



Universidad de Valladolid

**MÁSTER EDUCACIÓN – MÓDULO ESPECÍFICO DE
FILOSOFÍA**

2021/2022

**El cine como herramienta filosófica: propuesta de unidad
didáctica para taller de filosofía**

ALUMNO: Rodrigo de torre

TUTOR: Adrián Pradier

Resumen

En este TFM se pretende justificar el uso del cine como herramienta didáctica. Para ello, se utilizarán, principalmente, tres fuentes: *Film as Philosophy. Essays in Cinema After Wittgenstein and Cavell* (2005), una colección de ensayos editado por Rupert Read y Jerry Goodenough; *Thinking on Screen. Film as philosophy* (2007), de Thomas E. Wartenberg; y *Cinema, philosophy, Bergman. On Film as philosophy* (2009), de Paisley Livingston. Asimismo, se muestran las bases para la elaboración de una unidad didáctica para ponerse en práctica en 4º de la ESO, en la asignatura optativa de Taller de Filosofía. El sentido principal de esta asignatura sería el de funcionar como propedéutica de Filosofía de 1º de bachillerato, y más principalmente, como propedéutica de la asignatura Historia de la Filosofía de 2º de bachillerato, dado que seguimos el esquema de autores de esta asignatura, haciendo, en gran medida, una versión de esa asignatura, un recorrido cronológico a partir de los autores canónicos, conceptos clave y películas en las que se reflejen sus filosofías.

Palabras clave: cine, filosofía, taller de filosofía, herramientas pedagógicas, unidad didáctica

Dentro de la filosofía existe un grado de prejuicio contra la imagen visual. Los filósofos han descrito a menudo la utilización de imágenes visuales como algo indicativo de una forma de pensamiento más primitiva o infantil, apartada del austero mundo de la comprensión conceptual, apropiada únicamente para quienes no tienen acceso a otros medios de expresión más sofisticados. Básicamente, se piensa que las imágenes son concretas y particulares, mientras que la filosofía se interesa por lo abstracto y universal. Este es un prejuicio que discutiblemente existe desde hace mucho tiempo en filosofía. (...) En cuanto a las películas, hay al menos cuatro modos en los que las películas se relacionan con los temas filosóficos. En primer lugar, las películas pueden tener, como tema, a ciertos filósofos en particular y su obra, por ejemplo la trilogía de Roberto Rossellini *Sócrates (Socrate, 1970)*, *Blaise Pascal (1971)* y *Agustín de Hipona (Agostino d'Ippona, 1975)*, y *Wittgenstein (1993)* de Derek Jarman. Segundo, las películas pueden realizarse a partir de obras literarias que estaban filosóficamente inspiradas, por ejemplo *El extranjero (Lo stranjero, Sergio Gobbi y Luchino Visconti, 1967)*, basada en el libro de Albert Camus, y *El nombre de la rosa (Le nom de la rose, Jean-Jacques Annaud, 1986)*, basada en la novela de Umberto Eco. Tercero, las películas pueden hacer uso de modo explícito y autoconsciente o invocar ideas y posturas filosóficas, como por ejemplo *Dark Star (John Carpenter, 1972)*, *La última noche de Boris Grushenko (Love and Death, Woody Allen, 1975)* y muchas películas de Monty Python incluyendo especialmente *El sentido de la vida*. Finalmente, las películas pueden presentar escenarios que, aunque no hagan uso necesariamente explícito de ideas y temas filosóficos, pueden ser utilizados para investigar y discutir cuestiones filosóficas. Un típico ejemplo sería *Doce hombres sin piedad (Twelve Angry Men, Sydney Lumet, 1957)*.

Christopher Falzon, *La filosofía va al cine*.

Es un hecho que la Filosofía se ha desarrollado, a lo largo de su historia, en forma literaria y no, por ejemplo, a través de imágenes. Se podría considerar a la Filosofía, entre otras cosas, como un género literario, como una forma de la escritura. Así, las ideas filosóficas han sido naturalmente, y sin mayor autorreflexión expresadas literariamente. Pero, ¿quién dice que esto deba ser así? ¿Existe algún vínculo interno y necesario entre la escritura y la problematización filosófica del mundo? ¿Por qué las imágenes no introducirían problematizaciones filosóficas, tan contundentes, o más aún, que las vehiculizadas por la escritura? No parece haber nada en la naturaleza del indagar filosófico que lo condene inexorablemente al médium de la escritura articulada.

Julio Cabrera, *Cine: 100 años de filosofía*.

ÍNDICE

Introducción.....	5
1. Justificación.....	5
1.1 Justificación personal.....	5
1.2 Justificación académica.....	7
1.2.1 <i>Film as Philosophy. Essays in Cinema After Wittgenstein and Cavell</i>	9
1.2.2 <i>Thinking on Screen. Film as philosophy</i>	22
1.2.3 <i>Cinema, philosophy, Bergman. On Film as philosophy</i>	36
1.2.4 Recapitulación.....	48
1.3 Justificación formativa.....	51
2. Elaboración de los objetivos formativos.....	58
3. Saberes básicos.....	60
4. Temario.....	63
5. Situaciones de aprendizaje.....	66
6. Actividades Formativas.....	69
7. Criterios de evaluación.....	74
Reflexiones finales.....	79
Bibliografía.....	80

Introducción

¿Qué entendemos, *grosso modo*, por filosofía? La reflexión radical en torno a ideas, conceptos, sistemas de ideas, ideologías... ¿Dónde se encuentra, pues, la filosofía? En todas partes, teniendo en cuenta que es una actitud. Debemos ser conscientes, en todo momento, de que no podemos partir de un grado cero de conocimientos: nuestras condiciones geográficas, históricas, biológicas, psicológicas, culturales... nos influyen y nos moldean; no nos determinan, esto es, no defendemos un determinismo absoluto en el que la persona es un pelele de factores extrínsecos o intrínsecos; pero su influencia es indudable.

Para este propósito, adentrarnos en la reflexión filosófica, en una reflexión radical, hemos decidido partir del visionado de varias películas. Para ello, hemos escogido los autores más relevantes y recurrentes (a excepción de las dos últimas), y hemos propuesto una película que trata, positiva o negativamente, algún aspecto concreto de sus filosofías.

1. Justificación

1.1 Justificación personal

Mi primer contacto con la filosofía fue en primero de bachillerato. Tras varias preguntas sobre qué creíamos que significaba la filosofía, qué entendíamos por este concepto, el profesor nos explicó la alegoría de la caverna de Platón. La mayoría de los alumnos, si no todos, era la primera vez que escuchábamos ese nombre (ni siquiera en Cultura Clásica se daba algo de filosofía: lo que no era mitología era historia, y la historia, tal como nos la explicaban, nunca incluía filósofos o filosofía). Si mal no recuerdo, el profesor nos explicó que la filosofía, bien enseñada y bien recibida por el alumnado, producía un efecto similar a lo visto en la alegoría platónica: tras toda una vida sin cuestionarte las palabras o ideas que constante y cotidianamente utilizas, esto es, tras una vida tomando siluetas de sombras por la única realidad posible, uno sería capaz de liberarse de las cadenas, salir de la caverna y toparse de lleno con la realidad allende el subsuelo; uno sería capaz, en suma, de ser consciente de qué clase de prejuicios, tomados estos por ideas originales y naturales, gobiernan sus pensamientos y actos.

Como no quedó del todo claro esta historieta de la alegoría de la caverna de Platón, nos propuso echarle una ojeada a la película *El show de Truman* (*The Truman show*, Peter Weir, 1998). Como el libro que vertebraba la asignatura era muy largo (apenas daríamos algo más de la mitad) y ya habíamos perdido demasiado tiempo (si lo que se busca es el cumplir con el expediente, y el expediente es dar todo el libro, preguntas, excursus, digresiones y demás cuestiones corren el riesgo de ser consideradas pérdidas de tiempo), el profesor nos propuso ver la película y comentarla durante la clase siguiente. Junto a un amigo, creo que fuimos los únicos en ver la película, alegal o ilegalmente, por vías no del todo claras en cuanto a su legalidad, con una calidad de imagen de lo más cuestionable, en una plataforma que probablemente ya no exista.

Al siguiente día de clase, después de haber disfrutado en grado sumo la película, pero siguiendo sin entender ni la alegoría platónica ni la relación entre la una y la otra, el profesor nos volvió a explicar el famoso mito y acto seguido lo relacionó con *El show de Truman*. Y fue ahí donde entendí lo uno y lo otro. Aunque esto puede parecer un tanto ridículo para un graduado en filosofía, o, en general, para cualquiera mínimamente interesado en filosofía, lo cierto es que cogerle el pulso a esa asignatura tan extraña, donde, *a priori*, se escuchaban cosas extravagantes, o incluso ridículas, no es cuestión baladí: no es lo mismo memorizar¹ historia o literatura, por ejemplo, materias que no exigen un ejercicio de comprensión previo, que filosofía, dada la complicación de memorizar informaciones en principio contraintuitivas.

¿Por qué, pues, he escogido, para este modesto taller de 4º de la ESO, la manida y trillada y hartísimamente sobada relación entre el cine y la filosofía? Porque a pesar de la originalidad de esta tarea -ninguna-, creo que es eficaz: acerca a todo público ideas en principio muy abstractas y/o contraintuitivas. El cine sigue siendo una herramienta fundamental a la hora de ilustrar, complementar o incluso refutar determinadas nociones filosóficas, nociones que en un principio pueden resultar incomprensibles para un alumnado pagano en estas cuestiones.

¹ La asignatura, como todas las demás, se evaluaba mediante un examen, examen que evidentemente consistía en cuatro o cinco epígrafes del libro de texto, con lo que, al final, la *película* nos la conocíamos todos: memorizar y vomitar, en su correspondiente casilla, la información –a medio digerir, a veces no entendida– memorizada.

1.2 Justificación académica

¿Puede el cine hacer filosofía? ¿Puede el cine filosofar? En su artículo *El cine como filosofía*, Sixto Castro reflexiona sobre esta cuestión. Parece evidente que se puede filosofar sobre el cine: si entendemos la filosofía como un saber de segundo grado, no hay ningún problema en que el cine se tome como objeto de estudio, reflexionando así sobre su naturaleza, sus casos más notorios, sus tipologías o taxonomías... así como se puede tomar por objeto de estudio la literatura, la religión o una determinada ciencia. El cine entraña cuestiones profundamente filosóficas, como el estatuto de la imagen, la diferencia entre imagen estática e imagen en movimiento, el tema de la autoría y la intención en el arte, si el cine es arte o no...

Sin embargo, que se pueda filosofar sobre o a través del cine no significa que el cine filosofe. Pero ¿cómo se filosofa? Como se dice en el artículo mentado:

Suponemos que la filosofía se hace por medios tradicionalmente filosóficos, es decir, conceptuales, argumentales, discursivos, haciendo uso del logos..., pero no avanzamos la tesis de que por medios “cinematográficos” pueda hacerse filosofía, es decir, no consideramos la posibilidad de que el cine mismo haga filosofía como tal. (2010: 409)

¿Puede ser el cine un tipo de filosofía, de hacer filosofía? ¿Puede el cine ser entendido como discurso en pos de la verdad? Estas cuestiones atañen a la naturaleza de la filosofía, a qué entendemos por filosofía. Como se recoge en la anterior cita, solemos suponer que la filosofía está indisolublemente unida a la palabra, tanto al discurso oral como, sobre todo, al escrito. La imagen, no obstante, y esto viene desde Platón, no se considera un medio legítimo para filosofar (dentro de la ontología platónica, de hecho, es una copia de tercer grado, la copia de la copia); en el mejor de los casos, y siguiendo a Hegel, la imagen sería un momento precedente a la filosofía, una forma devaluada de hacer filosofía, como el arte en general.

No se discute, en general, que el cine sea una herramienta útil a la hora de ilustrar tesis filosóficas; pensemos, por ejemplo, en ciertos pasajes o ideas de la filosofía de Descartes y en películas como *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) o *The Matrix* (Lilly Wachowski, Lana Wachowski, 1999) para tratar la relación del cuerpo con la mente, o la duda metódica y el experimento mental del genio maligno, respectivamente, con las películas señaladas. Sin embargo, no se suele considerar que la ilustración de tesis filosóficas sea, en sí misma, hacer filosofía, filosofar. No obstante, como recoge Castro, la presentación de materiales filosóficos es un trabajo análogo al de los profesores y divulgadores de filosofía, por lo que podría

implicar que ni las películas ni los docentes hacen filosofía; por otro lado, parece haber ciertas semejanzas entre los experimentos mentales que utilizan los filósofos (los mitos en Platón, por ejemplo la alegoría de la caverna o la del auriga), como el hecho de considerar a tal o cual película la ejemplificación de una tesis filosófica que funciona como una “ficción heurística cuyo resultado va a dar lugar a conclusiones filosóficas” (2010: 412).

No se discute, generalmente, que el cine sea un vehículo privilegiado para mostrar tesis filosóficas; sin embargo, esta función de ilustración, usualmente, se suele considerar endeble: se corre el riesgo de que cualquier cosa sea considerada filosofía, de vulgarizar y banalizar (incluso vandalizar) una tradición tan sólida y milenaria. Asimismo, mientras las ficciones o experimentos mentales que utilizan los filósofos tienen una función epistémica, las películas tienen una función muy distinta (el cine comercial, por ejemplo, recaudar; el llamado cine de autor, no obstante, parece más cercano a lo primero: reflexionar, en formato cinematográfico, sobre tal o cual cuestión).

Algunos autores, como Deleuze, afirman que el cine, al menos determinado tipo de cine, sí que podría ser considerado filosofía:

Hemos pensado que los grandes autores de cine podrían ser comparados no sólo con pintores, arquitectos, músicos, sino también con pensadores. Ellos piensan con imágenes-movimiento y con imágenes-tiempo, en lugar de conceptos (1994: 12).

El cine, por tanto, no se reduciría a una mera paráfrasis en imágenes de tal o cual tesis filosófica tradicional, sino que haría una filosofía desde su especificidad. El cine, pues, en tanto que cine, en tanto que imágenes en movimiento, en tanto que medio audiovisual, haría filosofía. Esto choca frontalmente con la idea tradicional, casi interiorizada hasta la inconsciencia, plenamente interiorizada, de que la filosofía y el lenguaje son indisolubles. Frente a estas ideas tradicionales sobre la naturaleza de la filosofía, Deleuze se rebela:

A diferencia del filósofo, que inventa conceptos, el cineasta, según Deleuze, inventa bloques de movimiento/duración, y con ellos cuenta una historia, que es diferente de la historia contada por los filósofos por medio de conceptos. Por eso defiende que las películas pueden hacer contribuciones independientes, innovadoras y significativas a la filosofía mediante recursos propios del medio cinematográfico (tales como el montaje y las relaciones sonido-imagen, el ralentí, la aceleración, los planos congelados, los insertos, la exposición, los saltos de montaje, la casi-pantalla dividida, el tipo de plano, los ángulos, el enfoque, los travellings, etc.) (2010: 413).

Esta es una cuestión cardinal: si el cine hace filosofía, ¿ha de hacerlo con medios esencialmente cinematográficos (el montaje, los planos...)? ¿El cine puede mostrar un tipo de filosofía imposible de presentar por medio del logos, del lenguaje oral o escrito? Tomando la guía del Prof. Sixto J. Castro, vamos a estudiar, a lo largo de este trabajo, tres obras en las que se trata de dar respuesta a esta y otras cuestiones sobre si el cine puede o no hacer filosofía, así como otras problemáticas que se han ido esbozando previamente. Estos tres libros son: *Film as Philosophy. Essays in Cinema After Wittgenstein and Cavell* (2005), una colección de ensayos editado por Rupert Read y Jerry Goodenough; *Thinking on Screen. Film as philosophy* (2007), de Thomas E. Wartenberg; y *Cinema, philosophy, Bergman. On Film as philosophy* (2009), de Paisley Livingston².

1.2.1 *Film as Philosophy. Essays in Cinema After Wittgenstein and Cavell*

Esta obra, una colección de ensayos, consta de diez partes: dos introducciones, “Introducción I: un filósofo va al cine”, sobre las posibles relaciones del cine y la filosofía, e “Introducción II: ¿Qué teoría del cine tienen Wittgenstein y Cavell?”, donde se nos dan los fundamentos que supuestamente seguirán todos los ensayistas posteriores (básicamente, Wittgenstein más Cavell, aunque veremos el escaso peso de este último). A continuación siguen siete artículos: “Cine Cogito Ergo: Platón, Descartes y *El club de la lucha*”, donde se relaciona dicha película con la alegoría de la caverna y el experimento mental del genio maligno; “En el espacio nadie puede oírte gritar: reconociendo la voz humana en el universo alienígena”, donde se defiende el valor filosófico, similar a una colección de *papers*, de la saga *Alien*; “*Memento*: una investigación filosófica”, donde se pone de ejemplo esta película como caso de anticartesianismo; “La cotidianidad de Don Giovanni”, donde se defiende la intraducibilidad del cine y la música a otros lenguajes, y se proponen estas artes como idóneas para expresar ciertas ideas; “Diálogo silencioso: filosofando con Jan Sývankmajer”, donde se pone al cineasta checo como refutador de Lévinas y Bajtín, así como un filósofo de raigambre wittgensteiniana; “Calma: Sobre *La delgada línea roja* de Terence Malick”, donde se analiza esta película en clave heideggeriana; “El nuevo matrimonio habitual: los extremos de la felicidad en *La historia de Palm Beach*”, donde se defiende esta película como cavelliana, siguiendo la obra de este sobre cine de segundas nupcias, *En busca de la felicidad*; y, por último, “¿Qué pasa con el pensamiento en el cine? Stanley Cavell en

² Las traducciones son mías, con la ayuda inestimable del traductor de Google.

conversación con Andrew Klevan sobre el cine como filosofía”, una entrevista a Cavell que funciona como itinerario vital y filosófico.

Empieza el libro con un ensayo de Jerry Goodenough, titulado “Introducción I: un filósofo va al cine”. ¿Por qué un filósofo querría ir a un cine? Propone cuatro razones: en primer lugar, un filósofo puede preocuparse por el cine mismo, por su naturaleza, por la tecnología que lo posibilita y todos los aspectos sociológicos y psicológicos que giran en torno a esta experiencia; es decir, por la experiencia cinematográfica en sí. En segundo lugar, tendríamos el cine en tanto que ilustración de tesis filosóficas, y por ende, su carácter pedagógico (por ejemplo, *The Matrix* y Descartes, interesante como experimento mental en torno a cuestiones como la identidad personal, la naturaleza de la realidad, el escepticismo...³). En tercer lugar, el cine en tanto que trate sobre un determinado filósofo, como, por ejemplo, *Wittgenstein* (Derek Jarman, 1993), o *Sócrates* (*Socrate*, Roberto Rossellini, 1971); las películas, en fin, que se centran en un filósofo, y, por ende, las relaciones entre la biografía y su pensamiento. Y, en cuarto lugar, el cine como filosofía, como un lenguaje capaz de hacer su propia filosofía, poniendo como ejemplo *Blade Runner* y sus afirmaciones en torno a qué es una persona (¿un ser racional; un ser intencional; un ser consciente; un ser con una capacidad lingüística desarrollada...?).

Según el autor, siguiendo con el caso de *Blade Runner*, gracias a las figuras de los replicantes:

La película nos permite percibir y sentir, experimentar lo que está sucediendo a un nivel más profundo y persuasivo de lo que podría lograr un relato escrito. Comprometerse con la película nos obliga a reconocer que compartimos en gran medida una “forma de vida” wittgensteiniana con estos replicantes (2005: 23).

Para esto último, recurre a Wittgenstein, pero no al *Tractatus logico-philosophicus*, no a la diferencia entre decir y mostrar, sino a las *Investigaciones Filosóficas*:

Al discutir el problema filosófico de otras mentes, Wittgenstein señala que tienes que absorber una gran cantidad de filosofía antes de que puedas dudar seriamente de que otras personas puedan ser conscientes. En parte vio su escritura como una especie de inoculación o terapia contra este efecto de la filosofía. No solemos, dice, razonar para llegar a la conclusión

³ El ejemplo que más desarrolla es *Mi noche con Maud* (*Ma nuit chez Maud*, Éric Rohmer, 1969), a su juicio una película que toma como referencia la apuesta de Pascal, que en este caso se materializaría de la siguiente manera: si al protagonista le sale o no le sale a cuenta acostarse con Maud, presentado este dilema en clave de elección moral libre.

de que otras personas son conscientes. Es una consecuencia inevitable de nuestro trato con ellas (2005: 23).

El cine, en definitiva, sería una experiencia más persuasiva que la mera lectura, esta última más racional, quizá, pero, dado que resultaría más compleja la identificación, menos profunda y fundamental⁴. Otro ejemplo de esto sería *El año pasado en Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad*, Alain Resnais, 1961), donde no tendríamos una exposición, una ilustración del solipsismo, sino que habitaríamos el solipsismo: la película nos daría la oportunidad de experimentar, en carne propia, no como ejercicio mental, esta corriente filosófica. En todo caso, recurre a *On Film* de Stephen Mulhall y a su estudio sobre las películas de *Alien* (Ridley Scott, 1979; James Cameron, 1986; David Fincher, 1992; Jean-Pierre Jeunet, 1997):

La sofisticación y la autoconciencia con la que estas películas despliegan y desarrollan [el tema de la relación de la identidad humana con la encarnación] junto con una serie de temas relacionados también familiares para los filósofos, me sugieren que deberían tomarse como contribuciones reales a estos debates intelectuales. En otras palabras, no veo estas películas como ilustraciones prácticas o populares de puntos de vista y argumentos adecuadamente desarrollados por filósofos. Los veo más bien como ellas mismas reflexionando y evaluando tales puntos de vista y argumentos, como pensando seria y sistemáticamente sobre ellos de la misma manera que lo hacen los filósofos. Tales películas no son la materia prima de la filosofía, ni una fuente para su ornamentación; son ejercicios filosóficos, filosofía en acción: el cine como filosofar (2002: 12).

En definitiva, y ahora sí, recurriendo al Wittgenstein del *Tractatus logico-philosophicus*, aparece la diferencia entre decir y mostrar: el texto *dice* mientras que el cine *muestra*, y, en esa medida, desafía la racionalidad típica del ensayo escrito filosófico: “en el cine filosófico no se nos invita a juzgar el solipsismo, somos solipsistas. Habitamos el solipsismo” (2005: 35). El problema, entonces, es que el cine haría un tipo de filosofía inefable, mística, en algún sentido imposible de traducir al lenguaje ordinario de la filosofía, lo cual genera no pocos problemas, como veremos.

Prosigue la colección con un ensayo del otro editor, Rupert Read, titulado “Introducción II: ¿Qué teoría del cine tienen Wittgenstein y Cavell?” Aquí simplemente se exponen las tres ideas que, supuestamente, compartirán los demás ensayistas, y que son las

⁴ “La prosa imaginativa actúa sobre nuestra mente de un modo completamente diferente al de los sonidos y las imágenes” (2005: 14).

siguientes: en primer lugar, la idea de que el pensamiento de Wittgenstein puede ser útil para despejar el camino en esa travesía que es cuestionarse si el cine hace o no hace filosofía, principalmente a través de la distinción, ya mencionada, en torno al decir y el mostrar. En segundo lugar, y siguiendo el punto anterior, la idea de que mostrar la filosofía supone una experiencia distinta a leer filosofía, que va más allá de los límites del lenguaje. Y, en tercer lugar, que Stanley Cavell es el pensador, de raigambre wittgensteiniana, que mejor ha demostrado esto, principalmente por sus trabajos sobre el cine hollywoodiense. Se entiende la filosofía, por tanto, no como una doctrina, sino como una actividad, como un conjunto de métodos para cuestionar cualquier cosa⁵. Los ensayos que aparecen a continuación, pues, a través de una serie de películas, tratarán de ahondar en esto.

