

Imagen, razón y sentimiento: el cine y la modernidad¹

Óscar Pulido Cortés²

Manuel Alejandro Ojeda³

Geraldine Juliana Becerra Daza⁴

Zamira Neme⁵

Introducción

El texto que se presenta a continuación es un experimento, una forma de ensayar, un ejercicio de pensar con otros, una manifestación del arte, la filosofía y la pedagogía. Los pretextos que se han elegido para hacerlo están referidos a la problematización de las relaciones cine/sujeto, razón/sentimiento, imagen/acción, tiempo/pensamiento. Y el dispositivo en el cual está inscrito es el objetivo número tres del proyecto de investigación Creación, cultura política y educación. El ejercicio ha estado atravesado por lecturas, reflexiones, discusiones y conceptualización de aspectos relevantes de las formas como sujetos contemporáneos con diferentes experiencias como los autores del texto han abordado la problemática y reconocen en el cine la posibilidad de conocimiento, transformación, cuidado de sí, confrontación y creación. El escrito se organiza de la siguiente manera: la primera parte aborda la relación cine, sujeto y modernidad posicionando una hipótesis donde el cine se convierte en una metáfora culmen del pensamiento moderno y de las aspiraciones de los individuos que, con el ánimo de atrapar la realidad, en su esquema racional la representa, la sienten, la recuerdan y la olvidan. Describe acudiendo, a herramientas de la filosofía, un camino que permite comprensiones sobre la aparición del cine, su consolidación como espacio de interacción ciencia/ética/arte y su posicionamiento en la sociedad y en la intimidad de personas

¹ Texto que presenta resultados de investigación del proyecto Creación, cultura política y educación, con SGI 2277 financiado por la Vicerrectoría de Investigaciones VIE y la Dirección de Investigaciones DIN de la UPTC.

² Doctor en Ciencias de la Educación, docente de la Escuela de Filosofía en la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, investigador GIFSE.

³ Magister en Educación, Investigador de GIFSE - UPTC.

⁴ Estudiante de la Licenciatura en Psicopedagogía, semillero de investigación GIFSE - UPTC.

⁵ Estudiante de la Licenciatura en Artes Plásticas, semillero de investigación GIFSE - UPTC.

de las clases sociales en muchas las partes del mundo; la segunda parte, acudiendo al andamiaje conceptual de Deleuze y su filosofía del cine, se muestra la autonomía del cine como forma de conocimiento contemporáneo que no depende del espectador ni de la ciencia para ser y aparecer, se profundiza en los conceptos imagen-movimiento e imagen-tiempo y la percepción como espacio de relación y constitución del sujeto; la tercera parte del texto presenta la problematización que el cine para ser forma de conocimiento tiene una particularidad y es la relación razón-emoción que permite a los creadores de los films y a los espectadores, producir comprensiones completas de la realidad a través de la dimensión lógico-racional y la dimensión del sentimiento y la emoción.

Cine y modernidad

La relación cine, sujeto y modernidad que se presenta en este apartado, asume como organización metodológica la propuesta por Badiou (2004), donde plantea cuatro trayectos de comprensión; la imagen, el tiempo, el cine como arte y la ética. El texto hace al comienzo un recorrido por la noción general de cine y su lugar moderno de emergencia.

El cine es una construcción que debe su existencia a la invención de un aparato técnico: la cámara de captación automática, eso significó se pudieran tomar secuencias de fotografías sin la necesidad de hacer todo el proceso de enfoque y ajustes del encuadre del que dependía las fotografías primitivas del *daguerrotipo*⁶, es importante notar que la velocidad es primordial en la fotografía cinematográfica, pues es este elemento el que permite asir un aspecto de la realidad visible: el dinamismo y el movimiento.

El cine se debe a la fotografía y está detiene el movimiento en un instante privilegiado que saca del devenir del mundo, como lo llegaría a decir Barthes (2007), la fotografía capta instantes, y los instantes son por única y última vez. Separa el movimiento de los objetos y los representa en el instante de existencia y actualiza sus posibilidades de encuentro. Representar es en este caso, devolver a la presencia lo ausente, la fotografía trae a la presencia lo ausente, lo que ya no es en el sentido existencial.

⁶ A pesar de que el inventor originario de la fotografía como proceso fuese Joseph Nicéphore en la segunda década del siglo XIX, quien popularizó el invento fue Louis Jaques Mandé Daguerre (Gubern, 2014).

El cine es el encuentro secuencial de instantes detenidos y proyectados a la eternidad, de acuerdo con la lógica que lo vincula a la fotografía. Según Gubern (2014) el movimiento en el cine se da por la asimilación continuada de la visión de imágenes fotográficas, logrando por la secuencia de imágenes, que, al superar la velocidad de las posibilidades perceptivas, actúa a modo de ilusión de movimiento; es decir, que el movimiento del cine tiene lugar por la incapacidad del ojo de seguir la velocidad de la secuencia.

Hasta ahora solo hemos mencionado elementos que quieren acercarse a la comprensión del fenómeno técnico. Esta lógica no es satisfactoria con el fenómeno cine, Eisenstein (1999) considera que la fotografía, constituye el material, con el que el cineasta opera; pero como en las demás artes, esto no significa que los elementos o materiales, como las notas en música, el color en pintura o la roca en escultura, sin ser intervenidas o juntadas con otros elementos, antes de componer la obra, signifiquen; así, los elementos detenidos en la fotografía, si se valoran por sí mismos, tendrán que decir algo con relación a la inmediatez que les ocupa, no hay que olvidar que la fotografía en sí misma enmarca alcances expresivos artísticos; pese a eso, para Eisenstein es claro que cada imagen al integrar la obra ya no puede leerse en su particularidad y se difumina en la composición y sentido que adquiere en el interior del corpus cinematográfico.

Para Benjamin (2017) el único elemento cinematográfico, es el montaje. Es cercano a la idea de Canudo (Romaguera y Ramio, 2010) que afirma que el cine incorpora en su estructura a las otras seis artes; por tal, es un arte de la síntesis, pero la síntesis no se reduce a las artes pues también junta las capacidades técnicas, que se han venido gestando desde la revolución científica. Es importante reconocer los efectos en el ámbito filosófico, cultural y artístico como expresión de una época y de una forma concreta de ser y de estar en el mundo.

Se podría estar tentado a pensar que por estar relacionado con la imagen más inmediata, la de la fotografía, sería el más realista de las artes, una *mimesis* tal como lo pretendía (Vertov, 1985) al concebirle como una conciencia inorgánica, cercana a la del percibir o del mirar, recordando la propuesta de Aristóteles (1994), en la que declara que del mejor entre todos los sentidos es el ver y que a este se debe la conciencia de mundo, pero esta

vez, puesta en una máquina, en ese sentido el cine revela el mundo como una conciencia.

Por el contrario, para Eisenstein (1999), el cine no transita por la realidad, puede relacionarse con cierta materialidad es claro; la del objeto captado por la cámara, la única creación cinematográfica, es la relación entre imágenes inconexas o el encajonamiento de imágenes en un orden discursivo; es decir, el montaje. Pues como idealista, no concibe que la obra se encuentre disponible en el solo acto de captar la naturaleza, en la fotografía, como lo veíamos unas líneas arriba, la forma es un acto deliberado, que se consigue con la actividad del trabajo.

El movimiento, que permite el cine puede hacernos creer que es el fenómeno cinematográfico *per se*, algunos autores proponen que el movimiento de imágenes, o de sombras es tan antiguo como el teatro chino de sombras y en ese sentido la emulación del movimiento no sea asunto exclusivo del cine. Sea exclusivo si lo son los micro movimientos y las formas mostradas, de la alternación del movimiento, en el *ralenti*⁷. Asumiendo que el cine posee una forma de discurso, tendrá que decirse, que un autor como Deleuze (2008) lo relaciona con el pensamiento, pero no en el mismo sentido del pensamiento conceptual de la filosofía, sino de un estadio de pensamiento prelingüístico, es decir, al de la percepción de la imagen.

El cine como una experiencia estética antimetafísica⁸, por ser una experiencia, se concibe en tanto que presenta el fenómeno, no desde las concepciones de los principios abstractos; sin embargo, si se tiene en consideración, que se desarrolló de acuerdo al cálculo deliberado de la máquina, entonces, el cine es una realización o materialización de la

⁷ Este concepto es apropiado de la mecánica de motores a explosión y hace referencia a la aceleración mínima de las revoluciones que en las que el motor puede funcionar. En cine hace referencia a la ilusión del movimiento ralentizado. Que resulta paradójico, pues el *ralenti* es una proyección de secuencias de imágenes más lenta, con la misma velocidad.

⁸ Es una impresión que se dio sobre los estudios de cine al relacionarse con el objeto directo de la experiencia, y en tanto que la experiencia técnica advenida de la organización técnica de objetos. A este respecto, no se mantiene la misma opinión, pues al relacionar el cine con la ciencia moderna y a la tecnociencia, tendremos presente, que se trata de una objetivación metafísica. Es la objetivación de los descubrimientos de química, pero antes que nada, con el aparato teórico que les da lugar.

metafísica, esta idea la apoya la intención Eisenstein de hacer una película sobre *El capital*, texto clásico de la filosofía marxista, apropiándose del componente hegeliano de la dialéctica marxista.

De acuerdo con Flusser (2010) la imagen producida por un aparato, es técnica, siguiendo la lógica de producción de los aparatos, estos se construyen desde el texto; que es en últimas, lugar donde se concreta el conocimiento, el aparato en este sentido, la cámara, es el encuentro del saber con la técnica y el arte, la imagen técnica, sin que se diga en sentido peyorativo, es una secreción de la ciencia, lo que no implica, que la imagen técnica no se pueda categorizar como arte. En este sentido el cine no solo es tributario de la ciencia moderna, sino que reúne en su apuesta técnica aspiraciones modernas como atrapar la realidad o por lo menos creer que se atrapa en la representación mimética.

