

VÍCTOR J. KREBS

Pontificia Universidad Católica del Perú

Resumen: Tanto Derrida como Deleuze concuerdan en que con el advenimiento de la imagen en movimiento y el arte del cine, necesitamos articular una nueva ontología o –en palabras de Wittgenstein–, una nueva gramática. Derrida sugiere por lo menos esto, cuando reflexiona sobre lo que llama el retorno de los fantasmas, que él atribuye al advenimiento del cine y de los medios de la comunicación. Deleuze hace lo mismo en sus estudios de cine, y en particular en lo que llama la imagen-tiempo. Ambos tallan un espacio gramatical donde se abre un lugar para poder hablar de una experiencia que funde, paradójica, y problemáticamente lo real y lo virtual. Wittgenstein está rastreando esta gramática en sus discusiones sobre la experiencia interna y en sus observaciones sobre el fenómeno de ver aspectos. Articular una nueva gramática requiere también de una nueva forma de ver y esta nueva visión es el propósito de sus métodos; métodos “clarividentes” podríamos llamarlos, siguiendo a Deleuze cuando describe lo que la imagen-tiempo propicia en el espectador, en la medida en que nos permite ver más allá de las cosas a sus aspectos, más allá de las substancias a los procesos. En otras palabras nos entrenan a pensar en la imagen en movimiento. La filosofía es por lo tanto siempre una labor de duelo y un comercio con fantasmas. Lo que esto significa es que Wittgenstein es –como Derrida y Deleuze lo son también– un filósofo del devenir

Palabras clave: Wittgenstein, Deleuze, Derrida, Cavell, cine.

Abstract: “Wittgenstein’s Ghosts. Between Deleuze and Derrida”. Both Derrida and Deleuze agree that with the advent of the moving image and the art of film, we need to articulate a new ontology or –in Wittgenstein’s terms–, a new grammar. Derrida suggests this much when he reflects on what he calls the return of ghosts, which he attributes to the advent of film and the communications media; Deleuze does the

same in his studies of film, and in particular in what he calls the time-image. They both carve a grammatical space where room is opened for us to talk about an experience that fuses, paradoxically, problematically, the real and the virtual. Wittgenstein is tracing this grammar in his discussions on inner experience and in his observations about the phenomenon of aspect-seeing. Articulating a new grammar requires also a new way of seeing and this new seeing is the purpose of his methods; “clairvoyant” methods we can call them, following Deleuze’s term for what the time image propitiates in the viewer, in that they allow us to see beyond things to their aspects, beyond substances to processes; in other words, they train us to think in moving time. Philosophy is thus always a work of mourning and a commerce with ghosts. What this means is that Wittgenstein is –as Derrida and Deleuze are too–, what we might call a philosopher of becoming.

Keywords: Wittgenstein, Deleuze, Derrida, Cavell, film.

“Fantasma es lo que está entre la vida y la muerte”.

Derrida, *Políticas de la amistad*

§ 1. Preludio

En su pionera reflexión filosófica sobre el cine en *The World Viewed*, Stanley Cavell escribió que es “un hecho innegable que sobre la pantalla, en la imagen en movimiento, no encontramos a ningún ser humano. Aunque sí tenemos un *algo* humano, muy distinto de cualquier cosa que hayamos conocido antes; es un algo humano que está ‘presente ante nosotros’ aunque ‘nosotros no ante él’”¹. Empieza de esa manera Cavell a explorar la gramática particular, fantasmagórica, que se instaura en nuestra conciencia colectiva con la creación de la imagen cinematográfica.

