

LOS CAMINOS DE LA FILOSOFÍA

DIÁLOGO Y MÉTODO

Capítulo 18

CECILIA MONTEAGUDO Y PABLO QUINTANILLA, editores

BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ
Centro Bibliográfico Nacional

101 Los caminos de la filosofía: diálogo y método / Cecilia Monteagudo y Pablo
C1 Quintanilla, editores.-- 1a ed.-- Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú,
Fondo Editorial, 2018 (Lima: Tarea Asociación Gráfica Educativa).
431 p.; 21 cm.

Incluye bibliografías.

Contenido: Filosofías en diálogo -- La filosofía y el cuidado del alma -- Caminos
del conocimiento -- Filosofía y lógica -- Filosofía en diálogo con otras disciplinas.

D.L. 2018-03751

ISBN 978-612-317-333-3

1. Filosofía - Ensayos, conferencias, etc. 2. Metodología - Ensayos, conferencias, etc.
3. Fenomenología 4. Lógica 5. Ética I. Monteagudo Valdez, Cecilia, 1960-, editora
II. Quintanilla, Pablo, 1964-, editor III. Pontificia Universidad Católica del Perú

BNP: 2018-067

Los caminos de la filosofía. Diálogo y método

Cecilia Monteagudo y Pablo Quintanilla, editores

© Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2018

Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú

feditor@pucp.edu.pe

www.fondoeditorial.pucp.edu.pe

Diseño, diagramación, corrección de estilo
y cuidado de la edición: Fondo Editorial PUCP

Primera edición: marzo de 2018

Tiraje: 500 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio,
total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2018-03751

ISBN: 978-612-317-333-3

Registro del Proyecto Editorial: 31501361800277

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa

Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

El cine como «encuentro moral»

Reflexiones sobre la enseñanza de la ética

Adriana Añi

Pontificia Universidad Católica del Perú

Llamo «imagen» a lo que se apoya aún sobre la experiencia de la visión y «visual» a la verificación óptica de un procedimiento de poder —ya sea tecnológico, político, publicitario o militar—, procedimiento que solo suscita comentarios claros y transparentes. Evidentemente, lo visual concierne al nervio óptico, pero, aun así, no es una imagen. Pienso que la condición sine qua non para que haya imagen es la alteridad.

Serge Daney, «Antes y después de la imagen»

1. Ética y pedagogía: algunas dificultades

En este artículo exploro la idea de que el cine puede ser considerado como una valiosa forma de enseñanza de la ética. La propuesta no es estrictamente metodológica: se inicia con una preocupación de ese tipo, pero desemboca en una reflexión filosófica acerca de los vínculos entre la ética y el cine. Al final, sugiero algunas razones por las cuales se sostiene que la experiencia de mirar y conversar sobre cine puede contribuir a mejorar la enseñanza de la ética.

Nuestro planteamiento se sostiene en varios presupuestos; el primero de ellos se relaciona con lo que debemos entender por «ética». Se dice que el término se refiere, en primer lugar, a la forma de vida moral propia de un individuo o grupo, la cual involucra creencias, conductas y valoraciones que no tienen por qué ser explícitas o tematizadas. En segundo lugar, «ética» también alude a las concepciones racionales, los productos de un proceso de reflexión sobre la vida moral (Giusti, 2008, p. 16). Estas últimas no necesariamente tienen que ser producto del ejercicio filosófico tal como se lo entiende en la tradición occidental. En este artículo uso el término «ética» para referirme a aquellas concepciones que derivan del ejercicio de una disciplina filosófica específicamente concernida con el bien en la vida humana. Así, el apriorismo moral kantiano o el existencialismo sartreano serían ejemplos de estas realizaciones que devienen canónicas y por eso son objeto de transmisión cultural. En tercer lugar, «ética» también es el nombre de la disciplina filosófica consistente en el «ejercicio» mismo del pensar aplicado al objeto moral. En cuarto y último lugar, «ética» es el nombre aplicado a la «materia» escolar que es parte del currículum.

Ahora bien, el punto es que la ética en los dos primeros sentidos mencionados es aquello que ofrece criterios para la elección, decisión y acción moral de individuos y grupos. Esto significa que tener ética (esto es, contar con una pauta de discriminación valorativa) es algo tan crucial en la vida humana que difícilmente pensamos que alguien carezca de ella: todos somos competentes en ética (2008, p. 18). Y, no obstante, parece válido el razonamiento aristotélico según el cual los estudios de ética nos permiten dar en el blanco que perseguimos —la vida feliz— de modo más fácil que si no emprendemos la investigación. Se considera, así, que llevar los criterios valorativos aceptados y los presupuestos de la acción a la tematización y reflexión racional nos preparará mejor para una vida buena. Irónicamente, ese no siempre es el resultado de un curso de ética.

El segundo de nuestros supuestos es que una buena enseñanza de la ética no limita sus objetivos a transmitir el conocimiento de las concepciones morales. Tampoco se restringe a entrenar al alumno en el ejercicio de competencias analíticas y críticas, de modo que las aplique a las concepciones éticas. La enseñanza de la ética es entorpecida cuando reducimos su contenido a los sentidos dos y cuatro, como si se tratara solo de una «materia» que hay que enseñar (sin importar mucho su origen en el pensar vivo y sus efectos en la práctica real) y cuyo contenido son las distintas concepciones filosófico-morales que pueblan la historia del pensamiento occidental. Al perderse la dinámica viva del pensar y el contexto existencial del que procede desaparece la finalidad práctica de la ética: elucidar la vida con el fin de elegir y actuar mejor. La ética deviene, así, un paquete de información teórica que es transmitida, recibida y ulteriormente olvidada. Tal forma de tratarla es ajena al sentido de la formación humanista. De este modo, solo se desarrollan mínimamente competencias intelectuales y se propicia la perversión de la auténtica memoria, degradándola como «memorización». Es comprensible, en una situación semejante, que el aprendizaje deje de ser significativo para el estudiante¹. Lo que estamos diciendo se explica porque nuestra propuesta es guiada por una pauta, ya conocida por Aristóteles, según la cual se estudia la ética no para saber qué es el bien o la felicidad, sino para vivir bien y ser feliz (*Ética nicomáquea* 1194a20; 1179a35)².

En tercer lugar, partimos de una percepción que surge de la práctica efectiva de la docencia. Nos referimos a la extrañeza y hasta rechazo que puede suscitar el lenguaje abstracto de la filosofía. Asumimos que en parte ello se debe a condiciones histórico-culturales que hacen

¹ Por «significativo» entendemos un saber con el cual el individuo esté subjetivamente involucrado y le permita mejorar sus interacciones prácticas.

² El Estagirita manifiesta con claridad el carácter práctico de la ética: «[...] con respecto a la virtud no basta con conocerla, sino que hemos de procurar tenerla y practicarla, o intentar llegar a ser buenos de alguna otra manera» (1179b).

que el trabajo teórico, de por sí difícil, sea poco atractivo para los jóvenes estudiantes. Consideramos específicamente dos hechos: la primacía de una cultura del entretenimiento y el predominio de las técnicas informáticas en crecientes ámbitos de la vida cotidiana. Normalmente, un curso teórico de Ética como mínimo se propone que el alumno adquiera un repertorio de teorías éticas: sistemas conceptuales más o menos consistentes abiertos a la comprensión y crítica. El estudiante confrontado con el discurso de la *Ética nicomáquea* o de la *Crítica de la razón práctica* bien podría responder con una línea de música popular: «eso no me dice nada a mí sobre mi vida»³. Ese desinterés no procede solo de un déficit pedagógico, sino que es agravado por el influjo de la cultura hedonista, facilista e inmedatista a causa de la cual ya no se está dispuesto a sufrir el *pónos* de la filosofía ni a asumir el trabajo del concepto.

Para la mentalidad del actual estudiante promedio, «teoría» y «pensar» son palabras que producen rechazo, lo cual puede comprenderse a partir de algunas características propias de la cultura contemporánea, alejada cada vez más del reposo y silencio en el cual la subjetividad de antaño se formaba con la lectura de libros y la reflexión. La subjetividad ha devenido crecientemente audiovisual y dinámica, menos densa y más plástica, abierta a la deconstrucción o dispuesta a cambiar y reparar

³ «[...] *It says nothing to me about my life* [...]» (Morrissey & Marr, 1986). Obviamente la impresión de inutilidad por parte del estudiante es errónea. Está ligada a la denominada «crisis de las humanidades». Pero los clásicos de las humanidades siguen apelando a preocupaciones fundamentales del ser humano y continúan brindando soluciones susceptibles de recreación y ulterior elaboración. Por ello es prudente no adoptar posturas dogmáticas acerca de la posibilidad de un encuentro hermenéutico entre producciones culturales de distintos géneros y épocas. Tal vez la salida de la crisis depende, en parte, de que seamos capaces de hacer dialogar a los clásicos de las humanidades con las nuevas narrativas, iconografías y filmografías. En todo caso no deberíamos tener reservas a priori acerca de la profundidad con que un cómic o una película pueden tratar el tema, por ejemplo, de *Edipo Rey*, ni sobre su poder de interpelar la conciencia moral.

al yo con ayuda de multitud de intercambios comunicativos⁴. La exigencia de pensamiento teórico resulta poco atractiva ante esta nueva subjetividad seducida por lo lúdico y lo visual⁵. Es este «horror a la teoría», manifestado por el estudiante promedio el que plantea la necesidad de manejar el problema del aburrimiento que aquel siente ante la exposición teórica de la materia ético-filosófica. La sugerencia heideggeriana de que «el pensar está fuera de orden» nos parece plenamente vigente y, por ello, creemos necesario quebrar los prejuicios que impiden ver, como lo hacían los griegos, que las cosas difíciles pueden ser en realidad las más bellas y valiosas. En efecto, los jóvenes han desarrollado nuevas modalidades de aprendizaje a partir de su creciente familiaridad con los productos culturales de los *mass media*, la iconografía de los videojuegos y las nuevas tecnologías cibernéticas. Según los optimistas, los medios digitales tienen un gran potencial participativo, de modo que cualquiera que esté conectado a Internet y sea digitalmente alfabeto puede «ser un reportero, comentarista político, crítico cultural o productor de medios». Se genera así una «[...] cultura participativa que crea, comparte, se involucra cívicamente de modo responsable [...]» (James y otros, 2009, p. 19).

⁴ Para el siglo XX «la identidad ya no es un todo estable, sino que en ella aparecen fisuras, divisiones, dudas y esto incide en los recorridos del sujeto, cada vez menos lineales, más inestables, más inclinados al cuestionamiento, a la permanente confrontación con la alteridad. Es más, la cultura mediática, el cine, ofrecen una variedad de representaciones sociales que permiten múltiples identificaciones, aunque efímeras y cambiantes, en sintonía con la sensibilidad del momento» (Imbert, 2010, p. 15). Este afecto por el cambio y la inestabilidad es visible en el *copy and paste*, que se ha vuelto prácticamente el *modus operandi* de muchas de las interacciones comunicativas de los jóvenes en las redes sociales y consiste en la habilidad para combinar más que textos, imágenes de la vida cotidiana, *mass media* e íconos culturales con grandes dosis de ironía, como por ejemplo en los *memes*.

⁵ Como puede deducirse del epígrafe y de lo comentado más abajo, aquí sostenemos la diferencia conceptual entre lo visual y lo imaginario. Lo «visual» pertenece a la cultura de los medios y de la aceleración de la información. Corresponde a lo que Godard denomina irónicamente, en su *Alphaville*, «*la civilization de la lumière*» y se caracteriza por «*la mort dans la conversation*», la fragmentación del discurso y, por tanto, la pérdida del sentido.