La relación que establece Badiou (2004) entre, *número, tecnología y realidad* a propósito del uso de la matemática, como fundamento de los alcances digitales, recuerda la necesidad que se ha instaurado en obligar a los materiales a responder a las lógicas de los circuitos, que en principio, funcionan en respuesta a la lógica aristotélica, pues los circuitos establecen sus relaciones de acuerdo con permitir pasar o no un impulso eléctrico, respondiendo a las condiciones que se esperan del silogismo o la ruta trazada por un algoritmo. Matematización del mundo que se acerca a la realización del sueño pitagórico (y por tal metafísico) de reducir lo perceptible al número. El cine transita entre el arte y la ciencia, el aparato de captación es en esa manifestación artificial de lo real; pues, aunque da la impresión de ser el más cercano de los modos del arte a la apariencia del mundo, no es por ello el más extraño, puesto que el aparato del que es deuda es una sistematización de los conocimientos de mundo establecidos en un modelo teórico y por tanto, tal uno de los medios más artificiales. Las formas digitales y de expresión digital no han superado el modo cine⁹ se

⁹ Se puede establecer que la tecnología ha alcanzado medios de expresión; sin embargo, ninguno ha significado más que el reajuste de los modos tradicionales de ser del arte, mientras transite por el medio de imagen con la apariencia de movimiento, podemos considerar que se trata en esencia de un fenómeno, si no igual por lo menos no muy distante a las primeras exposiciones públicas de los hermanos Lumière. Las demás discusiones que se han establecido a cerca del cine como arte y sus alcances expresivos son cuestiones que corresponden al ser un arte el cine.

vincula con la idea que el cine, no supera la modernidad o el modernismo; sino que lleva al extremo la matematización de lo real.

Es preciso ahora establecer una distinción sobre lo moderno entre dos concepciones en las que se suele ubicar el cine, según Dominique Chateau (2012) “(...) por un lado, el cine sería, desde su nacimiento, un arte de la modernidad; por el otro, habría necesitado acceder al valor de la modernidad librándose de la hipótesis de su origen” (p. 172). Las dos versiones de la modernidad, una relacionada con la noción histórica del concepto; es decir en la ubicación cronológica y puesta en el advenimiento de la tecnociencia en el siglo XIX. Y otra vinculada a la conciencia de la eclosión del concepto en Baudelaire, la modernidad, “Es más un estado de espíritu, que una simple constatación, una ideología que exige del artista que ajuste la ontología del arte a la ontología del mundo actual” (Chateau, 2012 p. 73). Es a la vez, en consonancia con Baudelaire (2008) lo que se da en el tiempo de inmanencia, la inmediatez cambiante, juntado con la aspiración de detener el tiempo, de hacer de la obra un floculante de época.

La imagen

Este trayecto seleccionado para comprender las relaciones cine-modernidad es la imagen, concebida como imagen mental, vinculada inicialmente con la psicología Badiou (2004). La imagen se relaciona con el problema moderno de establecer las relaciones de la conciencia o la mente con lo objetivo o lo fenoménico. De esta manera, el primer encuentro con el espectador y la imagen cinematográfica es la de ser un sujeto que ve imágenes de objetos ausentes, es decir, que ve imágenes de imágenes. La relación del espectador con la obra cinematográfica, no se da en el mismo sentido del encuentro de los realizadores sobre las imágenes, pues estos tienen el objeto frente a ellos.

De tal suerte que para el espectador la obra se representa en un sentido fenoménico y esto no en el sentido del encuentro con un objeto como lo hace el camarógrafo, sino que la obra se configura como un objeto que fluye en duración espacio temporal, a esta cuestión se le puede llamar el carácter óptico de la imagen del cine, pues como objeto de reflexión sobre las posibilidades de la representación pasa por el problema de la independencia de su existencia como objeto imagen de mundo.

La distancia con la experiencia del objeto es propia del medio fotográfico del cine, que su cualidad es presentar lo tridimensional en dos dimensiones. Lo que hace que la imagen según Alain Badiou (2004) se dé con dos cualidades que en apariencia se excluyen, *el artificio* y *la realidad*; puesto que se da como la copia más cercana a la naturaleza del objeto, pero el medio con el que se capta es el más extraño, tal vez el más improbable de los fenómenos, esto en tanto artificio.

El tiempo

El abordaje del concepto de tiempo en el cine lo tratamos desde la concepción de Badiou (2004) que nos propone dos maneras de ser del arte de la imagen del aparato técnico, por un lado, la cualidad de artificio y por el otro, la capacidad mimético realista. ¿Qué es arte y qué no lo es? El cine es un arte de masas; si nos atenemos a ese principio, tendremos que aceptar que el refinamiento de la obra, lo es en él mismo que es posible asimilarlo por su público. En ese sentido, bien puede suscitar experiencias estéticas profundas o no hacerlo.

Si la filosofía versa de la síntesis, Badiou lo reúne con el cine en cuanto invención o modificación de síntesis. El tiempo ha sido en filosofía, un lugar de síntesis, recuérdese que es una de las dos categorías fundamentales del pensamiento kantiano; puesto que el tiempo no tiene relación directa con la experiencia y a pesar de ello ninguna de las experiencias se concibe sin tiempo (Kant, 2007). El tiempo es la síntesis de la experiencia del movimiento, espacio y la materia, de acuerdo con el concepto acuñado por Bergson (2006) y profundizado Deleuze (1987) *La dureé*.

El asunto no tiene que ver con la medida del tiempo en el sentido cronológico. Es el tiempo del estiramiento, del desdoblamiento desde el relato, para Badiou, el cine presenta al tiempo en dos sentidos: como construcción de montaje y como estiramiento narrativo del tiempo inmóvil o detenido por el dispositivo. Y al entender que la filosofía es una construcción de síntesis disyuntivas, y el cine es del interés por presentar dicho acontecimiento del pensar. La relación de la temporalidad del cine no asume el antagonismo de dos categorías de tiempo; es decir, el cine no hace irreconciliable el tiempo de la experiencia, al cual podemos llamar puro y el tiempo del extendido del montaje, como tiempo interno.

Deleuze (2008) cierra su texto de imagen movimiento, dando cuenta de la crisis de la imagen acción en la historia del cine, que, para hacer un recuento, hace referencie a la época de los orígenes del cine donde el movimiento captado por la cámara dependía los móviles dentro del encuadre, no lo podemos figurar como la grabación de la obra de teatro y en todo caso se debe a la inmovilidad de la cámara. Esto es significativo, en la medida que es el tránsito para hablar del cine y el tiempo.

El cine como arte

El primero en plantear que el cine es una forma de arte es Riccioto Canudo (Romaguera y Ramio, 2010)¹⁰ en su *Manifiesto de las siete artes*. Quien lo conciben como el *arte total de síntesis (el séptimo arte)* esto en dos sentidos, por un lado, como integración de las artes y por el otro, como el encuentro entre ciencia y cultura. Se asumió el vínculo con las artes por la facultad, que se suponía era finalidad de las artes, detener el devenir del mundo. De acuerdo con esa idea, el cine es la realización mejor lograda de romper, con la necesidad extinción de los objetos e incluso de detener la muerte, por ser el medio que mejor presenta el movimiento.

Sin embargo, la teorización formal de una estética del cine, es, según Montiel (1999, p. 95) una discusión que se mantiene, pues los alcances técnicos y formales de la obra cinematográfica a pesar de transitar por un siglo desde su invención, no se agota, siempre es posible, que bien sea en el campo de lo técnico o de lo narrativo el cine encuentre otros modos de expresar. Cuestión que frente a las artes clásicas cobra sentido en la imposibilidad de la formalización de realización que se encuentran frente a las artes *clásicas*.

La *estética y cine* para Chateau (2012) es una relación incuestionable; aunque cabe mencionar que ese encuentro aún transita, en una definición de arte que dista de las concepciones que se han tenido de la estética llamémosle *normal* “(...) ocurre que el cine no es un objeto estético de manera absoluta. «Cine» es una etiqueta que denota una práctica social realizada en un marco espectral que responde a toda una gama de finalidades diferentes del gusto y el arte.” (Chateau, 2012, p. 161).

¹⁰ *El manifiesto de las siete artes* (1920) de Canudo se puede seguir en el compilado realizado por Romaguera y Ramio (2010).

La discusión se desarrolla en torno al medio de exposición; es decir, que, si existe pintura de aficionados, esa pintura, a pesar de valerse de un medio que se puede categorizar con derecho como arte, en su particularidad no lo es; en ese sentido, no todo el cine es arte, existirán realizadores que pretendan hacerlo, pero también existirán quienes estén trabajando en el cine en lógicas del entretenimiento de masas y del comercio de entretenimiento, esto tiene que ver con la flexibilidad del uso del material cine y los fines con los que se presentan los trabajos relacionados con la imagen en movimiento, hay que tener presente, por lo menos eso, que como obra de arte tiene un carácter político, como le considera Benjamin (2017). Recordando la declarada relación y dependencia de los artistas que reconocía Nietzsche (2011) sobre todo con el poder.

La definición del objeto del cine, como arte, corre el peligro por la proliferación o mejor democratización que significa el acceso a la cámara de video. Pese a tener presente que la *obra cine*, por ser una obra de masas, de acceso disponible, no en los mismos niveles técnicos para todos, claro, está en relación con los artefactos disponibles, pero relativamente abierto. Ese estado nos hace plantear una hipótesis, apoyados en Benjamin, sobre los artes de exposición; exposición, en esta caso, está vinculado con la cercanía a la obra en la que participa una comunidad, recordemos, que en la perspectiva de Benjamin el arte cumple una función social, fuera de la idea que lo pone en los lugares de lo excepcional del museo o de la reliquia; esta concepción de arte, está vinculada a la vida misma, pero que evidentemente no participa del ser útil y tener una funcionalidad, en el sentido de la manutención de bienes indispensables o vitales.

La exposición o el acceso al cine lo hace omnipresente, como se puede entender la arquitectura y, conceptualmente, las formas del espacio de la arquitectura permiten una relación espacial con el objeto que es creación y energía vital humana, pero que por ser habitado es naturalizado y no le contemplamos como obra, el cine está en el lugar de la arquitectura, habitamos el cine y olvidamos su ser obra, pero ese olvido de su ser obra es cercano al olvido que tiene el hombre del renacimiento frente al templo, no es una obra lo que contempla sino las posibilidades de su representación del mundo y de lo divino (Díaz-Bernal, 2017).

¿Cómo nos cambia el cine?

