

# El desprecio, la técnica y el lenguaje: sobre el rechazo de Heidegger a la expresión cinematográfica\*

## Contempt, Technology and Language: About the Heidegger's Rejection to the Cinematographic Expression

AARÓN RODRÍGUEZ SERRANO  
UNIVERSITAT JAUME I

Artículo recibido el / *Article received*: 04-03-2016  
Artículo aceptado el / *Article accepted*: 18-04-2017

RESUMEN: El presente artículo analiza la posición del cine dentro de la teoría estética de Martin Heidegger. Frente a la importancia que la arquitectura o la poesía desempeñó en la particular construcción filosófica del autor alemán, el cine tuvo para este un lugar secundario. La reciente publicación del primer volumen de sus *Cuadernos negros* en castellano ha ofrecido a los investigadores una gran cantidad de material al respecto que nos permite sistematizar y explicitar lo que aparecía sugerido en el resto de su obra: para Heidegger, el cine solo podía ser pensado desde sus relaciones con la *técnica* –entendida en su vertiente alienadora, propia de los modos de vida inauténtica– y el *lenguaje* –considerado siempre en oposición a los elementos estrictamente visuales–. Nuestro trabajo desarrollará ambos parámetros, demostrando no solo la conexión que lo cinematográfico mantiene entre ellos, sino también que el desprecio heideggeriano por el cine funciona como una respuesta política, conectada profundamente con los parámetros sobre los que se desarrolla tanto su filosofía anterior a la *kehre* como sus textos posteriores a la etapa del rectorado.

*Palabras clave*: Heidegger, cine, técnica, lenguaje, estética.

---

\* Este artículo ha sido posible gracias a la financiación del Ministerio de Economía y Competitividad para el subproyecto I+D «El sistema de investigación sobre prácticas sociales en comunicación: mapa de proyectos, grupos, líneas, objetos de estudio y métodos» (CSO2013-47933-C4-4-P), y de la Universitat Jaume I en el marco del proyecto «La crisis de lo real: la representación documental e informativa en el entorno de la crisis financiera global» (P1·1A2014-05), ambos bajo la dirección de Javier Marzal Felici.

ABSTRACT: Our work analyzes the role that cinema played on the aesthetical theory of Martin Heidegger. If the architecture or the poetry were notably relevant on the philosophical development of the german author, the cinema was always relegated to a secondary position. The recent publication of the first volume of the *Black notebooks* in Spanish has given us a new amount of material for systematize and explain the darkest suggestions that we found in other places of his bibliography: for Heidegger, cinema could only be understood in connection with the *technology* –understood in an alienating way– and the *language* –considered always in his direct opposition to the visual elements. Our work will develop both concepts, showing not only the connection of the cinematic experience between them, but also how the contempt that Heidegger shown about the cinema works as a kind of political answer, deeply connected with the basic philosophical parameters developed before the *kehre* and after his years in the Friburg's principalship.

*Keywords:* Heidegger, cinema, technology, language, aesthetics.

## 1. INTRODUCCIÓN

Cuando Curt Paul Janz analizó el desinterés de Nietzsche por la pintura, se limitó a esbozar la lacónica y misteriosa expresión: «No era un *hombre de ojos*» (1988: 197). Una frase similar podría ser acuñada, sin duda, para las reflexiones posteriores que Martin Heidegger dedicó al arte cinematográfico desde las primeras anotaciones en los diarios íntimos hasta los ataques frontales de sus últimas conferencias. Resulta curioso –pero también, como veremos, indudablemente coherente– que el creador de uno de los sistemas político-estéticos más crípticos y reivindicados del siglo xx despreciara de manera explícita el que sin duda fue el arte que se hizo cargo de la cristalización estética de las tensiones más notables de su tiempo.

Ciertamente, la torpeza de Heidegger a propósito de las artes visuales comienza mucho antes de que su pensamiento diera su famoso «giro» (*kehre*), en el que se encuadra gran parte de su teoría estética. La célebre confusión sobre la pintura de Van Gogh (1995: 23-24), localizada en *El origen de la obra de arte*, apunta una suerte de déficit, de falta de rigor que el filósofo no tendrá a la hora de estudiar los textos poéticos de Hölderlin o de Trakl (1983, 1989). Desde luego, no hay rastro del cine en los textos de su primera etapa. Sin embargo, algunos de los problemas de su hipotética inclusión en el sistema estético heideggeriano ya están esbozados en *Ser y tiempo*, muy especialmente en lo que atañe al uso del lenguaje y al *habla* (*Rede*) como existenciarario, y a la

conexión que algunos teóricos posteriores han creído ver con el uso poético del lenguaje (Arce Carrascoso, 1977: 16; Nunes, 2000: 104-105).

En el conjunto de textos que intentaron abordar la manera en la que las manifestaciones artísticas contribuían a realizar un *desvelamiento* (*aletheia*) –o a fundamentar las relaciones entre verdad, historia y ser– el filósofo no dudará en posicionarse explícitamente contra la expresión cinematográfica. La hipótesis principal del presente trabajo es, precisamente, que el sistema estético heideggeriano erró al no considerar en ningún momento la existencia de un *lenguaje cinematográfico*, y reducir así el cinematógrafo a una especie de golosina técnica. Detrás de esta idea, inevitablemente, se oculta todo un programa político de rechazo a la universalidad de las imágenes.

