



Saberes y prácticas. Revista de filosofía y educación
ISSN: 2525-2089
revistasaberesypracticas@ffyl.uncu.edu.ar
Universidad Nacional de Cuyo
Argentina

Vieira, Ignacio; Hernández Carrera, Rafael Manuel;
Millán Barroso, Pedro J.; Vallejo, José Manuel Bautista
La virtualidad de la imagen fílmica y el mundo como posibilidad. Rendimientos
educativo-pedagógicos del cine desde un análisis fenomenológico
Saberes y prácticas. Revista de filosofía y educación, vol. 5, núm. 2, 2020, pp. 1-15
Universidad Nacional de Cuyo
Argentina

- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org



La virtualidad de la imagen fílmica y el mundo como posibilidad. Rendimientos educativo-pedagógicos del cine desde un análisis fenomenológico

*Virtuality of the film image and the world as a possibility. Educational-
pedagogical performance of cinema from a phenomenological analysis*

Ignacio Vieira

Universidad de Sevilla, España.

ignvieira98@gmail.com

Rafael Manuel Hernández Carrera

Universidad Internacional de la Rioja, España.

rafael.hernandez@unir.net

Pedro J. Millán Barroso

Universidad de Extremadura, España.

contacto@pedrojmillan.com

José Manuel Bautista Vallejo

Universidad de Huelva, España.

josembau@gmail.com

Recibido: 29/09/2020

Aceptado: 30/12/2020

Resumen. Decía Emilio Lledó que la esencia de la educación es “mostrar el mundo como posibilidad”. Profundizar en tal afirmación desde un análisis fenomenológico de la virtualidad de la imagen fílmica es lo que nos proponemos en nuestro trabajo.

Una aproximación filosófica al cine nos revela la virtualidad, comprendida fenomenológicamente y en tanto rasgo ontológico de la imagen fílmica, como la capacidad de esta de ganar un espacio de *neutralidad* (E. Husserl) en el cual la propia imagen se ve liberada de compromisos con la realidad fáctica del mundo. Es decir, la imagen del cine alberga la capacidad de, lejos de presentarnos el mundo como este es *de hecho*, mostrarnos el mundo desde el prisma de la *posibilidad*.

Estos análisis nos conducirán a una doble aproximación al cine y sus rendimientos educativo-pedagógicos. Por una parte, mostraremos cómo el cine es capaz de aproximarnos a ciertas verdades que, en tanto *posibilidades de la existencia* (Kundera), nos apelan universalmente. Por otra parte, la imagen fílmica se mostrará como des-limitadora de los márgenes del mundo, lanzándonos a pensar el “mundo como posibilidad” y, así, a considerar una educación *creativa, liberadora y hospitalaria* a partir del cine.

Palabras clave: Cine, Virtualidad, Fenomenología, Educación, Posibilidad.

Abstract. Emilio Lledó said that the essence of education is "to show the world as a possibility". To go deeper into this statement from a phenomenological analysis of the virtuality of the film image is what we propose in our work.

A philosophical approach to cinema reveals virtuality, understood phenomenologically and as an ontological feature of the film image, as its capacity to gain a space of neutrality (E. Husserl) in which the image itself is freed from commitments to the factual reality of the world. That is to say, the image of the cinema harbours the capacity to, far from presenting the world to us as it is in fact, to show us the world through the prism of possibility.

These analyses will lead us to a double approach to cinema and its educational-pedagogical performance. On the one hand, we will show how the cinema is capable of bringing us closer to certain truths which, as possibilities of existence (Kundera), appeal to us universally. On the other hand, the filmic image will be shown to de-limit the margins of the world, launching us to think of the "world as a possibility" and, thus, to consider a creative, liberating and hospitable education based on film.

Keywords. Cinema, Virtuality, Phenomenology, Education, Possibility.

Introducción

Dijo Leibniz que era este el mejor de los mundos posibles, y con tal afirmación se define desde entonces el denominado optimismo metafísico. Por otro lado, y nada conforme con Leibniz, Voltaire definió el optimismo como la pretensión de que todo está bien cuando todo está mal (*Cándido o el optimismo*). Se trata, sin lugar a duda, de dos actitudes muy distintas.

Más allá de connotaciones axiológicas y teológico-teodiceicas, podríamos quizás decir que existe cierto cine que alberga el poder de mostrarse inconformista con el mundo que nos ha tocado vivir. Motivo este por el cual el cine puede ser auténtico espejo de mundos posibles; posibles, sí, pero *otros*. Es decir, existe un cine capaz de desarrollarse como una especie de *poética de otros mundos*.¹

Aprovechamos la ocasión para señalar algo que posteriormente desarrollaremos, y que será

¹ Entendemos aquí “poética” en su sentido etimológico, desde *poiesis*, es decir, *fabricación o producción*.

de especial importancia. En tanto actúe como poética de otros mundos, la imagen fílmica no sería, necesariamente, representación de este mundo que *de hecho* habitamos y que fácilmente denominamos mundo *real*. Prueba de ello es la capacidad que tiene el cine para crear espacios de ficción, donde ocurre lo que *de hecho* no ha ocurrido, y de fantasía, donde ocurre lo que, *de hecho*, no podría ocurrir. En cualquier caso, y por sintetizar, diremos sin más que el cine abre espacios de *irrealidades* (por diferenciar con respecto al mundo “real”).

En el texto que aquí presentamos nos proponemos llevar a cabo un análisis filosófico-fenomenológico del cine centrado en la irrealidad y la virtualidad de la imagen. Con ello intentaremos mostrar cómo la imagen fílmica, por su propio estatuto ontológico, es capaz de ofrecer una reflexión constante sobre la posibilidad de otros mundos distintos al *de hecho* existente. Es decir, hablaremos de cierto cine que se mostrará, a través de la virtualidad de la imagen, como espacio o ámbito de *des-limitación* (*apeiron*), llevando a la percepción y a la reflexión más allá de los límites del mundo ya consolidado, o de las *estructuras de emplazamiento*, que diría Heidegger (1994).