El cine desde la propuesta de Badiou, corresponde a una alteración de tipo ético y político, y por tal, de lo real de la vida del sujeto, en cierta medida debido a la cercanía con lo narrativo (al pensarlo como medio de construcción narrativa, lo vincula con el modelo de la tradición oral, guardando las distancias, es solo asimilable en el sentido de la construcción de sentido comunitario) a esto se le pueden adherir los proyectos pedagógicos de Eisenstein en lo relativo a la formación y aclaración de la conciencia del proletariado en la concepción de la dialéctica, por mencionar una intención consciente y declarada, lo demás está cercado por la representación de la lógica concerniente a la lectura de la realidad del realizador. En este caso se presenta la propuesta de realismo del realismo de Pierre Paolo Pasolini (Grüner, 2005) como manera de leer lo real del cine y a la función social del cine a partir de la propuesta de Benjamin (2017).

Pasolini (Grüner, 2005) presenta en el cine una realidad más allá de la realidad acostumbrada de las posibilidades de la representación lingüística, raya con lo místico, pues quiere hurgar en las entrañas del sentido del mundo y más sobre lo primitivo y bárbaro que se muestra en nuestros rostros, en este caso al hablar de realidad, no hacemos referencia a la relación con el fenómeno, sino que se trata de una postura teórica que pretende reconocer una naturaleza humana, mencionar lo anterior es en la medida, que si se asume como el fenómeno, tenemos que devolvernos a la concepción del aparato técnico y el vínculo que este tiene con lo *real-material*. Pero de lo que se trata en la obra del autor es *pensar* desde el cine el conflicto de la realidad, de la naturaleza, si se quiere.

Grüner (2005) sugiere que además del interesante proyecto de poner en evidencia la inmundicia humana, es precisamente el carácter formador en el que se proyecta el cine, y formador de una manera especial, pues, la imagen que se proyecta ha de sacar, de la normalización el gesto que se pierde en el micromovimiento imperceptible y pone al sujeto en la atención de reconocer los alcances frente los otros y frente sí de su naturaleza encubierta. Preocupación por lo real que fluye en el caudal hacia un esfuerzo por comprender o por lo menos de abstraer cuáles son los límites de la construcción de las representaciones, a manera de enfrentamiento entre el lenguaje y los objetos, lo que significa la distancia entre el mundo que habita el sujeto y su representación.

A las intenciones de hacer una presentación de lo real, en su forma menos distante, el problema de la representación y sobre todo con lo que espera de la obra, Pasolini no puede hacer una presentación de lo real, por medio de una representación, bien sabemos que el cine es el encuentro cercano con las formas objetivas de la realidad, pero el ser representación, le quita la legitimidad de ser objeto y por tal presentar las esencias ocultas entre lo real, pero no hay otra manera de hacerlas presentes, así Grüner (2005) se reconoce en consecuencia, que la eticidad y el espectro político en la obra del director italiano, presupone que el auténtico ser del objeto mundo se resiste a mostrarse, por tal, el artista tiene que irrumpir para destruir la envoltura para revelar el objeto, el sentido del objeto. Esto, no puede ser un acto involuntario, sino que ha pasado por un dar cuenta del sustrato, es decir de haber pasado por quebrar en la percepción del artista lo imaginario, pero antes que nada la imposibilidad de ver; “(...) es eso que la llama el cine como escritura de lo real” (Grüner, 2005, p. 225).

La obra cinematográfica, de acuerdo con Pasolini, en cuanto obra, ha estado integrada a unos afanes políticos, si bien consientes o inconscientes, su ser narrativo le obligan a que el espectador, en algún sentido actualice los discursos y las representaciones alcanzadas por la obra, pues la racionalidad del realizador de cine no es inintencionada.

La forma de constituirse del cine en la Europa occidental como un elemento reaccionario que intenta integrar la dominación en la figura admirable de la estrella de cine, en cuanto obra politizada. Sin embargo, es posible concebir la *labor social del cine* con el reconocimiento de los individuos en la obra cinematográfica, una manera de ver su condición de explotado; a consecuencia de la espectacularización, no es posible; que el espectador vea una realidad falseada al enfrentarse al cine y en tanto tal, el dispositivo sigue ocultando las relaciones de dominación procuradas desde la técnica.

El cine mediado por el aparato técnico se introduce en la entraña del objeto a ser filmado, pero antes de llegar a la captación el escenario es fabricado minuciosamente, la oposición a esta de ser del arte no puede ser otra que como el pintor se relaciona con el objeto a representar, pues este no puede llegar con la misma intención de extirpar la naturaleza, se acerca a ella desde la distancia, sin embargo, puede hacer una vista más amplia en la que participan el objeto de representación sin agotarse en el interior del

mismo, ni decirlo todo sobre este. El sentido de aceptación del espectador del cine está relacionado con la petición de encontrarse con la naturaleza sin mediación del aparato técnico; es decir, la obra al presentarse no demanda del espectador una reconstrucción simbólica, sino en ese sentido se pretende natural sin serlo en absoluto.

El espectador no necesita ser un especialista de arte para ser partícipe de la construcción de sentido que a la obra encarna, a consecuencia de esto, la obra va al encuentro del espectador y se presenta sin que el espectador tenga una preparación previa. Se entiende que la masa, ante la experiencia más profana en el arte, puede ser reaccionaria con la vanguardia que produce la obra plástica, vélgase el ejemplo del surrealismo, en el ejemplo ofrece en relación con la aceptación de una obra cinematográfica de mala calidad. El público estaría dispuesto a enfrentarse a la obra cinematográfica, pero no se encontrará cómodo y no tendrá carga de sentido una obra plástica.

El cine deviene arte, Benjamin (2017) propone una *labor social*, de tal manera que el fin del *cine* representa una mediación entre la sumisión del hombre ante la infraestructura técnica. El cine como manera de enfrentarse al espacio y el tiempo permite que se perciban lecturas diferentes, lecturas no posibles con el ojo desnudo. Esto abre un mundo desconocido, escenarios inconscientes de la percepción de imágenes y su relación con el inconsciente colectivo, vinculado con una disposición psicótica, encuentra su lugar de fuga no violenta en la representación de la obra el deseo sádico. Para el autor, la aceptación dicha de obra representa un síntoma, los deseos colectivos violentos que bien pueden encontrar un momento de sublimación en la carcajada suscitada en la representación de los deseos; pero por el otro, deja entreabierto la potencialidad de ser realizados en la voluntad colectiva.

El Dadaísmo es presentado por el autor del arte plástico que da apertura al cine obra de arte y en ese mismo sentido crea un público dispuesto a recibir la propuesta espectáculo del cinematógrafo: el dadaísmo, se dispara como un proyectil dirigido al público, siempre con el ánimo de la controversia, pero este, por estar mediado por el objeto espera un encuentro físico. El cine en el sentido que lo propone Benjamin, libera las posibilidades afección fisiológica, se hace táctil. De tal manera que el espectador puede estar distraído frente la obra, le es posible vincular la obra cinematográfica a la

arquitectura, en la medida que esta manera del arte se presenta de manera ininterrumpida, pues no ha dejado su manera de producción y la afectación que esta ofrece se presenta como un natural a la que el espectador asume en dos sentidos, en cuanto bien de uso y en cuanto afectación sensible o estética. La relación de esta obra de arte con el cine tiene que ver con la facultad de hacer procesos perceptivos sin necesidad de querer penetrar en el sentido de la obra. La técnica y el arte, se asume como el único fin posible donde el lugar de la alienación del sujeto propone la destrucción del mundo en la búsqueda del puro placer de la contemplación estética en la destrucción.

Para Badiou (2004), el cine abre espacios en los que hombres desprevenidos del bagaje cultural elevado encuentren experiencias estéticas develadoras de lo humano en el cine, sin que eso signifique, que las obras cinematográficas no pueden ser un espacio de diversión. El cine conserva de la pintura la sensibilidad plástica de relacionarse con el mundo exterior. Y, por último, se puede asumir desde sus posibilidades éticas, pues, en el cine, se recrean los valores más elevados y bajos de la humanidad, la de su época de actuación. “El cine es, con todo, algo que habla del coraje, de la justicia, de la pasión, de la traición” (Badiou, 2004, p. 35).

Otra definición de filosofía la que la abduce a ser creadora de: “(...) nuevas síntesis en el lugar donde hay una ruptura” (Badiou, 2004, p. 35). Badiou, vincula a ese encuentro- desencuentro de términos, de acuerdo con la vocación de la filosofía a tratar conceptos universales. Así, se preocupa por establecer cuál es la universalidad de los acontecimientos en los que aparece la paradoja como elemento de encuentro, una síntesis de lo contradictorio y esto no es en la aceptación de enunciados contradictorios, sino que el optar por un algo, retiene en su forma algo de lo no asumido.

Imagen, tiempo y movimiento: el cine como saber autónomo y crítica a la representación

El cine es un invento de la modernidad, su aparición como práctica técnica y teórica data de finales del siglo XIX, y, a pesar de esfuerzos de cineastas y filósofos, solo terminando siglo XX se conceptualiza y así se puede decir que surge una filosofía del cine, o un tratamiento filosófico del cine. Esta construcción se debe en particular a Gilles Deleuze, filósofo francés que

concreta en su propia filosofía estos conceptos que van a permitir ver al cine como forma de conocimiento independiente y autónoma. Esta filosofía del cine implica según Mengue (2008) cuatro condiciones o dimensiones: a) la creación de conceptos propios para el cine, no es una reflexión sobre el cine, su funcionamiento interno, técnicas y su posicionamiento en las disciplinas o en las artes, es necesario crear conceptos propios del cine; b) los conceptos que se crean no son subsidiarios de ningún saber, disciplina o perspectiva teórica “son conceptos venidos de fuera son excluidos porque estos nos deben convenir más que al cine, y solo una creación filosófica puede formarlos”(Mengue, 2008, p. 362), así Deleuze se opone a la diversas interpretaciones entre las cuales se destacan las psicoanalíticas y las lingüísticas; pues, Mengue (2008) entiende que el cine, de manera cercana a Deleuze (1987) se construye con la imagen que circula en estadios primitivos que sobreviven, llámelos prelingüísticos. En ese sentido se trabaja con la semiótica, como el estudio de signos e imágenes que está por fuera o es independiente del lenguaje como organización, y no semiología; c) se utiliza para esta filosofía (del cine) una taxonomía, intento de organización y clasificación de imágenes, signos y posibilidades a partir de las películas, más que una historiografía del cine; d) Alude a Bergson como el primer filósofo que construye conceptos propios del cine, incluso, sin conocerlo, desarrolla el concepto de imagen-movimiento.