Y Jacques Derrida, después de aceptar ser filmado para una entrevista y en respuesta a la pregunta de si creía en fantasmas, reflexionó, sintomáticamente, sobre la naturaleza del cine, alegando que “es un arte de fantasmas (...), [que

172 | Cavell, Stanley, *The World Viewed*, Cambridge: Harvard University Press, 1979, p. 26.

permite] que los fantasmas vuelvan”². Al vincular a ese “algo humano”, cuya gramática Cavell empezaba a rastrear, con “fantasmas”, Derrida hace una asociación audaz al mismo tiempo que natural. Pero para una cultura predicada en la verdad científica y racionalmente comprobable, pareciera sugerir, antes que nada, una suerte de regresión; todo un ámbito de la experiencia humana, que supuestamente habríamos dejado atrás como ingenuo o “primitivo” por poco científico, pareciera retornar en estas reflexiones filosóficas acerca de nuestra época; y retornar hoy, paradójicamente, a través de la tecnología –por (el) medio del cine.

Como pretendo sostener en lo que sigue, es precisamente un ámbito espectral de la experiencia, de alguna manera vinculado al que aluden ambos filósofos aquí en relación al cine, lo que Wittgenstein pretende rescatar del cientificismo causalista que predominaba en el pensamiento de su época –empezando con sus críticas a Frazer en *La rama dorada*, pero llegando hasta sus reflexiones sobre el fenómeno del “ver como” o de la visión de aspectos, que prevalece centralmente en sus últimos escritos (en última instancia vinculará su labor filosófica, como lo hace Derrida, con una forma de duelo, como veremos también).

En sus observaciones sobre *La rama dorada*, Wittgenstein trata de contrarrestar esa estrechez moderna ejemplificada por Frazer, con un nuevo método, así como una nueva forma de hacer y escribir filosofía (que transferirá prácticamente *ad litteram* a las *Investigaciones* y de ahí en adelante extenderá a toda su obra), en función no sólo de diálogos internos, sino además de lo que llama “presentaciones perspicuas” (*übersichtliche Darstellungen*), cuyo propósito explícito es el de enseñarnos, como él insiste, a “ver conexiones”³.

Para Benjamin el desarrollo de la mentalidad moderna implicaba un empobrecimiento de la facultad “mimética”, como llamaba a esa facultad de

2 Derrida, Jacques, *The Science of Ghosts*, entrevista en: <http://www.youtube.com/watch?v=0nmu3uwqzbl>, 1983.

3 Wittgenstein, Ludwig, “Observaciones sobre *La rama dorada* de Frazer”, en: *Ocasiones filosóficas 1912-1951*, edición de James Klagge y Alfred Nordmann, Madrid: Cátedra, 1997, p. 151.

discernimiento⁴, que se reflejaba en nuestra reducida capacidad para discernir “las innumerables semejanzas percibidas de modo inconsciente”⁵ (que en la antigüedad no se limitaba a las semejanzas perceptibles, sino que abarcaba semejanzas que Benjamin llama no-sensoriales, inconscientes o naturales, e identifica con las “correspondencias mágicas y analogías familiares a los pueblos antiguos”⁶). El empobrecimiento de nuestra época diagnosticado por Benjamin, es precisamente aquello para lo que las presentaciones perspicuas sirven de ejercicio. Cavell podría decirse que apunta al concepto de ver aspectos como el descendiente de esa antigua visión, al caracterizarlo como “una capacidad de comprender las cosas de manera íntima, de comprender aquello que podríamos denominar el sentido interior que le conferimos a las palabras y a los gestos”⁷.

§ 2. Fantasmas

Pero volvamos al cine, y pensemos por un momento en la revolución ontológica, epistemológica y psicológica ocasionada hace poco más de un siglo por el advenimiento de esta nueva técnica, que con sus imágenes lumínicas sobre la pantalla empiezan a subvertir nuestras concepciones al instituir en la experiencia humana un nuevo juego de presencia y ausencia, virtualidad y realidad, objetividad y subjetividad, realidad y ficción. Con la película, se generan entidades ontológicamente originales, suficientemente potentes como para constituir un nuevo espacio de subjetividad colectiva y de experiencia intersubjetiva, cuya presencia está, al mismo tiempo, atravesada por la ausencia.

