

Dar letra al film, dar cuerpo a las ideas:
cine, filosofía y hermenéutica

María José Rossi
Universidad de Buenos Aires

Recibido: 08/08/2012

Aceptado: 25/08/2012

Resumen: Este trabajo propone un doble movimiento: por un lado examina la posibilidad de atribuir al film carácter textual a fin de incorporarlo al universo de la hermenéutica. De este modo, pretende hacerlo objeto de una disciplina abocada a la práctica de la comprensión e interpretación de textos pero tradicionalmente renuente a la imagen y en particular, a la imagen movimiento/tiempo. Por el otro, indaga en las posibilidades de ilustrar y ejemplificar ideas (Rancière, Žizek), de darle cuerpo al pensamiento de los filósofos, a fin de sugerir estrategias que apunten a la integración de los registros filosóficos y cinematográficos haciendo especial hincapié en el concepto (central) de imaginación.

Palabras clave: hermenéutica, film, texto, cuerpo, imaginación.

Abstract: This paper proposes a double movement. On the one hand, it examines the possibility of giving film a textual character, in order to incorporate it into the world of hermeneutics. It thus attempts to make it an object for a discipline which studies the practice of understanding and interpreting texts but traditionally keeps away from images, and in particular the time/movement image. On the other hand, it considers the possibility of illustrating and exemplifying ideas (Rancière, Žižek), of fleshing out philosophical thoughts, in order to suggest strategies that point to the integration of the philosophical and cinematographic registers, stressing in particular the (central) concept of imagination.

Keywords: hermeneutics, film, text, body, imagination.

Introducción

Si tuviese que describirse la hermenéutica moderna en unas pocas líneas, no podría decirse menos que es la disciplina que se ha abocado a la metódica de la interpretación de textos

(Schleiermacher), a reflexionar acerca de las condiciones de posibilidad de la comprensión en el marco de la historicidad (Dilthey), a hacer de esa comprensión y de la lingüisticidad que le es inherente, un modo de *ser* propio del *estar* humano en el mundo (Heidegger, Gadamer). La incumbencia que le cabe no es menor: que los filósofos hayan hecho de la interpretación una de sus tareas fundamentales hace que la hermenéutica bien pueda rebasar el límite que la circunscribe a disciplina para pasar a identificarse con la filosofía misma: una suerte de filosofía práctica trascendental o metafilosofía. La posibilidad abierta por la propia hermenéutica de trascender sus propios límites autoriza así un cuestionamiento de los bordes y una ampliación de los umbrales que ella misma se ha trazado en relación con su objeto privilegiado: los textos. Lo que nos proponemos a partir de esta breve presentación es indagar las condiciones por las cuales la imagen-movimiento/tiempo puede ser incorporada al universo de la hermenéutica y, desde allí, indicar líneas de proyección que abran la posibilidad de construir dispositivos u estrategias de apropiación de sentidos de un film e, incluso, de su utilización pedagógica. La palabra no debe alarmarnos: los docentes ‘utilizamos’ diversos recursos pedagógicos para incentivar el pensamiento, ilustrar un concepto o invitar a la reflexión, así como ‘utilizamos’ las palabras para, a la inversa, comentar un film, analizarlo, interpretarlo. Las imágenes y las palabras están expuestas a su uso, en el sentido de Wittgenstein (1989)¹: es éste el modo en que se hace accesible su significado. De ahí que el sentido de una frase o de una imagen consista en el modo en que se relaciona con el mundo vital de su *usuario*. Un lenguaje que permaneciese sin uso, remitido a su propia virtualidad, sería un sinsentido (Wittgenstein, 1988, §243-263).

El presunto peligro de la instrumentalidad de las palabras como de las imágenes se ve desvanecido en cuanto nos damos cuenta de que constantemente nos servimos de ellas, nos apoderamos de su savia y de su materialidad significante. Al mismo tiempo ellas también nos modelan, nos perturban, nos fascinan. A las palabras las encarnamos y nos encarnan. Ellas se valen de nuestro cuerpo, de nuestra voz, utilizan nuestros sentidos. También nos confieren el espesor que nos es propio como seres hablantes, el que para Aristóteles nos hace ser-comunidad. Tanto en su dimensión lingüística como icónica, el lenguaje es el modo por el que las cosas, nuestro propio ser, adquieren densidad, es el modo por el que nos hacemos vivientes concretos.

¹ “Las palabras son como manivelas, que hacen posibles diversas operaciones; es como decir que un bastón puede ser usado como palanca; solamente el uso, el modo de usarlo, lo hace palanca” (Wittgenstein, 1989).

Pero la verdadera problemática no es la de que los lenguajes sean algo 'a la mano' (Heidegger). El problema más bien es que la disciplina que ha hecho del lenguaje y de la interpretación el centro mismo de su reflexión, haya prestado tan poca consideración a la imagen movimiento/tiempo. ¿Por qué razón la imagen ha sido desterrada del campo hermenéutico? ¿Qué extraños presupuestos inhibieron la posibilidad de que la imagen-movimiento/tiempo se constituyese en objeto de sus prácticas, rehuyese la dignidad de su tratamiento, la riqueza de sus enfoques?

Una rápida salida a la cuestión puede dárnosla el hecho de que la práctica hermenéutica se ha desarrollado, desde Alejandría a esta parte, en torno al texto. Basta remitirse a la tradición para verificar cómo el texto en su versión escrituraria ha visto multiplicarse sus modos de abordaje, sus estrategias de lectura y las metodologías que buscaban auscultar sus sentidos. El ser-texto parece ser así la condición ontológica última para obtener la dignidad de la mirada hermenéutica. La chance, entonces, para esbozar una hermenéutica de la imagen movimiento/tiempo, parecería consistir en demostrar que ella *también* reviste un carácter textual. Pero, ¿no estaríamos con ello sometiéndonos a una prescripción demasiado estrecha, no convalidaríamos demasiado rápidamente una exigencia susceptible de ser cuestionada? Tal vez, a menos que ella se cumpla a condición de hacer estallar los límites mismos de la textualidad, demostrando que un texto no se limita a su versión escrituraria. Que también un film, en cuanto se escribe y se compone con el ojo de la cámara, es un texto legible que demanda su comprensibilidad, la salida de la alucinación, del "ensueño crepuscular" hacia el que nos desliza la imagen (Barthes, 1986, p. 351). Un texto rizomático y lúdico capaz de producir y generar otros espacios textuales.