Gracias a la convivencia con las modernas tecnologías, el estudiante actual tiene una forma de aprender y enseñar autónoma, creativa, dinámica y lúdica, que contrasta con la verticalidad y unidireccionalidad de la enseñanza magistral tradicional⁶.

Es en este contexto que el cine se nos presenta como una forma de cooperar con la enseñanza y el aprendizaje de la ética. Con ello no nos referimos solo al hecho de que la narrativa cinematográfica le ofrece al estudiante «casos» con los que ejercitar su dominio de los conceptos y teorías éticas. Sugerimos que el mirar, reflexionar y dialogar sobre cine es una experiencia moral y estética valiosa en sí misma y además está dotada de gran potencial para la formación personal⁷.

2. *Methodós*: en busca de un camino para el aprendizaje de la ética

A la vista del contexto brevemente señalado, lo que se busca es un nuevo camino pedagógico que supere la frialdad de la mera abstracción teórica y el desarraigo existencial de los conceptos y propicie una relación con estos que sea más bien involucrada, encarnada, lúdica y creativa. Para lograrlo, mucho antes del *boom* de las tecnologías cibernéticas se ha recurrido a formas más llamativas y seductoras que el discurso

⁶ Una experiencia de aula es muy reveladora: no es infrecuente que los maestros se sientan perturbados al ver que los alumnos están operando con sus dispositivos electrónicos (*iPods*, celulares, *laptops*) en clase y piensen que están sumergidos en videojuegos o distraídos con el *chat*. No obstante, a veces, los estudiantes, más bien, se encuentran explorando por su propia cuenta el tema de clase y lo hacen con mayor interés porque son ellos quienes dirigen la investigación.

⁷ Del cine se ha esperado mucho y de todo: desde ser un vehículo neutral de registro de la «realidad externa», hasta ser un instrumento de la pedagogía revolucionaria, como en el *kinokismo* de Vertog. En relación a nuestro tema, es ilustrativa la historia relatada por el escritor cinéfilo Alberto Fuguet, según la cual el crítico David Gilmour, al encontrarse con el problema de un hijo descarriado, decide retirarlo de la escuela y dedicarse a mirar «películas» con él y conversar sobre ellas. Lo que logró fue un auténtico y exitoso proceso de formación moral en la persona de su hijo (2012, p. 14).

filosófico, como la novela, la poesía o el mismo cine. Centrándonos en este último, se puede constatar que hay consenso entre los estudiosos de la pedagogía respecto de su valor como medio para promover el interés en los temas de ética filosófica y para ofrecer un acceso encarnado y apasionado a los mismos⁸. Por lo demás, sería insensato no recurrir al repertorio de imágenes con las cuales los jóvenes contemporáneos han sido «alfabetizados» en la sociedad del espectáculo⁹.

Como se afirmó anteriormente, nuestro interés se centra más en el problema filosófico del encuentro entre ética y cine que en abordar a este último como mero «recurso pedagógico». Una película es una unidad estética compleja¹⁰. La propuesta de relacionar el cine con el discurso ético implica tener en cuenta precisamente esa dimensión, la cual se pierde si instrumentalizamos la obra, si la tratamos con escalpelo, extrayendo quirúrgicamente las partes que nos interesan para facilitar la comprensión de teorías o conceptos morales. En su clasificación de las formas de concebir la relación entre cine y filosofía Goodenough

⁸ Hay una buena cantidad de literatura sobre el cine como recurso pedagógico en las aulas de ética y filosofía. Un ejemplo es el libro de Wanda Teays (2012). La apreciación suele ser positiva respecto del valor pedagógico del cine. Por ejemplo, Ott afirma, citando a Ostwald: «*Film, like other narrative forms, is indeed an appropriate medium for teaching Ethics*» (2003, p. 94). Ott ofrece razones para esa confianza: a) El cine pone en escena situaciones y personajes concretos, lo cual permite superar la dificultad de los argumentos abstractos; b) la experiencia de «ver en común» es participativa, por tanto, rompe las barreras del temor y genera confianza para atreverse a dialogar; c) el sentirse cómodos con el material fílmico empodera a los estudiantes que se embarcan más fácilmente en la actividad crítica; d) al ser las películas parte de su cultura, los estudiantes las sienten suyas y por eso buscan responsablemente llegar a resultados serios a partir del debate en clase (pp. 93-98).

⁹ Respecto de la filosofía y *a fortiori* la ética, véase Gill: «[...] *film is most likely the primary "literary" background of today's college and University students [...] so it is now becoming appropriate to explore philosophical issues connected with film. Indeed, for those who are interested in teaching philosophy in a way that brings it home to contemporary students, such explorations are more than appropriate; they are necessary*» (1977, p. 222).

¹⁰ Es necesario considerar al menos tres dimensiones en una película: la perceptual, la dramática y la metafórica (p. 222).

considera que la más frecuente utilidad que se atribuye al producto cinematográfico es ilustrativa¹¹. Nuestra propuesta es más ambiciosa, pues consiste en hacer que un discurso netamente logocéntrico y textual como el de la ética filosófica se encuentre con la narrativa de la imagen cinematográfica. En otras palabras, promovemos en principio una especie de «conversación hermenéutica» en el sentido rortyano y pretendemos que esta experiencia sea en sí misma moral y poseedora de un gran potencial formativo¹². Al presionar hacia una confluencia de ética y cine esperamos, entonces, no solo asegurar un acceso más fácil a las teorías éticas, sino ganar una «nueva» comprensión de la ética misma en tanto experiencia moral personal. En ese sentido, el llamado que se hace aquí al cine no busca «facilitar» el entendimiento de los conceptos éticos por medio de ejemplos o estudios de casos sino, más bien, complicar al estudiante al invitarlo a «pensar con imágenes»¹³.

La hipótesis subyacente a mi planteamiento es que el diálogo entre ética y cine, en el cual el estudiante es el mediador, no solo les permite un acceso encarnado a las teorías morales sino que dicho encuentro tiene un valor sustantivo por sí mismo: no se trata de usar un instrumento que acelere la comprensión intelectual de una teoría, sino de formar una sabiduría moral a través de la experiencia del encuentro con la alteridad que la imagería y narrativa cinematográficas traen consigo. Efectivamente, el cine es «otra cosa» distinta de la filosofía y,

¹¹ La relación entre cine y filosofía (*a fortiori* entre cine y ética) puede clasificarse en tres tipos: a) el cine ilustra una posición o teoría filosófica; b) la película trata sobre la filosofía; c) la película en sí «hace» filosofía (Goodenough, 2005, pp. 3-10).

¹² «*Hermeneutics sees the relations between various discourses as those of strands in a possible conversation, a conversation which presupposes no disciplinary matrix which unites the speakers, but where the hope of agreement is never lost so long as the conversation lasts. This hope is not a hope for the discovery of antecedently existing common ground, but simply hope for agreement, or, at least, exciting and fruitful disagreement*» (Rorty, 1979, p. 358).

¹³ Por lo demás, el hecho de agregar el «trabajo de la imagen» al ya de por sí difícil «trabajo del concepto» va de acuerdo a un sentido común «aristotélico», según el cual razón y emoción no tienen que enfrentarse ni separarse para lograr una comprensión adecuada de la realidad ética, así como para conseguir el equilibrio en la vida moral.

por tanto, de la ética filosófica. Pero el cine, como experiencia de un ojo que mira «lo real» y presenta sus imágenes a otras miradas es un juego cuya estructura general es, precisamente, el «encuentro» con lo diverso y con lo otro. Si entendemos además que la alteridad que nos llega a través de la imagen cinematográfica no es ni una descripción neutra de lo real ni algo que pueda ser traducido a nuestro lenguaje sino, más bien, lo «otro» que el yo, comprenderemos que tal imagen tiene el poder no solo de conmovernos sino de descentrarnos e interpelarnos, con lo que produce una situación de viraje de la ética desde el Ser hacia el acontecer, como veremos en las siguientes secciones. Por lo pronto —y sin que esto se oponga a la «orientación práctica de la investigación ética» que reconocemos inspirándonos en Aristóteles— sugerimos que el cine puede entenderse como una forma de desarrollar el programa filosófico aristotélico de modo «distinto» al seguido por la tradición que comenzó el Estagirita. En efecto, Aristóteles deja en el pensamiento occidental la impronta de la filosofía como algo cuya génesis es amor a los sentidos, en especial a la vista. La visión por él aludida es impulsada por un deseo de saber¹⁴. Se trata aquí de un enlace entre lo perceptual y lo cognitivo. Lo que educa a ese anhelo y lo eleva desde el placer de los sentidos hacia la suprema *theoría* es un deseo de conocimiento, de *epistēmē*. El afecto humano a los sentidos (αἰσθησέων ἀγάπησις) es explicado aquí en virtud del puro placer estético (*aisthēsis*) y de la utilidad que proporcionan. Pero Aristóteles destaca y reitera que el más amado es el sentido de la vista¹⁵. Y la causa de esa *agapēsis* es que la visión nos presenta multitud de diferencias. No obstante, dado que lo que rige es deseo «de saber», se emprende el camino de abstracción científica, el cual alcanza su máxima expresión como ontología

¹⁴ Todos los hombres desean (ὁρέγονται) por naturaleza saber (εἰδέναι) (*Metafísica*, 980a21).

¹⁵ «μάλιστα τῶν ἄλλων ἢ διὰ τῶν ὀμμάτων»: amamos la vista más que los otros sentidos; «τὸ ὄραν αἰρούμεθα ἀντι πάντων ὡς εἶπεῖν τῶν ἄλλων»: preferimos la visión en vez de los otros sentidos (*Metafísica*, 980a).

—la cual cabe interpretar como reducción intelectual de la diversidad de seres a conceptos universales—¹⁶.

Según lo dicho, Aristóteles explica el amor a la vista en razón de que nos muestra las diferencias sensibles y estas, a su vez, son objeto de deleite y de deseo cognitivo. Por ello mismo será el predominio de este último el que marcará para Occidente la ruta del camino científico, lo cual trae como consecuencia el alejamiento respecto de las diferencias individuales al subsumirlas en la universalidad de los conceptos¹⁷. Difícilmente, entonces, Aristóteles podría ser considerado, como sugiere Peter Wollen, el «primer teórico del cine» (2001)¹⁸. Tomando como referencia ese camino de ascenso desde la sensación hasta la *epistēmē*, parece obvio que el cine se ubica más bien en las antípodas de la ciencia. Por tanto, tal vez sea acertado entender al cine como el «otro camino»: el que se hace cargo del deseo de la alteridad y la diferencia de los seres contingentes que debieron ser dejados atrás por el afán epistémico. Entonces, no nos dejemos engañar por la mención aristotélica a la vista (ὄμμα, τὸ ὄραον) —función fisiológico-perceptual— que no es lo mismo que «mirar». Lo que inaugura Aristóteles es un *methodós* que parte de las singularidades perceptuales para reducirlas inexorablemente a las categorías universales y abstractas de la *theoría*, supremo acto de la *epistēmē*. Por ello, si el cine es «el discurso de la luz», ciertamente no lo es en el sentido aristotélico de la palabra. O mejor, el discurso aristotélico de la luz,

¹⁶ Los sentidos quedan descartados como fuente de conocimiento: «ἔτι δὲ τῶν αἰσθήσεων οὐδεμίαν ἡγούμεθα εἶναι σοφίαν» y la causa es que no dan razón. No obstante, se reconoce a los sentidos como fuente de placer y utilidad práctica (*Metafísica*, 981b).

¹⁷ Por el contrario, lo abstracto es lo más difícil de entender por estar alejado de los sentidos. Pero es más elevado, noble y cognoscible (*Metafísica*, 982a).

