laFuga

Pequeño manual de inestética fílmica

Cine y filosofía en Alain Badiou

Por Wenceslao García

Tags | **Géneros varios | Cultura visual- visualidad | Estética - Filosofía | Lenguaje cinematográfico | Francia**

Wenceslao García Puchades es licenciado en Filosofía y doctor en Bellas Artes tras defender la tesis "El lugar del cine en el pensamiento filosófico de Alain Badiou". En la actualidad ejerce como profesor en la Unidad de Educación de Florida Universitària de Catarroja y en el Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del arte de la Universidad Politécnica de Valencia (España). Cofundador del grupo de investigación de la UPV "Estética y Política", su investigación se ha centrado en el estudio de la relación entre política, educación y arte, con especial atención a la práctica cinematográfica.

El filósofo francés Alain Badiou, al principio de su texto *Arte y filosofía*, utiliza el símil lacaniano del amo y la histérica para explicar la relación que la filosofía y el arte han mantenido a lo largo de la historia (Badiou, 2009, pp. 45-46). Desde su origen platónico, esta relación ha estado mediada por la pregunta del arte acerca su propia identidad: "Dime filosofía, tú que todo lo sabes, ¿en verdad, quién soy yo?". Por su parte, la filosofía, dividida entre su completo menosprecio y su total idolatría hacia el arte, ha tratado de responder a ésta haciendo uso de la categoría de "verdad". Sin embargo, el arte, como la histérica lacaniana, nunca se ha satisfecho con la respuesta de la filosofía y siempre le ha acabado mostrando alguna cualidad nueva que cuestionaba aquello que ésta decía que era. Todo ello nos ha conducido a una situación en la que la filosofía, cansada de este juego, ha acabado relacionándose con el ámbito artístico renunciando a la categoría de "verdad" y limitándose a desentrañar la pluralidad de sentido de los lenguajes artísticos.

En medio de esta situación, la inestética de Badiou le propone a la filosofía la oportunidad de volver a relacionarse con el arte a través del concepto de "verdad", sin necesidad de caer en el "juego histérico-deflacionista" que ha marcado su relación (Belhaj, 2010, p. 9).

En el siguiente texto trataremos de mirar a través de este prisma la relación que la filosofía ha tenido con el arte de masas por excelencia, a saber, el cine. Para ello, en primer lugar, expondremos en qué ha consistido la relación histérica del cine con la filosofía y cuál es la situación actual entre ambas disciplinas. Finalmente expondremos en qué medida la aproximación inestética propuesta por Alain Badiou supone una alternativa al modo en que la filosofía se ha relacionado con el cine.

La relación histérica entre la filosofía y el cine

En el artículo *Arte y filosofía*, el filósofo francés distingue tres esquemas diferentes que muestran el modo en que la filosofía se ha aproximado al arte mediado por el concepto de "verdad". El esquema "didáctico", "romántico" y "clásico" representan tres modelos de respuesta que la filosofía ha dado al arte acerca de su verdadera identidad (Badiou, 2009, pp. 47-55). En nuestra opinión estos tres esquemas pueden ser aplicados al modo en que la filosofía se ha relacionado con el cine a lo largo de su breve historia. Comencemos con el esquema didáctico.

El esquema didáctico y los usos éticos del cine

El esquema didáctico estaría representado por aquellas aproximaciones teóricas que ven el cine como «puro encanto» capaz de imitar el efecto de la verdad. Para este esquema existe una verdad, sólo que ésta es inalcanzable para el cine. Un filme únicamente se puede aproximar a la verdad, pero nunca

alcanzarla. Podríamos establecer como ejemplo de este esquema la teoría del cine de Bazin y su defensa de un cine neorrealista (1976, pp. 385-386). La tarea de este cine, nos dice Bazin, es tratar de presentarnos la realidad. Sin embargo, matiza, la realidad cinematográfica, en la medida en que está "filtrada" por la conciencia del director neorrealista, no es la misma que la realidad, pero sí que es ontológicamente idéntica, como "una verdadera huella de la realidad" (1976, p. 386). El cineasta debe acercarse a la totalidad de la realidad despojándola de todo lo que no es esencial para llegar así a representar "la totalidad en la simplicidad" (p. 390).