En este sentido, enlazaremos también estas consideraciones con un enfoque educativo. Mostraremos, en primer lugar, que, habiéndose ganado un espacio de neutralidad para la imagen fílmica, esta alumbra ciertas *verdades* no comprometidas con la realidad del mundo fáctico que apelan a la existencia humana. En segundo lugar, mostraremos que, en tanto des-limitación de la realidad fáctica del mundo, el cine posee una capacidad propia pedagógico-paidética para cultivar la creatividad, la hospitalidad y la libertad en el proceso de aprendizaje. En último término se trataría de revelar a través del cine la importancia de la *posibilidad* para la educación. Podríamos decir, por tanto, que lo que guía nuestra investigación es, en gran medida, la idea de Emilio Lledó (2018) de que la esencia de la educación es mostrar el mundo como posibilidad.

No pretendemos llevar a cabo aquí un análisis exhaustivo del estatuto ontológico de la imagen fílmica, ni tampoco formular una tesis, teoría o relato definitivo aplicable a “el” cine en general. Y ello por tres motivos fundamentales. En primer lugar, porque hemos de reconocer que un propósito así escapa por completo a nuestras capacidades y expectativas. Ciertamente, nuestro trabajo se presenta aquí como una *aproximación* a una de las tantas conexiones que pueden establecerse entre cine, filosofía y educación. Qué duda cabe de que el cine constituye un campo de estudio inmenso, si no infinito, por lo que querer formular aquí una verdad última sobre el séptimo arte sería, cuanto menos, ingenuo. En segundo lugar, y enlazando con lo que acabamos de afirmar, hemos de tener en cuenta que vivimos en un momento histórico (poshistórico, dirán algunos) caracterizado por la ruptura-con o revisión-de (según nos situemos en un paradigma posmoderno o transmoderno) las verdades metafísicas, o últimas, propias de la Modernidad.² En este sentido, nos es imposible obviar que “el” cine está lejos de constituir una realidad singular, unitaria y unívoca, sino que, por el contrario, supone un fenómeno de una diversidad infinita (cultural, social, en cuanto a sus géneros, etcétera). No en vano James Elkins (2003) ya defendió una concepción de los estudios visuales desde una metodología fundamentada en la multiculturalidad y la multidisciplinariedad. Por último, es importante señalar que nuestro trabajo se postula para no ser nada más (nada menos tampoco) que una aproximación fenomenológica a una muy particular dimensión del cine, entre tantas otras que

² La posmodernidad supone la negación de la necesidad e incluso legitimidad de discursos globales y sistémicos (de Grandes Relatos, según Lyotard), mientras que la transmodernidad supone una síntesis de modernidad y postmodernidad que es capaz de dar cuenta del Nuevo Gran relato que nuestra contemporaneidad vive: la globalización (Rodríguez Magda, R.M., 2011).

podieran llevarse a cabo desde análisis de distinta índole (semióticos, post-estructuralistas y post-coloniales, hermenéuticos, formalistas, etcétera).

Aproximación fenomenológica a la virtualidad

El cine bien podría ser considerado como *una poética de otros mundos*, de posibilidades, o bien una *poética de irrealidades*. En el fondo, una “poética de irrealidades” es casi una redundancia, al menos si atendemos a Aristóteles, el cual en su *Poética* (2015) distingue la disciplina de la historia de la poesía, liberando a esta última de la necesidad de contar o narrar lo (realmente) acontecido que, por otra parte, sí determina a la historia.

La “magia del cine” consiste, pues, en la capacidad de éste de ir más allá de los límites del mundo fáctico, de lo realmente acontecido, la cotidianeidad, etc. En la actitud natural, reflejada en nuestro lenguaje cotidiano, solemos clasificar como “real” todo aquello que se da fácticamente en el mundo. De este modo, distinguimos entre personajes *reales*, como Napoleón Bonaparte, y personajes ficticios o *irreales*, como Raskólnikov³, don Quijote o Jean Valjean⁴. Así, el arte en general, aunque especialmente la literatura y el cine, supone una fuente inagotable de irrealidades, esto es, de personajes, situaciones, experiencias y acontecimientos no acontecidos, no pertenecientes al mundo fáctico. Ahora bien, por lo general el calificativo de “irreal” no suele tener una connotación positiva. A lo “real” le pertenece un estatuto ontológico e incluso epistemológico superior, hasta el punto de equipararse lo “irreal” con el no-ser, la falsedad o la ilusión. Así, en esta dialéctica, entre lo real y lo irreal, es lo primero lo que se constituye como medida. Lo irreal es negación de lo real, y se halla, implícitamente, devaluado. Entonces, calificar el espacio que el cine abre como irreal, ¿no es algo negativo? Y, siendo este un artículo que pretende explorar los rendimientos educativos que aporta el cine, ¿no estaremos tirando piedras sobre nuestro propio tejado? La cuestión será, por tanto, pensar la *verdad* que alberga la imagen cinematográfica más allá de la diferencia entre real e irreal.

Para lograrlo, llevaremos a cabo una aproximación filosófica a la *virtualidad de la imagen*, para lo cual partiremos de los recursos que nos ofrece la fenomenología. Entre los conceptos más interesantes de esta corriente filosófica hallamos el de “modificación de neutralidad”, o “modificación existencial”. Para E. Husserl (2013), el ser consciente (*Bewusstsein*) está caracterizado principalmente por la *intencionalidad*, es decir, por el hecho de que toda conciencia (o ser-consciente) es conciencia de algo que no es ella misma. De este modo, la vida de la conciencia es una vida en trascendencia, abierta al mundo, a la alteridad. Ahora bien, la neutralización de la existencia del objeto intencional supone que el ser consciente está volcado hacia algo otro antes de que esto otro sea determinado como “real” o “irreal”, como existente fácticamente o no. De este modo, “el campo de las posibilidades y rendimientos de la conciencia no se encontraría sometido al ámbito de lo fácticamente existente” (Moreno, C., 2007, p. 38). Lo “real” (fácticamente existente) es, por tanto, un modo que tiene de aparecer la alteridad intencional, pero supone un modo *más*, entre otros, “para una intencionalidad que no encontraría en lo meramente fáctico-real la única ocasión para apagar su sed de apertura o de trascendencia” (Moreno, C., 2007, p.38). Hasta tal punto llegaría la radicalidad fenomenológica

³ Protagonista de *Crimen y castigo*.