Para comprender los aspectos centrales de un posible campo de la filosofía del cine, en defensa de su postura acerca de la estructura ontológica del mismo, como espacio de saber independiente y autónomo, a partir de Deleuze, se describen en este apartado dos nociones nucleares: imagen-movimiento e imagen-tiempo, que se concentran en sus obras *Estudios sobre Cine I y II*, y los tres cursos *Bergson y las imágenes, los signos del movimiento y el tiempo, verdad y tiempo potencias de lo falso*, los cuales le permiten al filósofo construir una propia semiología acerca de la producción del movimiento y del tiempo, que a su vez fundamentan el contenido del fenómeno y determinan los caracteres de todo tipo de realidad, por lo que el autor, a partir la aclaración de estos conceptos y su lectura de las obras *Materia y memoria y evolución creadora* de Bergson, muestra la profundidad del cine y su relación con el tiempo, la técnica del montaje y el plano.

La imagen-movimiento: percepción, afección y acción

El movimiento es una de las características por las cuales la ficción cinematográfica se reconoce a sí misma y se identifica sobre las demás artes. El cine contrasta con las demás artes, pues; el movimiento de las imágenes determinó para el cine su propia naturaleza, el punto de llegada y forma de acceder en la modernidad para representar la síntesis entre aspiraciones del hombre, los desarrollos científico-tecnológicos y las posibles formas de entretenimiento y aprendizaje. El cine en su emergencia aparece como “arte industrial, que no era ni un arte ni una ciencia” (Deleuze, 2008, p. 20), pero los reúne a los dos, ordena y hace que el cine devenga ciencia y la ciencia cine como un consecuente del devenir una cosa en otra, crea un espacio de las cercanías, vecindades y distancias y en esta zona entre cine y ciencia se aglutina la moral, la educación, el espectáculo, la razón la emoción, el lenguaje; es decir, la modernidad que deviene cine y el cine permite comprensiones profundas del hombre moderno y su sociedad. Deleuze para consolidar la idea de imagen, tiempo y movimiento estudia los desarrollos teóricos que Bergson realiza a propósito del movimiento cinematográfico, aún sin conocerlo en sus primeras obras, que le tocó vivir, una mirada sobre su presente con anclajes en el pasado.

Deleuze, leyendo a Bergson en primer momento señala la semejanza entre el cine y el proceso intelectual como resultado de las imágenes captadas por el ojo humano y el de la cámara. Esta situación implica una “metafísica natural”, es decir, que el cinematógrafo capta instantáneamente su interés relevante y lo proyecta, haciendo un trabajo interno parecido al de la percepción, intelección y lenguaje del ser humano, concluyendo que el mecanismo del conocimiento humano es similar al de la cinematografía. Propone, a su vez, la formulación del tiempo abstracto resultado de cortes inmóviles característico del cine que considera como un falso movimiento, una yuxtaposición homogénea, y no un tiempo continuo heterogéneo, en términos de durabilidad, como pretende ser el cine. ¿Existiría entonces una negación de la auténtica movilidad del cine?, al respeto Marrati (2006) afirma, “se reduce al engaño de producir movimiento a partir de lo inmóvil al mismo tiempo que nuestra incapacidad de percepción e inteligencia para captar los movimientos en el momento en que suceden” (p. 18).

Bergson plantea que la verdad o el engaño de la movilidad es una forma de la percepción época. En la antigüedad, en el contexto griego, el movimiento es entendido como un espacio recorrido indivisible y heterogéneo, es inmóvil; por lo tanto, cuando se realiza el análisis del movimiento desde la época griega se entiende que esta se fundamenta en la irreductibilidad del movimiento, Deleuze reconstruye la idea de Bergson en dos fórmulas básicas “cortes inmóviles- tiempo abstracto y tiempo real-duración concreta” (Deleuze, 2008, p. 14). Bergson, no hace ninguna distinción conceptual entre época antigua o moderna, ya que lo que sigue siendo en la antigüedad se replica en la modernidad, en términos de ideas-aparato e introduce el término “cinematógrafo interior” (Deleuze, 2008, p. 14) en el que las dos partes: pensamiento y cámara pierden movimiento al encontrarse con cortes inmóviles.

Siguiendo Bergson, asigna a la imagen movimiento tres niveles y tres variedades. Los tres niveles son, las composiciones con objetos o partes distintas, el movimiento de traslación de los objetos o las partes y el todo abierto que no termina de cambiar y que expresa el movimiento (Mengue, 2008). Así establece la relación y correspondencia entre los tres niveles y la estructura del cine: encuadre que determina el conjunto cerrado y el afuera del campo; el guion que asume el plano como un movimiento que va desde el conjunto hasta la expresión y, por último, el montaje que determina el todo y logra expresar lo global de la película.

Las variaciones en la imagen-movimiento son presentadas como aquellas que asumen ya no la forma del cine, sino el contenido, “el eje es el concepto de desvío, intervalo” (Mengue, 2008, p. 368): la imagen/percepción aparece en una de las caras del desvío-intervalo; la imagen/acción, sobre la cara opuesta y la imagen/afección lo ocupa todo, “la percepción consiste en un encuadre que separa ciertas acciones, excitaciones en función de las necesidades, la imagen/afección ocupa el centro de indeterminación” (Mengue, 2008), así el movimiento deviene expresión.

Imagen tiempo: duración y movimiento

El movimiento es una perspectiva del tiempo, los cortes inmóviles producen un movimiento y este a su vez genera la duración. La imagen-tiempo guarda entonces relación directa con la memoria (duración); según

Bergson, la memoria se ubica de dos maneras: “imágenes-independiente e imágenes-recuerdos”, (Bergson, 2006, p. 103) lo que quiere decir que estos dos aspectos de la memoria implican un pasado y un presente; la percepción hace uso de la memoria y por lo tanto, se genera un devenir en el presente como acto, Deleuze se vale de esta afirmación en relación con la duración y define una dinámica del tiempo y su inmanencia con los recuerdos puros. La imagen devine en el tiempo, y su materialidad no es objeto de discusión, por lo que se tendrá en cuenta que el devenir también le es concomitante, pero el sustrato de lo que se capta en la imagen, la deformación del material en la representación de lo otro, lo que ya dejó de ser, en la imagen es un presente deformado, permanece a manera de monolito inerte, de modo que construye un sentido de memoria extenso, a diferencia de las posibilidades de las representaciones del pasado, que se asumen como impresiones que de acuerdo a la fuerza de los afectos es más o menos presente.

En el cine, la imagen-cristal que hace el procedimiento de la cámara realiza una ruptura constante del tiempo, un circuito entre el pasado y el presente que va a conformar una imagen actual y una imagen virtual, la primera se remite a un tiempo presente que se rodea de otras virtualidades cada vez más diversas, inmediatamente a la configuración de los *recuerdos puros*.

Deleuze considera que el cine se compone entonces de imágenes duplicadas a su pasado puro que va construyendo la imagen cristal a cada movimiento, la práctica del cine y su técnica se articulan a concepciones de tiempo, por ende, el montaje moderno no pretende encadenar una imagen después de otra, sino adecuar una secuenciación que muestre las imágenes en su estado de inmanencia y realice el movimiento; para Deleuze (1987) la interioridad del tiempo no es, por el contrario, la temporalidad se junta del espacio la materia de y el movimiento, en cambio el estado de inmanencia de los recuerdos puros del cine se corresponde con este tiempo que no es interior de la percepción, sino variable independiente obteniendo la misma característica de la inmanencia del cine al no depender de la percepción para actualizarse con el Todo.

Sujeto-percepción: cine, movimiento y pensamiento

Heidegger (2010) presenta como esencia de la época moderna la conversión del hombre como sujeto y del mundo como imagen, la modernidad

relaciona estas dos concepciones en la dinámica de una representación subjetiva.

La época se ve enmarcada por una única verdad interpretativa que reúne también la ontología del cine y su incapacidad creadora frente al sujeto, razón por la cual, Deleuze analiza y construye una propia especificidad del cine en contraposición con la ciencia y la técnica. En efecto, para Deleuze “las imágenes son inmanentes” en un universo atemporal, es decir, que las imágenes no se determinan por una época o interpretación subjetiva, sino que son autónomas:

Se trata entonces de un universo material, pero de un universo que, como Deleuze se cuida de precisarlo, no es el del mecanismo, puesto que no es un sistema cerrado, finito, donde solo las acciones son de contacto. Por el contrario, es un universo infinito, en el que los sistemas cerrados se hacen y deshacen, que Deleuze define como un bloque de espacio tiempo o un plano de inmanencia (Marrati, 2006, p. 36).

Surge entonces la razón negativa y la razón positiva resultado del conflicto en torno a la interpretación. En primera medida, la razón negativa refiere al hecho expuesto anteriormente sobre la autonomía de las imágenes, que difiere de la subjetividad o la mirada humana. La razón positiva impone así mismo las líneas luminosas y las figuras de luz que proporcionan el surgimiento de la conciencia; ya que la oscuridad (conciencia) es revelada por los bloques de luz de la imagen.

La razón positiva por lo tanto se mueve en un todo de imágenes vivas, es decir, que el cine selecciona el bloque de tiempo en cuanto aísla las imágenes mediante el encuadre y selecciona la esencia del Todo, es así como “La percepción es a imagen viva. Y el cerebro, una imagen, intervalo entre una acción y una reacción” (Marrati, 2006, p. 40). La subjetividad en totalidad según Deleuze hace su división en tres aspectos; en la *imagen-percepción* que concuerda con lo anterior hace una selección en un movimiento recibido, luego las *imágenes acción* realizan una medición intrínseca y extrínseca a través de las imágenes vivas determinando la ejecución, un tercer elemento es la *imagen-afección* que es el encuentro del sujeto y el objeto.