¹⁸ En realidad Wollen no relaciona a Aristóteles con el cine a partir de lo visual, sino de lo narrativo. Concretamente, afirma que la estructura que el Estagirita atribuye a la tragedia es similar a la de la narrativa cinematográfica. En ambos casos (tragedia y cine) se trata de formas de distanciarnos de lo real, de la contingencia o del horror que sorprende a los humanos, de modo que podamos manejarlos y aprender de la experiencia (2001, pp. 102-104).

a saber, el de la ciencia y de la *theoría*, de la contemplación de principios universales y necesarios, no es el origen directo de la tradición cinematográfica, a no ser por medio de un desvío o rebelión. El discurso de la luz aristotélico es noético, no solar¹⁹. Es fotología y la fotología es logocentrismo, lo cual conduce a la muerte de la imagen y de la alteridad²⁰.

Dada esta situación, resulta curioso que el cine atraiga especialmente a los filósofos. Siempre puede surgir la sospecha de que es el deseo de regocijar la mirada en las diferencias sensibles lo que explica la cinefilia de aquellos. Es como si acudieran a la sala de cine para satisfacer el anhelo estético negado por su exigencia teórica de fundamentos y totalidad. Pero la cuestión es más compleja que eso. No se trata meramente de compensar la falta de *aisthesis* a causa de la abstracción, se trata de algo más y algo nuevo.

La corriente dominante en la historia de la filosofía ha sido el camino de la *theoría*, la contemplación intelectual y el objeto favorito de esa contemplación, el Ser (lo idéntico, lo total). Ahora bien, cuando la filosofía del Ser se ha mostrado, en su esencia íntima, como voluntad de poder, tecno-holo-cracia, nihilismo o como «filosofía de la guerra», entonces ha surgido una reconsideración del camino, tanto inmanente como extrínseca al terreno propio de la filosofía²¹. Efectivamente, el cine

¹⁹ No sugerimos que Aristóteles desconozca otras formas de sabiduría como, por ejemplo, la patética. Precisamente porque admite formas distintas, como la experiencia trágica del teatro, es que el crítico Wollen puede ver en él al padre del cine. Entiéndase, entonces, que aquí apuntamos solo a una dimensión del pensamiento aristotélico, a saber, la cognitivista y noética.

²⁰ Daney ha señalado este punto claramente: «El cine está [...] vinculado con la tradición metafísica occidental, tradición del ver y de la visión, cuya vocación foto-lógica parece realizar. ¿Qué es la foto-logía? [sic] [...] llamamos foto-logía a esa obstinación en confundir visión y conocimiento, en hacer del último la ganancia de la primera y de la primera la garantía del último» (2004, p. 18).

²¹ El rostro del ser que se muestra a sí mismo en la guerra está fijado en el concepto de totalidad, que domina a la filosofía occidental. Cuando reina la totalidad, los individuos son sometidos al dominio de fuerzas desconocidas por ellos mismos (Lévinas, 1979, p. 21). Si esta es la situación, se comprende la necesidad de descubrir un camino alternativo.

se involucra con problemas gnoseológicos y morales. En el primer caso, el cine no consuela al filósofo brindándole las sensaciones perdidas, el cine le ofrece la imagen cinematográfica. Esta última no necesariamente es «imagen de...», sino que reclama su autonomía y, por tanto, pone en tela de juicio el problema de la realidad y de la representación²². Así pues, el cine no es, como se dice ingenuamente, «el placer de los sentidos», sino más bien el dolor (*pónos*) que acontece cuando el pensamiento es puesto en movimiento. Pero no se olvide de que se trata de pensamiento con imágenes y no de mero logocentrismo.

En el segundo caso, el cine responde al contexto moralmente catastrófico del siglo XX. Lo que está en juego es la necesidad de dar imagen a la atrocidad invisibilizada proveniente de los sueños totalitarios de la razón. Es en ese contexto de problemas que el cine ha adquirido su lugar «reflexionando» sobre los desastres enraizados en la filosofía del Ser y recuperando el valor de la alteridad²³. Se entiende por qué, entonces, Serge Daney opinaba que «el verdadero cine» nace con *Hiroshima mon amour*, de Resnais. Del mismo modo que un personaje de esa película se planteaba indirectamente el dilema de la memoria al preguntar: ¿quedarse o dejar Hiroshima?, el cine se hacía cargo del problema consistente es saber si era correcto darle imagen al horror o no hacerlo (1992). Efectivamente, la cuestión es que espectacularizar la muerte en los campos de concentración o en otros lugares del terror podría

²² Una explicación levinasiana diría que la «necesidad» de recuperar las sensaciones es egocéntrica e instrumental e implica un trato objetivante hacia los seres. En cambio, el «deseo» de la imagen cinematográfica no se refiere a algo disponible e instrumentalizable. Uno se libera de la «necesidad», pero no del deseo, este se goza por sí mismo, aunque nunca pueda satisfacerse totalmente —o precisamente por ello—. Eso explicaría por qué uno no se cansaría de «mirar cine», aunque si puede hastiarse tanto de «ver películas» como de los placeres sensibles en general.

²³ En esa línea opina Wollen: «El cine refleja [...] nuestro propio sangriento y trágico siglo. [...]. Como la tragedia griega, el cine se ha hecho continuamente eco de la violencia y el terror de nuestro siglo. Al mismo tiempo, se ha distanciado de ellos» (2001, p. 102).

ser calificado como abyecto, pero, por otro lado, no visibilizar el mal resultaría inmoral. Entonces, el cine es pertinente no solo porque la vitalidad de la imagen da carne a la frialdad del concepto, sino porque es una respuesta moral a las consecuencias devastadoras del predominio de un concepto totalitario de la razón y de la filosofía, un concepto que ha regido la vida de Occidente hasta acercarla peligrosamente a su declinación.

Paradigmático respecto al tema mencionado es *El travelling de Kapò*, toma de una película sobre los campos de concentración nazis. La escena en cuestión permite observar cómo lo que aparenta ser un tecnicismo neutro del trabajo cinematográfico (el *travelling*) plantea una decisión y compromiso moral que Pontecorvo, el director, evade necia y vergonzosamente. El *topos* de la crítica al respecto es el comentario indignado de Jacques Rivette: «Observen, en *Kapò*, el plano en que Riva se suicida arrojándose sobre los alambres de púa electrificados: el hombre que en ese momento decide hacer un *travelling* hacia adelante para encuadrar el cadáver en contrapicado, teniendo el cuidado de inscribir exactamente la mano levantada en un ángulo del encuadre final, ese hombre merece el más profundo desprecio» (1961, p. 37).

Pontecorvo es abyecto porque busca la estética donde lo que cabe es un juicio moral cinematográfico. Resnais, por el contrario, juzga lo que muestra (p. 37). Como explica Rivette, no es cuestión de filmar lo atroz, pues a ello nos acostumbramos fácilmente: lo crucial es juzgarlo. Hay películas cuyas imágenes no llegan a ser espectacularmente atroces y, sin embargo, nunca nos terminamos de acostumbrar a ellas, no pierden su rasgo perturbador justamente porque involucran una toma de posición ante el mundo (p. 38).

A estas alturas debe quedar claro, entonces, que nuestra propuesta de girar de la ética filosófica hacia el cine no es arbitraria, sino que es comprensible en relación al devenir de la cosa misma, es decir, de un proceso interno a la filosofía occidental, enmarcado entre los extremos de lo estético y lo teórico. Ahora bien, la idea básica respecto

a nuestro tema es que la recuperación de la particularidad de las diferencias, la alteridad, resulta provechosa para la mejor enseñanza de la ética e incluso para una más adecuada comprensión de la experiencia moral. Si tomamos como referencia el marco aristotélico delineado, el «retorno a lo reprimido» equivaldría a recuperar la singularidad de la percepción sensible, pero eso, advertimos antes, es lo «visual», no lo «imaginario». Se trata, entonces, de recuperar el reino de la singularidad y contingencia por la vía de la imagen. Quizás el modo en que algunos venimos enseñando nuestra materia es demasiado deudor del sesgo teorético y logocéntrico y tanto el déficit de aprendizaje de la ética como de nuestra misma experiencia moral se debe en parte a ese lastre. Por esta razón es que en la siguiente sección paso revista brevemente a los avatares de la relación entre imagen y concepto y, *a fortiori*, entre cine y ética filosófica.

3. De la visión a la mirada: en busca de una ética de la alteridad

El cine sería, pues, el *methodós*, el camino elegido para un acceso «pedagógico» fructífero a la ética. Pero un camino no puede ser elegido arbitrariamente, debe responder a la cosa misma investigada. Tratando de respetar ese requerimiento examinaremos algunos desarrollos históricos iluminadores sobre el tema. Así pues, partimos de la hipótesis de que el cine no se ubica en la trayectoria de la filosofía marcada por Aristóteles a no ser que lo consideremos como desvío de la misma. Pues la vía aristotélica va desde la sensación hasta la *theoría*, en la que entra en juego el *lógos* y el *nous*. Por eso, decíamos que a pesar de que el Estagirita no es, como Platón, adversario de los sentidos y la imaginación, es padre de la metafísica, mas no del cine. Para ubicar mejor al cine en el contexto de la tensión entre *lógos* e *imago* tal vez sea más adecuado tomar otro referente. En efecto, nuestro problema tiene una dimensión histórico-filosófica documentada al menos desde Platón quien,

con su alegoría de la caverna, ponía en relación ambos términos para convertirse en el primer crítico de la imagen, de la educación eikásica y de sus agentes, los «hombres que piensan con imágenes»²⁴.

3.1. Platón y la iconofobia

Enfocada platónicamente, nuestra propuesta metódica (el encuentro con el cine) resultaría equivocada. Pero la calificación del procedimiento como pertinente o no depende de presupuestos rivales. Es interesante cómo la opción por un método de investigación y enseñanza puede introducirnos de frente en la sustancia del objeto temático y en su polémica interna. Con respecto a Platón, sabemos que asumió que la imagen (y la imagen de la imagen, la sombra) son realidades de tercer y cuarto rango²⁵. Platón atribuía a la imagen (*eikon*) un poder tan seductor como alienante. Dicho poder es de naturaleza estética: la belleza. Su efecto subjetivo es el placer y, objetivamente, el impedir que surja la conducta abstractiva y crítica de la razón²⁶. El antídoto contra

²⁴ En efecto, si bien hemos aludido a Aristóteles como originador de una tradición que opta por la *theoria* suprema y el alejamiento de la *aisthēsis*, sabemos que no rechazaba lo sensible de modo absoluto, menos aún la sensibilidad estética. A diferencia de Platón, el Estagirita consideraba que la imagen dramática tenía un poder de *catharsis* moral y cumplía una función pedagógica positiva.

²⁵ Al relacionar el contenido de la alegoría (*República*, 514a-515a) con el símil de la línea (511d- 511e) la idea queda más clara: tanto las imágenes (figuras modeladas) transportadas por hombres escondidos detrás de un muro como las sombras proyectadas por aquellas sobre el fondo de la caverna pertenecerían, según se deduce con ayuda de la división ontológico-epistémica sugerida por el símil de la línea, en el nivel ontológico de la realidad sensible (contingente, imperfecta, que deviene). Para Platón se trata de una realidad poco digna de crédito.