Esta posibilidad, si bien multiplica los problemas, paradójicamente, nos acerca a su resolución, pues reduce nuestra discusión, por el momento, a un tópico central: el del carácter textual del film. Pero, ¿puede el film ser considerado un texto? ¿No se elimina la especificidad del film al subsumirlo en la textualidad? Por último, si se autoriza el pasaje de la imagen al texto, o se admite una concepción ampliada del texto de modo que incluya la imagen-movimiento, ¿cómo pensar una hermenéutica de la imagen fílmica, una aproximación metafilosófica al universo del film?

De Metz en adelante, pocos han sido los intentos por pensar la textualidad del film, y menos aún aquellos enderezados a ingresarla a los dominios de la hermenéutica². En qué sentido se

² Destacamos en este punto el trabajo de Marie-Claire Ropars (1990) quien abre en relación a los estudios fílmicos una perspectiva distinta: la de considerar que el filme es un texto, o mejor aún, el lugar

vería aventajada la comprensión del texto filmico por hacerlo objeto de sus enfoques y perspectivas, de la pluralidad de sus métodos, es materia que nos proponemos elucidar en este trabajo. Lo mismo vale para el problema inverso, es decir, el relativo a las ventajas que llevaría a la hermenéutica el hecho de ampliar sus propios límites para incluir al film.

La primera parte de nuestro artículo va a estar enderezada, entonces, a responder una cuestión que estimamos clave: ¿Qué es *ser texto*? A partir de allí nuestra tarea será la de establecer el estatuto textual de la imagen fílmica, lo que será desarrollado en segunda parte. La tercera parte se destina a proponer algunos dispositivos que habilitan la utilización de filmes para la discusión filosófica en el espacio áulico o en cualquier otro lugar en el que el placer del film se combine con el placer de la discusión y del pensamiento en su dimensión agonal.

El texto en la tradición hermenéutica

No es tarea fácil reseñar lo que se entiende por texto. Su elaboración ha sido emprendida en tiempos recientes desde muy diversos enfoques, inabarcables para esta aproximación, por lo que sólo haremos mención de los intentos más representativos y afines a nuestro cometido. Las ideas que el análisis textual ha construido acerca del texto pueden agruparse en dos grandes orientaciones: la que hace de él un organismo compacto (visión clásica de Aristóteles a Proust) y la que lo concibe como un lugar de tensiones (Kristeva, Barthes, Derrida). Por su parte, y adhiriendo a la primer orientación pero desde la perspectiva de la tradición hermenéutica, Paul Ricoeur ha señalado reiteradamente –si bien no lo ha sostenido con igual firmeza a lo largo de su producción teórica– que texto es “todo discurso fijado por la escritura”. La afirmación, a todas luces, restrictiva, se vincula a un modo de pensar la hermenéutica y de concebir su misión específica: la de limitarse al monumento escrito y al mundo hecho posible a partir de él, eludiendo con ello los intentos de subjetivización del ejercicio interpretativo. En efecto: liberado de sus condiciones de producción, es decir, de la situación de enunciación inmediata que se da en el diálogo vivo y, por lo mismo, de la subjetividad empírica que lo originó, el texto escrito posee una autonomía semántica que le permite proyectar su propio mundo. Esta idealidad de los significados (y su iterabilidad, es decir, la posibilidad de su transmisión inacabada), implica precisamente la puesta a distancia

de una escritura, de un juego dominado por tensiones y conflictos. Por lo demás, hemos desarrollado la cuestión de la textualidad del film y su ingreso a la hermenéutica en Rossi (2007).

de aquella figura cuya soberanía descansa en la ilusión de volverlos estables, de respaldar su univocidad: la del autor.

El ideal de un autor en dominio de la dispersión de los significados es el sueño de Hobbes, el del Autor-Soberano que fija de una vez el significado de las palabras para evitar la anarquía y asegurar la conservación de la comunidad política. Es el sueño de Descartes, de Fichte, de Husserl, renuentes a reconocer la opacidad del nombre cuando se habla de Sujeto, de Verdad. Pero la ubicuidad del texto no tarda en desmentirlos, en frustrar su aspiración a una letra obediente. Es que, ausente el autor, ¿cómo evitar la disponibilidad radical de los significados, su diseminación anárquica, la posibilidad de una apropiación arbitraria y sin garantías?

Se imaginó –se pudo imaginar– que iba a ser la figura del intérprete la llamado a suplir esa orfandad a la que se ve destinada, inevitablemente, la escritura. Sería él el llamado a ubicarse en el lugar de la Ley, del control de los significados. La univocidad del sentido encontraría su garantía, ya no en el momento de producción de los textos, sino en el momento de su desciframiento, de la auscultación del mensaje oculto, del sometimiento de los significantes al código que organiza o a la Voz que proclama el *dictum* –tareas todas puestas al servicio, en definitiva, de una teología. No fue otro el objetivo de las hermenéuticas que nacieron con la pretensión de reconducir el sentido a la fuente, a la intención originaria; que intentaron generar los medios para devolver al autor lo que nunca debió salir de su cauce, desmadrarse, desafiar su dominio (Schleiermacher). También lo es el de aquellas que sostienen la idealidad y unicidad del sentido accesibles a la escucha (Gadamer), las que apuestan a hacer emerger las estrategias narrativas que componen el mundo legible, ordenado, del texto (Ricoeur). De este modo, hermenéutica y texto escrito celebran sus nupcias, sellan un compromiso en el que la primera se propone asegurar y custodiar la rectitud de la inscripción para sustraerlo del peligro de su disponibilidad total. Como supo verlo Derrida, logocentrismo y fonocentrismo van de la mano: la letra escrita, baluarte del concepto, fija en la univocidad lo que es diferencia, pluralidad, circulación de sentidos, diseminación. La idea de que el texto es algo así como un tejido que esconde un sentido único y definitivo que hubiese que desenterrar, que es copia empaldecida de una realidad llamada a ser reproducida adecuadamente, es el presupuesto último de una hermenéutica entendida como *desciframiento*. De ahí que una de sus operaciones fundamentales consista, para volver a Ricoeur, en reconstruir el conjunto de estructuras por el que la obra encuentra la unidad de su recorrido. Si la articulación ordenada de momentos (pasado, presente, futuro) es el hilo conductor de todo dispositivo narrativo, la praxis interpretativa no puede menos que hacer triunfar esta legibilidad, esta concordancia.

Esta noción estrecha de texto y su deriva –la de una interpretación que lo devuelve a la Ley– va a pesar en el destino de la imagen-movimiento/tiempo: al no ser reconocida como un monumento escriturario, va a ver cerradas sus posibilidades de ingreso a la hermenéutica entendida como clausura del significado, como triunfo de la reunión de sentidos sobre la polisemia o la dispersión, como búsqueda de la verdad o de significados determinables desde un centro.