Los componentes referentes a la subjetividad no pueden encuadrarse solamente a la percepción para obtener algún tipo de conocimiento selectivo, no se trata de ligar una filosofía del cine a la percepción del conocimiento desde la limitante subjetiva de la acción,

No es Bergson uno de esos filósofos que asignan a la filosofía una sabiduría y un equilibrio propiamente humanos. (...) sobrepasar la condición humana: este es el sentido de la filosofía, ya nuestra condición nos condena a vivir entre mixtos mal analizados, y a ser nosotros mismos un mixto mal analizado (Deleuze, 1987, p. 25)

El cine ofrece desde su materialidad única una experiencia fuera del sujeto, en la que todo el montaje supera los límites del ojo, uniendo imágenes que dan sentido fuera de la estructura perceptiva y evidenciando lo visible en su forma auténtica real. Se reconoce entonces al sujeto como una imagen que constituye también un mundo y un movimiento, pero existe otro tipo de imágenes que son vivas, consideradas como meta-cine, que se muestran para intervenir, tensionar, contradecir y ampliar la naturaleza.

El cine es un único plano de la realidad que no puede entenderse en términos de una percepción subjetiva del sujeto, ni una copia de la realidad, sino que la cinematografía retiene una especificidad particular que aumenta las posibilidades del pensamiento; sin embargo, el cine también es un choque de pensamiento frente a la realidad mostrada por la imagen. Para Deleuze (2009) el cine nos habla diciéndonos, que, si nos dejamos afectar por la imagen movimiento, que a fuerza de ausencia de sentidos no lo haríamos, el encuentro con la imagen del cine, desde la mirada de Deleuze obliga a pensar, hace que sea necesario el pensamiento, de esa manera el cine concede a las masas la facultad de pensador. No solo se crea una imagen-choque, sino también un choque-sensorial que responde a otra perspectiva fuera de la percepción inmóvil en una imagen-concepto.

Rancière (2013), se refiere también al Todo conceptual del cine para señalar al pensamiento y su relación con el sujeto: siendo así, la imagen representada muestra de las conexiones entre las ideas, lo sustantivo y las afecciones; es interesante pensar que el cine puede diferenciarse del pensamiento humano en la medida en que logra mostrar en las imágenes el todo que cambia, esa inmanencia que se encuentra fuera y que se escapa

frente a nuestros ojos, la cámara y más exactamente el movimiento que representa al cine la trae en secuencia para poder ser pensada en nuevos circuitos de tiempo. A manera, no de una alternancia entre el objeto y sujeto, sino de las conexiones dadas entre los sujetos, a manera de la conciencia de reconocer el pensamiento del creador y del espectador.

Deleuze se vale entonces de la experiencia del cinematógrafo para decir que al igual que la imagen inmanente produce alteraciones en la subjetividad humana y no al contrario, la filosofía también produce experiencias abiertas a la creación del nuevo pensamiento, razón por la cual la filosofía se relaciona con las disciplinas, en este caso, con el cine para pensarse de otro modo.

Razón y emoción: perspectivas del conocimiento cinematográfico

Esta parte del capítulo pretende desarrollar una perspectiva de análisis donde junto con algunos autores, tanto del cine como de la filosofía, se aborda el cine como forma de conocimiento contemporáneo que representa una síntesis creativa, específica, y multidiversa entre razón/emoción, ciencia/sentimiento, que permite a los creadores de las películas y a los espectadores producir comprensiones de la realidad a través de la dimensión lógico-racional, la dimensión del sentimiento y la emoción. Este ejercicio final del capítulo pretende no solo ser una posibilidad de síntesis conclusiva para el mismo, sino que tiene la pretensión de abrir la discusión y las posibilidades de futuras investigaciones cinematográficas, filosóficas o pedagógicas. Se ha tomado como opción de trabajo las reflexiones del cineasta Jean Epstein y el profesor de filosofía Julio Cabrera que han propuesto en sus escritos que la diferencia del cine con otras formas del saber radica en la posibilidad de concretar en la profunda síntesis razón-emoción las aspiraciones del sujeto moderno.

Los trabajos de Epstein y Cabrera, aunque nominalmente traten la razón y la emoción de manera diferente, establecen y salvan las distancias que se han pretendido sobre las funciones de la razón y de la emoción. La discusión que los autores presentan consiste en la lectura del sujeto en el encuentro con la única temporada posible, el presente. De modo que en ese espectro escritural de lo que se trata es reconocer las formas que se habita el espacio y su constante movimiento temporal y afirmativo.

Arremetida contra la moral

Este apartado pretende hacer un reconocimiento del concepto de lirososfía propuesto por Jean Epstein, primero en la concepción que hace el autor de la oposición de la razón y la emoción, la moral-civilización, el ocultamiento de la bestialidad creativa. Que evoca la necesidad de una lógica del conocimiento por el sentimiento. Es el punto de partida para abordar la lirososfía de Epstein que el cansancio, del pensar en soledad y encierro, en el borde de tener la experiencia sublime de estar fuera de todo orden, cuando la civilidad se tambalea de un lado a otro y pone a la vista, el fin del fingimiento de la pacificación de la violencia a través de la idealización de los discursos políticos de la imaginada virtud ateniense del consenso, de la deliberación y del ejercicio de la ciudadanía de hombres libres. En el descubrimiento que la tierra, el hogar de los hombres habita un océano en la figura de un barco ebrio, a disposición de toda la violencia de la naturaleza que se deja ver con un vistazo de cerca del borde superior de la luna. Por lo menos para el ambiente, tratando de mantener la cordura, de una puesta del porvenir que parece que lanza encima con ánimo de aniquilar, llenar de inseguridad y de la posibilidad de volver a un estado originario de barbarie, como si la concepción hegeliana de la necesidad de cambios violentos, revolucionarios, cuando los tenemos de frente nos apabullan y solo quisiéramos con nuestro trabajo tratar de volver al orden, al anhelado orden que nos da nuestro lugar, o nos excluye.

Proust (2011), manifiesta en una empresa insignificante como se lanza con la imaginación a no desistir por ella, de acuerdo con las molestias que le procura perseguirlas, pues no puede, concebirse tan pusilánime, para recordar que los hombres en desgracia; cuando movido por el impulso vital se arrojan al abismo para saber de qué están hechos, ya cuando han descubierto que todo discurso fracasa, que toda idea de la repetición de la confianza del axioma que el sol saldrá mañana se pierde. Ahora pensar en la introducción de *Eros*, como lo deseable, es la propuesta de Epstein.

Eros es el dios que se enmascaró en las formas del cristianismo, e hizo el principio de la totalidad como divinidad, del conjunto esencial. Y consigo justificó el dolor, el sufrimiento como la consigna suprema del orden de la vida. No solo es exuberancia e intuición, es un niño jugueteón como lo describe Sócrates en el *Banquete* por boca de (Platón, 1985), que bien

Apolo dibujado por Ovidio (1983) no merecía estar en el panteón de los dioses, pero como es deseo, y carencia de orden, no pudo más que hacer que las flechas de desprecio tocaran a Dafne y al dios del Orden lo hirió con el deseo, de tal modo que le dejará enfermo de por vida en búsqueda de la realización del amor por Dafne. Si Apolo reaparecido con la ciencia moderna, como despertar de la diosa razón, es un dios enfermo. Un dios que enmascaraba el deseo de sufrimiento de eros, de la vuelta a los estados originarios de la bestialidad, pero con el sofisticado deseo del orden.

Siendo, en ese mismo orden, Epstein señala a la moral como el mal de la necesidad de la civilización. “De hecho, la moral es un artificio, fenómeno y regla de la civilización. La explicación de la moral, pues, se busca y se encuentra en la civilización”(Epstein, 2019, p. 13) y acto seguido cita a Freud (2016) en *El malestar en la cultura*, queda pues establecido el intento que posteriormente hará Marcuse de integrar a *Eros a la sociedad* y a pesar de eso, mantener la civilización, cosa que es una contradicción, pues Eros es el desmantelamiento de la institucionalidad social, la base de la civilización según Freud es la prohibición, de eso se *trata el malestar en la cultura*, encuentro es la prohibición. Al parecer, Epstein olvida como es de notar en la siguiente cita,

Así, el arte, la ciencia, la industria, el comercio, son parásitos del amor, o más bien sus simbioses. Viven de él, por él, a través suyo. La moral nos impide usar todo el amor de manera directa, tal como es naturalmente, lealmente, sencillamente (Epstein, 2019, p. 14).

Que bien los románticos llamaban al paroxismo amoroso, *la pequeña muerte*. Que Eros, desconvenido, es el mero acto de violencia, y sospechando que, Apolo aún está resentido, malherido por el dios jugueteón, este intento de aparecer moderno devenido del cristianismo (la religión del amor) no es otra cosa que el preludio de un Eros desconvenido. De la manifestación violenta, de un espasmo violento.

Para el cineasta-filosofo la ciencia, pretendidamente, se libró de la emoción del movimiento irracional que motiva la acción, lo que podríamos llamar la necesidad irracional de habitual el mundo en la única temporalidad posible fácticamente, el presente. De manera que la exigencia de evidencia, como lo concibe Hume (2015), hecha en la repetición de la experiencia que da

la confianza de inferir de causas parecidas efectos parecidos. La base de las ciencias, por la relación con los efectos tiene la necesidad anticipadora de las causas, de una cierta promesa de lectura de cartas prestigiadoras del porvenir, bien ordenada que puede ser de acuerdo con cómo nos hemos habituado a la experiencia de mundo.

Por otro lado, abduce a la idea que la repetición de cierto tipo de actividades, si son repetitivas se han aprendido de manera que las consecuencias de actuar con automatismo en determinadas circunstancias, que parece olvidar las formas deliberadas, está más presente de lo imaginado; siendo así si llegásemos a tomar partido por una acción, cualquiera, que esté integrada en la memoria, por repetición, como atar los cordones de los zapatos, no hace falta que demos cuenta de todo el procedimiento e incluso se darán momentos en que no lo tengamos presente y de igual manera hacerlo de forma adecuada. Pero el problema se traduce al conocimiento de las inferencias racionales; pues una cosa es hablar de atarse los cordones de los zapatos y otras sobre cómo se estructura el conocimiento de la ciencia.