Para desbrozar esta idea partiremos de la siguiente metodología. En primer lugar, haremos un breve recorrido por los distintos matices que hasta la fecha hemos podido encontrar en aquellas aplicaciones de la teoría fílmica que querían valerse del aparataje heideggeriano, intentando localizar qué tipo de problemas filosóficos soslayan y dónde están las carencias a las que nuestra investigación debe responder. En segundo lugar, acudiremos a la propia escritura de Heidegger para localizar aquellos pasajes en los que rechaza explícitamente lo cinematográfico e intentaremos acotar las claves de dicha conducta. Este segundo punto es especialmente relevante considerando que emplearemos como fuente principal (pero no única) la reciente traducción al castellano del primer tomo de *Cuadernos negros* (2015), que han ofrecido una notable nómina de fragmentos inéditos que clarifican y exponen con toda brutalidad la verdad de la mirada heideggeriana. Para ello, dividiremos el campo de estudio en dos secciones diferenciadas que coinciden, a su vez, con los dos aspectos principales en los que se sitúa el cine en el contexto heideggeriano: *técnica* y *lenguaje*.

## **2. DE LA TEORÍA DE HEIDEGGER AL ANÁLISIS FÍLMICO: ANTECEDENTES**

Como es bien sabido, el hecho de que Heidegger no demostrara gran interés por lo cinematográfico no ha evitado que su escritura fuera reivindicada por propios y extraños en diferentes estudios fílmicos. Los propios discípulos del autor fueron los primeros en celebrar, torciendo su propia escritura, la posibilidad del cine como motor de una reflexión filosófica. Así, por poner un único ejemplo, Lévinas celebró el poder del primer plano como un desvelador del Otro (2000: 73), en una dirección que anticipaba la teorización de la *imagen-afección* o *imagen-rostro* por parte de Deleuze (1984: 131-150). Desde enton-

ces, el uso de elementos heideggerianos en su aplicación al análisis filmico se ha orientado, de manera general, como una suerte de búsqueda de conexiones conceptuales más o menos lejanas entre ciertos conceptos concretos del pensar del filósofo y su posible concordancia con elementos *temáticos* aislados. De este modo, por ejemplo, se ha hablado tangencialmente del «olvido del ser» en la obra de Ingmar Bergman (Puigdomènech López, 2004: 113), del concepto de la «cosa» (*Das Ding*) en el cine de Theo Angelopoulos (Vidal Estévez, 2015: 51) o del tratamiento de la angustia (*Angst*) en la filmografía de Stanley Kubrick (Rodríguez Serrano, 2015a). En otra dirección, también se han propuesto estimulantes lecturas del cine que se realizaba en plena República de Weimar en conexión con las teorías del primer Heidegger, siendo sin duda especialmente rigurosa la aproximación del filósofo Luis Arenas (2007, 2011), que demostró las conexiones subterráneas entre ciertos fragmentos de *Ser y tiempo* y el cine expresionista. Como se puede apreciar, se trata siempre de ejercicios hermenéuticos en torno a nombres de la alta cultura fílmica que permiten trazar una suerte de línea operativa entre una breve parcela de la reflexión heideggeriana y un corpus determinado.

En esta dirección, el autor cinematográfico que más ha sido «leído» en relación con Heidegger ha sido, sin duda, el Terrence Malick anterior a *El árbol de la vida* (*The tree of life*, 2011). El hecho de que Malick fuera profesor de fenomenología en el MIT y tradujera textos del propio Heidegger antes de comenzar su labor como director de cine (Davies, 2009: 569-570) parece autorizar el trazado de intereses, conexiones y resonancias entre ambos autores. Así, se han generado estudios en torno a la postura ante la muerte (Sinnerbrink, 2006), la finitud del *Dasein* (Fusternau y MacAvoyLeslie, 2007) o incluso la percepción del mundo desde la perspectiva de las herramientas (*Zeuge*) y la modificación de la naturaleza (Morrison, 2007). No obstante, el giro protagonizado por Malick en 2011 al arrojararse a un cine de poderosas resonancias espirituales (Latorre, 2013) problematiza gravemente el propio núcleo teológico heideggeriano desde una perspectiva que no pueden cubrir con facilidad ni sus primeros textos sobre fenomenología de la religión (2005) ni las constantes referencias a la «ausencia de los dioses» o la presencia de los «divinos» de su segunda etapa (1994).

El problema, sin duda, aparece cuando intentamos localizar algún aparataje de análisis filmico –una suerte de sistema que nos permita pensar lo cinematográfico en su totalidad, y no únicamente en pequeñas aplicaciones concretas– que pueda entroncarse y permearse con precisión al pensamiento de Heidegger. Ya hemos mencionado a Deleuze y a su consciente negación de la herencia heideggeriana, pero tampoco estaría de más citar los esfuerzos desarrollados

por, pongamos por caso, Bernard Stiegler (2004) o Patrick Crogan (2006, 2010) para actualizar, desde perspectivas tan urgentes como la reformulación de la teoría técnica de las relaciones humanas o los nuevos marcos de discusión ideológica posmoderna, la herencia del filósofo alemán. Tanto Stiegler como Crogan se apropian, hasta donde les resulta posible, de las herramientas heideggerianas hasta toparse con la evidencia de elementos «socialmente excluyentes» en la teoría estética del filósofo. Otro tanto puede decirse del trabajo desarrollado en nuestro país por José Antonio Palao Errando, quien en diversos momentos de su exhaustivo *La profecía de la imagen mundo* (2004: 47-52, 95-100) utilizó las bases de la teoría heideggeriana sobre la técnica para poner en duda los espejismos que rodean el saber aparentemente instituido por las imágenes informativas. Desde un aparataje de complejas resonancias psicoanalíticas y con la combinación de diversas teorías sobre la naturaleza de la imagen, Palao Errando se vale de las rugosidades de la crítica de Heidegger a una cierta manera de entender la investigación y el progreso científico para atacar la manera en la que ciertas imágenes afirman generar un conocimiento riguroso y socialmente avalado.