²⁶ La obra de Platón está llena de argumentos contra la persuasión poética en todas sus ramas (retórica, drama, pintura, música, etcétera). Un ejemplo muy ilustrativo, más irónico que argumental, lo encontramos en el diálogo *Menéxeno*, en el que Platón describe los efectos alienantes de la retórica demagógica parodiando el *Lógos Epitháphios* de Pericles y colocándolo en boca de Aspasia. Dice allí Sócrates a Menéxeno que los oradores hablan con palabras tan encantadoras elogiando a los ciudadanos que «[...] me siento colmado de nobleza cuando me alaban y los escucho cada vez inmóvil y hechizado,

ese efecto consiste en descubrir la distancia, introduciendo un *eros* intelectual, el deseo de saber que solo se satisface con la intelección del *hólos* inteligible y su principio supremo (*República*, 517b-d). Precisamente, es únicamente con la apelación a conceptos (ideas) matemáticos (símil de la línea) que se pueden establecer divisiones dialécticas claras y distintas, que muestren dos tipos de realidades, entre las cuales la eikásica es aquella en la cual no se puede confiar²⁷. En efecto, los atenienses no tenían cine, pero sí épica, teatro y retórica. Y es esa cultura de la imagen visual, verbal o dramática la que Platón consideraba peligrosamente seductora y necesitada de cuidado. Por ello formulaba objeciones epistemológicas, metafísicas y morales respecto de la cultura eikásica alegorizada con el relato de la caverna. Quienes la cultivaban eran los sofistas y los poetas, los pintores y escultores. Para él, la recuperación de la imagen solo podía hacerse desde la posición del sabio, quien estaba supuestamente facultado para discriminar, a partir de su contemplación de la verdad, el tipo de imágenes convenientes de las inadecuadas para la formación moral de los ciudadanos. Platón representaba, como bien describió Rorty, al «supervisor cultural», quien, sobre la base de su saber teórico pretendidamente superior, se arrogaba el derecho de decidir si la ciudad necesitaba o no imágenes, cuáles de ellas y con qué contenidos y fines. Así pues, encontramos en la *República* a un filósofo ejerciendo cómodamente el rol de censor: «[...] no solo tenemos que vigilar a los poetas y obligarles a representar en sus obras modelos

con la impresión de volverme inmediatamente más grande, más noble y más hermoso. Y esta majestad permanece en mí más de tres días. El discurso del orador y el sonido de su voz penetra en mis oídos con tal resonancia que apenas al cabo de cuatro o cinco días me acuerdo de mí mismo [...]» (*Menéxeno*, 234c-236a).

²⁷ Las imágenes son imitaciones, no verdadero ser. Véase, por ejemplo, la explicación de Platón en *República* 596a-597a, en donde usa el ejemplo del artesano que crea una cama o el pintor que la retrata: en ambos casos se trata de imágenes de lo real, no son verdaderas, son apariencias (φανόμενα). Así, tanto el pintor como el poeta trágico son μιμητής y sus productos se encuentran tres posiciones lejos respecto de lo verdaderamente real (587e).

de buen carácter o a no divulgarlas entre nosotros, sino que también hay que ejercer inspección sobre los demás artistas e impedirles que copien la maldad, intemperancia, vileza o fealdad en sus imitaciones de seres vivos o en las edificaciones o en cualquier otro objeto de su arte» (*República*, 401b). Los productos artísticos y sus creadores son para él causa y reflejo de la calidad moral de los ciudadanos (Burnyeat, 1997, p. 221). La alegoría de la caverna, en la que distintos factores son fuente de engaño y error, resume el punto de vista platónico sobre el peligro de una educación ciudadana basada en imágenes. Es una sugerente coincidencia que la alegoría en cuestión sea tan «cinematográfica», en el sentido de que cuenta con los elementos básicos del cine: imágenes en movimiento, luz, proyección sobre un soporte y espectadores. Platón ha dejado su impronta respecto de la crítica de la imagen. En nuestro tiempo el cine de Hollywood, por ejemplo, ha sido criticado por su efecto alienante desde distintos frentes como el *kinokismo* revolucionario de Dziga Vertov, el «teatro épico» de Brecht, la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt o la *nouvelle vague*. Salvo excepciones, estas críticas tienen la misma estructura y defecto que el modelo platónico, pues se articulan desde un fundamento ontológico o una perspectiva privilegiada, lo cual trae de vuelta la sombra de la dictadura del discurso único del sabio.

Vemos, pues, que Platón ha articulado un influyente paradigma de la querrela en cuestión. No desarrollaré aquí las razones por las cuales este filósofo se enfrenta a la *paidéia* eikásica, pero me interesa al menos destacar uno de sus argumentos: la imagen apela a la dimensión emotiva del alma, no a la racional. La imagen «habla» estéticamente, pero es intelectual, conceptualmente silenciosa. El deleite o displacer asociados a ella aseguran una simpatía o antipatía inmediata y dogmática con respecto a las imágenes, con lo cual son difíciles de desterrar a no ser por un disciplinado ejercicio de distanciamiento y, a partir de ello, de discriminación del valor cognitivo y moral de sus contenidos. Lograr esta capacidad requiere un proceso de reeducación mental solo realizable

bajo la pretensión de estar en posesión de un número determinado de verdades fijas e incuestionables ante las cuales todo debería inclinarse²⁸.

3.2. Badiou: cine, acontecer y alteridad

Lo arriba apuntado respecto de Platón es solo expresión de una tensión que al parecer es consustancial a la filosofía. En palabras de Badiou: «La filosofía no nació de manera simple: como muchos monstruos, nació dos veces» (2004a, p. 29). Su primera génesis fue con los sabios presocráticos, como poesía; la segunda, con Sócrates y Platón, como matemática, como exigencia de prueba, de sistema de argumentos (p. 30). La filosofía empezó como poesía y con ella lo que primero reinó fue la imagen, que se desligó gradualmente del mito²⁹. Se trataba, explica Badiou, de una palabra inaugural, instauradora de sentido, sagrada, válida en virtud de la persona que la pronunciaba. Esa era la figura del *sophós*, como lo eran Heráclito o Pitágoras. El *philosophós* del siglo V a.C., en cambio, se rebela contra esa impenetrabilidad del lenguaje mitopoético y contribuye a la segunda génesis de la filosofía con su exigencia de argumentación transparente y de pruebas públicamente contrastables³⁰. De este modo, se hizo tradicional este reparto, de forma

²⁸ Sería deseable ampliar la explicación pero va más allá del objetivo de este artículo. Burnyeat hace un buen estudio del problema: «[...] in book X we will meet a Platonic theory according to which the poetry and music of tragedy create their own kinds of cognitive illusion, which are just like visual illusions in the way they persist and maintain their hold on us despite the opposition of our better judgment. Eyes and ears offer painter and poet an entry through which their images can bypass our better judgment and infiltrate the soul» (1997, p. 226).

²⁹ El puro concepto se desliga solo poco a poco de la imagen, pues hay tensión y ambigüedad entre lo noético y lo patético. Como explica Jean-Pierre Vernant: «La filosofía se encuentra, al nacer, en una posición ambigua: por su manera y por su inspiración está emparentada a la vez con las iniciaciones de los misterios y las controversias del ágora, flota entre el espíritu de lo secreto propio de las sectas y la publicidad del debate contradictorio que caracterizaba a la actividad política» (1992, p. 71).

³⁰ Por supuesto, hay que asumir esa división como meramente didáctica, pues, como reconoce el mismo Badiou, la filosofía articula ambas orientaciones. Un maestro de ello

que «[...] la imagen estaba del lado de lo visible, del lado de la experiencia y de lo sensible, en cierto sentido del lado del cuerpo, mientras que el número estaba del lado de la intuición intelectual, de lado de la decisión axiomática del pensamiento y, en consecuencia, en el lenguaje de Platón, del lado de la Idea» (p. 32).

Así pues, cada rama de la filosofía, la patética y la noética, se apropió de su respectivo objeto temático. La filosofía poética se hace responsable del acontecer y la alteridad. La filosofía matemática monopoliza al Ser y la identidad. La una es dionisiaca, receptiva del devenir y la contingencia; la otra es apolínea, conmensuradora y estabilizadora, y ambas se critican recíprocamente. El filósofo, afincado en el paradigma matemático, critica al poeta su uso de imágenes seductoras y engañosas. Con todo, la tensión revela la existencia de relación y, gracias a ella, una serie de inversiones dialécticas han poblado la historia de la filosofía occidental con cada vez nuevos avatares de la polémica entre imagen y concepto. Así, lo que esta dinámica revela es que más que una separación radical se trata de descubrir las «operaciones de transformación», cómo lo otro se articula con lo mismo: «[...] no hay que entenderlo en forma de oposición [...]. No; en ese caso es lo mismo lo que debe alterarse» (p. 36). De aquí el famoso pasaje platónico del parricidio contra Parménides (*Parménides*, 241d). La pretensión de llevar el análisis al extremo, separándolo todo, incluyendo al ser del no ser, revela a un hombre poco educado y poco filosófico. Peor aún, acarrea la destrucción del discurso (259d-e). Es necesario introducir el no ser en el ser, y el resultado de esta mezcla es la alteridad y la diferencia: «ser cuadrado» es «no ser circular» (254b; 259a). Así, la negación relativa de un ser lo define en su diferencia. Paradójicamente, al introducir lo otro en el ser, la filosofía puede definirse como «pensamiento del otro».

era Platón. Así, «[...] la filosofía construye el argumento dialéctico según el modelo neutro de las matemáticas [...] y, al mismo tiempo, construye operaciones de seducción poética y artística recurriendo sistemáticamente a las imágenes, en juego con el teatro» (2004a, p. 31).

Por supuesto, al formular de ese modo la *koinonía*, la articulación de los grandes géneros, Platón maneja categorías lógico-metafísicas. Pero se trata de categorías que han modelado el pensamiento y la praxis de Occidente, y por eso es importante, en el plano práctico, tener en cuenta tanto el hecho de que periódicamente se da un giro hacia la alteridad como la observación de que desplazarse de un extremo a otro no resuelve problemas. Esto último depende de valorar la mezcla de los extremos en lugar de enfrenarlos y separarlos. También hay que considerar la situación producida cuando la *koinonía* de los géneros pasa del tranquilo espacio de la lógica al del devenir y de la interacción humana, pues allí la «violencia» contra el ser y «la intolerancia a las identidades» dejan de ser simples metáforas (2004a, p. 37).

Efectivamente, Badiou destaca cómo la imagen poética, que era propicia para evocar lo que acontece en su infinita variedad, y el concepto matemático, adecuado a la estabilidad de lo que permanece siempre idéntico a sí mismo, se enfrentan y se intervienen recíprocamente. El mismo Platón —destaca Badiou— dice que la introducción de la alteridad en la mismidad sucede «[...] en forma forzada, [...] tiene que haber una coacción, una fuerza, algo así como una violencia» (p. 36)³¹. También Hegel confiará en la fuerza de lo negativo como aquello que pone en movimiento la síntesis de extremos pues junto con Platón percibe que el ser y lo mismo deben escindirse y determinarse para dar paso a una complejidad de lo real inteligiblemente articulada. Pero estos filósofos son «matemáticos», tienden a la estabilidad conmensuradora, a la resolución definitiva del conflicto, es decir, al sistema total. De ahí que la polémica siga abierta y se insista en invocar a la imagen poética, la cual, concebida como fuerza desestabilizadora de los sistemas cristalizados, sirve tanto a la liberación de lo reprimido como es útil para «dar voz» a lo impensado o inaudito, a la alteridad radical

³¹ Platón usa el término βιάζω, βία, que se refieren a fuerza física, pero también construcción en general.

e inesperada. Así, la imagen rechazada por el intelectualismo ontológico se convierte en el vehículo privilegiado de la «acción» de subvertir el viejo orden logocéntrico. Y Platón lo sabía muy bien cuando afirmaba, por ello, que no hay nada más propenso a generar *paranomia* que la música. En la ciudad platónica perfecta desaparecería toda peligrosa dinámica estética y sería reemplazada por los estabilizadores íconos del bien. Por ello Platón aparece como el primer gestor de una política cultural «audiovisual» en el sentido de Daney.

