

**KANT Y MARX VAN AL CINE:
LA FILOSOFÍA A TRAVÉS DE LA FICCIÓN FÍLMICA**

Jesús Ramé López¹

Resumen: Cuando nos preguntamos por el porqué de la creación cinematográfica nos acercamos mucho al sentido de la filosofía, ya que las dos pretenden entender al ser humano. El filósofo se adentra en un tema recogiendo las respuestas que han dado otros y, sumando su propia reflexión, organiza su respuesta. Al igual que un montador hace una edición, que en muchas ocasiones, como en la filosofía, plantea más interrogantes que soluciones. Tanto el estudio clásico de la historia de la filosofía como temas más contemporáneos pueden ser herramientas entendidas desde el estudio cinematográfico de la teoría de los F. P. R. (Fragmentos Puestos en Relación) de Alain Bergala. Cuando hablamos, por ejemplo, del alma, podemos empezar con una secuencia de *Ghost* (Jerry Zucker, 1990) en la cual Sam (Patrick Swayze), muerto, ocupa el cuerpo de la médium Oda (Whoopi Goldberg) para poder abrazar y besar a su mujer Molly (Demi Moore). El carácter *logopático* del cine nos invita a utilizar también secuencias de producción *mainstream*, ya que el cine pone en juego una suerte de nuevos mitos, donde el carácter filmico de ejemplaridad de lo posible desarrolla nuevos repertorios para hacer filosofía. La educación es un acto comunicativo y el medio audiovisual tiene una gran capacidad de educar, por lo que la filosofía puede utilizar el cine como recurso de aprendizaje sin la necesidad de banalizar sus presupuestos.

Palabras clave: Cine; Filosofía; Educación.

Contacto: jesusrame@yahoo.es / jesus.rame@urjc.es

¿Qué relación tienen el cine y la filosofía?

En *La noche del cazador* (*The Night of the Hunter*, Charles Laughton, 1955), un falso reverendo, Harry Powell (Robert Mitchum), tiene tatuado en los nudillos las palabras *hate* y *love*. El personaje entrelaza sus dedos y mueve sus puños, de tal forma que va teatralizando la lucha entre el bien y el mal. En la portada de *La república de los fines* (Claramonte 2011), aparece una ilustración de la cara y los puños de Harry Powell en homenaje a la película que estamos analizando. El diseñador había sustituido las palabras *hate* y *love* por Kant y Marx. Ahora, se aludía a la tensión filosófica que siempre ha enfrentado al idealismo y al materialismo. Nos podemos imaginar a Robert Mitchum diciendo: “Cuando tienes claro que el mundo fenoménico kantiano es algo construido, de tal forma que lo que hay, el *noúmeno*, nunca podrá ser conocido, de

¹ Profesor e investigador en la Universidad Rey Juan Carlos (URJC). Doctor en Filosofía.

Ramé López, Jesús. 2020. “Kant y Marx van al cine: La filosofía a través de la ficción filmica”. In *Atas do IX Encontro Anual da AIM*, editado por Marta Pinho Alves, Maria do Rosário Lupi Bello e Iván Villarme Álvarez, 336-343. Lisboa: AIM. ISBN: 978-989-54365-2-1.

repente, Marx te dice que muy bien, pero que si los modos de producción cambian la sociedad cambia, con lo cual lo material define las formas de vida...”.

Esta secuencia imaginada puede explicar de qué modo trabajamos con las dualidades y le da una oportunidad a la idea, desarrollada por Merleau-Ponty, de *quiasmo*. Esta categoría nos “permite poner en juego la dualidad eludiendo el dualismo” (Claramonte 2016, 250). En los superhéroes, por ejemplo, dos personalidades se pueden desdoblar: “nos interesa Peter Parker porque es Spiderman y a la vez nos interesa Spiderman porque es Peter Parker” (Claramonte 2016, 251). Con este ejemplo nos dimos cuenta de que existía un vínculo entre cine y filosofía que podría desplegarse en la pedagogía de dicha disciplina.