⁴ Personaje principal de la novela de Víctor Hugo *Los miserables*.

que, ante el episodio de los gigantes y los molinos, el fenomenólogo tomaría igual de en serio a don Quijote, que ve gigantes, que a Sancho, que ve molinos, pues la percepción, o apertura intencional, no estaría aún comprometida con la existencia fáctica, o “realidad”, de gigantes y molinos. Es decir, la neutralidad fenomenológica se movería en un ámbito que no habría decidido acerca de la existencia fáctica o no de algo así como unos gigantes. De este modo, antes de plantearnos si quiera la pregunta acerca de si aquellos gigantes que veo son reales, está el *factum* mismo de la donación perceptiva de los gigantes. Dice Husserl (2013) que “el mero imaginarse no *pone* nada, no es una conciencia posicional. El *mero pensamiento* de realidades, posibilidades, etc., no *pretende* nada; no cabe ni reconocerlo como correcto, ni rechazarlo por incorrecto” (p. 344).

En una conocida carta que Husserl escribe a Hoffmansthal, la actitud fenomenológica es comparada a la actitud o intuición estética en lo que se refiere a la modificación de neutralidad:

Este método exige, con respecto a toda objetividad, una toma de posición [*Stellungnahme*] que diverge de manera esencial de la toma de posición «natural» [...] con respecto al objeto representado y al mundo entero circundante. La intuición de una obra de arte puramente estética se lleva a cabo en estricta desconexión [*strenge Ausschaltung*] de cualquier toma de posición existencial del intelecto y de cualquier toma de posición del sentimiento y de la voluntad que presuponga una toma de posición existencial. O mejor: la obra de arte nos traslada (nos fuerza casi) al estado de la intuición puramente estética, que excluye aquellas tomas de posición. (Mendoza Canales, R., 2017, pp. 427-428)

Antes de terminar este apartado quisiéramos llamar la atención sobre nuestro uso del concepto de “virtualidad”. Se trata, sin duda, de un concepto complejo. Quisiéramos señalar que nuestro uso de él es estrictamente fenomenológico, significando la virtualidad la apertura de un espacio de *neutralidad*. En ciertos contextos, de influencia más semiótica y posmoderna, lo virtual hace referencia a una dialéctica entre realidad e irrealdad donde lo virtual vendría a ocupar el lugar de la “representación” sin referencia, es decir, una ausencia. Por ejemplo, Mirzoeff (2003) define la virtualidad como una imagen que no es real pero lo parece. Nosotros, advertimos, partiremos de un concepto de virtualidad propiamente fenomenológico que se sitúa en un estrato previo a tal distinción (el de la *mera* donación). Sería, así, el concepto de virtualidad equiparable a *neutralización existencial* o *noemática* (E. Husserl); o con esta ocasión podríamos acuñar: neutralización icónica.

Verdades irreales: el cine como exploración de la existencia

El cine, en su virtualidad, ejecuta una modificación de neutralidad por la cual hemos de tomar aquello que se nos da en su absoluta validez sin decidir, al menos aún, acerca de su correspondencia con una existencia fácticamente acontecida. Y ello porque, precisamente, con independencia de su “realidad” o “irrealidad” aquello que el cine nos presenta alberga su propia *verdad* por el mero hecho de darse a la intuición. Y esto es así tanto en el caso de una verdad histórica, en un filme histórico por ejemplo, como en el caso, que aquí más nos interesa, de *verdades irreales* (Moreno, C., 2013b). El cine apelaría, así, al principio fundamental de la fenomenología, el *principio de todos los principios*, que afirma:

que toda intuición originariamente dadora es una fuente legítima de conocimiento; que todo lo que se nos ofrece en la “intuición” originariamente (por decirlo así, en su realidad en persona) hay que aceptarlo simplemente como lo que se da, pero también sólo en los límites en que en ella se da. (Husserl, E., 2013, p. 129)

Por lo tanto, y desde una perspectiva fenomenológica, aquello representado en la virtualidad del cine tiene, *por muy irreal que sea*, y volviendo a situarnos en la dialéctica entre lo real y lo irreal, la misma legitimidad, validez y derecho que el mundo real, fáctico, acontecido. Esto es fundamental, pues corremos la peligrosa tentación de, una vez recuperada la dialéctica real-irreal, volver a desprestigiar lo irreal. La modificación de neutralidad nos ha enseñado que en la vida que experiencia mundo (*welterfahrendes Leben*) que caracteriza al ser consciente, a la conciencia, tan presentes, o dadas, están las *irrealidades* como las *realidades*. De este modo, cabría hablar, tomando prestado el concepto del profesor César Moreno (2013b), de *verdades irreales*. Pues, efectivamente, “la realidad no puede apropiarse de la verdad”; la verdad no es propiedad exclusiva de lo fácticamente acontecido. Como dice Blanchot: “la diferencia entre lo real y lo irreal, el inestimable privilegio de lo real, reside en que hay menos realidad en la realidad por no ser ésta más que la irrealidad negada, apartada por el enérgico trabajo de la negación” (Moreno, C., 2013b, p.52).

Los rendimientos filosóficos de estos análisis fenomenológicos van, pues, encaminados a ganar un espacio de neutralidad donde pueda descubrirse un ámbito de *verdades* no comprometidas ni constreñidas por un paradigma fáctico-empírico-cotidiano de “realidad”.