Lo que pensamos proponer en las siguientes páginas no niega, sino que de alguna manera pretende completar y reforzar, los estudios propuestos tanto por Stiegler/Crogan como por Palao Errando. El hecho de que Heidegger considerara el cine como una suerte de bestia negra o de enemigo que debía batirse tiene que ver tanto con su vinculación con la técnica que el filósofo conectaba con una racionalidad neutra o «desarraigada» (*entwurzelt*) –idea que se encuentra en los trabajos citados– como con el hecho de que la expresión estética cinematográfica no pudiera configurar un lenguaje «desvelador» –conectable con un hipotético pasado que permitiera la apertura de la comunidad mítica hacia el ser–, en el sentido en el que lee los textos poéticos que configuran su particular corpus estético. En el epígrafe central del trabajo nos valdremos de los textos heideggerianos para rastrear y explicitar ambas ideas.

### 3. EL CINE EN LOS TEXTOS DE HEIDEGGER. UN ANÁLISIS CRÍTICO

#### 3.1. *El cine en relación con la técnica*

En su célebre conferencia a propósito de *La cosa (Das ding)*, de la que hablábamos anteriormente, Heidegger comenzaba afirmando lo siguiente:

Todas las distancias, en el tiempo y en el espacio, se encogen. A aquellos lugares para llegar a los cuales el hombre se pasaba semanas o meses viajando

se llega ahora en avión en una noche. Aquello de lo que el hombre antes no se enteraba más que pasados unos años, o no se enteraba nunca, lo sabe ahora por la radio, todas las horas, en un abrir y cerrar de ojos. El germinar y el crecimiento de las plantas, algo que permanecía oculto a lo largo de las estaciones, lo muestra ahora el cine a todo el mundo en un minuto. Los lugares lejanos de las más antiguas culturas los muestra el cine como si estuvieran presentes ahora mismo en medio del tráfico urbano de nuestros días. El cine, además, da testimonio de lo que muestra haciéndonos ver al mismo tiempo los aparatos que lo captan y el hombre que se sirve de ellos en este trabajo. La cima de esta supresión de toda posibilidad de lejanía la alcanza la televisión, que pronto recorrerá y dominará el ensamblaje entero y el trasiego de las comunicaciones (Heidegger, 1994b: 143).

La distinción inicial de *La cosa* parte de la diferencia entre dos conceptos clave: lo *cercano* o la *cercanía* (*Nähe*) frente a sus simulacros. El cine queda configurado en el epígrafe de apertura como un mecanismo técnico cuyas funciones incluyen la mostración de aquello que antes permanecía oculto mediante el acto de *forzar* los flujos temporales (la flor) o los flujos espaciales (la ciudad). Sin embargo, este desvelamiento no tiene nada que ver, como mostraremos, con la *aletheia* propia de la obra de arte ni con los mecanismos de la temporalidad (*Zeitlichkeit*) por los que el pasado se relaciona con nuestra experiencia del presente y del futuro.

De hecho, quizá sin saberlo, Heidegger pone en guardia a los guardianes de su legado precisamente en dos puntos que serán clave para toda su filosofía posterior a la *kehr*. El acto de violentar la flor por el cinematógrafo ataca frontalmente sus teorías sobre los flujos de la naturaleza y la necesidad de arraigarse a la tierra y de tomar como referencia el flujo natural del tiempo (las cosechas, las estaciones, los rituales de su comunidad mítica...). Del mismo modo, y como veremos en el siguiente epígrafe, los «lugares lejanos de las más antiguas culturas» serán, en su aparataje estético, el lugar en el que residen, mediante el lenguaje y la expresión poética, aquellos caminos que nos permiten acceder al ser y a nuestra labor histórica. El cinematógrafo, por el contrario, los traslada nada menos que a las urbes, a los escenarios de la modernidad en los que se encarna la destrucción de su proyecto político. Las ciudades son lugares de mestizaje, de perversión de los orígenes, allí donde campa la habladería (*Gerede*) que, entre otros riesgos, nos conduce al olvido del ser.<sup>1</sup>

---

1. Cuando Heidegger introduce la *habladuría* en *Ser y tiempo*, se preocupa por no proponer una interpretación explícitamente negativa. Sin embargo, a nosotros nos interesa especialmente la segunda parte del parágrafo 35, en el que conecta de manera explícita *habladuría* y *desarraigo* (2009: 188). Especialmente después de la *kehr*, la ciudad será el espacio de los desarraigados,

El arranque de *La cosa* no es, ni mucho menos, un ejemplo aislado. De hecho, si bien *La cosa* se pronunció públicamente en un ciclo de conferencias en Bremen en 1941 (Backman, 2015: 189), Heidegger ya venía esbozando en sus diarios privados esta conexión entre cine y olvido del ser prácticamente desde los años treinta, probablemente después de su salida del rectorado. La primera referencia explícita al desprecio al cinematógrafo se encuentra situada en el cuaderno negro *Reflexiones IV*, en el párrafo 290. En este caso, el autor propone un dibujo del espectador «que va al cine todas las semanas» y al que acusa de tener «un gusto vulgar» (2015: 236).