Para Badiou, la concepción del cine de Bazin se fundamentaría en una *teología* afirmacionista: por un lado, el cine nos ofrece la oportunidad de acceder a lo real del mundo porque previamente asumimos un postulado que declara su existencia, de ahí su componente teológico; por otro lado, el montaje sintético –única poética que nos acerca a lo real– nos ofrece una lógica realista y, por tanto, poseedora de un sentido reconocible por el espectador, de ahí su componente afirmacionista. Así vemos cómo, paradójicamente, a pesar de su lógica realista, la creación fílmica para Bazin se fundamentaría en un supuesto ontológico idealista o *teológico*, la declaración de la existencia de la figura *pura* de una realidad nouménica. En nuestra opinión, la asunción de dicho supuesto acaba alejando el proyecto materialista de Badiou de la concepción baziniana del cine.

Por otro lado, el discurso con el que Bazin se aproxima al cine ubica al teórico como "vigilante" de la lógica de los filmes que nos orientan hacia una verdad que le es exterior [1] . Este tipo de discursos teóricos lleva implícito una ética del cine, ya que establece los criterios de un cine *bueno* que nos enseña cómo debemos de mirar el mundo para acceder a la auténtica realidad. El teórico didáctico-ético se interesaría por el cine no por su capacidad de producir pensamiento, sino por su capacidad didáctica. Para ellos, el ámbito cinematográfico aparecería como el mejor lugar dónde buscar figuras didácticas (aquello que Deleuze denominó «personaje conceptual»). El discurso filosófico se apropiaría de dichas figuras con un propósito táctico, a saber, la transmisión pedagógica y afectiva de su propio discurso.

El esquema romántico y los discursos hermenéuticos del cine

El esquema romántico, contrariamente, conferiría al cine la capacidad de ser el único ámbito capaz de producir verdad, y el cineasta sería el único individuo capaz de dar cuenta de su sentido. Desde nuestro punto de vista podríamos establecer como representante de este paradigma la teoría cinematográfica de Dziga Vertov. Para Vertov, la síntesis entre la cámara y el cineasta (el cine-ojo) podía penetrar en la verdad de las cosas: "El cine-ojo es la explicación del mundo visible, aunque sea invisible para el ojo desnudo del hombre" (1985, p. 56). Para conseguir este "cine-verdad" (kinopravda) la cámara debería registrar el escenario como lo haría un sujeto cualquiera al que se le presenta un "algo afuera" a su percepción. Para ello el cineasta debe grabar en cualquier momento cualquier elemento que considere interesante de la realidad y utilizar la cámara como si fuera un ojo más perfecto que el ojo humano. Sin embargo aquello que realmente caracteriza la tarea del cineasta es el montaje (1985, p. 57). Para Vertov la acción de montar se desarrolla a lo largo de todo el proceso de creación del filme, cuando se elige el tema de entre los millares posibles, cuando se observa para obtener imágenes de su tema, incluso cuando establece el orden de la estructura de la película filmada.

En nuestra opinión esta caracterización del "cine-verdad" o "cine-ojo" como síntesis del *cineasta-cámara-pantalla* [2] representa el esquema romántico de aproximación al arte, en la medida en que un filme es concebido como el único objeto finito capaz de presentar la infinitud de la verdad de las cosas y el cineasta como único sujeto capaz de dar cuenta de su distribución a través de las operaciones de montaje. Al fin y al cabo, lo que Vertov defiende es que la verdad de un filme, en última instancia, está determinada por el montaje que el cineasta realiza del mismo o, como dice el propio Vertov, por «los intervalos» entre las imágenes: "La escuela del cine-ojo exige que el film se construya sobre los "intervalos", es decir, sobre el movimiento entre las imágenes. Sobre la correlación de unas imágenes con respecto a otras. Sobre las transiciones de un impulso visual a otro"(1985, p. 58).