Tal vez eso no haya sido tan gravoso, después de todo, para la inteligencia del film. Incluso es posible que lo haya liberado de un lastre que ha pesado más de la cuenta para la tradición logocéntrica centrada en el texto. Por otra parte, en la medida en que la hermenéutica pueda, a partir de su diálogo con el deconstruccionismo y con la semiótica, ver cuestionados sus límites y ensanchadas sus miras, va a entrever también la posibilidad de pensar la diseminación del sentido en un espacio escritural abierto y de integrar la imagen fílmica al universo de la textualidad.

Pero volvamos a la noción de texto. ¿Por qué ya no sería posible pensar en su domesticación, en su sometimiento a la ley del padre? Concebido como una trama discursiva compleja, ‘texto’ se ha convertido hoy en una categoría esencial. Desde Barthes ya no se confunde con la noción de ‘obra’: objeto concreto, finito, acabado, que ocupa su lugar en la biblioteca. El texto remite en cambio a tejido, a entrelazamiento de hilos y a superposición de tramas, de nudos: todo tejido es una combinación de texturas, algunas más simples, otras más complejas, que se presta a su utilización, al recorrido de sus posibilidades. Lejos de ser una entidad fija constituye un artefacto procesual en el que se hallan códigos, fórmulas, usos retóricos, multiplicidad de voces, otros textos que se entrelazan: “Texto quiere decir tejido; pero si hasta aquí se ha tomado este tejido como un producto, un velo detrás del cual se encuentra más o menos oculto el sentido (la verdad), nosotros acentuamos ahora la idea generativa de que el texto se hace, se trabaja a través de un entrelazado perfecto; perdido en ese tejido –esa textura–, el sujeto se deshace en él como una araña se disuelve en las segregaciones constructivas de su tela” (Barthes, 2008, p. 84). Las expresiones de ‘polifonía’ de Bajtín y de ‘heteroglosía’ de Todorov vienen al caso: en un texto hay superposición de discursos, enunciados que se estratifican o entreveran. Pero además esos mismos discursos remiten a otros, se difieren en otros enunciados o reproducen discursos o enunciados ajenos. Todos esos de-cursos son posibilidades latentes que permanecerían clausuradas si no fuesen liberadas por obra de la lectura. De ahí que un texto no está compuesto del todo sino en la medida que se lee. Ello nos lleva nuevamente a poner en entredicho las categorías de autor y la del lector. Si el texto es

una producción, un juego de múltiples entradas, el espacio de una intervención plural, el autor deja de ser ese sujeto soberano que puede controlar la producción de sentido y someter al lector a un consumo pasivo del producto, o al intérprete a la exhumación del sentido oculto, a la mera codificación inteligible de los significados. Por el contrario, dado que nunca resultan iguales la mirada y los recorridos, el punto de vista y la disposición, el lector reescribe cada vez el texto que lee; no está llamado a ubicarse en el lugar predispuesto por el autor sino que lo desplaza o lo trastrueca. Por más que los textos obtengan con la escritura la garantía de su estabilidad (ellos parecen ‘estar ahí’, al amparo de su posible utilización arbitraria), lo cierto es que nunca leemos igual. Ninguna lectura es igual a otra, y si hay lecturas pueriles y otras memorables, es que esos recorridos vienen posibilitados por la polifonía que los habita. El lector es un transeúnte, un viajero que se desplaza en el tiempo (mejor: es tiempo), por ello todo acto de decodificación es siempre actualizante.

El texto es, pues, inconcebible sin la lectura. Usualmente vista como subordinada, secundaria, tenazmente dependiente del ‘original’, ella es la que lo despliega, lo abre, lo emplaza. Ya no resulta posible pretender una lectura desprejuiciada, pues se halla irremediabilmente contaminada por las precedentes. ¿Cómo leer el mito de Edipo prescindiendo del ojo epistémico de Freud? ¿Cómo abordar a Tomás de Aquino o a Marx sin las doctrinas que los institucionalizaron en iglesias o partidos? Las lecturas y sus prejuicios han hecho canónicos a los textos. Los clásicos no serían tal si al tiempo que resisten todas las intervenciones, las contienen, las presuponen y están en deuda con ellas: en definitiva, les deben su propio estatus. Pero también nos desafían a proponer otras estrategias de interpretación, a deconstruir los regímenes de verdad que han estabilizado las interpretaciones y servido para domesticar la práctica de la lectura.

Cine y textualidad

Los primeros intentos por pensar al cine desde la categoría de ‘texto’ no provinieron de la hermenéutica sino de la semiótica. Christian Metz ha señalado que texto mienta todo proceso o desarrollo significativo, ya sea lingüístico, no lingüístico o mixto. De este modo, “puede designar una serie de imágenes, de notas musicales, un cuadro en la medida en que éste desarrolla sus significantes en el espacio” (Aumont et al., 1996, p. 204). En el mismo sentido, Barthes precisa que todas las prácticas significantes pueden engendrar texto: el ejercicio de la pintura, de la música, del cine: basta que haya un desbordamiento significativo para que haya texto. Concebido como una *fuga* al interior del lenguaje llamada a instaurar un tercer sentido

(el “sentido obtuso”), más allá de la comunicación, de la expresión o de la significación –o sea, del lenguaje en sus dimensiones funcionales– ese desbordamiento recibe el nombre de *significancia*: “La significancia es un *proceso* durante el cual el «sujeto» del texto, al escaparse de la lógica del *ego-cogito* e inscribirse en otras lógicas (la del significante y la de la contradicción), forcejea con el sentido y se deconstruye («se pierde»); por tanto la significancia –y esto es lo que la distingue de la significación– es un trabajo, no el trabajo mediante el cual el sujeto (intacto e exterior) trataría de dominar la lengua... sino ese trabajo radical (no deja nada intacto) a través del cual el sujeto explora cómo la lengua lo trabaja y lo deshace en cuanto entra en ella (en lugar de vigilarla)...” (Barthes, 2003, p. 144).

