

CREACIÓN DE CINE ENSAYÍSTICO DESDE LA FILOSOFÍA COMO
FORMA DE VIDA

Trabajo para optar por el título de
Licenciada en filosofía

Modalidad: Monografía

Presentado por
Natalia Estefany González Gil
Código: 2013132012

Directora
Diana María Acevedo Zapata

Universidad Pedagógica Nacional
Facultad de Humanidades
Departamento de Ciencias Sociales
Licenciatura en Filosofía
Bogotá D.C
2018

Resumen


Traigo la categoría “cine-ensayo”, desde la teoría cinematográfica, para pensarla desde y como filosofía. Ubico esta investigación en la corriente de la filosofía como forma de vida para plantear al cine ensayístico como práctica filosófica. Por esto me remito al concepto de ejercicio espiritual para pensar al cine ensayístico. Según Pierre Hadot (2006) la verdadera filosofía en la antigüedad era ejercicio espiritual. Al entender la filosofía antigua como la filosofía como forma de vida por excelencia se puede afirmar que esta corriente de la filosofía es, principalmente, ejercicio espiritual; ya que éste –el ejercicio espiritual– es la práctica de la filosofía como forma de vida, pensar al “cine-ensayo” como práctica filosófica en esta corriente debe abrir la pregunta por si los filmes ensayo pueden ser ejercicios espirituales. El objetivo de la investigación es plantear al cine ensayístico como ejercicio espiritual desde la filosofía como forma de vida. Para esto expongo, en primer lugar, varias características principales de la filosofía como forma de vida que delimitan el tipo de ejercicio desde el que puede ser pensado el cine-ensayo. Dentro de la clasificación hecha a tales ejercicios, señalo que buscan la transformación de sí, son personales, dialógicos, discursivos –construyen sentido–, y realizan un examen de sí; además, no niegan el cuerpo ni su sensibilidad en la construcción de saber. En segundo lugar presento cinco características centrales del cine-ensayo que lo posicionan como una creación indicada para la realización del ejercicio espiritual delimitado. El cine-ensayo es una creación personal que puede dar cuenta de prácticas y conceptos vivos; reflexiva que puede realizar un examen de sí; fragmentaria y temática que puede favorecer el estudio y la formación propia; y, que es hecha desde una sensibilidad compleja, lo cual la posiciona como creación que no rechaza este aspecto en la creación de saber. En tercer lugar analizo el filme *Lost, Lost, Lost* (1976) de Jonas Mekas para ejemplificar que un filme puede presentar las características mencionadas, y, por tanto, para reafirmar que el cine puede, a través de su lenguaje, realizar un ejercicio espiritual.

Palabras clave: cine ensayístico, filosofía como forma de vida, ejercicios espirituales.

Abstract


I bring out the “essay film” category from the film theory to think it from and as philosophy. I based this investigation in the perspective of philosophy as a Way of Life to set out essay film as philosophical practice. That’s why I refer to the concept of Spiritual Exercise to think about essay film. According to Pierre Hadot (2006) the true philosophy in antiquity was Spiritual Exercise. By understanding ancient philosophy as the philosophy as a Way of Life par excellence, it can be stated that this perspective of Philosophy is primarily Spiritual Exercise, since this –the Spiritual Exercise– is the main practice in the Philosophy as a Way of Life, thinking about essay film as philosophical practice should open the following question: Could essay film be a Spiritual Exercise? The aim of the investigation is to raise essay film as a Spiritual Exercise from the Philosophy as a Way of Life. In order to do this, I set forth, in first place, several features of Philosophy as a Way of Life that delimit the kind of Exercise from which essay film can be thought. Within the classification made to that Exercises, I state that they search self transformation, they are personal, dialogical, discursive –they create meaning–, and make an Examination of Oneself; also, they do not deny the body or their sensibility in the construction of knowledge. In second place, I present five central features of essay film that position it as the right creation to the attainment of the delimited Spiritual Exercise. The essay film is a personal creation that can account for practices and live concepts; a reflexive one that can do an examination of oneself; it is fragmentary and thematic and this can promote self study and the formation of the self; and, it is made from a complex sensibility, which position it as a creation that do not reject this aspect in the creation of knowledge. In third place, I analyze the film *Lost, Lost, Lost* (1976) directed by Jonas Mekas to exemplify that a film can have the mentioned features, and, thus, to reaffirm that film could make a Spiritual Exercise through their language.

Keywords: Essay Film, Philosophy as a Way of Life, Spiritual Exercises.

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>Realidad se construye</small>	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 1 de 5	

1. Información General	
Tipo de documento	Trabajo de grado
Acceso al documento	Universidad Pedagógica Nacional. Biblioteca Central
Título del documento	Creación de cine ensayístico desde la filosofía como forma de vida
Autor(es)	González Gil, Natalia Estefany
Director	Acevedo Zapata, Diana María
Publicación	Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional. 2018, p.84
Unidad Patrocinante	Universidad Pedagógica Nacional
Palabras Claves	CINE ENSAYÍSTICO, FILOSOFÍA COMO FORMA DE VIDA, EJERCICIOS ESPIRITUALES

2. Descripción
<p>Traigo la categoría “cine-ensayo”, desde la teoría cinematográfica, para pensarla desde y como filosofía. Ubico esta investigación en la corriente de la filosofía como forma de vida para plantear al cine ensayístico como práctica filosófica. Por esto me remito al concepto de ejercicio espiritual para pensar al cine ensayístico. Según Pierre Hadot (2006) la verdadera filosofía en la antigüedad era ejercicio espiritual. Al entender la filosofía antigua como la filosofía como forma de vida por excelencia se puede afirmar que esta corriente de la filosofía es, principalmente, ejercicio espiritual; ya que éste –el ejercicio espiritual– es la práctica de la filosofía como forma de vida, pensar al “cine-ensayo” como práctica filosófica en esta corriente debe abrir la pregunta por si los filmes ensayo pueden ser ejercicios espirituales. El objetivo de la investigación es plantear al cine ensayístico como ejercicio espiritual desde la filosofía como forma de vida. Para esto expongo, en primer lugar, varias características principales de la filosofía como forma de vida que delimitan el tipo de ejercicio desde el que puede ser pensado el cine-ensayo. Dentro de la clasificación hecha a tales ejercicios, señalo que buscan la transformación de sí, son personales, dialógicos, discursivos –construyen sentido–, y realizan un examen de sí; además, no niegan el cuerpo ni su sensibilidad en la construcción de saber. En segundo lugar presento cinco características centrales del cine-ensayo que lo posicionan como una creación indicada para la realización del ejercicio espiritual delimitado. El cine-ensayo es una creación personal que puede dar cuenta de prácticas y conceptos vivos; reflexiva que puede realizar un examen de sí; fragmentaria y temática que puede favorecer el estudio y la formación propia; y, que es hecha desde una sensibilidad compleja, lo cual la posiciona como creación que no rechaza este aspecto en la creación de saber. En tercer lugar analizo el filme Lost, Lost, Lost (1976) de Jonas Mekas para ejemplificar que un filme puede presentar las características mencionadas, y, por tanto, para reafirmar que el cine puede, a través de su lenguaje, realizar un ejercicio espiritual.</p>

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>Realidad de Pedagogía</small>	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 2 de 5	

3. Fuentes

- Acevedo-Zapata, D. M., Prada Dussán, M., & Prieto, F. (2016). Laboratorio de escritura: estrategia pedagógica a través de la propuesta de filosofía como forma de vida. Manuscrito.
- Amorós, C. (1985). *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- Cabrera, J. (2008). *Cine: 100 años de filosofía*. Barcelona: Gedisa editorial.
- Cataño, G. (1995). *La artesanía intelectual*. Bogotá D.C: Editores Colombia S.A.
- Epstein, J. (Dirección). (1923). *Coeur Fidele* [Película].
- Epstein, J. (2014). *El cine del Diablo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Cactus.
- Gual, C. G. (2002). *Epicuro*. Madrid: Alianza editorial.
- Hadot, P. (1998). *¿Qué es la filosofía antigua?* México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Hadot, P. (2006). *Ejercicios espirituales y filosofía antigua*. Madrid: Ediciones Siruela, S.A.,.
- Hadot, P. (2009). *La filosofía como forma de vida. Conversaciones con Jeannie Carlier y Arnold I. Davidson*. Barcelona: Alpha Decay.
- Jaggar, A. M. (2008). *Love and Knowledge: Emotion in Feminist Epistemology*. En A. M. Jaggar, *An interdisciplinary feminist reader* (págs. 378-391). Boulder: Paradigm Publishers.
- Laercio, D. (2007). *Vida de los filósofos ilustres*. (C. G. Gual, Trad.) Madrid: Alianza Editorial.
- Machado, A. (2010). *El filme-ensayo. La fuga*, 1-9. Obtenido de <http://2016.lafuga.cl/el-filme-ensayo/409>
- Mekas, J. (Dirección). (1962). *Guns of the Trees* [Película].
- Mekas, J. (Dirección). (1966). *A visit to Stan Brakhage* [Película].
- Mekas, J. (Dirección). (1969). *Walden: Diaries, Notes, and Sketches* [Película].
- Mekas, J. (Dirección). (1976). *Lost, Lost, Lost* [Película].
- Mekas, J. (16 de Junio de Septiembre de 2017). *Fragmentos de una película futura. Una conversación con Jonas Mekas*. Caimán. Cuadernos de cine, 34-40. (M. Asin, Entrevistador) Madrid: Caimán Ediciones.
- Montaigne, M. d. (2007). *De la experiencia y otros ensayos*. Barcelona: Folio.
- Onfray, M. (1999). *El vientre de los filósofos. Crítica de la razón dietética*. Buenos Aires: LIBROS PERFIL S.A.
- Onfray, M. (2002). *Teoría del cuerpo enamorado. Por una erótica solar*. Valencia: PRE-TEXTOS.
- Onfray, M. (2005). *Anti-manual de filosofía*. Madrid : EDAF.
- Onfray, M. (2006). *Entrevista a Michel Onfray, Filósofo Hedonista*. 1-6. (X. Brotons, Entrevistador) *Astrolabio*, revista internacional de filosofía no2. doi:ISSN 1699-7549
- Onfray, M. (2007). *Las sabidurías de la antigüedad*. Barcelona: EDITORIAL ANAGRAMA.
- Onfray, M. (2008). *La comunidad filosófica. Manifiesto por una Universidad Popular*. Barcelona: Gedisa.
- Platón. (s.f.). *Diálogos (Vol. III)*. Madrid: Gredos.
- Provitina, G. (2014). *El cine-ensayo. La mirada que Piensa*. Buenos Aires: La marca editorial.
- Quine, W. V. (1973). *The Roots of Reference*. La Salle, Illinois: Open Court.
- Sitney, P. A. (2008). *Eyes Upside Down. Visionary Filmmakers and the Heritage of Emerson*. New York: Oxford University Press.
- Starobinski, J. (1998). *¿Es posible definir el ensayo?* Cuadernos Hispanoamericanos, 575, 31-40.
- Verrier, Virginie. (19 Marzo 2016) *La vida filosófica - Michel Onfray 1 de 3* [Archivo de video] Youtube, Web. Recuperado de: <https://vimeo.com/294710177>



4. Contenidos

Agradecimientos.....	7
Introducción	9
Capítulo I: Filosofía como forma de vida. Ejercicios espirituales para la transformación de sí.....	13
1.1. Transformación y mejora de sí.....	13
1.2. Ejercicios espirituales discursivos.....	18
1.3. Pensar la actualidad de los ejercicios espirituales.....	21
1.4. Sobre el ejercicio espiritual planteado en esta investigación	27
Capítulo II: Creación de cine ensayístico como lugar de realización del ejercicio espiritual	33
2.1. El cine y su vertiente ensayística.....	34
2.2. Cine ensayístico como ejercicio personal	40
2.3. Cine ensayístico como ejercicio reflexivo.....	43
2.4. Cine ensayístico como ejercicio temático, disgregado y formativo	45
2.5. Cine ensayístico como potenciador de la sensibilidad	48
2.6. Emotividad en la construcción del cine ensayístico.....	51
Capítulo III: Análisis de Lost, Lost, Lost de Jonas Mekas. Características cinematográficas ensayísticas y de ejercicios espirituales.....	57
3.1. Jonas Mekas y su cine	58
3.2. Ejercicio personal en Lost, Lost, Lost.....	61
3.3. Ejercicio reflexivo y de examen de sí en Lost, Lost, Lost.....	66
3.4. Ejercicio temático, fragmentario y formativo en Lost, Lost, Lost.....	69
3.5. Ejercicio sensible en Lost, Lost, Lost	72
3.6. Ejercicio emotivo en Lost, Lost, Lost.....	73
Conclusiones.....	

5. Metodología

Análisis conceptual

6. Conclusiones

En el primer capítulo me propuse exponer las características principales de la filosofía como forma de vida para aclarar, por un lado, cómo estoy entendiendo práctica filosófica, y, por otro, para establecer los rasgos que debiera cumplir una



creación filosófica realizada desde la filosofía como forma de vida. Por eso dije que la filosofía como forma de vida es una práctica personal, que pone su atención reflexiva y práctica en la propia vida, experiencias, prácticas y concepción de mundo; que busca con un estudio y trabajo sobre sí la transformación propia; y que lleva a cabo este proceso formativo a través de los ejercicios espirituales. Estos ejercicios son, a fin de cuentas, la misma práctica filosófica de la antigüedad y de la filosofía como forma de vida. Estos son de una gran variedad y dentro de su clasificación se pueden encontrar los ejercicios espirituales discursivos que toman lugar en la escritura desde diferentes géneros literarios, y que son dialógicos y de examen de sí. Este es el tipo de ejercicio espiritual del que hablo cuando me pregunto por la posibilidad que tiene el cine ensayístico de ser ejercicio espiritual. Entonces, las características que debiera cumplir este tipo de cine para ser práctica filosófica son las del ejercicio delimitado: ser personal, buscar la transformación de sí, ser discursivo —es decir, construir sentido—, ser dialógico, que permita realizar el examen de sí y que sea una creación hecha desde una sensibilidad compleja que ayuda en la creación de saber. En el segundo capítulo, desde los estudios del cine-ensayo y el ensayo literario, expongo las características centrales de este tipo de cine. Muestro que es una creación donde la mirada de la autora o el autor se hace necesariamente presente a través del lenguaje cinematográfico. Allí quien crea puede dar cuenta de sí, de sus prácticas, su concepción de mundo pensando, examinando y describiendo conceptos vivos. Esto ya empezaba a demostrar que el cine-ensayo podía ser un lugar propicio para realizar el ejercicio planteado, en cuanto permitía la emergencia de la propia persona, de cada quien en su creación cinematográfica. El cine-ensayo es una creación reflexiva, donde se lleva a cabo la tarea de reflejarse activamente o pintarse a sí misma(o), e incluso se realiza dando una valoración sobre lo que se encontró de sí. Esto permite que el cine-ensayo pueda realizar el ejercicio dialógico del examen de sí pues deja que se haga una construcción y exposición de un tema, que puede ser creencia o concepto —y al ser personal es concepto vivo—, un examen de este e incluso una valoración. A su vez el cine-ensayo es un ejercicio fragmentario que puede facilitar la investigación de sí —y por lo tanto la formación propia, que necesita un estudio de sí— en cuanto quien crea pueda necesitar estudiarse a sí misma(o) desde lo fragmentario, desde sus desconocidas o diversas partes. Además, el cine ensayístico es una creación que se realiza desde una sensibilidad compleja que ayuda en la construcción de saber. Esto demuestra que es un ejercicio que no desecha la sensibilidad ni temáticamente ni en su construcción, y que es tenida activamente en cuenta para construir saber —y si se realiza con una intención filosófica: construir un saber sobre cómo vivir bien—.

Ya en el tercer capítulo me propuse ejemplificar con *Lost, Lost, Lost* (1976) cómo podía un filme tener todas las características delimitadas para el cine ensayístico como ejercicio espiritual. La creación de Mekas cumplía con todas las características para poder realizar un ejercicio espiritual, exceptuando una que se desconoce: si el cineasta emprendió su filme con el objetivo de transformarse a sí mismo. Es por esto que aquello que puede afirmar esta investigación es que el cine-ensayo posee todas las características para hacer la práctica filosófica del ejercicio espiritual propuesto, y que solo faltaría emprender la creación cinematográfica con una intención claramente filosófica. Entonces este trabajo de grado sigue siendo una invitación a crear cinematográficamente, a realizar audiovisuales y filmes ensayos emprendiendo la tarea filosófica de estudiarse a sí misma(o) y construir constante y nunca estáticamente una vida mejor.

Este planteamiento del cine ensayístico como práctica filosófica es solo una



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL

Realidad de la Pedagogía

FORMATO

RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE

Código: FOR020GIB

Versión: 01

Fecha de Aprobación: 10-10-2012

Página 5 de 5

propuesta de una manera en la que puede ser hecha la filosofía. Dentro de las muchas perspectivas de la filosofía y de su realización está la filosofía como forma de vida, e incluso dentro de esta corriente hay diversas maneras de proceder, los ejercicios espirituales son muy variados. Esta investigación propone un trabajo desde lo personal, situado en la formación de sí y desde sí. Quedan entonces, para futuras investigaciones, varias preguntas o líneas temáticas abiertas. Por ejemplo, cómo se podría hacer de esta formación de sí en un ejercicio cinematográfico un trabajo más colectivo o en comunidad, que uno hecho meramente desde sí, desde un yo individual. Incluso queda abierta la pregunta por el papel de la o el espectador(a) en el cine ensayístico como ejercicio espiritual. Queda también por pensarse, por supuesto, la aplicabilidad en el aula de estas prácticas filosóficas cinematográficas y ensayísticas.

Elaborado por: González Gil, Natalia Estefany

Revisado por: Acevedo Zapata, Diana María

**Fecha de elaboración del
Resumen:**

29

11

2018

Tabla de contenido

Agradecimientos	7
Introducción	9
Capítulo I: Filosofía como forma de vida. Ejercicios espirituales para la transformación de sí	13
1.1.	14
1.2.	19
1.3.	22
1.4.	28
Capítulo II: Creación de cine ensayístico como lugar de realización del ejercicio espiritual	33
2.1. El cine y su vertiente ensayística	34
2.2. Cine ensayístico como ejercicio personal	40
2.3. Cine ensayístico como ejercicio reflexivo	43
2.4. Cine ensayístico como ejercicio temático, disgregado y formativo	45
2.5. Cine ensayístico como potenciador de la sensibilidad	48
2.6. Emotividad en la construcción del cine ensayístico	51
Capítulo III: Análisis de <i>Lost, Lost, Lost</i> de Jonas Mekas. Características cinematográficas ensayísticas y de ejercicios espirituales	57
3.1. Jonas Mekas y su cine	58
3.2. Ejercicio personal en <i>Lost, Lost, Lost</i>	61
3.3. Ejercicio reflexivo y de examen de sí en <i>Lost, Lost, Lost</i>	66
3.4. Ejercicio temático, fragmentario y formativo en <i>Lost, Lost, Lost</i>	69
3.5. Ejercicio sensible en <i>Lost, Lost, Lost</i>	72
3.6. Ejercicio emotivo en <i>Lost, Lost, Lost</i>	73
Conclusiones	76

Agradecimientos

A mi familia. A mi madre Doris Gil por todo el esfuerzo y amor que puso en mi educación. A mi papá Héctor González por todos sus días de trabajo a pesar del cansancio. A mis hermanos Leo y Carlos por todo su apoyo y sus enseñanzas. A mí tía Ivone Gil por ser mi eterna compañía. A Yesica Cortés por ayudarme a pensar mi vida desde la amistad. A todas las maestras que estuvieron presentes en mi proceso formativo y me enseñaron a apasionarme por el saber. A ese principio de amor incondicional y sabiduría en el que me formaron desde una muy temprana edad. Gracias a todas(os) por acompañarme y ayudarme a vivir estos últimos años de mi vida en la bella experiencia de la universidad.

Introducción

La presente investigación estudia el género cinematográfico del ensayo e intenta crear un puente entre este y la filosofía. En esta introducción cuento los caminos por los que pasé en mi proceso formativo en la Licenciatura en filosofía de la Universidad Pedagógica Nacional (UPN), que me llevaron a interesarme por culminar este proceso con una investigación alrededor del cine y la filosofía como forma de vida. También establezco unas cuantas delimitaciones a este trabajo. Y, por último, expongo la estructura argumentativa de la monografía para que la lectora o el lector se puedan guiar en esta.

No crecí en un hogar donde existieran prácticas intelectuales o artísticas que fomentaran ese tipo de formación en mí. En mi casa había muy pocos libros y ni qué hablar de películas. Llegué a la licenciatura sabiendo muy poco de literatura, cine y filosofía. Fue en los pasillos y plazas de la UPN donde junto a amigas(os) fui empezando a conocer el cine y sus grandes posibilidades de creación. Mientras veía y comentaba los filmes con mis compañeras(os) me iba encantando, cada vez más, con las luces, los tonos, los tiempos y los sonidos de lo que Jean Epstein llamaría “los fantasmas de la pantalla”. Al mismo tiempo, en mis clases –más o menos desde cuarto semestre– empecé a ver la posibilidad de pensar el cine desde la filosofía, de hacer filosofía desde el cine y de vivir, en la actualidad, una vida filosófica. En el curso de *Investigación Educativa* dirigido por la profesora Diana Melisa Paredes Oviedo, por ejemplo, vimos en un par de clases la posibilidad de creación filosófica desde diferentes géneros literarios y se sugirió fugazmente la posibilidad de creación filosófica desde el cine. También en *Didáctica de la filosofía*, otro curso dirigido por la misma profesora, conocí la obra de Michel Onfray y su apuesta por llevar hoy una vida filosófica. Tal apuesta me pareció coherente, necesaria y cautivó mi interés. Después de ver estos cursos, en la mitad de mi carrera, fueron el cine visto y creado con lentes filosóficos, y, la filosofía como forma de vida las dos áreas de estudio y creación que más me interesaban.