El primero de estos ensayos es: “Cine Cogito Ergo: Platón, Descartes y *El club de la lucha*”, de Nancy Bauer. A mi modo de ver, sin embargo, este artículo no logra superar la tesis de que el cine es mera ilustración de tesis filosóficas tradicionales: por un lado, se relaciona *El club de la lucha* (*Fight Club*, David Fincher, 1999) con la alegoría de la caverna de Platón, dejando claro que el protagonista trata de cumplir con el itinerario del mito, saliendo de la caverna, que en este caso sería la sociedad capitalista-consumista; por otro lado, y casi indistinguible de lo dicho, el protagonista llevaría a cabo el itinerario del yo cartesiano, dudando de su realidad inmediata, la sociedad capitalista-consumista, para tratar de alcanzar alguna verdad sobre la cual asentar sus ideas sobre el mundo. Sería, pues, en el mejor de los casos, una actualización de ambos autores, sin añadir, empero, nada a la esencia de los mismos.

El segundo ensayo está escrito por Stephen Mulhall, autor de *On Film*, sobre la tetralogía de *Alien*, y se titula: “En el espacio nadie puede oírte gritar: reconociendo la voz humana en el universo alienígena”. A su juicio, *Alien* es:

Una visión pesadillesca de las relaciones heterosexuales, el embarazo y el parto. La especie alienígena es, en otras palabras, una encarnación de la masculinidad, entendida como violencia sexual penetrante (...) obligando a nuestra especie a ocupar el papel sexual de víctima de violación, ser el anfitrión de un parásito y en centrarse a la muerte al dar a luz. (2005: 77).

⁵ Recordemos que Wittgenstein dice, en el *Tractatus*, sobre la naturaleza de la filosofía: “4.112 El objeto de la filosofía es la aclaración lógica del pensamiento. Filosofía no es una teoría, sino una actividad. Una obra filosófica consiste esencialmente en elucidaciones. El resultado de la filosofía no son «proposiciones filosóficas», sino el esclarecerse de las proposiciones. La filosofía debe esclarecer y delimitar con precisión los pensamientos que de otro modo serían, por así decirlo, opacos y confusos” (2012: 42).

Se centrará, muy específicamente, en otro aspecto de la monstruosidad de los extraterrestres: el acallamiento de la voz humana, la imposibilidad de expresión por parte de los humanos, o, más concretamente, de quejarse ante una situación injusta. Todo ello relacionado con la relación entre masculinidad y feminidad; esto es, la película se podría leer en la siguiente clave: así como la masculinidad heterosexual ha silenciado, históricamente, a la mujer, imposibilitando que sus quejas sean siquiera escuchadas, la raza humana pasa a ser feminizada, por así decirlo, por el alienígena: esta criatura coloca al humano en la misma situación de mutismo que el hombre ha llevado a cabo sobre la mujer.

El artículo, pues, defiende que la película propone una serie de tesis sobre un determinado tema, esto es, nos propone ver la saga de *Alien* como una colección de *papers*, de artículos académicos. De hecho, y al igual que este libro, donde, aceptando una serie de ideas, se trata un determinado tema (el pensamiento de Wittgenstein y Cavell para interpretar el cine como capaz de hacer filosofía), la saga de *Alien* funcionaría de manera semejante, con una serie de autores (James Cameron, David Fincher, Jean-Pierre Jeunet...) filosofando en torno a los temas mentados (cómo un ser extraterrestre logra colocar a la humanidad en el mismo estadio en que el hombre, históricamente, ha colocado a la mujer).

El tercer ensayo se titula: “*Memento*: una investigación filosófica”, escrito por Rupert Read y Phil Hutchinson. En este artículo se va a interpretar esta película, *Memento* (Christopher Nolan, 2000), en clave anticartesiana: el protagonista sería una refutación del cartesianismo, entendiendo por esto último la dualidad mente-cuerpo, *res cogitans-res extensa*, donde la mente sería, por así decirlo, el piloto del cuerpo. El protagonista de esta película tiene la peculiaridad de no poder generar nuevos recuerdos, por lo que deberá reemplazar su memoria por fotografías y tatuajes; de hecho, y como supuesta burla al cartesianismo, el protagonista se repite en varias ocasiones: “tienes que tener un sistema”, obsesión, esta de sistematizar, a juicio de los autores, compartida por Descartes. Esta incapacidad se debe a una lesión física que tuvo, con lo que se demuestra la relación mente-cuerpo, inexplicable según el dualismo cartesiano. Por otro lado, se interpreta la situación del protagonista desde un punto de vista moral: al perder su capacidad de retener mentalmente nuevas experiencias, el protagonista vuelve a un estado moral semejante a la infancia, dado que queda a merced de las mentiras y engaños de la gente que le rodea.

El problema es que, finalmente, parece que la película es una ilustración de la crítica al dualismo, conocida como el fantasma de la máquina: el cuerpo y la mente no son entidades

distintas y enfrentadas, dado que, entonces, no se podría explicar la relación entre una y otra; no tenemos un cuerpo y una mente, sino que somos un cuerpo con una mente. Por otro lado, la invocación al segundo Wittgenstein, el de las *Investigaciones Filosóficas*, prácticamente se reduce a recalcar la importancia del contexto, que el significado es el uso, que así como para saber el significado de una palabra nos tenemos que remitir al uso que se hace de ella, un uso siempre contextualizado, para juzgar las acciones morales del protagonista, dado que carece de la capacidad de retención de nuevas experiencias, tenemos que remitirnos a los personajes que lo rodean, dado que el protagonista, estando a merced de ellos, se vuelve una especie de niño. Por todo ello, según los autores, la experiencia de la película no consistiría simplemente en una crítica al dualismo, sino que estaríamos habitando el anticartesianismo.

No obstante, todo ello parece más bien una ilustración, de Gilbert Ryle⁶, por ejemplo, y no queda claro qué ganaríamos *habitando* el anticartesianismo o el antirracionalismo, o la crítica al dualismo, ni en qué consiste, exactamente, eso de *habitar*, si estamos, de nuevo, ante la dicotomía wittgensteiniana de decir y mostrar. En definitiva: a mi entender no se supera la concepción del cine como ilustración (sobre ilustración y refutación volveremos más adelante).

El cuarto ensayo se titula: “La cotidianidad de Don Giovanni”, y está escrito por Simon Glendinning. Aquí se analiza la versión cinematográfica de la ópera de Mozart: *Don Giovanni* (Joseph Losey, 1979). Recurre a *Lo uno o lo otro*, de Kierkegaard, para afirmar que, así como: “hay ideas cuyo medio de expresión más apropiado es intrínsecamente (y no sólo indirectamente) musical” (2005: 111), habría ideas cuyo medio de expresión más apropiado sería el cinematográfico. De ahí salta a Wittgenstein, a la diferencia entre decir y mostrar: así como no se puede traducir la experiencia de escuchar una ópera a un folio con sus pentagramas y sus notas (esto es, estamos ante la pérdida de la traducción), no se podría traducir la experiencia de ver una película (en este caso una película sobre una ópera), a puro texto.

Se recurre, principalmente, al argumento de que tanto la música como el cine serían los lenguajes idóneos para hacer filosofía, para filosofar sobre su propia naturaleza. Por otro lado, se pone énfasis en el hecho de que, así como escuchar música no es meramente un fenómeno auditivo, sino que puede ser cognitivo, desentrañando su estructura y poniéndolo

⁶ En 1949 Gilbert Ryle publica *El concepto de lo mental*, donde acuña la paráfrasis del dogma del fantasma en la máquina.

en relación con el contenido que vertebra, ver una película no sería solamente una experiencia perceptiva, sino también cognitiva, filosófica. Quizá pone, no obstante, excesivo énfasis en la inmediatez,⁷ lo cual acaba dando la imagen de que la escucha de la música o el visionado de una película es una actividad mística e inefable, y que las reflexiones que se llevarían a cabo *durante* serían poco menos que incomunicables (lo experiencial como irreductible a lo proposicional); y si resultan incomunicables, es difícil pensar que eso pueda llegar a ser filosofía (de hecho, el propio Wittgenstein, a este respecto, ante lo místico, ética, estética y religión, recomendaba callarse⁸). En estos términos, esta experiencia podría ser valiosísima, pero no se acaba de entender que sea filosófica.

Se exige, eso sí, un determinado tipo de espectador; pero, así como una persona sin bagaje filosófico puede encontrar absolutamente ilegibles la lectura del *Tractatus logico-philosophicus* o de la *Fenomenología del espíritu* (por poner dos obras clásicamente consideradas oscuras), la crítica de que se necesita ser filósofo para desentrañar las películas filosóficamente sería extensible a la mayoría de clásicos filosóficos que articulan el canon.

Pero ¿por qué escoger una película basada en una ópera? A juicio de este autor, la esencia de Don Giovanni, protagonista de la ópera, no es que este personaje sea “un hábil seductor que desea mujeres bellas, sino una fuerza arbitraria, aterradoramente depredadora, una fuerza demoníaca de anhelo inmediato de feminidad”. Dicho de otro modo, la película, con su puesta en escena surrealista, nos daría: “una nueva ventana visual a un mundo esencialmente sonoro” (2005: 120). Tanto la música como el cine serían mejores medios para transmitir esta idea; pero, en concreto, la película, con su mentada puesta en escena, le añadiría un plus a esta experiencia de una fuerza natural insaciable, de sabor schopenhaueriano (quien, por cierto, defendía lo inefable de esta intuición fundamental, y afirmaba que la idea-intuición de la voluntad, indecible de suyo, se captaba con más fidelidad mediante la música que mediante el discurso).

El quinto ensayo se titula: “Diálogo silencioso: filosofando con Jan Sývankmajer”, y corre a cargo de David Rudrum. Se centra el en cineasta checo Jan Sývankmajer, caracterizado, según el autor, por arrojar reflexiones filosóficas que se mueven entre el rechazo total de la palabra hablada y el rechazo consciente del diálogo convencional, o más

⁷ Quizás aquí hay cierta relación con el segundo Wittgenstein: así como para entender el significado de una palabra nos tenemos que remitir al contexto, al uso (significado=uso), para captar toda la enjundia de una obra musical o de una película, tenemos que pasar por dicha experiencia, esto es, tenemos que contextualizarlos.

⁸ “7. De lo que no se puede hablar, mejor es callarse” (2012: 103).

bien, en su rechazo a la posibilidad de un diálogo racional. Para ello, escoge *Dimensiones del diálogo* (*Možnosti dialogu*, Jan Sývankmajer, 1982), obra en *stop motion*, sin diálogos, sin palabra escrita u oral, dividida en tres secciones: “Discusión exhaustiva”, “Discurso apasionado” y “Conversación fáctica”.

En la primera parte, “Discusión exhaustiva”, vemos dos cabezas enfrentadas: una hecha, a la manera de Arcimboldo, de frutas, mientras la otra es una especie de collage de utensilios de cocina y herramientas: el *diálogo* consiste en que el segundo se *come* al primero, y luego vomita una mezcla entre ambos; y así, constantemente, vemos unos canibalismos y posteriores vomitonas que van dando como resultado unas cabezas cada vez más amorfas. El autor lo interpreta como una crítica a Lévinas: si para este el cara a cara es: “la relación irreductible y última, una relación de inmediatez y franqueza, pero también un encuentro profundamente ético” (2005: 127), para Sývankmajer encontrarse frente a frente con el otro no implica respeto y empatía, sino las ganas irrefrenables de reducir al otro a la propia identidad (canibalizar), aun cuando esto es imposible (vomitar). El cine, pues, funcionaría como una refutación de una filosofía preexistente, proponiendo otra filosofía, en este caso, el pesimismo en torno a las capacidades del diálogo, a la imposibilidad de ver al otro como un amigo, en vez de como un enemigo a destruir.

En la segunda parte, “Discurso apasionado”, dos figuras de arcilla, una femenina y la otra masculina, también enfrentadas, empiezan besándose apasionadamente para terminar fusionándose; luego se vuelve a separar, y esta vez, en vez de besarse, empiezan a destrozarse, hasta que queda una masa amorfa. De nuevo parece haber una crítica a las posibilidades del diálogo, en este caso, a Bajtín: si para este pensador ruso: “ser significa comunicarse, compartir el ser de uno con otro” (2005: 134), siendo el amor el motor más eficiente para esta unión, Sývankmajer, a juicio del autor, establece una relación indisoluble entre lo erótico (el beso) y la violencia (la destrucción mutua posterior), refutando esa idea de que el amor puede contribuir a un mejor diálogo; y por otro lado, refutando la idílica fusión de los yoes, con esas masas amorfas y repulsivas que son el resultado de la refundición entre los dos monigotes-interlocutores. De nuevo tendríamos un pesimismo frente al diálogo: este puede hacer que dos yoes se conviertan en algo peor precisamente por el amor.

En la tercera y última parte, “Conversación fáctica”, vemos, de nuevo, dos cabezas enfrentadas, solo que esta vez son idénticas: la primera ofrece ciertos objetos a la segunda, y son correspondidos (por ejemplo, ofrece un cepillo de dientes, correspondido con pasta de

dientes, o un lápiz, correspondido con un sacapuntas); pero cuando la segunda ofrece los objetos a la primera, estos, lejos de ser correspondidos, son destruidos (el cepillo de dientes es correspondido con el sacapuntas, el lápiz con la pasta de dientes...), lo que conlleva la destrucción de las propias caras. Aquí se acude al Wittgenstein de *Aforismos, cultura y valor*, en concreto al pasaje donde pone el ejemplo de la pelota:

¿Cómo es que la gente no tiene el mismo sentido del humor? No reaccionan adecuadamente entre sí. Es como si hubiera una costumbre entre ciertas personas de que una persona arroje a otra una pelota que se supone que debe atrapar y devolver; pero algunos, en lugar de tirarla de vuelta, se la meten en el bolsillo. En una conversación: Una persona lanza una pelota; el otro no sabe: si debe devolverla, o arrojársela a un tercero, o dejarla en el suelo, o recogerla y guardarla en el bolsillo, etc. (1995: 68).

En este caso, en vez de refutación, se acude a un filósofo para completar el significado, aunque siga la esencia de los dos anteriores cortos: el pesimismo y la ridiculización del lenguaje, en este caso el cotidiano (por lo cotidiano de los objetos), y el peligro a que este devenga en la destrucción de sus interlocutores. A juicio del autor, Sývankmajer comparte con Wittgenstein la preocupación por los límites del lenguaje, siendo, no obstante, mucho más pesimista que el filósofo vienés. Se podría considerar, pues, que el cineasta checo es un filósofo wittgensteiniano que, siguiendo al maestro, hace filosofía por medios menos ortodoxos, en este caso, mediante cortos en *stop motion*.⁹

Volvemos a caer, no obstante, en la aporía entre si es traducible o no es traducible, si la experiencia es insustituible o no: si no se pueden traducir los cortos de Sývankmajer a palabra escrita u oral, entonces, antes que filosofía, sus cortos serían una experiencia mística inefable; si sí que se pueden traducir los cortos de Sývankmajer a palabra escrita u oral, entonces nada impide prescindir de ellos, sustituirlos por descripciones verbales. En todo caso, más allá de que se supere o no el cine como ilustración de tesis filosóficas, podríamos incluir aquí el cine como refutación de tesis filosóficas: el problema es que, así como tomamos a un filósofo para refutarle, también podríamos tomar a un filósofo que critique a ese filósofo (en este caso, filósofos críticos con Lévinas y Bajtín), y entender que los cortos de Sývankmajer, antes que refutaciones, son ilustraciones, solo que de otros autores. El cine como refutación, por tanto, al menos a mi modo de ver, no escapa del problema del cine

⁹ Evidentemente, la descripción de estos cortos en *stop motion*, sin diálogos ni palabras de ningún tipo, nos conduce irreversiblemente a la dicotomía que, en gran medida, estructura todo el libro: la diferencia wittgensteiniana entre decir y mostrar.

como mera ilustración de tesis filosóficas, ya que, así como podemos tomar a un filósofo para criticarle, podemos tomar a otro filósofo que sea crítico con ese primer filósofo, y entonces entender la obra cinematográfica como ilustración¹⁰.

El sexto ensayo se titula: “Calma: Sobre *La delgada línea roja* de Terrence Malick”, y es obra de Simon Critchley. Como parece obvio, las reflexiones girarán en torno a *La delgada línea roja* (*The Thin Red Line*, Terrence Malick, 1998). Por un lado, el autor recalca la formación filosófica de este cineasta, graduándose con honores en Harvard, escribiendo una tesis sobre *Ser y tiempo* de Heidegger, supervisada por Cavell, y trabajando posteriormente en el MIT como profesor de filosofía. ¿Por qué importa esto? Generalmente se dice que las películas no hacen filosofía, sino que son los filósofos los que extraen, dadas sus lecturas y sus bagajes, la filosofía de ellas; sin embargo, aquí tenemos un caso de filósofo, doctor en filosofía, metido a cineasta. ¿Esto convierte, *ipso facto*, a todas las películas de este director en filosofía pura y dura? Desde luego que no. Lo que se pregunta el autor es: ¿cómo un filósofo se debería enfrentar a las obras cinematográficas de otro filósofo? Interpretar esta película en clave heideggeriana, dada la formación de su director, no parece ninguna salida del tiesto. Básicamente, el autor defiende que la película: “transmite un mensaje existencial sobre la calma hacia la muerte” (2005: 147), mensaje al que se accedería, única y exclusivamente, mediante la experiencia cinematográfica del visionado de la película.

No obstante, el artículo no deja de ser una interpretación de una película desde ciertas posturas de un filósofo (por cierto, ni rastro de Wittgenstein, y menos aún de Cavell, aunque podemos suponer que se suscribe la distinción entre decir y mostrar), con lo que no queda claro dónde está la supuesta innovación filosófica del filme. En definitiva, se plantea una cuestión muy interesante, como es la intencionalidad, pero tampoco se ahonda en ello, yendo rápidamente a lo más obvio: interpretar una película desde las coordenadas filosóficas de un autor relevante, con lo que, a mi juicio, poco se dice sobre si el cine hace o no hace filosofía.

El séptimo y último artículo, que corre a cargo de Stuart Klawans, se titula: “El nuevo matrimonio habitual: los extremos de la felicidad en *La historia de Palm Beach*”. Este es, realmente, el único artículo que tiene a Cavell como filósofo de referencia, principalmente su obra: *En busca de la felicidad* (*Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of*

¹⁰ Esto pasaba en el artículo sobre la película *Memento*: se ponía como ejemplo de anticartesianismo, contra el dualismo, apenas ahondando en esto; por tanto, más que refutación de Descartes, de cierta lectura sesgadísima de este autor, podríamos entender la película como ilustración de algún anticartesiano que vaya contra el dualismo simplón que nos presentaba el artículo.

Remarriage, 1981). Este estudio tiene como objeto la comedia de segundas nupcias, un género que gira en torno al matrimonio, como parece obvio. A juicio del autor, el tema predominante del estudio de Cavell es:

La necesidad de que el hombre reconozca la autonomía de la mujer y que ella vea que él la reconoce. Sólo así se hará digno de ella, para que finalmente ella se entregue a él. (...) este reconocimiento mutuo requiere un proceso de transformación, ya sea en la mujer o en la forma en que el hombre la ve, un proceso que Cavell a veces llama la creación de una mujer (2005: 162).

Este artículo, no obstante, se limita a analizar una película de segundas nupcias, *La historia de Palm Beach* (*The Palm Beach Story*, Preston Sturges, 1942), mediante un estudio sobre películas de segundas nupcias, con lo que apenas hay referencias a si el cine hace o no hace filosofía. Defiende el autor, amparándose en Cavell, que este tipo de películas hacen afirmaciones en torno a la naturaleza del matrimonio, nos proponen dilemas morales... Pero tampoco ahonda con gran interés en estos temas. Lo que verdaderamente le interesa es defender que esta comedia entra dentro de los estudios de Cavell, a pesar de que este, en su trabajo, no la incluye. Artículo, en definitiva, escasamente interesante para nuestros propósitos.

El libro se cierra con una entrevista de Andrew Klevan a Stanley Cavell, titulada: “¿Qué pasa con el pensamiento en el cine? Stanley Cavell en conversación con Andrew Klevan sobre el cine como filosofía”. A pesar del título, no obstante, la entrevista es antes un itinerario vital de Cavell sobre el cine de segundas nupcias y su obra *En busca de la felicidad*, que una profundización en el tema que nos interesa. Reconoce Cavell que sus dos grandes influencias son Wittgenstein y J. L. Austin (de quien fue alumno): las dificultades surgidas en torno al lenguaje, o más concretamente, el problema de la traducción entre distintos lenguajes, lo complicado que supone describir una película, la falsa dicotomía entre descripción y análisis, dado que toda descripción supone un análisis previo...

No se puede proposicionalizar, en definitiva, la experiencia cinematográfica, sin perder lo fundamental de esta experiencia, que consiste en experimentar o habitar lo que solo se puede mostrar; así como explicar un chiste no es lo mismo que reírse con él¹¹, analizar o describir o hablar sobre una película no es lo mismo que experimentar dicha película. Como

¹¹ En este sentido, el artículo de Sixto Castro: *El chiste como paradigma hermenéutico* (2011) puede ser muy esclarecedor.

dice el entrevistador: “la afirmación de Wittgenstein de que en filosofía no buscamos aprender nada nuevo (...) sino que queremos entender lo que ya está a la vista. La crítica de cine que más admiro me ayuda a entender lo que está a la vista” (2005: 185).

Defiende Cavell la emotividad inherente al cine, y reconoce la importancia, en este aspecto, de Wittgenstein y Austin contra los resabios racionalistas (dicotomía razón-sentimientos), poniendo énfasis en lo que los sentimientos tienen de no decir y mostrar:

Fueron los primeros filósofos que leí que en sus descripciones de casos incluían el sentimiento, la pasión. Como si los filósofos creyeran implícitamente que el sentimiento y la pasión interfieren siempre con la razón, la égida de la filosofía. (...) el miedo a las tonterías, el miedo a lo irracional, es de alguna manera omnipresente en la filosofía occidental, parte de su origen. La idea de que la pasión y la razón son antítesis entre sí me parece un libelo sobre la naturaleza y las conductas humanas (2005: 177).

En definitiva, recalca la idea de lo difícil que es abstenerse de juzgar al ver algo; el hombre, como diría Nietzsche, es el animal que valora, sea o no sea filósofo, carezca o no de un bagaje filosófico, por lo que, como tras ver algo surge la pregunta sobre qué significa lo que acabo de ver, el cine, esencialmente, está relacionado con la reflexión filosófica. Otro tema sobre el que se reflexiona, muy sucintamente, es sobre el cine como ilustración de tesis filosóficas: “no *hay* filosofía a menos de que sea *descubierta*” (2005: 201). Es decir: ¿los libros de filosofía, por ejemplo el *Tractatus logico-philosophicus*, son filosóficos si son leídos poéticamente? ¿Qué es más filosófico: una lectura poética de tal o cual obra filosófica, o una lectura filosófica de tal o cual obra poética? La importancia, en suma, del bagaje filosófico del intérprete.

Las películas, en definitiva, son experiencias que se han de interpretar, que exigen interpretación; y si se tiene un buen bagaje filosófico, se las podrá interpretar filosóficamente. El problema, en lo que nos atañe, si el cine hace o no hace filosofía, es que cualquier experiencia caería dentro de estas afirmaciones, y dado que estar vivo es experimentar, no acaba de quedar claro por qué el cine es mejor experiencia para la interpretación filosófica que el resto de las actividades que un ser humano puede llevar a cabo.