El ver fenomenológico está por tanto estrechamente relacionado con el ver estético en el arte “puro”; no es obviamente un ver para disfrutar estéticamente, sino más bien para, desde él, volver a investigar, conocer y constituir constataciones científicas de una nueva esfera (la esfera filosófica). Una cosa más. El artista que “observa” el mundo para obtener de él “conocimiento” del ser humano y de la naturaleza para sus propios fines se comporta hacia él de modo semejante al fenomenólogo. Esto es: no como observador naturalista y psicólogo, no como observador práctico de lo humano, como si se dedicara a las ciencias naturales o humanas. En tanto lo contempla, el mundo se convierte para él en fenómeno; su existencia le es indiferente, tal como para el filósofo (en la crítica de la razón). (Mendoza Canales, R., 2017, p. 429)

Ahora bien, si podemos hablar de *verdades* irreales es, por tanto, porque aquello que el cine nos ofrece es (con independencia de su coincidencia con la realidad fáctica) una *posibilidad de la existencia*, o una *posibilidad* del *ser-en-el-mundo* (Kundera, 2012). M. Kundera (2012) definía la fenomenología como “búsqueda de esencias de las situaciones humanas” (p.48): precisamente en representar la “esencia de una situación humana”, esto es, una posibilidad esencial de la *existencia*, consiste la *verdad irreal* de la imagen en general, y del cine en particular.

La novela no examina la realidad, sino la existencia. Y la existencia no es lo que ya ha ocurrido, la existencia es el campo de las posibilidades humanas, todo lo que el hombre puede llegar a ser, todo aquello de lo que es capaz. [...] Pero, una vez más, existir quiere decir: “ser-en-el-mundo”. Hay que entender como *posibilidades* tanto al personaje como su mundo. [...] El mundo kafkiano no se parece a ninguna realidad conocida, es una *posibilidad extrema y no realizada* del mundo humano. (Kundera, 2017, pp. 59-60)

Uno de los ejemplos preferidos de Kundera, en el ámbito literario, es el de la obra de Kafka. Ciertamente, la obra kafkiana representa situaciones y experiencias irreales, como la de un hombre que se convierte en insecto (*La metamorfosis*). Sin embargo, una vez ganado el espacio de neutralidad al que nos abre la literatura, como el cine, estamos en disposición de abrirnos

intuitivamente a la verdad irreal que se nos presenta: en el caso de *La metamorfosis*, la alienación como drama del hombre contemporáneo. La obra, a través de la poderosa imagen de un hombre convertido en insecto, logra representar una posibilidad universal de la existencia humana, la existencia alienada.

La película de Orson Welles, *El proceso*, es un ejemplo cinematográfico de relato kafkiano (de hecho, se trata de una adaptación de la novela del propio Kafka). A través de un cine que coquetea con el surrealismo, especialmente en lo referido a la recreación de un espacio sin conexión lineal, casi jugando con *espacios imposibles* (Escher), Welles consigue representar la *infern*al, desorientadora y alienante realidad del *mundo burocrático* o *burocratizado*.

En una película como *El show de Truman*, resulta sumamente desafortunado preguntarnos si aquello que le ocurre al protagonista le ha sucedido alguna vez a alguien, es decir, si representa la película un acontecimiento *real*. Lo que estaría en juego sería la *posibilidad* de una existencia sumida en una constante ficción y virtualidad que, además, pretende hacerse pasar por auténtica realidad. Es decir, se trataría de la experiencia de la suplantación de lo real por *simulacros* (Baudrillard), aquello que hoy conocemos como realidad virtual e hiperrealidad.

La película insigne de Truffaut, *Los 400 golpes*, nos pone frente a un modo de ser-en-el-mundo marcado por el abandono, la soledad, la búsqueda de independencia y la rebeldía, todo ello esencializado en el arrebató vitalista de un niño que se niega a someterse a la rigidez del mundo que le rodea. De este modo, y siendo irrelevante la pregunta acerca de si existió o no realmente tal niño, el cine de Truffaut nos convoca a asistir a una posibilidad de la existencia; asistencia que, cuando es reflexiva, nos ofrece herramientas para comprendernos mejor a nosotros mismos y al mundo que nos rodea.

Por otro lado, aquello de lo que la imagen fílmica se haría eco no necesariamente habría de ser un aspecto positivo (axiológicamente) de la existencia humana. Pues ya hemos observado cómo el espacio de neutralidad ganado es previo, y neutro, con respecto a todo mundo-ya-consolidado, también con respecto a toda axiología. Y es que, ciertamente, la existencia es pre-axiológica. De este modo, la aclamada serie de televisión *El cuento de la criada* (*The Handmaid's Tail*) recrea un mundo irreal, pero no menos verdadero, donde el totalitarismo y la misoginia alcanzan sus cotas más altas. La *verdad*, en tanto posibilidad de la existencia, como diría Kundera, a la que nos *convoca* esta serie se hallaría, pues, en nuestra exposición a la posibilidad, nunca desterrada, de un mundo totalitario, fundamentado en la pérdida de derechos sociales y políticos, y especialmente cruento para las mujeres.

Así pues, desde una perspectiva educativo-pedagógica, el cine supone una herramienta muy interesante para explorar y aproximar posibilidades de la existencia humana en un ejercicio imaginativo, comprensivo, empático y reflexivo. Creando personajes, situaciones y experiencias no comprometidos por la pregunta, de corte positivista, “¿pero esto pasó/existió *realmente*?”, el cine nos convoca al reconocimiento de situaciones humanas universales: la pérdida, el amor, la soledad, la hospitalidad, el abandono, la confianza, el totalitarismo, etc. La imagen fílmica, mediante la neutralidad icónica, es capaz de aproximarnos a posibilidades universales de la existencia humana.

Inciso: la diferencia visual (*visuelle Differenz*)

Empezábamos nuestro trabajo afirmando que el cine alberga en sí la capacidad de ser inconformista. Eso no quiere decir, sin embargo, que todo cine sea inconformista. Ni mucho menos. Esta afirmación, por querer abarcar demasiado, por querer tomar “el cine” como un fenómeno unitario y unívoco, se revela como profundamente inexacta. Hay, sin duda, una gran variedad: muchas culturas y épocas que han hecho cine, multitud de géneros, diferentes finalidades desde la que se filma... Así, no todo cine emprende la tarea de recrear otros mundos posibles, sino que gran parte de él se configura, o intenta hacerlo, como fiel retrato del estado de cosas existente. Es más, la mayoría del cine ha sido, probablemente, representación del mundo que vivimos. También el cine ha sido históricamente, y sigue siendo hoy, una gran herramienta para perpetuar el *status quo* dominante, una imagen consolidada del mundo.