Esto me llevó, en la segunda mitad de mi carrera, a realizar muchos de mis cursos, seminarios y actividades extra-curriculares buscando pensar la filosofía

como forma de vida, o el cine en clave filosófica. En sexto semestre mi interés por el cine pareció desbordar mi papel de espectadora y sentí la necesidad de crear audiovisualmente. En el seminario de *El Antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*, dirigido por la profesora Consuelo Pabón quise empezar a explorar audiovisualmente y edité dos pequeñas piezas audiovisuales donde mostraba mi experiencia de la ciudad en torno al arte urbano y pensaba este como máquina de guerra. Después de esto mi interés por el cine viró más hacia la creación que hacia la mera expectación. En este punto me acerqué a las reflexiones del proyecto de investigación *Escritura, filosofía y vida* (DCS-407-15)¹ que piensa en torno a la filosofía como forma de vida, la escritura y esta realizada de manera no convencional. Asistí al seminario *Escritura filosófica: correspondencias*, vinculado a este proyecto y dirigido por la profesora Diana Acevedo, donde estudié y exploré la creación de epístolas audiovisuales. Ese mismo semestre – octavo, más o menos– decidí realizar mi trabajo de grado en torno al cine y la filosofía como forma de vida.

Este trabajo de grado recoge estudios sobre el cine-ensayo sus características y delimitaciones, para pensar si desde esta forma de hacer cine se puede realizar una práctica filosófica. Como expongo en el segundo capítulo del trabajo, quienes estudian el cine-ensayo lo plantean como lugar de creación y exposición de concepciones de mundo; pero lo que afirmo es que el cine ensayístico no solo es lugar de creación y exposición de conceptos, ideas y creencias propias sino que también es un espacio donde se puede realizar un ejercicio espiritual discursivo y de examen de sí, es decir, un ejercicio de valoración de estos conceptos vivos² que tiene siempre en la mira determinar si fortalecer o tomar distancia de estos. Es decir, planteo que el cine ensayístico no solo es lugar de creación y exposición de un pensamiento sino que tiene la potencialidad de ser una práctica filosófica en cuanto ejercicio ético de formación

¹ Presentación del proyecto en: [https://www.academia.edu/11783460/Escritura filosof%C3%ADa y vida Writing Philosophy and Life](https://www.academia.edu/11783460/Escritura_filosof%C3%ADa_y_vida_Writing_Philosophy_and_Life).

² La expresión “concepto vivo” se puede entender como el concepto, idea o creencia que está a la base de una acción. Es decir, un concepto vivo es un concepto que no está apartado de la vida de quien lo piensa, sino que, por el contrario, está a la base de sus propias acciones.

de sí. Este ejercicio lo entiendo desde la filosofía como forma de vida, que, como muestro en el primer capítulo, es en últimas una ética.

En la investigación planteo la posibilidad de actualizar la actitud formativa de la filosofía en la antigüedad. Es decir, actualizar una filosofía que no tiene como finalidad la construcción de discursos para meramente informar sobre verdades del mundo, muchas veces lejanas a la propia vida; sino, traer a la actualidad una práctica filosófica que –sin negar lo discursivo– apunta necesariamente a la formación de sí, a la transformación propia para encaminarse a una vida mejor. Además, en este trabajo no solo busco actualizar la filosofía como forma de vida y la actitud formativa de sí, sino que pienso a través de qué medios actuales de expresión y creación se puede realizar tal práctica filosófica o ejercicio espiritual. Y, encuentro en el cine, específicamente en su creación, el lugar pertinente para desarrollar tal tarea filosófica y formativa.

Pareciera que hay un fuerte vínculo entre mi generación y el cine o, por lo menos, el audiovisual. Plataformas que se frecuentan como *Youtube*, *Vimeo*, *Netflix*, páginas para ver y descargar cine y series, redes sociales, etc., están colmadas de audiovisual. Quien hace filosofía, quien la enseña, no puede voltear su mirada de los fenómenos propios del tiempo en el que vive. Si la teoría cinematográfica ya ha planteado el cine como lugar de escritura, fijación y construcción de sentido; si la pedagogía se piensa el cine en términos formativos; la filosofía, aunque ha conceptualizado el cine, está en deuda de pensar y plantear una práctica propia desde este medio audiovisual. Aclaro a quien lee que en este trabajo pienso el cine ensayístico desde la perspectiva de la creadora o el creador, no de quien espera. Por eso hablo de creación de cine ensayístico y no solo de cine-ensayo. Estamos en una época en la que es cada vez es más fácil, desde la técnica, componer una pieza audiovisual. Los computadores y teléfonos móviles con cámara, las pequeñas videocámaras, los editores sencillos y de libre acceso para teléfonos móviles y cualquier computador hacen cercana la tarea de montar un audiovisual.

En el trabajo se habla de pensar, valorar y determinar qué conceptos, placeres y/o emociones deben hacer parte de la vida que cada quien establece

como buena. Sin embargo no hay una clasificación previa y arbitraria de estos entre buenos, por un lado, y malos, por otro. Por ejemplo, no se trata de rechazar la tristeza y el sentimiento de soledad mientras se exalta la alegría y la tranquilidad. Los conceptos, placeres y emociones entran en el ejercicio reflexivo de quien realiza el filme ensayístico, y pueden ser valorados de maneras diferentes. Además, el valor que les sea asignado no es necesariamente estático sino que podría mutar, estar dispuesto al movimiento.

El objetivo de mi trabajo es plantear la creación de cine ensayístico como práctica filosófica desde la perspectiva de la filosofía como forma de vida. Para esto sigo el camino argumentativo que presento a continuación. En el primer capítulo tengo como objetivo exponer las características principales de la filosofía como forma de vida para aclarar, por un lado, cómo estoy entendiendo práctica filosófica, y, por otro, para establecer los rasgos que debiera cumplir una creación filosófica realizada desde la filosofía mencionada. Entonces en este capítulo expongo los ejercicios espirituales como práctica filosófica de la antigüedad desde la perspectiva ya dicha; perfilo el ensayo como ejercicio espiritual discursivo y del examen de sí; establezco las características de este ejercicio (personal, reflexivo, dialógico, destinado a la transformación sí y de creación sensible) y me pregunto por la posibilidad de actualizar esta práctica comentando restricciones y posibilidades que tales ejercicios pueden adquirir hoy. En el segundo capítulo tengo como objetivo plantear al ensayo cinematográfico como propicio para la realización de ejercicios espirituales, a partir de la exposición de los puntos de encuentro entre el cine ensayístico y los ejercicios espirituales. Para esto expongo cinco características del cine-ensayo (ejercicio personal, reflexivo, fragmentario, temático y de creación sensible) y muestro que estas hacen del cine ensayístico un lugar propicio para la realización del ejercicio espiritual que delimito. En el tercer capítulo tengo como objetivo ejemplificar cómo *Lost, Lost, Lost* (1976), filme dirigido por Jonas Mekas, puede presentar las características mencionadas, y, por tanto, cierro el planteamiento de cómo el cine puede, a través de su lenguaje, ser un ejercicio espiritual.

Capítulo I: Filosofía como forma de vida. Ejercicios espirituales para la transformación de sí

«A uno que le decía [a Diógenes el cínico]: “no estoy capacitado para la filosofía”, le repuso: “¿Para qué entonces vives, si no te importa el vivir bien?”»
(Laercio, 65)

«La verdadera filosofía es pues, en la antigüedad, ejercicio espiritual» (Hadot, 2006, p.52)

La filosofía no ha sido entendida, e incluso practicada, de una única forma a través de su historia. Su sentido puede variar de acuerdo con la época, la escuela o la corriente del pensamiento desde la cual sea hecha. La “filosofía como forma de vida” es una de estas corrientes, y desde su perspectiva de la filosofía realizo la presente investigación. Es por ello que en este capítulo tengo como objetivo exponer las características esenciales que posee la filosofía desde la perspectiva mencionada. En el espíritu de dar vida al discurso, propio de la filosofía como forma de vida, abro la pregunta por la actualidad de los ejercicios espirituales como práctica filosófica; y, expongo algunas restricciones y potencialidades que tales ejercicios pueden adquirir hoy. Junto a lo anterior perfilo –para desarrollarlo en el segundo capítulo– al ensayo dentro de las prácticas centrales de la filosofía en la presente perspectiva: el ejercicio espiritual.

1.1. Transformación y mejora de sí

Para hablar de la filosofía como forma de vida es pertinente pasar por el trabajo de uno de los referentes contemporáneos más importantes de esta perspectiva: Pierre Hadot. Este filósofo francés nació en 1922 y recibió su educación de una fuente religiosa, según como lo cuenta en *La filosofía como forma de vida* (Hadot, 2009). Su madre quería para él un futuro también religioso, por eso sus estudios se hicieron, desde temprana edad, cercanos a la teología y a la filosofía. Sin embargo, estos no son relatados por Hadot como su único, o, incluso, primer acercamiento a la filosofía. Hadot cuenta cómo en su adolescencia experimentó una angustia provocada por “el sentimiento de la presencia del mundo” y de él en el mundo, y, después de un tiempo pudo formular tal

experiencia con preguntas filosóficas del tipo “¿Quién soy yo?”, “¿Por qué estoy aquí?”, “¿Qué es este mundo en el que estoy?” (Hadot, 2009, p. 25)

Hadot señala que después de tener estas experiencias su percepción del mundo cambió. Veía ahora con mucha fascinación las cosas que hay en el mundo: las montañas, las nubes, por ejemplo. El filósofo francés señala los derroteros intelectuales y académicos por los que pasó, y las temáticas que más le interesaron allí, como las otras encargadas de acercarle a la filosofía. En el *Petit Séminaire*, por ejemplo, descubrió la antigüedad griega y latina, y en el *Grand Séminaire* se interesó por la filosofía de Bergson –que además señala de haber sido una gran influencia para su pensamiento, pues se centraba en el surgimiento de la existencia que cada quien puede experimentar (Hadot, 2009).

Pero, ¿por qué en lugar de dar las características esenciales de la filosofía en la perspectiva estudiada, relato algunas vivencias de Hadot? Porque quiero señalar que la filosofía como forma de vida es personal, es decir, es hecha desde y con la atención en sí misma(o), implicando necesariamente la vida propia, la propia concepción de mundo y el propio actuar en este. Pero la finalidad del trabajo desde y sobre sí no es el mero análisis y descripción, tanto de sí como de aquello con lo que se entra en relación. Una de las características más importantes de la filosofía como forma de vida es la búsqueda principal de la transformación y el mejoramiento de sí misma(o).

Pierre Hadot (2006) plantea que la filosofía en la antigüedad se entendía como práctica transformadora de sí: “La filosofía consistía en un método de progresión espiritual que exigía una completa conversión, una transformación radical de la forma de ser” (p. 236). Esta transformación no es entendida como mero cambio o modificación de sí sino como mejoramiento. Pierre Hadot (2006) menciona que para los estoicos la actividad filosófica consistía “...en un proceso que aumenta nuestro ser, que nos hace mejores” (p. 25). Este mejoramiento consiste, siguiendo el planteamiento estoico, en pasar de un estado inauténtico, inconsciente y lleno de preocupaciones a un estado nuevo que sea auténtico, vital, con una visión exacta del mundo, en paz y libertad interiores (Hadot, 2006).

Los epicúreos, según cuenta Hadot (2006) entendían a la filosofía como una terapia que buscaba curar y liberar al alma de las preocupaciones, para así recobrar la alegría por el “simple hecho de existir” (p. 32). Para los epicúreos el sufrimiento causado por las preocupaciones provenía de los deseos mal encaminados y de los temores que están siempre mal fundados. Además de causar sufrimiento, alejaban siempre del auténtico y único placer: el placer de ser (Hadot, 2006, p. 32). La filosofía aparecía entonces para guiar o ser ella misma el camino que conducía del sufrimiento de las preocupaciones, del deseo mal encaminado, y de los temores mal fundados, a la alegría por el simple hecho de existir, al placer de ser.

Para los estoicos, transformarse implicaba entender el mundo y lo que acontece en este como un “encadenamiento necesario de causas” que no depende de cada quien, sino que es establecido por el destino y por tanto está bajo el dominio de la naturaleza (Hadot, 2006, p.26). Para los epicúreos, la “Naturaleza” es “bienaventurada” pues hace fácil alcanzar las cosas necesarias, y difícil las que no lo son (Hadot, 2006, p.31). Las escuelas tenían su propia percepción del mundo, y quien practicara la filosofía bajo sus principios debía transformar su propia percepción. Tal transformación no era el objetivo único o final, tampoco se realizaba para seguir un simple discurso sobre cómo es el mundo. La transformación de la percepción del mundo se realizaba para acceder a un mejoramiento de sí misma(o).

Más allá de las particularidades epicúreas o estoicas, Hadot (2006) afirma que todas las escuelas filosóficas señalaban la causa principal del sufrimiento en el desorden y la inconsciencia de cada quien³, proveniente de las pasiones, de los deseos desordenados o de los temores exagerados (pp. 25-26). Y frente a este sufrimiento entendían y practicaban la filosofía para transitar de ese estado de sufrimiento a uno opuesto: alegre, sereno, tranquilo. Cada quién, a través de la conversión que permitía la filosofía, podía liberarse de sus preocupaciones, de la

³ Hadot utiliza la palabra hombre en vez de cada quien. Decido usar “cada quien”, aquí y en lo que sigue del trabajo, en vez de “hombre”. Esto es así pues no considero que “hombre” sea una palabra sin género que incluye por lo tanto a los demás –géneros– dentro de sí.

confusión, de su “existencia no verdadera” y transformarse, mejorar, adquirir una “verdadera existencia” (Hadot, 2006, p. 48).

Aparte de ser personal y estar destinada al mejoramiento de sí, la filosofía como forma de vida no puede ser solo discurso, solamente contenidos sobre qué es el mundo. Hadot (2009) afirma que “En cierto sentido podríamos decir que hubo siempre dos concepciones opuestas de filosofía, una que ponía el acento en el polo del discurso, y otra que lo ponía en la elección de vida” (p. 100). La última concepción se refiere, por supuesto, a la filosofía que he venido caracterizando. Aquí la vida propia es el punto central de estudio y la mirada está fija en la forma en la que se elige vivir. No por esto se rechaza el discurso, este es tan necesario para la tarea transformadora de sí como dependiente de esta. El discurso filosófico debe ser utilizado para alcanzar la transformación de sí; pero este carece de sentido si no está dirigido, necesariamente, a esta práctica transformadora.

Cuando Hadot habla de la concepción de filosofía que pone “el acento en el polo del discurso”, se está refiriendo a varias corrientes, por ejemplo la sofista (Hadot, 2009, p. 100), o la que toma lugar en la escolástica (Hadot, 2009, p. 173), también a la que no señala con claridad pero llama “determinada filosofía moderna” (Hadot, 2009, p. 142), e incluso a cierta corriente a la cual no le da nombre pero que tiene lugar en la actualidad (Hadot, 2009, p.94).

La “determinada filosofía moderna” de la que habla Hadot, por ejemplo, pone su acento en el discurso porque tal filosofía, diferente de la griega con el acento en la vida, tiene una actitud renuente con respecto de la formación. Hadot (2009) afirma que:

Naturalmente el discurso filosófico [antiguo] propone también informaciones sobre el ser o la materia o los fenómenos celestes o los elementos, pero está al mismo tiempo destinado a formar el espíritu, a enseñarle a reconocer los problemas, los métodos de razonamiento y a permitir orientarse en el pensamiento y en la vida (p. 142).

Para la filosofía antigua, el discurso filosófico está destinado a la formación del espíritu para guiarse en la vida. En esa “determinada filosofía moderna” sigue

presente el discurso, pero la actitud respecto de este no está dirigida necesaria y primordialmente a la formación de sí para guiarse en la propia vida. Hoy, dice el filósofo francés, la filosofía se ha hundido en una búsqueda de la simple originalidad de crear un discurso nuevo, incluso, afirma que la construcción de un edificio conceptual se ha convertido en un fin en sí mismo (Hadot, 2009, p. 94).

El discurso filosófico se presta para la transformación de sí, pero esta no se logra con una sencilla comprensión de contenidos. Más bien, la transformación de sí debe ser entendida como una actividad que no es meramente discursiva y como una tarea, progreso y camino constante, que no termina, que no tiene punto de llegada. Si bien quienes hacían filosofía en la antigüedad señalaban la necesidad de intentar el progreso espiritual también tenían presente que la sabiduría es inaccesible (Hadot, 2006, pp. 236-237). Quienes hacían filosofía realizaban un trabajo constante, que no terminaba, era un intento de progreso espiritual; y aunque tuvieran presente la inaccesibilidad completa a la sabiduría, no por ello declaraban inútil la práctica de la filosofía. Cuando se habla de imposibilidad para alcanzar la sabiduría, se habla en términos de permanencia, de llegada definitiva. Lo que resulta imposible es llegar a la meta y quedarse allí siendo plenamente sabia(o). La práctica de la filosofía puede permitir llegar, en determinados y singulares momentos, a actuar con sabiduría (Hadot, 2006, p. 237).

Lo anterior implica que si en unos momentos se actúa con sabiduría, y, en otros aun no es posible, se hace necesaria la continuidad de la práctica filosófica, para que esta siga guiando hacia la sabiduría. Es por esto que la filosofía antigua es descrita, en el análisis hecho por Hadot (2006), como progreso, tarea, práctica, actividad, método –ejercicio, como se verá a fondo en el siguiente apartado–; un hacer constante, un caminar continuo. Pero queda sin responder, hasta el momento, la siguiente pregunta: si la filosofía no es estática sino que es actividad, práctica, progresión, ¿cómo realizar tal tarea?, ¿cómo hacer de manera concreta esta actividad? –la misma pregunta por cómo hacer filosofía bajo esta concepción, o, cómo puede ser llevada a cabo la transformación de sí–. Presentaré algunas respuestas posibles en los siguientes apartados.

1.2. Ejercicios espirituales discursivos

La transformación de sí, al ser un cambio en la manera de ver el mundo y de vivir mejor en este, es un proceso que no resulta fácil de realizar. Siguiendo a Hadot (2006), es en esta dificultad "...donde deben intervenir los ejercicios espirituales a fin de ir operando, poco a poco, esa indispensable transformación interior" (p. 26). Los ejercicios espirituales son definidos como prácticas personales y voluntarias (Hadot, 1998, p.197) que tienen por destino operar la transformación en el sujeto que las practica (Hadot, 2009, p. 67). Tal como los ejercicios físicos sirven para desarrollar fuerza en el cuerpo, los ejercicios espirituales sirven a quien practica la filosofía para desarrollar la fuerza que necesita el alma en su proceso de transformación (Hadot, 1998, p. 208)⁴. Entonces, la transformación de sí no es un simple salto de un estado a otro, no es, tampoco, un cambio instantáneo que implique solamente la intención de transformarse.

Hadot (2009) hace una clasificación de los ejercicios espirituales en la antigüedad, afirma que estos podían ser de orden físico, intuitivo, o discursivo (p.67). Dentro de los ejercicios de tipo físico se encuentran los que toman forma en el régimen alimenticio (Hadot, 2009, p.67). También se encuentran los que Musonio Rufo (1978) citado por Hadot (1998) señala como "ejercicios comunes para el cuerpo y el alma": acostumbrarse al calor, a la sed, al hambre, al calor, entre otros, para que el cuerpo se vuelva "imposible al dolor" y esté "dispuesto a la acción" (pp. 207-208). Los ejercicios espirituales de cualquier orden no deben ser entendidos como prácticas que buscan la consecución ciega de acciones, estos siempre tendrán una finalidad clara: la transformación de sí. Entonces el acostumbrarse al calor toma sentido cuando logra que un cuerpo, al experimentarlo, pueda vivir sin el sufrimiento o la inquietud que un cuerpo no ejercitado sí viviría en el calor.

Los ejercicios espirituales intuitivos, en la antigüedad, tomaban forma en la contemplación (Hadot, 2009, p. 67). La física que se estudiaba en la antigüedad,

⁴ Más adelante se verá que para los cínicos, por ejemplo, los ejercicios espirituales pueden influir tanto en el cuerpo como en el alma.

según afirma Hadot (2006), puede ser entendida como una actividad contemplativa (p. 43). Esta práctica liberaría de las preocupaciones de las cosas cotidianas para encaminar al gozo y a la serenidad del alma (Hadot, 2006, p.43). Un ejercicio propio de la física era el “vuelo imaginario” que elevaría al alma por sobre la tierra, y permitiría que esta viera desde una perspectiva que la llevaría a “...entender los asuntos humanos como cosas sin importancia” (Hadot, 2006, p. 45). Esto no se haría para afirmar de manera sistemática, o incluso universal que los asuntos humanos no tienen importancia; no es para informar sobre ello sino para formar el alma de quien filosofa, esculpirla quitando lo que no es bueno, alejándola de las preocupaciones.

Hadot también habla de los ejercicios discursivos, que son aquellos que estudia el presente trabajo. La meditación o el diálogo practicado en común son entendidos como ejercicios espirituales de orden discursivo que tienen una característica en común: todos son actividades dialógicas. En los ejercicios espirituales cada quien debe cambiar su punto de vista, sus convicciones, y su actitud en la lucha amistosa del diálogo (Hadot, 2006, p. 37). Este puede ser oral, como el diálogo socrático, o escrito, como el diálogo platónico; puede ser practicado en común, como el realizado por Sócrates⁵, pero también puede ser practicado en soledad, consigo misma(o), como en el caso de la meditación⁶. En todo caso, tal como afirma Hadot (2006): «Un diálogo consiste en un recorrido del pensamiento cuyo camino va trazándose en virtud del acuerdo, constantemente mantenido, entre alguien que interroga y alguien que responde» (p. 36).