Queda inaugurada así una concepción del texto y de la lectura que se ubica en el polo opuesto de la unidad para hacer hincapié en la dispersión, el desacuerdo, la proliferación de sentidos y la imposibilidad de hallar una única estructura cerrada, o de ensalzar la figura de un sujeto trascendente (ya sea el del autor o del intérprete) que fije las condiciones para un desciframiento definitivo. En adelante, hacer una lectura es recorrer un determinado itinerario dentro de varios posibles. Ello implica una política de la interpretación. Pues así como en una comunidad lingüística hay lenguajes institucionalizados y lenguajes y dialectos no institucionalizados (en una heterogeneidad que alberga conflicto y tensión), así también en el interior de un texto hay superposición de discursos, de cursos de pensamiento y prácticas de relectura. De ese modo, todo texto es heterofónico: distintas voces lo habitan, se superponen o encabalgan en capas de sentido; mientras algunas permanecen apenas silenciadas otras, en cambio, logran, por obra de las llamadas interpretaciones oficiales, imponer sus derechos y prerrogativas. La conflictividad comunitaria se articula en los lenguajes y se precipita en los textos, sin que uno sea reflejo o condición del otro: conflicto y textualidad se imbrican y se activan mutuamente, quedando el silencio como único resquicio. Por tanto hay también, en las formas de apropiación, de disposición y difusión de esos monumentos escriturarios, en el modo en que se reproducen o se censuran, una política de la interpretación y de la lectura. En el combate de las interpretaciones lo que está en juego es la producción de sentido, su domesticación o su liberación; la creación de nuevos imaginarios o el sometimiento a la letra; el culto que inmortaliza o la práctica que interviene para subvertir.

En el caso del film, el proceso de significancia, de liberación de sentidos múltiples, aumenta sus chances, pues se da a espaldas del lenguaje articulado: “Todo lo que puede *decirse* sobre *Iván* o *Potemkin* podría decirse sobre un texto escrito (llamado *Iván el terrible* o *El acorazado Potemkin*), excepto lo que constituye el sentido obtuso” (Barthes, 1986, p. 64). Pero no es sólo

el *sentido obtuso* –sentido en fuga– el que resulta mentado por el término: *significancia* alude principalmente al *proceso* de construcción de un texto, a la generación antes que al producto, a la estructuración antes que a la estructura. En definitiva: a la práctica del lenguaje en el acto mismo de su producción inacabada, a su *enérgeia*.

En nuestro trato con filmes, lejos de encontrarnos con significados únicos y definitivos, nos topamos con una realidad legible y, al mismo tiempo, indiscernible, indisponible, renuente a todo sometimiento. ¿Quién no ha experimentado, acaso, el hecho de leer cosas diferentes en el ‘mismo’ texto? A menos que pongamos a priori un dique al desbordamiento, el texto nos desencaja siempre. Arcano que escamotea un último desciframiento, que nos mantiene in vilo en su pertinaz reserva de sentidos, texto es ese espacio múltiple en el que nos encontramos con marcas y voces, ninguna reconocible del todo y sin que aspire a elevarse como la principal. Constelación que multiplica y torna inestables los significantes, que hace que ninguno pueda anclarse a algún significado permanente, las posibilidades de lectura –que son las de su re-escritura– proliferan y se diseminan. No se ofrece tampoco como médium, réplica o copia. Entramado que no es la realidad pero que al propio tiempo está cosido a ella, al punto de hacerla casi indiscernible, reconocemos su especificidad, así como, a la inversa, en la auscultación de la ‘realidad’ no podemos menos que verla asediada por ese lenguaje y por esa textualidad. Analógico, continuo, inarticulado, infinito, el signo icónico que caracteriza la imagen fílmica semeja la realidad sin confundírsela; libre de cortes y puntuaciones, escapa a toda soldadura entre significante-significado por la inexistencia de un código especial y explícito: un horizonte, la bóveda celeste, un camino interminable, sirven para denotar el infinito, mientras que en el lenguaje articulado contamos con un único y breve significante. Un paisaje desierto, una habitación despojada, un rostro inexpresivo pueden aludir al vacío. O al silencio. O a la nada. Podríamos multiplicar los ejemplos.

Finalmente, hay textos porque los *leemos*. Y leerlos es traducirlos, comprenderlos, pero también interpelarlos, cuestionarlos y prolongarlos. Reescribirlos. Por eso los textos se prologan, se sobrescriben y se comentan. Este acto no es pasiva contemplación sino actividad constituyente. En este sentido, la lectura resulta indiscernible del proceso de escritura, al punto de identificarse con ella: leer un texto es desearlo. Y desearlo es inmiscuirse, participar en él, recorrer sus entresijos, oírlo palpar y ser uno con él. El mundo del texto es nuestro mundo, lo habitamos, nos alejamos, volvemos y nos vamos, lo amamos, lo violentamos y, también, lo leemos.

La comprensión del texto de Barthes es complementaria de la de Derrida, quien lo hace pender, no del concepto de signo, sino del de huella. Solidario con el concepto de escritura, la huella “organiza el desmantelamiento del sentido” (Chateau, 2009, p. 130). Lejos de asegurar recorridos estables de significación, la escritura, hecha de huellas, habilita un movimiento diferencial cuyo sentido no puede ser asignado ni fijado de antemano. Cada elemento significativo se relaciona con otro, diferente de sí mismo. Y como en su relación porta las marcas de sus relaciones anteriores, cada elemento está surcado por ellas y por las que tendrá a futuro, dando lugar a su inestabilidad esencial. De este modo el concepto de escritura es un terreno dominado por la *diferencialidad* (cada elemento es lo que es porque se distingue de los demás) y por el movimiento (cada elemento es lo que es porque se traslada a otro lugar). Para ejemplificarlo, podemos tomar la noción de montaje de Eisenstein, en el que la significación surge del choque o la confrontación antes que de la adecuación recíproca de los momentos. Escritura y montaje marcan así la salida del logocentrismo y nos permiten ver el proceso por el cual el texto se construye.

Así, si el film es texto, es porque se presta a ser leído (Barthes) y reescrito (Derrida). Leído y escrito en el acto mismo de su producción como texto, que es el de la lectura-reescritura. Y si la lectura lo escribe es porque el film mismo es un espacio plural, un juego de estructuras múltiples, un intertexto. Ni objeto real (en el sentido de ser una cosa ahí que simplemente denote el mundo) ni objeto imaginario (en el sentido de que de él fuera completamente disponible a las interpretaciones subjetivas), es, en cambio, generación, *dynamis*, producción y trabajo de sentidos. No responde a modelos o géneros, sino que es, en su individualidad, estructuración de modelos.