En cuanto al cine, se puede decir a grandes rasgos que progresivamente fue desligándose de la impronta que había dejado en él su inicial fascinación con la fotografía. En efecto, la técnica fotográfica induce al cine a concebirse al principio como representacionista. El primer cine era pues «fotológico». La fotología es la filosofía del cine de representación, su núcleo es la persistente confusión entre visión y conocimiento³². Al perfeccionarse como cinematografía, es decir, como arte de la imagen en movimiento, el cine se alejará del logocentrismo, de la filosofía de la identidad y de la representación, cuyas consecuencias son devastadoras al traducirse en la práctica como opresión, persecución y aniquilación de todo aquello que no está a la altura de las representaciones «correctas». No es casual que el cine en el cual la imagen se ha liberado con respecto de «lo real»-visual se haga cargo de los horrores de la historia del siglo XX. El cine de la posguerra utiliza su energía imaginaria para afrontar el dilema de cómo dar forma a la muerte en campos de concentración, es decir, a lo que no debería ver la luz del sol, a lo que nunca debió tomar forma y que no obstante una vez acontecido, exige moralmente el reto de encontrar una imagen para ello. Podemos notar entonces que el nexo entre imagen y alteridad es múltiple, no solo porque la imagen del cine pretende lidiar con la alteridad que le sale al encuentro (como horror o bendición), sino porque

³² «Llamamos «foto-lógica» [sic] a esa obstinación en confundir visión y conocimiento, en hacer del último la ganancia de la primera y de la primera la garantía del último» (Daney, 2004, p. 18).

la imagen que adviene promete al espectador una alteridad a la cual este podrá responder en la medida en que esté educado en la «visión» (representacionista) o en la «mirada» (estética cinematográfica). La visión aspira a ser clara y distinta. La mirada no rehúye la ambigüedad. Con esto lo que pretendemos decir es que el cine es filosófico «a su manera». Es pensamiento con imágenes. Y estas, por escapar siempre a la fijación de algo representado, son promesa de alteridad y de libertad.

El cine, entonces, es pensamiento sobre la alteridad (Badiou, 2004b, p. 56). Es pensar a través de la mirada lo que se escapa a la visión, a la presencia, a la representación privilegiada del discurso dominante. Por eso el cine no puede ser simplemente filosofía, discurso de la luz noética³³. Es un pensamiento que nos sale al encuentro como imagen. Y por ello hallamos en él una ayuda esencial para la enseñanza de la ética. Badiou nos ofrece un argumento «aristotélico» que presentamos con reservas: el cine nos hace «conocer» lo otro. El cine contemporáneo nos presenta a la mirada pueblos y culturas diversos a los que de otro modo no tendríamos acceso: «El cine amplifica enormemente la posibilidad de pensar lo otro, de tal manera que, si la filosofía es pensamiento de lo otro, como dice Platón, entonces hay una relación entre la filosofía y el cine» (2004a, p. 56). Lo dicho tiene sentido, pero, al no profundizar la idea, reduce la diversidad a catálogo turístico. Además, lo que de verdad hay en la afirmación corre el riesgo ser mal interpretado si nos quedamos en nivel de lo meramente «visual». Suponemos que la relación entre cine y filosofía es todavía mucho más compleja que el tipo de relación cognitiva que la cita parece presuponer. Efectivamente, la diversidad mostrada por las imágenes-movimiento del cine no es simple «data» a la espera de nuestra «verificación óptica» ni información que recibimos pasivamente, menos todavía materia para ser categorizada

³³ Efectivamente, alguien puede objetar que si el cine pretende ser pensamiento, entonces debería echar mano del logos. Pero el cine no quiere ser logocéntrico, por ello no puede ser mera filosofía. El cine quiere ser una forma distinta de pensamiento: pensamiento con imágenes.

por a priori universales y necesarios. Hay que recordar, además, que la imagen cinematográfica no es equivalente a la psicológica, sino que tiene una realidad propia (la imagen-movimiento o tiempo). La imagen cinematográfica tiene el poder de interpelar, perturbar y hacer pensar³⁴. Lo hace por sí misma, por el poder estético de su hablar silencioso (la narrativa es secundaria). No es extraño que la imagen cinematográfica se preste a mostrar la diversidad y el acontecer pues, a diferencia de la filosofía que busca el concepto preciso y unívoco, la imagen del cine tiene algo de palimpsesto, se reescribe con cada nueva mirada. La imagen concentra «subtextos» ligados a los imaginarios sociales, es decir, a «[...] todo cuanto no tiene cabida en el discurso público y encuentra una salida en la ficción [...]» (Imbert, 2010, p. 11). La imagen es fuente de memorias y de utopías, es decir, de alteridades. Por esto la imagen cinematográfica convoca una pluralidad de perspectivas que la reeditan y reescriben (o mejor, la revisitan con la mirada). Nada de esto garantiza conocimiento o certeza, pero sí una distancia liberadora respecto de la positividad de lo que hay. Desde la lectura sociológico-cultural, la imagen densificada por los imaginarios puede ser considerada como un indicador social que visibiliza problemas de reconocimiento y de alteridades discriminadas. Entonces, la imagen cinematográfica interpela a nuestra capacidad pensante al mostrarnos lo otro desconocido-negado o al presentarnos las catástrofes del siglo XX, las cuales no casualmente tienen, a menudo, la forma del «altericidio».

Así pues, el cine nos pone en contacto con alteridades que nos salen al encuentro como imágenes-tiempo. No nos ofrece conocimiento en el sentido de la precisión y la certeza, Podemos aceptar el término «conocimiento» si y solo si se interpreta más blandamente, como contacto

³⁴ Me limito aquí a describir los efectos más evidentes e importantes. No entro en una discusión sobre la ontología del cine y la imagen cinematográfica porque su complejidad excede los objetivos de este artículo. Como muestra de ello, Badiou afirma que en la película acontece la «visitación» de una Idea, la cual es mostrada por la película de modo impuro debido a su propia naturaleza de arte impuro (1994).

con otros cuya realidad no podemos agotar por medio de definiciones o interpretaciones lúcidas. Se trata, más bien, del encuentro que promete un diálogo con pretensiones menos arrogantes. La ventaja de esta segunda opción es, más que darnos «nuevos conocimientos», el relativizar nuestro propio repertorio cognitivo-emocional y quizás enriquecerlo.

Finalmente, cabe observar que la retórica de la alteridad no está exenta de dificultades. Es curioso que cuando se invoca la intervención de lo trágico, poético o imaginario con el fin de perturbar la identidad del Ser (por hallarla responsable de aniquilar diferencias) puedan originar altericidios peores que los causados por los militantes de la mismidad. Por ello, lo que buscamos para la ética con el camino del cine es más que el vértigo producido por la caleidoscópica variedad de la escena fílmica contemporánea. Se aspira a la formación, en el espectador, de un juicio que no sea indistinto —esto es, limitado al «me gusta», tan popularizado hoy con Facebook como empantanado en el nivel del emotivismo irreflexivo—. Tampoco se busca un juicio diacrítico que distinga el buen cine del malo, pues, a la larga, la opinión sofisticada sigue siendo opinión y permanece en el plano cognitivo, no práctico. Afirmamos esto último considerando la observación de Aristóteles: las mismas personas no sobresalen a la vez en elegir bien y opinar correctamente, sino que hay quienes forman buenas opiniones, pero eligen incorrectamente (*Ética nicomáquea*, 1112a5). Lo valioso es el juicio axiomático: un juicio estético que se atreve a valorar y se pregunta qué implicaciones trae para el pensamiento una determinada película³⁵. El cine que queremos ver tiene el poder de conmover estéticamente, de interpelar intelectual y moralmente de modo que nos exige juicios de valor para definir nuestra posición respecto del bien y el mal.

³⁵ « *On parlera dont du film dans l'engagement inconditionné d'une conviction d'art, non afin de l'établir, mais afin d'en tirer les conséquences. Disons que l'on passe du jugement normatif, indistinct ("c'est bien") ou diacritique ("c'est supérieur"), à une attitude axiomatique, qui demande quels sont pour la pensée les effets de tel ou tel film* » (Badiou, 1994, s.p.).

El cine nos muestra las diferencias sensibles (estéticas) que amamos «mirar». Aquí hay un deslinde respecto de la descripción aristotélica con la que empezamos. En efecto, como su intención en el libro I de la *Metafísica* es cognitivista, Aristóteles se refiere a la «visión». Sin embargo, en el cine ya no es el ojo físico y la visión lo que importa sino «la mirada»³⁶; por tanto, una lectura subjetiva que implica una actividad que debe ser autónoma y espontánea, liberada de la responsabilidad ontológica y representacionista. No es asunto del placer sensible suscitado al ver la diversidad sensible, es cuestión de poner en juego la densidad semántica de la imagen por medio de una mirada creadora.

De lo anterior se deducirá fácilmente que el mirar se enseña y se cultiva. Aprendemos a mirar las diferencias, a acogerlas y a dejarnos interpelar por ellas. Sabemos que hemos aprendido cuando necesitamos volver a mirar y nos sentimos inclinados a dialogar sobre la imagen. Insistimos en esto porque consideramos que en la enseñanza de la ética hay un punto fundamental de naturaleza práctica que deseamos rescatar de Platón, a saber, que cuanto más alerta estemos respecto de las diferencias, podremos hablar, pensar y actuar más correctamente, no solo en el sentido intelectual-cognitivo sino, sobre todo, en el práctico-moral³⁷. No el dominio de, pero si el diálogo con las diferencias puede resultar en que nos hagamos mejores personas. Hay un pasaje muy ilustrativo sobre este punto en el diálogo *Sofista*, precisamente el que trata sobre la mezcla entre ser y no ser como génesis de la alteridad y diferencia: «Ciertamente que también se asemeja el lobo al perro, el animal más fiero al más doméstico. Cuando se quiere estar seguro, ante todo conviene estar en guardia contra las semejanzas [...]» (231a). Hay que cuidarse de las semejanzas, de la tiranía de lo idéntico, porque implica una reducción de todo lo otro a categorías que hacen a las cosas

³⁶ En el sentido sartreano de «*la garde*», es decir, cargado de subjetividad y espontaneidad.

³⁷ La idea corresponde a un pasaje del *Fedro* en el que Sócrates alaba la división y composición dialécticas por ser aquellas operaciones intelectuales que permiten el «*orthós légein te kai phrónēin*» (266d).

y personas más fáciles de asimilar y manejar. Pero, de ese modo, también las constriñe y humilla. Por ello, el deseo epistemológico de renunciar a la mirada que disfruta de las diferencias y aprende a ser cuidadosa con ellas resulta en el trato injusto de los seres al no respetar sus heterogeneidades. Con todo, el cuidado respecto de la alteridad tal como lo hemos estado desarrollando todavía permanece capturado en el terreno de lo mismo e idéntico, porque el yo que aprende a mirar las diferencias es todavía, él mismo, una mismidad, la autorreferencialidad de un yo que se identifica consigo mismo incluso en sus alteraciones.

3.3. Lévinas: ética como encuentro con la alteridad radical

Hemos partido de la idea de una tradición bicéfala de la filosofía que la escinde en los extremos del pensar poético y el noético, de la imagen y el concepto. Esta lucha tiene eco, por supuesto, en el área específica de la ética. La vocación sintética de la misma filosofía pone en marcha estrategias dialécticas de reconciliación de los extremos, pero este tipo de movimiento resulta reproduciendo el problema pues reinstauran nuevas formas de reduccionismo. La reconciliación esconde el deseo de conmensuración para retornar una vez más a la quietud de la identidad.