Siguiendo a Jacques Rancière (2003, pp. 66-78) en su comentario de las **Histoire(s) du cinéma** (1988-1998) de Jean-Luc Godard, podríamos decir que la poética de montaje utilizada por Vertov en películas como **El hombre de la cámara** (*Chelovek s kino-apparatom*, 1929) o **Entusiasmo** (*Entuziazm:*

Simfoniya Donbassa, 1931) sería "simbólica". A través de dicha técnica, Vertov trata de evitar la *teología* negativa que subyacía en el "montaje dialéctico" de muchos de los cineastas formalistas rusos de su época [3] . A través de su concepción de montaje en "intervalos" Vertov pretende afirmar la potencialidad simbólica de las imágenes heterogéneas, evitando así caer en el carácter meramente destructivo del "montaje dialéctico". Sin embargo, en nuestra opinión, el "montaje simbólico" no es capaz de evitar una concepción teológica o romántica del cine porque parte del "montaje dialéctico" como operación fundamental. Dicho en otras palabras, el "montaje simbólico", al asumir la ley del Otro irrepresentable, acaba relegando cualquier intento "afirmacionista" de redimir el significado de la imagen al ámbito de lo divino (Badiou, 1993, p. 48) y del "misterio" (Rancière, 2003, p. 67), encumbrando al cineasta como único sujeto capaz de tener acceso a dicho significado.

Por otro lado, el esquema romántico subyacería también en aquellos discursos teóricos que se aproximan a un filme para extraer la "verdad" que esconde. Esta hermenéutica, propia de la crítica de cine, postularía una suerte de sentido absoluto que se encarna, a la vez que se oculta, en la finitud de un filme. Su tarea consistiría en tratar de «liberar» dicho sentido de su ocultación finita encontrando ese «punto de conexión» con la intención del cineasta. Para realizar esta tarea con eficiencia el crítico debería reconstruir el *mundo* al que pertenecía la intención del artista creador acudiendo a otros ámbitos del conocimiento (psicología, historia, sociología, periodismo, etc.).

El esquema clásico y la estética del cine

Finalmente, el esquema clásico se aproximaría al cine sin mostrar interés alguno en utilizarlo como transmisión didáctica de una verdad que le es ajena o en sustraer la verdad que un filme esconde. Para el esquema clásico el rol del cine, en la medida en que permite liberar las pasiones a través de "transferencias sobre lo aparente", es fundamentalmente terapéutico. El criterio que regula esta tarea es la identificación del espectador con el filme. Por tanto, el esquema clásico centra su interés en lo semejante y lo verosímil que resulta un filme para permitir la catarsis del espectador. Ahora bien, dado que el lugar de lo verosímil es el imaginario del sujeto, el estudio de la identificación remite al estudio de la interioridad subjetiva del espectador, es decir, su psique. Desde este punto de vista el esquema clásico tiene su principal representante en las teorías psicoanalíticas aplicadas al ámbito cinematográfico. Aplicando el concepto lacaniano de «imaginario» al ámbito cinematográfico, estas teorías han profundizado principalmente sobre las nociones de "identificación espectatorial" y de "transferencia de las emociones" (Stam et al., 1999, pp. 147-149).