La relación entre filosofía y cine se puede centrar en diferentes intereses. Podríamos investigar lo que han dicho los filósofos sobre el cine. Para Deleuze, la imagen en movimiento nos mostraría una visión indirecta del tiempo, de ahí que el cine se tenga que tomar como una realidad y no como un medio. El cine no es una representación porque es la puesta en juego del tiempo en sí. Otro filósofo y director, Jean Epstein, ya nos habló en los años 40 de la filosofía del cinematógrafo. De la misma forma que el telescopio nos proporcionaría una “filosofía del catalejo”, el cine nos da, en palabras de Berger, un nuevo modo de ver, es decir, una nueva filosofía. En esta idea también profundizó el filósofo húngaro György Lukács, que veía cómo lo cotidiano tomaba valor de forma artística a través de la imagen en movimiento y, así, “lo vivo de la naturaleza reciba forma artística: el murmullo del agua, el viento entre los árboles, el silencio de la puesta de sol y el bramido de una tormenta como procesos naturales se convierten en arte” (Lukács 2019, 162). Otros autores como Walter Benjamin o Edgar Morin también han trabajado esta idea del cine como filosofía. Más recientemente hemos visto cómo el filósofo Žižek utiliza el cine como fuente de reflexión filosófica. Revelador de este uso es el documental, *Guía de cine para pervertidos* (*The Pervert's Guide to Cinema*, Sophie Fiennes, 2006), donde el filósofo esloveno manifiesta que “el cine no nos dice qué desear, sino cómo desear”.

A veces la filosofía habla del cine indirectamente, ya sea a través de explicar la experiencia estética o el entendimiento de la realidad. Sería muy largo de desarrollar, por lo que el gesto indirecto del análisis del cine desde la filosofía lo podemos cristalizar en el mito de la caverna de Platón. Los prisioneros atados y sin poder moverse, como el espectador pegado su butaca, solo pueden ver las sombras de los objetos que son iluminados desde su espalda, de tal forma, que solo observan este

reflejo. Esa sombra es como nuestra luz en el cine, que llega desde nuestra espalda para proyectar en la pantalla, de modo que cuando salimos de nuestra caverna-cine nos damos cuenta de la realidad que nos rodea, de cuya conciencia habíamos suspendido la atención, pero, a diferencia de la de Platón, nuestra caverna-cine nos da herramientas para la vida, que surgen de la experiencia filmica. Del cine, al final, siempre salimos.

Otro aspecto que relaciona al cine con la filosofía es cuando el séptimo arte recoge como tema central la propia filosofía. Existen directores que tienen formación filosófica y que, lejos de esconderla, se aprovechan de ella, es el caso de las filmografías de Terrence Malick o Michael Haneke. En *La delgada línea roja* (*The Thin Red Line*, Terrence Malick, 1998), su director hace una reflexión sobre el buen salvaje rousseauiano desde una trama contemporánea, que coloca a unos soldados estadounidenses de la Segunda Guerra Mundial en convivencia con los nativos en la isla Guadalcanal en pleno Pacífico.

Otra forma concreta que ha visto el cine de utilizar la filosofía como tema de desarrollo dramático son los *biopic* de filósofos. El director de cine italiano, Roberto Rossellini, intentó usar sus películas de una forma pedagógica, gesto que expresó en el libro, parafraseando a Platón, *Un espíritu libre no debe aprender como esclavo* (1977). Un ejemplo concreto de este esfuerzo por usar el cine para la filosofía es su película *Sócrates* (Roberto Rossellini, 1971), donde intenta explicar la importancia filosófica del personaje y la relevancia para nuestra vida actual.

Durante el siglo XXI se han realizado películas sobre la vida de filósofos, como *Hanna Arendt* (Margaret von Trotta, 2013) o *El día que Nietzsche lloró* (*When Nietzsche Wept*, Pinchas Perry, 2007). También existen películas protagonizadas por filósofos como *Irrational Man* (Woody Allen, 2015), donde se plantea la idea de si matar puede responder a un bien. *After the Dark* (John Huddles, 2013), por ejemplo, explota una de las estrategias de la filosofía, los dilemas éticos, que audiovisualmente han sido clave en el desarrollo narrativo del audiovisual.

Como podemos apreciar, la filosofía goza de buena salud narrativa en el panorama filmico actual. Esto ha llevado a la publicación de libros que explican el contenido filosófico de diferentes películas o series de ficción. El cine tiene una vinculación cotidiana con la filosofía que podemos aprovechar para un uso pedagógico. Pero nosotros, en este artículo, nos detendremos en explicar un uso de la secuencia cinematográfica para definir, abrir debate o reflexionar sobre la filosofía.