Lévinas asegura que en Occidente ha predominado un concepto del Ser como totalidad. Esta última no es otra cosa el sistema que absorbe a los entes, a los que define por referencia a sí mismo. Los individuos soportan desconocidas fuerzas que los comandan y no tienen significado fuera de la totalidad (1979, p. 21). Para la filosofía de la totalidad nada queda fuera, no hay exterioridad ni alteridad más allá. Esto se revela entonces como muerte de la «metafísica», pues esta se caracteriza más bien como deseo de lo radicalmente otro, de lo exterior al sistema total. La totalidad, en cuanto subsume todos los «otros» convirtiéndolos en lo «mismo», da como resultado una «ontología», pues esa mismidad que está a la base del todo es siempre algún ente privilegiado. Dada esta configuración, Lévinas introduce el concepto de «infinito» por su poder crítico, con el fin de quebrar el carácter sistemático y totalitario de la ontología

y abrir la puerta a la metafísica. La ontología es fruto de la necesidad de totalidad³⁸. La metafísica brota del deseo de infinitud (de alteridad radical). A diferencia de la ontología, que consigue comprender los entes mediante la visión teórica, el deseo metafísico no puede ser satisfecho: al profundizarse no hace desaparecer la distancia respecto de lo deseado (pp. 33-34). Por eso, ese otro deseado por la metafísica cae fuera de la posibilidad de planificar, proyectar, disponer, teorizar.

El punto arriba señalado es importante porque muestra hasta qué punto el camino tradicional de la filosofía occidental ha sido marcado por la «visión», como decíamos al principio en referencia a Aristóteles. La rama noética de la filosofía se ha movilizadado por una voluntad de comprender subsumiendo los entes singulares a la *theoría* y, con ello, anulando su alteridad, convirtiéndolos en lo mismo. Incluso el cine ha caído en esa trampa, seducido por la ecuación ver = conocer. Siguiendo esta vía, la filosofía occidental tradicional ha aniquilado a la metafísica, pues esta solo subsiste como deseo que no puede ser saciado, como deseo de infinitud, de exterioridad. La metafísica no puede ser *theoría* porque esta busca la adecuación a la idea, pero lo metafísico es aquello de lo que no hay idea: «La visión es una adecuación de la idea con la cosa, una comprensión que abarca. La no-adequación no denota una simple negación o una oscuridad de la idea, sino —más allá de la luz y la noche, más allá de los seres que miden el conocimiento— los *inordinatos* del Deseo. El deseo es deseo para el absolutamente otro» (p. 34; la traducción es mía).

El cine empezó como reproducción de la realidad sensible, como fotografía en movimiento. Este comienzo determinó la aparición de una persistente confusión sobre su naturaleza y objeto, lo que convirtió al cine en «fotología», el equivalente «visual» de la ontología.

³⁸ La ontología, es más «necesidad» que «deseo» estrictamente hablando; en todo caso, pertenece al tipo de deseos que pueden satisfacerse dentro del sistema de entes. La metafísica, por el contrario, es deseo que no puede ser satisfecho por ningún ente, «por ninguna liturgia, caricia o consumo» (Lévinas, 1979, p. 35).

Es decir, el cine quedó capturado por el dogma representacionalista. No obstante, el cine desde muy temprano ha discutido su estatus ontológico y se ha rebelado contra aquella autocomprensión, dando también un viraje. Así, se ha desligado del modelo teórico, y ha cambiado la vista por la mirada (*la garde*). La vista es representacionalista, la mirada no lo es. El cine transformó la voluntad de conocer por medio del «más amado de los sentidos», porque a ello subyace un deseo de dominio cognitivo y técnico. Lo reemplaza, decíamos, por una mirada estética, en el sentido que goza o disfruta (o sufre) la imagen cinematográfica que no es representación de nada «ahí afuera», sino una realidad independiente, semánticamente densa. En ese sentido, el mirar del cine es un puente tendido por el sujeto en virtud de su deseo de alteridad, no hacia aquello que representa —pues no representa nada—, sino a la exterioridad que no puede ser invadida, administrada ni definida. La posibilidad de esa alteridad pura es lo que salva al ser humano de traicionarse a sí mismo, de cosificarse a sí y a los otros, de cerrar todas las puertas a la «maravilla de la exterioridad». Esta otredad es un «terreno» que no puede ser conquistado, lotizado, sembrado ni construido y, sin embargo, la imaginación del cine apunta a este como su objeto de deseo. En esa creación imaginaria radica la promesa de libertad para el ser humano frente al totalitarismo de los sistemas. Es el deseo que apunta a lo infinito lo que garantiza que las metáforas —sean imágenes del cine o la literatura— sigan rompiendo los límites del lenguaje adquirido, porque este, al coagularse, oprime a los humanos.

El cine reivindica la apariencia y la imagen como un reino autónomo. No representa a «la realidad», pero su efecto es darle sentido. El sentido depende de que no todo esté dicho, de que no todo tenga sentido, de que haya espacio para la perplejidad y la distancia. El trabajo del cine es revelar la alteridad y revelar, para el arte en general, es «esencialmente vestir los elementos con significación, ir más allá de la percepción» (Lévinas, 1979, p. 74). Aunque la percepción esté mediaticada por significado, tiende a coagular; de ahí que se requiera resignificar

y trascender la percepción «positivizada». Las imágenes del cine no nos darán la verdad. Pero con el cine pasa algo análogo a lo que sucede con el pensar según explica Arendt: aunque después del ejercicio del pensar nos vayamos a casa sin definiciones en los bolsillos, equipados con un escéptico «solo sé que nada sé»; no obstante, la «ganancia» consiste en que ya no miramos del mismo modo los objetos cotidianos y podemos empezar a discriminar los simulacros³⁹. Obviamente, así como hay sistemas doctrinales que nos dan la respuesta a todo haciendo innecesario que pensemos por cuenta propia, del mismo modo hay cine que nos llena de certezas. Pero también hay un pensamiento que destruye las seguridades y un cine que no es complaciente pues nos muestra la complejidad y la contradicción no reconciliadas, el deseo como «llaga siempre abierta». Curiosamente, uno tendería a pensar que las relaciones prácticas, que requieren mucho cuidado, podrían llevarse mejor sobre la base de una ciencia o técnica que ofrezca conocimiento seguro y preciso. Muy al contrario, sospechamos que este cuidado se alimenta de una creciente familiaridad con la singularidad, la contingencia y la incertidumbre. Sospechamos igualmente que la enseñanza de la ética no es más rica porque dominemos la teoría kantiana o utilitarista o eudaimonista, sino por alcanzar la conciencia de la no domesticabilidad última de lo humano.

Para la filosofía y el cine no representacionalistas, la intencionalidad no es poder disponer del otro ni instrumentalizarlo a nuestro favor. Incluso el benevolente deseo de comprender para ser justo en el trato, como indicábamos antes respecto de Platón, involucra a la larga

³⁹ Acerca del pensar, se nos dice que «[...] en su naturaleza se halla el deshacer, descongelar, por así decirlo, lo que el lenguaje, el medio de pensamiento, ha congelado en el pensamiento: palabras (conceptos, frases, definiciones, doctrinas), cuya “debilidad” e inflexibilidad denuncia Platón tan espléndidamente en la *Carta VII*. La consecuencia de esta peculiaridad es que el pensamiento tiene inevitablemente un efecto destructivo, socava todos los criterios establecidos, todos los valores y las pautas del bien y del mal, en suma, todos los hábitos y reglas de conducta que son objeto de la moral y de la ética» (Arendt, 2010, pp. 197-198).

una superioridad del yo, de la identidad que conmensura y reduce la alteridad a sus códigos propios. La mirada cinematográfica no es en ese sentido intelectual-cognitivista. Lo que ella revela es el deseo de alteridad. Explicada en términos levinasianos, esa mirada no se relaciona a un deseo «posesivo» ni susceptible de satisfacción, al contrario, es una mirada-deseo hospitalaria para con el otro, le da la bienvenida, pero mantiene presente que se traza una distancia que siempre permanece irremontable. Ahora bien, esta forma de entender el deseo del otro, tanto en general, en el nivel metafísico como en el nivel cinematográfico, nos parece crucial como elemento por incorporar en una nueva comprensión de la experiencia moral, de la ética y su enseñanza.

El cine mira. La literatura narra. No buscan la adecuación. El cine es metafísico cuando mira, imagina, desea la alteridad fuera de alcance de la acostumbrada racionalidad instrumental, teórica y de la voluntad egocéntrica de poder. Y el cine nos invita a participar de aquellos actos. Esta apertura a las diferencias no nos hace dueños de ellas, no nos da «conocimiento» en el sentido de las teorías gnoseológicas tradicionales. Más que actividad que domina a su objeto, es receptividad hacia lo otro en su alteridad infranqueable lo cual implica, más que reconocimiento⁴⁰, humildad del sujeto que admite su impotencia frente al deseo de dominar al otro y hospitalidad para con ese otro. El vínculo que se entreteje entre el ego y la alteridad no los reduce recíprocamente, es un puente que mantiene la trascendencia de ambos: ese nexos, según Lévinas, es el lenguaje, el cual se actualiza como conversación (p. 40). A la luz de estas ideas, mi punto de vista es que enseñar ética no consiste en transmitir el conocimiento de concepciones morales, analizarlas y aplicarlas. Implica parte de ello, pero considerando que se trata de un saber práctico que persigue hacer a las personas mejores. Aprender a conversar y a mirar sin reduccionismos totalizantes es una forma de mejorar nuestras relaciones prácticas y nuestra calidad humana.

⁴⁰ *Anerkennung*: término a la larga deudor de las teorías representacionistas, cognitivistas y egológicas.

Ahora bien, si el objetivo es el que se acaba de señalar, parece crucial considerar nuevamente la intuición platónica de que para hablar y pensar correctamente (a fortiori, para actuar bien), es necesario prestar atención a las diferencias, pues el menospreciarlas nos convierte en sujetos intransigentes e incapaces de tomar conciencia de nuestro propio dogmatismo y limitaciones. Actuamos con la pretensión de tener el derecho de interpretar al otro sometiendo sus categorías a las propias. Para superar esa nociva tendencia Platón proponía la dialéctica. Ello se debía a la capacidad de esta para dar cuenta de las diferencias eidéticas, así como por su poder sintético. Pensaba que un conocimiento eidético que es exacto porque respeta las articulaciones de la realidad redundaría en un tratamiento de cada cosa según su especificidad y necesidad. El problema es que tal forma de pensar seguía siendo cognitivista, representacionista y ontológica. Pertenecía al proyecto de la totalidad que no deja nada afuera⁴¹. El auténtico respeto a la diferencia implicaría admitir que la pretensión cognitivista de captación definitiva de la esencia de las diferencias simplemente cosifica al otro. Cosificar es cercenar posibilidades de autorrealización. Una vez más, parece claro que el respeto a la alteridad implica admitir más bien su extrañeza inextinguible.

En conclusión, la ética para defender la buena vida necesita ser más radical. Es ahí donde entra el concepto levinasiano de metafísica (deseo de alteridad auténtica). Solo con la admisión de una alteridad que no se reduce a nuestros instrumentos epistemológicos, técnicos y prácticos podríamos garantizar una ética igualmente no reductivista que nos prepare para la humildad y la solidaridad más que para la arrogancia y la competencia; a la aceptación del otro más que a su avasallamiento; a aceptar la finitud de nuestros recursos más que a sobrevalorarlos. Pero un planteamiento de ese tipo no puede provenir de la tradición teórico-ontológica y egologocentrista. Se necesita una crítica de la teoría de la totalidad.

⁴¹ La alteridad es irreductible al trabajo sinóptico del entendimiento (Lévinas, 1979, p. 39).