En todo caso, ¿qué conclusiones podemos extraer de todo el libro? A mi juicio, las ideas más interesantes son las siguientes: por un lado, la diferencia, extractada del primer Wittgenstein, entre decir y mostrar, que aplicada al cine quedaría así: las películas muestran una filosofía, dada su especificidad audiovisual, vedada a los textos; la experiencia

cinematográfica, pues, es intraducible a otros lenguajes. El problema de esta idea es que conduce a una aporía: si esta experiencia es intraducible al lenguaje verbal, es improposicionalizable, entonces es incomunicable, inefable, luego es mística; y cuesta creer que algo incomunicable sea filosofía, dado que no se podría argumentar, ni a favor ni en contra (el propio Wittgenstein, ante lo místico, recomendaba callarse: de lo que no se puede hablar, mejor es callarse; la experiencia podría ser, entonces, valiosísima, pero estaría más allá de la filosofía¹²). Si esta experiencia es traducible al lenguaje verbal, entonces el medio cinematográfico es prescindible y sustituible, luego no habría nada específicamente filosófico en el medio cinematográfico en las películas.

Por otro lado, la idea, extraída de Mulhall, de ver la saga *Alien* como una colección de *papers*: así como este libro sería una colección de ensayos, donde varios autores, en torno a una temática, y aceptando unos presupuestos (Wittgenstein y Cavell¹³), filosofan sobre una determinada cuestión (si el cine hace filosofía), la saga *Alien* sería una colección de películas, donde varios directores, en torno a una temática, y aceptando unos presupuestos (el género de ciencia ficción), filosofan sobre una determinada cuestión (el rol que pasa a ocupar el hombre al toparse con el monstruo). La idea de fondo es que hay que bajar el listón de qué consideramos filosofía: así como no consideramos a filosóficos los trabajos divulgativos de filosofía, ni la bibliografía secundaria o terciaria (la mayoría de los *papers*), ni las clases, de instituto o universitarias, que imparte un profesor, no deberíamos considerar a filosófico el cine. No es una cuestión de todo o nada, de estar al nivel Platón o ser un charlatán, sino que hay puntos intermedios. El cine, pues, es capaz de ilustrar tesis filosóficas,¹⁴ luego aunque no haga contribuciones originales a la filosofía (cosa que seguramente no hayan hecho más que un puñado de filósofos a lo largo de la historia), puede estar estrechamente relacionada con ella.

¹² ¿Hay ideas, como la voluntad de Schopenhauer, que serían mejor comunicadas, por lo inefable que tienen de suyo, por la música o el cine antes que por el lenguaje verbal? ¿Qué clase de ideas serían estas? ¿El cine o la música son los lenguajes idóneos para tratar la naturaleza del cine o de la música? Creo que todas estas preguntas acaban cayendo en la aporía señalada, en gran medida porque este tipo de nociones son mitad ideas, mitad intuiciones.

¹³ Como se ha visto, en verdad el peso de Cavell se reduce al último ensayo y a la entrevista.

¹⁴ Dentro de la ilustración incluyo la refutación, pues, como dije anteriormente, así como tomamos a un filósofo para refutarle, también podríamos tomar a un filósofo que critique a ese filósofo, y entender que, antes que refutaciones, son ilustraciones, solo que de otros autores. El cine como refutación, por tanto, al menos a mi modo de ver, no escapa del problema del cine como mera ilustración de tesis filosóficas, ya que, así como podemos tomar a un filósofo para criticarle, podemos tomar a otro filósofo que sea crítico con ese primer filósofo, y entonces entender la obra cinematográfica como ilustración.

Esto está unido a otra idea fundamental: el intérprete. Así como una persona sin bagaje filosófico podría interpretar el *Tractatus* como un extraño libro de poemas, o de aforismos, una persona con gran bagaje filosófico interpretará, incluso las películas más infames, relacionándolas con tales o cuales filosofías o corrientes de pensamiento. Se exige, pues, un determinado tipo de espectador. Importa, por tanto, no solo la obra, sino el receptor. El caso de Malick, a este respecto, es interesante: tenemos a un filósofo académico haciendo cine. ¿Cómo un filósofo debe entender el cine de otro filósofo? ¿Qué es un filósofo, alguien con diploma, sancionado, ungido por tal o cual institución? La intencionalidad, a fin de cuentas, tema sobre el que volveremos.

Otra idea a tener en cuenta es que el cine no es solo una experiencia audiovisual, perceptiva, sino cognitiva. Contra la dicotomía, pues, entre lo intelectual, como sinónimo de lo discursivo, y lo audiovisual, como sinónimo de lo intuitivo-perceptivo: las películas las vemos y las pensamos. Podemos estar de acuerdo en que un racionalismo que entiende que lo audiovisual, o la imagen, no tienen nada de filosófico, carece de interés reflexivo, es nocivo y tosco, como se ve en la entrevista a Cavell; esto es, que la experiencia cinematográfica no es una experiencia anti-intelectual. Pero tampoco debemos caer en la aporía señalada al principio.

1.2.2 *Thinking on Screen. Film as philosophy*

Este libro se divide en ocho capítulos: el primero, “Se puede proyectar la filosofía?”, gira en torno a si las películas pueden o no pueden hacer filosofía; en el segundo, “¿Existen límites para las capacidades filosóficas del cine?”, refutará tres objeciones en torno a la incapacidad del cine de hacer filosofía; en el tercero, “Ilustrando una teoría filosófica: *Tiempos modernos*”, con la película mencionada, reflexiona sobre el cine como ejemplificación de tesis filosóficas; en el cuarto, “Un experimento mental escéptico: *The Matrix*”, trata de demostrar que esta película puede funcionar como experimento mental, procedimiento filosófico muy caro a la tradición anglosajona; en el quinto, “Argumentando contra el utilitarismo: *Olvidate de mí*”, reflexiona sobre el uso de esta película como contraargumento filosófico; en el sexto, “La inteligencia moral y los límites de la lealtad: *El Tercer Hombre*”, pone esta película como ejemplo de ilustración filosófica más contraargumento a la ética de Aristóteles; en el séptimo, “Primer plano del fondo: *Empire* y *The Flicker*”, defiende estas

películas experimentales como filosofía sobre el cine; y en el octavo y último, “La naturaleza de la filosofía cinematográfica”, hace una breve recapitulación de lo visto a lo largo del libro.

El primer capítulo, “¿Se puede proyectar la filosofía?”, va a tratar de responder a la pregunta de si las películas son capaces de hacer filosofía, y en qué sentido, en caso afirmativo, lo harán. Pero ¿en qué sentidos se hace filosofía? En un primer sentido: “en una acepción similar a la que pensamos en los textos clásicos de la tradición occidental, como *La República* de Platón y las *Meditaciones* de Descartes” (2007: 17). Las películas harían filosofía como los textos filosóficos. En un segundo sentido, “el cine es un medio muy hábil para popularizar temas filosóficos, pero carece de la capacidad para producir filosofía original en sí misma” (2007: 17). El cine, pues, como mera ilustración de filosofías preexistentes. Estos serían, a juicio del autor, los dos extremos en la relación cine y filosofía.

Saca a colación el asunto de la comerciabilidad, esto es, la idea de que cierto tipo de cine, por ejemplo gran parte de las películas de Hollywood, al tener, prioritariamente, una intención recaudatoria, en vez de practicar la reflexión libre en pos de la verdad, caerían fuera de la filosofía. Sin embargo, Shakespeare o Dostoievski, o, en el caso español, Lope de Vega o el mismo Quijote, en su época eran autores y obras comerciales, sin que por ello carezcan de valor filosófico (a pesar de ser ejemplos literarios, pueden extraerse de ellos tesis filosóficas). En cuanto al cine, pone el ejemplo de *El hombre que mató a Liberty Balance* (*The Man Who Shot Liberty Balance*, John Ford, 1962), obra, cree el autor, que se puede interpretar en clave filosófica como una crítica a la historia progresista de Hegel, más cercana a la visión nietzscheana de avances y retrocesos, y la idea de que el progreso es casi indistinguible, tal y como se entiende, de la domesticación, que se funda en mitos, mentiras y falsificaciones, y que conllevan el triunfo de los débiles, y no, como en el caso de Hegel, como una mayor libertad y autoconciencia. Comoquiera que esta película comercial está, consciente o inconscientemente, incardinada dentro de la tradición occidental, entra en diálogo con autores y doctrinas precedentes, esto es, refutando y defendiendo a ciertos autores y doctrinas. No sería un simple *western* comercial, sino una concreción, una encarnación de ciertas filosofías, con lo que se estaría: “brindando a la filosofía un contenido empírico” (2007: 19).

Sin embargo, el propio autor, poniéndose en la piel de un escéptico, va a proponer unos argumentos en contra de todo esto: la película en sí no hace filosofía, sino que la hace el intérprete filosófico. Estas tres objeciones son la de explicitud, la de generalidad y la de

imposición. Antes de entrar a valorar estos argumentos, el autor nos dice que: “las películas no solo tienen la capacidad de ilustrar teorías filosóficas de una manera que proporcione una iluminación genuina, sino que también pueden presentar argumentos, proporcionar contraejemplos a las afirmaciones filosóficas” (2007: 20). Más adelante veremos cómo.

Ahora bien, ¿qué entiende el autor cuando dice que una película puede hacer filosofía, cuando dice que una película filosofa?: “es una expresión abreviada para afirmar que los realizadores de la película son los que realmente están haciendo filosofía en/sobre/a través de la película” (2007: 23). Y que esto es independiente de las intenciones del director, dado que en el ambiente, en el clima cultural, y teniendo en cuenta la finitud de las ideas, es casi imposible no toparse con cuestiones previamente reflexionadas por la filosofía (ideas que parecen similares a las de Danto¹⁵, y que no se alejan mucho de Hegel). En cualquier caso, deja de lado la polémica sobre si las películas pueden considerarse o no obras de filosofía: así como *Los hermanos Karamazov* hace filosofía, mediante muchos de los parlamentos de sus personajes, sin ser por ello obras de filosofía, el cine haría filosofía sin ser por ello una obra de filosofía. No afirma, por tanto, que una película sea una obra de filosofía a la altura de *La República* de Platón o las *Meditaciones Metafísicas* de Descartes, sino que hace, en este modesto sentido, filosofía, cuando un intérprete extracta de ella tesis e ideas.¹⁶

En el segundo capítulo, “¿Existen límites para las capacidades filosóficas del cine?”, examinará los argumentos, anteriormente mencionados, sobre por qué el cine no podría hacer filosofía: las objeciones de explicitud, de generalidad y de imposición:

1. La objeción de explicitud: dada la naturaleza visual del cine, y dada la indisoluble relación de la filosofía con el lenguaje, siendo, como viene desde Platón, la imagen un medio infantil y falsario para transmitir información, el cine estaría incapacitado para hacer filosofía. Saca a colación la película *Waking Life* (Richard Linklater, 2001), rotoscópica y animada, donde un personaje se entrevista con varios personajes, filósofos y artistas principalmente, sobre los sueños y la realidad, sobre la ontología de lo real; la película, pues, se podría resumir en gente que filosofa en dibujos animados. En este caso, y dado el tema

¹⁵ Estos asuntos los veríamos, por ejemplo, en *El mundo del arte*.

¹⁶ Ahora bien, qué productos culturales o qué experiencias no caerían dentro de esto. Todo podría interpretarse en clave filosófica. Como decíamos al principio, se corre el riesgo de que cualquier cosa sea considerada filosofía, de vulgarizar y banalizar (incluso vandalizar) una tradición tan sólida y milenaria.

escogido, los borrosos límites entre sueño y realidad, ¿no añade el aspecto visual ciertas capas a las reflexiones?¹⁷

La esencia de esta objeción, en suma, es que las películas, como el arte en general, son demasiado ambiguas; y es que en arte la ambigüedad puede ser vista como un elemento a favor, dado la variedad interpretativa que permite. Pero en filosofía, por el contrario, dado que su esencia es ir en pos de la verdad, la ambigüedad es antes una tara que un beneficio. Ahora bien, ¿todos los textos filosóficos presentan argumentos? Parece que se está reduciendo la filosofía a filosofía analítica (pensemos en el *Tractatus logico-philosophicus*¹⁸); además, sobre qué o cómo argumentar son cuestiones profundamente filosóficas, tremendamente abiertas a disputa.

Por otro lado, ante la objeción, que parte de la ambigüedad, de que lo filosófico que haya en una obra dependerá del filósofo que la interprete, y no de la obra en sí, el autor alega lo siguiente: “las afirmaciones que hacen las obras de arte a menudo son implícitas y, por lo tanto, requieren que el espectador las haga explícitas. Pero esto no quiere decir que sea el espectador quien constituya el sentido de una obra” (2007: 30). Esto, en todo caso, es extensible a muchas de las obras filosóficas que componen el canon occidental; como bien dice Castro:

¡Vaya si hay ambigüedad en la obra de, por ejemplo, Hegel! Hasta el mismo Wittgenstein, tajante en sus decires, tiene sus exégetas que se esfuerzan en rescatar el pensamiento prístino del filósofo. Lo que hay de fondo en esta crítica son, más bien, las sospechas que ya Platón albergaba frente al arte en razón de lo que él consideraba defectos ontológicos y epistemológicos (2010: 412).

2. La objeción de generalidad: la filosofía, disciplina antiquísima, se caracteriza por realizar preguntas e investigaciones en torno a cuestiones abstractas y generales, como: ¿cuál es la naturaleza de la realidad?, ¿qué cosas podemos saber con certeza? o ¿cómo deberíamos vivir y qué clase de sociedad deberíamos construir para ello? El cine, por el contrario, es concreto y particular. La esencia del cine, siendo concreta y particular, contraria a la

¹⁷ Otra crítica, que aquí no señala el autor, es la idea de que la imagen o lo audiovisual, como vimos anteriormente, no tiene por qué estar reñido con lo cognitivo. Que el enfrentamiento entre filosofía (=conocimiento cognitivo) y cine (=pura percepción), es un falso dilema.

¹⁸ Curiosamente, a pesar de ser Wittgenstein uno de los patrones de la rama analítica, sus obras principales, el *Tractatus* y las *Investigaciones filosóficas*, incumplen la mayor parte de los dogmas de esta corriente, como la claridad expositiva, o la estructura tesis-antítesis-síntesis.

naturaleza universal y abstracta de la filosofía, impide a las películas hacer contribuciones filosóficas valiosas.

Sin embargo, como el propio autor afirma, la filosofía se vale con facilidad de mitos, alegorías, narraciones y experimentos mentales, pues: “la función de una narración es proporcionar el andamiaje que une los eventos en un patrón que nos permite comprender su significado” (2007: 34). Y es que, como dice Castro: “la filosofía está llena de mitos y relatos que se utilizan como elemento de la misma argumentación” (2010: 413). Como decíamos anteriormente, la cuestión sobre cómo argumentar es muy compleja, y generalmente se utilizan este tipo de recursos como parte imprescindible de ella. Pero si hay un tipo de narración por antonomasia en la filosofía, nos dice el autor, ese es el experimento mental (aquí se ve la tradición a la que pertenece el autor: la anglosajona): el cine, pues, haría filosofía en tanto en cuanto podría funcionar como experimento mental.

Por otro lado, trabajos como el de Vladimir Propp (*Morfología del cuento*) o Josep Campbell (*El héroe de las mil caras*) demuestran que las narraciones, por muy particulares que puedan parecer a primera vista, están estructuradas siguiendo unos patrones universales que se repiten en todas las culturas. Es decir, que en las narraciones, por ejemplo en los cuentos rusos, hay tanto de particular como de universal. En todo caso, la discusión en torno a qué es concreto y particular y qué es universal y abstracto, y cómo se sitúa la filosofía ante esta polémica, por ejemplo si estamos ante una dicotomía o ante un binomio, resulta tan sumamente compleja que el autor ni la encara.

3. La objeción de la imposición: se reconoce que las películas pueden interpretarse con fines filosóficamente provechosos, pero que las películas, en sí, no hacen filosofía, sino que esta la hace el intérprete:

Aunque las películas pueden ser formas útiles de introducir la discusión de temas filosóficos e incluso pueden ayudarnos a pensar sobre esos temas de manera más profunda y adecuada, las películas en sí mismas no contribuyen a nuestro acervo de conocimiento filosófico. El filosofar lo hace un filósofo usando una película, pero no la película misma (2007: 36).

Aquí nos topamos con la cuestión de la autoría en el cine, dado lo colectivo de este arte, y de la intencionalidad. Recordemos, no obstante, el caso de Malick: ¿dónde colocar a este doctor en filosofía que hace películas? Por otro lado, nos topamos con la pregunta acerca de qué entendemos, exactamente, por filosofía, teniendo en cuenta las pugnas que se dan

entre las propias corrientes (analíticos frente a continentales, por ejemplo, con sus recíprocas expulsiones), o en torno a la confección del canon, de qué autores hay que tener en cuenta y a cuales expulsar (Hegel, Heidegger o Derrida, por ejemplo, para los analíticos más duros), o sobre qué disciplinas deben predominar en la filosofía (por ejemplo, la lógica o la sociología, y dentro de estas dos disciplinas, qué escuelas).

El autor, no obstante, no elude la pregunta en torno a la naturaleza de la filosofía, y aduce tres concepciones distintas y, a su juicio, necesariamente complementarias: la primera concibe a la filosofía como: “una disciplina que aborda un conjunto bastante limitado de lo que a menudo se denomina preguntas eternas. Ejemplos de tales preguntas específicamente filosóficas son: ¿Poseemos conocimiento de realidad como realmente es? ¿Cuáles son los constituyentes básicos de la realidad? Etc.” (2007: 40); la segunda concibe a la filosofía como: “una disciplina que hace preguntas sobre las otras disciplinas. (...) como la ciencia de las ciencias o simplemente como metaciencia, indicando un campo que toma como objeto el conocimiento producido en otros campos” (2007: 41); como saber de segundo grado, en suma, careciendo de cuestiones exclusivas; la tercera concibe a la filosofía como una actividad, una metodología: “basada en su forma o método. La noción es que hay ciertos modos de discurso que cuentan como específicamente filosóficos. (...) la filosofía consiste en formas discursivas tan específicas como el argumento, el contraejemplo y el experimento mental” (2007: 41). El autor propone adoptar: “un enfoque inclusivo, considerando que estas tres caracterizaciones de la filosofía se apoyan mutuamente” (2007: 42); y si bien reconoce que la cuestión sobre la naturaleza de la filosofía, con lo dicho, está lejos de clausurarse, por lo menos tiene una concepción de la filosofía a la que aferrarse.

El tercer capítulo se titula: “Ilustrando una teoría filosófica: *Tiempos modernos*”. Va a pasar revista a la afirmación de que las películas, en el mejor de los casos, funcionan como meras ilustraciones de filosofías precedentes, en este caso, mostrando la relación entre la alienación y explotación laboral en el capitalismo, crítica elaborada por Marx, y *Tiempos modernos* (*Modern Times*, Charles Chaplin, 1936). Ante la crítica a la imagen, el autor recuerda que:

A pesar de una persistente tendencia platónica a menospreciar la imagen en sus pronunciamientos oficiales, los filósofos siempre han recurrido a una multitud de visiones llamativas y vívidas para ilustrar o aclarar su posición, para formular un problema o

proporcionar alguna base para la discusión. La filosofía está llena de extrañas y maravillosas imágenes e invenciones de este tipo (2007: 45).

La discusión de fondo es si la imagen es mera propedéutica o si hace una contribución genuinamente filosófica. ¿Cuándo hará una contribución relevante? Así como ocurre con la caverna de Platón, cuando funcione como un experimento mental:

El experimento mental moviliza las intuiciones de las personas sobre ciertas ideas o conceptos, para que puedan ver por qué una afirmación general es cierta. (...) son un ejemplo de la presencia de una narrativa en la filosofía. Aunque un experimento mental cuenta una historia en particular, la verdad que pretende validar es general, ya que no se basa en los detalles específicos de la narración (2007: 47).

Para defender esto, va a revisar el uso que se suele hacer de las imágenes. Por un lado, tendríamos la imagen que ilustra un texto filosófico: ¿enriquece el texto, o es redundante, incluso limitante¹⁹? Pone el caso de las ilustraciones de los libros de observación de aves, donde la suma de las descripciones y las ilustraciones son indispensables, donde la presencia de las ilustraciones es imprescindible. Por otro lado, si las ilustraciones de un libro fueran de una calidad artística imponente, esas ilustraciones, en sí mismas, serían valiosas. Pero el gran argumento de peso es el siguiente: se suele criticar que el cine no hace contribuciones originales a la filosofía, sin embargo, la mayor parte de los filósofos, profesores o no de la filosofía, no hacen contribuciones originales a esta disciplina; los historiadores de la filosofía, o los doxógrafos y exégetas, sean profesores de instituto o de universidad, rara vez contribuyen de manera decisiva (pensemos en la mayoría de los *papers*); el listón, quizá, está demasiado alto, y si consideramos que filósofo solo será quien realice contribuciones genuinas a la filosofía, quizá solo haya habido, a lo largo de la historia, un puñado de verdaderos filósofos.²⁰

Para defender que el cine contribuye específicamente, desde sus propias particularidades, a la filosofía, pone el caso del efecto Kuleshov: “dos imágenes, cuando se yuxtaponen, adquieren un significado más allá del que contienen cuando cada una se considera aisladamente de la otra” (2007: 56). El ejemplo lo extrae de *Tiempos modernos*: las ovejas conducidas a un matadero, y el corte a los trabajadores entrando en una fábrica. Sin

¹⁹ Pensemos en las ilustraciones de un libro infantil, que pueden limitar la imaginación de sus pequeños lectores.

²⁰ No entra a debatir qué es y qué nos es una contribución genuina, tema espinoso donde los haya. ¿Hace Schopenhauer contribuciones genuinas sobre lo bello y lo sublime? ¿Las hace Kant? ¿O es Burke el que verdaderamente las hace? ¿O más que Burke es Longino?

decir una palabra, se está haciendo una crítica a la sociedad capitalista. ¿Hace esta película filosofía?:

Respondo afirmativamente a esta pregunta, porque brinda a sus espectadores ilustraciones concretas de las afirmaciones abstractas de Marx, ilustraciones que muestran a la audiencia de la película el significado humano de esas abstracciones. (...) Hay muchos artículos filosóficos que buscan explicar el significado de una teoría filosófica difícil y oscura. A menudo lo hacen presentando una relación más detallada y elaborada de las reclamaciones en cuestión. Si bien es posible que tales explicaciones no alcancen el nivel de contribuciones originales a la disciplina, son bastante necesarias para la dialéctica en curso que es la filosofía (2007: 64).

Lo visual y lo cognitivo, en suma, no están reñidos, sino que pueden funcionar como complementos. Por tanto, como experimento mental y como contribución doxográfica, las películas hacen filosofía, aunque, como la mayoría de los filósofos, sus contribuciones no sean extremadamente originales.²¹

El cuarto capítulo se titula: “Un experimento mental escéptico: *The Matrix*”. Esta película filosofa, a juicio del autor, en el sentido de que actualiza la hipótesis del genio maligno de Descartes, trasladándola a un contexto nuevo y contemporáneo, lo que le añade una pátina de crítica a la actual sociedad tecno-capitalista. Actualiza y añade, es decir, al descontextualizar y recontextualizar el experimento mental de Descartes, se suma cierta profundidad, cierta crítica de carácter sociológico. En cualquier caso, recordemos que una de las concepciones de la filosofía, para este autor, es la filosofía como un conjunto de métodos, como son el argumento y el experimento mental; dentro de este último, los experimentos mentales pueden funcionar como contraejemplos, para confirmar teorías, para poner a prueba distintas corrientes, como los dilemas éticos en torno a utilitarismo y deontología...

A juicio del autor, son un elemento imprescindible de la argumentación. Quizá esta sea una visión demasiado analítica de la filosofía, pero si incluimos, por ejemplo, la metáfora dentro de los experimentos mentales, es bastante complicado negar que estas no tienen un papel fundamental en los textos filosóficos. En el caso de *The Matrix*, la película nos permite experimentar, audiovisualmente, el escepticismo en torno a las dudas sobre la realidad del mundo. Al igual que el experimento mental de Descartes, la película genera dudas en el espectador, relacionándolo con problemas de la actualidad como el peso abusivo de la

²¹ Se guarda de caer en la aporía de la traducibilidad, dado el sentido, modesto y moderado, que les otorga a ciertos tipos de filosofía (no solo Platón hace filosofía, aunque quizá solo unos pocos hagan contribuciones genuinas; los profesores o divulgadores, aunque de menor entidad, también hacen filosofía, como las películas).

tecnología en nuestra vida cotidiana, reflexionando sobre la realidad material y la virtual... Genera sus propias dudas escépticas. Luego retoma una preocupación antiquísima de la filosofía, como es la pregunta en torno a la ontología de la realidad, da una respuesta de corte escéptico, y lo relaciona todo con los problemas actuales generados por la tecnología. A juicio del autor, hace su propia (y modesta) contribución filosófica.