Sobre este breve apunte merece la pena hacer, al menos, dos comentarios. En primer lugar, el comentario está localizado en un párrafo en el que se queja amargamente de la instrumentalización de la ciencia por parte de los jefes nazis y del pragmatismo con el que parecían dirigir las inversiones hacia una «ciencia para el pueblo». Heidegger no se plantea en ningún momento que dicha ciencia tenga un trasfondo homicida (Goetz, 2014; Rodríguez Serrano, 2015b), sino que se resiente ante la idea de que no se valore en su justa medida el esfuerzo por llegar a «lo más digno de ser cuestionado». En segundo lugar, esto confirma parcialmente la brillante teoría de José Luis Molinuevo cuando interpreta *El origen de la obra de arte* como una suerte de respuesta a las teorías estéticas propugnadas por el gabinete de Goebbels (Molinuevo, 1998: 21). Como es bien sabido, el papel que el ministro de Propaganda dedicó al séptimo arte en la cristalización estética del Tercer Reich fue absolutamente fundamental (Moeller, 2001). Para Heidegger, el cine formaba parte de los mecanismos expresivos que defendían aquellos miembros del partido nacionalsocialista que, en su opinión, no comprendían las relaciones entre el destino histórico y la fuerza desveladora de la obra de arte —y que, dicho sea de paso, se oponían de manera más o menos abierta a sus propios intereses de promoción académica y adquisición de poder (Fariás, 2009: 262-271; Safranski, 2000: 314-316).

Pero volvamos al problema de la *cercanía* (*Nähe*) y de la *lejanía* (*Ferne*). Como ya hemos visto en *La cosa*, Heidegger desprecia la manera en la que, a su juicio, el cine anula las distancias y contribuye a los excesos de la técnica. Siguiendo la lectura de Rocha de la Torre (2007: 58-60), podemos contar al menos con dos contextos distintos en los que tiene sentido hablar de cercanía

---

de los que han cortado sus relaciones originarias con el mundo y sus misterios, los que no han aceptado la posición ante el mundo propia del *habitar* (Duque, 2008; Heidegger, 1994a). El cine estará indisociablemente conectado en el pensamiento heideggeriano, como veremos, con esa idea de inmediatez, cercanía y velocidad propias del *desarraigo*, es decir, propias de la «mala *habladuría*» en tanto que portadoras de un lenguaje encubridor. Véase también al respecto su artículo «¿Por qué permanecemos en la provincia?» (1963).

en Heidegger: uno, aparentemente objetivo y mensurable, que podríamos conectar con la simple conexión espacial entre dos objetos. Otro, mucho más interesante para nosotros, que guarda relación con los célebres «dispositivos de emplazamientos» (*Gestell*) que señalan cómo la técnica genera ciertos modos de existencia humana concreta. En el primer caso, Heidegger no cae en las trampas de retornar a los planteamientos positivistas sobre la experimentación del espacio tiempo –en una fecha tan temprana como 1924 ya había escrito notables páginas al respecto (1999: 50-51)–, sino que sugiere una manera concreta en la que el cine, mediante la abolición de la distancia, podría estar fomentando un tipo de existencia inauténtica. El séptimo arte, como mostrador universal –y en breve matizaremos esta idea–, tiene en la teoría heideggeriana una labor que no acerca, sino que antes bien, mediante el espejismo de la inmediatez y la celeridad, oculta todavía con mayor fuerza la manera en la que el lenguaje se conecta con lo originario. El cine es sinónimo de progreso, esto es, de competencia que conduce directamente al vacío:

Todavía nos seguimos moviendo en la época del progreso, solo que durante un tiempo se aspiraba al progreso como un patrimonio internacional y hoy se lo proclama como la competencia entre las naciones: las «mejores» películas y los aviones «más rápidos»... los medios más seguros para no demorarse ya en ninguna parte creciendo hasta convertirse en algo, sino para poseerlo todo de buenas a primeras y de una vez. ¿Y luego? Ir dando tumbos en el gran vacío, gritando cada uno más fuerte que los demás (2015: 304).

Esta idea –que forma, por lo demás, uno de los pilares de su *Introducción a la metafísica* (2001: 43)– conecta directamente el cine con la negación de ese encuentro con el ser y con la verdad que se da en la cercanía mediante el lenguaje. Posteriormente, también en los *Cuadernos negros*, volverá a añadir:

Nos traen a diario gigantescas cifras crecientes de las velocidades de los aviones, de las distancias recorridas, de las lejanías sobrepasadas, del número de espectadores que van al cine y de oyentes de radio. ¡Si por una vez quisiéramos echar cuentas –lo que por fortuna no podemos– de cuánta es la distancia hasta lo ente y hasta la fuerza esencial de las cosas que se activa cuando aquellas «necesidades» de incremento hasta lo gigantesco se consolidan y aumentan, de cuanto ahuecamiento de lo ente se está propagando ahí! (2015: 354).

El cine, por lo tanto, es velo para la verdad, simulacro, en el límite es incluso experiencia que invita a la cuantificación («número de espectadores»). Es un ejercicio propio de la lectura de la técnica en Heidegger: al crear una imagen concreta del mundo –es decir, al ser una suerte de metafísica–, establece

*a priori* la manera en la que nos relacionamos con las cosas: «Lo radicalmente nuevo es el modo como la realidad resulta ahora desvelada. Las cosas son ahora esencialmente objetos de encargo, siempre dispuestas en su función a ser requeridas para sus posibles usos» (Rodríguez, 2006: 162).