En cualquier caso, consideramos que esto no invalida nuestro análisis fenomenológico. Atendiendo a una aproximación estrictamente fenomenológica, cabría afirmar que la modificación de neutralidad es inherente a toda imagen fílmica *en tanto imagen*. Es decir, a toda imagen, ya sea la representación más “fiel” del mundo existente o la recreación del mundo más irreal, le corresponde el derecho (fenomenológico) a ser considerada desde la neutralidad que anula las diferencias entre real e irreal. Y ello con independencia de un posterior desarrollo hermenéutico de la cuestión que dilucidara si la imagen nos presenta una parte del mundo, es decir, una parte del contexto significativo o trama de sentido “mundo”, o una *ampliación* o *des-limitación* del mismo. Esto se comprende mejor desde el concepto, propio de estudios visuales y hermenéuticas de la imagen, de diferencia visual (*visuelle Differenz*).

Nosotros a lo largo de nuestro texto hemos optado y optaremos por ejemplos cinematográficos que, por lo general, una vez recuperada la distinción real-irreal, se muestran especialmente *irreales*: es decir, rompedores o disruptivos con respecto a la trama de sentido que constituye los márgenes del mundo. Y ello se debe a dos motivos. En primer lugar, porque ejemplos así ponen más de manifiesto la radicalidad del principio fenomenológico. Consideramos que es más fácil “tomar en serio” la película que representa hechos fácticamente acontecidos. Sin embargo, nuestro enfoque exige ser capaces de comprender la verdad incluso, *y sobre todo*, de aquella imagen fílmica que se muestra más alejada de nuestros cánones de previsión y expectativa en base a la forma de un mundo consolidado. En segundo lugar, y como motivo fundamental, porque creemos que es precisamente la imagen que más rompe con la forma del mundo consolidado la que mejor muestra *el mundo como posibilidad*.

Toda imagen se encuentra inserta en horizontes de habitualidad, en horizontes socialmente contruidos, en una red de significados culturales... que le prescriben su sentido dentro del mundo. Es por ello por lo que, haciendo de la *visualidad*(*Sittlichkeit*) uno de sus temas centrales, los estudios visuales incorporan análisis sociológicos, antropológicos, culturales, de género, etc. Sin embargo, según Boehm (2007) las imágenes no se limitan a participar de tales horizontes de la visualidad, sino que, a la vez que participan en ellos, *muestran, hacen ver* tales horizontes. La imagen posibilita la diferenciación entre los horizontes de los cuales participa y la reflexión o percepción sobre tales horizontales. La imagen no solo *muestra* algo desde ciertos horizontes, sino que *manifiesta* el lugar desde el que algo se ve. De este modo, desde el paradigma de la *diferencia visual* (*visuelle Differenz*), una imagen no es nunca meramente lo mostrado o lo-que-se-muestra, en un sentido *sustantivo*, sino que la imagen se caracteriza en tanto tal por su

sentido *transitivo*: la imagen es “mostrante”. La *diferencia visual* hace que la imagen sea, originariamente, aquello que *hace-ver*, y no algo meramente *visto* (Boehm, 2007).

Ciertamente, este hacer-ver propio de la imagen puede ser, para Boehm (2007), en dos sentidos. Por un lado, puede ser un hacer-ver según esquemas consolidados de interpretación, horizontes del mundo. Así, la imagen no introduce un sentido nuevo. Pero, aún así, no se limita tampoco a mostrar algo, pues estas imágenes manifestarían (harían ver) en aquello que muestran el horizonte de sentido desde el que es visto lo que es visto. Por otro lado, el hacer-ver de las imágenes puede suponer un incremento de sentido del mundo (*Zuwachs an Sein*), es decir, un acontecimiento de sentido (*Sinnereignis*). En estos casos, las imágenes *hacen ver de otro modo*, inaugurando o alumbrando un sentido u horizonte de sentido nuevo desde el que ver el mundo.

En ambos casos la imagen no se limita a poner ante nosotros (*gegen-stand*) algo mostrado, sino que manifiesta la apertura misma, el claro donde lo mostrado puede mostrarse. La diferencia visual caracteriza a la imagen como imagen que *despliega mundo*, pero también en el sentido de imagen que *amplía mundo*.

Toda imagen fílmica, en tanto imagen, abre un espacio de virtualidad o neutralidad icónica que permite atender a la dación/donación misma de la imagen en un estrato pre-mundano anterior a la diferenciación real-irreal. Distinto es que, en un nivel posterior de análisis, lo que la imagen fílmica en cuestión recrea sea el mundo consolidado, el *status quo* existente. Lo que aquí nos interesa es ese cine que, gracias al espacio de neutralidad previamente ganado, decide lanzarse al incremento de sentido (*zuwachs an Sein*), a la ampliación de los márgenes del mundo, a la mostración de muy verdaderas “irrealidades” que, obligándonos a ver de otro modo, mejor nos revelan el mundo como posibilidad.

El cine como des-limitación (*apeiron*), el mundo como posibilidad

Nos encontramos con que, aún suponiendo la “realidad” el patrón desde el que medimos nuestra experiencia en general, la fuerza de la donación, de aquello que se *da* en la vivencia intencional al ser-consciente, es capaz de brindarnos acontecimientos, personajes, experiencias y mundos que trascienden e incluso transgreden tal medida (Moreno, C., 2007).

Es así como podríamos hablar de que la virtualidad del cine logra llevar a cabo un ejercicio de *des-limitación*. Si antes de tal neutralización el mundo era comprendido en su sujeción a lo fáctico-acontecido, ahora, ya des-limitado, el mundo es lanzado a la imprevisibilidad e infinitud de la *posibilidad*.