El capítulo quinto se titula: “Argumentando contra el utilitarismo: *Olvídate de mí*”. Hasta ahora hemos visto:

Dos formas en las que las películas pueden calificarse como filosofía. Primero, argumenté que una película que ilustra una teoría filosófica puede hacer una contribución a esa teoría. En segundo lugar, mostré que las películas pueden presentar experimentos mentales, una técnica filosófica importante que ha florecido dentro de la filosofía analítica (2007: 87).

En este caso, tomará una película como: “contraejemplo de una tesis filosófica por medio de un experimento mental” (2007: 87): *Olvídate de mí (Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, Michel Gondry, 2004) contra el utilitarismo. Evidentemente, descarta la posibilidad de una película que conste simplemente en un filósofo hablando, en una conferencia grabada: de lo que se trata es de demostrar que el cine, por sus medios genuinos, puede hacer filosofía. El contraejemplo caería dentro del experimento mental, como vimos anteriormente, con lo que en este capítulo no tendremos grandes innovaciones respecto al anterior. Básicamente, si el utilitarismo tiene como principio supremo de la moralidad el principio de utilidad: “una institución social está justificada si contribuye más que cualquier alternativa al bienestar general” (2007: 95), la película *Olvídate de mí* demostraría cómo el borrado selectivo de memoria pondría en un brete a esta corriente:

Las personas que han tenido una experiencia traumática sufren mucho dolor debido al recuerdo de esa experiencia. Eliminar el recuerdo de esa experiencia aumentaría el bienestar de esas personas sin afectar negativamente a los demás. Por lo tanto, desde un punto de vista utilitarista se justifica la práctica del borrado selectivo de la memoria en el caso de individuos gravemente traumatizados (2007: 98).

Aunque desde el utilitarismo esta tecnología de borrado estaría justificada, lo cierto es que no aumentaría el bienestar de sus pacientes:

La tecnología hipotética que vemos en la película es una (i) cuyo uso podría estar justificado, al menos inicialmente, por consideraciones de utilidad y, sin embargo, (ii) la película afirma que hay algo de malo en que se implemente además del hecho de que realmente no se puede

justificar sobre bases utilitarias. Por lo tanto, la película presenta un contraejemplo al utilitarismo (2007: 102).

A *a priori* tendríamos una tecnología más que justificada, legítima para el utilitarismo, dado que anularía el dolor que provocan situaciones pasadas; sin embargo, la misma película muestra cómo al liberarnos de este sufrimiento, volveríamos a un estado de infantilismo, dada la importancia educativa que tiene el sufrimiento en la identidad personal (por ejemplo, en la educación del deseo). Ni a nivel individual ni a nivel colectivo supondría un bienestar, a pesar de estar previamente sancionado por el utilitarismo.

El capítulo sexto se titula: “La inteligencia moral y los límites de la lealtad: *El tercer hombre*”. Si primero usaba la película *Tiempos Modernos* como ilustración, luego *The Matrix* como experimento mental, y posteriormente *Olvidate de mí* como contraejemplo, un tipo más específico de experimento mental, ahora utilizará *El tercer hombre* (*The Third Man*, Carol Reed, 1949) como ilustración de una tesis filosófica a la par que experimento mental filosófico. Es un experimento mental, a juicio del autor, porque:

Desarrolla una explicación de lo que llamaré las vicisitudes de la inteligencia moral.²² La inteligencia moral (o sabiduría práctica, *phronesis*²³) es una noción que Aristóteles lo desarrolla en su *Ética a Nicómaco*. La película señala dos obstáculos para su empleo sin problemas en nuestras vidas: los compromisos previos²⁴ y la influencia de *pulp fictions*²⁵. Esta es una importante contribución que la película hace a la ética aristotélica (2007: 104).

Y segundo, por ilustrar:

Algunos aspectos importantes del relato de la amistad de Aristóteles, un tema que también trata en la *Ética a Nicómaco*. Dos de las cuestiones que plantea Aristóteles son cuándo es

²² “La película aísla dos factores que nos dificultan actuar con inteligencia moral: el efecto distorsionador que tienen los compromisos previos en nuestra valoración de las nuevas situaciones, y el impacto del arte de masas en nuestra imaginación” (2007: 108). A juicio del autor, los compromisos previos son: “un aspecto de la amistad que Aristóteles no analiza en su relato de la lealtad de un amigo, pero que la película destaca expresamente. Así que este es un ejemplo de la contribución de *El tercer hombre* a la teoría de la inteligencia moral” (2007: 113).

²³ “*El tercer hombre* ya ha hecho una importante contribución a la explicación de la inteligencia moral de Aristóteles al sugerir que hay dos factores que socavan nuestra capacidad para emplear esta facultad: las lealtades anteriores y las ficciones baratas.” (2007: 115) Sería, pues, un enriquecimiento de la *phronesis* aristotélica.

²⁴ ¿Qué es más grave, traicionar a tu amigo o traicionar a tu país? Esta es un dilema sobre el cual se debate el protagonista. Y por culpa de los compromisos previos, preferirá proteger a su amigo, quien especula con medicamentos en plena guerra mundial.

²⁵ Estas ficciones baratas suponen esquemas morales simplistas y estereotipados, mientras que la inteligencia moral o *phronesis* exige una mayor flexibilidad y adaptación a las circunstancias, dado lo complejas que son las relaciones humanas.

legítimo disolver una amistad y cómo la disolución de una amistad debería afectar nuestra lealtad a nuestro (antiguo) amigo (2007: 105).

Por ambas cosas, la película hace filosofía, funcionando así como un ejercicio de inteligencia moral, una manera de ejercitarla.²⁶ En definitiva:

En primer lugar, la película ilustra una serie de afirmaciones de Aristóteles sobre la amistad de una manera que muestra que esas afirmaciones son más sistemáticas de lo que pueden parecer. Esto ya califica a la película de hacer filosofía, pues contribuye a nuestra comprensión de la teoría de Aristóteles. Pero, lo que es aún más significativo, proporciona una descripción original de las vicisitudes de la inteligencia moral; es decir, presenta dos factores que inhiben su ejercicio, a saber, la nefasta influencia de compromisos anteriores y las *pulp fiction*. Este último aspecto de la película es una contribución real que la película hace a la teoría de la inteligencia moral y, por lo tanto, califica a esta película como filosófica de una manera particularmente eficaz y original (2007: 127).

El séptimo capítulo se titula: “Primer plano del fondo: *Empire* y *The Flicker*”. Trata las películas sobre cine, esto es, las películas autorreflexivas y metarreferenciales.²⁷ Este tipo de filmes se centran más en la forma y estructura que en los contenidos, y suelen despreciar cuestiones tradicionales como la trama, el desarrollo de personajes... por considerarlas típicas del cine comercial, contra el cual reaccionan virulentamente. En definitiva: “ciertas películas han hecho contribuciones importantes a la teorización filosófica sobre la naturaleza del cine. (...) Han hecho más para revelar la naturaleza real del cine que los escritos explícitos sobre el cine realizados por filósofos y teóricos del cine” (2007: 131).

Las películas escogidas son *Empire* (Andy Warhol, 1964), “una imagen estática del Empire State Building que permanece en la pantalla durante poco más de 8 horas” (2007: 133), que trata, según el autor, de dilucidar la esencia del cine, yendo principalmente en contra de la idea de que el cine consiste en presentar cosas en movimiento. Por otro lado, tenemos *The Flicker* (Tony Conrad, 1965), una película que trata de ir contra el uso de la fotografía, que consiste en:

²⁶ Se basa principalmente en la idea de Noël Carroll (*Haciendo filosofía mediante la imagen en movimiento*) de que: “una obra de arte ficticia puede proporcionar una variedad de roles morales que funcionan como modelos para interpretar la propia experiencia” (2011: 244).

²⁷ Reconoce la influencia de Danto en este aspecto: “Arthur Danto ha argumentado que, en cierto punto de su historia, el arte se convirtió en filosofía. Esto se debe a que el arte comenzó a abordar la cuestión de su propia naturaleza y, al volverse consciente de sí mismo, se convirtió en filosofía” (2007: 146). Evidentemente, al igual que ocurría con este autor y su noción del mundo del arte, la influencia de Hegel es insoslayable: el cine, conforme va desarrollándose, se va tornando cada vez más consciente de sí mismo, con lo que su propia naturaleza pasaría a ser uno de los temas predilectos de este arte.

Una pantalla iluminada que parpadea, alternando entre la iluminación completa y la oscuridad total; no hay otro contenido de lo que se ve que la pantalla, desprovista de objetos, alternando entre estos dos estados. A medida que avanza la película, el tempo del parpadeo aumenta. En cierto punto, mientras el ritmo del parpadeo se vuelve difícil de discernir visualmente, el espectador experimenta un cambio radical en lo que ve. En lugar de ver una pantalla en blanco cuyo único contenido es el parpadeo de la luz blanca proyectada, las formas que se mueven en patrones circulares parecen flotar en la pantalla. Al principio, el espectador se pregunta si lo que está viendo está realmente ahí o es simplemente algo que está imaginando. Pero a medida que las imágenes flotantes permanecen visibles, queda claro que la película en realidad le está presentando estas imágenes. Después de un tiempo, las imágenes incluso se colorean y giran rápidamente (2007: 140-141).

En cierto sentido, el autor defiende una evolución, estando separadas estas películas por un año de diferencia, siendo el cine cada vez más autoconsciente y crítico, más filosófico, con su naturaleza: “Si *Empire* afirmó que la película no tiene que presentar a su audiencia objetos en movimiento, *The Flicker* afirma que la película no necesita representar fotográficamente objetos en absoluto para representar el movimiento” (2007: 141). En definitiva:

Es interesante notar que *Empire* y *The Flicker* adoptan estrategias muy diferentes para lograr que los espectadores vean qué propiedades de la película son esenciales en su vista. Mientras que *Empire* implica una imagen fotográfica mayoritariamente estática que permanece en la pantalla durante un período prolongado de tiempo, *The Flicker* presenta sorprendentes imágenes visuales en movimiento. Cada una de estas estrategias da como resultado que los espectadores tomen conciencia de las propiedades de la película que se supone que son esenciales para el medio (2007: 141-142).

Por lo tanto, a juicio del autor, estas películas son, en sí, una afirmación filosófica sobre la esencia del cine, solo que esta afirmación, lejos de ser lingüística, es puramente cinematográfica: “estas películas nos presentan experiencias fenomenológicas profundas de la naturaleza del cine que los textos filosóficos escritos no pueden rivalizar” (2007: 143). El problema de esto, no obstante, es que volvemos a la aporía señalada anteriormente: o estas películas se pueden traducir a descripción verbal sin perder sustancialmente nada, o la traducción a otro lenguaje supone unas pérdidas irreparables; en el primer caso serían, pues,

prescindibles, sustituibles, mientras que en el segundo serían pura mística, una experiencia inefable e incommunicable, estando más allá de la filosofía.²⁸

El octavo y último capítulo se titula: “La naturaleza de la filosofía cinematográfica”. Hace un breve repaso del libro, principalmente, la afirmación de que las películas pueden funcionar como experimentos mentales (*The Matrix* sobre el escepticismo), como contraejemplos (*Olvídate de mí* contra el utilitarismo) y como argumentos en sí (*Empire* y *The Flicker* sobre la esencia del cine). Es, en definitiva, un resumen de lo expuesto anteriormente, sin añadir nada de interés.

En todo caso, ¿qué conclusiones podemos extraer de todo el libro? A mi juicio, las ideas más interesantes son las siguientes: por un lado, las tres objeciones a la imposibilidad del cine de hacer filosofía:

Primero, la objeción de explicitud, la ambigüedad típica del arte, un elemento a favor, dado la variedad interpretativa que permiten estas obras; pero en filosofía, dado que su esencia es ir en pos de la verdad, la ambigüedad es antes una tara que un beneficio. Sin embargo, la ambigüedad está en el canon de la filosofía occidental, y no solo en sus filósofos más oscuros.²⁹ Además, lo filosófico que haya en una obra dependerá del filósofo que la interprete, y no solo de la obra en sí (sobre la intencionalidad y la autoría, volveremos).

Segundo, la objeción de generalidad: la filosofía, disciplina antiquísima, se caracteriza por realizar preguntas e investigaciones en torno a cuestiones abstractas y generales. El cine, por el contrario, es concreto y particular. La esencia del cine, siendo concreta y particular, contraria a la naturaleza universal y abstracta de la filosofía, impiden a las películas hacer contribuciones filosóficas valiosas. Pero la filosofía se vale con facilidad de mitos, alegorías, narraciones y experimentos mentales, o, más genéricamente, metáforas. Y cómo se debe argumentar es un tema profundamente filosófico, está abierto a muchas discusiones,³⁰ y los elementos mentados, como metáforas o experimentos mentales, suelen considerarse parte

²⁸ Se podría argumentar diciendo que estas cuestiones son extra-filosóficas para esta tradición analítica, que una tradición más metafísica (*grosso modo*: continental) no tendría problemas en considerarlo filosofía.

²⁹ ¿Platón es, ante todo, un místico, o más bien un antecesor de la filosofía analítica? ¿Platón tiene sistema filosófico, o cada una de sus obras propugna un sistema, muchas veces contradictorio o incompatible con otros precedentes o sucesores? ¿Qué significa *naturaleza* en Aristóteles, o cómo se relaciona la física con la metafísica? Esto con los padres de la filosofía; si nos vamos a Hegel, y en general al idealismo alemán, a Heidegger y a la hermenéutica... Todos los grandes filósofos, en gran medida, deben su grandeza a la variedad y riqueza, a la actualización y diversidad interpretativa de sus filosofías.

³⁰ Analíticos y continentales, como se dijo, al menos los más extremistas de estas corrientes, entienden por argumentar, incluso por filosofía en general, cosas incompatibles.

imprescindible de la argumentación. Por otro lado, lo universal nunca está completamente enfrentado a lo concreto, y viceversa; y si no pensemos en los trabajos de Propp y Campbell.

Y tercero, la objeción de la imposición: se reconoce que las películas pueden interpretarse con fines filosóficamente provechosos, pero que las películas, en sí, no hacen filosofía. Pero volvemos a lo mismo del principio: los asuntos de autoría e intencionalidad. Las películas hacen filosofía, independientemente de que sean consideradas obras filosóficas, en tanto que se pueden interpretar en clave filosófica. Es el intérprete el que extrae de ellas la filosofía, como haría de obras literarias, así como un filólogo podría fijarse antes en los elementos líricos y poéticos de las distintas prosas (o poesías³¹) filosóficas (el bagaje filosófico del intérprete, en suma, es imprescindible, interprete clásicos del canon o películas).

El cine, pues, contribuye con los experimentos mentales, de manera moderada, por ejemplo como *The Matrix*, actualizando y añadiendo cierta crítica sociológica a la duda escéptica en torno a la ontología de la realidad, o con la ilustraciones,³² por ejemplo *Tiempos modernos* como ejemplificación de ciertas tesis marxistas, lo cual tiene gran valor pedagógico; o con ambas a la vez, como con *El tercer hombre*, donde tenemos una ilustración de la ética de las virtudes de Aristóteles, y un enriquecimiento de la misma, funcionando así como experimento mental, dado que incluye en la ecuación la importancia de los compromisos previos en la amistad, y la influencia de la cultura basura, dos elementos que Aristóteles no tuvo en cuenta. Debemos, en definitiva, bajar el listón de lo que consideramos filosofía.

Por otro lado, encara la cuestión de cuál es la naturaleza de la filosofía: disciplina encargada de las preguntas eternas; un saber de segundo grado, que carecería de cuestiones exclusivas; una actividad, una metodología, en gran medida basada en el argumento, el contraejemplo y el experimento mental. Propone adoptar un enfoque inclusivo. No obstante, su defensa de que ciertas películas pueden hacer mejor filosofía sobre el cine que los textos, como *Empire* o *The Flicker*, acaba en la aporía señalada anteriormente sobre la posibilidad de traducir o no traducir a otros lenguajes.

³¹ Pensemos en Parménides o Lucrecio.

³² Refutación y contraargumento son ilustraciones, como vimos en el caso de *El hombre que mató a Liberty Valance*, pues así como podemos entenderlo como una refutación a la idea de historia progresista, de Hegel, podemos entenderlo como una ilustración de la crítica nietzscheana a esta idea.

1.2.3 *Cinema, philosophy, Bergman. On Film as philosophy*

Este libro se divide en tres partes, a su vez divididas en ocho secciones: comienza con una introducción, para rápidamente pasar a la primera parte: “Topografía del cine como filosofía”, dividido en dos capítulos, “Tesis sobre el cine como filosofía” y “La discusión sobre el cine como filosofía”, donde reflexiona en torno a: “posiciones y argumentos sobre las contribuciones del cine a la filosofía en general” (2009: 14); la segunda parte se titula “Un enfoque intencionalista: el cine como filosofía”, y consta de dos capítulos: “Tipos de autoría en el cine” e “Intencionalismo parcial”, donde aboga por: “el intencionalismo parcial, primero dilucidando y defendiendo una concepción de autoría cinematográfica, y segundo describiendo y defendiendo principios intencionalistas de interpretación” (2009: 14); la tercera y última parte se titula “Sobre Ingmar Bergman y la filosofía”, y consta de otros dos capítulos: “Bergman, Kaila y los rostros de la irracionalidad” y “Valor, autenticidad y fantasía en Bergman”, donde ejemplifica este enfoque: “centrándose exclusivamente en el caso de Ingmar Bergman” (2009: 14). Finalmente, se cierra el libro con una conclusión-resumen.

Empieza aduciendo una de las clásicas defensas del cine como filosofía: si se ilustran tesis filosóficas, si se puede interpretar en clave filosófica, algún interés filosófico tendrá:

No sorprende que algunos espectadores encuentren algunas películas estimulantes y, dado que no es controvertido suponer que algunos de estos pensamientos son genuinamente filosóficos, es seguro concluir que las películas tienen algún tipo de significado filosófico, al menos para esos espectadores. Tampoco es problemático observar que los filósofos pueden usar aspectos de la historia transmitidos por una obra de ficción para ilustrar un problema o una teoría filosófica (2009: 13).

Recurriendo a Mulhall, autor de la tetralogía sobre *Alien*, leemos: “La película contiene un sistema de pensamiento completamente nuevo, una nueva episteme, tal vez los nuevos conceptos de la filosofía podrían incluso encontrar sus paradigmas en el cine” (2009: 14). Cuando una película ilustra una tesis filosófica, pues, quizá esté haciendo algo nuevo. Pero ¿hay, en la experiencia cinematográfica, algo que estimule las reflexiones filosóficas de un modo genuino? Esta es la pregunta que tratará de dilucidar.

El capítulo 1 se titula: “Tesis sobre el cine como filosofía”, y abre la primera parte del libro: “Topografía del cine como filosofía”. Va a enfrentar dos respuestas a la pregunta acerca de si el cine puede o no puede hacer contribuciones genuinas a la filosofía. La primera

tesis es aquella que defiende que sí, que efectivamente el cine puede hacer filosofía; esta tesis la conoce como la tesis audaz:

Las películas se pueden utilizar para proporcionar ilustraciones vívidas y emocionalmente atractivas de cuestiones e ideas filosóficas y, cuando existen suficientes suposiciones de fondo, las reflexiones sobre las películas pueden contribuir a la exploración de tesis y argumentos específicos, lo que a veces produce una mejor comprensión filosófica (2009: 22).

Los componentes conceptuales de esta tesis audaz serían los siguientes: por un lado, que el cine hiciera contribuciones genuinas a la filosofía mediante el arte cinematográfico, mediante su específica naturaleza; y que esto mismo, hacer filosofía desde la especificidad del medio cinematográfico, no se pudiera parafrasear de forma tal que este lenguaje audiovisual fuera prescindible y sustituible por la palabra. Esta posición, no obstante, es difícil de defender (igual que es difícil defender que todos los profesores de filosofía, de instituto o de universidad, así como todos los *papers* académicos, hacen contribuciones genuinamente originales a la filosofía), por lo que el autor propone: “aceptar una concepción más modesta del papel del cine en el desarrollo de la intuición o conocimiento filosófico” (2009: 22).

Ahora bien, ¿qué se entiende por filosofía?:

Se refiere a actividades investigativas, expresivas y comunicativas más o menos sistemáticas, en un alto nivel de generalidad y abstracción, relacionadas con el mundo y nuestro conocimiento de él; los filósofos investigan, discuten y se pronuncian sobre una variedad de temas generales significativos relacionados con la naturaleza de la realidad y, en particular, la acción y el valor humanos. Los métodos privilegiados, aunque no exclusivos, que usan los filósofos en tales investigaciones y comunicaciones incluyen el razonamiento y la argumentación (2009: 23).

Ante esto, aduce dos posibles respuestas: o bien el cine no se limita a la mera ilustración, sino que realiza contribuciones filosóficas valiosas; o bien, una postura más modesta, el cine solo funciona como ilustración de tesis preexistentes. Eso en cuanto al resultado o producto final; pero, en cuanto a los medios, a si la especificidad del cine puede mostrarnos ideas, conceptos y tesis de forma tal que, al ser parafraseado o traducido a otro lenguaje, se pierdan demasiados significados en la traducción, acude al efecto Kuleshov, así como al montaje, movimientos de cámara, banda sonora, imagen en movimiento... No solo tenemos yuxtaposición de imágenes en el cine, sino de imagen y sonido, de sonidos, de

verbalizaciones... El cine, pues, sería todos estos elementos simultáneamente, siendo la suma de las partes irreductible a una sola parte (por ejemplo, el componente verbal): “La importancia filosófica general de la secuencia no es una función del discurso verbal, sino que surge a través de la combinación de diferentes tipos de elementos expresivos” (2009: 26).

Por tanto, a la hora de evaluar esta tesis audaz, habría que ver si, efectivamente, la paráfrasis supone pérdidas, si es imposible traducir sin quedarse buena parte del contenido por el camino. El problema es que, si acatamos esta tesis, el cine se convertiría en una especie de mística, en una experiencia imposible de verter al lenguaje, y, por tanto, sería incomunicable; y siendo una experiencia incomunicable, costaría defenderlo como filosofía. Se podría así adquirir una gran sabiduría mediante el visionado de películas, pero esta sabiduría sería inefable, verbalmente inarticulable. No obstante, si acatamos lo contrario, que la paráfrasis es posible, que la experiencia cinematográfica es proposicionalizable y comunicable, verbalizable, entonces no habría manera, en el cine como forma de expresión, de defender una película como filosóficamente imprescindible. La tesis audaz, al caer en este dilema irresoluble, conviene ser abandonada.

Por eso el autor se va a decantar por la tesis moderada: recomienda, como habíamos visto en otros autores, no poner el listón demasiado alto. No hay que desmerecer las funciones pedagógicas del cine, pues así como muchos *papers* o bibliografía divulgativa o de segundo grado, pueden contribuir a la enseñanza de la filosofía. Por ello, concluye:

Una película puede expresar o ilustrar de manera útil ideas y argumentos filosóficos, ya sean significativamente innovadores o no. Puede hacerlo por medio de recursos verbales o de otro tipo que el cine comparte con otros medios y formas de arte. Una película puede ser filosóficamente valiosa incluso cuando su contenido filosófico no es original ni se transmite por medios exclusivos del medio cinematográfico (2009: 49).