Al traer aquí con absoluta inmediatez cualquier objeto, cualquier paisaje o cualquier rostro, el cine cosifica y arranca el misterio en su recepción. Lo convierte en un mecanismo significante enlazado en una especie de red de intereses ocultadores cuyo objetivo, a la postre, es hacer que el hombre olvide sus conexiones con la historia y, en el límite, que pueda realizar el doble movimiento que exige la temporalidad: encaminarse al pasado originario para, a partir de él, proyectarse hacia un futuro (hacerse cargo de la propia muerte). Esto nos lleva, necesariamente, a la problemática del cine como lenguaje.

### 3.2. *El cine en su relación con el lenguaje*

Si Heidegger englobó con tanta facilidad el cine dentro de los mecanismos por los que la visión metafísico-técnica de la realidad estaba en proceso de dominar el mundo es, sin duda, porque en su particular aparatage filosófico no tiene sentido afirmar, como hizo André Bazin en el cierre de su particular ontología: «El cine es un lenguaje» (2001: 30). De hecho, como queda consignado en varios lugares de su bibliografía, Heidegger considera que hay una enemistad expresa entre elementos visuales y auditivos y la palabra como portadora de la verdad (2015: 306).

Algunos estudios, como el de David Espinet, han querido proponer en el primer Heidegger una suerte de «fenomenología de la audición». La gran aportación de su trabajo no es tanto el particular análisis de ciertos pasajes de *Ser y tiempo*, como su sugerencia de que el rechazo de Heidegger por los elementos visuales responde a una voluntad de superar la fenomenología husserliana, basada en la *presencia* (aprehensión principalmente visual) del fenómeno. Espinet propone la posibilidad de una «des-visualización de la fenomenología» (2009: 56). Esta misma teoría se encuentra también explicitada en trabajos de Antonio de la Cruz (2005), que ahonda en la manera en la que Husserl trazó una conexión entre *eidós* como aprehensión visual de la cosa que sería absolutamente incompatible con la concepción de la verdad heideggeriana.

En esta dirección, el cine levanta su aparatage estético específicamente como elemento de mostración, o si se prefiere, como elemento de significación mediante el uso de la forma filmica (Zumalde, 2011). Los estimulantes debates sobre las posibilidades lingüísticas de la expresión cinematográfica arrancaron

en 1924 (Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 1985: 159-226), tres años antes de la publicación de *Ser y tiempo*, con los escritos surgidos al hilo de la escuela soviética. Ciertamente, Heidegger en ningún caso parece haberse interesado por las discusiones ni los debates en torno a los aspectos del cine como lengua, lenguaje o sistema de signos. Mucho menos hubiera podido compartir la célebre diferencia entre «cine de poesía» o el «cine de prosa» debatida, entre otros, por Pier Paolo Pasolini y Eric Rohmer (1970). De hecho, para el filósofo, la misma idea de la mostración entraña una cierta universalidad que choca diametralmente con sus presupuestos sobre la intraducibilidad y sobre la manera en la que el lenguaje debería ser, mediante un retorno a los orígenes, la llave poética que desvelara la Verdad.

Sin duda, es necesario ir más despacio. En la concepción del lenguaje heideggeriano (Kockelmans, 1972; Mansbach, 2002), lo poético es necesariamente intraducible, genera raíces polisémicas en torno a significados que se han ido superponiendo y que difícilmente pueden ser captados desde fuera de la comunidad que los generó y que hoy puede volver a recuperarlos para realizar esa proyección hacia la Verdad que queda desvelada. Desde ahí ha de entenderse el célebre fragmento de la *Carta sobre el humanismo* que señalaba que el lenguaje era «la casa del ser y la morada de la esencia del hombre» (2000: 86). El lenguaje es casa, hogar, allí donde no puede darse lo propiamente angustiados, esto es, lo siniestro teorizado en *Ser y tiempo* bajo la fórmula «no-estar-en-casa» («*Zuhause-sein*») (2009: 207).

El cine, en el sistema de Heidegger, no es compatible con esta idea por diversas razones. La primera es el ejercicio mismo de mostración, que trae a nuestra presencia la cosa captada, *arrancada de lo real* por la cámara. Se trata, como hemos visto en el epígrafe anterior, de un acto que el filósofo podría considerar violento contra las normas de la naturaleza misma y de sus flujos, del propio devenir del tiempo y el espacio no dominado por la técnica. La cosa que queda colapsada en un plano sufre una doble paradoja: ya no tiene un espacio en el que existe en lo real, sino que además, es ahora dotada de tiempo filmico, y por lo tanto, sometida a una cierta modificación/violentación significativa mediante el montaje. Ni siquiera parece probable que experimentos de pura observación natural como las piezas de videoensayo *13 lakes* (James Benning, 2004) o el fragmento final de *Five dedicated to Ozu* (Abbas Kiarostami, 2003) consigan conjugar correctamente la propia naturaleza de su reproducción mecánica (Quintana, 2011: 124-127) con el proyecto estético desvelador de Heidegger.

En segundo lugar, tampoco podría ser compatible con las teorías del lenguaje cinematográfico propuestas a partir de los trabajos de Jean Mitry (1978),

ya que el francés se atrevió a negar el hecho de que el lenguaje verbal tuviera que funcionar como una suerte de *a priori* de la propia escritura cinematográfica. Para Mitry, el cine tiene un poder significativo y polisémico que nada tiene que envidiar a la poesía anterior al cine, con el hecho añadido además de que su poder evocador no es excluyente en comunidades, orígenes o sociedades dotadas de una cierta historicidad. Para Heidegger, la polisemia poética no es simplemente un rasgo estético capaz de generar belleza o de permitirnos acceder a un cierto desvelamiento: necesita obligatoriamente apuntar a las fuentes originarias de la comunidad, a los significados ancestrales, para poder servir en su acción desveladora. Una poesía que no sirva como dintel, como puerta de acceso entre un pasado (mítico) y un futuro (historicista) se deshace en sí misma, se agota. La idea de la temporalidad de la que hablábamos anteriormente necesita hilvanarse en el interior de la obra de arte, en la dialéctica cielo-tierra, necesita abrir un mundo más allá de la simple visión (Duque, 2015: 19).