Para recapitular: la incorporación de la práctica cinematográfica a la textualidad y a sus posibilidades hermenéuticas torna significativa la expresión de M. Martin (2002), según la cual así como hemos aprendido a leer o interpretar un mensaje escrito o una obra pictórica, en el mismo sentido “*hay que aprender a leer una película*” (p. 33), sin que ello imponga ninguna tarea de desciframiento: “En la escritura múltiple, en efecto, todo está por *desenredar*, pero no hay nada que *descifrar*; se puede seguir la estructura...en todos sus zurcidos y a todos los niveles, pero no hay fondo; el espacio de la escritura es algo que hay que recorrer, pero que no se puede perforar; la escritura plantea sentido sin cesar pero siempre para evaporarlo; procede a una exención sistemática del sentido” (Vidarte, 2006, p. 143). No sólo eso: hay que aprender a leer y a *pensar* un film. Es cierto que todo pasaje de la imagen luminosa a la palabra ha sido concebido por la filosofía como un tránsito doloroso, con el olvido como presupuesto

(caverna platónica). Y no es fácil sustraerse de ese tránsito (de ese trance), toda vez que el cine *parte de* ideas –en el sentido de Deleuze (1984-1986): el contenido de la creación cinematográfica– y es un movimiento *hacia* las ideas: “una filosofía sin conceptos”. La imagen cinematográfica –material a partir del cual los directores *piensan* el film– indica la idea, la señala, la denota, la alude. Pero ella no es directamente descifrable, no hay intérprete que pueda estabilizar el sentido, cerrarlo, fijarlo de una vez por todas. El espacio del cine, en la medida en que es un juego de múltiples entradas, se ofrece a ser recorrido, expandido, violentado. Ninguna estrategia de lectura lo agota, todas lo reescriben, lo interpelan y nos hacen, a la vez, reescribirnos e interpelarnos.

Ilustrar, subjetivar y corporizar ideas

Hacer de la imagen ‘representación’ de realidades suprasensibles nos pone frente a una aporía evidente: ¿Es posible *ilustrar* una idea? ¿Cómo dar por sentada la posibilidad de poner en conexión dos registros completamente heterogéneos entre sí: el de la imagen y el del concepto? ¿Qué significa ponerle cuerpo a las ideas?

En *Todo lo que usted quiso siempre saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock* (1994), y en *Lacrimae rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio* (2006), Žižek retoma una vieja problemática que ya en su momento había ocupado a Hegel: la de la relación entre universal, particular e individual, entre ejemplo e idea. De hecho, *Todo lo que usted siempre quiso...* centrado en Hitchcock, está estructurado en torno de estos tres momentos de la dialéctica hegeliana: universal, particular, singular. Donde lo universal se deja ver en los temas: los vínculos duales o especulares, la intervención del azar, la persecución del villano, la nostalgia del objeto, etc.; lo particular, en las películas en sí, es decir, en la determinación del tema en general, en su concreción a través de personajes, interiores, decorados, paisajes, etc., (como sucede, de hecho, con las figuras fenomenológicas presentes en la *Fenomenología del Espíritu*, llamadas a escenificar relaciones lógicas que en la *Ciencia de la Lógica* se encuentran desdramatizadas, reducidas a su más puro desarrollo conceptual). Y lo singular, en el estilo del director, que como tal es una individualidad que dota a esa encarnación de los temas de un tinte específico que ningún otro puede darle. Conforme con la metafísica tradicional, los tres momentos se hallan en relación de subordinación: particular y singular son siempre, en relación con el universal, insuficientes: no alcanzan a llenarlo, no cubren toda su intensidad. Su pobreza ontológica (numérica o cualitativa) no llega a las alturas del universal, de la Idea. Comprendida por él (por ella), hay notas, atributos, que el caso o la

singularidad no cubren: las de la eternidad en el caso de la rosa cuando se la compara con la Rosa, el de la inmutabilidad cuando se miden el mundo y el Mundo, el de la inmortalidad cuando Pedro está frente al Hombre. Esta es una de las razones por las que la filosofía siempre vio con sospecha la reducción de sus temas a su puesta en escena, a su ilustración. Sin embargo, visto desde otro punto de vista, el caso concreto no defrauda por su carencia estructural sino que satura por su exceso, como el perro de “Funes el memorioso” (Borges, 1974), a quien “le molestaba que el perro de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de las tres y cuarto (visto de frente)”, por lo que hubiese merecido un nombre diferente cada vez, adecuada al instante: ésta es, precisamente, la índole propia de toda singularidad. En este caso, es la abstracción la que se queda corta, la que pierde frente a la profusión de aspectos y cualidades del singular: su ‘imperfección’ muestra la ‘imperfección’ de la idea. Es lo que sucede con el ejemplo. Convocado para lograr una comprensión clara y precisa, el ejemplo puede llegar a seducir por su literalidad, por su exceso de contenido, por el poder de sus detalles, por lo que habría que deshacerse lo más rápido posible de él para poder dirigir la atención al concepto y depurarlo de toda particularidad. Este sería, según Žižek, “un caso puro de la clásica metafísica del lenguaje”: es preciso impedir que el pensamiento se pierda en la riqueza del ejemplo superando su falsa inmediatez. Y sin embargo no es sino apelando a lo concreto de la ejemplificación como se evita la faz espectral del concepto. O mejor, es en el ejemplo donde la diferencia entre particular y universal aparece inscripta plenamente. Es lo ‘activo’ del buen ejemplo lo que impide dejarse seducir por los detalles de una realidad sobreabundante. En el buen ejemplo (la buena singularidad) se dejan ver el universal, el particular y la diferencia.

Ello se acerca a la tarea de purificación de lo real que practican los directores cinematográficos, donde la actividad artística es localizable “sólo como proceso de depuración de su carácter no artístico inmanente” (Badiou, 2005, p. 43). En el proceso de producción del film ya se ha eludido lo que sobra, se ha pasado del ruido al sonido, de lo ‘natural’ al concepto. En sentido inverso a las otras artes, que parten de la pureza de la página blanca, “el cine parte del desorden, de la acumulación, de lo impuro” (Badiou, 2004, p. 65) para tratar de construir pureza. Va del “Caos de lo real” al “Cosmos de lo simbólico” (Grüner, 2004, p. 225). De ahí que un film pueda ser un buen acicate para pensar. ¿No es acaso incomparable la inteligencia de la conquista de América, de sus excesos y contrastes, en *Aguirre, la ira de Dios* (Werner Herzog, 1972)? ¿No constituye *Contra viento y marea* (*Breaking the Waves*, Lars Von Trier, 1997) una entrada eficaz al entendimiento de la conciencia desgraciada de Hegel? Así también, *The*

Navigator: a Mediaeval Odyssey (Vincent Ward, 1988) y *Black dead* (Christopher Smith, 2010), parecen irremplazables cuando se trata de introducir en los miedos, las incertidumbres y las convicciones de una de las épocas más ricas e inquietantes de nuestra historia occidental. El error no es perderse en los meandros de una ilustración colorida y multiforme: es obstinarse en oponer la riqueza fulgurante de la realidad a las sutiles abstracciones del logos. Es el momento del entendimiento para Hegel, cuyas oposiciones, útiles porque introducen la distinción, es preciso superar. De ahí que sea en la singularidad donde se encuentra contenida la universalidad. Inversión triunfal del platonismo, colapso de todos sus presupuestos: es la imagen (esa realidad de cuarto orden, esa instancia innoble, copia empaldecida, imitación que desvía) la que ilumina las ideas.