La discusión se abre de nuevo por el tipo de conocimiento al que se tenga acceso y como un acto de aprehensión, antes de cualquier cálculo y obtención de los conocimientos por la ciencia, en un estadio primitivo, si se quiere de los primeros accesos al mundo, el mundo aparece frente a la conciencia de manera sentimental, es afección de lo emotivo, antes que determinación del cálculo de las eventualidades, pero como ha de tenerse presente que el acceso a la experiencia científica, por lo menos en nuestras sociedades, tiene lugar en el ejercicio de la formación en cierto tipo de conocimientos, consagrados a hacer partícipes a los infantes a la cultura.

Es por ello, sin dudas, que el niño se conmueve tan fácilmente, ya que le es imposible entrar en contacto con un objeto o con una persona de otro modo que, por la emoción, mientras que el hombre aborda ese contacto por el rodeo de la razón. Pero es un rodeo, casi un artificio y sobre todo un acto de defensa o de profilaxis (Epstein, 2019, p. 22).

Claro que el cambio de deseo de saber, uno movido por el instinto y la confianza en los atributos y las disposiciones naturales para acceder al mundo, la ciencia resulta una violencia a la conciencia, que no en todo caso es asumida por completo e incluso, Epstein llega a concebir que las

relaciones de los fenómenos que se presenten ante la conciencia pueden asumir la forma de una conjunción si no es que el sentido del conocimiento por emoción es más fuerte que el conocimiento por la ciencia y en últimas este se traslapa tras el deseo instintivo de saber y se pone las vestiduras de la rigidez lógica.

Aunque siguiendo las metáforas, es preciso que para hablar de un objeto de conocimiento, a fuerza de no estar embebidos por la imparcialidad y no poder ver más de lo que el deseo quiere mostrar, Epstein propone que para contemplar las intenciones de conocimiento por amor hace falta que se pueda concebir una lógica de sentimiento del saber por la necesidad del sentimiento; “Por tal motivo, para ver más de cerca las cualidades de ese conocimiento por sentimiento, es razonable que lo abordemos, pues desde fuera” (Epstein, 2019, p. 23); Es decir, desde la racionalidad.

Lo que implica que Epstein busque las regularidades legibles del amor e intente proponer una suerte de reglas, partiendo de la posibilidad de hacer del amor un conocimiento exacto parecido al de las matemáticas. Pero el intento, no está puesto a buscar una rigidez lógica del amor, sino a descubrir lo pasional que hay en las ciencias, pues le interesan las motivaciones y los deseos de quienes hacen matemáticas, no solamente el cuerpo de la teoría. Este puesto sobre las motivaciones subjetivas. El cine posibilita ese tipo de escenario que presenta ese tipo de conocimiento, en tanto que, lo presente-ausente de la imagen compuesta por unas relaciones subjetivas, construyen un sentido de orden efectivo sobre la conciencia de un tipo de pulsión. Digamos que la ira o la traición funcionarían como ese elemento que se constituye en la acción válida a efectos de la memoria, para Epstein (2019) la imagen falsa que proyecta el cine, falsa en tanto fenómeno, constituye en el espectador la verdadera experiencia de los tipos de afectos, de manera que sustituya la corroboración del fenómeno por algo que es un reflejo de mundo.

Si se quiere hacer una diferencia entre la ciencia y la emoción, tiene que ver con la velocidad en la que funciona, la ciencia se presenta en el recorrido de la comprobación de hechos, el sentimiento y las relaciones están establecidas fuera de la temporalidad, en una inmediatez que se puede entender como respuesta inmediata a un determinado tipo de causas, no hace falta esperar mucho tiempo para saber que nos encontramos en una situación que nos provoca repulsión.

Al estado de inmediatez del pensamiento Epstein (2019) lo llama el estado lírico que sería el encuentro entre las necesidades de la mente de relacionar y hacer una conjunción de las facultades mentales racionales y emocionales. “En nuestra vida vulgar y cotidiana de adulto, el conocimiento de sentimiento y el conocimiento de ciencia coexisten, y si no se tienden la mano, al menos con frecuencia, y a veces enormemente” (Epstein, 2019, p. 27). Aunque en apariencia se excluyan, si se tiene en consideración a la ciencia, como la más racional de las maneras de nuestras actuaciones y pensamientos por la imparcialidad y relación objetiva, que sea un espacio del pensamiento que esté por fuera de todo sentimiento. En ese caso, la pretensión parece estar por fuera de las necesidades de la sensibilidad sentimental para descubrir su gran objeto de deseo o de interés, a saberse, la verdad.

Pensar que los científicos desean atravesar el velo de maya y bailar con la más bella, que se les ha ocultado, y es inasible, por ser una cosa vetada, tal vez por la pretensión fantasiosa de nuestra conciencia de concebir una cosa con tales propiedades, de una abstracción tan distante y embellecida, de tal manera que nuestra conciencia apenas la concibió y se perdió en las posibilidades de hacerla objetiva, olvidando que era un objeto de imaginar propiedades.

Es por lo que “el conocimiento de ciencia está sometido a la contradicción, el conocimiento por sentimiento escapa a ella; solo se contradice con dificultad y como artificio” (Epstein, 2019, p. 31). En la imposibilidad de ser fuera del tiempo, de la inmediatez, mientras es, en la actuación inminente de presente no tienen espacio para ser de dos maneras a la vez. La pretendida lirososofía de Epstein está en el margen de reunir a la razón y a la emoción en un acontecimiento que parece no darse como algo pretendido, sino como un descubrimiento que está en el lugar de la temporalidad del sentimiento, es decir, que es de una vez por todas.

Ya se ha hecho notar la deuda que de Freud existe, en el trabajo de Epstein, en el sentido, que pretende hablar de un elemento que está por debajo de la racionalidad y de la conciencia como un descubrimiento de la importancia negada sobre las motivaciones íntimas de la actuación (acción), estaría muy cercano las descripciones de las sensaciones y de cómo piensa en las narrativas rusas. Pues estas, o por lo menos las conocidas, (Dostoyevski)

recurren a un pretendido orden de pensamiento sobre las motivaciones y guiños más imperceptibles del rostro humano, que son una manifestación como el instante construye, por ejemplo, la sensación de desdén, disgusto, agrado, pero que pretendidamente son claros porque el narrador además de mostrar la motivación de la sensación de quien actúa, también presenta o describe los sentimientos del personaje.

Pero ese momento de conciencia excepcional solo es posible mientras se le recrea, corresponde al mundo del inconsciente, y como Freud (1986) lo hace saber, está ahí con todos los elementos de la experiencia del pasado, puesto que el sujeto, pese a que esté en los tiempos en los que está terminando su vida, este no se puede despegar de la experiencia de la niñez, e incluso, si lo pensamos la conciencia, como una *tabula rasa*, no pretendiendo relacionarla con la *tabula rasa*, las experiencias significantes de placer o displacer se marcarían con una cierta fuerza en el trazo de papel, y las experiencias insignificantes, que están fuera de nuestra atención, a pesar de no ser la marca en el papel perceptible, se han ido dibujando, por una pretendida regularidad, en formas en las que experimentamos el mundo. Y configuran el sentimiento en la irreflexión de la respuesta que uno daría a dicha experiencia.

Las relaciones que se establecen de los que están en el mundo de la inconsciencia, esté puesto en el margen de la emoción y la respuesta que damos automáticas sobre los hechos que se presenten, dicha relación, de acuerdo con Epstein (2019) funciona a manera de una intuición irracional, es la decantación a un orden de cosas solo, por lo que ese objeto de nuestro deseo proyecte. Pese a ser pretendidamente irracional, en el orden del pensamiento no es concebido como ilógico, ahora veamos, como establece la relación con el orden de la cábala, que es pues un encuentro un tanto como las pretendidas interpretaciones de Hegel (2007) sobre las guerras del futuro. Y que, como anticipación, sobre los procesos comerciales, por lo menos según intuimos, como hombres de ese futuro, atinó al orden de varias guerras en especial a la guerra comercial entre Norte América y China.

Lo mencionado es con el ánimo de establecer que al igual que la cábala, el pensamiento está dispuesto a establecer relaciones de causas que están fuera de la ciencia, pero que se fundamentan en una lógica, en una suerte

de sistema. Para Epstein la quiromancia, está en ese espectro de cosas medias entre la racionalidad de la ciencia y la emotividad. “La cábala es una figura completamente particular. En ocasiones aplica las reglas de la razón al conocimiento por sentimiento, y a veces, las del sentimiento al conocimiento por ciencia” (Epstein, 2019, p. 49), a buen seguro, Nietzsche (2011) está en ese mismo encuentro, pues, establecer que le da sentido a la historia, está cercano a la forma de ser de los dioses que toman posesión de la sociedad occidental, es una intuición que junta los pretendidos atributos de la divinidad junto con los atributos o la forma de ser una sociedad.

La lirososofía es una propuesta de borde, de encuentros entre círculos de comunicación que se excluyen o por lo menos esa ha sido el tratamiento que se le ha dado, de esta manera vuelve Epstein, vuelve su mirada hacia el cansancio. No como pereza de la inteligencia, sino como la búsqueda en establecer puentes más cortos, que eviten el cansancio de la conciencia, es la búsqueda de cercanía y de velocidad que es prolífica en la creación, es el descubrimiento de los materiales maleables dúctiles posibles para facilitar el acceso a los bienes más elementales.

La razón y la emoción en el encuentro

Cualesquiera que sean los proyectos de la razón se construyen bajo la premisa que declara excluido en el sistema razón toda posibilidad de sentimiento. “Esta exclusión proviene del hecho de que la razón no puede construir nada racional con el concurso del sentimiento, pues las verdades de razón y de sentimiento no son comparables” (Epstein, 2019, p. 67); que funciona en un ejemplo sobre la verdad y la mentira de las personas cercanas, sí, tengo un amigo de quien se me miente, por descubrirle mintiéndome, sin embargo, me embarga la incredulidad, de asumir que miente, se está, frente a ese amigo en la doble posición de asumirlo como mentiroso, por ser la razón, la que nos guía, y sabiendo que el fenómeno de la mentira es reiterativo, confiar en ese saber y no creer, o en otros casos, en los que a fuerza de nuestro afecto, demos crédito, por la inclinación afectiva de hacerlo. El punto de esta comparación, que podemos encontrarnos en la vida práctica, es que existen dos maneras de comprender o de acceder a un objeto. La emoción consigue establecer una amalgama de representación de mundo y se hace patente en las determinaciones.