Las imágenes del cine son capaces de mostrarnos algo que las palabras pueden hacernos perder de vista: que, junto con la detención de la experiencia en una representación, hay también siempre una dialéctica paradójica de

4 Una facultad que, observa, no solo pareciera marcar cada una de las funciones superiores del ser humano sino que también “tiene un significado fundamental para esclarecer grandes sectores del saber oculto” (*ibid.*).

5 Benjamin, Walter, “Doctrina de lo semejante”, en: *Obras*, I, Madrid: Abada Editores, 2010, p. 208.

6 *Ibid.*, pp. 209-211.

7 Cavell, Stanley, “What Becomes of Things in Film?”, en: *Themes Out of School, Effects and Causes*, Chicago: University of Chicago Press, 1998, p. 176.

cambio continuo, y un juego interminable de presencia y ausencia. El cine revierte la reducción atemporal que efectúa toda representación, al poner a la imagen en movimiento e inaugurar un espacio inédito, en el que somos no solo capaces (como con las palabras) de pensar el pasado desde una distancia, sino de pensarlo, al mismo tiempo que lo experimentamos, inmediatamente.

Pero en cierto sentido no es verdad que sean las imágenes cinemáticas únicas en este aspecto; las palabras también están marcadas con el juego temporal de presencia y ausencia de la experiencia real. Ellas también están sometidas a esta misma dinámica, aun cuando no tan impactantemente como lo están las presentaciones en movimiento del filme. Kafka, por ejemplo, habla de “los fantasmas” epistolares, refiriéndose al hecho de que lo que escribimos al redactar cartas llegará a tener un significado solamente una vez que sea leído⁸. Es decir, que su significado no pertenece solo al pasado detenido en la representación, sino también al presente emergente en cada nuevo contexto, como si las palabras fueran semillas por germinar en algún futuro incierto. Nuestra experiencia del tiempo y del espacio es entonces subvertida por el lenguaje, pero no sólo sedimentando presencias pasadas, sino también propiciando un nuevo movimiento psíquico orientado hacia el por-venir. La palabra entonces, efectivamente nos abre al futuro a partir de su propia naturaleza “fantasmal”, pero la imagen en movimiento, como lo sugiere Derrida, *potencia* “ese poder que tienen los fantasmas de acosarnos”⁹. La subversión del tiempo y del espacio que efectúa el lenguaje concebido desde esta perspectiva y potenciado desde el cine implica entonces, necesariamente, un íntimo comercio con la pérdida del pasado y su posible redención en cada nuevo minuto del presente.

Reflexionando sobre el proceso de duelo y melancolía, Derrida considera la labor del duelo como el proceso por el cual se “supera” la pérdida, pero no en el sentido en que es absorbida en la propia subjetividad (como lo sugeriría Freud). No “superando” la pérdida (que más bien podría parecer una resistencia melancólica a ésta), sino sosteniéndola en su diferencia¹⁰ —con lo cual se cambia por completo nuestra comprensión de la dinámica del duelo y la

8 Cf. Kafka, Franz, *Letters to Milena*, New York: Schocken Books, 1990, p. 223.

9 Derrida, Jacques, *op. cit.*

10 “Incorporándola” es la palabra que acuñan Abraham y Torok, a quienes sigue Derrida aquí.

melancolía. Se trata ya de una interiorización de la pérdida, pero no como una superación de la pérdida sino preservándola como un resto que nos persigue desde el pasado con nuevas posibilidades, siempre incierta, siempre latente. Es en esa dirección que apunta la noción de fantasmas de Derrida, pues ella presupone, como nos dice, “un recuerdo del pasado que nunca ha tomado la forma del presente, un pasado que encuentra un momento de reconocimiento ahora, que siempre permanece potencialmente nuevo, y por lo tanto implica una relación con la ausencia que es, al mismo tiempo, presencia”¹¹. En lo que sigue quisiera hacer uso de esta invocación a los fantasmas de Derrida para reflexionar sobre el objetivo de las exploraciones gramaticales de Wittgenstein.