Para Jacques Rancière (2012) la función ilustrativa del film conoce una inversión equivalente: la de llevar a efecto el principio de encarnación. En este caso, no se trata de traducir a ejemplos doctrinas o ideas, sino de ponerle cuerpo a las ideas. El cuerpo de los filósofos vivientes. De modo tal que los textos quedan en manos de cuerpos que los sostienen y de rostros que los pronuncian: los de *Sócrates* (1970), *Pascal* (1971) y *Descartes* (1973) en los filmes de Roberto Rossellini realizados para la televisión francesa. Aunque también hay otros, como el de Nietzsche en *Más allá del bien y del mal* (Liliana Cavani, 1977). La faz material de la dicción, normalmente sustraída a la mirada del que lee, queda entonces reconocida y expuesta. En esa materialidad está la historia: son cuerpos vestidos, habitando espacios, portando objetos. De este modo se verifican para Rancière tres maneras de hacer sensible la filosofía: por ilustración (que es darle a los filósofos un cuerpo: vestirlos), por subjetivación (darle a los filósofos un rostro: emociones) y por documentación (darle a los filósofos una historia: lugar, época). Así, por ejemplo, Descartes aparece en el film de Rossellini vestido con sombrero y toga negra con cuello blanco, como los que el propio filósofo ve pasar por la ventana cuando está en su estudio frente al fuego. Se lo ubica en su habitación, en espacios con mobiliarios de época. Allí está la imprenta y el papel secándose en cordeles. Allí están también los censores, los otros sabios, los hombres de la iglesia.

El modo de relacionarse un film con el documento puede adoptar dos formas de concreción, ya sea porque se proponga expresamente documentar un periodo o suceso determinado de nuestra historia –como en los ya citados de Rossellini, o como en el film *A Dangerous Method* (*Un método peligroso*, Cronenberg, 2011) sobre Jung y Freud– ya sea porque él mismo, como producto, está ligado a un horizonte epocal, independientemente de que pretenda ofrecer un *cuadro de época*. Es lo que sucede con filmes paradigmáticos como *Grease* (Kleiser, 1978), en

el que aspectos como el trato hacia la mujer, o la manera desaprensiva de encender un cigarrillo, lo incardinan a un horizonte epocal determinado. En el último sentido, todo film es un producto cultural ubicado en un contexto sociohistórico que hace que emane de él una visión del mundo, una *Weltanschauung*. Aún gozando de relativa autonomía, no puede considerárselo aislado de la sociedad que lo produce. La hipótesis fundamental que anima la interpretación sociohistórica es que todo film ‘habla siempre del presente’, ya se trate de una película histórica o de ciencia-ficción. Cualquiera sea su género o intención, “la sociedad no es solamente *mostrada*, sino puesta en escena” (Vanoye, Goliot-Lété, 2005, p. 63). Esta postura no es enteramente nueva: la noción de la obra como *documento* se encuentra larvada en el romanticismo alemán y prosigue hasta nuestros días³. Así lo entiende Eisenstein: “Naturalmente, es seguro que la idea misma no nace espontáneamente en el creador, no se engendra por sí misma, que es una imagen espejo, reflejada socialmente, que es reflejo de la realidad social” (cit. por Chateau, 2009, p. 73). Si bien ya no es posible sostener la teoría del reflejo –que, aplicada mecánicamente, deroga la alteridad de la obra con respecto a su realidad social– este modo de interpretación de un film no es desatendible, siempre que se considere que el contexto también puede ser modificado en virtud de la obra. En efecto, así como el cine no piensa porque transmite el pensamiento humano sino porque él mismo funda un modo de pensar, una subjetividad, del mismo modo no es la realidad la que simplemente se refleja en el cine sino que es el cine el que, desde su nacimiento, interviene activamente en la producción de realidades, de nuevas subjetividades.

El interrogante, no obstante, no se hace esperar: ¿Hasta qué punto es necesario ubicar en un cuerpo el pensamiento? ¿No reside su libertad, precisamente, en no pertenecerle estrictamente a ninguna biografía, a ninguna historia personal? ¿Qué gana el pensamiento, o la filosofía, cuando se la incardina a un rostro, cuando se la fija a un semblante, cuando se lo somete a una determinada corporalidad? Rancière señala: es preciso oponer el espíritu vivo a la letra que mata, es encarnar el pensamiento para ponerlo en acto. Pero sus palabras despiertan polémica: ¿Hasta qué punto la letra ‘mata’ el espíritu? ¿No podría pensarse que la letra, precisamente en cuanto no se halla apegada a ninguna singularidad, en cuanto que diferente y distante de toda realidad a que pretende aludir, incentiva la imaginación, hace vivir la fantasía por virtud misma de esa *diferencia*? ¿Hasta qué punto un cuerpo ‘pone en acto’ el pensamiento? Un cuerpo con baja intensidad podría achatar la avidez de un deseo, mitigar el

³ Para Schleiermacher (1996), ello se relaciona con la pertenencia la palabra a una concreta situación histórica: es el contexto el que modifica el significado (ideal y único) convirtiéndolo en sentido (concreto, histórico, múltiple).

ardor de una emoción, desalentar la profundidad de un pensamiento. Un rostro anodino podría no estar a la altura de sus emociones. Ese es, como el propio Rancière reconoce, uno de los riesgos de la ilustración, que es también el de la subjetivación: el de la anulación recíproca de palabra e imagen. Si la filosofía escamotea los cuerpos, es para desnudar las ideas. Incluso, la descripción del filósofo menos agraciado de todos, el de la cabeza de Sileno –esa versión que nos han entregado sus discípulos y nos la ha hecho saber su principal difusor– parece que estuviese destinada a destacar la sabiduría en el contraste de su rostro chato. Esa cabeza de Sileno puesta a distancia de cualquier retrato, de cualquier imagen, hay, como lector, que imaginarla. E imaginarla junto al bello Alcibíades, para que el retrato del filósofo se muestre en las antípodas de una belleza tan puramente carnal que probablemente ninguna singularidad estaría en condiciones de emular. La lectura del *Banquete*, del *Fedro*, de la *Apología* (¡de tantos otros!) nos pone a salvo de la determinación concreta del Sócrates vivo, el de carne y hueso, y libera de cortapisas a nuestra imaginación entregándonos sin amarraduras ni sujeciones a la pureza del logos, a las delicias de la universalidad a salvo de los detalles.