Cabe enfatizar en que ambas partes –la que interroga y la que responde– pueden situarse, a la vez, dentro de cada quien. La parte que intenta transformarse, interroga y rechaza los comportamientos de la parte que debe cambiar, y esta se ve

⁵ En este diálogo, Sócrates, según Hadot (2006) llevaba a alguien más a dirigir la atención sobre sí mismo, haciendo un examen propio que le permitiera rendir cuentas sobre sí y la manera en la que ha vivido, y este podía llegar –como en el caso de Alcibíades en el Banquete– a un estado en el que no le parecía posible seguir viviendo como lo había hecho (p.35-36)

⁶ Hadot (2006) utiliza anécdotas de Pirrón y Cleantes, así como afirmaciones de Antístenes, Epicteto y Homero para ejemplificar a la meditación como diálogo consigo mismo. Menciona entonces la pregunta hecha a Pirrón sobre por qué hablaba consigo mismo, y su respuesta que señalaba la razón de tal práctica en el ejercitarse para ser mejor; o la respuesta de Antístenes a “¿Qué provecho ha sacado de la filosofía?”: “el poder de conversar consigo mismo” (p. 36).

persuadida a realizarlo. El *examen de conciencia* es relacionado, precisamente, con la rendición de cuentas a sí mismo (Hadot, 2006, p. 34-36). Porfirio (§40, *Vida de Pitágoras*), citado por Hadot (1998), relaciona esta rendición de cuentas del examen de conciencia con lo que parecen dos acciones; la primera es una revisión de sus acciones pasadas; y la segunda es una previsión de cómo se actuará en el futuro (p. 205). Esta revisión se hace para pensar en sus propios errores, y, también para comprobar sus progresos (Hadot, 1998, p.218); a través de varios ejercicios concretos.

Los epicúreos, por ejemplo, practicaban la confesión y la corrección fraterna; en la *Carta de Aristeo*, según cuenta el filósofo francés, se afirmaba que, a fin de corregir lo que se hizo mal, un buen rey debía apuntar todos los hechos que había realizado en un día (Hadot, 1998, pp. 218-219). Pero, ¿cuáles son las actitudes que se corrigen y cuáles las que se establecen como buenas para actuar en el futuro? Eso dependería de la escuela desde la cual se realizara el ejercicio. Por ejemplo, las actitudes que se corregían podían ser aquellas que demuestran haber permitido pasiones, deseos desordenados y temores exagerados. Aquellas que se alejan de todo lo anterior, serían, por supuesto, las que se establecen como buenas para realizar en el futuro.

El ejercicio espiritual que es dialógico, supone lo que Hadot (1998) llama un “desdoblamiento” donde «...el yo se niega a confundirse con sus deseos y apetitos, toma perspectiva con respecto a los objetos de sus codicias y es consciente de su poder de desprenderse de ellos» (p.209). Se distinguen claramente dos partes con constituciones diferentes: una desea desordenadamente y la otra se instaura como capaz de separarse de esos deseos desordenados. Además, al realizar la rendición de cuentas, deben existir varias partes que analicen y evalúen las acciones al punto de persuadirse a corregirlas. A fin de cuentas, lo que hay en el ejercicio espiritual es un trabajo de diálogo, un examen de conciencia realizado a través de muchos y diferentes ejercicios concretos.

Aunque exista una “profunda unidad” en la finalidad y los medios de todos los ejercicios espirituales antiguos –en cuanto todos buscan la realización y mejora de sí a través de la “dialéctica persuasiva” y ciertas “técnicas retóricas”–,

estos son de una gran riqueza y variedad⁷ (Hadot, 2006, pp. 48-49). Algunos de estos ejercicios pueden ser escritos en un género filosófico específico: el diálogo⁸. Este puede ser hecho en diferentes géneros literarios, como las correspondencias, las consolaciones, el diálogo mismo, entre otros (Hadot, 2009, p. 93). Hice el presente recuento de ejercicios espirituales con dos objetivos: primero, mostrar la diversidad que de estos existió; segundo, perfilar el tipo de ejercicio espiritual que estudio en el segundo capítulo. En este profundizo en el ensayo y expongo las características que lo puedan afirmar como ejercicio espiritual hecho desde el diálogo consigo misma(o) y el examen propio.

1.3. Pensar la actualidad de los ejercicios espirituales

Como he expuesto, la filosofía en la antigüedad, bajo la lectura de Hadot, es realizada para la transformación de sí por medio de los ejercicios espirituales, y estos pueden ser discursivos. Sin embargo, con el retroceso de la concepción de la filosofía como una forma de vida, también hubo un retroceso en la realización de los ejercicios espirituales como práctica enteramente filosófica. Hadot (2009) afirma que un texto debe ser comprendido e interpretado de acuerdo a su época, pero es posible, a la vez, actualizar una actitud de un ejercicio espiritual (p. 118). Precisamente, la actitud antigua, formativa y de transformación de sí es la que se debe actualizar.

Frente a la filosofía que ve en el discurso filosófico un fin o un “medio para hacer mercadería de la elocuencia”, Hadot (2009) dice que habría que proponer una nueva ética del discurso filosófico que lo disponga siempre a la superación de

⁷ Para mencionar tal variedad, la siguiente es solo una pequeña lista de ejercicios mencionados por Hadot (1998, 2006, 2009), que no pertenecen necesariamente a los realizados en géneros literarios: Confesión de las faltas; meditación; limitación de los deseos; enseñanza, demostración y vigilancia de máximas; corrección fraterna; estudio (de tratados dogmáticos, física, lógica, ética); contemplación; conciencia cósmica; técnicas de respiración y rememoración; alabanza a la razón suprema; de costumbre (al frío, al calor, al hambre...); lectura; dominio de sí; fijar la mirada y rememorar los placeres.

⁸ Hadot (2009) realiza, indirectamente, una diferenciación entre “género filosófico” y “forma literaria”. El “género filosófico” es el género en el que, a lo largo de la historia, se ha escrito filosofía. En este puede entrar: el tratado sistemático, el comentario, o el diálogo. Este último se debe entender como se expuso en párrafos anteriores: un recorrido del pensamiento realizado por dos partes, y, que implica la persuasión y el acuerdo. El diálogo, así entendido, puede tomar diferentes formas literarias.

sí mismo (p. 100). El filósofo francés Michel Onfray es otro de los referentes contemporáneos de la concepción de la filosofía como forma de vida. Onfray (2008) dice hacer suya la concepción antigua de la filosofía como actividad que implica varias prácticas discursivas, "...pero únicamente en función de transfigurar la vida, de operar una conversión netamente identificable con lo cotidiano" (p. 38). Onfray también defiende una suerte de "ética del discurso filosófico" donde este no es un fin en sí mismo, sino que está siempre dirigido a la transfiguración de la vida. Algunas de las acciones realizadas por Onfray muestran que sus afirmaciones respecto del discurso para la vida no son solo teóricas.

Michel Onfray nació el primero de enero de 1959 en Argentan, Francia. Su madre era una trabajadora de los servicios domésticos y su padre era un obrero rural. Creció en Argentan y a una temprana edad fue internado en un orfanato cristiano donde pasó por varias humillaciones, sufrimientos e injusticias. Según Onfray, la lectura era su única forma de sobrevivir allí. En ese tiempo leía *Pensamientos de un biólogo* de Jean Rostand y quería estudiar biología; no entendía que, según dice, lo que le atraía no era la biología sino la filosofía, le maravillaba el personaje que se preguntaba por la vida, por dios, por la muerte. En el bachillerato notó que en filosofía había un programa, unos autores, unos temas, y le interesó. Cuenta Onfray que, gracias a un profesor de filosofía antigua, se enamoró a primera vista de esta; de golpe descubrió "...que la filosofía no era sólo teoría pero que era también la vida filosófica que la acompañaba" (Verrier, archivo de video).

El filósofo de Argentan terminó estudiando filosofía y doctorándose en ella. Su trabajo académico, en especial su tesis, según dice, le ayudó a entender la forma en la que se trata a la filosofía hoy. Al sustentar su tesis recuerda haber dicho: "Pero qué ejercicio de estilo sin interés" (Verrier, archivo de video). Dice que aprendió muchas cosas, leyó a muchos(as) filósofos(as) pero siguió preguntándose por la razón de todo este trabajo. Onfray preferiría la vida filosófica como una ocasión para decir: "...pues bien, he leído a Lucrecio y lo que dice sobre el amor, la muerte, el dolor, el sufrimiento, el deseo, el placer, (...) [y

eso] me ha cambiado la vida y debe cambiarme la vida” (Verrier, archivo de video). Es claro que para Onfray la filosofía no es un simple trabajo conceptual sino que es una actividad, basada por supuesto en el discurso filosófico, pero siempre dirigida a la transformación de la propia vida.

Desde 1983, Onfray enseñó filosofía en el Liceo técnico de Caen, pero en el año 2002 renunció a la educación nacional e institucional. Ese año publicó su libro *Anti-manual de filosofía* (2005) donde hace un recuento de muchas(os) filósofas(os), pensadoras(es) y artistas, que trabajó con sus estudiantes del liceo, y, que entienden la filosofía como vida filosófica. También ese año, junto a profesoras y profesores, con las(os) que tenía una buena amistad, creó la Universidad Popular de Caen. Allí se brindan seminarios que giran alrededor del estudio de la filosofía como vida filosófica. En 2006 se creó, desde allí, la Universidad popular del gusto de Argentan pues en la obra de Onfray, pero también de muchos filósofos antiguos, o de Nietzsche, la comida es o debe ser un tema sobre el cual se posa la mirada reflexiva⁹. Se tiene noticia, además, de la creación de la Universidad popular del teatro en 2013, junto al dramaturgo Jean-Claude Ideé.

Muchas de las afirmaciones de Onfray empatan con varias de las prácticas que él realiza con otras(os) en su universidad popular. Por ejemplo, Onfray rescata al filósofo de la antigüedad que se encontraba hablando de la vida, la muerte, el dolor, etcétera, en diferentes lugares de la *polis*; pero que permitía que alguien con cualquier profesión –ebanista, vendedor de pescados, etc.– lo escuchara y pudiera llevar una vida filosófica, y, seguir, al mismo tiempo, ejerciendo su profesión (Verrier, Archivo de video). Así Onfray intenta, con la universidad popular, acercar la filosofía a quien se ha visto privada(o) de esta, excluida(o) de la universidad oficial, incluso obligada(o) a enfocarse solo en otras actividades.

Onfray (2006) afirma que el proyecto de la Universidad popular de Caen se guarda lo mejor de la Universidad oficial: la calidad en los contenidos, pero evitando lo peor, la exclusión de quienes no obtuvieron el certificado para entrar,

⁹ Onfray (1999) analiza este tema de manera concreta en *El vientre de los filósofos. Crítica de la razón dietética*.

y “la inclusión del saber en la reproducción del sistema social” (p. 4). Entonces Onfray (2008) no solo afirma que “...cuando una institución –un Estado, una nación (...)– se ocupa de la filosofía, se las arregla para evitarla o negarla” (p. 56); sino que rechaza esto en su vida, en la acción, a través de la creación de la universidad popular que se proyecta a no incluir al saber en “una reproducción del sistema social”. Onfray (2009) afirma que algunas propuestas intentan acercar la filosofía a la vida pero dejan de lado el estudio juicioso que debe hacerse de su discurso; y no solo ve lo anterior como problemático, sino que crea los seminarios de su universidad en respuesta a esto.

Toda aquella actividad que esté destinada a la transformación y mejora de sí, teniendo en su base el discurso filosófico, puede ser entendida como un ejercicio espiritual. Siendo así, los seminarios de aquella universidad, que estudian el discurso filosófico, siempre en el horizonte de la transformación de sí, pueden ser entendidos como un ejercicio espiritual. Estos seminarios incluso se pueden asemejar, como ejercicios espirituales, al estudio y examen en profundidad, que Filón de Alejandría mencionaba en el listado de ejercicios que se ha expuesto páginas arriba. También los libros escritos por Onfray, en clave personal y pensando problemas propios y de su tiempo, pueden ser entendidos como ejercicios espirituales.

Siendo tan variados, no solo los ejercicios espirituales, sino los discursos filosóficos sobre los que estos trabajan, ¿bajo qué principios practicar los ejercicios espirituales hoy? Hadot (2006), por ejemplo, muestra cómo las doctrinas estoicas y epicúreas parecían pertenecer a dos polos opuestos; los estoicos abogaban por el deber y los epicúreos por la serenidad, los primeros por la consciencia moral y los segundos por el simple goce en el hecho de existir, lo que llevaba a unos a ejercicios de tensión y a otros a prácticas de relajación (p. 57). El mismo Hadot (2006), pensando esta problemática de la disparidad de doctrinas, se pregunta cómo realizar los ejercicios espirituales en el siglo XX. A lo anterior responde diciendo que los ejercicios no son prácticas emprendidas desde esquemas estereotipados; y, recurriendo a Sócrates y Platón, pregunta si acaso ellos no invitaban a sus discípulos a buscar por sí mismos las soluciones

concretas a lo que necesitaban (p. 57). Esto señala que la respuesta a cómo realizar los ejercicios, teniendo en cuenta la disparidad de doctrinas, debe ser buscada por quien emprende la tarea filosófica. Hadot (2006) también da otra pista: dice que cada época debe aprender a leer y releer las antiguas verdades, siendo la lectura un detenerse y meditar tranquilamente sobre los textos, “dejar que estos nos hablen”; si se trata de comprender el sentido de las antiguas verdades, habrá que vivirlas y “experimentarlas sin cesar” (p. 58).

Onfray, por ejemplo, se toma la tarea de pensar tales verdades para sí y para su tiempo, siempre en el horizonte de la transformación. Es por ello que, al conocer la disparidad de los discursos filosóficos, toma partido por una corriente de estos, y se enfrenta a otros. El filósofo de Argentan se llama a sí mismo “filósofo hedonista” rescatando el discurso epicúreo, partes del discurso cínico, y a veces del estoico, incluso del que él llama “materialista”, y se opone al discurso platónico, o al que llama “idealista”. Esta posición la expone en muchos de sus libros. En *Las sabidurías de la antigüedad*, por ejemplo, Onfray (2007) rechaza la persecución, desaparición e intento de asesinato de filosofías materialistas, hedonistas, cínicas, epicúreas, entre otras, cometido a manos del cristianismo y las filosofías idealistas¹⁰.

¿Qué queda entonces para la filosofía como forma de vida hoy? ¿Los ejercicios espirituales tienen alguna utilidad? ¿Cómo y bajo qué preceptos realizarlos? Onfray y su Universidad Popular son ejemplos que señalan la pertinencia que la filosofía como forma de vida tiene para la vida de cada quien y para este tiempo. El interés por Lucrecio y su discurso en cuanto lo que tiene para decir a su propia vida, y a su transformación, no es solo de Onfray. El querer

¹⁰ Otro ejemplo se puede encontrar en *Teoría del cuerpo enamorado. Por una erótica solar*, donde Onfray (2002) analiza el tema del enamoramiento. Allí rechaza los discursos “ideales” y no concretos que dan explicaciones a este fenómeno (Por ejemplo, el mito contado por Aristófanes en “El banquete”, diálogo platónico, donde se cuenta que primigeniamente el humano estaba unido a otra parte suya; estas dos partes ya acabadas, completas y perfectas fueron separadas, desde allí, según Onfray, el enamoramiento es falta, búsqueda, dolor y sufrimiento). Frente a esto, analiza y plantea entender el enamoramiento desde discursos concretos y “materiales” que vean el enamoramiento desde una perspectiva opuesta (los discursos que acá reivindica son, por ejemplo, de las escuelas cínicas y epicúreas).

“vivir bien” o “vivir mejor”, al igual que el querer alejarse de lo que no es la “buena vida”, puede ser un deseo siempre actual.

Para un mundo sin escuelas filosóficas –como las antiguas– y con disparidad en la concepción de lo que este es y lo que de este se quiere, una de las grandes preguntas a resolver es: ¿qué es lo que significa buena vida? El discurso filosófico se presenta como una práctica que ayuda a cada quien, a llenar de contenido eso que se llama “vida buena”. Con conceptos antiguos y propios (serenidad, placer, alegría, pasiones, deseos, independencia, etc.), la filosofía se ofrece para ayudar a cada quien a buscar y plantear los motivos que lo llevan a no vivir bien, y, así mismo, a esbozar lo que sería una buena vida y cómo ir tras esta.

Es posible enumerar varias características para entender lo que puede ser el ejercicio espiritual como práctica filosófica hoy. Primero, el ejercicio espiritual debe estar destinado necesariamente a la mejora de sí misma(o). Segundo, debe haber un trabajo juicioso sobre el discurso filosófico. Este trabajo es necesario, por un lado porque debe dar como resultado un contenido que responda a lo que no es la buena vida y lo que la causa, también, a lo que es vida buena y cómo dirigirse hacia ella. Por otro lado, se hace necesario un trabajo riguroso que participe integralmente de los conocimientos y el saber construido desde las diferentes disciplinas. Esto permitiría a quien se ejercita entender su ubicación histórica y social de una manera crítica, a través del uso de las herramientas brindadas por diferentes saberes. Tercero, junto al trabajo juicioso sobre el discurso filosófico y a la indagación integral desde los diferentes saberes, se puede esbozar la respuesta a qué discurso filosófico se va a trabajar y cuáles podrían ser sus principios. Y, cuarto, se deben trazar ciertas prácticas para encaminarse al mejoramiento, es decir, se deben plantear los ejercicios espirituales.

Las primeras dos características parecen ser restrictivas: los ejercicios espirituales se practican para la transformación de sí, siempre sobre la base del discurso filosófico juicioso y la participación integral de los saberes. Pero las últimas dos características que tomarían los ejercicios espirituales parecen dar más autonomía a quien los practica. La tercera característica amplía el panorama de los

ejercicios al permitir encontrar sus propios principios normativos desde los muchos y diversos discursos filosóficos. Y la cuarta característica permite pensar, realizar y experimentar los ejercicios espirituales, tanto desde los muchos planteados por la tradición, como desde aquellos realizados con lo que el mundo actual pone a la mano. Es por esta última característica que esta investigación tiene como objetivo pensar el ensayo como ejercicio espiritual pero en un formato brindado por el mundo actual: el audiovisual.

1.4. Sobre el ejercicio espiritual planteado en esta investigación

Dije ya que el ejercicio espiritual aquí es entendido siempre para la transformación y mejora de sí. Además, tal ejercicio es: primero, discursivo en tanto construye sentido y pretende dar cuenta de la propia concepción de mundo; segundo, dialógico en cuanto tal discurso entra en evaluación mediante un recorrido del pensamiento que va avanzando en virtud de acuerdos mantenidos mediante la interrogación y la respuesta; tercero, el ejercicio planteado es escrito en clave de ensayo; y, cuarto, la escritura bajo la cual se realiza este ejercicio espiritual ensayístico no es alfabética sino audiovisual.

Las cuatro características anteriores se pueden entender como clasificaciones del ejercicio en cuanto a su forma, pero aún queda abierta la siguiente pregunta ¿Bajo qué principios o discurso filosófico trabaja el ejercicio acá pensando? Aunque los ejercicios espirituales converjan en sus fines (la transformación de sí, la construcción de la buena vida y la sabiduría) estos pueden ubicarse en polos opuestos dependiendo del discurso filosófico desde el cual se practiquen. Hadot (2006), como se había dicho, expone que las doctrinas estoicas y epicúreas parecían pertenecer a dos polos opuestos, lo que llevaba a unas y otras a realizar ejercicios muy diferentes (p. 57). En este sentido es importante mencionar bajo qué discurso filosófico trabaja el ejercicio espiritual acá planteado¹¹.

Este ejercicio espiritual escrito en clave ensayística y audiovisual no niega el cuerpo ni lo sensible para acercarse al saber, y tampoco desecha ciegamente las

¹¹ Si bien es cierto que los ejercicios espirituales –y aún más hoy– se pueden realizar con el objetivo de encontrar, construir y dar forma al discurso filosófico; el ejercicio que planteo tiene claros algunos principios básicos que pasaré a exponer a continuación.

emociones, deseos y placeres en la construcción de la buena vida. En el *Fedón* y en boca de Sócrates, Platón señalaba al cuerpo de ser un impedimento en la adquisición de la sabiduría (65b). Quien filosofaba debía volcarse al alma, que siendo de una naturaleza totalmente diferente al cuerpo, permitía el acceso a la sabiduría. El cuerpo como receptorio de lo sensible es contrapuesto al alma. Además de esto, al cuerpo parece asignársele los apetitos, los placeres, las afecciones y las pasiones. Este dualismo da paso a la separación de la experiencia sensible y el acceso al saber. El cuerpo, lo que se le asigna, lo que capta con sus sentidos, lo sensible es inservible al momento de encaminarse a la sabiduría.

En esta manera de entender la filosofía, existe entonces un desprecio del cuerpo. Sin embargo, desde la misma filosofía antigua se presentan maneras de entenderla –a la filosofía– sin la enemistad con el cuerpo. La apuesta de Onfray (2007) en su *Contrahistoria de la filosofía* es proponer una historia de la filosofía que no se constituya contra el cuerpo, a pesar de él o sin él, sino con este mismo (p. 26).

Según expone el filósofo francés en el tomo I de su *Contrahistoria* –llamado *Sabidurías de la antigüedad*– Demócrito, por ejemplo, no entiende el alma y el cuerpo como separados, sino como una integralidad; allí no hay un descrédito de la carne frente a una valorización del espíritu (Onfray, 2007). Para Demócrito todo conocimiento tendría su origen en lo que captan los sentidos, y por lo tanto el cuerpo se plantea como necesario para encaminarse al saber. Ahora, respecto de los deseos y los placeres, en la teoría democrítea hay una preocupación por el buen uso de estos, que no representan un peligro en sí mismos sino solo en cuanto pueden perturbar el alma de quien filosofa (Onfray, 2007, p. 71). El deseo y los placeres se van modelando, van tomando forma de acuerdo y con ayuda de la filosofía, de los ejercicios espirituales.