En el capítulo 1 defiende, pues, las miserias de la tesis audaz: las películas no hacen una genuina contribución a la filosofía, ni por su propia naturaleza, el requisito de exclusividad, ni tomando únicamente el resultado final. El dilema de la traducción o el parafraseo conduce a una aporía: o es intraducible y el cine es una experiencia mística, o es traducible y el cine es prescindible y sustituible. Frente a esta tesis audaz sostiene una tesis más moderada: que las películas son capaces de expresar o ilustrar tesis filosóficas, lo cual supondría no hacer contribuciones genuinas por medios específicamente cinematográficos, pero sí funcionar como herramientas pedagógicas valiosas.

El capítulo 2 se titula: “La discusión sobre el cine como filosofía”. Según las lecturas del autor, para Hegel, en sus conferencias sobre estética que luego redactaron sus alumnos, es un error que el arte sirva a fines externos, como la moral o la política; el arte, pues, tendría sus propios fines, fines puramente artísticos, que consistirían en dilucidar su propia naturaleza, ser cada vez más autoconscientes de lo que son. Esta es lo que el autor denomina la objeción de propiedad: las películas no deberían servir a otros fines, como es la ilustración de tesis filosóficas, sino que deberían evaluarse y entenderse en términos cinematográficos. Subyace, pues, la dicotomía entre valor instrumental o extrínseco y valor final o intrínseco. No obstante, no parecen ser excluyentes; y si bien podría ser un error reducir el cine, única y exclusivamente, a tesis filosóficas ilustradas, a meras ejemplificaciones (lo que podríamos denominar supremacismo o reduccionismo filosófico: algo tiene valor en tanto en cuanto esté vinculado, en mayor o menor medida, con la filosofía; por otro lado, igual de absurdo resulta pensar que las ideas son cosa única y exclusivamente de la filosofía, que el pensamiento se reduce a la filosofía), que el cine se pueda utilizar como herramienta pedagógica para aclarar o fijar conocimientos filosóficos, lejos de una tara, más parece un beneficio de este arte.

Por otro lado, y siguiendo con Hegel y con sus conferencias sobre estética, propone otra objeción al uso del cine en filosofía: la objeción de racionalidad: “es un error tratar de hacer que el arte sirva a fines externos o no artísticos porque esos mismos fines pueden perseguirse de manera más efectiva o más completa por otros medios” (2009: 54). Teniendo un medio mucho más afín al pensamiento, como es el lenguaje, sería un error utilizar un medio menos efectivo, como el cine, para transmitir conocimientos; sería una elección irracional y absurda, dada su insuficiencia respecto del lenguaje. Ahora bien: por un lado, que exista un medio más afín y eficaz, no significa que utilizar otros lenguajes no pueda aportar absolutamente nada (en el caso del cine, puede acercar ideas en principio muy abstractas); y por otro lado, que el cine no sea el medio predilecto para vehicular ideas, no significa que sea un medio carente de ideas: “Para apreciar una obra adecuadamente, el espectador tiene que relacionar lo que se presenta literalmente -la pantalla audiovisual o input, que se puede escuchar y ver- con algo que no se presenta directamente a nuestros sentidos en la pantalla” (2009: 59).

El cine, pues, no está enfrentado, por su naturaleza audiovisual, a lo cognitivo: por un lado, hay que recordar que, para un filósofo, o una persona con un bagaje filosófico importante, una simple película comercial puede ser más filosófica que la *Metafísica* de Aristóteles para un neófito de la filosofía. Como defiende el autor: “son las personas las que

hacen filosofía, no los artefactos simbólicos, como palabras, sonidos o imágenes”, para más adelante añadir: “es un error pensar que es la pantalla audiovisual por sí sola la que transmite los pensamientos relevantes. Alguien tiene que poner las imágenes en relación con un stock cognitivo” (2009: 60). Luego, aunque no sea el medio predilecto para la filosofía, puede hacerse del cine una aplicación filosóficamente provechosa y pedagógica. Por tanto, con el cine tendríamos o bien la visión no intencionalista, donde es el intérprete, y no la obra analizada, el que hace filosofía (el peso interpretativo caería del lado del receptor, del espectador o crítico); o bien la visión intencionalista, donde sería el cineasta o cineastas, el autor o los autores, quienes, intencionadamente, harían filosofía, esto es, producirían tal o cual película con el objetivo de transmitir tales o cuales ideas filosóficas (el peso interpretativo caería del lado de la obra).

En el capítulo 2, pues, saca a colación algunas objeciones, basándose en Hegel. Habría aquí dos tipos de objeciones: la objeción de propiedad, esto es, que es inapropiado usar el arte para fines extra-artísticos, siendo los fines del arte, según la lectura que hace de Hegel, intrínsecos, es decir, una reflexión sobre su propia naturaleza; a esto responde el autor acudiendo a la pluralidad de valores artísticos: el arte no tiene, *per se*, un único y absoluto fin. Por otro lado, está la objeción de racionalidad, esto es, que existiendo medios más sutiles y refinados, en este caso el lenguaje frente al medio cinematográfico, para transmitir ideas, dado lo indisolublemente unidos que están pensamiento y lenguaje, sería un error utilizar, como vehículo eidético, un medio insuficiente e incompleto como es el cine; esto le lleva al tema de la intencionalidad en el arte y en la interpretación: por un lado, desde una perspectiva no intencionalista, no es ni la obra de texto filosófica, ni la película, las que hacen la filosofía, sino el intérprete de ellas: es el intérprete el que, basándose en tales o cuales materiales, crea la filosofía, gracias a su bagaje y formación; por otro lado, en un enfoque sí intencionalista, el cineasta o grupo de cineastas sí podrían tener como objetivo transmitir una serie de ideas filosóficas (recordemos el caso de Malick, o el de Bergman): en este caso, el intérprete no tendría que crear, sino que descubrir, poner de relieve lo que el autor o autores han querido transmitir.

El capítulo 3 se titula: “Tipos de autoría en el cine”, y abre la segunda parte del libro: “Un enfoque intencionalista: el cine como filosofía”. Aquí se van a examinar dos objeciones que versarían sobre la relación de la autoría y la intencionalidad: por un lado, que la noción de autoría individual, defectuosa y problemática en sí, es inaplicable a un arte tan colectivo como el cine; y, por otro lado, que aunque algunas películas, como el llamado cine de autor,

podrían caer dentro de la autoría e intencionalidad clásica, defectuosa y problemática en sí, se rechaza la idea de que: “las películas puedan o deban interpretarse o entenderse en términos de los pensamientos o ideas que alguien expresa en ellas” (2009: 74).

En el primer caso, que la noción de autoría es defectuosa en sí, y que, además, es inaplicable a un arte tan colectivo como el cine. Es lo que se conoce como anti-intencionalismo, que consiste en: “la concepción romántica de la autoría, que consiste en un vínculo injustificadamente fuerte entre las nociones de valor artístico, el genio creativo individual y la unidad estructural de la obra” (2009: 75). Un autor tendría una o varias intenciones, de lo cual saldría una obra coherente y cohesionada, y dado su genio, con gran valor artístico.³³ Esta concepción, no obstante, es muy estereotipada, y se podría considerar un hombre de paja contra los intencionalistas; o más bien, solo funcionaría contra los intencionalistas fuertes.

El autor, sin embargo, defiende un intencionalismo parcial, o débil, en el que no se considera que una obra tenga un solo sentido, y que este sentido o significado solo pueda obtenerse recurriendo a las intenciones del creador. Toda obra, y de ahí su riqueza, la riqueza del arte en general, permite múltiples interpretaciones; lo que defiende el autor es que, para tener una interpretación cabal de la obra, recurrir a las intenciones del autor suele ser enriquecedor. Por otro lado, la crítica de que el cine, siendo un arte colectivo, tiene, por necesidad, que carecer de una intencionalidad, tiene poco sentido, dado que la coautoría es algo que viene de lejos (pensemos en Shakespeare, por ejemplo), además de todos los resabios románticos que arrastra (principalmente, el genio artístico aislado, encastillado en su torre de marfil): nadie niega, románticos aparte, la importancia de la tradición.

Recorre, finalmente, a Bergman para sellar la doble acusación: “Bergman reconoció la naturaleza interactiva, de toma y daca de la realización de sus películas, pero también insistió en su propio liderazgo y responsabilidad, y el término *capataz* se ha utilizado para caracterizar este aspecto de su papel como director” (2009: 86). Esto lo hace extensible al trabajo de los actores, a los que no considera, al menos en el caso particular de Bergman, tan *capataz* con sus trabajadores, como coautores: “sus actividades y planes implícitos encajaron con éxito con los del director, pero este hecho no la eleva al estatus de coautores en ausencia

³³ Este tipo de falacias románticas en las que se exagera la figura del genio: “encuentra su fuente, entre otras, en las tres cuestiones goethianas para el realismo constructivo: ¿qué se propuso hacer el autor? ¿Era su plan razonable y sensato, y hasta dónde tuvo éxito en llevarlo a cabo?” (2008: 141).

de un control suficiente y una intención y un papel expresivos en la realización de la obra” (2009: 90).

En el capítulo 3, por lo tanto, defendiendo un enfoque intencionalista, donde el director o directores sí que tendrían la intención de usar el cine como vehículo eidético, expone dos tipos de objeción: por un lado, se considera que esta concepción de la autoría es errónea, defectuosa *per se*; y, por otro lado, se considera que, dado que intervienen muchos y muy diferentes actores, la intencionalidad de la obra estaría muy difuminada. A esto el autor opone tanto lo operatoria que es esta concepción de la autoría, siempre y cuando no se la exagere, como que la autoría conjunta, o la autoría individual en un contexto de trabajo colectivo, no está tan difuminada como para que no se pueda hablar de intencionalidad.

El capítulo 4 se titula: “Intencionalismo parcial”, y va a ahondar en esta concepción débil de intencionalismo, lejos de un intencionalismo fuerte de corte romántico, así como alejado de anti-intencionalismos fuertes que terminan por destruir al autor para entronizar al crítico o al autor. En el caso de Bergman, para dilucidar sus intenciones a la hora de producir películas, va a recurrir a sus textos escritos, así como a las entrevistas que dio, no con el objetivo de encontrar el significado prístino e inamovible de sus obras, sino para enriquecer las interpretaciones que podemos hacer de ellas.³⁴ El intencionalismo parcial, por tanto, entiende que toda obra está abierta a múltiples interpretaciones, en ocasiones enfrentadas o contradictorias, pero que recurrir al contexto y al autor generalmente será esclarecedor. Su enfoque intencionalista moderado o parcial:

Sostiene que las intenciones determinan algunas, pero no todas, las propiedades semánticas de al menos algunas obras de arte. (...) Reconocemos que las personas no siempre quieren decir lo que dicen y dicen lo que quieren decir, pero estamos atentos a los casos felices en los que lo hacen y, cuando los encontramos, concluimos que el significado de la expresión y el significado del hablante pueden coincidir (2009: 104).

Las obras de arte no son enunciados, y no se pueden reducir a simples enunciados, obviando todo su valor artístico y su relación con la tradición en la que están incardinadas. Evidentemente, está la crítica de la falibilidad de las intenciones: pretender una cosa y conseguir otra muy distinta; no obstante, esta crítica es inherente no al arte, ni siquiera al arte entendido, erróneamente, única y exclusivamente, como colección de enunciados, sino a

³⁴ Evidentemente, si carecemos de autor conocido, siempre podremos sacar un retrato robot, como se hace en los casos de anonimato, recurriendo al contexto, siempre esclarecedor.

cualquier hablante. Es, por tanto, una crítica extensible a toda conversación. Si a esto le sumamos la ambigüedad habitual del arte frente a la utilidad cotidiana del lenguaje, los problemas aumentan; pero eso no significa que el uso cotidiano del lenguaje esté exento de ambigüedades, oscilaciones de sentido, malentendidos... Para esto el autor exige unos mínimos de: “coherencia entre el contenido de la intención y los patrones retóricos de la exhibición” (2009: 111), entre forma y contenido, respondiendo a dos preguntas: “(1) ¿cuáles fueron las intenciones relevantes del autor cinematográfico y (2) cuáles son las estructuras retóricas constitutivas de la coherencia del discurso audiovisual?” (2009: 118)

Para que esto se satisfaga holgadamente, se requiere de unos intérpretes competentes, que: “descubran que las intenciones se integran fácilmente con los significados de la exhibición y con las estructuras retóricas y otros patrones de coherencia establecidos por los significados convencionales de esa exhibición” (2009: 112). Esto es así porque la intención que buscamos supone presupuestos, es decir, nunca partimos de la nada, sino que se sustenta en información precedente, de ahí que el filósofo, por deformación profesional, verá más filosofía, al menos a priori, que el experto en lenguaje cinematográfico, o el experto en fotografía, quienes seguramente se fijarán antes en aspectos técnicos de la película. En definitiva: “el intérprete tiene que tamizar y dar sentido a la evidencia audiovisual con atención a patrones retóricos típicos como el contraste, el paralelismo, la ejemplificación, la generalización, la explicación y la elaboración” (2009: 119).

En el capítulo 4, pues, se enfrenta a la primera objeción, al anti-intencionalismo, lo que le lleva a defender un intencionalismo parcial, donde el peso interpretativo se reparte entre el intérprete o receptor, la obra, el autor y el contexto en que fue creada, así como en la tradición en que se incardina. Este enfoque, no obstante, no está exento de críticas, como la falibilidad de las intenciones, pretender algo y conseguir otra cosa muy distinta, es decir, bajo qué condiciones se realiza con éxito la intención de un autor en su obra.³⁵ Sin embargo, esta crítica igualmente se la puede atribuir a cualquier forma de comunicación.

El capítulo 5 se titula: “Bergman, Kaila y los rostros de la irracionalidad”, y abre la tercera y última parte: “Sobre Ingmar Bergman y la filosofía”. Esta es, probablemente, la parte menos interesante del libro. Este capítulo trata de la relación entre el filósofo finlandés

³⁵ “Las intenciones autoriales son relevantes para la interpretación cuando las intenciones autoriales en juego son compatibles con y/o tolerables por lo que ha sido escrito de acuerdo con las convenciones y las historias del lenguaje y la literatura. Cuando el autor pretende decir “mesa” y escribe “silla” y no hay bases para sospechar ironía, el autor yerra en la compleción de su intención” (2008: 153).

Eino Kaila (1890-1958), y su obra *Psicología de la personalidad* (1934)³⁶, y el cineasta sueco Bergman. Este último reconoció lo siguiente:

Filosóficamente, hay un libro que fue una tremenda experiencia para mí: *Psicología de la personalidad* del finlandés Eino Kaila. Su tesis de que el hombre vive estrictamente de acuerdo con sus necesidades, negativas y positivas, me resultaba demoledora, pero terriblemente cierta. Y construí sobre este terreno (2009: 137).

El autor, no obstante, no se propone: “reducir las ficciones de Ingmar Bergman a simples ilustraciones de las ideas de Kaila”, pero considera importante: “reconocer hasta qué punto las caracterizaciones y el diseño retórico de las obras cinematográficas de Bergman encajan poderosamente con algunas de las premisas psicológicas centrales de Kaila” (2009: 138). ¿Cuál es la tesis central de este filósofo finlandés?: “la afirmación de que solo hay una fuerza psíquica efectiva, a la que se refiere usando la palabra finlandesa *tarve*, necesidad y deseo” (2009: 140). Este autor rechaza el racionalismo, pudiéndose encuadrar, sin ningún problema, en el antirracionalismo de corte schopenhaueriano, nietzscheano y freudiano (de hecho, parece un popurrí no muy logrado de estos autores; no hace, por decirlo de una vez, contribuciones originales a la filosofía, por mucho que haya influido en Bergman).

Bergman, a juicio del autor, secunda esta tesis central, bastante genérica, y refuta otras cuestiones más específicas del filósofo finlandés, así como aporta ideas y obsesiones de su propia cosecha (la obsesión con el tacto, los problemas mentales, la relación protestante entre hombre y Dios...). No obstante, dado lo extremadamente genérico de la obra de Kaila, quien no parece ir más lejos que sus autores de cabecera, más allá de las declaraciones que hizo Bergman en diarios y entrevistas, parece un tanto paradójico acudir a un filósofo casi desconocido para demostrar la potencia filosófica de un cineasta tan reconocido, filosófica y cinematográficamente, como es Bergman.

En el capítulo 5 explora, pues, la conexión del cineasta sueco con el filósofo finlandés Kaila. Se trata de demostrar que Bergman, como vimos con el caso de Malick, tenía unos intereses filosóficos muy marcados. Pero mientras Malick recurría, principalmente, a Heidegger, Bergman, parece decirnos el autor en este capítulo, recurre a un filósofo de segunda fila, un filósofo que, seguramente, haga unas contribuciones a la filosofía mucho menos interesantes y genuinas que el propio Bergman.

³⁶ Este libro, escrito en finlandés, solo ha sido traducido al sueco y al danés.

El capítulo 6 se titula: “Valor, autenticidad y fantasía en Bergman”. En este capítulo rastrea la filmografía de Bergman con el objetivo de encontrar en ella diálogos y pasajes en los que, implícita o explícitamente, se puedan atisbar la filosofía de Kaila. Tenemos, pues, prolijas descripciones tanto de *Persona* (Ingmar Bergman, 1966) o *De la vida de las marionetas* (*Aus dem Leben der Marionetten*, Ingmar Bergman, 1980), por ejemplo, en las que se aprecian, a juicio del autor, las conexiones entre Bergman y Kaila. El problema, como dije anteriormente, es que la filosofía de este finlandés es tan poco original, siendo un batiburrillo entre la voluntad de vivir de Schopenhauer, la voluntad de poder de Nietzsche y su nihilismo moral, y el inconsciente de Freud, una filosofía clara y toscamente antirracionalista, que cuesta defender el uso de Kaila a la hora de defender que las películas de Bergman son filosóficas.

En el capítulo 6, por tanto, vuelve a examinar la conexión entre estos dos autores, mostrando tanto las ilustraciones como las refutaciones que Bergman hace de Kaila por medio de sus obras cinematográficas.

Por último, el autor incluye una breve conclusión a modo de resumen. El punto clave que nos recuerda es que una película puede usarse para fines extra-cinematográficos, dentro de los cuales la ilustración de tesis filosófica, por pedagógica y educativa, merece, como mínimo, cierto respecto dentro del mundo filosófico. Las películas no hacen, pues, filosofía en un sentido fuerte, como los grandes filósofos del canon; pero, aunque su contribución sea escasamente genuina, al nivel de muchos *papers* y libros de divulgación, esto no significa que carezcan por completo de interés filosófico. Por todo ello, concluye el autor:

La mayoría de las películas, si no todas, incluidas las más ineptas y censurables, tienen algún tipo de valor filosófico, en el sentido de que podrían usarse para ilustrar ejemplos de malos razonamientos, estereotipos sociales y comportamiento imprudente. Algunas películas tienen un valor filosófico más positivo, porque el cineasta o los cineastas presentan caracterizaciones y eventos diseñados para evocar problemas sutiles y formas de responder a ellos. Y algunos cineastas deben ser acreditados por hacer obras de ficción que están informadas y expresan un pensamiento filosófico sofisticado. Aquellos que deseen escribir y pensar sobre el cine en una vena filosófica pueden explorar estos diferentes tipos de contribuciones cinematográficas a la percepción filosófica (2009: 211).

Por tanto, casi cualquier película puede usarse pedagógicamente, o interpretarse, por mala que sea (por ejemplo, el cine comercial de acción), en clave filosófica; por otro lado,

tenemos cineastas que pretenden, con sus películas, transmitir una serie de ideas o tesis, sin olvidarse del plano comercial (por ejemplo, *The Matrix*, o el cine de John Ford); y, por último, tendríamos a algunos cineastas, como Bergman o Malick, con formación o intereses claramente filosóficos, extraídos de obras de filosofía (Kaila, o más bien sus influencias, y Heidegger, respectivamente), que pretenden dialogar, ilustrar o refutar, determinadas tesis filosóficas.

En todo caso, ¿qué conclusiones podemos extraer de todo el libro? A mi juicio, las ideas más interesantes son las siguientes: por un lado, la distinción entre la tesis audaz y la tesis moderada por lo que respecta a si el cine hace o no hace filosofía: según la primera, las películas o bien harían o bien no harían filosofía, al mismo nivel, en caso afirmativo, que los textos; esta filosofía la podrían hacer por medios exclusivamente cinematográficos, o tomando directamente el producto final; pero como esto desemboca en la aporía de la traducibilidad, entonces no hacen una genuina contribución a la filosofía, ni por su propia naturaleza, el requisito de exclusividad, ni tomando únicamente el resultado final.

Según la segunda, la tesis moderada, las películas son capaces de expresar o ilustrar tesis filosóficas, lo cual supondría no hacer contribuciones genuinas por medios específicamente cinematográficos, pero sí funcionarían como herramientas pedagógicas valiosas. Esta segunda tesis, que es la que defiende el autor, lleva a bajar el listón de la filosofía.³⁷ Como dijimos anteriormente, no conviene ser absolutos, o ser Platón o no ser nada, sino defender que hay grises, que se puede hacer filosofía divulgando o dando clases, ilustrando las filosofías de otros, como hacen gran cantidad de *papers*, bibliografía secundaria o películas.

Por otro lado, basándose en Hegel, propone dos objeciones al uso del cine como medio filosófico: la objeción de propiedad y la de racionalidad. La primera objeción defiende que las películas no deberían servir a otros fines, como es la ilustración de tesis filosóficas, sino que deberían evaluarse y entenderse en términos exclusivamente cinematográficos. Subyace, pues, la dicotomía entre valor instrumental o extrínseco y valor final o intrínseco; esto está relacionado con la autoconsciencia que iría desarrollando el arte, de forma que su propia naturaleza se pondría como tema a dilucidar: el arte, pues, tendría sus propios fines, fines puramente artísticos, que consistirían en dilucidar su propia naturaleza, ser cada vez

³⁷ De hecho, de un tiempo a esta parte, muchos profesores de filosofía han pasado a denominarse filo-filósofos antes que filósofos. Esto da a entender, a mi modo de ver, que la verdadera filosofía, frente a la de estos filo-filósofos, es algo solo al alcance de unos pocos titanes del intelecto.

más autoconscientes de lo que son. Pero el arte no tiene por qué debatirse entre uno u otro fin, extrínseco o intrínseco, sino que puede tener varios, lo cual es beneficioso por enriquecedor: que pueda funcionar, aunque no reducirse, a una herramienta pedagógica, siendo el cine una ilustración, habla bien de las películas y del arte en general. El arte no tiene, *per se*, un único y absoluto fin.

En cuanto a la segunda objeción, la objeción de racionalidad, defiende que existen medios más útiles para transmitir, de forma clara y distinta, información y conocimiento, como es el lenguaje, dado lo indisolublemente unidos que están pensamiento y lenguaje, cuya máxima expresión, por sofisticada y refinada, sería la filosofía; escoger el cine, pues, como vehículo eidético, sería irracional y absurdo. Pero de nuevo nos movemos en un todo o nada: que exista un medio más afín y eficaz, no significa que utilizar otros lenguajes no pueda aportar absolutamente nada (en el caso del cine, puede acercar ideas en principio muy abstractas); y, por otro lado, que el cine no sea el medio predilecto para vehicular ideas, no significa que sea un medio totalmente carente de ideas, incluso enfrentado o incompatible con lo eidético. El cine, pues, no está enfrentado, por su naturaleza audiovisual, a lo cognitivo: ver películas no es un hecho meramente perceptivo, sino también intelectual.³⁸

De aquí vamos al intencionalismo y la autoría: desde el intencionalismo más fuerte, es la obra, como reificación de las intenciones del autor, la que hace o no hace filosofía (pensemos en autores con intereses filosóficos como Malick o Bergman); desde el anti-intencionalismo más fuerte, las obras en sí no hacen filosofía, sino que la hace el intérprete, de ahí la importancia del bagaje cultural de cada uno (pensemos en un filólogo leyendo el *Tractatus*, o en un filósofo leyendo a Dostoievski). El autor propone un intencionalismo moderado o parcial, donde sí se tiene en cuenta la intención del autor,³⁹ pero no cae todo el

³⁸ Lo audiovisual, como dije anteriormente, no tiene por qué estar reñido con lo cognitivo: el enfrentamiento entre filosofía (=conocimiento cognitivo) y cine (=pura percepción), es un falso dilema.