Pero, ¿no dibuja acaso la imaginación, cuando se la deja libre, también, una singularidad? ¿No nos sumerge el pensamiento en lo distintivo de *una* imagen concreta y determinada? Y acaso, yendo aún más lejos, ¿podría el pensamiento conceptual prescindir completamente de imágenes, de esquemas? Recordemos que para la concepción aristotélica no hay pensamiento sin imágenes, sin fantasmas. No sólo porque con la imaginación, que es contemplativa e imposible (desprovista de emocionalidad) como el intelecto, podemos ver las cosas como si fuesen pinturas, sino porque además sólo la imaginación proporciona el ejemplo adecuado, es capaz de mostrarnos el *eidos* sin la *hyle*: sólo podemos pensar lo curvo imaginando una nariz chata. Para Aristóteles la imaginación ilustra (da el ejemplo adecuado), especifica (deja ver la especie) y retiene lo ausente (idealiza). Siempre activa, nunca es en potencia, como pueden serlo los sentidos: lo es cuando produce una imagen; cuando, de manera voluntaria y asociada a la memoria, la evoca; o cuando, de manera involuntaria, la hace reaparecer, como en los sueños. La imagen tiene una función indiciaria y de proyección hacia el futuro: quien pueda ver una antorcha en movimiento, es capaz de inferir que el enemigo está cerca y decidir como si lo tuviera ante los ojos (De anima, 431 b 2-8). Ello no elude que, así como hay fantasmas útiles y verdaderos, los haya también falsos, pues la imaginación puede ser engañosa (De anima, 428a15). Pero ello sucede cuando la fantasía, que exige la luz como condición de visibilidad, se halla, al igual que la inteligencia, oscurecida por la pasión, la enfermedad y el sueño.

También para Kant la imaginación cumple con esta función de proveer el esquema adecuado, sin el cual el entendimiento sería incapaz de pensar. Pese a que la imaginación, en las sucesivas ediciones de la *Crítica de la Razón Pura*, va ir perdiendo parte de su función originalmente espontánea y creativa frente al entendimiento, retendrá no obstante una función clave: la de proveer el esquema por el cual el entendimiento puede aplicarse al fenómeno sensible y acoplar polos heterogéneos entre sí. Bergson viene completar la idea: cuando pensamos el devenir, accionamos una especie de cinematógrafo interior. De modo tal que “*el mecanismo de nuestro conocimiento usual es de naturaleza cinematográfica*” (Chateau, 2009, p. 60). La idea es extraordinaria, pero no es nuestra intención abundar en ella. Lo que nos interesa es mostrar que, así como la letra puede matar el espíritu, también puede revivirla. Y que así como una imagen puede aplanar la imaginación, también puede ensancharla a límites inesperados.

No se trata pues de oponer la letra a la imagen, como no se trata de oponer los sentidos a la razón. Lo interesante es poder verificar su esencial complicidad, su articulación intrínseca y la productividad de su alianza. La paradoja es que, en el momento de la consumación del más puro pensamiento, de la consagración del sujeto puro, liberado de todo residuo sensible, la filosofía nos haya entregado la experiencia más fehaciente de su materialización, de su ilustración y su subjetivización, para decirlo con Rancière.

Final: la filosofía figurada

Veamos por caso el texto de las *Meditaciones metafísicas* (1980) de Descartes, ese texto fundacional de la modernidad que declara que los sentidos son innecesarios para el conocimiento y que sólo sirven para la vida. Y sin embargo, en el momento mismo en que tiene lugar el acto quirúrgico de despojar al concepto de toda huella sensible y de mutilar al pensamiento de metáforas, una luz comienza a deslizarse de manera sutil en el pasillo que dibujan las letras cuando dejan de amontonarse. En realidad es un claroscuro el que se insinúa en esta magnífica puesta en escena barroca, porque las sombras acechan siempre, y no habría sombra sin luz y viceversa. Es el momento en que el filósofo declara que no hace pie en el fondo, que ha perdido todo soporte firme, o que no sabe si puede estar loco o cuerdo. Ese mismo al que imaginamos sentado frente al fuego, cercado por la sombra que el propio fuego construye como su otro, asediado por la duda y por la desesperación. ¿Cómo evitar, en ese momento, no ser asaltado por los mismos fantasmas, no revivir la misma incertidumbre, no ser incorporado al relato? ¿Cómo evitar que el propio texto se convierta en una magnífica puesta

en escena, en el que la ficción se entremezcla con la realidad, en el que las imágenes se arremolinan junto a los conceptos, y donde la (tal vez única) ilusión óptica es precisamente la de un pensamiento al que podría accederse sin las coartadas de los sentidos, de la fantasía, de la imaginación? Por lo pronto, están presentes todos los elementos por el que el barroco del siglo XVII se deja conocer, no sólo en sus magníficas construcciones arquitectónicas, sino en la pintura, en la literatura, y por qué no, en la filosofía: en primer lugar, la escenificación y la teatralización, la pose y las torsiones, que en este texto en particular se magnifican a la luz de la descripción espacial del lugar en el que se desarrolla la meditación. La primera persona, por lo demás, exaspera los efectos de esa teatralización, pues es a través de esa voz inaudible que va modulando los momentos y va preparando en un *in crescendo* el momento final, que se llega a esa pretendida voz desencarnada que es el logos. El propio *Discurso del método* (1980) confirma, por lo demás, estas intuiciones. Construido también en primera persona, los avatares de la vida del filósofo nos llevan con la imaginación a los países por él visitados y a esas otras regiones del pensar como las matemáticas, las letras o la geometría. Pero lo curioso es que una vez declarado que las fábulas desorientan el espíritu e introducen la confusión, el filósofo nos aclare que eso mismo que nos está presentando es una fábula. Aporía, una vez más, barroca. Lo que nos muestra que el acceso al cogito no es inmediato sino oblicuo; que está plagado de falsos accesos, de atajos, de caminos sin salida. Que un laberíntico dar vueltas ‘en torno de’ nos impiden llegar o nos distraen en un inacabado deambular. El propio texto, con sus luces y sus sombras, hace las veces de deambulatorio en cuyo recorrido el filósofo pretende convencernos de lo inmediato, cristalino e intemporal que es el acceso al propio yo. Pero la filosofía se ha complacido en trazar dicotomías. Por eso, toda discusión en torno del valor de la metáfora en filosofía asume como fundada y argumentable la diferencia entre imagen y concepto. Decir que las metáforas se introducen en el discurso filosófico sería, de hecho, sostener que existe un grado cero del pensamiento, un signo desguarnecido e invisible al que se puede colorear; donde la diferencia entre lo sensible y lo inteligible consiste en que aquél es vehículo, depósito o soporte de un argumento concebido como sustancia. Pero vayamos una vez más a otro texto cardinal, la quintaesencia del pensamiento que alcanza su consumación en el concepto cuando deja atrás el reino de la representación sensible: la *Ciencia de la Lógica* de Hegel. Para la lectura de este texto no sobran nunca las prevenciones: es preciso aquí prescindir de toda figuración para alcanzar la estructura de lo real. Y sin embargo, de pronto nos encontramos con que el pensamiento “se representa el ser de cierto modo con la imagen de la pura luz, como la claridad de ver no enturbiado, y la nada en cambio