En el caso de Diógenes el cínico tampoco hay un dualismo donde alma y carne estén separados, lo que hay es una sola materia, actuar sobre la carne implicaría actuar sobre el alma y viceversa (Onfray, 2007, p. 137). Los ejercicios espirituales acá –por ejemplo las famosas caminatas cínicas sobre arena caliente– implican un fortalecimiento de la carne pero también del alma, es la integralidad

la que está en un ejercicio de costumbre: se adquieren cayos a la vez que se conoce el dolor para entender que este es soportable. Acá no hay un desprecio del cuerpo para hacer filosofía, para encaminarse a la buena vida, sino que se trabaja con este para construir tal cometido. Ahora, respecto de los placeres, en Diógenes tampoco existe un rechazo ciego de estos. Si bien es menester desterrar algunos placeres, en ciertos momentos se debe gozar de otros.

También en Epicuro no se entiende el alma y el cuerpo como dos órdenes que existan separados, cada uno dependiendo de un mundo respectivo; sino como parte de un mismo organismo que es material. En la *Carta a Meneceo*, Epicuro dice que todo bien y mal proviene de la sensación, del sentir (124). Para el filósofo del jardín, la realidad coincide con aquello que se capta con los sentidos, los criterios de verdad residen en las sensaciones (Onfray, 2007). Entonces el cuerpo no se excluye de la tarea de quien practica la filosofía, su búsqueda y construcción de la sabiduría se hace con el cuerpo que capta con los sentidos, que recibe lo sensible¹². Ahora, tampoco en Epicuro existe un rechazo ciego de los deseos, más bien, existe una reflexión sobre cómo vivirlos.

Tanto en Epicuro, como en Diógenes o en Onfray hay unos ejercicios espirituales discursivos en torno al cuerpo, la sensibilidad, los sentidos. Estas prácticas responden a preguntas como ¿qué es el cuerpo?, ¿tiene este una naturaleza?, y si la tiene ¿cuál es?, ¿cuál es su relación con el alma?, ¿puede acercar el cuerpo al saber?, ¿se encuentra un criterio de verdad en las sensaciones? Etc. Pero también estos filósofos se preguntan por los placeres y las pasiones, que al ser relacionados fuertemente al cuerpo fueron desechados, en alguna filosofía, de la construcción de la vida buena. Y al pensar estas potencias los filósofos van construyendo todo un discurso respecto a estas, lo que son, cuáles son, si son todas iguales, si son clasificables, para determinar después si son beneficiosas y cómo responder a ellas en la cotidianidad. Se tiene noticia de Epicuro realizando

¹² En el ejercicio espiritual ensayístico audiovisual tampoco se desecha la sensibilidad. Tal como se verá en el segundo capítulo, los estudiosos del ensayo como género dicen que este es una pintura hecha con el pincel de la sensibilidad. Afirman que el ensayo no acepta la dualidad que separa la experiencia sensible y la cognitiva.

su distinción de los deseos por medio de la correspondencia (*Carta a Meneceo*¹³); y, además se puede ver cómo Onfray, en sus libros, plasma su propia evaluación de esta clasificación de los deseos (*Sabidurías de la antigüedad*). Así como Epicuro y Onfray realizaron ejercicios espirituales discursivos por medio de la escritura, en esta investigación propongo a la escritura ensayística audiovisual como un lugar pertinente para la realización de tales ejercicios.

Los ejercicios espirituales discursivos sirven para construir, evaluar y seguir en la inacabable tarea de dar forma a los discursos con los cuales se vive. Es por ello que aunque se acaban de exponer dos principios sobre los que trabaja el ejercicio espiritual ensayístico audiovisual es importante tener siempre presente la sugerencia de Hadot (2006) para pensar la problemática de la disparidad de doctrinas en la actualidad del ejercicio espiritual. Los ejercicios no pueden ser esquemas estereotipados; más bien, hay que buscar por sí misma(o) las soluciones concretas a lo que se necesita, es decir, hay que hacer una construcción propia de los ejercicios. En este sentido, es importante entender que los principios acá expuestos provienen de una necesidad concreta en cuanto propia, y de un interés personal de realizar ejercicios espirituales.

Conclusiones

En este capítulo expuse varias características esenciales de la filosofía como forma de vida: esta es hecha desde sí, con un aspecto claramente personal¹⁴. Esta filosofía aparece como tratamiento de lo que acontece en la propia vida (pasiones, deseos, temores, etc.) en busca de una transformación y mejora de sí. Esta filosofía no es estática, ni una tarea que se acabe, sino que es actividad, práctica, realización, progresión, camino constante. Es por ello que quien practica la filosofía no mejora de una vez y para siempre, sino que toda su vida es un

¹³ En esta carta el filósofo del Jardín clasifica los deseos en vanos y naturales, y estos últimos en necesarios y naturales. Los deseos naturales y necesarios conciernen a la felicidad, el bienestar del cuerpo y la vida misma, por tanto, son aquellos los que debe seguir quien se acerca a la sabiduría (127).

¹⁴ Hadot (2009) afirma que la filosofía al ser personal, no deja de ser comunitaria (p. 94). Esto se hace un poco más claro con los ejemplos del diálogo socrático o ciertas prácticas epicúreas como la confesión al otro y la corrección fraterna.

construir el camino hacia la vida buena y un andar por este, es una constante búsqueda de la sabiduría.

Expuse y comenté el caso de Onfray y la Universidad Popular de Caen para señalar la pertinencia de practicar hoy la filosofía desde la concepción expuesta. Planteé cuatro características para entender y pensar los ejercicios espirituales hoy. Primero, los ejercicios espirituales se practican para la transformación de sí; segundo, se realizan siempre sobre la base del discurso filosófico juicioso y la participación integral de los saberes; tercero, permiten encontrar sus propios principios normativos desde los muchos y diversos discursos filosóficos; cuarto, permiten pensar, realizar y experimentar los mismos ejercicios espirituales, tanto desde los muchos planteados por la tradición, como desde aquellos realizados con lo que el mundo actual pone a la mano.

Presenté al ejercicio espiritual estudiado acá como discursivo en tanto construye sentido y pretende dar cuenta de la propia concepción de mundo; dialógico en cuanto tal discurso entra en evaluación mediante el diálogo consigo misma(o); y, escrito en clave de ensayo audiovisual. Además de esto el ejercicio no niega el cuerpo ni lo sensible para acercarse al saber, y tampoco desecha ciegamente las pasiones, deseos y placeres en la construcción de la buena vida. Esto obedece, en parte, a la característica sensible y afectiva desde la cual es creado el ensayo.

Capítulo II: Creación de cine ensayístico como lugar de realización del ejercicio espiritual

El ensayo ha sido caracterizado tanto en su vertiente literaria como en su vertiente cinematográfica (Cataño, 1995; Starobinski, 1998; Machado, 2010; Provitina, 2014). Existen muchas y diversas definiciones de lo que es el ensayo, y, aún más, el ensayo cinematográfico. Por ello en los estudios sobre este género no es posible plantear una sola característica como esencial. Gustavo Cataño (1995) afirma que la noción de ensayo no es del todo clara, se define de diferentes formas y se usa en diferentes contextos. Gustavo Provitina (2014) dice que se está en un ambiente de arenas movedizas cuando se trata de definir tanto el ensayo literario como el cinematográfico. Sin embargo, en tales estudios se pueden encontrar varias características que se plantean como principales o importantes para el ensayo¹⁵ en cuanto aparecen reiteradamente en sus creaciones. En este capítulo expongo cinco características del ensayo cinematográfico teniendo en cuenta su importancia en cuanto son rasgos reiterativos del ensayo. Pero también escojo y planteo esas características para delimitar y diseñar el ejercicio espiritual de cine ensayístico que estoy planteando.

Una de estas características del ensayo es la que se puede llamar “ejercicio personal”. Provitina (2014) dice que el ensayo es un género donde la mirada del(a) autor(a) es esencial. Tal mirada es llamada por Arlindo Machado (2010) “subjetiva”, este autor afirma que el ensayo explicita al sujeto que habla. Ya en el capítulo anterior había dicho, no solo que la filosofía como forma de vida es de carácter personal, sino que los ejercicios espirituales son prácticas personales. Estos ejercicios y el ensayo tienen varios puntos de encuentro, uno de estos es la característica de “práctica personal”. Si el ejercicio espiritual, tal como lo caractericé en el capítulo anterior, se realiza desde un enfoque personal, y el ensayo se hace desde este mismo lugar, entonces este se empieza a establecer

¹⁵ De ahora en adelante, cuando hable de “ensayo” estaré incluyendo dentro de este término tanto la vertiente literaria como la cinematográfica. Decido esto así porque tanto los estudios sobre ensayo literario como los de ensayo audiovisual trabajan, generalmente, características que las dos vertientes poseen y comparten. Sin embargo, acepto la existencia de diferencias entre estas dos vertientes. Algunas características, por ejemplo, están más potenciadas en la vertiente audiovisual que en la literaria, y viceversa. Es por esto que cuando vaya a hablar de una sola de estas dos vertientes especificaré llamándola “ensayo literario”, o, “cine ensayístico”.

como propicio para realizar tal práctica filosófica. Este capítulo, a partir de la exposición de los puntos de encuentro entre el cine ensayístico y los ejercicios espirituales, tiene como objetivo plantear al ensayo cinematográfico como propicio para la realización de ejercicios espirituales.

2.1. El cine y su vertiente ensayística

Antes de desarrollar tal objetivo es importante exponer la concepción de cine desde la cual trabajo. Para esto mostraré cómo el cine puede ser lugar de expresión y punto de creación, en cuanto tiene su propio lenguaje. Vale decir que aunque el lenguaje cinematográfico tiene características que son solo suyas, también tiene rasgos cercanos e identificables con la escritura alfabética. Exponer estas cercanías entre el lenguaje del cine y el alfabético es importante en cuanto la filosofía, a través de su historia, se ha practicado, expresado o creado, principalmente, a través de la escritura alfabética. Después de exponer al cine como lugar de creación y expresión, abro la pregunta por qué tipo de expresión y creación filosófica puede ser.

2.1.1. El cine como expresión y creación

Los estudios de la relación entre filosofía y escritura tienen múltiples afirmaciones. Lang (1983) citado por Acevedo-Zapata, Prada Dussán y Prieto, (2016, p. 4) afirma que el texto escrito ha sido un lugar fundamental en el que la filosofía ha creado, construido y fijado sus avances; y éste es realizado desde diferentes géneros. Si la filosofía ha encontrado en la escritura alfabética un lugar para construirse y crearse, habrá que mencionar cómo el cine, en su cercanía con la escritura alfabética –y, después en sus características particulares– puede convertirse en un lugar de construcción y creación de filosofía.

El cineasta Jean Epstein (2014) se preguntó por la posibilidad de desarrollar una filosofía del cinematógrafo. Pero plantear tal filosofía no se refiere a hacer un tratado escrito sobre el cine. Más bien, Epstein (2014) se pregunta por la posibilidad que tiene el propio cinematógrafo y sus representaciones, de convertirse en una gran fuente que pueda modificar “el clima del pensamiento”; el cineasta se pregunta si el cinematógrafo trae consigo una nueva visión del

universo. La pregunta que aquí me interesa es cómo y qué tipo de filosofía podría hacer el cinematógrafo. Muchas son las pistas que se pueden encontrar para pensar en una filosofía del cinematógrafo, y una de ellas es entender el cine como lenguaje y como pensamiento.

El cine, a través de una gramática, puede ser expresivo y creativo. Existe una cercanía entre la gramática literaria y la gramática cinematográfica; entendidas ambas como medios de expresión. Epstein (2014) mencionó tal cercanía entre gramáticas, señalando que los verbos en lo literario pueden tener su cuasi equivalente en las imágenes-verbo que se expresan a través de los planos de acción. Por ejemplo, el verbo correr tendría su cuasi equivalente en la plano de una niña corriendo. Lo mismo ocurriría con los sustantivos que tomarían lugar en planos estáticos, o con los adjetivos que tendrían una cercanía clara con los planos-detalle (p. 32).

Epstein (2014) afirma que, aunque el cine tenga una gramática, e incluso todo un lenguaje¹⁶, este no es enteramente equiparable a la expresión alfabética. En el cine estas expresiones gramaticales pueden estar presentes en un mismo plano. Es decir, un plano puede decir muchas cosas a la vez, en unos cuantos segundos. Un plano puede ser, a su vez, un plano de acción –verbo– donde alguien corra, y un plano estático –sustantivo– que diga quién es el que corre. El cine puede expresar acciones, definir objetos, detallarlos, destacar ciertas características. Y al hacer esto puede plantear ideas, desarrollarlas, sostenerlas, defenderlas, pensarlas. En una escena se puede describir un personaje y una situación, pero en el filme completo se puede afirmar mucho más sobre estos: quiénes son, cómo son, qué hacen y por qué, cómo valoran aquello que hacen, etc.

Para ejemplificar esta parte de la gramática del cine voy a recurrir a unos planos del mismo Epstein en su filme *Coeur Fidele* (1923). En la imagen 1 se tiene un plano estático donde un hombre está sentado a la mesa y arroja con fuerza ciertos objetos que hay sobre ella. Allí, se puede decir, hay también un plano de acción que sería cuasi equivalente el verbo arrojar. En esa misma toma, teniendo

¹⁶ En este apartado no es mi intención hacer una exposición de lo que es el lenguaje cinematográfico y todos sus componentes. Esto desborda el objetivo y la extensión del trabajo.



en cuenta la perspectiva, tras el hombre hay una mujer con un bebé en brazos. En la imagen 2 se ve cómo se cierra el plano, la mujer casi sale de este, solo se ve el hombre, sus expresiones y su comportamiento. Con solo haber cerrado el plano el autor ya expresa algo: en ese momento la atención de la narración se posa sobre el hombre, lo que se quiere contar está, en esos fotogramas, centrado en el hombre. Él mira con desdén unas pequeñas botellas sobre la mesa, y da un palmetazo a esta. Al realizar esta acción el plano se cierra aún más, como se ve en la imagen 3, ahora solo se ve la mano del hombre golpeando la mesa y las botellas vibrando. Este último plano es un plano detalle –imagen-adjetivo– pues puede que el director quiera hacer énfasis en un adjetivo del hombre: no solo su mano, sino su accionar: violento, por ejemplo. Es por ello que este mismo plano detalle puede ser un plano de acción donde se presente una imagen-verbo: golpear. A esto se refiere Epstein con que aunque el cine tiene una gramática que se puede asemejar a la literaria (imágenes verbo, sustantivo y adjetivo), esta no es enteramente equiparable (pues una misma imagen puede cumplir la función de verbo, sustantivo y adjetivo al tiempo).



Imagen 1. Plano general.



Imagen 2. Plano medio

Imagen 3. Plano detalle

Estos tres planos, que no duran más de diez segundos, ya han descrito un lugar, una situación, además de ciertas características de un hombre, una mujer y un bebé. Al pensar en los 87 minutos de duración de este filme, por ejemplo, y las construcciones de sentido que se han dado allí, se puede ir construyendo la idea de que el cine tiene un lenguaje que le permite expresarse. Este no es solo capaz de describir personajes al pegar planos –como ya se vio en el ejemplo anterior–,

mostrar espacios al montar escenas, sino que tiene la capacidad de construir y pensar una temática al editar una secuencia, así como levantar un discurso en el filme entero.

Habría que analizar varias escenas de *Coeur Fidele* (1923) para exponer cómo se evaluó a este hombre y sus acciones, y exponer cómo se expresa-construye una concepción de mundo a través de esta evaluación. Pero seguramente la escena final de este filme, donde la mujer sonríe después de haber escapado de su esposo violento, diga visual y emocionalmente cómo Epstein valora a tal personaje y su accionar¹⁷. El filme, probablemente, expresa –sin palabras y por medio de la emocionalidad– el rechazo a vivir en la violencia, una descrita específicamente a través de un personaje y sus acciones concretas.

2.1.2. Cine para una filosofía concreta

Epstein (2014) afirmó que el libro, o, como se ha llamado acá, la “escritura alfabética”, puede desarrollar planteamientos abstractos de mejor manera que la imagen. La palabra, dice el cineasta, tiende con más facilidad a la abstracción; mientras que la imagen en movimiento tiende potencialmente a lo concreto. Como dice Epstein, una caza en cine nunca será una caza a secas, o la caza en abstracto, sino una caza concreta, la caza de determinada ballena a manos de ciertos cazadores, por ejemplo.

Tal potencialidad del cine le permite plantearse como creación que puede tender a lo concreto y favorecer planteamientos materiales, alejados de lo abstracto, e incluso de lo ideal. Esto viene a ser de gran importancia para la filosofía, pues si esta busca que sus planteamientos sean más materiales que ideales, más concretos que abstractos, puede ser el cine el lugar que permita desarrollar con más pertinencia estas afirmaciones de mundo.

¹⁷ Sobre el proceder emotivo del cine hablo con detenimiento en el último apartado de este capítulo. Por ahora puedo decir que: se habla de la emocionalidad como criterio de valoración porque aquello que permite decidir sobre lo que se considera como bueno o no es, en parte, la emotividad que transmite la protagonista y las situaciones. Por ejemplo, si se percibe angustia, miedo o tristeza después de determinadas acciones, y se siente rechazo hacia esto, la misma emotividad ayudará a calificar de manera negativa esas acciones.

Es cierto que el cine puede construir discursos que tiendan a lo abstracto. Por ejemplo en *Ensayo de Orquesta* (1978) de Federico Fellini (Imagen 4). En este filme, literalmente, hay una orquesta italiana ensayando en un recinto, en los años setentas; pero, si se aplica una gran abstracción a la visualización de este, el cineasta no está mostrando una simple orquesta ensayando en un recinto sino que parece estar discutiendo sobre la caída de la modernidad o sobre los movimientos políticos de Europa. Es decir, el discurso concreto en la película de Fellini donde aparece una orquesta practicando su música en un recinto sería, por ejemplo, la forma en la que una orquesta ensaya, o, la historia alrededor de una orquesta italiana de los setentas que practica su música. Sin embargo, en lugar de mostrar este discurso concreto, Fellini tiende a la abstracción. Al contar la caída del director de la orquesta como guía de esta, el posterior posicionamiento del metrónomo como director, y el re-posicionamiento del director como guía de la orquesta, el director italiano parece estar pensando un discurso ajeno a la simple historia de la orquesta. Como muchas(os) de sus espectadoras(es) piensan: Fellini puede estar discutiendo sobre la caída de la modernidad o incluso sobre los cambios políticos de Europa.

Sin embargo, que el cine pueda crear discursos abstractos no niega la posibilidad que tiene el lenguaje cinematográfico de construir discursos que señalen lo concreto, que recurran a la menor abstracción posible. Puedo poner por ejemplo a *Lost, Lost, Lost* (1976) de Jonas Mekas, película que analizo a fondo en el tercer capítulo (Imagen 5). En este filme Mekas cuenta cómo en cierta etapa de su vida se sintió perdido, esto a través de imágenes concretas que son de su propia vida y de esa etapa donde se encontraba empezando su exilio, sin conocer la ciudad donde vivía y sin sentirse completamente parte de ningún grupo social. Con las imágenes de Mekas caminando por Nueva York, este cineasta habla, concretamente, de él mismo caminando por esas calles, y de lo que sentía en ese momento.



Imagen 5. Del filme *Lost, Lost, Lost* (1976) de Jonas Mekas. El mismo Mekas caminando por Nueva York mientras comienza su exilio.

2.1.3. ¿Dónde se encuentra situado el cine en clave ensayística?

El cine del que hablo en el presente trabajo no es, entonces, cualquier cine; sino que es un lugar de expresión, con un lenguaje propio, que puede tomar forma en diversos géneros. Este cine habla, expresa, dice, piensa, plantea, responde, y lo hace tendiendo a lo concreto, sin negar ciegamente lo abstracto, en primera persona del singular o del plural, mostrando lo personal, si se quiere desde lo ficcional, o incluso, desde aquello que raya con lo íntimo. No es arbitrario que yo plantee el cine como lugar de realización de los ejercicios espirituales delimitados. Escogí este tipo de cine porque sus características son pertinentes para desarrollar un tipo de filosofía práctica, personal y sensible.

Jaques Aumont, según dice Machado (2010), afirma que el cine es una forma de pensamiento que habla de ideas, afectos, emociones, mediante un discurso de imágenes y sonidos que es tan rico como el discurso alfabético; incluso, Machado cita a Gilles Deleuze, quien señala a cineastas como Jean-Luc Godard de haber puesto a pensar al cine de una forma tan elocuente como lo había hecho la filosofía con la escritura alfabética (p.1). Provitina (2014) no solo afirma que el cine se puede plantear como pensamiento, sino que el cine-ensayo es la inscripción de un pensamiento audiovisual. En este tipo de cine –que es creativo, expresivo, experimental, independiente, reflexivo, personal, con un lenguaje y pensamiento propio– se ubican las creaciones del género ensayístico cinematográfico. Se le ha denominado, a este género, de diferentes maneras: cine-ensayo, ensayo audiovisual, cine de ensayo. Aunque las caracterizaciones del cine hecho en clave ensayística no son homogéneas, se encuentran en éstas varios

rasgos que se establecen como centrales –en cuanto aparecen constantemente–. A continuación expondré estos rasgos y los relacionaré con los ejercicios espirituales planteados en el capítulo anterior.

2.2. Cine ensayístico como ejercicio personal

Entendí lo personal, en el capítulo anterior, como aquello que es hecho desde sí misma(o), con la atención en sí, en las propias vivencias, la propia concepción de mundo y el propio actuar en este. Así se puede seguir entendiendo lo personal. El ensayo es planteado, en sus estudios contemporáneos, como una creación personal que plasma una concepción propia, subjetiva, personal de mundo (Starobinski, 1998; Machado, 2010; Provitina, 2014). Es decir, al hablar de lo personal, estos estudios señalan más la característica cognoscitiva del ensayo –aquella que plasma la concepción personal de mundo– que su característica formativa –aquella que busca la transformación de sí–. Hace falta rescatar, dentro de estos estudios, no solo la capacidad que tiene el ensayo de plasmar una **concepción** propia del mundo sino la capacidad que tiene de ser una práctica que influya en el **actuar** propio en el mundo.