Esto nos lleva a una tercera idea. Pese a que Heidegger en algún momento parece admitir que el cine puede servir para la expresión de identidades nacionales/comunitarias, nunca valorará el hecho de que, desde su nacimiento, el cine ensayara diferentes modos de representación cargados de su propia línea ideológica y de sus propios efectos significantes. Es más: nunca valorará el hecho de que una hipotética escritura fílmica –jamás, por supuesto, una subjetividad creadora en busca de una expresión universal–<sup>2</sup> pueda ser portadora de un camino hacia esos orígenes que conducen al desvelamiento.

Merece la pena señalar los dos ejemplos sobre los que se apoya esta idea. El primero de ellos se encuentra en el fragmento de la célebre entrevista que Heidegger realizó con Tezuka Tomio al hilo de *Rashomon* (*Rashômon*, Akira Kurosawa, 1950). El profesor japonés expone a Heidegger su queja de que la película le resulta «demasiado europea», a lo que Heidegger responde: «Creo haber percibido lo fascinante del mundo japonés, lo que le conduce a uno hacia lo misterioso. Por esto no entiendo por qué cita usted justamente esta película como ejemplo de la europeización que lo consume todo» (1990: 95). En seguida notamos cómo el sistema poético del filósofo muestra alguna fisura: él mismo reconoce haber percibido «algo misterioso», cuya naturaleza, además, es estrictamente «japonesa». Hay un rasgo comunitario en la escritura de Kurosawa

---

2. De hecho, aquellos que como el propio André Bazin apostaron por una versión «igualitaria» o «democratizadora» del cine no hicieron sino poner de manifiesto una vez más la incompatibilidad del sistema estético heideggeriano con sus propios deseos de que el cine, en efecto, fuera considerado como un lenguaje. Para una correcta comprensión de los problemas que el sistema democrático/humanista supone en el marco del pensamiento de Heidegger, remitimos a la consulta de Duque (1991).

que, después de todo, parece apuntar a un modo de ser propio, oculto, complejo, digno de ser desvelado. Un mundo, además, en el que se puede rastrear la temporalidad –un cierto pasado mítico, el Japón feudal, proyectándose hacia el futuro–. Del mismo modo, no hay que pasar por alto hasta qué punto podría el propio Heidegger sentirse molestado ante el hecho de que un extranjero le acusara de la «europeización» estética, precisamente a él, que llevaba décadas alertando sobre la necesidad de escapar de la «americanización» (*amerikanismus*) tecnológica dominante. Esto nos lleva directamente al segundo ejemplo que queríamos ofrecer, de nuevo localizado en los *Cuadernos negros*:

Pues lo que hoy resulta «configurante» [...] es el cine: el cine americano, chabacanamente sensiblero, «forma» hoy a los hombres a quienes aún se puede formar, y no solo en lo externo [...] sino que –hablando ordinariamente– forma sus «intereses anímicos y espirituales». ¿Qué incremento de los destrozos que causa el cine tiene que venir todavía para, paralelamente, rellenar en apariencia el creciente vacío, demorando la irrupción de la gran desolación? [...] Pero la más íntima fatalidad de esta situación no es, pese a todo, que el cine triunfe sobre los escritores ni que ambos se diluyan juntos en las aguas poco hondas de la «vivencia». Más desasosogante es esto otro: que precisamente la integridad y, sobre todo, el gran número de buenos escritores excluyan cada vez más la llegada de un *poeta* (2015: 378).

Con lo que, finalmente, en un único apunte podemos localizar la oposición que Heidegger detectaba entre la figura del «poeta» –que corría en paralelo con la del «político», y por supuesto, el «filósofo»–, en oposición a la del «cineasta», que corrompe con su ejercicio el acto mismo de la escritura. No se trata únicamente de una incompatibilidad, sino que Heidegger experimentó como una oposición los campos de la poesía y el cine.

Del mismo modo, nos interesa la manera en la que un cierto cine (el americano) es tratado como «chabacanamente sensiblero». Ciertamente, Heidegger se suma con esta afirmación a una larga tradición estética que desconfía de la mostración melodramática de los acontecimientos, cuya inspiración parece apuntar al Kant que en la *Crítica del juicio* nos alertaba contra los «dramas llorones [...] que juegan con los llamados (aunque falsamente) sentimientos nobles» (Kant, 2007: 210). Muy al contrario, Heidegger no fue consciente de que, como ha quedado demostrado posteriormente (González Requena, 2006), aquel cine «sensiblero» del *amerikanismus* estaba configurando un auténtico relato fundacional y comunitario, en oposición al discurso totalitario y de complejo sabor narrativo. El análisis de algunas piezas clásicas contemporáneas a los apuntes heideggerianos (Parrondo, 2013) ha demostrado cómo lo que se encontraba en su interior era un auténtico proyecto de configuración comuni-

taria y simbólica que no estaba demasiado lejos del proyecto estético-político heideggeriano.