Podríamos ejemplificar esta cuestión con la escena inicial de la película de Buñuel, *Un perro andaluz*.⁵ Si recordamos la obra, esta se inicia con una escena en la que un personaje utiliza una cuchilla para realizar un corte horizontal en el ojo de otro. Podría interpretarse que este corte implica la ruptura con la visibilidad, la superación o trascendencia de la visibilidad fáctica-empírica y, por tanto, del mundo por ella objetivado. Pareciera que Buñuel, con esta escena, nos dijera: “olvídate de mirar como estás acostumbrado a hacerlo, tus ojos no te servirán de nada a partir de ahora, pues lo que estás a punto de presenciar está más allá de lo que tus ojos son

⁵ Ejemplo que debemos a los cursos del profesor César Moreno Márquez, de la Universidad de Sevilla.

capaces de ver”. Y es que, ciertamente, el filme se adentra por completo en un mundo irreal, o, diríamos mejor, *surreal*, y “los ojos comienzan a familiarizarse con lo que jamás imaginaron y para lo que ni la sensibilidad ni la mente del hombre estaban preparados” (Lledó, E., 2018, p. 70).

Este mismo gesto con el que se inicia *Un perro andaluz* está presente, al menos como promesa, en toda imagen fílmica.⁶ Pues la neutralidad icónica, rasgo fenomenológico ineludible del cine, supone, como venimos observando, la apertura de un espacio de neutralidad no comprometido con el mundo real. Así, al romper sus lazos con la visión empírica, fáctica, la imagen es capaz de dar más de lo que *de hecho* hay. A esto llamamos un ejercicio de *des-limitación*, pues se trataría de trascender, e incluso transgredir, los límites del mundo que lo encierran dentro del cerco de lo fácticamente existente. El mundo queda, así, abierto a la infinita e imprevisible *posibilidad*.

Otra forma de expresar esta cuestión sería decir que la neutralidad existencial propia de la virtualidad de la imagen logra una *ampliación* de los *márgenes* del mundo (un incremento de sentido, si pensamos desde la diferencia visual), dando cabida a más de lo que en un principio, y desde el paradigma de lo fácticamente existente o acontecido, parecía tener. Podríamos decir, por tanto, que la imagen fílmica alberga el poder de de-construir la forma del mundo reconfigurando sus horizontes. Esto es especialmente interesante a la hora de dar cabida a realidades humanas periféricas, invisibilizadas y que antes carecían de sitio. Al respecto, emblemáticas son algunas películas como *Freaks* (1932) o *The rocky horror picture show* (1975).

Podemos ahora plantearnos en qué medida el cine puede suponer una herramienta educativo-pedagógica interesante, ahora desde su dimensión des-limitadora. El cine, por medio del poder de la imagen, alberga la capacidad de ser recreación del mundo como posibilidad en la constante superación o des-limitación del mundo como mera realidad fáctica. Así pues, podemos señalar tres rendimientos existenciales-educativos fundamentales de la des-limitación propia, al menos como posibilidad, de la virtualidad de la imagen fílmica: el cultivo de la creatividad, la hospitalidad y la libertad.

Creatividad

En un mundo en el que todo está tan previsto y controlado (en aras del rendimiento y la productividad, pero también del *control*), conceptos como el de posibilidad o des-limitación resultan deconstructivos e incluso *transgresores*: en tanto se estaría pensando desde ellos una educación orientada a fomentar la capacidad de aumentar los *márgenes* del mundo, de lo que cabe esperar... capaz de herir o amenazar las previsiones, de dar cabida incluso a lo más *periférico*. Así, la des-limitación adopta la forma de la creatividad.

Por otra parte, y en el mundo en el que vivimos, dominado por una educación curricular y “asignaturesca” (Emilio Lledó), la simple idea de una educación basada en la superación creativa de horizontes de expectativa es vista como “inmadurez”. Lo inmaduro es lo que no está terminado de hacer, lo aún no acabado, lo aún no determinado. Desde la fidelidad para con la

⁶ Y decimos como promesa, pues es cierto que, si bien toda película por el poder mismo de la virtualidad de la imagen alberga la capacidad de lanzarnos a mundos incógnitos, no todas lo hacen. Aún así, no cabe duda de que toda imagen fílmica conserva el *derecho* a ser considerada desde cierta neutralidad o autonomía con respecto al mundo fáctico.

terminología, se trataría, y ello resultará inquietante, de una educación en/por la *inmadurez*, dando lugar a sujetos (educandos) que, lejos de estar ya *hechos* (maduros), estén abiertos a la *posibilidad* (inmaduros). Aquí, entonces, la inmadurez, lejos de tener el sentido peyorativo que usualmente tiene, se entiende como una *resistencia* ante el afán controlador y consolidado de los poderes fácticos que intentan presentar, en todo momento, el mundo como algo ya terminado y consolidado.

Hoy necesitamos de la creatividad más que nunca. Las crisis económicas, políticas, y sociales, y especialmente la crisis medioambiental, nos urgen a idear un nuevo mundo capaz de dejar atrás las aporías propias de un sistema fundamentado en el crecimiento, la producción y el consumo ilimitados. En un mundo en el que constantemente se nos insta a ser “realistas”, en el que se nos inculca una imagen del mundo como *hecho* (*factum*), delimitando el campo de lo posible al campo de lo fáctica-realmente existente, la creatividad es un arma necesaria. Necesitamos en gran medida de nuevas utopías, pues son ellas ejercicios de pensamiento que nos lanzan a imaginar mundos posibles más allá del fácticamente existente que pretende hacerse pasar como el “mejor de los mundos posibles”. Educar en la posibilidad significa, por tanto, educar en la creatividad: enseñar a abrir pre-mundos aún no comprometidos por la verosimilitud, por medidas axiológicas y económicas, por la expectativa... en definitiva alumbrar *otros mundos posibles*.

El cine *puede*, así, desde la virtualidad de su imagen, suponer una herramienta para el desarrollo de la creatividad como arma visionaria para nuestro tiempo. Necesitamos fomentar en las nuevas generaciones el pensamiento creativo y visionario. Y, al fin y al cabo, “la suposición de que todo lo actualmente existente debe existir necesariamente es el ácido que corroe todo pensamiento visionario” (Bookchin, 2019, p. 120).