Uno de los teóricos que más ha profundizado sobre la noción de "imaginario" e "identificación" aplicada al cine ha sido Christian Metz. En *Le signifiant imaginaire* (1975), Metz nos dice que el cine, al no poseer presencia real alguna, está constituido por representantes o "significantes imaginarios". Así, la imagen cinematográfica, en tanto "significante imaginario", aparece como una "presa ideal" para el imaginario del espectador (Aumont, 1992, p. 126). Asimismo, Metz nos muestra como aquello que llamamos "identificación" no es más que una especie de reacción empática con los personajes de un filme, es decir, aquello que en el reino psicoanalítico se considera las identificaciones secundarias. De manera que el espectador que observa un filme y se identifica con sus personajes, no sólo experimenta una transferencia cognitiva ("yo veo cómo tú ves, desde tu posición"), sino una transferencia empática o afectiva ("yo sé cómo tú sientes") (Stam et al., 1999, p. 176).

Desde nuestro punto de vista los discursos filosóficos que adoptan el esquema clásico estarían representados por los estudios estéticos del cine. Estos estudios tratarían de aplicar al ámbito cinematográfico las categorías estéticas que la filosofía ha aplicado al arte a lo largo de más de dos siglos. Por "estética del cine" podríamos entender, por ejemplo, los trabajos de Jacques Aumont o algunos de los estudios de Noël Carroll. En su libro *L'Esthétique du film*, Jacques Aumont considera que la estética del cine trata tanto el estudio del efecto estético propio del cine, como el análisis de las obras fílmicas particulares (1983, p. 7). Otro representante de la «estética del cine» es el filósofo americano Noël Carroll. A lo largo de los últimos veinte años Carroll ha desplegado en el ámbito cinematográfico muchos de los beneficios que el cuestionamiento estético ha ofrecido a las humanidades. El despliegue de una "estética del cine" aparece evidenciado en su tercer libro, *The Philosophy of Horror* (1990) en la medida en que analiza y clasifica las emociones particulares que generan determinados filmes de terror.

La situación actual entre la filosofía y el cine contemporáneo

Resumamos lo visto hasta ahora. Partiendo del texto de Alain Badiou *Arte y filosofía*, podríamos decir que la relación entre la filosofía y el cine ha estado marcada desde sus orígenes por la pregunta acerca de la identidad de este último. Para responderla la filosofía ha utilizado tres esquemas que representan un modo de relacionarse con el cine a través de la categoría de "verdad". Sin embargo, ninguna de estas respuestas ha satisfecho sus demandas: ni la didáctica, al identificarla como instrumento pedagógico al servicio de las verdades de otros ámbitos (político, social, histórico, etc.); ni la romántica, al identificarla como único ámbito capaz de alcanzar la verdad y al genio-artista como su único guardián; ni la estética, al identificarla como un instrumento catártico capaz de transferir pasiones y al espectador como único sujeto responsable de evaluar la "veracidad" de dicha transferencia.

Siguiendo al filósofo francés, podríamos decir que esta situación de "desesperación" ha llevado a la filosofía a aproximarse al cine según el modelo de tres corrientes fundamentales: la hermenéutica, la analítica y la postmoderna. Estas tres corrientes tienen en común la meditación sobre las particularidades del sentido del lenguaje y el abandono de cualquier aspiración a crear un lenguaje universal. Manteniendo estas premisas, la aproximación de la filosofía contemporánea al ámbito del cine ha dado lugar, por un lado, a la crítica de cualquier pretensión de exponer con claridad sistemática cualquier lenguaje universal cinematográfico y, por otro lado, a la elaboración de discursos acerca la multiplicidad de sentidos de un filme: el hermenéutico como interpretación del sentido que oculta, el analítico como elucidación de las reglas que lo gobiernan y el postmoderno como exposición fragmentada de sus diferentes discursos carentes de hegemonía alguna. Ahora bien, para el filósofo Alain Badiou estas tres corrientes, en la medida en que han sustituido la pregunta por la verdad por la pregunta por el sentido, han declarado el fin de la filosofía misma (2010, pp. 52-58). El reto de la filosofía del siglo XXI consiste en recomenzar la filosofía como práctica preocupada por la verdad y los lenguajes universales. Así, a través de argumentos objetivables, la tarea de la filosofía debe ser identificar y nombrar las verdades de una época. Sólo así será capaz de transmitir un nuevo imperativo ético: aquello que tiene valor para un individuo humano, aquello que le permite vivir una vida verdadera y orientar su existencia, es formar parte del devenir infinito y universal de las verdades en su "pasaje" por su época (Badiou, 2009, pp. 184-149).