#### 4. CONCLUSIONES

Entre 1951 y 1952, el Heidegger que había sobrevivido al proceso de desnazificación impartió uno de sus cursos más amargos y hermosos al hilo de la pregunta «¿Qué significa pensar?». En una de las sesiones, como de pasada, afirmó:

Seguramente nadie de los presentes ha pensado en serio lo que sucede cuando uno de ustedes, en lugar de decir «universidad», dice «uni». «Uni» suena como «film». Es cierto que el teatro cinematográfico sigue siendo una cosa esencialmente distinta de las escuelas superiores, donde anidan las ciencias (Heidegger, 2005a: 87).

El cine, en el límite, seguía teniendo incluso un estatuto inferior al de esas escuelas superiores donde los vencedores de la Segunda Guerra Mundial le habían prohibido impartir sus lecciones y donde el pensamiento técnico, pragmático, vinculado con el capitalismo norteamericano, al juicio de Heidegger, había comenzado a asentarse. Si bien no es este el lugar para defender hasta qué punto su inquietante profecía sobre la evolución de la técnica –y concretamente, de su implantación esencialmente finalista y economicista en las universidades europeas–, ha ido cumpliéndose punto por punto en los últimos años, no está de más señalar hasta qué punto consideró de alejados los núcleos del *saber* –esto es, de la Verdad– y las posibilidades del *decir* del cine.

Nuestro trabajo ha intentado exponer el núcleo de ese error fundamental de la teoría estética heideggeriana que fue su desprecio por lo cinematográfico, a partir de dos parámetros concretos: la técnica y el lenguaje. Sin embargo, como esperamos haber demostrado, no se trata de compartimentos teóricos diferenciados, sino antes bien, de dos rasgos íntimamente conectados en el pensar de Heidegger que se retroalimentan. Si el cine es técnica, entonces no puede ser poesía, y precisamente por no serlo, jamás permitirá llegar a la Verdad. Del mismo modo, si el cine es técnica, su *cercanía* (*Nähe*) es un efecto puramente engañoso, y por extensión, un efecto de violencia sobre la naturaleza, el tiempo, y las relaciones entre tierra y mundo. El tiempo filmico no puede ser leído en términos de temporalidad, ya que no cuenta con un pasado mítico al que retrotraerse para después avanzar hacia el futuro en busca de un nuevo comienzo.

En varias ocasiones hemos sugerido la idea –por lo demás, ampliamente explicitada en las referencias bibliográficas secundarias manejadas– de que el planteamiento estético heideggeriano encerraba, de manera irremediable, una construcción política. Nace en oposición al Goebbels de los Estudios UFA y se desarrolla en oposición al trazo americano del Modo de Representación Institucional. Los debates suscitados por el neorrealismo y el auge de la modernidad fueron, paradójicamente, encarados por sus mejores discípulos y sus enemigos íntimos. La libertad expresiva de las llamadas «modernidades filmicas» (Font, 2002) sirvieron para reforzar las escrituras políticas y estéticas de aquellos pensadores que, alertados por las conexiones del pensamiento –y no solo de la vida– de Heidegger con el nacionalsocialismo, le «traicionaron» y dieron luz a la llamada «izquierda heideggeriana». Nosotros hemos querido ofrecer, mediante el estudio de las últimas fuentes disponibles, un primer acercamiento a las causas de esa incompreensión, ese rechazo que lo cinematográfico despertó en una de las propuestas filosóficas más estimulantes y complejas de nuestra época.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARCE CARRASCOSO, J. L. (1977): «Lenguaje y pensamiento en Heidegger», *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, 12 (12): 11-36.
- ARENAS, L. (2007): «El último expresionista», en SÁNCHEZ DURÁ, N. (ed.) (2007): *Cultura contra civilización. En torno a Wittgenstein*, Valencia, Pre-textos. 81-102.
- (2011): *Fantasmas de la vida moderna. Ampliaciones y quiebras de lo subjetivo en la ciudad contemporánea*, Madrid, Trotta.
- AUMONT, J.; A. BERGALA; M. MARIE; M. VERNET (1985): *Estética del cine: espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona, Paidós.
- BACKMAN, J. (2015): *Complicated presence: Heidegger and the Postmetaphysical unity of Being*, Nueva York, State University Press (SUNY).
- BAZIN, A. (2001): *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp.
- CROGAN, P. (2006): «Essential Viewing», *Film-Philosophy*, 10 (2): 39-54.
- (2010): «Simulation, History and Experience in Avalon and Military-Entertainment Technoculture», *Digitaliconsor*, 4 (4): 99-113.
- DAVIES, D. (2009): «Terrence Malick», en LIVINGSTON, P.; C. PLANTINGA (eds.) (2009): *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, Nueva York, Routledge. 569-580.