Por ejemplo, Michel de Montaigne (2007) en su ensayo “De la experiencia” decía:

Prefiero entenderme bien según yo mismo que según Cicerón. Con mi experiencia propia encuentro bastante para hacerme sabio, si de ella fuera buen estudiante. Quien recuerde los feos extremos a que su pasada cólera le llevó, reconoce su ominosidad mejor que cuanto le diga Aristóteles, y la odia con más justicia. El que evoca los males que ha sufrido y los que le han amagado, y las ligeras causas que le han cambiado de un estado a otro, prepárese así a mutaciones futuras y reconoce cuál es nuestra condición (pp. 57-58).

En la anterior cita se puede ver cómo una parte de la concepción de mundo que tiene Montaigne se hace presente. Esta concepción habla sobre la experiencia, afirma, por ejemplo, que cada quien debe estudiarla, entenderla para entenderse, etc. Pero, aunque allí se haga presente la concepción personal de mundo del escritor, tal exposición no parece ser el objetivo final de Montaigne. Su manera de

entender el mundo se plasma allí, al parecer, no solo con el objetivo de conocer sus propias prácticas, sino de ponerlas en cuestión, e, incluso, de condenarlas y proyectar un cambio en estas. Entonces Montaigne no solo hace presente su concepción de mundo hablando de la experiencia, de estudiarse y entenderse a sí mismo; sino que, específicamente en el caso de la cólera dice condenarla, parece mencionar un cambio de concepción de mundo y proyectar un cambio en las prácticas (reconoce que esta merece ser aborrecida, dice reconocer su propia condición y prepararse a mutaciones futuras). Hay entonces que resucitar la intención de Montaigne al realizar sus ensayos. No se debe entender, solamente, cómo están contruidos los ensayos –de manera personal, reflexiva, fragmentaria, etc. –, y cómo pueden dar cuenta de la propia concepción de mundo, sino que se debe tener siempre presente que las características constitutivas del ensayo sirven para tratar las propias acciones, las prácticas personales.

Starobinski (1998) en su artículo “¿Es posible definir un ensayo?”, dice que el lenguaje personal es una de las características más rescatables del ensayo literario¹⁸. Este lenguaje no expresa una concepción propia de un mundo ajeno o apartado de sí misma(o). Más bien, en el ensayo, quien escribe habla de sí misma(o), de sus prácticas, experiencias, vida, sufrimiento y gozo. Provitina (2014) en *El cine-ensayo. La mirada que piensa*, afirma que el ensayo destaca plenamente el enfoque personal. El ensayo dirige o enfoca su atención hacia diversos temas (la muerte, la experiencia, la ciudad, el exilio) pero sin negar y siempre haciendo presente a quien los piensa, los ve, los escribe-filma-monta, y a sus concepciones, prácticas y experiencias propias.

Este direccionamiento de la atención hacia determinados temas, pero siempre en clave personal insiste en exponer al sujeto hablante. Pero, ¿cómo se puede hacer esta exposición en el ensayo cinematográfico? No se trata de simplemente utilizar el lenguaje alfabético, ya sea hablado –sonoro– o escrito –en

¹⁸ El cine ensayístico que delimito aquí se identifica con las características del ensayo literario y no tanto con las del ensayo científico. Las diferencias entre estos dos tipos de ensayo las tomo de lo planteado por Cataño en *La artesanía intelectual*. Cataño plantea que el ensayo científico está asociado a una exposición formal de un tema (1995, p. 19). El ensayo literario y el cine ensayístico, por ejemplo, no necesitan exponer de manera organizada un tema, más bien, tienden a la exposición disgregada, fragmentaria.

subtítulos—, pues esta manera de expresarse ya se encuentra en otras creaciones, como las literarias. Más bien, parece rico explorar el lenguaje cinematográfico y desde allí expresarse, exponer la mirada personal. Provitina (2014) habla de un amplio espectro de operaciones que realiza el cine ensayístico para hacer presente a quien crea; estas pueden ir desde la descripción cuidadosa hasta “la confesión íntima” (p. 103).

Quien crea el ensayo cinematográfico tiene a su mano una amplísima variedad de recursos para hacer su filme. Habrá que leer cada filme ensayístico con sus particularidades para pensar, entender e interpretar cuál fue la intención y cuáles los planteamientos de quien lo hizo¹⁹. Son tantos los recursos utilizados para exponer al sujeto que habla en el cine ensayístico que dan la impresión de tender al infinito. Sin embargo, para ejemplificar cómo se puede dar esta exposición, puedo mencionar brevemente dos de estos recursos expresivos del lenguaje cinematográfico.

Mekas recurre a varias operaciones de montaje para hacerse presente en *Lost, Lost, Lost* (1976), a continuación ejemplifico una de las más simples. Mientras enuncia a un Ulises “que debe cantar la historia de un hombre que nunca quiso dejar su hogar” aparecen planos medios de él mismo (Imágenes 6 y 7). El cineasta relaciona el sonido que trae esta afirmación con las imágenes en movimiento de él mismo, y esto sugiere, apenas comenzando el filme, que él es

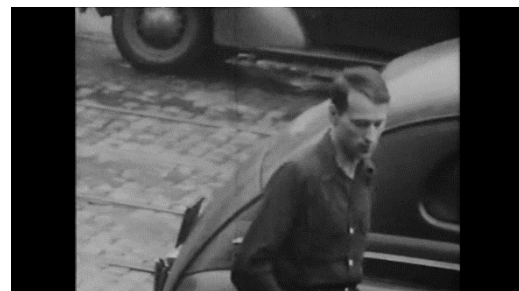
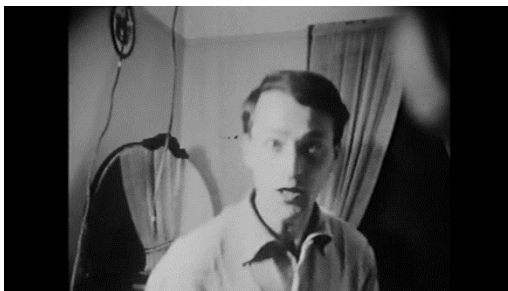


Imagen 6. Plano medio de Mekas 1

aquel hombre, aquel Ulises que debe cantar su historia.

¹⁹ En el tercer capítulo hago una lectura, un análisis detenido de un filme hecho en clave ensayística.

Otra operación que utiliza Mekas para hacerse presente se realiza también con los cortes y la posición que les da en la cinta. No sería lo mismo si el cineasta pegara el fotograma *a* (Imagen 8) después de decir que está solo, a que pegara el fotograma *b* (Imagen 9). Si pegara el fotograma *a* podría sugerir, sobre sí mismo, que está feliz, alegre, quizá le agrada esa soledad; pero si pegara el fotograma *b* podría expresar, por medio de su caminar taciturno, una sensación de tristeza. Mekas habla de la soledad, dice lo que esta es por medio de las imágenes en



movimiento, pero su trabajo no termina allí sino que se hace presente al decir cómo se relaciona él con la soledad, con el tipo de soledad de la cual está hablando.

Había dicho, en el capítulo anterior, que la filosofía como forma de vida es personal, es decir, es hecha desde y con la atención en sí misma(o), implicando necesariamente la vida, la concepción de mundo y el actuar en este. El cine ensayístico, al ser hecho en un lenguaje y desde un enfoque personal –que habla desde sí misma(o), las propias vivencias, prácticas, sufrimiento y gozo; y, que además analiza los temas desde una perspectiva subjetiva, haciendo presente a quien crea– se presenta, desde esta característica personal, como pertinente para desarrollar una filosofía como forma de vida, un ejercicio espiritual personal.

2.3. Cine ensayístico como ejercicio reflexivo

El ensayo no solo es una práctica personal, sino que es un ejercicio reflexivo que implica el examen de sí. La reflexividad aquí no se aleja completamente de una definición visual; por el contrario, es muy cercana a esta. Reflexivo se puede entender como aquello que refleja y forma una imagen de algo o alguien. Starobinski (1998) menciona que los *Essais* de Montaigne han sido saludados como el advenimiento de una “pintura del yo”. Solo con lo dicho

anteriormente se puede empezar a crear un puente entre el ensayo y los ejercicios espirituales, construido con los ladrillos de la reflexividad y el examen propio. Lo que se dibuja en el ensayo con esta “pintura del yo” son las prácticas de cada quien, la concepción de mundo y los conceptos con los que vive.

Por ejemplo, Montaigne, en su ensayo “De la amistad”, expone lo que piensa de esta, y de paso del amor, de los ejercicios del alma; además, cuenta sus experiencias personales de amistad con Ettiene de La Boetie, estudia sus acciones, y señala indirectamente cómo se debe actuar respecto de la amistad. También esto ocurre en *Lost, Lost, Lost* (1976); allí se plasma el sentimiento de estar perdido, se pinta cómo se vivió, y se insinúan respuestas a cómo vivir con este sentir. Estas pinturas conectan con el examen de sí en cuanto este es, según Acevedo-Zapata, Prada Dussán y Prieto (2016), una problematización propia donde cada quien identifica las ideas o conceptos bajo los que vive para después examinarlos, entender su naturaleza y determinar si tomar distancia de ellos o fortalecerlos.

El ensayo es un ejercicio que busca formar una imagen propia, pero no una exacta, inequívoca y final; más bien, es una imagen difusa y fragmentaria. Así lo plantea Provitina (2014), diciendo que el cine-ensayo, a diferencia del documental clásico, no plantea verdades o soluciones últimas, no clausura un tema, no informa verídicamente. Lo mismo ocurre con el examen de sí, esta práctica filosófica no es un estudio de sí para decir una verdad objetiva sobre lo encontrado (Acevedo-Zapata, Prada Dussán y Prieto, 2016, p.16). Más bien, quien práctica tal examen, tiene claro que su tarea reflexiva busca hacer de sí misma(o) lo mejor posible. Cosa que no ocurre necesariamente con las visiones actuales del cine-ensayo (Machado, 2010; Provitina, 2014). Aunque este género cinematográfico ha sido planteado desde un enfoque personal y como una creación reflexiva, aún está muy anclado en la mera fijación de una concepción propia, reflexiva e inacabada de mundo. Como decía páginas antes, los estudios contemporáneos del cine-ensayo no han considerado el potencial práctico de esta creación en cuanto ejercicio espiritual. El cine-ensayo siendo personal y reflexivo se perfila para ser un lugar adecuado de realización del ejercicio espiritual. El cine ensayístico no solo sirve para plasmar una **concepción** personal, reflexiva e

inacabada de mundo, sino que puede ser practicado como ejercicio que busque, por medio del examen de sí, una **transformación propia**, un cambio en las prácticas personales y cotidianas.

También el proceder reflexivo del ensayo es muy cercano al proceder de los ejercicios espirituales dialógicos. El ensayo busca dar cuenta de sí, o “echar luz sobre el yo”, esto requiere un examen atento y propio. Para pensar cómo se realiza la “pintura del yo” en el ensayo, se puede tornar la mirada a las raíces etimológicas de este. En el siglo XII francés, la palabra *Essai*, provenía del vocablo latino *exagium* que significaba balanza, o de *exagiare* que señala el acto de pesar (Starobinski, 1998, p. 31). El ejercicio ensayístico conlleva un poner sobre la balanza para pesar y dar un juicio determinando valores. Se dice que Montaigne tenía una medalla en la cual mandó a tallar una balanza, acompañada de la pregunta “¿Qué sé yo?”. El pesar parece ser entendido como la actividad que permite responder a qué sé sobre mí, lo que me rodea, y cómo lo valoro o evalúo.

En el capítulo anterior había perfilado a los ejercicios espirituales como dialógicos. Esto implicaba la existencia de dos partes –que pueden estar dentro de una sola persona– que se interrogaban, respondían y persuadían para llegar a ciertos acuerdos, cambiar su punto de vista, sus convicciones, y su actitud. Ahora, para conectar al ensayo con el proceder dialógico de los ejercicios espirituales puedo decir lo siguiente. Se pone sobre la balanza para dar un juicio de valor: “Esta parte vale más que la otra”, “esta parte se prefiere a la otra”. Lo mismo ocurre con los ejercicios espirituales dialógicos: “Esta parte plantea algo más valioso que esta otra”, “es preferible aquello que plantea esta parte a aquello que plantea esta otra”. Así, el *exagiare*, o acto de pesar que implica el ensayo, permite, al igual que los ejercicios espirituales dialógicos, el llegar a acuerdos donde se establece qué se prefiere –y, cómo se prefiere actuar, si se lee con los anteojos de los ejercicios espirituales–.

2.4. Cine ensayístico como ejercicio temático, disgregado y formativo

Starobinski (1998) contrasta el lenguaje personal del ensayo literario con el lenguaje impersonal de ciertos discursos que describen estructuras exactas.

También el cine ensayístico, a diferencia del documental clásico, no expone una verdad última y exacta. Por el contrario, el cine-ensayo hila intuiciones difusas en torno a un tema (Provitina, 2014, p.14). El discurso del ensayo –personal, inexacto, inacabado– determina la forma en la que es creado. Al ser fragmentario, inexacto e inacabado el discurso de la o el ensayista, también su filme será fragmentario o difuso.

Montaigne, citado por Cataño (1995), decía que el sujeto era “...maravillosamente vano, variable y fluctuante, de quien cuesta trabajo formar juicio uniforme y constante” (p. 21). Por supuesto, si se cree esto de sí mismo – que se es fluctuante y que cuesta formar un juicio uniforme sobre sí– pues la investigación, el estudio que se haga sobre sí misma(o), será también fluctuante y no uniforme. Montaigne era consciente de esta forma fragmentaria que tomaban sus estudios pues decía que su libro estaba formado por cuerpos monstruosos, sin perfiles definidos, orden o proporción, y cita a Horacio diciendo “la parte superior es una mujer hermosa y lo demás es un pez” (p. 27). Si la o el ensayista necesita estudiarse de una forma fragmentaria, por intuiciones, disgregada, entonces puede recurrir a realizar un cine que tenga, a su vez, todas estas características.

Había dicho, en el capítulo anterior, que el discurso filosófico en la filosofía como forma de vida se preocupa más por la formación que por la información, y para Hadot esto justifica que algunas obras filosóficas (escritos) sean repetitivas e incluso parezcan tener contradicciones. Como los escritos en la filosofía como forma de vida están estrechamente ligados a la formación, entonces lo que se va a necesitar no es solo una exposición sistemática de los temas. Para que cada quien vaya interiorizando conceptos o concepciones nuevas del mundo sería necesaria, por ejemplo, la repetición. Si se quiere producir un efecto de formación es necesario que el cine planteado se construya con características que la favorezcan. Por ejemplo, si alguien necesita para su proceso formativo la repetición, el investigarse a través de las intuiciones, los fragmentos, la disgregación, pues el filme que realice, al ser un ejercicio para su formación, también debe proceder de manera repetitiva, fragmentaria, etc.

Montaigne, citado por Starobinski (1998), decía: “Voy inquiriendo e ignorando” (p. 38). El ensayista francés va indagando, averiguando, examinándose a sí mismo y al tema con el que entra en relación, esto lo hace con cuidado; pero, quizá lo que encuentra le puede servir en un momento, y después lo puede encontrar falso, o innecesario, y allí empieza a ignorar lo antes encontrado. La palabra “ensayo” se puede rastrear, también, al vocablo *ensayer*, que, según Starobinski (1998) competía con las palabras *prouver* y *eprouver*, que significan probar, comprobar, experimentar, o, poner a prueba (p. 31). El mismo Montaigne, citado por Starobinski (1998), decía que sus libros eran un registro de los ensayos de su vida (p. 37). El ensayo es una progresión, una tarea inacabada, un ensayar, probar, intentar, experimentar, y su forma lo demuestra al estar desproporcionada, difusa, fragmentaria.

Por su parte, los ejercicios espirituales en la antigüedad eran prácticas progresivas, no terminaban pues nunca se alcanzaba por completo la sabiduría. Los ejercicios espirituales hoy, donde todo dogmatismo y militancia ciega asusta, deben ser, aún con más fuerza, siempre renovables. El cine-ensayo, como se ha descrito hasta acá, es una pintura creativa de sí misma(o), que se va construyendo progresivamente mientras avanza el filme; y, así como Montaigne, quien crea el cine-ensayo como ejercicio espiritual, debe ir inquiriendo e ignorando, armando lo que puede llevarla(o) a la vida buena y desarmando los errores en los que pudo haber caído.

Sin embargo, aunque el cine ensayístico es hecho con partes diversas, estas giran siempre en torno a un tema. Provitina (2014) dice que el ensayo: “Invita a hilar pensamientos, ideas, interrogantes de difusas intuiciones entorno a un tema cuyo tratamiento postula una visión absolutamente personal del mundo” (p. 14). No se puede caer en el error de entender al ensayo como un callejón sin salida, o un sinsentido, solo por estar compuesto de partes diversas, cuyas conexiones no son muy claras o sistemáticas. El cine ensayístico, por el contrario, fortalece su creación de sentido al unir sus intuiciones entorno a un tema.

El cine ensayístico que se plantea acá, como ejercicio espiritual, buscaría algo muy cercano a responder qué piensa cada quien de determinado tema:

describir cómo lo vive, bajo qué conceptos, cómo debe vivirlo y hacerlo bien. Los temas abordados por el cine de ensayo no son abstractos, sino que son fenómenos concretos con los que cada quien se relaciona: el amor, el exilio, la muerte, la amistad, la familia, el sentimiento de estar perdida(o), etc. Así, en el cine planteado no solo está la pregunta por cómo ve cada quien, por ejemplo, la ciudad, sino, por cómo la vive, y si lo está haciendo bien. La diferencia entre el cine-ensayo a secas y el cine ensayístico hecho como ejercicio espiritual, es que este último tiene siempre en su horizonte la transformación y el mejoramiento de sí.

2.5. Cine ensayístico como potenciador de la sensibilidad

En el capítulo anterior dije que el ejercicio espiritual ensayístico-audiovisual no niega el cuerpo ni lo sensible para acercarse al saber y tampoco desecha ciegamente las emociones, deseos y placeres en la construcción de la buena vida. Es por esto que en este apartado me pregunto cuáles son las características que hacen del cine de ensayo un lugar pertinente para realizar ese ejercicio espiritual sensible. El cine ensayístico, por un lado, se construye desde una sensibilidad compleja, utilizando los sentidos, teniendo en cuenta estímulos sensoriales. Este cine, por otro lado, puede acudir a lo emotivo. Y, además de esto, el cine de ensayo no recurre a la sensibilidad sin más, sino que lo hace para construir conceptos, pensamiento y saber.

El primer momento de creación por el que puede pasar quien comienza el filme ensayo se realiza con la cámara grabando lo que acontece. A diferencia de otros géneros cinematográficos el cine ensayístico tiende a no empezar con la escritura de un guion literario donde se proyecta qué será grabado y cómo será montado. Es común que los filmes ensayo estén compuestos de metraje grabado en momentos cotidianos o que no estuvieron proyectados para crear el filme. Mekas (2017) cuenta que graba casi a diario y después afirma que sus películas no se hacen proyectando guiones.

A continuación ejemplificaré cómo la creación cinematográfica se realiza desde un uso complejo de la sensibilidad, a partir de mi propia experiencia en la

grabación y el montaje de audiovisuales con características de cine ensayístico. Estoy de pie viendo una callecita rodeada de casas de colores que tiene de fondo una parte de los cerros orientales de Bogotá, el viento roza mi cuerpo y escucho el típico sonido del viento contra mis oídos. Percibo²⁰ luces, colores, figuras, sombras, texturas (las casas, la calle, un poco de los cerros y del cielo), sonidos,



vibraciones (los carros pasando, el viento contra mi cuerpo), olores, etc. En ese momento saco mi cámara, y ubico la calle en la parte inferior del plano, las casas de colores se ven en los costados, y en el centro se encuentra una parte de los cerros. Además, la cámara alcanza a captar el sonido del viento, esta vez chocando contra el micrófono.

Desde el primer momento de la creación se necesita poner en juego la sensibilidad, acceder a lo sensible (por ejemplo, a un estímulo visual²¹, la luz sobre las casas, sus colores, las sombras que producen, la calle, etc.; un estímulo táctil, el viento contra mi cuerpo; un estímulo sonoro, el sonido del viento, de los carros; un estímulo olfativo, olor a humo). Por un lado, muchos de estos estímulos son captados y transformados por la cámara como instrumento perceptivo: los visuales con su luz, sombras, colores; los sonoros con sus picos e intensidades²².

²⁰ El término “percepción” lo entiendo desde lo planteado por Willard Van Orman Quine (1973), de la mano de la psicología de la Gestalt, en *The roots of reference*. La percepción es física y se da en la sensación. Sin embargo, a diferencia de lo que se entiende bajo el término “recepción”, la percepción no da elementos sensoriales sin más (olores, ruidos, destellos, parches de color) sino que estos son, además, estructuras significativas.

²¹ Cuando me refiero a estímulos visuales, sonoros o táctiles lo hago entendiéndolos como “estímulos sensoriales”, término también definido por Quine (1973). El filósofo estadounidense prefiere hablar, de nuevo junto a la psicología de la Gestalt, de estimulación sensorial (*sensory stimulation*) y no de datos sensoriales (*sense data*). Hablar de datos sensoriales implicaba comprometerse con el intento de comprobar el conocimiento del mundo exterior –como lo haría Berkeley o Hume, según dice Quine–. Mientras que hablar de estímulos sensoriales hace referencia, sin restricción alguna, a la activación de las superficies sensoriales a través de estimulaciones. Después Quine (1973) afirmará cómo esta activación –que a fin de cuentas es percepción y, por lo tanto, estructura significativa– lleva consigo respuestas, conductas y disposiciones.

²² Cuando menciono que la cámara transforma lo grabado hago referencia a lo siguiente: aquello que se escucha en lo captado del ejemplo anterior no es ya el viento contra los oídos, sino un

Por otro lado, incluso al no quedar registrado un estímulo táctil –como el sentir el viento contra mi cuerpo–, puedo traer a mí el recuerdo de tal estímulo –quizá precipitándolo con el sonido del mismo viento, captado por el micrófono–.