§ 3. Gramática espectral

Ya a los veinte y pocos años, cuando filosofaba intensamente en el frente de batalla de la Primera Guerra Mundial, Wittgenstein había sido impresionado por el hecho de que, como escribió en su *Tractatus*, “el mundo del hombre feliz es distinto al mundo del hombre infeliz”¹², aun cuando el mundo en ambos casos siga siendo el mismo. Más de dos décadas después, en lo que sería la segunda parte de las *Investigaciones*, empieza otra vez a hablar de esa peculiar experiencia, que introduce ahora de la siguiente manera: “Contemplo un rostro, y de repente me percató de su semejanza con otro. Veo que no ha cambiado; y sin embargo, lo veo distinto”¹³. La forma cómo vemos, en otras palabras, es una preocupación omnipresente en la obra de Wittgenstein desde el comienzo; en realidad, pareciera estar hablando de lo mismo *todo el tiempo*: ya desde el *Tractatus*, cuyo objetivo profeso era el de alcanzar a “ver el mundo correctamente”, evoluciona a través de la visión sinóptica de los años 30 hasta transformarse, eventualmente, en la “visión de aspectos” de las *Investigaciones*, que no solo figura prominentemente en casi todos sus escritos tardíos sino que, podría argumentarse, se vuelve el eje mismo de

11 Derrida, Jaques, *op. cit.*

12 Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, Madrid: Alianza Editorial, 1997, 6.43. En adelante TLP.

13 Wittgenstein, Ludwig, *Investigaciones filosóficas*, México D. F.: UNAM; Barcelona: Crítica, 1998, segunda parte, p. xi. En adelante IF.

toda su reflexión y un concepto indispensable para entender el propósito de la filosofía de Wittgenstein¹⁴.

Es instructivo por ello, rastrear esta preocupación por el “ver” en la “Conferencia sobre Ética” escrita poco después de la publicación del *Tractatus*. Como se recordará, Wittgenstein evita ahí el empezar dándonos una definición de su tema y opta más bien, en sus palabras, por “(...) poner ante ustedes una serie de expresiones más o menos sinónimas, cada una de las cuales podría sustituir a la definición anterior, y al enumerarlas quiero producir el mismo tipo de efecto producido por Galton cuando reveló una serie de fotografías de caras distintas en la misma placa fotográfica, con el fin de obtener la figura de las características típicas que todas ellas tenían en común. Y de la misma manera que mostrarles esa fotografía colectiva podría hacerles ver cuál es, pongamos por caso, la cara china típica, igualmente si examinan con cuidado la serie de sinónimos que voy a poner ante ustedes, podrán ver, espero, los aspectos característicos (...) [de la ética]”¹⁵.

Ver el rostro chino típico a partir de varias versiones diferentes de rostros chinos, o ver lo que significa la ética a partir de diversos ejemplos y descripciones de la misma, constituyen un ejercicio que más tarde Wittgenstein vinculará al reconocimiento que consiste en “ver conexiones”, es decir, ver las cosas no en función de propiedades vinculadas externamente, sino en función de lo que Wittgenstein llamará “relaciones internas”. Al considerar el mismo fenómeno a través de diferentes ángulos o diferentes descripciones, se propicia una mirada que “afloja” la rigidez de los conceptos esencialistas, y los libera a la apertura y plasticidad de lo que más tarde llamará las semejanzas de familia, que se rigen más por procesos y relaciones que resuenan entre sí, que por sustancias y propiedades vinculadas empírica o causalmente. Es así que en este texto de fines de los años veinte empiezan a forjarse los métodos filosóficos, que elaborará Wittgenstein en los años treinta en su crítica de la mentalidad científica de Frazer, como métodos de descripciones o presentaciones perspicuas, que eventualmente transcribirá literalmente al texto de las *Investigaciones filosóficas*.