³⁹ Para responder a la pregunta de bajo qué condiciones se realizaría con éxito la intención de un autor en su obra, propone fijarse en dos elementos: cuáles fueron las intenciones del autor, y qué procedimientos estéticos utilizó para lograr materializar estas intenciones. Responder a esta pregunta, no obstante, no agota, en ningún caso, el sentido de una obra de arte.

En cuanto a la autoría, entiende que la concepción tradicional, según la cual un autor o autores producirían tal o cual película con el objetivo de trasmitir tales o cuales ideas o nociones, es pertinente siempre y cuando no se exagere (como la concepción romántica del genio), no se reduzca el sentido de la obra a ella; no es una concepción defectuosa (¿no es extraño, de hecho, pensar que el autor, con su obra, no ha querido decir nada?), sino enriquecedora, siempre y cuando no se caiga en un intencionalismo fuerte (pensar que podemos alcanzar el sentido único e inamovible de una obra reconstruyendo las intenciones del autor al crearla; con el anti-intencionalismo, como hemos visto, corremos el riesgo de caer en un relativismo absoluto según el cual las obras tendrían tantos sentidos como intérpretes).

Por otro lado, que el cine sea un arte colectivo no significa que esté exento de intencionalidad, dada la figura del director (Bergman, de hecho, era director y guionista de sus películas); si bien la coautoría viene de viejo

peso interpretativo en este: las obras están abiertas a la interpretación, y se deben tener en cuenta muchos factores en estos análisis, como el intérprete o el autor, el contexto y la tradición, sin que ninguno de estos elementos sea absolutamente predominante. No defiende, en suma, que las obras tengan un significado prístino e inamovible, pero tampoco cae en un relativismo absoluto, donde todas las interpretaciones estarían a la par⁴⁰ (estos son, de hecho, los dos problemas en los que caen el intencionalismo y anti-intencionalismo más duros, respectivamente).

El intencionalismo parcial, por tanto, entiende que toda obra está abierta a múltiples interpretaciones, en ocasiones enfrentadas o contradictorias, pero que recurrir al contexto y al autor generalmente es esclarecedor. Para que esto se satisfaga holgadamente, se requiere de unos intérpretes competentes. Esto es así porque la intención que buscamos supone presupuestos, nunca partimos de la nada, sino que se sustenta en información precedente, de ahí que el filósofo, por deformación profesional, vea más filosofía, al menos a priori, que el experto en lenguaje cinematográfico, o el experto en fotografía, quienes seguramente se fijarán antes en aspectos técnicos de la película. El peso interpretativo se reparte entre el intérprete o receptor, la obra, el autor y el contexto en que fue creada, así como en la tradición en que se incardina.

1.2.4 Recapitulación

Como hemos visto, y como ocurre en filosofía, siempre que nos preguntamos algo, esta pregunta nos conduce a otras interrogaciones; en el caso de la relación entre el cine y la filosofía, si verdaderamente uno quiere dilucidar seriamente esta cuestión, deberá, entre otras cosas, dilucidar la naturaleza del cine y de la filosofía, temas, estos dos, sumamente complejíssimos, así como el propio tema de la naturaleza. Al hacer esto, como hemos visto, rápidamente caemos en asuntos como la relación entre lo universal y lo concreto, lo particular y lo abstracto...

(pensemos en Shakespeare), resulta excesivo, al menos en el cine de autor, considerar que los actores u operadores de iluminación comparten la intencionalidad de la obra con el director.

⁴⁰ “Una vez que el autor es desterrado como el determinante del significado del texto, resulta que no hay un principio adecuado para juzgar la validez de una interpretación, y el estudio de lo que el texto *dice* se convierte en el estudio de lo que *le dice* a un crítico concreto. Eliminado el autor, queda, paradójicamente, el crítico” (2008: 142).

Este trabajo, no obstante, es mucho más modesto, siendo su intención ver si el cine puede, como herramienta pedagógica en la enseñanza de la filosofía en secundaria, considerarse valioso. Antes de eso, hagamos un breve repaso.

¿Puede el cine hacer filosofía? ¿Puede el cine filosofar? Podemos decantarnos por una tesis audaz, o fuerte, y una moderada, o débil. El problema de la tesis audaz es que cae en la aporía de la traducibilidad: o no se puede parafrasear y por lo tanto es mística, incomunicable, o se puede parafrasear y por lo tanto es sustituible, prescindible. Aquí podemos acudir a la distinción wittgensteiniana entre decir y mostrar; el problema es que, si aceptamos que el cine, efectivamente, supone una experiencia intraducible, improposicionalizable, así como recomendaba el vienés, convendría callarse: ¿qué decir sobre lo que solo se puede mostrar? El cine, pues, estaría más allá de la filosofía.

Es preferible, pues, decantarse por la tesis moderada, entendiendo así que el cine puede funcionar como una herramienta pedagógica, por dos sentidos: por un lado, como ilustración, como ejemplificación de tesis filosóficas preexistentes; por otro lado, como experimento mental (aquí incluiríamos la refutación), o, más genéricamente, como metáfora, siendo esta parte sustancial de la filosofía, de la argumentación (el cine en tanto que recurso heurístico: recordemos los enriquecimientos señalados, y moderados, a la ética aristotélica por parte de *El tercer hombre*).

Lo que subyace a esta división entre tesis audaz y tesis moderada, es dónde colocar en listón cuando consideramos qué es o qué no es filosofía, dado que fácilmente podemos caer en un todo o nada, donde o se es Platón o se es un charlatán. En definitiva, la pregunta sobre la naturaleza de la filosofía (¿dilucidar ciertas preguntas eternas, un saber de segundo grado, un conjunto de técnicas argumentativas... la suma de todo esto y mucho más...?), y, por ende, la cuestión en torno a qué es un filósofo (¿Platón y Aristóteles y cuatro más... los profesores de filosofía, los graduados en filosofía...?). Las películas, pues, podrían funcionar como *papers*, como bibliografía secundaria, como divulgación filosófica; quizá no hagan contribuciones sumamente originales y genuinas a esta disciplina milenaria, ni por sus medios específicos ni en tanto que productos audiovisuales; pero, como la mayoría de trabajos y de filósofos, tratan de contribuir, aunque sea a pequeña escala.

Podemos señalar una serie de objeciones, como sería la de explicitud (el arte puede ser ambiguo, la filosofía no⁴¹), la de generalidad (la filosofía trata cuestiones abstractas y generales, frente a lo concreto y particular del cine⁴²) o la de imposición (las películas no hacen filosofía, sino el filósofo que las interpreta⁴³), así como la objeción de propiedad (el cine debería servir a cines puramente cinematográficos⁴⁴) y la de racionalidad (es absurdo usar el cine como vehículo eidético, disponiendo de medios, como el lenguaje, más eficaces⁴⁵). Pero de nuevo parece que tenemos el listón demasiado alto, amén de las exclusiones a que nos llevarían estas objeciones.

El cine, pues, no es solo una experiencia audiovisual, perceptiva, sino cognitiva. Debemos tener cuidado, no obstante, con la cuestión de la intencionalidad, tema siempre espinoso. El intencionalismo fuerte defiende que el significado de la obra es la intención de su autor, con sus consiguientes problemas, como es la reconstrucción de esta intención y el sentido prístino e inmóvil que tendrían las obras; mientras que el anti-intencionalismo fuerte destruye la noción de autor y entroniza al receptor (no quedaría claro, además, por qué el cine sería mejor experiencia, o mejor producto cultural a analizar que cualquier otra experiencia o producto cultural, dado que lo verdaderamente relevante sería el bagaje cultural y la capacidad de interpretar en clave filosófica).

Un intencionalismo débil o parcial, por otro lado, esquiva estos dos escollos, dado que considera que toda obra está abierta a múltiples interpretaciones, en ocasiones enfrentadas o contradictorias, pero que recurrir al contexto y al autor generalmente es esclarecedor; en suma, ni las obras tienen un significado prístino e inamovible, intencionalismo, ni cae en un

⁴¹ La ambigüedad está en el canon de la filosofía occidental, y no solo en sus filósofos más oscuros. Además, lo filosófico que haya en una obra dependerá del filósofo que la interprete, y no solo de la obra en sí.

⁴² La filosofía se vale con facilidad de mitos, alegorías, narraciones y experimentos mentales, o, más genéricamente, metáforas. Y cómo se debe argumentar es un tema profundamente filosófico, está abierto a muchas discusiones, y los elementos mentados, como metáforas o experimentos mentales, suelen considerarse parte imprescindible de la argumentación. Por otro lado, lo universal nunca está completamente enfrentado a lo concreto, y viceversa; y si no pensemos en los trabajos de Propp y Campbell.

⁴³ Volvemos al tema de la intencionalidad: ¿el *Tractatus* hace la misma filosofía para un filósofo que para un filólogo?

⁴⁴ El arte no tiene por qué debatirse entre fines extrínsecos o intrínsecos, sino que puede tener varios, lo cual es beneficioso por enriquecedor: que pueda funcionar, aunque no reducirse, a una herramienta pedagógica, siendo el cine una ilustración, habla bien de las películas y del arte en general. El arte no tiene, *per se*, un único y absoluto fin.

⁴⁵ De nuevo nos movemos en un todo o nada: que exista un medio más afín y eficaz, no significa que utilizar otros lenguajes no pueda aportar absolutamente nada (en el caso del cine, puede acercar ideas en principio muy abstractas); y, por otro lado, que el cine no sea el medio predilecto para vehiculizar ideas, no significa que sea un medio totalmente carente de ideas, incluso enfrentado o incompatible con lo eidético. El cine, pues, no está enfrentado, por su naturaleza audiovisual, a lo cognitivo: ver películas no es un hecho meramente perceptivo, sino también intelectual.

relativismo absoluto, donde todas las interpretaciones estarían a la par, anti-intencionalismo. Para que esto se satisfaga holgadamente, se requiere de unos intérpretes competentes (nunca partimos de la nada, pues toda interpretación se sustenta en información precedente, de ahí la importancia del stock cognitivo). El peso interpretativo se reparte entre el intérprete o receptor, la obra, el autor y el contexto en que fue creada, así como en la tradición en que se incardina. En cuanto a bajo qué condiciones se realizaría con éxito la intención de un autor en su obra, podemos fijarnos en dos elementos: cuáles fueron las intenciones del autor, y qué procedimientos estéticos utilizó para lograr materializar estas intenciones. Responder a esta pregunta, no obstante, no agota, en ningún caso, el sentido de una obra de arte.

A la hora de relacionar el cine con la filosofía, por último, creo que puede ser importante cuidarse de caer en el supremacismo o reduccionismo filosófico: algo tiene valor en tanto en cuanto esté vinculado, en mayor o menor medida, con la filosofía; por otro lado, igual de absurdo resulta pensar que las ideas son cosa única y exclusivamente de la filosofía, que el pensamiento se reduce a la filosofía.⁴⁶

1.3 Justificación formativa

Creo que este taller podría ser positivo tanto para la asignatura Filosofía de primero de bachillerato, como para Historia de la Filosofía de segundo de bachillerato. Entiendo el taller, por tanto, como una asignatura propedéutica, más preparatoria de la materia de segundo que de la de primero (de ahí que su estructura sea semejante a la asignatura de Historia de la Filosofía). Esto se debe, principalmente, al hecho de que se llega a segundo de bachillerato habiendo escuchado, más o menos, la mitad de los autores que se tratarán; por otro lado, teniendo en cuenta la presión omnipresente durante todo segundo de bachillerato, creo que todo lo que se lleve ganado será agradecido por el alumnado, que no se topará de nuevas con ciertos autores y nociones básicas de estos.

Según el Real Decreto 243/2022, de 5 de abril, por el que se establecen la ordenación y las enseñanzas mínimas del Bachillerato, en los contenidos relativos a la asignatura de primero de bachillerato se indica:

Así, la materia de Filosofía tiene, en primer lugar, la finalidad de ofrecer un marco conceptual y metodológico para el análisis de las inquietudes esenciales y existenciales del alumnado de

⁴⁶ La bibliografía de toda esta parte se encuentra al final, con el título “Bibliografía específica”.

Bachillerato, en el que este pueda abordar personalmente las grandes preguntas y propuestas filosóficas y emprender una reflexión crítica acerca del sentido y valor de los distintos saberes, actividades y experiencias que configuran su entorno vital y formativo. En segundo lugar, la educación filosófica resulta imprescindible para la articulación de una sociedad democrática en torno a principios, valores y prácticas éticas, políticas y cívicas cuya legitimidad y eficacia precisan de la deliberación dialógica, la convicción racional y la autonomía de juicio de los ciudadanos. La Filosofía, por último, supone también una reflexión crítica sobre las emociones y los sentimientos, presentes en todos los ámbitos, desde la estética a la teórica pasando por la ética y, a menudo, olvidados en los currículos. (BOE Núm. 82 Miércoles 6 de abril de 2022 Sec. I. Pág. 46176).

Después de haber surtido de ciertas nociones, básicas e introductorias, al alumnado, y tras el visionado de la película en cuestión, el ejercicio posterior de relacionar lo uno con lo otro supone “ofrecer un marco conceptual y metodológico para el análisis de las inquietudes esenciales y existenciales del alumnado de Bachillerato”: se le están brindando unas herramientas de introducción a la filosofía, así como se aterrizan y concretizan dichos materiales mediante el medio audiovisual; y, asimismo, la capacidad interdisciplinar, lo cual entronca con la segunda parte de este primer punto, esto es, “emprender una reflexión crítica acerca del sentido y valor de los distintos saberes, actividades y experiencias que configuran su entorno vital y formativo”: no podemos obviar, en ningún momento, el mundo de las imágenes, dada su preponderancia en la sociedad actual.

La segunda finalidad también se ejercita, pues “la deliberación dialógica, la convicción racional y la autonomía de juicio de los ciudadanos” se ejercitarán en el debate posterior, importante en la nota final de la asignatura.

Por último, y gracias a recurrir al cine, la tercera y última finalidad, “una reflexión crítica sobre las emociones y los sentimientos, presentes en todos los ámbitos, desde la estética a la teórica pasando por la ética”, es imprescindible dado que estamos relacionando la filosofía con el cine, uno de los medios, este último, más pujantes para la vehiculación de emociones y sentimientos.

Respecto a la asignatura de segundo de bachillerato, Historia de la Filosofía, se indica que:

El objetivo de la materia de Historia de la Filosofía en Bachillerato es recorrer el camino en que estas preguntas y respuestas se han dado (verdad, bien, belleza, justicia), de una forma

distintivamente crítica y racional, en el devenir del pensamiento occidental, sin que ello signifique menospreciar la riqueza y relevancia de otras tradiciones de pensamiento. Este objetivo es de una importancia sobresaliente para el logro de la madurez personal, social y profesional del alumnado. Aventurarnos a explorar la vida de las ideas filosóficas en la relación compleja y dialéctica que mantienen históricamente entre sí y con otros aspectos de nuestra cultura, es también explorar la intrincada red de conceptos y representaciones sobre la que pensamos, deseamos, sentimos y actuamos. Así, lejos de ser un mero compendio erudito de conocimientos, la materia de Historia de la Filosofía debe representar para los alumnos y alumnas un fascinante ejercicio de descubrimiento del conjunto de ideas y valores que sustentan tanto su forma de ser, como la de su propia época y entorno social. (BOE Núm. 82 Miércoles 6 de abril de 2022 Sec. I. Pág. 46251).

Aunque en un sentido introductorio, con este taller de filosofía se pretende iniciarse tanto en diversos problemas y temáticas filosóficas (la ética y la política, la teoría del conocimiento...), como en una serie de autores canónicos, dando así respuesta a las grandes (y siempre problemáticas) preguntas.

Dado que ponemos en relación conceptos y nociones antiguos o medievales, por ejemplo, con películas, esto es, con expresiones artísticas del siglo XX y XXI, el diálogo entre el ayer y el hoy se establece, demostrando las conexiones, la actualidad del pensamiento filosófico, su potencia a la hora de abordar materiales artísticos. Asimismo, la asignatura es muy rica vertical y horizontalmente, tanto histórica como geográfico-culturalmente, dadas las tradiciones y escuelas que se irán viendo.

La interdisciplinariedad, el diálogo entre dos lenguajes a priori distintos (realmente son dos vehículos para transmitir ideas, más allá de se pueda, o no, considerar que uno es más directo o pujante que el otro), es el punto fuerte de este trabajo. Vemos, en suma, que nociones antiquísimas y en principio desconectadas del día a día, de la cotidianidad y, quizá, de lo que generalmente se conoce como sentido común, pueden ser utilizadas como herramientas hermenéuticas, tanto de materiales artísticos como de situaciones vitales mundanas (mucho de lo que vemos en el cine no es más que eso: estilizaciones de situaciones vitales mundanas).

Por lo tanto, ¿cómo justificar, a nivel formativo, este taller de filosofía? Supone una ayuda, un complemento, una introducción tanto a dos de las asignaturas que se verán en los dos posteriores años de bachillerato (Filosofía e Historia de la Filosofía), como al cine y a algunas de las grandes cumbres clásicas de este arte (arte que, dada la proliferación de las

plataformas digitales, y dados los productos que se están estrenando y publicitando en dichas plataformas, con sus consiguientes algoritmos, corre el riesgo de vulgarizarse hasta niveles nunca vistos: *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941), al paso que vamos, corre el riesgo de volverse tan ininteligible como la *Fenomenología del espíritu* para un neófito de la filosofía).

Por otro lado, ¿qué son las competencias? Tenemos que diferenciar, según el artículo 2 del Real Decreto 243/2022, de 5 de abril, por el que se establecen la ordenación y las enseñanzas mínimas del Bachillerato, las competencias clave de las competencias específicas; en cuanto a las competencias clave, estas son:

desempeños que se consideran imprescindibles para que el alumnado pueda progresar con garantías de éxito en su itinerario formativo, y afrontar los principales retos y desafíos globales y locales. Son la adaptación al sistema educativo español de las competencias clave establecidas en la Recomendación del Consejo de la Unión Europea, de 22 de mayo de 2018, relativa a las competencias clave para el aprendizaje permanente.

De las competencias específicas, por otro lado, se nos dice que son:

desempeños que el alumnado debe poder desplegar en actividades o en situaciones cuyo abordaje requiere de los saberes básicos de cada materia. Las competencias específicas constituyen un elemento de conexión entre, por una parte, las competencias clave, y por otra, los saberes básicos de las materias y los criterios de evaluación. (BOE Núm. 82 Miércoles 6 de abril de 2022 Sec. I. Págs. 46049-46050).

Más concretamente, según el artículo 16 y 17 del Real Decreto 243/2022, de 5 de abril, por el que se establecen la ordenación y las enseñanzas mínimas del Bachillerato, se nos detallan cuáles con estas competencias clave y específicas:

Artículo 16. Competencias clave.

1. A efectos de este real decreto, las competencias clave del currículo son las siguientes:

- a) Competencia en comunicación lingüística.
- b) Competencia plurilingüe.
- c) Competencia matemática y competencia en ciencia, tecnología e ingeniería.
- d) Competencia digital.

e) Competencia personal, social y de aprender a aprender.

f) Competencia ciudadana.

g) Competencia emprendedora.

h) Competencia en conciencia y expresión culturales.

2. En el anexo I se definen cada una de las competencias clave, así como los descriptores operativos del grado de adquisición de las mismas previsto al finalizar la etapa.

3. Las enseñanzas mínimas que establece este real decreto tienen por objeto garantizar el desarrollo de las competencias clave previsto en el anexo I. Los currículos establecidos por las administraciones educativas y la concreción de los mismos que los centros realicen en sus proyectos educativos tendrán, asimismo, como referente los descriptores operativos que se detallan en el mismo.

Artículo 17. Competencias específicas, criterios de evaluación y saberes básicos.

1. En el anexo II se fijan, para cada materia, las competencias específicas para la etapa, así como los criterios de evaluación y los contenidos enunciados en forma de saberes básicos para cada curso.

2. Para la adquisición y el desarrollo, tanto de las competencias clave como de las competencias específicas, el equipo docente planificará situaciones de aprendizaje en los términos que dispongan las administraciones educativas. Con el fin de facilitar al profesorado su propia práctica se enuncian en el anexo III orientaciones para su diseño. (BOE Núm. 82 Miércoles 6 de abril de 2022 Sec. I. Pág. 46055).

¿Cuántas competencias clave se satisfacen expresamente en nuestro planteamiento? Creo que, holgadamente, la primera y la última: la competencia en comunicación lingüística, dado que la asignatura se evalúa mediante varios trabajos escritos y varias presentaciones orales, además del peso en la nota final de la participación activa, a través de debates y coloquios, principalmente; por otro lado, creo que es evidente el cumplimiento de la última competencia, en conciencia y expresión culturales, dada la interdisciplinariedad de la asignatura (a estas alturas, en todo caso, no creo que sea necesario defender la artísticidad del cine, su ya canónica inclusión dentro de las bellas artes).

Además, se satisfacen las siguientes: la competencia digital, dado que se exige al alumnado, al hacer la presentación oral, que se acompañe de recursos digitales; la

competencia personal, social y de aprender a aprender, así como la competencia ciudadana, dada la importancia que se da en esta asignatura a los debates; y saber debatir, hablar y, sobre todo, escuchar, son, sobre todo esta última, valores poco frecuentes en nuestra sociedad; y quizá, si nos decimos demócratas, tanta importancia tendrá que tener el poder hablar como el deber escuchar.

Cinco, por tanto, de las competencias clave se satisfacen: a) Competencia en comunicación lingüística; d) Competencia digital; e) Competencia personal, social y de aprender a aprender; f) Competencia ciudadana; h) Competencia en conciencia y expresión culturales. En cuanto a las competencias específicas, centrándonos en Historia de la Filosofía, vamos a enfocarnos en las siguientes:

1. Buscar, analizar, interpretar, producir y transmitir información relativa a hechos histórico-filosóficos a partir del uso crítico y seguro de fuentes y el dominio de técnicas básicas de investigación, para generar conocimientos y producciones propias acerca de la historia de los problemas e ideas filosóficos.
2. Reconocer las normas y pautas de la argumentación y el diálogo filosóficos mediante la identificación y análisis de las mismas en distintos soportes y a través de diversas actividades, para aplicarlas con rigor en la construcción y exposición de argumentos y en el ejercicio del diálogo con los demás.
3. Comprender y expresar diferentes concepciones filosóficas históricamente dadas, mediante el acercamiento a sus fuentes y el trabajo crítico sobre las mismas, para desarrollar el conocimiento de un acervo que constituye parte esencial del patrimonio cultural común.
4. Reconocer la naturaleza esencialmente plural y diversa de las concepciones filosóficas históricamente dadas, mediante su puesta en relación dialéctica de confrontación y complementariedad, para generar una concepción compleja y dinámica de la historia del pensamiento y promover una actitud tolerante y comprometida con la resolución racional y dialogada de los conflictos.
5. Reconocer el modo en que se han planteado sucesivamente, a través de distintas épocas y concepciones, los mismos problemas filosóficos, mediante el análisis e interpretación de textos y otros modos de expresión tanto filosófica como más ampliamente cultural, históricamente dados, para afrontar tales problemas a partir de la reflexión crítica sobre el conocimiento de lo aportado por la tradición.

6. Reconocer las formas diversas en que los interrogantes filosóficos y sus intentos de respuesta se han presentado históricamente en otros ámbitos de la cultura, mediante el análisis interpretativo de textos y otras manifestaciones pertenecientes a esos ámbitos, para promover una concepción sistemática, relacional y compleja de la historia de la cultura occidental y del papel de las ideas filosóficas en ella.