Planteo dos momentos en la creación sensible del filme. Primero, –y, que ya se describí– cuando estoy en la experiencia no cinematográfica teniendo estímulos sensoriales, y, posteriormente empiezo a grabar buscando captar lo que siento en referencia a esos estímulos. El segundo momento es cuando vuelvo a lo ya grabado. Ahí debo volver a poner en funcionamiento la sensibilidad. Y esto es así porque debo acceder al sonido y a la luz que reproduce lo grabado; e incluso puedo recordar lo táctil y hasta lo olfativo. Este poner de nuevo en juego a la sensibilidad sigue pasando durante el proceso de montaje del filme pues debo seguir escuchando, viendo, sintiendo la vibración del sonido, e incluso recordando otros estímulos sensoriales. Se puede hablar de una complejidad sensible en la construcción del filme. En tal construcción –por lo menos la actual, con el cine sonoro– no se pone un solo sentido en juego, sino que son varios los que están comprometidos. Mientras se tienen estímulos visuales, se reciben también sonoros y de vibración, sin contar las sensaciones que se pueden recordar.

La sensibilidad no solo ayuda en la construcción de saber cuando construye el cine ensayístico dándole imágenes y sonidos que serán posteriormente racionalizados –por una razón que no es sensible–; sino que la misma sensibilidad, la misma percepción de estos estímulos sensoriales ya es, incipientemente, significativa. Quine (1973) entiende la percepción a partir de la respuesta, la disposición o el comportamiento. Los estímulos sensoriales no se reciben meramente, sino que se perciben, eso significa que no son simples “destellos”, “olores”, “ruidos” sino que son ya sea colores, figuras, texturas, sonidos, etc., pero con significado que pueden llevar a quien las tiene a una respuesta en el ámbito del comportamiento o la disposición.

simple registro sonoro hecho por el micrófono de la cámara. Quizá esta transformación que hace la cámara puede abrir a pensar la posibilidad de transformar la propia experiencia a través de la escritura audiovisual.

En el filme ensayístico no solo presento unos destellos de luz y picos de sonido que serán única y posteriormente pensados por una racionalidad que no es sensible. Más bien, las imágenes en movimiento están compuestas no por destellos o luces sin más sino por figuras, colores que significan –gestos, comportamientos–; o por sonidos, vibraciones con tonalidades que, a su vez, significan –risas, llantos, cantos, etc.–. Ese uso complejo de la sensibilidad en el filme puede, incipientemente, ir construyendo sentido sobre mi relación con ese lugar y las personas ahí presentes.

2.6. Emotividad en la construcción del cine ensayístico

A continuación hablaré de la emotividad²³ y de cómo esta podría ayudar en la construcción de sentido en el cine ensayístico. Quisiera hacer dos aclaraciones. La primera, no estoy entendiendo emotividad como sinónimo de sensibilidad. Los registros sensibles del filme ensayo bien podrían estar dirigidos a tratar creencias o conceptos vivos que tienen poco o nada de emotivos. La segunda aclaración gira alrededor del porqué exponer lo emotivo como característica que ayuda a construir sentido en el cine ensayístico. En primer lugar, la emotividad ha sido una de las características más estudiadas del cine y es entonces importante no pasarla por alto en esta investigación. En segundo lugar, la emotividad también ha sido vista como desestabilizadora del conocimiento y no como útil o incluso necesaria en la construcción de este (Jaggar, 2008). Es importante para mi investigación mostrar cómo algunos de estos fenómenos que han sido tradicionalmente rechazados en la tarea de construir sentido pueden, en realidad, ayudar o incluso ser necesarios para tal tarea. Si bien estos fenómenos pueden ser muchos y variados (sensibilidad, emocionalidad, placer, displacer –incluso, como

²³ Alison M. Jaggar (2008) dice que puede ser imposible construir una consideración manejable de la emoción que cubra un fenómeno aparentemente tan amplio como este. Sin embargo, la autora plantea unos límites para entender lo emotivo. Aquí entiendo lo emotivo desde las distintas demarcaciones hechas por Jaggar (2008). La filósofa no estudia el fenómeno emotivo desde las respuestas físicas automáticas o las sensaciones no intencionales. La autora no entiende las emociones como pasiones enteramente impuestas a un individuo. Por el contrario, Jaggar (2008) entiende las emociones como intencionales –se está enojada por, orgullosa de o triste por ciertos eventos– constructos sociales –según la autora, a las(os) niñas(os) se les enseña deliberadamente lo que su cultura define como respuestas emotivas adecuadas para ciertas situaciones: temer a extraños, disfrutar la comida picante, etc.- e incluso compromisos activos –no necesariamente nos sobrepasan sino que pueden ser trabajadas conscientemente, y, en ese sentido, puede ser maneras con las que nos comprometemos activamente y “construimos el mundo” –.

se ve en el pie de página 24, lo femenino—) aquí hablo solo de lo sensible como necesario y de lo emocional como característica posible para construir sentido en el cine ensayístico.

Cabrera (2008) es uno de los autores que piensa lo emocional en el cine, la filosofía, y, en la relación de ambos. Cabrera y Machado hablan de una corriente hegemónica de la filosofía y del pensamiento occidental que se caracteriza por separar al conocimiento de la emoción y de la experiencia sensible (2008; 2010). Para esta filosofía, el saber, el conocimiento y la captación de sentido del mundo se da en una dimensión humana que se tiende a llamar racional o intelectual. Esta dimensión no acude a lo sensible ni a lo emotivo al construir conocimiento. Para hacer tal planteamiento, la llamada filosofía hegemónica tuvo que hacer una clasificación y división de las cualidades humanas: por un lado puso la mente, las ideas, y la capacidad de abstracción, y, por otro, el cuerpo, lo material, y la experiencia sensible de lo concreto. Al primer grupo asignó la capacidad de acceder al conocimiento, y, al segundo, el infortunado atributo de entorpecer tal acceso²⁴.

Ciertos filósofos y teóricos del cine plantean al cine-ensayo como una creación agresiva a la dicotomía razón-emotividad o conocimiento-sensibilidad (Cabrera, 2008; Machado, 2010; Provitina, 2014). Cabrera (2008), por ejemplo, recoge parte de la problematización contemporánea a la filosofía hegemónica que excluye lo emocional de la tarea de la captación de mundo, y cree que el sentido de mundo no puede ser captable sin una combinación entre una racionalidad

²⁴ Esta dicotomía cuerpo-alma, intelecto-sensibilidad, saber-experiencia sensible, idea-materia también fue aplicada al género. Celia Amorós (1985) menciona cómo Aristóteles, por ejemplo, hace una conceptualización de la mujer en el esquema hilemórfico ubicándola del lado de la materia que es pasiva y alógica, contrapuesta a la forma que es principio de actividad e inteligibilidad. En el caso de Rosseau la mujer ha sido conceptualizada del lado de valores como el amor, la espontaneidad, el sentimiento y la sensibilidad, que son todos contrapuestos a la razón; Amorós (1985) afirma que aunque se exalten estos valores frente a la razón, la mujer, ubicada del lado de estos valores, no es exaltada sino para proclamar su subordinación al hombre (p. 36). Algo cercano ocurre cuando lo femenino comienza a ser categorizado junto a la naturaleza, esta –la naturaleza– deja de ser una “plenitud originaria reguladora de la cultura” y comienza a definirse como deficiencia o carencia entorno al elemento racional (Amorós, 1985). También Jaggar señala que es típico, en la historia de la filosofía, que lo racional sea contrastado con lo emocional; a lo primero se le asocia lo mental, cultural, universal, público y masculino; mientras a lo segundo –lo emocional– se le relaciona con lo irracional, físico, natural, particular, privado y femenino (2008, p. 378).

lógica y una emotiva, a la que se llama “razón logopática” (p. 9). En tal racionalidad lo lógico y lo emotivo tienden a la combinación más que a la repelencia, se necesitan al tiempo para la captación de mundo. Para Cabrera (2008) la razón logopática se encontraría presente en el cine.

El impacto emocional se puede hacer presente en el filme gracias a los estímulos sensoriales. Estos se dan en la experiencia vivida y no existen necesariamente separados de las emociones sino que, por el contrario, se pueden presentar junto a estas. Así, recibir un estímulo gustativo puede influir en determinada emoción. Creer que cuerpo –estímulos sensoriales– y alma –emotividad– están necesariamente separados es continuar con el tipo de lógica que se quiere rechazar. Mientras entender que actuar sobre uno de ellos puede influir en el otro, es, precisamente, trabajar bajo la lógica del tipo de filosofía que se quiere practicar. Es por ello que no es difícil entender que un estímulo sensorial pueda influir en una emoción. Los estímulos sensoriales pueden afectar la emotividad, en lo cinematográfico, si estos remiten a una experiencia personal que tuvo consigo varias experiencias emotivas²⁵.

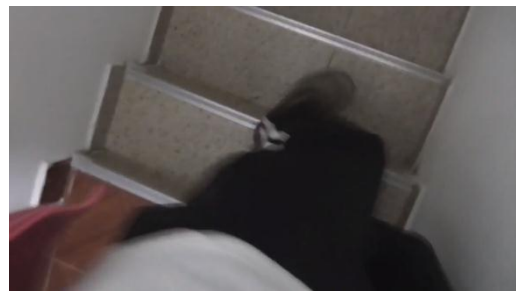
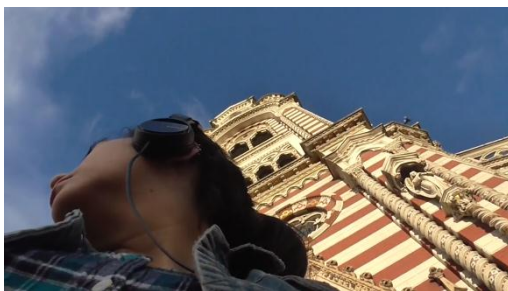
A continuación planteo un ejemplo que ilustra cómo la experiencia cinematográfica, con sus estímulos sensoriales, puede influir en el despertar la emotividad. Esto lo hago de nuevo desde mi experiencia creando audiovisuales con tintes ensayísticos. Empiezo a ver una secuencia que acabo de montar. Esta gira en torno a una experiencia personal. Un estímulo auditivo llega a mí, sus picos y vibraciones me permiten reconocerlo y relacionarlo con el miedo de la muerte. Esta relación la hago cuando reconozco los estímulos sensoriales auditivos presentes en la secuencia como cercanos a unos estímulos que experimentaré en la propia vida, fuera del cine. Lo que escucho es una canción que conocía antes de ver la secuencia –experiencia cinematográfica–. Esta canción tiene muchos elementos, entre ellos el sonido de una ambulancia. Siempre que he estado dentro de una ambulancia, escuchando su sirena, he estado cerca de la muerte, ya sea mía o de alguien cercano. Relacionar los estímulos auditivos

²⁵ Jaggar (2008) menciona que las emociones se pueden presentar como respuestas relacionadas con las experiencias de vida.

presentes en el corto con los vividos fuera de este no solo me permiten reconocer estímulos sensoriales –un sonido agudo y constante, como el de una sirena–; sino que me permite recordar las experiencias emotivas que acompañaron tales estímulos –miedo de la muerte–.

El uso complejo de la sensibilidad, que hace el cine, no solo se refiere a los varios sentidos utilizados, sino a que incluso un solo sentido recibe muchísimos estímulos sensibles en un intervalo corto de tiempo. La sirena de la canción me recuerda la muerte; así como lo que dice me hace pensar en un panteón; el sonido de lobos aullando me remite al peligro de morir; un piano grave me hace pensar en una iglesia católica y una misa para difuntos. También escucho, junto a la canción, el ruido grabado de una fiesta. Ahora me conecto más con mi propia experiencia de muerte, los sonidos y las imágenes van narrando lo ocurrido.

Además de oír, veo: la luz se presenta y se va, tiene diferentes colores, me siguen recordando un ambiente festivo. Veo los pies de varias personas, de repente la cámara se empieza a alejar de las luces, haciendo énfasis en unos pies que se alejan junto a esta. Allí la cámara crea un efecto de primera persona. No se ve a alguien alejarse mientras se enfoca este cuerpo completo como siendo un observador externo (Imagen 10). Sino que tal como los ojos se verían a sí mismo al caminar mirando hacia abajo, se ven en la pantalla los pies, las piernas y hasta las manos, pero nunca el propio rostro o la espalda (Imagen 11).



La cámara, además, tambalea constantemente. El lugar cambia, ahora es el exterior, está de noche, se ve una calle. La cámara en primera persona sigue tambaleando, se acerca al piso, en un movimiento brusco se deja de ver la calle para hacer un zoom hacia una luz intensa. Se escucha el sonido de un choque. Las luces parpadeantes, la imagen tambaleante, la oscuridad de la noche, la canción, el

ruido de la calle, el sonido del choque y los demás elementos presentes me hacen recordar, y experimentar a través de la secuencia fílmica, el miedo y la angustia de morir, la sensación de estar atrapada, el deseo de querer escapar que sentí en mi experiencia vivida.

No sería interesante entender que el cine solamente revive una experiencia emotiva para que esta sea pensada en momentos más racionales. No se trata de siempre presentar la emoción y luego razonar sobre ella. Hacer esta separación sería seguir creyendo que la emoción no razona, no crea saber ni hace que emerja sentido. La experiencia cinematográfica que revive el miedo de la muerte es la misma que me dice, incipientemente, que no quiero sentir ese miedo, es la misma que me hace presente cuándo y por qué se despierta ese sentimiento, e incluso, es la misma que me señala, también de manera incipiente, cómo tomar distancia de tal displacer. Es la angustia, el miedo que recrea el cine y que se aloja en el pecho y la garganta la que hace repeler estas sensaciones y las posibles acciones que las produjeron; es la narración cinematográfica y siempre emotiva la que hace identificar y rechazar ciertas experiencias; es el cine y su emotividad el que permite determinar si alejarse de ellas o no.

Conclusión

En el capítulo anterior delimité los ejercicios espirituales por los que apuesto en esta investigación. Dentro de esta demarcación planteé un ejercicio hecho desde una práctica filosófica que no rechaza el cuerpo, lo sensible, los placeres y lo emotivo para acercarse al saber y a la buena vida. Más bien, se revive el ánimo del ejercicio espiritual cínico con el cálculo de los placeres, o el epicúreo con la clasificación de los deseos. Estos no son rechazados por quien practica la filosofía, sino pensados por ella o él para establecer cuándo un placer puede llevarla(o) al sufrimiento, y así detenerlo; o, cuándo uno es inofensivo, y le es permitido acercarse.

Así mismo se pudo ver que, por un lado, en el cine ensayístico hay una apelación necesaria a la sensibilidad pues en sus varios momentos de creación se requiere de esta al hacer un uso complejo de estímulos sensoriales. En primer

lugar se debe disponer la sensibilidad para sentir algo en determinado lugar o situación. En segundo lugar se debe grabar ese lugar o situación haciendo uso de los sentidos. Y, en tercer lugar, al pasar sobre lo ya grabado para empezar el montaje, se debe hacer uso de la sensibilidad (verlo, oírlo). Y, por otro lado, en este cine no solo construye con la sensibilidad sino que esta puede ayudar a entender el mundo y cómo se vive o se quiere vivir. Si se quiere un lugar de realización de ejercicios espirituales que abrace lo sensible en la creación de conocimiento para la propia vida, el cine con su potencial de suscitar la sensibilidad y lo que esta conlleva se plantea como lugar pertinente para tal práctica. Ahora, este tipo de cine tampoco rechaza la construcción de saber desde fenómenos tradicionalmente desechados en esta tarea: como la emotividad.

En este capítulo expuse que el cine ensayístico comparte las características de los ejercicios espirituales delimitados en el primer capítulo. Tal cine es personal, reflexivo, puede realizar un examen de sí y proceder de forma dialógica, también tiene características que pueden favorecer la formación –ser creado con intuiciones, fragmentos diversos y repetición–, y por último permite reflexionar con el cuerpo, la sensibilidad y la emotividad. Que el cine ensayístico tenga estas características de los ejercicios espirituales planteados, lo hace pertinente para desarrollarlos. El siguiente capítulo ejemplificará cómo puede un filme tener estas características y, por lo tanto, reafirmará que el cine podría realizar el ejercicio espiritual planteado.

Capítulo III: Análisis de *Lost, Lost, Lost* de Jonas Mekas. Características cinematográficas ensayísticas y de ejercicios espirituales

En el capítulo anterior planteé que el cine ensayístico es propicio para la realización del ejercicio espiritual delimitado en el primer capítulo. Esto lo hice a través de la exposición de los puntos de encuentro entre el cine ensayístico y el ejercicio espiritual. Tales puntos demostraron que el cine ensayístico, al tener todas las características del ejercicio espiritual delimitado, es un lugar pertinente para realizar tal práctica filosófica. El tercer capítulo tiene la tarea de ejemplificar cómo un filme puede presentar las características mencionadas, y, por tanto, debe cerrar la exposición de cómo el cine puede, a través de su lenguaje, ser un ejercicio espiritual.

El filme que analizo es *Lost, Lost, Lost* (1976) de Jonas Mekas²⁶. Es necesario aclarar lo siguiente: no afirmo que Mekas esté realizando un ejercicio espiritual con su filme. La característica principal de los ejercicios espirituales es la intención que tiene quien los practica, su objetivo es transformarse a sí misma(o), hacer lo mejor posible de sí. No se conoce que esta sea la finalidad que busca Mekas con su trabajo, solo por esto no es posible afirmar que él esté realizando un ejercicio espiritual. Sin embargo, el filme de Mekas sí posee las demás características del ejercicio espiritual delimitado. *Lost, Lost, Lost* (Mekas, 1976) es un filme personal de carácter dialógico, con unas características de estilo que favorecen a la formación, y, que trabaja con la sensibilidad y la emotividad para hacer un trabajo reflexivo. Por lo tanto es posible mostrar que este filme tiene algunas de las características necesarias para realizar el ejercicio espiritual planteado, e invitar a realizar filmes que tengan como horizonte la transformación de sí.

El ensayo cinematográfico tiene todas las características para que allí se realice el ejercicio espiritual. Sin embargo, el cine-ensayo se ha visto solo como la inscripción de un pensamiento audiovisual y no se ha planteado como ejercicio espiritual. Esto se debe a que el estudio del cine-ensayo ha puesto la atención en sus características más teóricas y no en sus posibilidades prácticas –en cuanto

²⁶ En el anexo –página 81– se encuentra el enlace para visualizar el filme mencionado.

éticas– que buscarían la transformación sí misma(o). Precisamente, el sentido de esta investigación se encuentra en señalar que el cine-ensayo tiene todas las características para realizar un ejercicio espiritual, solo faltaría emprenderlo con la actitud filosófica antigua que acá se intenta rescatar: la de formación, transformación y mejora de sí.

3.1. Jonas Mekas y su cine

Antes de empezar el análisis del filme, y con la intención de contextualizar a la lectora, haré un recuento de *Lost, Lost, Lost* (1976) y, por su puesto, un corta presentación de la vida de su creador y de las características de su trabajo. Jonas Mekas es un cineasta lituano nacido en 1922. A sus veintidós años fue prisionero y esclavo del Tercer Reich en un campo de trabajos forzados. Después de la guerra estudió filosofía en la Universidad de Mainz. A finales de 1949 la Agencia de refugiados de la ONU lo llevó a vivir en Nueva York. Desde esa fecha, hasta la actualidad, el cineasta vive y trabaja en esa ciudad. Esto le permitió ser conocido como uno de los principales representantes del cine experimental y de vanguardia estadounidense.

Según cuenta Mekas, dos semanas después de llegar a Nueva York pidió dinero prestado y con ello compró su primera cámara con la que empezó a registrar breves momentos de su vida. En 1954 creó junto a su hermano la revista *Film Culture* que pronto se convertiría en una de las revistas de cine más importantes de los Estados Unidos. Después de escribir varias columnas sobre cine decide emprender su carrera cinematográfica con el filme *Guns of the Trees* (1962). Esta es una de las pocas películas dramatizadas de Mekas, con un metraje que no involucra escenas de su vida personal, diaria y en ocasiones íntima.

El cineasta lituano empezó a grabar su día a día desde 1950, lo que hacía, según dice, era caminar con su cámara reaccionando a la realidad inmediata, situaciones, amigos, Nueva York; unos días grababa unos segundos, otros unos minutos, o incluso no grababa nada. Pero fue hasta 1968 que empezó a editar ese metraje haciendo *Walden: Diaries, Notes, and Sketches* (1969), uno de los primeros filmes donde aparece el estilo que lo caracteriza. Mekas, al comenzar este filme, tenía la idea de representar Nueva York a través de los ojos de una

adolescente (Sitney, 2008). Sin embargo, en este filme ya aparecen las grabaciones de su vida diaria, se ven los amigos, situaciones y lugares que él frecuentó.

El filme que se analiza en este capítulo está completamente emparentado con la vida de Mekas. *Lost, Lost, Lost* (1976) es un filme que contiene metraje grabado desde el temprano exilio de Mekas en Nueva York, en la década de los cincuentas, hasta su experiencia en los contraculturales sesentas estadounidenses. Este filme está dividido en seis *reels*²⁷. El primero presenta a un Mekas solitario, generalmente triste o melancólico, recién llegado a Nueva York, hablando del dolor del exilio. El cineasta se presenta junto a sus familiares y amigos, así como compartiendo lugares y actividades con otros(as) lituanos(as) también exiliados(as) en esa ciudad.