Libertad

La libertad, por su parte, se muestra íntimamente ligada a esta noción de creatividad que acabamos de desarrollar. Mostrar el mundo como posibilidad, como dice Emilio Lledó, abrir el mundo a la infinitud de lo posible, nos hace más libres. En la imagen terminada y consolidada del mundo como *hecho* que se nos hace llegar no solo se nos dice cómo son las cosas, sino también cómo somos nosotros. Estaría, así, acotado qué somos, qué nos cabe ser y llegar a ser, en tanto nuestro sexo y género, posición económica, nacionalidad, etnia, etc. Y en función de valores, modas e ideologías actualmente existentes. Mostrar el mundo como posibilidad nos invita a pensarnos a nosotros mismos y al mundo más allá de lo que *de hecho* hay.

Dice Emilio Lledó (2018): “En lugar, pues, de referirnos a la libertad como un sustantivo, como un hecho consolidado y firme, no hay más remedio hoy que hablar de liberación, de actividad liberadora, de ejercitación de la voluntad” (p. 65). Es en este sentido como la imagen fílmica alberga en sí la capacidad de liberar, des-limitando los estratificados márgenes del mundo, abriendo este al infinito campo de la posibilidad.

Si tomamos un momento en consideración la conocida obra de S. Lukes, *Power: A Radical View* (1974), recordaremos su denominada “tercera dimensión del poder”. En esta definitiva dimensión, el poder se consolida desde la aceptación del *status quo* por parte de la población a través de la previa aceptación de una cierta ideología subyacente. En el momento en que se

consigue controlar y manipular ideológicamente a una población para que sus preferencias y visión del mundo encajen con la agenda de aquellos que ostentan el poder, el monopolio del poder en unas pocas manos permanece no solo consolidado, sino también justificado, aceptado. El *status quo* es asumido porque se considera que “no existe otra alternativa”, como bien pregonara ya en su momento Margaret Thatcher (Chomsky, N., 2019).⁷ Esta convicción de que no hay alternativa posible es promovida propagandística-ideológicamente, creando en la población una imagen del mundo, del orden existente, como *hecho*, terminado e inmutable. Muy importante es volver a señalar que existe cine de todo tipo, y por tanto también cine capaz de establecer ideológicamente una imagen consolidada del *status quo* existente (comienza a ser ya común, en este sentido, la crítica al “cine de Hollywood”).

Educación en el mundo como posibilidad, para lo cual la imagen fílmica es, en su virtualidad, tan útil, supone contrarrestar la mencionada “tercera dimensión del poder”, pues, lejos de ofrecer una imagen del orden establecido como inmutable, supondría un constante inconformismo frente a la “ausencia de alternativas”, fomentando una actitud reflexiva, crítica, democrática y *creativa* capaz de abrir nuevos horizontes y posibilidades ahí donde se nos hace ver que es este el mejor de los mundos posibles. Y es que, como dice Lledó (2018), “hay que fomentar, con la reflexión liberadora, un punto esencial de inconformismo, de inconformidad” (p. 65), pues “ser conformista supongo que debe querer decir algo así como conformarse con lo que hay e, incluso, aceptar que no hay quien dé más” (p. 79). Por tanto, y parafraseando, “si nos acostumbramos a ser inconformistas con las *imágenes*, acabaremos siendo inconformistas con los hechos (p. 79).⁸

“La posibilidad del mundo es, fundamentalmente, la posibilidad que hayamos sabido o podido abrir en la mente, en la capacidad de entender, de juzgar, de interpretar” (Lledó, E., 2018, p. 63). De este modo, “mostrar el mundo como posibilidad” es una tarea que la educación solo puede lograr llevando a los educandos a descubrir ellos, por sí mismos y en un ejercicio de creatividad, el mundo como posibilidad, esto es, el mundo como algo abierto a algo más que lo que *de hecho* hay.

Hospitalidad

La ampliación de los horizontes del mundo supone, sin duda, un ejercicio de imaginación y creatividad, pues, habiendo ganado un espacio de neutralidad, el poder de la imagen fílmica supone una invitación a imaginar las posibilidades más remotas. Pero es este mismo gesto de ampliación de los márgenes del mundo lo que otorga a la imagen fílmica una capacidad *hospitalaria*, pues ella, siempre abierta a la infinita posibilidad de lo posible, más allá de compromisos con el mundo consolidado, se muestra capaz de *acoger* realidades *periféricas*, *invisibilizadas*, *marginales* y *subalternas*.

Así, el cine se muestra como un recurso muy interesante para alumbrar realidades humanas invisibilizadas e ignoradas. Desde esta perspectiva, resulta interesante el concepto de “*subalterno*” (Spivak, 2011), que definiría al sujeto sin voz, incapaz de expresarse a causa de unas estructuras sociales, económicas, institucionales y políticas que lo recluiría en la marginalidad. Al respecto, y a modo de ejemplo, podríamos traer a colación la película de Icíar Bollaín, *Te doy*

⁷ “Fin de la historia” de Fukuyama es precisamente esto. No es posmoderno.

⁸ Donde nosotros decimos “imágenes”, Emilio Lledó dice “palabras”.

mis ojos (2003), de una especial vigencia, pues en ella se muestran los entresijos de la invisibilizada realidad de la violencia de género. También dos películas como son *Laurence Anyway*, de Xavier Dolán, y *Una mujer fantástica*, de Sebastián Lelio, suponen un ejercicio de hospitalidad al acogerse, en ambos casos, la *periférica* e *invisibilizada* realidad de la *transexualidad*.

También al respecto resulta interesante el Nuevo Cine Latinoamericano, siempre preocupado por “corregir las visiones deformadas sobre Latinoamérica, hasta entonces dadas a través de los esquemas interpretativos de los colonialistas extranjeros o de las burguesías locales, mimetizadas con la mentalidad de los primeros” (Trilnick, C. 1958). Recordemos que, por ejemplo, y desde un contexto distinto al del Nuevo Cine Latinoamericano, el actor Ricardo Darín ha confesado en alguna ocasión haberse negado a participar en películas donde encarnaba la figura del “narcotraficante latinoamericano”. Es decir, se alimenta en películas así un estereotipo que consolida una cierta imagen de la persona latinoamericana. Ser capaz de imaginar personas y situaciones más allá de los estereotipos establecidos, aún desde contextos no antes contemplados, permite alumbrar una verdad esencialmente humana: lo que *puede ser* siempre es más que lo que *es*.