¿Por qué y cómo usar secuencias de ficción para el estudio de la filosofía?

La filosofía y el cine tienen temas comunes, los dos se interesan por las inquietudes del ser humano. De hecho, la literatura filosófica en su continuo diálogo con otros filósofos, incluso de épocas lejanas, recurre a una especie de montaje, herramienta fundamental de la creación fílmica. Así, una secuencia de una película se puede convertir en el desarrollo de un discurso. El descubrimiento de la fertilidad del uso de secuencias para la reflexión filosófica surge de una experiencia de filosofía práctica en la escuela. Trabajando con educandos de 5° y 6° de primaria la relación entre la amistad y las redes sociales apareció el tema del deseo y a colación iban desarrollándose planteamientos del pensamiento de Schopenhauer, donde, en palabras de Bertrand Russell, “la felicidad no existe, pues un deseo no colmado causa pena y el logro solo produce saciedad” (Russell 2008, 810). Comentaban cómo las redes sociales absorbían a sus seres queridos y a ellos mismos en algunas ocasiones. Una niña explicó que esa situación se daba con el *espejo de Erised* y nos invitó a descifrar esta frase que coronaba dicho espejo: *Erised stra ehru oyt ube cafru oyt on wohsi*. Al final desveló que era de *Harry Potter*, y que si leíamos la frase al revés podríamos ver que decía: *I show not your face, but your heart's desire*. Luego describió la secuencia de *Harry Potter y la piedra filosofal* (*Harry Potter and the Sorcerer's Stone*, Chris Columbus, 2001), en la cual aparece dicho objeto y la relación con el tema que estábamos tratando, lo que provocó que quisiéramos verla y que la pusiéramos dentro de esta experiencia filosófica. En dicha secuencia, cuando Harry se mira en su reflejo ve a su familia fallecida dentro de este. Inmediatamente llama a su amigo Ron, que al reflejarse no ve a la familia de Potter, sino que el espejo le muestra a sí mismo siendo un campeón deportivo. Los dos se preguntan si el espejo reflejará el futuro, pero Harry lo descarta, porque su padre y su madre están muertos. A continuación, vemos tras la explicación de Dumbledore, que lo que devuelve el espejo es el deseo más profundo de nosotros mismos y que, como dice el mago, de no controlar su atracción podemos quedarnos enganchados y perder el contacto con el mundo que nos rodea, incluso perecer en su contemplación. Esto es también lo que puede suceder con las pantallas y las redes sociales, que nos quedemos enajenados con las imágenes en movimiento.

Con esta experiencia nos dimos cuenta de que las películas concentran un discurso minuciosamente elaborado que decanta un trabajo de depuración explicativa, la cual favorece el entendimiento de categorías y pensamientos difíciles de exponer fuera de los foros especializados. También vimos que algunas películas del

mainstream, como la saga de Harry Potter, funcionan como un texto compartido por varias generaciones, como una suerte de mitología contemporánea, a donde poder acudir con un efecto pedagógico de ejemplaridad. Esta secuencia concentraba la idea del deseo y permitía entrar en diálogo con lo que se había dicho desde la filosofía, y además, abrir nuevos interrogantes que se desarrollaban en el debate entre los educandos. La idea de Schopenhauer, en el desarrollo del concepto de *voluntad*, nos viene a decir que cada ser humano completa con su reflexión la visión del mundo. Este análisis coincidía precisamente con lo que sucedía cuando poníamos una secuencia en aula y abríamos debate, que cada cual con su crítica completaba nuevos significados y abría interrogantes. La secuencia cinematográfica da una visión concentrada del mundo que nos permitía filosofar

Aquí llegamos al uso de los fragmentos que defiende Alain Bergala en su libro *La hipótesis del cine* (2007). Este denomina a su apuesta *Pedagogía de los F.P.R.* (Fragmentos puestos en relación), indicando que en la actualidad los dispositivos de reproducción audiovisual nos permiten el visionado de fragmentos de forma asequible y de fácil manejo. Podemos parar la imagen, retroceder para volver a ver o ralentizar las escenas, de tal forma que el cine se convierte en una herramienta educativa de primer orden.