En el segundo *reel*, Mekas sigue mostrando la vida lituana de exiliado: sus bodas, bailes, escuelas primarias, reuniones, búsquedas de trabajo, su sentimiento de dolor por el exilio. Pero ahora el cineasta muestra los movimientos políticos lituanos, sus marchas y protestas. Este es un conflicto que toca su propia vida, lo desespera, lo hace llorar, divide a su propia familia. Después de hablar sobre estos movimientos, y sobre la idea, cada vez más lejana, de vivir solo un exilio temporal, Mekas empieza a sentir que lo único que puede hacer por Lituania es construirse desde cero, desde el inicio. El cineasta termina este *reel* contando que dejó Brooklyn y la comunidad de exiliados para mudarse a Manhattan.

Efectivamente, en el tercer *reel*, Mekas se aleja de la vida de exiliado y se acerca por completo al cine y a una nueva comunidad. Ahora los lugares y situaciones concurridas son el apartamento donde vive y escribe —esta es la época donde inició *film culture*—, las recaudaciones de fondos para llevar a cabo su proyecto editorial y de archivo fílmico, el rodaje de *Guns of Trees* (1962), las caminatas y encuentros con amigos, entre otros. Aunque sigue sintiéndose solo, está emocionado, maravillado por la nueva ciudad, está dispuesto a sumergirse en

²⁷ No traduzco *reel* por carrete o rollo porque la división de estos obedece más a una necesidad de dar unidad narrativa que a la de dividir arbitrariamente el celuloide. Parece que la palabra carrete señala el mero cilindro en que se enrolla la película fotográfica editada. El *reel* en el que Mekas divide su filme tiene cada uno su unidad narrativa.

ella. Si bien disminuyó el dolor del exilio, Mekas no se acopla por completo a Estados Unidos. El cineasta termina este segmento, esta parte de su vida, preguntándose, sin encontrar respuesta, qué hace en Norteamérica.

En el cuarto *reel* Mekas muestra que sigue escribiendo y estando presente en la comunidad artística; pero dedica casi toda la sección a mostrar las manifestaciones del movimiento por la paz, del que hizo parte. El cineasta dice que estando en este lugar no quería mirar atrás nunca más, o por lo menos en ese momento; parece que aquí hacía referencia a Lituania. El *reel* cinco está protagonizado por su *Rabbit shit Haikus* y la mención que hace del final del camino. El haikus hace referencia a un tipo de poesía japonesa caracterizada por ser breve. Y el *rabbit shit* es una firma única de Mekas. Con esta se refiere, según P. Adams Sitney (2008), al reconocimiento de que su autobiografía es solo una prolongación de la narrativa que no busca un objetivo o propósito final (p. 87)²⁸. El *Rabbit shit Haikus* resulta ser un poema audiovisual a la propia vida, la cual se lleva a cabo en sus diversos momentos y no tiene un objetivo o respuesta final.

En el último *reel* Mekas sigue mostrando su vivir cotidiano con amigos(as) —que además son artistas— asistiendo a seminarios de cine, yendo a la playa, entre otras situaciones. Mekas habla de cómo se siente con estas experiencias, las dibuja como esenciales para su vida. El cineasta, al terminar varios *reels*, varias etapas de su vida, se despide de diferentes personas que representan comunidades; primero fueron los lituanos exiliados, luego su hermano Gideon y algunos amigos, y esta parte no es la excepción pues vuelve a repetir: “Este fue uno de esos últimos días”. En la misma playa de Stony Brook donde, al finalizar el primer *reel*, Mekas se despedía de unos amigos lituanos, ahora se despedía de otras personas. El cineasta cierra señalando que su hábito fue atarse inmediatamente a cualquier lugar sin que ninguno fuera realmente suyo.

Mekas, a sus 96 años sigue grabando, editando y compartiendo narraciones y construcciones audiovisuales de partes de su vida. El artista posee una gran cantidad de títulos entre filmes, libros de poesía e instalaciones. Estas creaciones

²⁸ Este autor, además de pensar sobre Mekas, es uno de los personajes que el cineasta presenta en el filme (Imagen 18. *P. Adams take a walk in the rain*). Quizá el conocimiento del autor sobre Mekas, es personal además de académico.

llevan su firma experimental, de vanguardia, personal, diaria, cotidiana, poética y también ensayística. En este apartado quise hacer una introducción al cine de Mekas, exponiendo partes importantes de su vida y de su trabajo. En los apartados que siguen responderé a cómo están presentes, en *Lost, Lost, Lost* (1976), las características dadas al ejercicio espiritual ensayístico.

3.2. Ejercicio personal en *Lost, Lost, Lost*

Mekas trabaja desde un enfoque personal y hace un ejercicio que da cuenta de su actuar en el mundo y su concepción de este. El trabajo cinematográfico del lituano se caracteriza por ser personal, claramente no ficcional, e incluso rayar con lo íntimo. En su entrevista con Manuel Asín, Mekas (2017) dice:

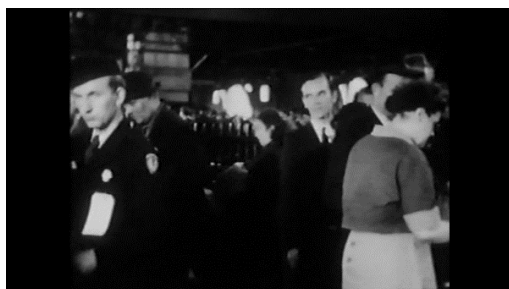
Quando filmo o cuando escribo, o haga lo que haga, siempre es algo que viene de la misma persona, que soy yo. De manera que, por supuesto, es cómo yo lo veo... cómo siento las cosas, cómo pienso de ellas (cuando escribo), cómo las miro (cuando filmo)... es la misma persona, que soy yo. (p. 35)

Aquí Mekas está señalando, en primer lugar, que al filmar se hace presente a sí mismo (yo), y lo que filma proviene de sí. Pero, ¿a qué se refiere con esto? No está señalando que los planos que filma provienen de él como un mero ejercicio de su mano al oprimir el botón de grabación. Más bien, está señalando, como lo dice en la entrevista, que la cámara remplaza su ojo; y no su ojo como separado de su cuerpo, de él como un todo, sino un ojo conectado a lo que él es, a cómo ve, a cómo piensa en ese momento, a cuál es su temperamento (Mekas, 2017, p. 36). Es decir, todo Mekas, como persona, está plasmando, fijando, poniendo en la cinta lo que su ojo ve, lo que él ve, lo que piensa y lo que siente. Y, se puede intuir, que el mismo ejercicio de fijación ocurre cuando está trabajando en el montaje de sus filmes, por el lenguaje que utiliza, se entiende que quiere plasmarse, plasmar lo que piensa y lo que siente.

Lost, Lost, Lost (1976) es un filme en clave personal, su creador, por un lado, da cuenta de su vida, experiencias, prácticas, sufrimientos y gozos, y, por otro, plantea su concepción de mundo. En los primeros dos *reels*, por ejemplo, Mekas da cuenta de las experiencias que tuvo como exiliado lituano en Estados

Unidos. Nunca afirma literal y alfabéticamente: “Vivía las experiencias de un exiliado”, su forma de contarlo es cinematográfica.

Como mostré en el capítulo anterior, Mekas comienza el filme con su voz en *off* pidiéndole a un Ulises que cante la historia de un hombre que nunca quiso dejar su hogar. Junto a este audio, el cineasta pega imágenes suyas. Aquí ya se empieza a señalar, por medio de la edición cinematográfica, que Mekas es el hombre exiliado. Segundos después presenta un intertítulo que marca el lugar que se presentará “El muelle de la calle 23. Los expulsados llegan a América”²⁹. Se ven, efectivamente, personas de diferentes edades esperando, maletas en el piso,



todo esto parece señalar que son los expulsados (Secuencia de imágenes 2).

Mekas muestra las primeras imágenes que tomó en Nueva York, lo cual lleva a pensar que es él quien está llegando a una nueva ciudad. Relata su experiencia al empezar a vivir allí. La vida sigue y todo parece normal, dice, mientras muestra, efectivamente, la escena cotidiana de unos niños aprendiendo a escribir. Cuenta que su familia y él se reunían en las tardes, lo cual hace pensar que quienes están en esas imágenes, que acompañan lo dicho, son su familia. Justo después de mostrar y hablar de esta normalidad dice: “La única cosa que

²⁹ El filme es hecho en inglés y no se encuentra traducido al español. Las traducciones acá presentes son propias.

ustedes nunca sabrán es lo que ellos piensan. Ustedes nunca sabrán qué pensaban estas personas en aquellas tardes y en Nueva York”. Junto a estas palabras se muestra un soldado con un arma acercándose a la cámara. El creador señala, con estas imágenes, lo que él y su familia pensaban en medio de aquella normalidad: la guerra que vivieron. Mekas empieza a dibujar lo que afirmará en los primeros dos *reels*: que él y su comunidad, aunque no vivieran una guerra directa en Nueva York, no podían dejar de pensar ni de sentir las consecuencias que esa guerra ha



dejado en sus vidas: el dolor del exilio (Secuencia de imágenes 3).

En los primeros tres minutos del filme, Mekas ya ha mostrado varias experiencias personales, estas expresan que él y su comunidad no están en su hogar, son exiliados. Estas vivencias involucran personas concretas con las que el creador entra en relación: su hermano Adolfas, su padre, el resto de su familia y de la comunidad lituana exiliada. Y, a su vez, estas experiencias implican formas de comportarse en y con determinadas personas, ambientes, objetos, comunidades, lugares.

Como ya expuse, una sola toma puede expresar, por ejemplo, verbos, sustantivos y adjetivos, por lo tanto puede mostrar acciones, describir lugares, personas, ambientes, y hacer énfasis en algún detalle. Así, mientras el creador está narrando sus vivencias, en qué consistieron, con quién las vivió, también está diciendo cómo se relacionó con aquello y con quienes tuvo la experiencia. Por

ejemplo, nunca se ve a Mekas atacando, gritando o golpeando, tampoco el menciona haberlo hecho. No se ven expresiones de furia provenientes de quien mira a la cámara; se observan, más bien, saludos, sonrisas y expresiones tristes. Esto expresa, por lo menos visualmente, que la relación de Mekas con sus cercanos no fue de violencia, furia o miedo.

Las experiencias narradas también pueden mostrar afecciones causadas en y con determinadas personas, ambientes, comunidades, etc. Mekas presenta aquello que su cámara capta a través de las calles de Brooklyn. Aquí empieza un canto lituano que puede transmitir tristeza, se ven calles vacías, dos hombres sentados con expresiones que –gracias a la influencia del sonido y del discurso que hasta el momento Mekas ha construido– por lo menos no están alegres, parecen ser lituanos y sentir con dolor³⁰ su exilio. Después de presentar el lugar, las personas, los ambientes y las emociones en éste, Mekas se presenta a él mismo y dice haber caminado por estas calles. Sigue la canción lituana y aparece Mekas caminando sin compañía, en una calle solitaria donde solo hay autos y edificios. El creador dice haber caminado su corazón llorando por la soledad (Secuencia de imágenes 4).

³⁰ Realmente no se le puede asignar una palabra a la o las emociones que Mekas trae al filme. Este, al ser audiovisual no necesita de las palabras para construir, recordar y transmitir emociones. El (la) creador(a) revivirá, recordará o renovará lo que sintió en su antigua experiencia, a través de la experiencia cinematográfica de las imágenes y los sonidos que trae de su pasado, y que reconstruye. El (la) creador(a) tiene allí una afección, la siente, la revive con el cine. Esta afección existe, está presente en él, sin embargo, esta puede adquirir o no un nombre; o, puede ser relacionada con más de una palabra. En el caso de Mekas, por ejemplo, ¿qué nombre recibiría el sentimiento que revive al hablar del exilio? Dolor del exilio, *Walk my heart crying from lonelines...*



Mekas cuenta esta experiencia de soledad, exilio y dolor por medio de la mención y la muestra del llanto, las caminatas solitarias, las noches de insomnio, las reuniones familiares, el muelle de llegada, las calles de Nueva York. Pero a su vez da cuenta de sus propias afecciones, las construye. Es su voz en *off*, las canciones lituanas y las grabaciones audiovisuales, junto a su montaje, lo que le permite reconstruir ese sentimiento, emoción, sufrimiento, en todo caso, esa afección que vivió. También la construcción que hace a lo largo del filme le permite exponer cómo entendió las experiencias, prácticas y afecciones que estaba viviendo.

El cineasta hace un ejercicio personal respondiendo, desde su condición de exiliado lituano, quién es él. Esta construcción de lo personal se hizo con el lenguaje cinematográfico, el montaje permitió a Mekas exponer su condición. Él respondió a quién es dando cuenta de sus experiencias concretas: llegada a Nueva York, búsqueda de trabajo, reuniones familiares y con la comunidad, etc. Al ser unas vivencias concretas también dibujan las personas y lugares con los que se entra en relación, además del comportamiento que se tiene en y con estos. Pero también son experiencias afectivas, Mekas es capaz de plasmar en el cine su sentimiento de soledad, quizá su tristeza, pero por supuesto el dolor que le causaba el exilio. Se ve entonces que el cine puede poner la atención en sí

misma(o), tratar la vida propia, las experiencias y lo que implican. Mekas pudo dibujar, a través del filme, una imagen de lo que él es, y fijarla en la pantalla.

3.3. Ejercicio reflexivo y de examen de sí en *Lost, Lost, Lost*

Los filmes, además de personales, pueden ser reflexivos al construir y fijar una imagen de sí, y, examinarla por medio del diálogo. En el apartado anterior, cuando hablaba de lo personal, expuse cómo Mekas construyó cinematográficamente una imagen propia a través de la exposición de experiencias. Allí se describió como exiliado lituano, hermano, trabajador, aficionado a grabar, solitario, y adolorido. También, esta imagen de sí, puede ser creada a través de la exposición de las propias prácticas y concepción del mundo.

Mekas consolidó para el filme, a través de la exposición de sus vivencias, las prácticas que llevó a cabo mientras vivía en Brooklyn con su familia y la comunidad lituana. El cineasta reproduce canciones lituanas mientras muestra un parque donde estaba reunida esta comunidad. Expone un día de picnic lituano con muchísimas personas reunidas en un parque mientras hablan, comen, ríen, juegan y bailan. Pasa por Nueva York mostrando las bodas, encuentros, manifestaciones y escuelas lituanas. Mekas grababa esto, no porque planeaba hacer un documental sobre el exilio lituano, sino, porque él mismo lo estaba viviendo.

Las prácticas que Mekas consolidó en esta etapa de su vida fueron determinadas por su condición de exiliado. Estas giraban en torno a esta comunidad: sus acciones, relaciones, afecciones y sufrimientos. El cineasta es recurrente en señalar que, al comenzar el exilio, la estadía en Nueva York se sentía como algo temporal. El ambiente era de añoranza, de recuerdos, de desesperación. Se intentaban movilizar políticamente para cambiar el panorama del país natal, se creaba conflicto en la comunidad. El sentimiento de no pertenecer a ningún lugar y el dolor del exilio marcaron cada práctica de Mekas en esta etapa.

El ejercicio reflexivo que hace Mekas se da al reflejar y construir una imagen propia con sus experiencias y prácticas, al preguntarse “quién soy” y responder. La reflexión también se presenta a través del examen de sí. Este

identifica ideas con las cuales se vive para ser examinadas y poder determinar si tomar o no distancia de estas. Por supuesto, el objetivo de este examen es la transformación de las propias prácticas. A continuación se ejemplificará cómo Mekas procede de acuerdo al examen de sí.

Hasta el minuto 50 del filme Mekas ha mostrado sus prácticas de exiliado y ha reflexionado sobre estas respondiendo a cómo las vive: con calma y dolor. Mekas identifica el haber vivido añorando Lituania, quizá hasta sintiendo como temporal su estadía en Nueva York, esperando hacer algo por su país, viviendo el dolor del exilio. Sin embargo, sobre el minuto 52, Mekas dice:

Empecé a sentir que si algo puede ser hecho por Lituania, solo puede ser hecho por las personas que viven allí; que la única manera en la que puedo ser útil para Lituania es construyéndome desde cero, desde el comienzo, y luego devolviéndome a mí mismo, a lo que sea que soy.

Después de identificar la idea con la que vive (hacer algo por Lituania, volver a ella, sentir el dolor del exilio), Mekas realiza la segunda parte del examen de sí: determina tomar distancia de esta idea y expone las razones. No solo hay un cambio en la concepción de mundo de Mekas, en sus ideas, sino también hay una transformación de sus prácticas y el dolor que la acompaña. Justo después de mencionar su nueva concepción, Mekas dice dejar Brooklyn y la comunidad de exiliados para vivir en Manhattan con diferentes personas, prácticas y afecciones.

Mekas también trabaja con el proceder dialógico de la reflexión. Se había dicho que el diálogo consistía en un recorrido del pensamiento cuyo camino se traza en virtud de acuerdos mantenidos entre alguien que interroga y alguien que responde. Estas dos partes pueden estar en una sola persona, y para que ello ocurra tiene que haber una suerte de desdoblamiento. Allí hay una toma de perspectiva, una parte se diferencia de la otra, y, al tener características que chocan, entran en discusión para determinar un juicio. Por supuesto, este proceso tiene como objetivo dar un juicio sobre sí para proyectar y lograr una transformación propia.

El cineasta utiliza un recurso que hace muy notorias estas dos partes: salta de primera a tercera persona para referirse a sí mismo. Sobre el minuto 36 dice: “Oh, ¡Canta Ulises! ¡Canta! ¡Habla de los lugares en los que has estado! ¡Cuenta las cosas que has visto!” Y casi instantáneamente responde: “Y yo estuve ahí, y yo fui el ojo de la cámara, yo fui el testigo y lo grabé todo. Y no sé, ¿estoy cantando o estoy llorando?”. Mekas es quien demanda pero a la vez es el Ulises que responde y vuelve a preguntar.

Durante el filme, mediante el lenguaje cinematográfico, un Mekas joven buscó un lugar, una comunidad, ligándose y alejándose de estas. Y un Mekas viejo responde al final de la cinta: “Él no sabía dónde estaba. (...) ningún lugar era realmente suyo, realmente su hogar. Él tenía este hábito de atarse inmediatamente a cualquier lugar”. El Mekas joven preguntaba qué había al final del camino, decía no poder vivir sin saberlo, y el Mekas que habla en tercera persona responde después de una pequeña sonrisa:

¿Sabes? Él no encontró nada, nada al final del camino. Cuando después, muchos años después del viaje, llegó al final, no había nada, nada, solo una pila de caca de conejo. Ya ni siquiera el conejo estaba ahí y el camino no llevaba a ninguna parte.

El diálogo de Mekas consigo mismo parece terminar en dos juicios: primero, no hay nada al final del camino, este no lleva a ninguna parte; y, segundo, él sigue sin tener un lugar que sea realmente suyo, pero se adapta inmediatamente a cualquiera que encuentre. Este ejercicio reflexivo no solo permitió fijar y cambiar unas concepciones propias del mundo. Seguramente hay una transformación entre vivir con la preocupación de encontrar un propósito final para su vida, y vivir sin preocuparse por esto, disfrutando cada momento por cotidiano y banal que sea. Lo mismo pasa con la construcción de Mekas como alguien que se puede adaptar inmediatamente a cualquier lugar. Esto va transformando la concepción de sí, y se funda como afirmación que da forma a una hipotética acción futura (si Mekas necesitara acoplarse a una nueva comunidad seguramente tendría presente que se ha construido como alguien a quien le es fácil hacerlo).

El creador realiza un ejercicio reflexivo en su filme por tres razones. Primero, porque construye y fija una imagen propia a través de sus experiencias (bodas, manifestaciones, caminatas), sus prácticas (de exiliado lituano, artista, activista), las afecciones que esto le despierta (dolor, tristeza, alegría) y sus concepciones de mundo (no hay un propósito final para la vida). Segundo, porque realiza un examen de sí donde audiovisualmente identifica una idea con la que vive (volver a Lituania, volcar sus prácticas en pro de cambiarla), y determina si tomar o no distancia de ella y por qué (se aleja de la idea argumentando que solo quien viva en ese país puede ayudarlo, y que si algo puede hacer él es construirse desde cero). Y, tercero, porque procede dialógicamente, por medio de la interrogación y la respuesta que hay entre varios Mekas. Este diálogo le permite llegar a juicios (por ejemplo, que él no tiene realmente un hogar pero se puede acoplar inmediatamente a cualquier lugar), y estos juicios podrían transformar sus prácticas presentes (por ejemplo, Mekas puede empezar a entenderse como una persona que se acopla con facilidad a lugares. Esta nueva manera de entenderse podría influir en el creador al momento de comportarse de tal o cual manera frente a un hipotético futuro acoplamiento a lugares).

3.4. Ejercicio temático, fragmentario y formativo en *Lost, Lost, Lost*

En el capítulo anterior dije que el cine ensayístico es hecho con intuiciones difusas, y que estas giran en torno a un tema. Además, dije que esta manera dispersa de proceder puede favorecer a la formación. En este apartado ejemplificaré cómo el cine puede ser hecho con partes diversas que giran en torno a un tema, y cómo esto puede favorecer la formación de quien lo realice.

Mekas acepta que sus películas están compuestas de muchas piezas, cada una de estas es diferente, y esto permite que cada parte aporte algo nuevo (Mekas, 2017, p. 34) Esta afirmación es notoria en *Lost, Lost, Lost* (1976). Muchos de los tiempos que usa el filme hacen que este parezca disperso. Tomas de dos segundos pueden seguir unas de un minuto entero, una escena de quince segundos sigue a una de seis minutos. También los elementos que utiliza para montar el filme parecen unirse de manera diversa. Se pueden encontrar unas secuencias acompañadas siempre por la voz en *off*, otras sin esta; a veces esta voz acompaña

solo escenas, o tomas, e incluso puede desaparecer y dejar a la imagen sola o con otra pista de sonido.