Un ejemplo de ello es que por más que sepamos que un fenómeno no exista, exageremos, los fantasmas, al estar en un ambiente aislado y si se quiere en la oscuridad, a pesar de tener presente que los dichos fantasmas son superchería, no dejamos de experimentar una sensación de miedo, fundado en algo que no corresponde a las concepciones racionales que tengamos sobre el asunto. Entendemos hasta ahora que la razón excluye al sentimiento para poder erigir sus verdades y que el sentimiento y la razón se excluye; pero aún no conocemos, o por lo menos parcialmente, en la cábala, el encuentro razón-emoción, ahora se trata de la lirosofía como conjunción de dos categorías que se juntan paradójicamente en Epstein. Aunque no se trate de un asunto meramente conceptual, pues la intención es poner en marcha las relaciones que se establece el sujeto con el mundo de acuerdo las posibilidades de su destreza de la razón y de la emoción.

Siendo así, Epstein describe como es el sujeto que vive en *lirosofía*, el lirósofo es un sabio incurablemente “conmovido (...) por una emoción que busca su causa, es decir conmovido por el primer objeto que viene a su espíritu. (...)” (Epstein, 2019, p. 70) como una manera de ser en el trastabillar constante pro no hallar en el piso un fundamento, constante, sino baches y escabrosas superficies. El llamado del lirósofo, según Epstein (2019) es el que se puede conmoover y busca en todos los objetos un encuentro profundo con el universo.

La filosofía, el cine y la enseñanza como encuentro razón-emoción

El planteamiento de acceso universal de la filosofía se pone en la propuesta sobre el pathos de filósofos como Kierkegaard, Schopenhauer, Nietzsche, Freud y Heidegger; para Cabrera (2015) la filosofía academicista de los últimos siglos se ha hecho *A πῆατος*¹¹ y en tanto tal, los autores en los que sostiene la propuesta posibilitan dar cuenta el encuentro de la razón con las afectaciones emotivas; pues está, la razón, como ejercitación del pensar, cuando es en marcha, se conmueven por relaciones de pensamiento desbordando las necesidades lógicas de la razón, ofreciendo más posibilidades de lecturas de mundo fuera del esquema de las necesidades

¹¹ Puede entenderse como libre de afección. Cabrera (2015) lo entiende como sinónimo de *apatía*, aunque conserva el sentido griego del concepto.

concebidas en la relación y correspondencia de las lógicas del fenómeno con la abstracción de las relaciones de fenómenos, que Cabrera (2015) concibe como un momento clave de facultades del pensamiento, normalmente asumidas como antagónicas, sentido y sensibilidad. Aquí se habla de la «razón logopática» de Cabrera; como medio para juntar todo lo preceptivo en el acto de pensar; como lo propone el autor se encuentra sobre todo en la literatura y en la filosofía de los autores mencionados y de sobre manera en el cine. Recuerda a Hume (2015) quien dice que el encuentro con la más insignificante de las imágenes, mientras pase por el aparato perceptivo, conmueve el pensar con más potencia que el más vivido de los recuerdos, es decir, de los pensamientos. El análisis se concentra en las puntualidades sobre las imágenes afección que excita el pensar, es ante todo un encuentro indispensable, sin llegar a esos momentos de inflexión del sentir del pensar, independientemente no se podría llegar. No significa que el cine, sea usado como una manera de anticiparse a las afectaciones y la razón de los filósofos, pero si como un punto de partida que pretende hacerse introductorio, una iniciación al arte de nadar en las aguas de la filosofía, abandonando la ingenuidad de intentar sumergirse en aguas aun cuando no se habita un lago. Invita a filosofar. Permite intuir el carácter disruptivo de la relación con la filosofía academicista y el encuentro con la razón *logopática*.

El cine es arte y el arte según Heidegger, como la poesía, piensa, es la puesta del encuentro razón-emoción de Cabrera, en tal sentido es distante a la concepción deleuziano, del cine-concepto, pues para este la relación cine-filosofía; no es en tanto el cine sea obra de arte como lo consideraría Heidegger, sino, como objeto del pensamiento de contraponer planos en el montaje, puede entenderse con las intenciones expresivas que hay tras, fundados en modelo de conceptualización, piénsese en el tipo de montaje de Griffith (el orgánico) y el de Vertov (dialéctico) o un encuentro entre los dos modelos. Sí hay aquí pensamiento, en la comprensión de la relación cine-filosofía de Deleuze (2008), no es por la expresión del cine y que cante con el ritmo de la poesía; es decir, los alcances de expresar lo que el lenguaje lógico no alcanza a decir de las afectaciones del mundo impresas sobre la conciencia; sino que la obra se construye como un ejercicio del pensar, del decir y de relacionar conjuntos de imágenes que pese a la continuidad espacial, cuando se presentan en secuencia de imágenes crean

un orden narrativo más allá de la expresión del discurso y de la gramática de la escritura y la oralidad, es en efecto, el montaje es una suerte de gramática expresiva diferente.

Para materializar en las películas la relación razón-emoción y sus posibilidades de análisis el autor construye una categoría conceptual que denomina concepto-imagen y que se despliega en ocho características que parecen más bien dimensiones estructurales de la relación razón-emoción o logopatía.

1) Los conceptos-imagen se instauran

Los conceptos imagen son esos conceptos que no pueden ser representados y asumidos como una experiencia *ex nihilo*, como los conceptos a priori del entendimiento, en tanto que es la carne de la experiencia del encuentro con el objeto y con la dificultad de encontrarse frente este. Si fuese de esa manera sería impensable entender la actitud de Pirrón de Elis (Román, 2005), esto llevando las cosas al extremo, pues se dice que este dejó de hablar después de haber visto arder a un monje budista en la India. La razón logopática, el reconocimiento de la fuerza del encuentro con el mundo, que excede el concepto como abstracción, pues el concepto se concibe mediado por la experiencia (Cabrera, 2015, p. 22) lo que implica una distancia entre el saber producto de la afectación y el dato asumido como dato, pues el primero se construye en la experiencia que es indeleble del sujeto y el segundo apenas es un vistazo de algo, que pese a ser nombrado o tenido presente es ajeno y la representación carece de sentido. El concepto imagen de Cabrera ha de construirse en el segundo sentido y por tal, entendido como una experiencia vivida de la representación que ejecuta, hay que tener cuidado en la distinción entre la mera afectación y la mediada por el cine, pues si se asumiese en el mismo potencial, se caería en el problema que Platón denunciara del teatro sobre la falsedad de las narrativas y consecuencia el problema de asumir que para construir la experiencia de mundo bastaría el cine, lo cual sería una idea bastante distorsionada sobre la noción de experiencia por si hay que responder por el por qué, yo diría que a razón que, la experiencia del cine y de cualquier obra, pasa por la estructura mental del creador y por tal, la relación con el objeto está mediada por la experiencia directa que ha tenido el creador de la obra, o bien con las referencias que construyen la fábula en la que se

representa esto volviendo a los planteamientos de Rancière de los círculos de construcciones fabúlicas.

2) Los conceptos imagen y la experiencia instauradora

Cuanto se persigue con las imágenes concepto es que la experiencia se constituya en la representación con sentido del mundo, manifiesta en la integración de la noción de mundo del sujeto, a modo de las interpretaciones internas que construyen las particularidades de cada experticia y la cercanía con la posibilidad de nominarlas. En el texto, por aparecer sin contexto, los alcances de la representación del lenguaje son en todo caso extraños al sujeto, no se pueden constituir más que experiencia de lectura sin en las que están ausentes las circunstancias y los objetos; el cine y los conceptos-imagen traen consigo los objetos en los que la representación son posibles, paralizadas y actualizadas en la conciencia que los obtiene como encuentro de mundo en la afectación y la absorción del sujeto en su *pathos*. En tanto tal el cine, no puede ser en el mismo orden del encuentro con la emoción, para Cabrera consiste en una elaboración distinta de la afectación, del encuentro con el fenómeno, partiendo de los alcances de la razón y de la emoción.

3) Los alcances de universalidad de la representación logopática

Cabrera (2015) asume que los alcances de universalidad del encuentro emoción y razón en el cine, se vinculan con el hecho que la imagen del cinematógrafo se configura como un acto mismo de la experiencia y esto en el sentido más moderno que se le pueda atribuir; es decir, por configurarse como el choque de un afuera, fenómeno, con la conciencia, un adentro. Las disyunciones en la que le ubica, al no entender el fenómeno cinematográfico en su carácter de universalidad en una necesidad interna de los fenómenos, sino por ser contingente, pues no es específica la referencia al orden de la narrativa o en el caso que la representación cinematográfica como experiencia de mundo, en una época no cinematográfica, sea plausible; ya que el cine no puede hablar, de manera que no sea emulación de épocas no cinematográficas, del pasado o del futuro. En ese orden, lo universal del cine se refiere al carácter clasificador que se presenta en el conjunto de la imagen del encuadre, de manera similar, como el concepto en la escritura, pues la imagen del encuadre cinematográfico es *sui generis*, pese a que la imagen se reproduzca con el mismo contenido, deuda del aparato técnico. La discriminación de la cualidad que le dan participación o excluyen de un

conjunto, asume un sentido abstracto, pues la imagen del cinematógrafo es una delimitación consensuada del director de los contenidos que integran el conjunto y de los que no. En tal sentido, la imagen, como exclusión en un conjunto, y como delimitación se configura como el símbolo de un conjunto de hechos posibles o de narrativas. Sin embargo, los conjuntos no deben entenderse en el mismo sentido de corroboración de los enunciados del lenguaje, puesto que la imagen cinematográfica, pese a estar cerrada por el encuadre, es un conjunto abierto que se abre en todas direcciones.

4) ¿Dónde se pueden ubicar las imágenes-concepto en el filme?

