arte y, como tal, Hegel no hubiera dudado en encuadrarlo dentro de su sistema en el dominio del espíritu absoluto, junto con la filosofía.

Desde luego, el cine —y ello a pesar de que algunos de sus primeros teóricos como Ricciatto Canudo o Abel Gance vieran en él la síntesis final y definitiva de todas las artes— carece de las pretensiones totalizadoras que tiene la filosofía: su modo de

presentarnos los conflictos de una época es siempre parcial, fragmentario y a veces sospecho que inconsciente. Y, sin embargo, mi convicción es que el cine constituye desde su nacimiento un magnífico termómetro para calibrar las tensiones de su presente. Los grandes cineastas siempre han tenido una especial sensibilidad para captar y expresar en sus películas los *síntomas* de ciertas enfermedades del presente a las que la filosofía, como corresponde al búho de Minerva, llegaba siempre después, cuando la tarde había caído. Con sus *Tiempos modernos* (1936) Charles Chaplin se adelantó unos años al debate sobre la técnica que abrieron, entre otros, Ortega y Gasset con la publicación de su *Meditación de la técnica* (1939) y Heidegger con su conferencia de Munich *Die Frage nach der Technik* (1953) y que dominó el panorama de la filosofía en los años cuarenta y cincuenta. Kubrick supo anticiparse a los trabajos arqueológicos de Foucault y denunciar desde su *Naranja mecánica* (*Clockwork Orange*, Stanley Kubrick, 1971) los usos ideológicos de las denominadas “ciencias humanas”, convertidas ya para entonces en inequívocos instrumentos de dominación y de control de los individuos. Igualmente es difícil dejar de ver aquellas colmenas de seres humanos convertidos en pilas voltaicas que nos mostraba la primera entrega de *Matrix* (*Matrix*, Andy Wachowski y Larry Wachowski, 1999) sino como una metáfora de la condición humana sometida a la lógica implacable de la productividad y la homogeneidad que marca el capitalismo en su actual fase triunfante. Si todo ello es cierto, valdría la pena que los que nos dedicamos a la filosofía frecuentemos las salas de cine con la actitud de quien se acerca a las librerías especializadas, a saber, buscando por dónde soplan los vientos del presente. Si el cine es, como sospecho, “el espíritu de un época en imágenes”, tal vez encontremos en la sala de cine —ese “reino de las sombras” que tanto impresionó a Gorki— el material de trabajo sobre el que mañana habremos de levantar nuestros conceptos.

[1] El siguiente texto fue presentado en el “Encuentro literatura, cinema e filosofía”, que tuvo lugar en Faro (Portugal), el 3 de octubre 2003. La sesión en la que se discutió llevaba por título “Pode o cinema fazer pensar? (O cinema na aula de filosofia)”. Deseo dar las gracias a los organizadores del Encuentro, y muy especialmente a Anabela Moutinho y João Maria André por su amabilidad al invitarme, y a Cristina Firmino por su hospitalidad y su afectuoso trato.

[2] Hegel, G. W., *Estética I*, Barcelona: Península, 1989, p. 13.

[3] Habermas, J., *El futuro de la naturaleza humana*, Barcelona: Paidós, 2002, p. 84.

[4] Habermas, J., *El futuro... op. cit.*, p. 94.