El esquema inestético como identificación de las verdades cinematográficas de una época.

De acuerdo a este proyecto de recomienzo de la filosofía como educación a través las verdades del presente, Badiou propone la "inestética" como un nuevo modo de relación de la filosofía con el arte. La inestética designará al conjunto de operaciones discursivas por medio de las cuales la filosofía se aproxima con el ámbito artístico argumentando, de una manera objetiva, sus verdades contemporáneas. Así, si aplicamos la definición genérica de "inestética" con la que Badiou comenzaba su artículo *Arte y filosofía* al ámbito cinematográfico, podríamos afirmar lo siguiente:

Por inestética del cine entendemos una relación de la filosofía con el cine que, al postular que el cine es de por sí productor de verdades, no pretende de ninguna manera convertirlo en un objeto para la filosofía. Contra la especulación estética, la inestética del cine describe los efectos estrictamente intrafilosóficos que produce la existencia independiente de algunos filmes.

La filosofía se aproxima al cine con una actitud inestética si asume la capacidad de éste de producir verdades artísticas, lo cual significa también asumir que, mientras que la filosofía depende del cine para construir sus propias configuraciones artísticas, el cine puede prescindir de la filosofía para construir la suya. Así, mientras que la actitud didáctica o clásica de la filosofía acaba condicionando el discurso cinematográfico a sus propios objetivos, la actitud inestética se aproxima al cine condicionada por sus "efectos intrafilosóficos" (la existencia o no de verdades cinematográficas). Con otras palabras, la tarea de la filosofía, como inestética del cine, pensaría el pensamiento verdadero que el cine piensa a partir de sus propios acontecimientos, a saber, la irrupción de nuevas formas de relación entre el espectador y el filme, y de éste con su época.

Por otro lado, para la actitud inestética no todo el cine es pensamiento verdadero, sino únicamente aquellos filmes que piensan lo real de su propio ámbito y, por tanto, exploran nuevas configuraciones de configuraciones de imágenes-movimiento e imágenes-tiempo. En este sentido podríamos afirmar que existe una ética del cine que subyace a la inestética de Badiou y que le permite discernir entre un cine *bueno* –el arte del cine (capaz de producir verdades fílmicas)– y un cine *malo* –el cine de la

industria hollywodense (obsesionado con placer a través el espectáculo)–, el cine realista (obsesionado con una verdad que le es ajena) y el cine experimental (obsesionado con la búsqueda de una esencia que le es imposible de alcanzar). Vemos como, a diferencia del giro ético que ha caracterizado la concepción didáctica y romántica del cine, la ética inestética nos permitirá discernir entre un cine *bueno* y *malo* sin acudir a una figura que transcienda su propio ámbito. La ética de las verdades que subyace en la inestética de Badiou se fundamenta en la fidelidad a una figura inmanente y singular a la propia materialidad fílmica, a saber, el acontecimiento de nuevas configuraciones fílmicas.

Asimismo, el hecho de postular las verdades como inmanentes y singulares al ámbito cinematográfico le permite transcender el esquema romántico. Aunque la actitud inestética coincide con la romántica en concebir el cine (y el arte en general) como un ámbito capaz de encarnar la infinitud de la verdad, se alejará de ésta al no someterla a la finitud de un filme. De esta manera evita sublimar la figura del cineasta como único sujeto capaz de dar cuenta de dicha verdad. Para la inestética la infinitud de una verdad cinematográfica estará presentada por la infinitud de una secuencia objetiva de filmes (o por algunos de sus momentos) que afirman una lógica que irrumpe con excepcionalidad en el ámbito cinematográfico. Así, la subjetividad del cineasta aparece como un elemento neutro de esa afirmación.