Los fragmentos pueden encerrar ideas concentradas, como la secuencia que vimos de Harry Potter, o simplemente desarrollar una parte de la película. Caminos diferentes, pero “los dos tienen una virtud pedagógica. Los primeros como modelos ‘reducidos’ más fáciles de mantener bajo la mirada que una película entera. Los segundos como incitación al deseo de ver la película entera” (Bergala 2007, 118). Además, si utilizamos varias secuencias para ponerlas en relación generamos una “gimnasia perceptiva y mental que representa el paso de una perspectiva a otra” (Bergala 2007, 122).

Esta estrategia pedagógica hace que el cine se comporte como un *aforismo*, que concentre el discurso filosófico, de tal forma que sus planteamientos son explicados a los ‘profanos’ de forma más directa. En este punto nos ha inspirado la obra de Julio Cabrera en relación al uso del cine como herramienta de explicación de la filosofía. El autor argentino plantea que las ideas filosóficas “no pueden ser *dichas y articuladas lógicamente* para ser plenamente entendidas, sino que tienen que ser *presentadas sensiblemente*, a través de una comprensión *logopática, racional y afectiva* al mismo

tiempo” (Cabrera 2002, 17), y esto el cine y sus secuencias lo procuran con una alta fertilidad educativa.

Puesta en escena o la filosofía práctica de los F.P.R.

El primer acercamiento a esta experiencia lo hicimos con alumnado de secundaria, de forma extracurricular. Hemos dividido las secuencias que creemos que pueden servir de disparadores pedagógicos desde las preguntas fundamentales de Kant. El interrogante ‘¿Qué puedo conocer?’ nos lleva a la secuencia de elección de la pastilla roja o la pastilla azul en *Matrix* (Lana & Lily Wachowski, 1999), lo cual evoca tanto la diferenciación entre *noúmeno* y *fenómeno* kantiano, como el mito de la caverna. La pusimos en relación con el final de *El Show de Truman* (*The Truman Show*, Peter Weir, 1998).

Ante la pregunta ‘¿Qué debo hacer?’, en una pretensión de introducir la *Crítica de la razón práctica* (Kant 1788), acudimos a una secuencia de *High Noon* (Fred Zinnemann, 1952), momento en que, dentro de la iglesia, la comunidad bien pensante le dice al protagonista que no cumpla con su deber, que no haga caso del *imperativo categórico* kantiano. La pusimos en relación con el final de *The Dark Knight* (Christopher Nolan, 2008), en donde Batman pronuncia la siguiente frase ante la muerte de Dos Caras: “A veces la verdad no basta, a veces la gente merece más, a veces la gente merece que se compense su fe”.

Cuando abordamos la pregunta ‘¿Qué me cabe esperar?’, planteamos trabajar con elementos que tienen que ver con la religión: Dios, el alma, el libre albedrío y el porqué de envejecer y morir. Con este planteamiento pusimos en relación La secuencia de la muerte jugando al ajedrez con el protagonista de *El séptimo sello* (*Det sjunde inseglet*, Ingman Bergman, 1957), el momento en que Agnès Varda mira sus manos en *Les glaneurs et la glaneuse* (2000) y la secuencia en la que Woody Allen quiere hacerse Hare Krishna en *Hannah and Her Sisters* (1986).

Querríamos detenernos en la explicación de un tema concreto como es el alma. El alma, para Platón encerrada en el cuerpo, se cristaliza en una secuencia de *Ghost* (Jerry Zucker, 1990), en la cual Sam Wheat (Patrick Swayze), muerto y convertido en fantasma, ocupa el cuerpo de la médium Oda Mae Brown (Whoopi Goldberg), para poder abrazar y besar a su mujer Molly Jensen (Demi Moore). Aquí podemos descubrir el imaginario sobre el alma que ha construido el cine, ya que, tras el cierre de ojos de Molly, el espectador ve lo que ella siente, porque en imagen se nos muestra

a Sam, en lugar de a Oda, acariciándola y abrazándola. La secuencia que queremos relacionar con la posesión de *Ghost* es el momento de *Blade Runner 2049* (Denis Villeneuve, 2017) en el cual K (Ryan Gosling) contrata a una prostituta para que ocupe el espacio del holograma que le acompaña en su casa como compañera de vida, invitándonos a reflexionar sobre la vida interna de la inteligencia artificial. El beso cristaliza, no solo la materialidad del ‘espíritu’, sino la posibilidad del amor sin la materialidad, utilizando el cuerpo de otro, donde lo importante es el medio por el que se manifiesta lo inmaterial, forjando la idea contradictoria y romántica de que el amor está más allá de la carne, pero que se hace necesaria para su manifestación.