Parece una pregunta extraña, en la medida si se tienen en cuenta el modelo dialéctico del montaje de Eisenstein y en el orgánico de Griffith, pues las imágenes, que construyen el filme están puestas de tal manera que el espectador pueda establecer relaciones de imágenes y éstas se constituyen en el lenguaje, en el que habla el film de tal modo que el encuentro entre dos imágenes en cuanto oposición o continuidad se presenta como unas conjunciones de sentido en sí; pese a esto Cabrera hace una clasificación de los tipos de películas de acuerdo con los espacios donde es posible identificar los conceptos, ya sea que aparezcan como un fotograma, o se presente en toda la obra como un marco conceptual, en el que una imagen-concepto se constituye únicamente solo si se le ubica en medio de la totalidad de la obra. La distinción principal es la del cine narrativo de las grandes y pequeñas historias con el cine *no comercial o de poca difusión*, que no se estructura en función del narrativo del cine habitual de consumo masivo. La propuesta de Cabrera opta por el cine narrativo, pues las estructuras de secuencia de imagen del cine no narrativo no obedecen a la pretensión de establecer un discurso y un orden de sentido estructurado bajo los principios aristotélicos¹² de la estructura narrativa, por lo azaroso que parece ser el montaje del cine de vanguardia.

5) Sobre las lecturas de metáforas de las *imágenes-conceptos* en el cine

Dos son las maneras posibles de encontrarse con las imágenes-conceptos, teniendo en cuenta la forma que Cabrera (2015) plantea para establecer el encuentro del pensamiento filosófico con el cine. Por un lado, se

¹² Aristóteles (1999) propone una estructura sobre los modos de composición de las obras de teatro en la *poética*, que responde a la commensurabilidad y a la intención de presentar una obra de acuerdo con un sentido imitativo de sucesos, teniendo en cuenta la finitud del relato.

pueden tener las imágenes-concepto teniendo presente únicamente los aspectos que emergen en la pantalla, sin hacer lectura fuera de los que representan y del otro lado, se da el encuentro simbólico con la imagen, a forma de abstracciones participando en el orden narrativo, no como un elemento circunstancial dentro del cuadro, puesto que los elementos son una referencia o quieren significar algo distinto de la aparición como ente. Las abstracciones, de imágenes en su forma logopática, pueden ser lecturas inverosímiles fuera del campo de la presentación mundo ante la experiencia directa.

6) Los conceptos-imagen no son categorías para hacer juicios de valor estético

Para Cabrera la razón logopática no tiene que ver con la valoración de la calidad de las obras en el sentido que lo entendería alguien versado en la estructura formal y técnica del cine, en tanto que las obras cinematográficas, si tienen un carácter filosófico, no se debe a cuestiones de ese orden, sino a la capacidad de afectar y de sacar de lugar a quien la contempla del círculo de representaciones habituales, en términos de la repetición de la experiencia, la afectación viene configurándose a manera de anomalía, para el autor es asumible que la riqueza de la experiencia en cuanto afección, no es deuda del orden y de la disposición del objeto contemplado, muy cercana a la descripción de Aristóteles (1994) acerca del origen de la filosofía. Para Julio Cabrera, el cine es un espacio para el origen del filosofar en el sujeto de igual manera, puesto que entiende que las obras cinematográficas por poco logradas que sean, en términos técnicos, de ellas es posible hacer una lectura filosófica a efecto de la conmoción.

7) Los *conceptos-imagen* no son exclusivos de cine

De acuerdo con Cabrera (2015) la literatura, e incluso la filosofía, se han valido de la carga de lo afectivo para encontrar expresiones universales de la emoción de los sujetos, la cuestión no es que el cine hubiese inventado las *imagen-concepto*, lo específico es el tratamiento y el reajuste que sufrieron en el arte cinematográfico; pues la constitución de la imagen-concepto, se distancia de acuerdo del medio en el que se pretenda instaurar, si es por medio de la escritura, ya sea en la literatura o en la conceptualización filosófica no se corresponde a la inmediatez de la imagen del cine; puesto que por ser del cine se debe a la imagen, no como metáfora, sino que en efecto su ser obra es deudora en principio del fluir de imágenes, el encuentro

con el espectador es inmediato y no es necesario un encuentro previo con una experiencia anticipadora, como en el caso de la imagen de la lectura, al ser el texto una experiencia sin contexto, las relaciones que dan sentido a los conceptos es el contenido anticipado de experiencias relacionables o que se infiere que tienen lugar de encuentro; sin embargo, para Cabrera, la concepción que el ejercicio del lector como uno más esforzado que el del espectador del cine, no es una idea que le satisfaga, y por tal, propondrá más adelante las razones que no le permiten asumir dicha posibilidad.

De tal suerte, propone unos principios técnicos elementales para la construcción de conceptos desde la potencia expresiva del cinematógrafo. Con la apuesta de obtener el impacto afectivo cognitiva del concepto-imagen, expuesto al extraer la fórmula *sintaxis, semántica y pragmática*, “siendo la sintaxis la parte formal de la captación de objetos, la semántica todo lo que se refiere al contenido representacional (la parte «lógica» de la logopatía) y la pragmática todo lo que se refiere al espectador, a quien va a recibir las imágenes” (Cabrera, 2015, p. 37) cristalizado en tres técnicas. La primera, sobre la lectura de los ángulos de la cámara; la segunda, sobre la lectura de la secuencia de las imágenes; es decir, sobre el montaje y la tercera, sobre las pretensiones de afectos que la obra busca conseguir en el espectador.

8) Los *conceptos-imagen*: las soluciones lógicas, epistémicas y morales
Al asimilarse el cine con el arte mimético de la fotografía que además junta maneras narrativas morales en las que la estructura se basa en el principio del final feliz y el restablecimiento del orden, el cine no es un arte que pese a cerrarse en la preservación de la continuidad del merecimiento de justicia en reciprocidad al acto justo de la víctima y el castigo al victimario por su inequidad, pese a que pueda ser la intención del director, el cine se resiste en su propia manera a ser obligado a terminar la narrativa de forma cerrada. Privilegiando las historias desesperadas de una agonística injustificada, pero en tanto tal en ebullición constante.

A manera de conclusión

El ejercicio de pensamiento que se realizó en este texto transcurrió mostrando como el cine emerge en la modernidad con todas las posibilidades que la misma le proporciona, pero con todos los efectos que a la modernidad se le endilgan.

El cine se convierte en una metáfora de reconocimiento del pensamiento moderno y logra con su dinámica y posicionamiento social, político, artístico y económico, no solo ser un divertimento, sino que también es una forma de conocimiento, tiene una especificidad, un estatuto conceptual que le permite navegar y batallar contra las otras formas del saber en la contemporaneidad. Una de las características claves de esta novedosa forma de conocimiento es la relación *razón-emoción* que el cine permite a través de soportes técnicos y artísticos.

REFERENCIAS

- Aristóteles. (1994). *Metafísica*. Barcelona: Gredos.
- Aristóteles. (1999). *Poética de Aristóteles: Vol. IV*. Barcelona: Gredos.
- Badiou, A. (2004). El cine como experimentación filosófica. En G. Yoel (Coomp.), *Pensar el cine I la imagen, ética y filosofía*. Buenos Aires: Bordes Manantial.
- Barthes, R. (2007). *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Baudelaire, C. (2008). *El pintor de la vida moderna*. Madrid: Langre.
- Benjamin, W. (2017). *Escritos sobre cine*. (D. Pitarch, Ed.; A. Brotons, J. Navarro, J. Barja, M. Cuesta, y A. Gómez, Trads.). Madrid: Abada Editores.
- Bergson, H. (2006). *Materia y memoria*. Buenos Aires. Cactus.
- Cabrera, J. (2015). *Cine: 100 años de filosofía*. Barcelona: Gedisa.
- Chateau, D. (2012). *Cine y filosofía*. A oscuras.
- Deleuze, G. (1987). *El bergsonismo*. España. Catedra.
- Deleuze, G. (2008). *Imagen-Movimiento. Estudios sobre cine I*. Barcelona. Paidós.
- Deleuze, G. (2009). *Imagen-Tiempo. Estudios sobre cine II*. Barcelona. Paidós.
- Eisenstein, S. M. (1999). *La forma del cine*. Madrid: Siglo XXI Editores
- Epstein, J. (2019). *La lirosofía un ensayo del porvenir*. Buenos Aires: Cactus.
- Freud, S. (1986). *Cinco conferencias sobre Psicoanálisis, Vol. XI*. Buenos Aires: Amarrotu.

- Freud, S. (2016). *El Malestar en la Cultura*. Madrid: Akal.
- Flusser, V. (2010). *Hacia una filosofía de la fotografía*. Editorial Trillas
- Grüner, E. (2005). Pier Paolo Pasolini: La tragedia de lo real. En G. Yoel (Coomp.), *Pensar el cine I la imagen, ética y filosofía*. Buenos Aires: Manantial.
- Gubern, R. (2014). *Historia del cine*. Barcelona: Anagrama.
- Hegel, F. (2007). *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*. Madrid: Alianza Editorial.
- Heidegger, M. (2010). *Caminos de Bosque*. España. Alianza editorial.
- Hume, D. (2015). *Investigaciones sobre el entendimiento humano*. Madrid: Alianza Editorial.
- Kant, I. (2007). *Crítica del Juicio*. (M. García, Trad.). Madrid: Espasa
- Marrati, P. (2006). *Gilles Deleuze Cine y Filosofía*. Buenos Aires. Nueva visión.
- Mengue, P. (2008). *Deleuze o el sistema múltiple*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- Montiel, A. (1999). *Teorías del cine el reino de las sombras*. Novagráfik, S.A.
- Mora, X. (2019) Cine, enseñanza de la filosofía y pensamiento didáctico. Entrevista con Laura Galazzi. En: Díaz, J y Espinel, O. (Coomp.) *Fragments: leer, traducir e interpretar*. Uniminuto pp. 249-257
- Nietzsche, F. (2011). *Obras completas*. Madrid: Tecnos.
- Ovidio, P. (1983). *Metamorfosis*. Barcelona: Bruguera.
- Platón. (1985). *Diálogos, I tomo*. Barcelona: Gredos.
- Proust, M. (2011). *En búsqueda del tiempo perdido: Vol. IV*. Madrid: Alianza Editorial.
- Rancière, J. (2013). *Aisthesis: Escenas del régimen estético del arte*. Shangrila.
- Romaguera, I. y Ramio, J. (2010). *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Catedra.
- Román, R. (2005). El escepticismo antiguo: Pirrón de Elis y la indiferencia como terapia de la filosofía. *Daimon. Revista de Filosofía*, (36), 35-51.
- Vertov, D. (1985). *Kino-eye: The writings of Dziga Vertov*. University of California Press