Conclusión

En el presente trabajo hemos pretendido ofrecer una reflexión acerca de los rendimientos que pudiera albergar el cine, y la *imagen* fílmica en particular, para la *paideia* o educación. Hemos de reconocer que se ha partido de una concepción de la educación muy existencial y, especialmente, siguiendo a Emilio Lledó al respecto, como aquella labor que tiene como fin esencial, aunque no exclusivo, mostrar *el mundo como posibilidad*.

De este modo, el cine ha sido abordado desde un análisis fenomenológico en el que hemos desentrañado el sentido de la virtualidad como rasgo ontológico de la imagen fílmica. El “poder de la imagen” se haya, ciertamente, en su capacidad para ganar un espacio de neutralidad no comprometido con la existencia fáctica (“real”) del mundo y, por tanto, no limitado ni devaluado aún por la dialéctica entre lo real y lo irreal. Así, la imagen fílmica se presenta con derecho propio a ser atendida por el mero hecho de su donación. Entonces, una vez rescatada la validez de la imagen desde tal espacio de neutralidad, somos capaces de vislumbrar la *verdad* albergada por ella, una verdad irreductible a la realidad fáctica del mundo. A esta verdad la hemos denominado también *posibilidad de la existencia*, siguiendo a M. Kundera. La imagen fílmica es capaz de dar cuenta de aquello que tampoco, como ella, está comprometida por la realidad fáctica: la existencia. Es así como el cine puede aproximarnos a realidades humanas universales (la soledad y rebeldía en Truffaut, la vulnerabilidad en *Vivre sa vie*, el desengaño frente al simulacro en *El show de Truman*) que son, en cuanto tales, posibilidades de nuestra propia vida, suponiendo así un esclarecimiento de nuestra existencia y posibilitando el cumplimiento de la máxima griega: “conócete a ti mismo”.

Por otra parte, la imagen fílmica tiene en sí un poder des-limitador. Estas consideraciones no están desligadas de las anteriores, pues si antes hemos atendido al esclarecimiento por parte del cine de *posibilidades* de la existencia humana, ahora se trataría de alumbrar la *posibilidad* del

mundo más allá de su orden establecido, de su realidad fáctica. La idea es, pues, pensar desde el cine aquello que Emilio Lledó tomara como esencia de la educación: mostrar el mundo como posibilidad. Al no estar sometida la imagen fílmica por la realidad del mundo (y de ahí la importancia de nuestro primer análisis fenomenológico de la virtualidad), aquella es capaz de abrir el campo de lo posible más allá de los límites establecidos y consolidados, en un ejercicio creativo e incluso, en ocasiones, visionario y transgresor. En su capacidad de alumbrar nuevos horizontes no previstos, el cine albergaría una potencialidad educativa fundamental en nuestro tiempo, pues vivimos en una época necesitada de grandes transformaciones, necesidad que encuentra, sin embargo, serios impedimentos en intentos (propagandísticos e ideológicos) por conservar el *status quo* existente.

Así pues, el cine puede ser promotor de un liberador inconformismo que nos lleve a ampliar los horizontes de nuestra propia existencia y del mundo que vivimos, no dejándonos confundir este último con “el mejor de los mundos posibles”. De este modo, en su aplicación educativa el cine alberga la capacidad de fomentar un pensamiento inconformista, es decir libre y democrático, así como creativo y hospitalario. Como dice Emilio Lledó (2018),

Uno de los prodigios más asombrosos de la vida humana, de la vida de la cultura, lo constituye esa posibilidad de vivir otros mundos, de sentir otros sentimientos, de pensar otros pensares que los reiterados esquemas que nuestra mente se ha ido haciendo en la inmediata compañía de la triturada experiencia social y sus, tantas veces, pobre y desazonados saberes (p. 81).

Referencias

- Aristóteles. (2015). Poética. Alianza editorial.
- Boehm, G. (2007). Die Wiedergewinnung der ikonischen Zeit, en: Schweidler, W. (Ed.): *Weltbild. Bildwelt*. Akademie Verlag.
- Bookchin, M. (2019). La próxima revolución. Virus Editorial.
- Chomsky, N. (2019). La (des)educación. Austral.
- Elkins, J. (2003). Visual Studies. A Skeptical Introduction. Routledge.
- Heidegger, M. (1994). "La pregunta por la técnica", en Heidegger, M. (1994). Conferencias y artículos. Ediciones del Serbal. pp. 9-37
- Husserl, E. (2013). Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Fondo de cultura económica.
- Kundera, M. (2012). El arte de la novela. Tusquets.
- Lledó, E. (2018). Sobre la educación. Taurus.
- Lukes, S. (1974). Power: A Radical View. Macmillan.
- Mendoza Canales, R. (2017). Carta de Edmund Husserl a von Hofmannsthal, 12.01.1907. *Areté*, 29(2), 427-430.
- Mirzoeff, N. (2003). Una introducción a la cultura visual. Paidós.

- Moreno, C. (2007). La actitud virtual. Reflexiones sobre la alteridad intencional y el efecto-extrañamiento. En: Filosofía y realidad virtual (C. Moreno, R. Lorenzo Alquézar y Alicia M^a de Mingo, eds.) Prensas Universitarias de Zaragoza e Instituto de Estudios Turolenses
- Moreno, C. (2013a). Neutralidad e Infinito. Propedéutica fenomenológica sobre la Imagen y el Acontecimiento. *Boletín de Estudios de Filosofía y Cultura Manuel Mindán*. Vol: VIII, 41-71.
- Moreno, C. (2013b). Verdades irreales. Fenomenología de la ficción y modificación de neutralidad. *Philologia Hispalensis* 27 (3-4), 51-82.
- Rodríguez Magda, R.M. (2011). Transmodernidad: un nuevo paradigma. *TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, 1(1), 1-13.
- Spivak, G. (2011). ¿Puede hablar el subalterno? Cuaderno de plata.
- Trilnick, C. (2 de agosto de 1958). Nuevo Cine Latinoamericano. Recuperado el 15 de septiembre de 2020 de: <https://proyectoidis.org/nuevo-cine-latinoamericano/>