7. Analizar problemas fundamentales y de actualidad mediante la exposición crítica de distintas posiciones histórico-filosóficas relevantes para la comprensión y discusión de aquellos, para desarrollar la autonomía de juicio y promover actitudes y acciones cívica y éticamente consecuentes. (BOE Núm. 82 Miércoles 6 de abril de 2022 Sec. I. Págs. 46253-46256).

Pues bien, aunque a un nivel introductorio, creo que se cumplen todas estas competencias específicas: hacemos un repaso por los autores más relevantes de la asignatura Historia de la Filosofía, centrándonos en uno o varios de sus conceptos clave, y lo relacionamos con películas, con otro lenguaje, artístico y audiovisual, demostrando que cuestiones tratadas hace más de dos mil quinientos años, como la verdad o el bien, son absolutamente actuales.

Por otro lado, tanto el debate como la presentación oral, así como la elaboración del mismo trabajo escrito, suponen tanto “buscar, analizar, interpretar, producir y transmitir información” (1) como “reconocer las normas y pautas de la argumentación y el diálogo filosóficos” (2) y “comprender y expresar diferentes concepciones filosóficas históricamente dadas” (3), sin olvidarnos de “analizar problemas fundamentales y de actualidad mediante la exposición crítica de distintas posiciones” (7). Los demás puntos se sobreentienden dado el enfoque cronológico que vertebra la asignatura (4: “reconocer la naturaleza esencialmente plural y diversa de las concepciones filosóficas”; 5: “reconocer el modo en que se han planteado sucesivamente, a través de distintas épocas y concepciones”) o por su carácter interdisciplinario (6: “reconocer las formas diversas en que los interrogantes filosóficos y sus intentos de respuesta se han presentado históricamente en otros ámbitos de la cultura”), pues supone comparar distintos lenguajes, unas veces más ilustrativos, otras veces más refutatorios.

2. Elaboración de los objetivos formativos

¿Cómo definir los objetivos? Según el artículo 2 del Real Decreto 243/2022, de 5 de abril, por el que se establecen la ordenación y las enseñanzas mínimas del Bachillerato, podemos decir que estos son:

logros que se espera que el alumnado haya alcanzado al finalizar la etapa y cuya consecución está vinculada a la adquisición de las competencias clave.

Según el artículo 7 del Real Decreto 217/2022, de 29 de marzo, por el que se establece la ordenación y las enseñanzas mínimas de la Educación Secundaria Obligatoria, los objetivos de la Educación Secundaria Obligatoria son los siguientes:

La Educación Secundaria Obligatoria contribuirá a desarrollar en los alumnos y las alumnas las capacidades que les permitan:

- a) Asumir responsablemente sus deberes, conocer y ejercer sus derechos en el respeto a las demás personas, practicar la tolerancia, la cooperación y la solidaridad entre las personas y grupos, ejercitarse en el diálogo afianzando los derechos humanos como valores comunes de una sociedad plural y prepararse para el ejercicio de la ciudadanía democrática.
- b) Desarrollar y consolidar hábitos de disciplina, estudio y trabajo individual y en equipo como condición necesaria para una realización eficaz de las tareas del aprendizaje y como medio de desarrollo personal.
- c) Valorar y respetar la diferencia de sexos y la igualdad de derechos y oportunidades entre ellos. Rechazar los estereotipos que supongan discriminación entre hombres y mujeres.
- d) Fortalecer sus capacidades afectivas en todos los ámbitos de la personalidad y en sus relaciones con las demás personas, así como rechazar la violencia, los prejuicios de cualquier tipo, los comportamientos sexistas y resolver pacíficamente los conflictos.
- e) Desarrollar destrezas básicas en la utilización de las fuentes de información para, con sentido crítico, adquirir nuevos conocimientos. Desarrollar las competencias tecnológicas básicas y avanzar en una reflexión ética sobre su funcionamiento y utilización.
- f) Concebir el conocimiento científico como un saber integrado, que se estructura en distintas disciplinas, así como conocer y aplicar los métodos para identificar los problemas en los diversos campos del conocimiento y de la experiencia.

g) Desarrollar el espíritu emprendedor y la confianza en sí mismo, la participación, el sentido crítico, la iniciativa personal y la capacidad para aprender a aprender, planificar, tomar decisiones y asumir responsabilidades.

h) Comprender y expresar con corrección, oralmente y por escrito, en la lengua castellana y, si la hubiere, en la lengua cooficial de la comunidad autónoma, textos y mensajes complejos, e iniciarse en el conocimiento, la lectura y el estudio de la literatura.

i) Comprender y expresarse en una o más lenguas extranjeras de manera apropiada.

j) Conocer, valorar y respetar los aspectos básicos de la cultura y la historia propias y de las demás personas, así como el patrimonio artístico y cultural.

k) Conocer y aceptar el funcionamiento del propio cuerpo y el de los otros, respetar las diferencias, afianzar los hábitos de cuidado y salud corporales e incorporar la educación física y la práctica del deporte para favorecer el desarrollo personal y social. Conocer y valorar la dimensión humana de la sexualidad en toda su diversidad. Valorar críticamente los hábitos sociales relacionados con la salud, el consumo, el cuidado, la empatía y el respeto hacia los seres vivos, especialmente los animales, y el medio ambiente, contribuyendo a su conservación y mejora.

l) Apreciar la creación artística y comprender el lenguaje de las distintas manifestaciones artísticas, utilizando diversos medios de expresión y representación (BOE Núm. 76 Miércoles 29 de marzo de 2022 Sec. I. Págs. 41576-41577).

¿Cuántos de estos objetivos se recogen? El a), teniendo en cuenta la importancia del diálogo, del debate, dentro de la asignatura, con lo que supone eso de entrenarse en el arte de hablar y, sobre todo, de escuchar. El b), dado que en la asignatura hay trabajos individuales, como las exposiciones y los trabajos escritos, así como grupales, como el debate, imposible de realizarse sin unos mínimos de cooperación entre el alumnado. El c), “valorar y respetar la diferencia de sexos y la igualdad de derechos y oportunidades entre ellos. Rechazar los estereotipos que supongan discriminación entre hombres y mujeres”, dado que incluimos a autoras como De Beauvoir o Butler. El e), dado que se exige competencia digital a la hora del trabajo expositivo. El h), “comprender y expresar con corrección, oralmente y por escrito”, obvio teniendo en cuenta cómo se evalúa la asignatura. El j), dada la interdisciplinariedad de la asignatura. Y, por último, y muy unido al anterior punto, el l), “apreciar la creación artística y comprender el lenguaje de las distintas manifestaciones artísticas”, de nuevo por la

interdisciplinariedad, en este caso, por recurrir al cine. Por tanto, se satisfacen, holgadamente, siete de doce, esto es, más de la mitad de los objetivos demandados: a), b), c), e), h), j), l).

3. Saberes básicos

Los saberes básicos, antes llamados contenidos, según el artículo 2 del Real Decreto 243/2022, de 5 de abril, por el que se establecen la ordenación y las enseñanzas mínimas del Bachillerato, son:

conocimientos, destrezas y actitudes que constituyen los contenidos propios de una materia y cuyo aprendizaje es necesario para la adquisición de las competencias específicas (BOE Núm. 82 Miércoles 6 de abril de 2022 Sec. I. Pág. 46050).

Escogemos los siguientes saberes básicos de la asignatura Historia de la Filosofía de segundo de bachillerato, recortándolo para hacerlos más accesible, procurando hacer énfasis en el sentido propedéutico de la asignatura:

Platón. Idea y naturaleza: conocimiento y realidad en Platón. La antropología en la filosofía clásica: la psique en Platón. La discusión ética: el intelectualismo socrático-platónico. El debate político: la propuesta platónica.

Aristóteles. Idea y naturaleza: conocimiento y realidad en Aristóteles. La antropología en la filosofía clásica: la psique en Aristóteles. La discusión ética: la teoría de las virtudes en Aristóteles. El debate político: la propuesta aristotélica.

Tomás de Aquino. Etapas, métodos y cuestiones fundamentales en la filosofía medieval. La asimilación de la filosofía griega por la teología medieval. El problema de la relación entre fe y razón.

Descartes. Racionalismo y empirismo: René Descartes. El debate metafísico moderno. La teoría cartesiana de las sustancias.

Hume. Racionalismo y empirismo: David Hume. El debate metafísico moderno. La teoría humeana de las sustancias.

Kant. La filosofía crítica de Immanuel Kant y el problema de la metafísica como saber. Éticas de la felicidad y éticas del deber. La ética kantiana frente al utilitarismo.

Marx. La crítica del capitalismo: el pensamiento revolucionario de Karl Marx.

Nietzsche. La deconstrucción de la tradición occidental en Friedrich Nietzsche.

Ortega y Gasset. La razón vital: José Ortega y Gasset.

Simone de Beauvoir. El desarrollo contemporáneo del feminismo: Simone de Beauvoir. (BOE Núm. 82 Miércoles 6 de abril de 2022 Sec. I. Págs. 46257-46258)

A mayores me gustaría añadir a una autora, Judith Butler, dado lo contemporáneo e influyente de su pensamiento filosófico, tanto a nivel meramente teórico como político y social (creo que se adapta, sin problemas, al contenido “La deconstrucción de la tradición occidental en Friedrich Nietzsche y la herencia posmoderna”: en esa *herencia posmoderna* podríamos meter, perfectamente, a Foucault, uno de los maestros de Butler):

Judith Butler. La autora y su contexto. La teoría *queer*: el género como performance.

Selección bibliográfica:

PLATÓN

Platón (1989), *El banquete*, Madrid, Alianza Editorial.

— (2003), *Diálogos*. Obra completa en 9 volúmenes. Volumen IV: *La República*. Madrid, Gredos.

ARISTÓTELES

Aristóteles (2001), *Ética a Nicómaco*. Madrid, Alianza Editorial.

— (2000), *Política*. Madrid, Gredos.

SANTO TOMÁS DE AQUINO

Santo Tomás (2014), *Suma teológica mínima: Los pasajes filosóficos esenciales de la Summa teológica de Santo Tomás de Aquino*. Madrid, Tecnos.

— (1998), *Suma contra Gentiles*. Madrid, Alianza Editorial.

DESCARTES

Descartes Rene (2003), *Discurso del método*. Madrid, Tecnos.

— (1993), *Meditaciones metafísicas con objeciones y respuestas*. Madrid, Alfaguara.

HUME

Hume David (2005), *Tratado de La Naturaleza Humana*. Madrid, Tecnos.

— (2003), *Investigación sobre el entendimiento humano*. España, Istmo.

KANT

Kant Immanuel (2002), *Fundamentación para una metafísica de las costumbres*. Madrid, Alianza Editorial.

— (2017), *Crítica de la razón práctica*. Madrid, Tecnos.

MARX

Marx Karl (1991), *La ideología alemana*. España, Valencia: Universidad, D.L.

— (2013), *Manuscritos de economía y filosofía*. Madrid, Alianza Editorial.

NIETZSCHE

Nietzsche Frederick (1998), *Así habló Zaratustra*. Madrid, Alianza Editorial.

— (1998), *Crepúsculo de los ídolos o Cómo se filosofa con el martillo*. Madrid, Alianza Editorial.

ORTEGA Y GASSET

Ortega y Gasset José (1984), *Meditaciones del Quijote*. España, Cátedra.

— (2003), *El tema de nuestro tiempo*. España, Austral.

DE BEAUVOIR

De Beauvoir Simone (2009), *El existencialismo y la sabiduría de los pueblos*. España, Gallimard.

— (1998), *El segundo sexo*. España, Cátedra.

JUDITH BUTLER

Butler Judith (2006), *El género en disputa*. Barcelona, Paidós.

— (1998), “Actos performativos y constitución del género”, en *Debate feminista*. Nº 18. México.

4. Temario

Once autores y autoras, por lo que once temas, divididos en cinco bloques:

Bloque 1: Filosofía Antigua:

Tema 1. Platón: la alegoría de la caverna a partir de *El show de Truman* (*The Truman show*, Peter Weir, 1998)

1.1 Contexto histórico-cultural

1.2 La filosofía de Platón desde la alegoría de la caverna

1.3 La alegoría de la caverna a partir de *El show de Truman*

Tema 2. Aristóteles: la ética de la virtud a partir de *Qué bello es vivir* (*It's a Wonderful Life*, Frank Capra, 1946)

- 2.1 Contexto histórico-cultural
- 2.2 La ética de la virtud y sus vínculos con la política
- 2.3 La ética de la virtud a partir de *Qué bello es vivir*

Bloque 2: Filosofía Medieval

Tema 3. Tomás de Aquino: algunas cuestiones teológicas (existencia de Dios, razón-fe, teodicea) a partir de *Así en el cielo y como en la tierra* (José Luis Cuerda, 1995)

- 3.1 Contexto histórico-cultural
- 3.2 Santo Tomás desde algunas cuestiones teológicas (existencia de Dios, razón-fe, teodicea)
- 3.3 Algunas cuestiones teológicas (existencia de Dios, razón-fe, teodicea) a partir de *Así en el cielo y como en la tierra*

Bloque 3: Filosofía Moderna

Tema 4. Descartes: la teoría del conocimiento cartesiana a partir de *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982)

- 4.1 Contexto histórico-cultural
- 4.2 La teoría del conocimiento cartesiana a partir de la división res extensa-res cogitans, la duda metódica y la hipótesis del genio maligno
- 4.3 La teoría del conocimiento cartesiana a partir de *Blade Runner*

Tema 5. Hume: la crítica a la idea del yo a partir de *Del revés* (*Inside Out*, Pete Docter, Ronaldo Del Carmen, 2015)

- 5.1 Contexto histórico-cultural
- 5.2 La teoría del conocimiento humeana a partir de la crítica a la idea del yo
- 5.3 La crítica a la idea del yo a partir de *Del revés*

Tema 6. Kant: la ética deontológica kantiana a partir de *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942)

- 6.1 Contexto histórico-cultural
- 6.2 La ética deontológica de Kant: imperativos hipotéticos vs categóricos
- 6.3 La ética kantiana a partir de *Casablanca*

Bloque 4: Filosofía Decimonónica

Tema 7. Marx: alienación e ideología a partir de *Están vivos* (*They Live*, John Carpenter, 1998)

7.1 Contexto histórico-cultural

7.2 La alienación e ideología marxiana

7.3 La alienación e ideología a partir de *Están vivos*

Tema 8. Nietzsche: la transvaloración de todos los valores y el superhombre a partir de *La soga* (*Rope*, Alfred Hitchcock, 1948)

8.1 Contexto histórico-cultural

8.2 La transvaloración de todos los valores y el superhombre nietzscheanos

8.3 La transvaloración de todos los valores y el superhombre a partir de *La soga*

Bloque 5: Filosofía Contemporánea

Tema 9. Ortega y Gasset: el perspectivismo a partir de *Rashōmon* (Akira Kurosawa, 1950)

9.1 Contexto histórico-cultural

9.2 El perspectivismo orteguiano

9.3 el perspectivismo a partir de *Rashōmon*

Tema 10. de Beauvoir: existencialismo y roles de género a partir de *Mulan* (Barry Cook, Tony Bancroft, 1998)

10.1 Contexto histórico-cultural

10.2 El existencialismo (la existencia precede a la esencia) y los roles de género en de Beauvoir

10.3 El existencialismo y roles de género a partir de *Mulan*

Tema 11. Butler: teoría de la performatividad a partir de *Jake* (*A kid like Jake*, Silas Howard, 2018)

11.1 Contexto histórico-cultural

11.2 La teoría *queer*: el género como performance

11.3 La teoría *queer* a partir de *Jake*

5. Situaciones de aprendizaje

Entendemos por situaciones de aprendizaje, antes llamado metodología, según el artículo 2 del Real Decreto 217/2022, de 29 de marzo, por el que se establece la ordenación y las enseñanzas mínimas de la Educación Secundaria Obligatoria:

situaciones y actividades que implican el despliegue por parte del alumnado de actuaciones asociadas a competencias clave y competencias específicas, y que contribuyen a la adquisición y desarrollo de las mismas (BOE Núm. 76 Miércoles 30 de marzo de 2022 Sec. I. Pág. 41574).

En el artículo 6 leemos los siguientes principios pedagógicos:

1. Los centros elaborarán sus propuestas pedagógicas para todo el alumnado de esta etapa atendiendo a su diversidad. Asimismo, arbitrarán métodos que tengan en cuenta los diferentes ritmos de aprendizaje del alumnado, favorezcan la capacidad de aprender por sí mismos y promuevan el trabajo en equipo.
2. Las administraciones educativas determinarán las condiciones específicas en que podrá configurarse una oferta organizada por ámbitos y dirigida a todo el alumnado o al alumno o alumna para quienes se considere que su avance se puede ver beneficiado de este modo.
3. En esta etapa se prestará una atención especial a la adquisición y el desarrollo de las competencias establecidas en el Perfil de salida del alumnado al término de la enseñanza básica y se fomentará la correcta expresión oral y escrita y el uso de las matemáticas. A fin de promover el hábito de la lectura, se dedicará un tiempo a la misma en la práctica docente de todas las materias.
4. Para fomentar la integración de las competencias trabajadas, se dedicará un tiempo del horario lectivo a la realización de proyectos significativos y relevantes y a la resolución colaborativa de problemas, reforzando la autoestima, la autonomía, la reflexión y la responsabilidad.
5. Sin perjuicio de su tratamiento específico, la comprensión lectora, la expresión oral y escrita, la comunicación audiovisual, la competencia digital, el emprendimiento social y empresarial, el fomento del espíritu crítico y científico, la educación emocional y en valores, la igualdad de género y la creatividad se trabajarán en todas las materias. En todo caso, se fomentarán de manera transversal la educación para la salud, incluida la afectivo-sexual, la formación estética, la educación para la sostenibilidad y el consumo responsable, el respeto mutuo y la cooperación entre iguales.

6. Las lenguas oficiales se utilizarán solo como apoyo en el proceso de aprendizaje de las lenguas extranjeras. En dicho proceso se priorizarán la comprensión, la expresión y la interacción oral.

7. Las administraciones educativas establecerán las condiciones que permitan que, en los primeros cursos de la etapa, los profesores con la debida cualificación impartan más de una materia al mismo grupo de alumnos y alumnas.

8. Corresponde a las administraciones educativas promover las medidas necesarias para que la tutoría personal del alumnado y la orientación educativa, psicopedagógica y profesional, constituyan un elemento fundamental en la ordenación de esta etapa.

9. De igual modo, corresponde a las administraciones educativas regular soluciones específicas para la atención de aquellos alumnos y alumnas que manifiesten dificultades especiales de aprendizaje o de integración en la actividad ordinaria de los centros, de los alumnos y alumnas de alta capacidad intelectual y de los alumnos y alumnas con discapacidad. (BOE Núm. 76 Miércoles 30 de marzo de 2022 Sec. I. Págs. 41575-41576).

Por tanto, nos centramos en el 1., pues, teniendo en cuenta cómo se evalúa la asignatura, se favorece “la capacidad de aprender por sí mismos y promuevan el trabajo en equipo”. El 3., “la adquisición y el desarrollo de las competencias”, en este caso, fomentando “la correcta expresión oral y escrita”, tanto por el trabajo escrito como por la exposición y los debates, imprescindibles para aprobar la asignatura. Por otro lado, muy bien entra el debate en el 4., “la realización de proyectos significativos y relevantes y a la resolución colaborativa de problemas, reforzando la autoestima, la autonomía, la reflexión y la responsabilidad”, pues poco proyecto más significativo y colaborativo que un sano debate en el que los participantes hablan y escuchan. El 5., dado que favorecemos “la formación estética” por la idiosincrasia interdisciplinaria de la asignatura: debe quedar claro que el arte no está reñido con la filosofía, sino que se complementan a la perfección; asimismo, ejercitamos “la comprensión lectora, la expresión oral y escrita, la comunicación audiovisual, la competencia digital...”.

Cumplimos holgadamente, pues, con cuatro de los principios pedagógicos: 1., 3., 4., 5., (con más de la mitad, si tenemos en cuenta que son nueve y que tres de ellos corresponden a las administraciones educativas).

En cualquier caso, he escogido, como método, el cine-fórum:

aquella actividad pedagógica de grupo que, apoyándose en el cine como eje, persigue, a partir del establecimiento de una dinámica interactiva de los participantes, descubrir, vivenciar y reflexionar sobre las realidades y valores que persisten en el grupo o en la sociedad (1996: 17).

Como veremos, esta metodología se pondrá en práctica, principalmente, en la actividad número tres, consistente en un debate en donde se relacionarán las clases teóricas con el visionado de la película, usando como base, como punto de partida abierto a cambios, un cuestionario. El papel del docente, en esta metodología, es fundamental: debe procurar la participación de la mayor parte de la clase, participación educada en la que se incluye, claro está, la escucha respetuosa, así como incitar y favorecer aportaciones pertinentes, cuidándose de las participaciones peregrinas.

Esta metodología puede o ha de verse como: “una experiencia de aprendizaje dialógico, basada en el modelo de la tertulia dialógica” (2021: 461). Y es que:

los debates, y las tertulias dialógicas como consecuencia, son una herramienta esencial como método educativo: Se ha convertido en una fuente de desarrollo de competencias que fomentan las redes sociales virtuales. Las estrategias de enseñanza a través de actividades de participación y acciones que ayuden al alumno a asimilar los contenidos que hay que aprender. Estas estrategias implican acciones individuales y grupales, lo que fomentaría un desarrollo de nuevas capacidades (2021: 465).

Enseñar a debatir, a poner ideas en común, dado el desarrollo, en estos últimos años, de las redes sociales, y todos los problemas que conllevan, no es cuestión baladí. De poco sirve enseñar filosofía o a filosofar (dejemos a un lado la polémica o pseudo-polémica entre Kant y Hegel) si luego el alumnado es incapaz de participar correctamente en un debate. Con esta metodología tratamos de fomentar, así, dos características o capacidades que han de servirle a lo largo de toda su vida: las intervenciones orales, y la escucha atenta y respetuosa (de esta última, desgraciadamente, se habla menos que de la primera; y es que el alumnado debería ser consciente de que, si en una clase hay entre veinte y treinta participantes, la mayor parte del tiempo lo deberá emplear en escuchar a los demás, y no solo en su propia intervención).

Esta metodología: “pretende ser una enseñanza complementaria (no sustitutiva) que amplíe y afiance conocimientos estructurales de una forma lúdica, proactiva y dinámica pero sin perder rigor docente ni transmisión de conocimiento profesional” (2015b: 267). No se

trata de sustituir, por así decirlo, *El show de Truman* por *La República* de Platón, sino de que convivan interdisciplinariamente. Y es que el cine puede ser, como hemos visto, una excelente forma de ilustrar tesis filosóficas.

6. Actividades Formativas

Habrán cinco tipos de actividad:

1. **Lección magistral** en la que se expondrán nociones básicas e introductorias de los autores escogidos. Por cada autor habrá una clase de cincuenta minutos. No se trata, evidentemente, de ahondar prolijamente en el autor, sino en presentar al alumnado los rasgos generales de sus filosofías, buscando, así, lograr que el alumnado arribe con una base introductoria, pero sólida, a las asignaturas de Filosofía, de primero de bachillerato, y, principalmente, de Historia de la Filosofía, de segundo de bachillerato. Es recomendable utilizar presentaciones (PowerPoint, por ejemplo), que recojan, esquemática y claramente, los puntos relevantes de lo que se va exponiendo.
2. **Visionado de la película.** Se entregará al alumnado, asimismo, el cuestionario que debe servir como base tanto para el visionado como para la posterior elaboración de la presentación oral y del trabajo escrito. El tiempo de la actividad, evidentemente, dependerá de la duración de la película en cuestión. Conviene, antes de proyectar la película, presentarla brevemente.
3. **Debate** sobre la misma, relacionando las nociones explicadas en la lección magistral con el visionado de la película. La guía principal de este debate serán los cuestionarios subsiguientes. El papel del docente, en esta actividad, es tanto o más importante que en la lección magistral: no solo deberá moderar y orientar el debate, cuidando de que la cosa no descarrile por derroteros vacuos, excesivamente personalistas... etcétera; deberá incitar a relacionar la película escogida con las nociones explicadas en la lección anterior, sin por ello esquivar u obviar las preocupaciones u otras temáticas que el propio alumnado saque a colación (los cuestionarios, pues, deben ser un punto de partida, abiertos a incorporar todo aquello relevante que vaya surgiendo).
4. **Presentación oral individual.** El tiempo estimado es de cinco minutos por exposición. Debe relacionarse, tomando como punto de partida el cuestionario, así

como la clase magistral y el posterior debate, la película con el autor filosófico. Se exigirá que el alumnado utilice una presentación, que será valorada (ver rúbrica).