Todo esto nos permite llegar a la última pregunta, que no es otra que ‘¿Qué es el ser humano?’. Esta parte la hemos abordado a través del paso del mono al homo sapiens en la primera secuencia de *2001: una odisea en el espacio* (*2001: A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968), y con lo que supone la particularidad del lenguaje, hecho que se ejemplifica en la saga de *El planeta de los simios* (*Rise of the Planet of the Apes*, Rupert Wyatt, 2011), donde el mono Caesar habla por vez primera para decir “No”.

En estos momentos nos faltaría completar la actitud crítica a través de, como los denomina Paul Ricoeur, la escuela de la sospecha. Marx y la transformación de la realidad vendrían dados por el gesto de subversión de la infancia en *¿Dónde está la casa de mi amigo?* (خانه دوست کجاست؟, Abbas Kiarostami, 1987), cristalizado en la secuencia en la que decide, en contra de su familia, buscar la casa de su amigo para devolverle un cuaderno, ya que de no ser así le echarían del colegio. Sigmund Freud y el inconsciente estarían reflejados en la secuencia del sueño de *Spellbound* (Alfred Hitchcock, 1945), diseñada por Salvador Dalí. Finalmente la transvaloración nietzscheana se puede explicar con varias secuencias de *Ladri de biciclette* (Vittorio de Sica, 1948), las cuales nos hacen comprender por qué un hombre honrado puede llegar a robar. Al mismo tiempo todas estas secuencias se pondrán en relación para entender el carácter escéptico de la filosofía y su apertura al interrogante de lo que no es cuestionado.

Conclusión

Lo primero y más importante de nuestra investigación es que tiene una parte que responde a la filosofía práctica, la cual nos ha permitido comprobar que el uso de secuencias de ficción provoca dos transformaciones pedagógicas fundamentales: la

comprensión del desarrollo del pensamiento filosófico y la apertura a preguntas existenciales sobre el mundo que nos rodea.

También nos hemos dado cuenta de que el carácter *logopático* del cine nos invita a utilizar secuencias de producción *mainstream*, ya que las películas ponen en juego una suerte de nuevos mitos, donde el carácter filmico de ejemplo de lo posible desarrolla nuevos repertorios para hacer filosofía. Esto, al mismo tiempo, ha dado la oportunidad para introducir películas que consideramos de alta calidad artística y de valor cultural para cualquier ser humano, como cuando introducimos *El séptimo sello*.

En nuestra experiencia, la pedagogía F.P.R. ha resultado vital para poder llegar a buen puerto en nuestro empeño educativo de carácter filosófico. La educación es un acto comunicativo y el medio audiovisual tiene una gran capacidad de educar, por lo que la filosofía puede utilizar el cine como recurso de aprendizaje sin la necesidad de banalizar sus presupuestos. El cine permite ser completado filosóficamente, lo que convierte a las secuencias en herramientas de apertura del pensamiento y de alta precisión para la explicación de conceptos.

BIBLIOGRAFÍA

- Bergala, A. 2007. *La hipótesis del cine*. Barcelona: Laertes.
- Cabrera, J. 2002. *Cine: 100 años de filosofía*. Barcelona: Gedisa.
- Claramonte, J. 2011. *La República de los fines*. Madrid: Cendeac.
- Claramonte, J. 2016. *Estética Modal*. Madrid: Tecnos.
- Kant, I. 1788. *Critik der practischen Vernunft*. Riga: Johann Friedrich Hartknoch.
- Lukács, G. 1967. *Estética*. Barcelona: Grijalbo.
- Lukács, G. 2019. *No lo saben, pero lo hacen. Textos sobre cine y estética de György Lukács* (J. Ramé & J. Claramonte, Eds.). Madrid: Plaza y Valdés
- Rossellini, R. 2001. *Un espíritu libre no debe aprender como esclavo*. Barcelona: Paidós.
- Russell, B. 2008. *Historia de la filosofía*. Madrid: Espasa Calpe.