Por cierto, Lévinas señala cómo la teoría tiene una dimensión crítica que le permite cuestionar su propio dogmatismo y mostrar la arbitrariedad de su espontaneidad. Por ello, gracias a la crítica inmanente la teoría puede poner en cuestión la libertad de ejercer la ontología. Pero esta crítica ni es *ad infinitum* ni se retrotrae hasta un fundamento ontológico (circularidad) sino que lanza más allá de la ontología, hacia la metafísica, hacia la alteridad radical (1979, pp. 42 ss.). El mencionado cuestionamiento no podría venir de la «espontaneidad egoísta de la mismidad», solo puede ser aportada por lo otro:

Llamamos a esto cuestionamiento de mi espontaneidad por la presencia de la ética del Otro. La extrañeza del Otro, su irreductibilidad al Yo, a mis pensamientos y a mis posesiones, se logra precisamente como un cuestionamiento de mi espontaneidad, como Ética. La metafísica, la trascendencia, la acogida del otro por él mismo, del Otro por mí se produce concretamente como un cuestionamiento de lo mismo por el otro, es decir, como la Ética que logra la esencia crítica del conocimiento (p. 43; la traducción es mía).

Estamos acostumbrados a un conjunto de verdades que damos por sentado, de normas y criterios que aplicamos insensiblemente para manejar la realidad. La filosofía occidental ha sido mayormente ontología, reducción de lo otro a lo mismo. Se neutraliza al otro conceptualizándolo y tematizándolo, pero estas operaciones no traen la paz con el otro sino el acto de suprimirlo o poseerlo: finalmente aniquilarlo. Todo «yo conozco» se degrada en «yo puedo», una apropiación y explotación de la realidad (p. 46). No sorprende que de todo esto se concluya que la ontología tomada como filosofía primera es una ontología de la guerra, y lo es porque antes es injusta⁴². Allí donde no hay lugar a cuestionar un orden dado hay injusticia y, por tanto, enemistad.

⁴² «*A philosophy of power, ontology is as first philosophy which does not call into question the same, a philosophy of injustice*» (p. 46). Y esto nos recuerda la parte de verdad que tiene la invocación platónica al análisis dialéctico cuando confía en este como garante

La injusticia parece ser entonces la condición a priori de la guerra, así como la justicia lo sería de la reconciliación y la paz. Así pues, si la ética es un asunto de límites de la acción, si consiste en criterios sobre el bien y el mal, resulta que estos no constituyen un código fijo: los límites y las pautas del bien los pone la alteridad que nos sale en cada caso al encuentro, nos interpela y cuestiona nuestro autoproclamado derecho de decir cómo son las cosas.

Como la filosofía en general, también la ética ha recorrido un camino para llegar a una propuesta como la citada. La ética ha sido perturbada por las tendencias, aparentemente irreconciliables, hacia la identidad y hacia la alteridad. Ya Platón expresaba el *desiderátum* de un acercamiento de la ética a la certidumbre propia de la matemática y este ha sido contestado por Aristóteles, quien pedía respetar la heterogeneidad de la praxis. Se han enfrentado las éticas desarraigadas, de principios abstractos y universales a las éticas encarnadas y contextuales. El formalismo kantiano es el paradigma de las éticas que exigen el destierro de pasiones y emociones por considerarlas obstáculos a un razonamiento práctico. En contra de ello, se ha reclamado reinstalar la ética en sus raíces: el cuerpo, la emotividad, la historicidad, la situación, el carácter, por considerarse que, lejos de obstaculizar el razonamiento moral, aportan conocimiento de la complejidad del fenómeno. Arendt, por ejemplo, devuelve al hombre sus raíces: la pluralidad, la mundanidad y, sobre todo, la natalidad. Contrapone a la categoría metafísica de lo eterno la categoría práctica de la natalidad y la pluralidad, es decir, lo que hace del hombre un ser con espontaneidad (2014, pp. 36 ss.). La filósofa destaca la disposición del hombre a ser interpelado por los hechos y por los otros presuponiendo que somos «iguales pero distintos».

de un trato equitativo con los seres. En el diálogo el *Político* (262c-e) Platón ofrece un ejemplo: si una persona, por falta de dialéctica, divide a la humanidad en «griegos» y «bárbaros», es seguro que no solo comete un error lógico de clasificación, sino que ese error determinará un trato injusto para con la pluralidad de etnias que son llamadas ofensivamente con un nombre general que desconoce sus especificidad y dignidad.

Considerando estos ejemplos se constata que la ética, como disciplina específica, ha hecho suyas las consecuencias de la crisis de la filosofía de la representación, de la filosofía de la conciencia y del egologocentrismo buscando salidas como las de la misma Arendt o Wittgenstein o Lévinas.

Hemos intentado mostrar especialmente con ayuda de Lévinas este desplazamiento que va de la ontología a la metafísica y de la metafísica a una «nueva ética». Aunque esta ética del encuentro con la alteridad y, correlativamente, del cuestionamiento de la mismidad es producto de un proceso de reflexión filosófica; no obstante, está destinada a no ser entendida como mera concepción o teoría. Tampoco es una simple ética vivida como inercia de la costumbre. Esta ética sugerida exige el llamado al cuestionamiento de las presuposiciones adquiridas, por tanto, no se constituye como un cuerpo doctrinario o una teoría sobre principios morales o como «sistema de la libertad». La ética como concepción sobre la vida buena, sea filosófica o no, es un saber práctico que respalda la toma de decisiones y acciones de los miembros de la comunidad que la suscriben. La ética vivida también muestra su eficacia orientadora pragmáticamente. Y, en principio, es posible que los compromisos valorativos de ambas resulten ser adecuados. Pero un sistema normativo o una eticidad vigente corren siempre el riesgo de perder su sentido o de hundirse en el mal por falta de vigilancia. Por supuesto, no entendemos aquí «vigilancia» en el sentido que tendría en una situación totalitaria sino en el de «vigilia», como cuando Sócrates pide al ciudadano ateniense «estar despierto». Aquí recae una gran responsabilidad sobre el ser humano pues es precisamente la ausencia de esa actitud de apertura al llamado cuestionador e incómodo de la alteridad lo que constituye para el individuo la diferencia entre su salvación o «una oportunidad perdida». Nos referimos a la posibilidad de ser libre, pues la libertad la interpretamos aquí, bajo inspiración levinasiana, como el ser consciente del peligro que corre esa misma libertad, como ser consciente de que todavía tenemos tiempo de evitar la traición al ser humano. La traición se realiza como

conceptualización de las cosas y como dominación del hombre, como tiranía o terror (Lévinas, 1979, p. 35). La tiranía de la costumbre es una de las formas de traicionar a la ética y al hombre.

Es en consonancia con lo arriba mencionado que se ha advertido lo siguiente: «[...] el hecho de que normalmente se traten las cuestiones del bien y del mal en los cursos de “moral” o de “ética” sirve para indicar lo poco que se sabe de su sujeto, pues “moral” viene de *mores* y ética de *éthos*; términos latino y griego que significan “costumbres” y “hábito”» (Arendt, 2010, p. 31). En efecto, si el *subject* de la ética son las costumbres, entonces allí cabe la sospecha de que estos mismos hábitos podrían no ser buenos. Precisamente el carácter consuetudinario del *ethos* tiende la trampa y facilita la «traición» a la humanidad. Pensemos, por ejemplo, en esas situaciones en las cuales una eticidad está tan moralmente pervertida que el mal se ha naturalizado. O el caso de aquellos grupos humanos que avanzan en la degradación moral sin notarlo precisamente porque es gradual: la caída en un nivel de inmoralidad determinado facilita el descenso hacia escalones cada vez más bajos. Todo ello muestra que la clave de la ética es, más que las teorías, más que las que consideramos buenas costumbres, la posibilidad del encuentro con una alteridad que nos incomode e interpele. Piénsese, por ejemplo, en Sócrates, quien podría ser entendido como alteridad comparado con el ateniense demócrata promedio. La peculiaridad llamativa de Sócrates, así como su inusual fidelidad a lo justo en un contexto de creciente quebrantamiento moral lo convertía en ese extraño o alienado que incomodaba con su buen ejemplo y su rol de *parrhasiastés*⁴³. Por todo lo dicho, sostengo que la enseñanza de la ética debe buscar equilibrar los contenidos sustantivos que ofrece con el fomento de un ejercicio crítico que permita cuestionarlos cuando «cristalizan». Mejor todavía, se debe promover una sensibilidad más abierta a la posibilidad de un yo equivocado e incompleto, pero no por ello desesperanzado.

⁴³ El que dice la verdad a una sociedad que no quiere, pero necesita oírla y reconocerla.

4. El cine como encuentro moral

El cine ha tenido siempre un compromiso moral explícito o implícito. En todo caso, parece constatarse que en el cine ha crecido recientemente el interés en el tema filosófico y ético. Hay diferentes posturas como, por ejemplo, la de Stanley Cavell, quien supone que el cine puede hacer filosofía, aunque no lo parezca a primera vista, pues incluso las comedias románticas clásicas de Hollywood implicarían cuestionamientos filosóficos. Jerry Goodenough sostiene que un *film* puede ser perfectamente una refutación del proyecto cartesiano, pero, por supuesto, «[...] no por medio de demostraciones sino mostrándonos el solipsismo en acción» (2005, p. 25)⁴⁴. Al margen del problema ontológico de si el cine es o no filosofía, o de si un *film*, en tanto tal, puede «hacer filosofía», el hecho es que la práctica cinematográfica de los autores muestra una creciente inclinación a temas filosóficos o narrativas que presionan hacia el pensar filosófico. Como ya se ha mencionado antes, es comprensible que la sensibilidad estética del siglo XX se haya visto afectada y comprometida debido a los horrores de los que ha sido testigo. La destrucción del gran relato moderno por las guerras y totalitarismos genocidas y la crítica antimetafísica impulsaron la crisis del paradigma del Ser y la representación y abrieron al cine hacia el encuentro de la imagen autónoma, desligada de la verdad única, libre para contar microrrelatos. No es extraño tampoco que tanto el cine como la ética hayan empezado a ser descritos, cada uno por su lado, como perspectivas, miradas u ópticas portadoras de su propia narrativa moral⁴⁵. En efecto, son muy frecuentes, en el cine independiente, lo que se puede denominar «historias mínimas», las cuales se refieren

⁴⁴ Desde este punto de vista, ver una película sería hacer filosofía: «Therefore watching film, engaging both perceptually and intellectually with the cinematic events in front of you, can be another way of doing philosophy» (Goodenough, 2005, p. 25).

⁴⁵ «While there is no established body of theory that might be described as “ethical gaze theory”, the idea that Ethics is an optics through which we habitually view and conceptualize is a persuasive one» (Downing & Saxton, 2010, p. 2).

precisamente a la alteridad negada por las ideologías hegemónicas y totalizantes⁴⁶. El cine contemporáneo independiente se ha encargado de hacer la tarea por nosotros, por decirlo así, pues sus cintas sorprenden al espectador, instalado en la comodidad de su ego y en la seguridad inexpugnable de sus opiniones, mostrándole alteridades que le salen al encuentro y no siempre de modo empático, comprensible ni placentero. El cine nos trae los imaginarios sociales reprimidos y excluidos o censurados. Gracias a su plasticidad y multiformidad, a sus géneros, técnicas y a su propia impureza como arte el cine se presta como vehículo idóneo de la alteridad y pluralidad largamente invisibilizada y amordazada. No es extraño ver, entonces, que se le encargue la función de *parrhesía*, es decir, el acto que es exigido en condiciones límite de daño moral y político, consistente en prestar voz a los más frágiles para denunciar el mal y declarar la verdad necesaria para restablecer la equidad y la reconciliación⁴⁷. Documentar cinematográficamente el daño social, político y moral ejercido despóticamente contra los más vulnerables es un primer paso orientado a interpelar la conciencia moral respecto sus acciones de omisión, menosprecio y aniquilación. Si bien es cierto que el mal radical producto de acciones humanas parece dejarnos sin capacidad de pensar ni hablar sobre lo atroz, también es verdad que el cineasta asume el imperativo de dar imagen, del modo más pertinente posible, a lo indecible e impresentable: una cosa es tratar de presentar el genocidio nazi con tanto realismo que desemboca en una espectacularización obscena, otra es buscar la moderación

⁴⁶ El nombre pertenece a la película dramática homónima del argentino Carlos Sorín, de 2002.