5. **Elaboración de una breve disertación**, que sea una ampliación de la presentación oral. Unas trescientas-quinientas palabras. El alumnado tendrá que elaborar, por tanto, once presentaciones orales y once disertaciones, una por autor y película, esto es, una por tema.

Además, se entregará un cuestionario por cada película un cuestionario, cuyo carácter es principalmente orientativo. En la actividad 3, sí se pedirá una respuesta oral, conjunta, a cada una de las cinco preguntas, pero no se exigirá responderlo rígidamente a la hora de elaborar el trabajo escrito ni la presentación oral individual. Debe estar abierto a incorporaciones y reformas.

Tema 1. Platón: la alegoría de la caverna a partir de *El show de Truman*.

- ¿En qué consiste la caverna?
- ¿Quién es el o los encadenados; quién será, por tanto, el filósofo?
- ¿Cómo interpretamos, en la película, la salida y la vuelta a la caverna?
- ¿Qué relación podrías establecer entre los medios de comunicación masiva y las TICs con la alegoría platónica?
- ¿Cuál es la relación entre lo explicado y lo visto: redundancia, complementariedad, ilustración, refutación...?

Tema 2. Aristóteles: la ética de la virtud a partir de *Qué bello es vivir*.

- ¿Qué virtudes presenta el protagonista?
- ¿Qué defectos presenta el antagonista?
- ¿Cuál es la relación entre ética y política; cómo influye el comportamiento individual a nivel colectivo?
- ¿Vemos el ideal aristotélico, el hombre magnánimo; cómo relacionarlo con el ángel?
- ¿Cuál es la relación entre lo explicado y lo visto: redundancia, complementariedad, ilustración, refutación...?

Tema 3. Tomás de Aquino: algunas cuestiones teológicas (existencia de Dios, razón-fe, teodicea) a partir de *Así en el cielo y como en la tierra*.

- ¿Qué problemáticas teológicas vemos en la película?

- El tono de la película, chocarrero e hilarante, ¿acerca o aleja de estas cuestiones; serían la solemnidad o la seriedad tonos más adecuados?
- La teología, vistas las cuestiones tratadas por Santo Tomás y las discusiones establecidas en la película, ¿es, temática o metodológicamente, filosofía; qué similitudes y diferencias aprecias?
- En la película se antropomorfizan, incluso ruralizan, no solo a Dios o a Jesucristo, sino a la Ira de Dios, por ejemplo. Estas antropomorfizaciones, ¿aclaran u oscurecen determinadas nociones; crees que es una buena forma de representarlos?
- ¿Cuál es la relación entre lo explicado y lo visto: redundancia, complementariedad, ilustración, refutación...?

Tema 4. Descartes: la teoría del conocimiento cartesiana a partir de *Blade Runner*.

- ¿Cuál es la relación mente-cuerpo de los replicantes; qué relación podrías establecer entre esta y la división cartesiana *res cogitans-res extensa*?
- ¿Aparece, en algún momento, la duda metódica; qué clase de certezas se ponen en duda y por qué; cuál es el desencadenante?
- ¿Aparece la hipótesis del genio maligno; quién o quiénes podrían ser los engañadores y los engañados?
- ¿Quién podría interpretar el papel de Dios, el fundamento último de las certezas; qué semejanzas y diferencias aprecias entre el genio maligno y Dios?
- ¿Cuál es la relación entre lo explicado y lo visto: redundancia, complementariedad, ilustración, refutación...?

Tema 5. Hume: la crítica a la idea del yo a partir de *Del revés/Inside Out*.

- ¿Cómo se representa la psique humana, el yo?
- ¿Cuál es la relación entre sentimientos y razón, entre emocionalidad e intelecto?
- ¿Cómo afectan, estas representaciones y relaciones, a nuestra manera de conocer; cómo afecta, a la protagonista, a la hora de relacionarse con el exterior?
- ¿Cómo afectan, estas representaciones y relaciones, a nociones como voluntad, personalidad, libertad o gusto?
- ¿Cuál es la relación entre lo explicado y lo visto: redundancia, complementariedad, ilustración, refutación...?

Tema 6. Kant: la ética deontológica kantiana a partir de *Casablanca*.

- ¿Aparece en algún momento el imperativo categórico; quién o qué lo encarna?
- ¿Aparece en algún momento el imperativo hipotético; quién o qué lo encarna?
- El protagonista, Rick, ¿qué relación tiene con los dos imperativos kantianos; su actuar es deontológico o utilitarista?
- ¿Influye el contexto a la hora de decantarse por uno u otro; es más determinante el contexto o la propia naturaleza del individuo; qué variables parecen influir?
- ¿Cuál es la relación entre lo explicado y lo visto: redundancia, complementariedad, ilustración, refutación...?

Tema 7. Marx: alienación e ideología a partir de *Están vivos/They Live*.

- ¿Cómo es la realidad del protagonista, John Nada, antes de encontrarse las gafas; ves alguna relación con la noción de alienación?
- ¿Cómo y por qué las gafas cambian su realidad; ves alguna relación con la noción de ideología? Frente a la ideología, ¿qué supone el uso de esas gafas?
- ¿A quién representan los alienígenas?
- ¿Por qué el amigo del protagonista se resiste a ponerse las gafas; ves alguna relación con la alegoría platónica?
- ¿Cuál es la relación entre lo explicado y lo visto: redundancia, complementariedad, ilustración, refutación...?

Tema 8. Nietzsche: la transvaloración de todos los valores y el superhombre a partir de *La soga/Rope*.

- ¿Contra qué valores se rebelan los anfitriones, y por qué?
- ¿Los anfitriones son superhombres o últimos hombres; los considerarías *buenos* nietzscheanos?
- ¿Qué representa el profesor; su actuar entra dentro de los parámetros nietzscheanos, o resultaría más sencillo emparentarle con otras teorías éticas?
- ¿Te parece una buena lectura de las nociones nietzscheanas; crees que es la única forma correcta de interpretarlo; cuáles podrían ser las consecuencias de una determinada lectura?
- ¿Cuál es la relación entre lo explicado y lo visto: redundancia, complementariedad, ilustración, refutación...?

Tema 9. Ortega y Gasset: el perspectivismo a partir de *Rashōmon*.

- ¿Cuál es el conflicto; por qué resulta tan complicado tener una idea clara de él?
- ¿Qué variables influyen en la perspectiva de cada personaje?
- Si solo tenemos perspectiva, ¿hay alguna forma de llegar a la verdad; se pueden jerarquizar las perspectivas, o estamos condenados a un relativismo absoluto, a que todo valga lo mismo?
- Frente al subjetivismo y el objetivismo, ¿el perspectivismo soluciona algo; de cuál de esas dos posturas parece más afín?
- ¿Cuál es la relación entre lo explicado y lo visto: redundancia, complementariedad, ilustración, refutación...?

Tema 10. de Beauvoir: existencialismo y roles de género a partir de *Mulan*.

- ¿Qué roles de género contemplamos; están socialmente impuestos, o son escogidos libremente?
- ¿Cómo influyen las diferencias físicas, por ejemplo, en la prueba de la escalada; qué diferencias vemos entre Mulan y los demás guerreros (el gordo, el bajo...)?
- ¿Por qué la protagonista debe disfrazarse; qué relación podrías establecer entre el existencialismo (la existencia precede a la esencia, por lo que estamos condenados a elegir, a ser libres), las querencias individuales y la apariencia?
- ¿Qué relación podrías establecer entre el existencialismo, la cuestión genérica y la clase social?
- ¿Cuál es la relación entre lo explicado y lo visto: redundancia, complementariedad, ilustración, refutación...?

Tema 11. Butler: teoría de la performatividad a partir de *Jake/A kid like Jake*.

- ¿Influye la clase sociocultural a la que pertenecen los protagonistas?
- ¿Influye el contexto histórico-geográfico?
- Las discusiones entre los padres ponen en solfa si la problemática trans de Jake se debe a cuestiones culturales o naturales: ¿qué factores influyen más poderosamente, la influencia de los padres o la propia naturaleza de Jake?
- ¿Qué puentes se pueden establecer entre las cuestiones feministas que veíamos en el anterior tema y lo visto en este; hay o no hay un desbordamiento; cómo relacionarías el existencialismo con la problemática trans?

- ¿Cuál es la relación entre lo explicado y lo visto: redundancia, complementariedad, ilustración, refutación...?

7. Criterios de evaluación

De acuerdo con el artículo 2 del Real Decreto 217/2022, de 29 de marzo, por el que se establece la ordenación y las enseñanzas mínimas de la Educación Secundaria Obligatoria, los criterios de evaluación son:

referentes que indican los niveles de desempeño esperados en el alumnado en las situaciones o actividades a las que se refieren las competencias específicas de cada materia o ámbito en un momento determinado de su proceso de aprendizaje (BOE Núm. 76 Miércoles 30 de marzo de 2022 Sec. I. Pág. 41574).

Teniendo en cuenta que la propuesta es, por lo que se refiere a criterios de evaluación, una propedéutica de la asignatura de segundo de bachillerato Historia de la Filosofía, a pesar de que la asignatura se impartiría en cuarto de la ESO, vamos a considerar, conforme al Real Decreto 243/2022, de 5 de abril, por el que se establecen la ordenación y las enseñanzas mínimas del Bachillerato, los siguientes criterios de evaluación (recordemos que en esta nueva normativa se hace especial hincapié en relacionar las competencias con los criterios de evaluación):

Competencia específica 1.

1.1 Generar un conocimiento riguroso de fuentes y documentos filosóficamente relevantes, aplicando técnicas de búsqueda, organización, análisis, comparación e interpretación de los mismos, y relacionándolos correctamente con contextos históricos, problemas, tesis, autores y autoras, así como con elementos pertenecientes a otros ámbitos culturales.

1.2 Construir juicios propios acerca de problemas histórico-filosóficos, a través de la elaboración y presentación de documentos y trabajos de investigación sobre los mismos con precisión y aplicando los protocolos al uso, tanto de forma individual como grupal y cooperativa.

Competencia específica 2.

2.1 Emplear argumentos de modo riguroso, reconociendo y aplicando normas, técnicas y pautas lógicas, retóricas y argumentativas, y evitando modos dogmáticos, falaces y sesgados de sostener opiniones e hipótesis.

2.2 Sostener el hábito del diálogo argumentativo, empático, abierto y constructivamente comprometido con la búsqueda del conocimiento, a través de la participación activa, respetuosa y colaborativa en cuantas actividades se propongan.

Competencia específica 3.

3.1 Adquirir y expresar un conocimiento significativo de las más importantes propuestas filosóficas que se han sucedido a lo largo de la historia, a través de la indagación sobre ellas y la identificación de las cuestiones a las que responden.

3.2 Identificar, comprender y debatir sobre los principales problemas, ideas, tesis y controversias filosóficas de la historia del pensamiento, a través del análisis y comentario crítico de textos y documentos filosóficos o relevantes para la filosofía.

Competencia específica 4.

4.1 Generar una concepción plural, dialéctica, abierta y crítica de la historia del pensamiento, a través de la comprensión, la realización de síntesis comparativas y la exposición de las relaciones de oposición y complementariedad entre tesis, escuelas, filósofos y filósofas de una misma época o tradición o de distintas épocas y tradiciones.

Competencia específica 5.

5.1 Afrontar los grandes problemas filosóficos en su doble aspecto histórico y universal a través del análisis y exposición crítica de las condiciones culturales que han permitido en cada caso la aparición y evolución de dichos problemas en distintos momentos de la historia.

5.2 Comprender la dimensión temporal y universal de los problemas filosóficos más importantes, comparando mediante esquemas u otros productos o actividades el tratamiento filosófico que se hace de ellos en distintas épocas, escuelas, tradiciones, autores y autoras.

Competencia específica 6.

6.1 Adquirir una concepción sistémica y relacional de la historia de la cultura occidental y del papel de las ideas filosóficas en ella, mediante el análisis comentario y comparación de textos o documentos literarios, historiográficos, periodísticos, científicos o religiosos, así como de cualquier otra manifestación cultural, en los que se expresen problemas y concepciones filosóficamente relevantes.

Competencia específica 7.

7.1 Desarrollar la autonomía de juicio, y promover planteamientos, actitudes y acciones ética y cívicamente consecuentes, con respecto a problemas fundamentales de la actualidad, a partir de la comprensión de ideas, teorías y controversias histórico-filosóficas que puedan contribuir a clarificar tales problemas y de la elaboración de propuestas de carácter crítico y personal con respecto a los mismos (BOE Núm. 82 Miércoles 6 de abril de 2022 Sec. I. Págs. 46256-46257).

A pequeña escala, en versión introductoria, cumplimos estos criterios; eso sí, aquí, los “documentos filosóficos” serán, principalmente, las películas. Gracias a cómo se evalúa la asignatura, con un trabajo escrito, y una breve exposición oral, ambos sobre cada uno de los autores y autoras, y gracias al debate, en el que conjuntamente se debe relacionar la película con la filosofía del autor en concreto, unido a las lecciones teóricas, a las clases magistrales y tradicionales, podemos decir que satisfacemos, en versión prologal y propedéutica (tratamos con alumnado de cuarto de la ESO, no de segundo de bachillerato) los criterios de evaluación de la asignatura Historia de la Filosofía.

En cuanto a las herramientas de evaluación: se evaluará la asignatura mediante una presentación oral (40%), delante del resto del alumnado, y la posterior entrega, por escrito, de un trabajo sobre cada uno de los temas (40%), haciendo así especial hincapié en una de las tres competencias más importantes a nivel curricular: la competencia lingüística. Cada uno de los temas, por tanto, exigirá su presentación y su texto, con lo que habrá once breves presentaciones orales y once trabajos escritos a entregar. El porcentaje restante (20%) corresponde a la participación activa, principalmente los debates —una de las actividades clave de la asignatura— y las intervenciones y actitudes corrientes en clase (observación sistemática).

RÚBRICAS DE CALIFICACIÓN

Rúbrica del Trabajo Escrito: (40%)

	4	3	2	1
Expresión escrita	Sobresaliente	Notable	Suficiente	Suspenso
Organización (10%)	Coherencia Cohesión Compensación justa entre apartados	Coherencia y cohesión mayoritariamente, pero pasajes o momentos erráticos	Errática y poco cohesionada, con escasa coherencia	Confusa Incoherente Nula cohesión
Contenido (40%)	Siempre relevante Ajustado al problema	Mezcla relevancia con irrelevancia, pero ajustado al problema	Más irrelevancia que relevancia Poco ajustado al problema	Irrelevante Confuso Incoherente
Introducción (10%)	Suficiente Objetivos claros que se respetan y desarrollan	Objetivos mejorables: escasez o sobreabundancia	Confusa Incoherente Sin objetivos explícitos	Inexistente
Conclusiones (10%)	Suficientes Justificadas Coherentes Cohesionadas	Escasas o excesivas Mejorable coherencia y cohesión	Vaguedad Injustificación Escasa coherencia cohesión	Inexistentes
Reflexión personal (20%)	Coherente Cohesionada Fundamentada Clara y distinta	Coherencia Cohesión Fundamentación mejorables	Vaguedad Injustificación Escasa coherencia cohesión	Inexistente
Fuentes de información (10%)	Suficientes fuentes Bien referenciadas Coherencia Cohesión	Fuentes Referencias Coherencia Cohesión mejorables	Pocas fuentes Mal referenciadas Incoherencia Falta cohesión	Inexistentes

Rúbrica de Presentación Oral: (40%)

	4	3	2	1
Expresión oral	Sobresaliente	Notable	Suficiente	Suspenso
Contenido (40%)	Siempre relevante Ajustado al problema	Mezcla relevancia con irrelevancia, pero ajustado al problema	Más irrelevancia que relevancia Poco ajustado al problema	Irrelevante Confuso Incoherente
Organización (30%)	Coherencia Cohesión	Coherencia y cohesión mayoritariamente, pero pasajes o momentos erráticos	Errática y poco cohesionada, con escasa coherencia	Confusa Incoherente Nula cohesión
Duración (20%)	Ajustada	Escasez o sobreabundancia, pero se cumple con el discurso	Gran distancia con los tiempos fijados; discurso inacabado	Inexistente
TICs (10%)	Las justas y necesarias	Escasez o sobreabundancia	Elemento distractor antes que apoyo	Inexistentes

Reflexiones finales

Dado que la filosofía se encuentra dispersa por todos lados, y teniendo en cuenta a quién nos dirigimos (alumnos de la ESO, adolescentes, nativos digitales⁴⁷), una buena manera de hacerles atractivo este producto, esta actitud crítica, es mediante los medios audiovisuales⁴⁸, dando a entender que la filosofía es algo más que un conjunto de autores y obras; lo que se pretende, en suma, es demostrar que la filosofía no solo está en los diálogos platónicos o en la enrevesada prosa hegeliana: la filosofía es, antes que una serie de cumbres clásicas⁴⁹, una actitud crítica, y probablemente sea preferible partir de casos concretos, de ejemplificaciones fílmicas, antes de adentrarse en lo más sublime de la tradición.

El cine, en definitiva, no es la caverna de Platón⁵⁰, un lugar ilusorio que nos mantiene alejados de la realidad, sino una forma de adentrarse en la filosofía, una propedéutica filosófica: una manera de salir de la mentada caverna.

⁴⁷ “Los nativos digitales han nacido y se han formado dentro del lenguaje digital y prefieren obtener la información de forma ágil, mejor mediante imágenes que textos. Los inmigrantes digitales, por el contrario, transitan diferentes modos de aprendizaje y desconfían del excesivo uso de las herramientas digitales en la enseñanza y/o aprendizaje.” (2018: 287)

⁴⁸ “La comunidad educativa no puede desaprovechar el gran potencial que ofrece el cine y debe percatarse de la necesidad de intervenir pedagógicamente para convertirlo en una oportunidad real de enseñanza y aprendizaje. Para ello, es preciso no limitarse únicamente a las películas que los entendidos en crítica cinematográfica valoran como obras maestras, sino también abordar otras películas que hayan podido alcanzar algún éxito para ayudar a verlas críticamente, con una mirada más inteligente.” (2005: 84) De hecho, como se habrá visto en la elección de películas, hemos juntado clásicos incuestionables (*Casablanca*, *La saga*) con productos algo más cuestionables (*Mulan*, *Están vivos*), pues ambos son aptos para nuestros propósitos: incentivar la actitud filosófica.

⁴⁹ La filosofía, como actitud crítica no se puede limitar a la doxografía de los clásicos, sino que tiene que encarar todos los productos de la sociedad, sean considerados estos de la baja o alta cultura: “La filosofía puede o debe ocuparse de series de televisión. Al igual que se ocupa del cine y del arte contemporáneo. Es más, en muchos casos harían mejor en dedicarse al atento análisis de *Perdidos*, *24 horas*, *House*..., en lugar de perder el tiempo con la enésima y aburridísima provocación del artista.” (2017: 1135)

⁵⁰ “Nuestra sociedad ha ido admitiendo cada vez más el poder de la imagen audiovisual frente a la anterior concepción de la palabra como única poseedora del conocimiento y la reflexión.” (2005: 75)

BIBLIOGRAFÍA

Normativa

Real Decreto 217/2022, de 29 de marzo, por el que se establece la ordenación y las enseñanzas mínimas de la Educación Secundaria Obligatoria («BOE» núm. 76, de 30 de marzo de 2022 Referencia: BOE-A-2022-4975)

Real Decreto 243/2022, de 5 de abril, por el que se establecen la ordenación y las enseñanzas mínimas del Bachillerato («BOE» núm. 82, de 06 de abril de 2022 Referencia: BOE-A-2022-5521)

Bibliografía general

Cabrera Julio (2015a), *Cine, 100 años de filosofía*, España, Gedisa.

Cuevas Romo Julio (2020), “Imaginarios sociales sobre uso de tecnología y relaciones interpersonales en jóvenes universitarios a través del cine de ficción como recurso didáctico”, *Sophia: Colección de Filosofía de la Educación*, Nº. 28, págs. 165-183.

Falzon Christopher (2006), *La filosofía va al cine: una introducción a la filosofía*, España, Madrid, Alianza.

González Lucini Fernando (1996), *Temas transversales y educación en valores*, Madrid, Alauda.

Medina-Vicent María (2018), “La narrativa audiovisual como una herramienta para la reflexión filosófica en el aula”, *REDU. Revista de Docencia Universitaria*, Nº. 16, págs. 285-302.

Morán Próspero (2021), “El cine-fórum y la alfabetización múltiple en secundaria”, en *Mucho más que cine: historia, literatura y arte en el cine en español y en portugués*. Coord. por María Marcos Ramos, Dykinson, Madrid, págs. 445-460.

Pereira Domínguez Carmen, Urpí Guercia Carmen (2005), “Cine y juventud: una propuesta educativa integral”, *Revista de Estudios de Juventud*, Nº. 68, págs. 73-90.

Roig-Vila Rosabel (Coord.), Antolí Martínez Jordi, Lledó Carreres Asunción, Pellín Buades Neus (Eds.) (2017), “Memorias del Programa de Redes-I3CE De calidad, innovación e investigación en docencia universitaria. Convocatoria 2016-17”, Institut de Ciències de l’Educació (Vicerectorat de Qualitat i Innovació Educativa) de la Universitat d’Alacant/ Organización: Instituto de Ciencias de la Educación (Vicerrectorado de Calidad e Innovación Educativa) de la Universidad de Alicante, España.

Valverde Aragón Laura, Blasco Miguel Jorge, Maristany i Carreras Jordi (2015b), “Cine fórum estructural”, en *Jornadas sobre Innovación Docente en Arquitectura: JIDA: Jornades sobre Innovació Docent en Arquitectura*, Nº. 13, págs. 266-280.

Bibliografía específica

CARROLL Noël (2011), “Haciendo filosofía mediante la imagen en movimiento”, en *Filosofía de la imagen* / coord. por Ana García Varas, págs. 239-266.

CASTRO RODRÍGUEZ José Sixto (2008), “El papel de la intención en la interpretación artística”, en *Revista de filosofía*, Nº 33, 1, págs. 139-159.

CASTRO RODRÍGUEZ Sixto José (2010), “¿Puede el cine hacer filosofía?”, en *Paideia: Revista de filosofía y didáctica filosófica*, Vol. 30, Nº 86, págs. 407-418.

CASTRO RODRÍGUEZ Sixto José (2011), “El chiste como paradigma hermenéutico”, en *Dianoia: anuario de Filosofía*, Vol. 56, Nº. 67, 2011, págs. 87-111.

DANTO Arthur C. (2013), “El mundo del arte”, en *Disputatio. Philosophical Research Bulletin*, Vol. 2, Nº. 3, págs. 53-71.

DELEUZE Gilles (1994), *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós.

LIVINGSTON Paisley (2009), *Cinema, Philosophy, Bergman. On Film as Philosophy*, United States, Oxford University Press Inc.

MULHALL Stephan (2002), *On Film*, London, Routledge.

READ Rupert, GOODENOUGH Jerry (2005), *Film as Philosophy. Essays in Cinema After Wittgenstein and Cavell*, Hampshire and New York, Palgrave Macmillan.

WARTENBERG Thomas E. (2007), *Thinking on Screen. Film as philosophy*, London and New York, Routledge.

WITTGENSTEIN Ludwig (1995), *Aforismos, cultura y valor*, España, Espasa Calpe.

WITTGENSTEIN Ludwig (2012), *Tractatus logico-philosophicus*, España, Alianza.