La inestética supone, por tanto, una alternativa al modo en que la filosofía se relaciona con el cine. A diferencia de los discursos de las corrientes hermenéutica, analítica y postmoderna, la inestética parte de la premisa de que en el cine, además de lenguajes particulares, también existen lenguajes universales. Ahora bien, a pesar de que la inestética supone una recuperación de la aproximación de la filosofía al cine mediada por el concepto de verdad, no cae en el juego histérico-deflacionista que ambos habían mantenido a lo largo de su breve historia. Anteriormente vimos cómo podríamos identificar tres esquemas que daban cuenta de tres modelos de respuesta de la filosofía a la pregunta del cine por su identidad verdadera. Todos estos esquemas filosóficos coincidían en convertir al cine en su objeto de estudio limitando su relación a una tarea teórica mediada por el concepto de verdad. Sin embargo, la saturación de estos tres esquemas en la actualidad había conducido a una desconexión entre la filosofía y el cine. Tal y como hemos argumentado en este texto, la inestética fílmica, entendida como argumentación objetiva de las verdades fílmicas de una época, aparece como una alternativa a la saturación del esquema clásico, didáctico y romántico en la medida en que renuncia a considerar al cine como objeto de estudio y por tanto a la pregunta acerca la verdadera identidad del cine.

Bibliografía

Aumont, J. (1983). *L'Esthétique du film*. Paris: Armand Colin.

Aumont, J. (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós.

Badiou, A. (1993). *La Ética. Ensayo sobre la conciencia del mal*. México D. F.: Herder.

Badiou, A. (2009). Arte y filosofía. En *Pequeño manual de inestética*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Badiou, A. (2010). *La filosofía, otra vez*. Madrid: Errata Naturae.

Bazin, A. (1976). *¿Qué es el cine?*. Madrid: Rialp.

Belhaj, M. (2010). *Inesthétique and Mimèsis. Badiou, Lacoue-Labarthe et la question de l'art*. Paris: Nouvelles Éditions Lignes.

Carroll, N. (1990). *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. London/New York: Routledge.

Eisenstein, S. (1969). A Dialectic Approach to Film Form. En J. Leyda (Ed.). *Film Form. Essays in Film Theory*. San Diego/New York/London: Harvest Book.

Metz, C. (1975). Le signifiant imaginaire. *Communications*, (23), 3-55.

Rancière, J. (2003). *Le Destin des images*. Paris: La Fabrique.

Stam, R., Burgoyne, R. & Flitterman-Lewis, S. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona: Paidós.

Vertov, D. (1985). El "cine ojo" y el "cine verdad". Extracto Documental. En A Colombres (Comp.). *Cine, antropología y colonialismo*. Buenos Aires: So-FLACSO.

Notas

1

Otro claro ejemplo de la aplicación del esquema didáctico al cine de Bazin lo encontramos en su capítulo Montaje prohibido, publicado originalmente en *Cahiers du cinéma* (1953 y 1954) y reimpreso en *Que est-que le cinéma?* (1976, pp. 67-80).

2

Así lo expresa Vertov: "Cine-ojo = Cine-yo veo (yo veo con la cámara) + Cine-yo escribo (yo grabo con la cámara + Cine-organizo (yo monto)" (1985, p. 56).

3

Eisenstein fue uno de los primeros en definir el arte del cine como una operación intelectual que pretendía "dinamizar el punto de vista tradicional" a partir del principio dialéctico del conflicto entre opuestos (Eisenstein, 1969, pp. 45-63).

Como citar: García, W. (2015). Pequeño manual de inestética fílmica, *laFuga*, 17. [Fecha de consulta: 2025-12-05] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/pequeno-manual-de-inestetica-filmica/728