⁴⁷ Un caso muy ilustrativo es el documental BURMA VJ, con el cual un equipo de reporteros pretende mostrar la verdad al filmar la represión durante una revuelta de monjes y estudiantes contra la dictadura militar en 2007. Se buscaba una «*global dissemination of images*». Según los autores, «*The animating impetus and aesthetic commitment of the film is that these images speak for themselves, that they constitute a kind of universal language that can be understood with a minimal framing*» (Smith, 2009, p. 29).

del documental, como el *Shoah*⁴⁸ de Lanzmann, la prudencia de Resnais o, por qué no, la distancia de la comedia del *Unglorious Bastards* de Tarantino. El cine está constantemente tomando decisiones morales no las imágenes que presenta u omite sino también sobre cómo las hace aparecer en la pantalla. No es extraño que la frase popularizada por Godard («el travelling es un asunto moral»), proveniente de la discusión sobre el moralmente abyecto *track shot* de Pontecorvo en el film *Kapò*, nos apunte a la naturaleza ética del cine, en la medida en que este no puede desligarse de la problemática relación entre medios y fines: qué mostrar y cómo hacerlo.

Pero de todo aquello se trata, precisamente, en la ética en el nuevo sentido levinasiano: de dejarse interpelar por el otro que adviene (incluso como imagen cinematográfica). Solo la puesta a prueba de nuestra ética adquirida, a través de esta nueva ética del encuentro con la alteridad perturbadora, parece ser el camino para conseguir una humanidad justa que evite la recurrencia de la guerra. ¿Por qué sería así? Porque mientras reaccionemos al encuentro con ese otro intentando traducirlo, interpretarlo, doblegarlo a nuestros conceptos y normas propias, estaremos repitiendo la actitud totalitaria que niega la existencia de algo más, de otras posibilidades de ser, fuera de lo que admite nuestro sistema. Y eso, por supuesto, es injusticia y causa de la guerra.

El cine desarrolla una conciencia moral inmanente y la cultiva proyectándose hacia los espectadores. Por su parte, la ética contemporánea, en algunos de sus desarrollos, se aleja de la preocupación normativista y de los fundamentos esencialistas para perfilarse, por un lado, como interrogación y resistencia ante las ideologías éticas y los sistemas normativos positivizados y, por otro lado, como apertura a lo otro, como mirada interrogante pero también dispuesta a ser interpelada, en función de un encuentro que no busca el reduccionismo y la dominación recíproca, sino más bien la conversación y la justicia.

⁴⁸ Documental sobre el Holocausto dirigido por Claude Lanzmann en 1985.

Para ello es necesaria una respuesta hospitalaria y responsable, pero tales actitudes se van adquiriendo en virtud del «trabajo de la imagen» sobre nuestra conciencia egocentrada y pretendidamente guardiana de verdades definitivas. Ambos desarrollos finalmente convergen y así como el cine descubre su compromiso moral, la filosofía y la ética se interesan crecientemente en el cine. Downing y Saxton, en su estudio sobre cine y ética, nos dan una versión de estos desplazamientos que nos resulta útil. Por un lado, después de la Segunda guerra mundial la crítica de artes y humanidades viene dando un «giro hacia la ética» e incorpora a los filósofos cuestionadores del pensamiento tradicional. Por otra parte, la ética está «repensándose», por así decir, al punto de que puede ser descrita, en tono entre levinasiano y rortiano, «[...] como el encuentro que ocurre entre un lector o espectador y un texto o una obra de arte visual, tanto como con un código moral o político en la vida cotidiana» (2010, p. 1; la traducción es mía). Esta forma de presentar el vínculo, quizás un poco más libre con respecto a la pauta marcada por Lévinas y más inclinada a la hermenéutica o conversación en el sentido rortiano nos parece útil para el énfasis que queremos poner en algunos presupuestos que consideramos esenciales para el aprendizaje de la ética y que presentamos a modo de conclusión.

En primer lugar, recordemos nuestro presupuesto de que la ética debe ser estudiada no como mero cuerpo teórico sino en función de una buena praxis y de vivir bien. En segundo lugar, suponemos que la enseñanza de la ética no puede ser una práctica valorativamente neutra. La circularidad es parte de la cosa misma, pues quien se presenta como maestro de ética y tiene responsabilidad frente a quienes pretende educar, no puede cumplir su tarea sin un autoesclarecimiento relativo al sentido de la materia en cuestión y a sus propias convicciones morales.

¿Por qué vincular ética y cine? Porque suponemos que limitar la concepción de la primera a su aspecto de cuerpo normativo o de teoría sobre deberes corre el peligro de ideologizarla y de que el discurso moral se preste a formas de dominación. Porque la ética pierde sentido

si reflexionamos sobre el bien y no buscamos ser buenos. Parece que toda ética tiene una vocación natural de promover una agencia moral responsable. Ello requiere estar abierto a la alteridad sin someterla a la cama de Procusto de nuestras propias exigencias. Esta ética incorpora la teoría tradicional, puesto que el conocimiento de las teorías y paradigmas éticos es parte de nuestra constitución histórica, pero no puede limitarse a ello porque se vuelve estéril. La ética que proponemos no se limitaría a ser ni una formación heterónoma del educando, a quien se le impondrían comandos y reglas de los códigos normativos tradicionales, ni una historia de las teorías éticas que tendrá que memorizar. Asumimos que hay una intuición valiosa en los teóricos que describen la ética como interrogación tanto sobre el sí mismo como sobre los otros, «[...] como un proceso de formulación y autocuestionamiento que continuamente rearticula los límites, las normas, los yoés y los “otros”» (2001, p. 3).

Así pues, ver cine es aprender a pensar con imágenes sobre los problemas morales encarnados y es por ello una ocasión perfecta para el ejercicio del discernimiento moral. El encuentro intuitivo con las narrativas cinematográficas es una forma mediatizada estéticamente que tiene, gracias a ello, la ventaja de la distancia, es decir, de propiciar un encuentro con la alteridad imaginaria (la imagen-movimiento) en el que podemos aprender a ser responsables, a responder al otro más allá de los impulsos culturalmente condicionados propios de la vida cotidiana. En suma, de las sugerencias aquí reunidas concluimos que la ética haría bien en inclinarse a fomentar más una actitud de receptividad frente a las alteridades y de exposición ante la alteridad de modo que uno se deje interpelar por este, todo ello con el fin de aprender que no es una pérdida sino una ganancia el ver caer los muros que nos separan del otro y nos mantienen «en pie de guerra».

Bibliografía

- Arendt, Hannah (2010). *La vida del espíritu*. Barcelona: Paidós.
- Arendt, Hannah (2014). *La condición humana*. Barcelona: Paidós.
- Aristóteles (1970). *Metafísica*. Traducción de Valentín García Yebra. Madrid: Gredos.
- Aristóteles (1985). *Ética nicomáquea. Ética eudemia*. Introducción de Emilio Lledó y traducción de Julio Pallí Bonet. Madrid: Gredos.
- Badiou, Alain (1994). Peut-on parler d'un film ? En *L'Art du Cinéma* 6. <http://www.artcinema.org/article32.html>
- Badiou, Alain (2004a). Arte, matemática y filosofía. En Gerardo Yoel (comp.), *Pensar el cine (II). Cuerpo, temporalidad y nuevas tecnologías* (pp. 27-41). Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Badiou, Alain (2004b). El cine como experimentación filosófica. En Gerardo Yoel (comp.). *Pensar el cine (I). Imagen, ética y filosofía* (pp. 23-81). Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Burnyeat, Myles (1997). *Culture and Society in Plato's Republic*. https://tanerlectures.utah.edu/_documents/a-to-z/b/Burnyeat99.pdf
- Daney, Serge (1992). *El travelling de Kapò*. <http://cinefagos.net/paradigm/index.php/otros-textos/documentos/442-el-travelling-de-kapo> [originalmente publicado en *Trafic*, 4].
- Daney, Serge (2004). Antes y después de la imagen. En Emilio Bernini y Domin Choi (comps.), *Cine, arte del presente. Antología* (pp. 269-276). Buenos Aires: S. Arcos.
- Downing, Lisa & Libby Saxton (2010). *Film and Ethics. Foreclosed Encounters*. Nueva York: Routledge.
- Fuguet, Alberto (2012). *Cinémeta (una bitácora)*. Santiago: Alfaguara.
- Gill, Jerry H. (1977). Philosophy and Film. *Metaphilosophy*, 8(2/3), 222-231. <http://www.jstor.org/stable/24435373>
- Giusti, Miguel (2008). *El soñado bien, el mal presente. Rumores de la ética*. Lima: Fondo Editorial PUCP.

- Goodenough, Jerry (2005). A Philosopher Goes to Cinema. En Rupert Read y Jerry Goodenough (eds.), *Film as Philosophy. Essays on Cinema after Wittgenstein and Cavell* (pp. 1-28). Nueva York: Palgrave MacMillan.
- Imbert, Gerard (2010). *Cine e imaginarios sociales. El cine posmoderno como experiencia de los límites (1990-2010)*. Madrid: Cátedra.
- James, Carrie y otros (2009). *Young People, Ethics, and the New Digital Media: A Synthesis*. Massachusetts: MIT Press. https://dmcentral.net/wp-content/uploads/files/young_people_ethics_and_new_digital_media1.pdf
- Lévinas, Emmanuel (1979). *Totality and Infinity. An Essay on Exteriority*. La Haya: Martinus Nijhoff Publishers. <http://lust-for-life.org/Lust-For-Life/TotalityAndInfinity/TotalityAndInfinity.pdf>
- Livingstone, Paisley & Carl Platinga (eds.) (2009). *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. Londres: Routledge.
- Morrissey & Johnny Marr (1986). *Panic* [single]. Londres: Rough Trade Records.
- Ott Marshall, Ellen (2003). Making the Most of a Good Story: Effective Use of Film as a Teaching Resource for Ethics. *Teaching Theology and Religion*, 6(3), 93-98.
- Platón (1998a). *Diálogos III. Fedón, Banquete, Fedro*. Madrid: Gredos.
- Platón (1998b). *Diálogos V. Parménides, Teeteto, Sofista, Político*. Traducción de María Isabel Santa Cruz, Álvaro Vallejo Campos y Néstor Luis Cordero. Madrid: Gredos.
- Platón (2000). *República*. Traducción de José Manuel Pabón y Manuel Fernández Galiano. Madrid: Alianza.
- Platón (2010). *Menéxeno*. En *Diálogos II. Gorgias. Menéxeno. Eutidemo. Menón. Crátilo*. Madrid: Gredos.
- Rivette, Jacques (1961). De la abyección. *Cahiers du Cinéma*, 120, 54-55. <https://lenguajecinematografico.files.wordpress.com/2013/04/de-la-abyeccion-rivette.pdf>
- Rorty, Richard (1979). *Philosophy and the Mirror of Nature*. Nueva Jersey: Princeton University Press.

- Smith, James K.A. (2009). Fearless Speech, Courageous Eyes: A Theological Engagement with Freedom of Expression. *The Other Journal*, 20, 29. <http://theotherjournal.com/2009/11/20/fearless-speech-courageous-eyes-a-theological-engagement-with-freedom-of-expression/>
- Teays, Wanda (2012). *Seeing the Light: Exploring Ethics through Movies*. Oxford: Wiley Blackwell.
- Vernant, Jean-Pierre (1992). *Los orígenes del pensamiento griego*. Buenos Aires: Paidós.
- Vertov, Dziga (1974). *Cine-Ojo. Textos y manifestos*. Caracas: Fundamentos.
- Wollen, Peter (2001). Un abecedario del cine. *New Left Review*, 12, 101-117. <http://newleftreview.es/authors/peter-wollen>