La misma composición de las imágenes tiende a ser desordenada e ir en múltiples direcciones. Se pueden ver algunos fotogramas de la escena que responde al título “P. Adams camina en la lluvia” (Imágenes 12 a 19). Esta composición es hecha con fragmentos diversos. Para narrar a un personaje caminando bajo la lluvia, Mekas necesita empezar con un plano volteado de la calle (12), seguir con uno recto (13), detallar la lluvia en el pavimento (14), volver al plano recto (15), realizar una toma en primera persona (16), hacer un plano detalle de la alcantarilla (17), grabar una toma en tercera persona (18) y terminar

con el detalle de unas ramas (19). Pero, ¿por qué no simplemente grabar en un plano secuencia, con la cámara en tercera persona, a P. Adams caminando bajo la lluvia?

Según dice Sitney (2008), Mekas contó que había un árbol, en Central Park, el cual le gustaba grabar. Después vio las grabaciones que le había hecho, pero desde la perspectiva de quien observa, y se dio cuenta que no era lo mismo



Imagen 12. Plano volteado



Imagen 13. Plano recto.



Imagen 14. Plano detalle al agua en la



Imagen 15. Plano recto de nuevo.



Imagen 16. Cámara en primera persona.

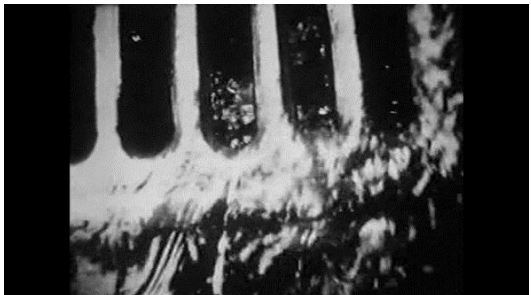
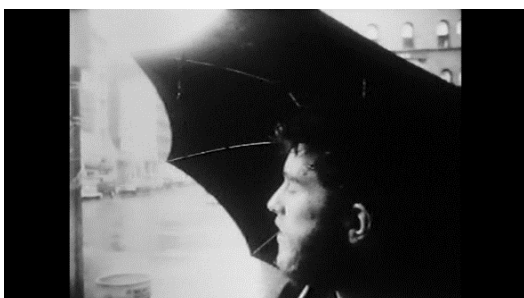


Imagen 17. Plano detalle a la alcantarilla.



que él había visto, era solo un árbol aburrido parado allí. Entonces empezó a

filmar el árbol en diversos fragmentos, eso permitió, según él, que se viera el viento y algún tipo de energía. Ese árbol montado con diversos fragmentos era el árbol que le gustaba a Mekas, allí estaba lo que él realmente vio en ese árbol. El cineasta termina esta historia con la siguiente afirmación:

Estoy tratando de llegar al por qué estoy mirando hacia lo que estoy filmado, por qué estoy filmándolo, y cómo estoy filmando. El estilo refleja lo que siento... estoy tratando de entenderme a mí mismo, lo que hago... soy totalmente ignorante de lo que estoy haciendo (Sitney, 2008, p. 91)

Cuando Mekas graba en fragmentos, como en el caso del árbol o de la caminata de P. Adams, lo hace para intentar reflejar en la pantalla lo que siente. Y este reflejo, esta pintura de su sentimiento se realiza para entenderse a él mismo. Con esta creación fragmentaria Mekas está haciendo el ejercicio reflexivo del que se ha venido hablando, se está dibujando, pensando, estudiando, tratando de entenderse a través de sus creaciones audiovisuales. Y este ejercicio reflexivo es, precisamente, un ejercicio formativo. Cuando el creador intenta reflejarse, crear una pintura de sí, se está dando forma, está respondiendo a cómo es, qué hace, cómo lo hace y qué siente. Incluso, a cómo quiere vivir (si quiere seguir frecuentando el árbol y lo que siente con él, o no).

Los filmes-ensayo también giran en torno a un tema que da cohesión a las partes. Mekas (2017) afirma que su ejercicio cinematográfico se vuelve significativo cuando decide juntar algunas de sus piezas, “quizá siguiendo un tema”, y así puede hacer una película (p. 34). Las piezas que Mekas recogió y editó de su vida (imágenes, sonidos, cortos, largos, voz en *off*, diferentes planos en y con diferentes personas, lugares, situaciones, aficciones...) le ayudaron a construir su filme siguiendo un tema. Este se podría traducir como el constante sentimiento de estar perdido, de no tener un lugar suyo ni un punto de llegada. Pero lo importante es que construir en torno a un tema le ayuda a Mekas a estudiarse en varias dimensiones, dar juicios sobre su vida y formarse.

Al establecer un tema –estar eternamente perdido–, el creador puede estudiarse rastreando dónde, por qué y con quién empezó ese sentimiento. Cuando

se estudia va creando una pintura suya diciendo quién es, con quién, cómo actúa, por qué lo hace, qué siente. Esto ya le da forma a quién es el creador y le permite dar juicios sobre sí. Afirmar que la vida no tiene un propósito final no solo le dio forma a la concepción de mundo del cineasta, sino que fue dándole forma a su manera de habitar el mundo, de vivir: ya no preocupado por encontrar un final del camino, una comunidad, Mekas disfruta de los pequeños fragmentos de la vida.

3.5. Ejercicio sensible en *Lost, Lost, Lost*

Lost, Lost, Lost (1976) se crea sin rechazar la sensibilidad. Es claro que Mekas necesitó poner en juego su sensibilidad al momento de empezar la creación de su filme. El cineasta también pasó por los dos momentos de uso complejo de la sensibilidad en la creación cinematográfica ensayística que planteaba en el capítulo anterior. En un primer momento, Mekas tuvo que poner en juego sus sentidos y estímulos sensoriales (auditivos e incluso táctiles) pues fue él mismo quien grabó la gran mayoría del metraje que compone el filme. El creador tuvo que poner en juego su ojo para encuadrar, realizar acercamientos, elegir planos,



etc.

El cineasta había dicho que cuando grababa por fragmentos buscaba reflejar lo que sentía. Muchas de las escenas que Mekas graba en los últimos *reels* son captadas por fragmentos (Secuencia de imágenes 5). Esto hace pensar que, en ese mismo primer momento, Mekas tuvo que disponer su sensibilidad para sentir algo, ya sea táctil, olfativo, sonoro, etc. y posteriormente hacer sus grabaciones fragmentarias e intentar captar esto que sintió.

En un segundo momento, el cineasta también debía disponer su sensibilidad para escuchar, ver y sentir lo grabado. Al ser Mekas el mismo encargado de la edición del *footage* que había recogido por años, también debía utilizar su sensibilidad al ver lo grabado para ir montando el filme. Por ejemplo,

en la *secuencia de imágenes 4*, que ya se había comentado, Mekas tuvo que verse a través de la pantalla. También tuvo que disponer sus oídos para escoger la canción lituana que acompaña la secuencia. El cineasta era más joven y caminaba por unas calles que habitó. Es notorio que el creador recordó y re-construyó esa vivencia porque para el momento del montaje Mekas ya no estaba viviendo con la comunidad de exiliados; y, –como se puede ver a través del filme– el cineasta no estaba tan fuertemente determinado por su condición de exiliado –en esa época de su vida seguía con la comunidad de artistas en Nueva York–. El cineasta pudo volver a construirse como fuertemente determinado por el exilio a través de las imágenes que había grabado y de los sonidos que eligió montar junto a estas. Las sombras, texturas y luces que acompañan la imagen en movimiento de Mekas caminando solo por unas calles vacías, además de las tonalidades de la canción lituana que escogió, parecen expresar, construir sentido, decir incipientemente, por ejemplo, que él es exiliado. Esta es solo una escena, unos segundos de filme. Mekas continua haciendo estas construcciones de sentido con las imágenes y los sonidos, y esto le permite dar, en la totalidad del filme, afirmaciones sobre sí mismo: que desde el exilio no ha tenido un lugar realmente suyo, que siempre se acopla al lugar que llega, que nunca debió buscar un único y gran objetivo para su vida sino que se conforma y alegra con los pequeños y bellos momentos que esta tiene.

3.6. Ejercicio emotivo en *Lost, Lost, Lost*

El filme de Mekas apela en varias ocasiones a la emotividad. Esta le permite al cineasta hacer afirmaciones sobre su concepción de mundo. En las afirmaciones de Mekas sobre el dolor del exilio, por ejemplo, el cineasta no solo está exponiendo que es exiliado sino que está realizando un juicio intencional³¹: estoy adolorido por mi condición de exiliado, digamos. Este juicio es muy importante en la construcción de sentido que se buscaría hacer desde una filosofía como forma de vida pues responde a preguntas como ¿qué eventos o situaciones desencadenan determinadas emociones en mí? O ¿cuáles son mis respuestas

³¹ Jaggar (2008) entiende el Juicio intencional como un elemento integral de la emoción.

emocionales frente a ciertas vivencias? Incluso ¿busco el compromiso activo y la repetición de esta emoción, o, prefiero rechazarla?

Hacer un filme ensayístico haciendo uso de la emotividad podría responder preguntas como: ¿qué tan frecuente es en mi vida y en mis experiencias determinada emoción?, ¿me defino parcial o totalmente a partir de ciertas respuestas emocionales? El cineasta, por su parte, no hace solamente este juicio intencional –“estoy adolorido por el exilio”– sino que responde, en parte, quién es él desde esa vivencia emotiva. Parece haber un resquicio de dolor del exilio en una de las afirmaciones finales de Mekas: “ningún lugar es realmente mi hogar”. El dolor del exilio acompañó a Mekas, como lo muestra el filme, e incluso le ayudó a definir parte de lo que el cineasta es: alguien que lleva siempre, en algún nivel, el dolor de no pertenecer a ningún lugar.

Conclusiones

El ejercicio que realiza Mekas en *Lost, Lost, Lost* (1976) es personal en cuanto responde a quién es él narrando sus experiencias, prácticas y concepciones de mundo. Estas tres no son narradas de maneras abstractas sino, más bien, relacionando de manera concreta estas prácticas a personas, lugares, situaciones, formas de comportarse y afecciones. Entonces, quien realice el ejercicio espiritual planteado tiene una amplia gama de temas y preguntas a tratar: ¿Qué comportamiento se tiene con determinadas personas, lugares, situaciones?, ¿qué prácticas se forjan y cuál es su naturaleza?, ¿qué prácticas conllevan determinadas a determinados sentires, emociones, sufrimientos o gozos?, y, ¿por qué?

La parte reflexiva del filme que realiza Mekas ejemplifica cómo el cine puede seguir desarrollando estas preguntas, que son las mismas realizadas para un ejercicio espiritual como el planteado. Ya no solo se preguntaría por el tipo de prácticas y concepciones que tiene, sino que, gracias a un ejercicio de examen de sí, identificaría ideas con las que vive, estudiaría y determinaría si seguir viviendo con ellas. El cineasta también realiza un diálogo consigo mismo utilizando elementos como el salto de la primera a la tercera persona, o el paso de imágenes de un Mekas determinado por el exilio a unas de un Mekas buscando acoplarse a

diferentes comunidades. Estos varios Mekas dialogan entre sí y terminan dando juicios sobre la propia concepción de mundo.

También el estilo en que es realizado *Lost, Lost, Lost* (1976) favorece a la formación, tal como lo hace el ejercicio espiritual ensayístico-audiovisual. Mekas dice que para poder reflejar en la pantalla lo que siente y lo que es debe crear por fragmentos diversos. Este reflejar es un ejercicio reflexivo, que es a su vez formativo en cuanto va constituyendo, dando forma, desde lo fragmentario, a lo que es el creador. También el creador se va formando desde los juicios sobre sí que logra al reunir fragmentos diversos en torno a un tema.

Por último, el filme ejemplifica cómo se puede crear con la sensibilidad. A diferencia de otro tipo de cineastas, Mekas graba su cotidianeidad, y al hacer esto pone en movimiento su sensibilidad pues, como él mismo lo dice, graba desde fragmentos para reflejar algo que sintió en primera instancia. También a diferencia de otros tipos de cine, Mekas es el mismo encargado de revisar y editar el *footage* que ha recogido. En esa revisión y montaje tiene que volver a poner en juego los estímulos sensoriales. Además, es con ayuda de esta que el cineasta hace emerger sentido, pues también la sensibilidad le permite plantear afirmaciones sobre sí.

Conclusiones

En el primer capítulo me propuse exponer las características principales de la filosofía como forma de vida para aclarar, por un lado, cómo estoy entendiendo práctica filosófica, y, por otro, para establecer los rasgos que debiera cumplir una creación filosófica realizada desde la filosofía como forma de vida. Por eso dije que la filosofía como forma de vida es una práctica personal, que pone su atención reflexiva y práctica en la propia vida, experiencias, prácticas y concepción de mundo; que busca con un estudio y trabajo sobre sí la transformación propia; y que lleva a cabo este proceso formativo a través de los ejercicios espirituales. Estos ejercicios son, a fin de cuentas, la misma práctica filosófica de la antigüedad y de la filosofía como forma de vida. Estos son de una gran variedad y dentro de su clasificación se pueden encontrar los ejercicios espirituales discursivos que toman lugar en la escritura desde diferentes géneros literarios, y que son dialógicos y de examen de sí. Este es el tipo de ejercicio espiritual del que hablo cuando me pregunto por la posibilidad que tiene el cine ensayístico de ser ejercicio espiritual.

Entonces, las características que debiera cumplir este tipo de cine para ser práctica filosófica son las del ejercicio delimitado: ser personal, buscar la transformación de sí, ser discursivo –es decir, construir sentido–, ser dialógico, que permita realizar el examen de sí y que sea una creación hecha desde una sensibilidad compleja que ayuda en la creación de saber. En el segundo capítulo, desde los estudios del cine-ensayo y el ensayo literario, expongo las características centrales de este tipo de cine. Muestro que es una creación donde la mirada de la autora o el autor se hace necesariamente presente a través del lenguaje cinematográfico. Allí quien crea puede dar cuenta de sí, de sus prácticas, su concepción de mundo pensando, examinando y describiendo conceptos vivos. Esto ya empezaba a demostrar que el cine-ensayo podía ser un lugar propicio para realizar el ejercicio planteado, en cuanto permitía la emergencia de la propia persona, de cada quien en su creación cinematográfica. El cine-ensayo es una creación reflexiva, donde se lleva a cabo la tarea de reflejarse activamente o pintarse a sí misma(o), e incluso se realiza dando una valoración sobre lo que se

encontró de sí. Esto permite que el cine-ensayo pueda realizar el ejercicio dialógico del examen de sí pues deja que se haga una construcción y exposición de un tema, que puede ser creencia o concepto –y al ser personal es concepto vivo–, un examen de este e incluso una valoración. A su vez el cine-ensayo es un ejercicio fragmentario que puede facilitar la investigación de sí –y por lo tanto la formación propia, que necesita un estudio de sí– en cuanto quien crea pueda necesitar estudiarse a sí misma(o) desde lo fragmentario, desde sus desconocidas o diversas partes. Además, el cine ensayístico es una creación que se realiza desde una sensibilidad compleja que ayuda en la construcción de saber. Esto demuestra que es un ejercicio que no desecha la sensibilidad ni temáticamente ni en su construcción, y que es tenida activamente en cuenta para construir saber –y si se realiza con una intención filosófica: construir un saber sobre cómo vivir bien–.

Ya en el tercer capítulo me propuse ejemplificar con *Lost, Lost, Lost* (1976) cómo podía un filme tener todas las características delimitadas para el cine ensayístico como ejercicio espiritual. La creación de Mekas cumplía con todas las características para poder realizar un ejercicio espiritual, exceptuando una que se desconoce: si el cineasta emprendió su filme con el objetivo de transformarse a sí mismo. Es por esto que aquello que puede afirmar esta investigación es que el cine-ensayo posee todas las características para hacer la práctica filosófica del ejercicio espiritual propuesto, y que solo faltaría emprender la creación cinematográfica con una intención claramente filosófica. Entonces este trabajo de grado sigue siendo una invitación a crear cinematográficamente, a realizar audiovisuales y filmes ensayos emprendiendo la tarea filosófica de estudiarse a sí misma(o) y construir constante y nunca estáticamente una vida mejor.

Este planteamiento del cine ensayístico como práctica filosófica es solo una propuesta de una manera en la que puede ser hecha la filosofía. Dentro de las muchas perspectivas de la filosofía y de su realización está la filosofía como forma de vida, e incluso dentro de esta corriente hay diversas maneras de proceder, los ejercicios espirituales son muy variados. Esta investigación propone un trabajo desde lo personal, situado en la formación de sí y desde sí. Quedan entonces, para futuras investigaciones, varias preguntas o líneas temáticas

abiertas. Por ejemplo, cómo se podría hacer de esta formación de sí en un ejercicio cinematográfico un trabajo más colectivo o en comunidad, que uno hecho meramente desde sí, desde un yo individual. Incluso queda abierta la pregunta por el papel de la o el espectador(a) en el cine ensayístico como ejercicio espiritual. Queda también por pensarse, por supuesto, la aplicabilidad en el aula de estas prácticas filosóficas cinematográficas y ensayísticas.

REFERENCIAS

- Acevedo-Zapata, D. M., Prada Dussán, M., & Prieto, F. (2016). *Laboratorio de escritura: estrategia pedagógica a través de la propuesta de filosofía como forma de vida*. Manuscrito.
- Amorós, C. (1985). *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- Cabrera, J. (2008). *Cine: 100 años de filosofía*. Barcelona: Gedisa editorial.
- Cataño, G. (1995). *La artesanía intelectual*. Bogotá D.C: Editores Colombia S.A.
- Epstein, J. (Dirección). (1923). *Coeur Fidele* [Película].
- Epstein, J. (2014). *El cine del Diablo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Cactus.
- Gual, C. G. (2002). *Epicuro*. Madrid: Alianza editorial.
- Hadot, P. (1998). *¿Qué es la filosofía antigua?* México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Hadot, P. (2006). *Ejercicios espirituales y filosofía antigua*. Madrid: Ediciones Siruela, S.A.,.
- Hadot, P. (2009). *La filosofía como forma de vida. Conversaciones con Jeannie Carlier y Arnold I. Davidson*. Barcelona: Alpha Decay.
- Jaggar, A. M. (2008). Love and Knowledge: Emotion in Feminist Epistemology. En A. M. Jaggar, *An interdisciplinary feminist reader* (págs. 378-391). Boulder: Paradigm Publishers.
- Laercio, D. (2007). *Vida de los filósofos ilustres*. (C. G. Gual, Trad.) Madrid: Alianza Editorial.
- Machado, A. (2010). El filme-ensayo. *La fuga*, 1-9. Obtenido de <http://2016.lafuga.cl/el-filme-ensayo/409>
- Mekas, J. (Dirección). (1962). *Guns of the Trees* [Película].
- Mekas, J. (Dirección). (1966). *A visit to Stan Brakhage* [Película].
- Mekas, J. (Dirección). (1969). *Walden: Diaries, Notes, and Sketches* [Película].
- Mekas, J. (Dirección). (1976). *Lost, Lost, Lost* [Película].
- Mekas, J. (16 de Junio de Septiembre de 2017). Fragmentos de una película futura. Una conversación con Jonas Mekas. *Caimán. Cuadernos de cine*, 34-40. (M. Asin, Entrevistador) Madrid: Caimán Ediciones.
- Montaigne, M. d. (2007). *De la experiencia y otros ensayos*. Barcelona: Folio.

- Onfray, M. (1999). *El vientre de los filósofos. Crítica de la razón dietética*. Buenos Aires: LIBROS PERFIL S.A.
- Onfray, M. (2002). *Teoría del cuerpo enamorado. Por una erótica solar*. Valencia: PRE-TEXTOS.
- Onfray, M. (2005). *Anti-manual de filosofía*. Madrid : EDAF.
- Onfray, M. (2006). Entrevista a Michel Onfray, Filósofo Hedonista. 1-6. (X. Brotons, Entrevistador) Astrolabio, revista internacional de filosofía nº2. doi:ISSN 1699-7549
- Onfray, M. (2007). *Las sabidurías de la antigüedad*. Barcelona: EDITORIAL ANAGRAMA.
- Onfray, M. (2008). *La comunidad filosófica. Manifiesto por una Universidad Popular*. Barcelona: Gedisa.
- Platón. (s.f.). *Diálogos* (Vol. III). Madrid: Gredos.
- Provitina, G. (2014). *El cine-ensayo. La mirada que Piensa*. Buenos Aires: La marca editorial.
- Quine, W. V. (1973). *The Roots of Reference*. La Salle, Illinois: Open Court.
- Sitney, P. A. (2008). *Eyes Upside Down. Visionary Filmmakers and the Heritage of Emerson*. New York: Oxford University Press.
- Starobinski, J. (1998). ¿Es posible definir el ensayo? *Cuadernos Hispanoamericanos*, 575, 31-40.
- Verrier, Virginie. (19 Marzo 2016) *La vida filosófica - Michel Onfray 1 de 3* [Archivo de video] Youtube, Web. Recuperado de: <https://vimeo.com/294710177>

Anexo

A continuación pongo a disposición de la lectora o el lector del trabajo de grado, el enlace de acceso al filme analizado –*Lost, Lost, Lost* (1976) – de Jonas Mekas:

https://drive.google.com/file/d/1fKbjRoKHBBXAQm4GLnBrsiD_cw7c8AMU/view?usp=sharing .

También presento, a quien lee, el enlace de visualización de una de mis creaciones audiovisuales con tintes ensayísticos. Creé este audiovisual, que titulé *Hypomnemata o notas para una misma. De la espiral*, a la par de la realización de mi presente trabajo de grado. Tanto la escritura de este como la edición del audiovisual duraron cerca de un año. Sin embargo, *De la espiral*, tiene grabaciones que tomé en mi vida cotidiana antes de ese año. Aunque ya antes había realizado otros audiovisuales cortos, cree este en la actitud que estaba planteando en mi presente investigación. Es decir, hice *De la espiral* a modo de un ejercicio espiritual escrito audiovisualmente que buscaba mi propia formación y transformación. Este resultó ser para mí un ejercicio discursivo, dialógico, fragmentario, sensible y emotivo. Espero que la espectadora o el espectador puedan ver en mi trabajo audiovisual una concordancia con lo planteado en mi investigación. <https://www.youtube.com/watch?v=SKlO9bHvks4&t=475s>