como la pura noche...” (Hegel, 1993, p. 120). Y es la pura razón entonces la que nos incita a transitar sin más el día y la noche, pero la que advierte también que “la pura luz y la pura oscuridad son dos vacíos que son la misma cosa”, y que es necesario traspasar la dicotomía que impone el entendimiento para poder pensar. Entonces se nos dice que sólo en la “luz enturbiada” o en la “oscuridad aclarada” transcurre la existencia en la medida en que es determinada. Y la contraposición barroca vuelve a colarse en el texto, a pintar ese claroscuro que es –para repetir la bellísima expresión con que el pensamiento ha alcanzado su más alto vuelo– “luz enturbiada u oscuridad aclarada”.

Pero no son sólo las imágenes visuales las que pueblan el texto: también hay sonoridad, pues se convoca el oído cuando, intentando explicar cómo se pasa de la determinación a la indeterminación, es decir, cuando se nos habla del devenir como un traspasar, se formula la siguiente pregunta: “¿Cómo su pura vocal llega a consonante, o más bien, cómo su interrumpido soplar carente de sonido interrumpiéndose a sí mismo, se detiene, a fin de conquistar por lo menos una especie de vocal, un *acento*?” (Hegel, 1993, p. 124). La indeterminación (la vocal) no puede sino detenerse cuando una consonante pone freno a su vocación de extenderse ininterrumpidamente, lo mismo que ese “interrumpido soplar carente de sonido”, que es la consonante, debe “conquistar” la vocal, mezclarse con su otro, convocar el acento que interrumpe la triste monotonía de lo mismo. Ser y no ser, consonante y vocal, luz y sombra no existen sino en su incesante traspasarse y sólo son *siendo* uno contra otro.

Como se ve, aún en los textos que declaradamente quisieron expulsar la fantasía, conjurar las metáforas y trazar un límite infranqueable entre el arte y la filosofía, entre la razón y la imaginación, tuvieron que claudicar ante su fuerza. Sería una tarea a futuro, en deuda con una de las potencias más fuertes del espíritu, la de rastrear su voluntad pertinaz de permanecer en las tradiciones que con más ahínco han intentado sofocarla, en los textos en los que más vivamente se ha visto expulsada, en los meandros de una inteligencia que no es, que no sería, que no podría ser descubridora, sin esa capacidad única y original de producir una conexión inmediata entre lo que está alejado o es discordante. La imaginación, esa maestra de las combinaciones que hemos entregado al arte, al cine, y que tanto se echa de menos en la filosofía.

Referencias bibliográficas

- Aristóteles (trad. 1983) De anima. Buenos Aires: Leviatán.
- Aumont et al. (1996) Estética del cine. Barcelona: Paidós.
- Badiou, A. (2005) Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro. Buenos Aires: Bordes-Manantial.
- Badiou, A. "El cine como experiencia filosófica", en Yoel, G. (2004) Pensar el cine 1. Buenos Aires: Manantial.
- Barthes, R. (1986) Lo obvio y lo obtuso. Buenos Aires: Paidós.
- Barthes, R. (2003) Variaciones sobre la escritura. Buenos Aires: Paidós.
- Barthes, R. (2008) El placer del texto y Lección inaugural. Buenos Aires: siglo XXI.
- Borges, J.L. (1974) Obras completas. Buenos Aires: Emecé.
- Chateau, D. (2009) Cine y filosofía. Buenos Aires: Colihue.
- Deleuze, G. (1984) La imagen-movimiento. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (1986) La imagen-tiempo. Barcelona: Paidós.
- Descartes, R. (trad. 1980) Obras completas. Buenos Aires: Charcas.
- Grüner, E. "Pier Paolo Pasolini: la tragedia de lo real", en Yoel, G. (2004) Pensar el cine 1. Buenos Aires: Manantial.
- Hegel, G.W.F. (trad. 1993) Ciencia de la Lógica. Primera Parte. Buenos Aires: Ediciones Solar.
- Martin, M. (2002) El lenguaje del cine. Barcelona: Gedisa.
- Rancière, J. (2012) Las distancias del cine. Buenos Aires: Manantial.
- Ropars, M-C. (1990) Le Texte Divise: Essai Sur L'écriture Filmique. Presses universitaires de Lille.
- Rossi, M.J. (2007) El cine como texto. Hacia una hermenéutica de la imagen-movimiento. Buenos Aires: Topía.
- Schleiermacher, F. (1996) Ermeneutica. Milano: Rusconi.
- Zizek, S. (1994) Todo lo que usted quiso siempre saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock. Buenos Aires: Manantial.
- Zizek, S. (2006) *Lacrimae rerum*. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio. Buenos Aires: Debate.
- Vanoye, F., Goliot-Lété (2005) Introduzione all'analisi del film. Paris: Lindau.
- Vidarte, P. (2006) ¿Qué es leer? La invención del texto en filosofía. Valencia: Tirant lo Blanch.
- Wittgenstein, L. (trad. 1988) Investigaciones filosóficas. Barcelona: UNAM.
- Wittgenstein, L., (trad. 1989) Tractatus Lógico-Philosophicus, Madrid: Alianza.