- DE LA CRUZ VALLES, A.** (2005): «El giro hermenéutico de la fenomenología: de Husserl a Heidegger», *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, 38: 1-8.
- DELEUZE, G.** (1984): *La imagen tiempo. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós.
- DUQUE, F.** (1991): «La guarda del espíritu. Acerca del “nacional-socialismo” de Heidegger», en *Heidegger: La voz de tiempos sombríos*, Barcelona, Ediciones del Serbal. 81-122.
- (2008): *Habitar la tierra: medio ambiente, humanismo, ciudad*, Madrid, Abada Editorial.
- (2015): *La comida del espíritu en la era tecnológica*, Madrid, Abada Editorial.
- ESPINET, D.** (2009): *Phänomenologie des Hörens*, Tubinga, Mohr Siebeck.
- FARIAS, V.** (2009): *Heidegger y el nazismo*, Mallorca, Objeto Perdido.
- FONT, D.** (2002): *Paisajes de la modernidad. Cine europeo, 1960-1980*, Barcelona, Paidós.
- FUSTERNAU, M.; L. MACAVO** (2007): «Terrence Malick’s Heideggerian Cinema: War and the Question of Being in “The Thin Red Line”», en **PATTERSON, H.** (ed.) (2007): *The Cinema of Terrence Malick*, Londres, Wallflower.
- GOETZ, A.** (2014): *Los que sobran. Historia de la eutanasia social en la Alemania nazi, 1939-1945*, Barcelona, Editorial Planeta.
- GONZÁLEZ REQUENA, J.** (2006): *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Valladolid, Castilla Ediciones.
- HEIDEGGER, M.** (1963): «¿Por qué permanecemos en la provincia?», *Eco (Bogotá)*, 6 (5): 472-476.
- (1983): *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*, Barcelona, Ariel.
- (1989): *Hölderlin y la esencia de la poesía*, Barcelona, Anthropos.
- (1990): *De camino al habla*, Barcelona, Ediciones del Serbal.
- (1994a): «Construir, habitar, pensar», en *Conferencias y artículos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 127-142.
- (1994b): «La cosa», en *Conferencias y artículos*, Barcelona, Ediciones del Serbal. 143-159.
- (1995): *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza Editorial.
- (1999): *El concepto de tiempo*, Madrid, Trotta.
- (2000): *Carta sobre el humanismo*, Madrid, Alianza Editorial.
- (2001): *Introducción a la metafísica*, Barcelona, Gedisa.
- (2005a): *¿Qué significa pensar?*, Madrid, Trotta.
- (2005b): *Introducción a la fenomenología de la religión*, Madrid, Siruela.
- (2009): *Ser y tiempo*, Madrid, Trotta.
- (2015): *Cuadernos negros (1931-1938)*, Madrid, Trotta.

- KANT, I.** (2007): *Crítica del juicio*, Madrid, Austral.
- KOCKELMANS, J. J.** (1972): *On Heidegger and Language*, Evanston, Northwestern University Press.
- LATORRE, J.** (2013): «El árbol de la vida y de la muerte. A propósito de Terrence Malick y Lars von Trier», en *Poéticas de la persona. Creación, responsabilidad y vigencia en la Comunicación Pública y la Cultura*, Salamanca, Comunicación Social. 137-150.
- LÉVINAS, E.** (2000): *De la existencia al existente*, Madrid, Arena Libros.
- MANSBACH, A.** (2002): *Beyond subjectivism: Heidegger on language and the human being*, Londres, Greenwood Press.
- MITRY, J.** (1978): *Estética y psicología del cine*, Madrid, Siglo XXI.
- MOELLER, F.** (2001): *The Film Minister - Goebbels and the Cinema in the «Third Reich»*, California, Edition Alex Menges.
- MOLINUEVO, J. L.** (1998): *El Espacio político del arte: arte e historia en Heidegger*, Madrid, Tecnos.
- MORRISON, J.** (2007): «Making Worlds, Making Pictures: Terrence Malick's "The New World"», en **PATTERSON, H.** (ed.) (2007): *The Cinema of Terrence Malick*, Londres, Wallflower.
- NUNES, B.** (2000): «Heidegger e a poesia», *Natureza Humana*, 2 (1): 103-127.
- PALAO ERRANDO, J. A.** (2004): *La profecía de la imagen-mundo: para una genealogía del paradigma informativo*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca. Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay.
- PARRONDO, E.** (2013): «Muerte y vida en el western: *La diligencia (Stagecoach, John Ford, 1939)*», *Trama & Fondo: Revista de Cultura*, 35: 127-144.
- PASOLINI, P. P.; E. ROHMER** (1970): *Cine de poesía contra cine de prosa*, Barcelona, Anagrama.
- PAUL JANZ, C.** (1988): *Friedrich Nietzsche. 2. Los diez años de Basilea. 1869-1879*, Madrid, Alianza Editorial.
- PUIGDOMÈNECH LÓPEZ, J.** (2004): *Ingmar Bergman: el último existencialista*, Madrid, Ediciones JC.
- QUINTANA, À.** (2011): *Después del cine: imagen y realidad en la era digital*, Barcelona, Acantilado.
- ROCHA DE LA TORRE, A.** (2007): «El concepto de cercanía en Martin Heidegger», *Eidos*, 7: 48-86.
- RODRÍGUEZ, R.** (2006): *Heidegger y la crisis de la época moderna*, Madrid, Editorial Síntesis.
- RODRÍGUEZ SERRANO, A.** (2015a): «Arquitecturas de la angustia: un diálogo entre Martin Heidegger y Stanley Kubrick», *Trama & Fondo: Revista de Cultura*, 38: 83-94.

- RODRÍGUEZ SERRANO, A.** (2015*b*): «Construir, habitar, pensar, exterminar. Heidegger y la arquitectura de Auschwitz», *REIA: Revista Europea de Investigación en Arquitectura*, 3: 153-164.
- SAFRANSKI, R.** (2000): *Un maestro de Alemania: Martin Heidegger y su tiempo*, Barcelona, Tusquets.
- SINNERBRINK, R.** (2006): «A Heideggerian cinema? On Terrence Malik's "The thin red line"», *Film-Philosophy*, 10 (3): 26-37.
- STIEGLER, B.** (2004): *La técnica y el tiempo*, vol. 3: *El tiempo del cine y la cuestión del malestar*, Gipuzkoa, Hiru.
- VIDAL ESTÉVEZ, M.** (2015): *Theo Angelopoulos*, Madrid, Cátedra.
- ZUMALDE, I.** (2011): *La experiencia filmica: cine, pensamiento y emoción*, Madrid, Cátedra.