14 Esta es la motivación detrás de la colección de ensayos en Day, William y Victor J. Krebs (eds.), *Seeing Wittgenstein Anew*, Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

15 Wittgenstein, Ludwig, “Conferencia de Ética”, en: *Ocasiones Filosóficas 1912-1951*, p. 58.

Pero es más, Wittgenstein comienza este libro dando testimonio de la necesidad de un cambio en el modo de pensar y escribir filosofía. Como explica famosamente en el prefacio: “Mi intención era desde el comienzo reunir todo esto alguna vez en un libro, de cuya forma me hice diferentes representaciones en diferentes momentos. Pero me parecía esencial que en él los pensamientos debieran progresar de un tema a otro en una secuencia natural y sin fisuras. Tras varios intentos desafortunados de ensamblar mis resultados en una totalidad semejante, me di cuenta de que eso nunca me saldría bien [...] que mis pensamientos desfallecían tan pronto como intentaba obligarlos a proseguir, contra su *inclinación natural*, en una sola dirección. Y esto estaba conectado, ciertamente, con la naturaleza de la investigación. Ella misma nos obliga a atravesar en zigzag un amplio dominio de pensamiento en todas las direcciones”¹⁶.

La expectativa de un orden natural, de sucesión lineal sin quiebres, paradigmática de la modernidad, explica su sensación de fracaso. Pero la práctica acostumbrada se contrapone aquí a una “inclinación natural” de su pensamiento que hace de la expectativa habitual algo insostenible para Wittgenstein. Aunque lamenta que su libro sea “en realidad sólo un álbum”, el supuesto “fracaso” termina subvirtiendo el paradigma tradicional e instaurando una nueva forma de escritura y de reflexión, cuyo propósito será descubrir los presupuestos vacíos de una visión idealizada del lenguaje y propiciar más bien un cambio de actitud y una mirada atenta a la complejidad y densidad de lo concreto. Como él escribe: “Cuanto más de cerca examinamos el lenguaje efectivo, más grande se vuelve el conflicto entre él y nuestra exigencia... El conflicto se vuelve insostenible; la exigencia amenaza ahora convertirse en algo vacío. — Vamos a parar a terreno helado en donde falta la fricción y así las condiciones son en cierto sentido ideales, pero también por eso mismo no podemos avanzar. Queremos avanzar; por ello necesitamos la fricción. ¡Volver a terreno áspero!”¹⁷.

Wittgenstein empieza a concebir la tarea del filósofo como la reconducción de las palabras, “de vuelta de su uso metafísico a su uso ordinario”¹⁸. Y para ello

16 Wittgenstein, Ludwig, IF, Prólogo, p. 11. Las cursivas son mías.

17 *Ibid.*, § 107.

18 *Ibid.*, § 116.

será útil abordar “los mismos puntos, o casi los mismos (...) continuamente (...) de nuevo desde diferentes direcciones”¹⁹. Y es que, como dice en algún momento, una “dieta unilateral, [donde] uno nutre su pensamiento sólo de un tipo de ejemplos”²⁰, es la causa principal de las enfermedades filosóficas. La lisa uniformidad del lenguaje idealizado es por lo tanto desplazada a favor de la áspera y discontinua fragmentariedad de lo real, que se convierte en la nueva base sobre la que se apoya su trabajo.

Así lo vemos empleando su método de presentaciones perspicuas, por ejemplo, al considerar lo que significa dirigir nuestra atención al color de algo, en que nos pide que comparemos cómo decimos lo que decimos en cada uno de estos contextos específicos: “(...) «¿Es ese azul el mismo que ese de ahí? ¿Ves alguna diferencia?» — / Mezclas colores y dices: «Es difícil acertar con ese azul del cielo» / «¡Está mejorando [el día], ya se ve de nuevo el cielo azul!» / «¡Mira qué distintos efectos hacen estos dos azules!» / «¿Ves allí el libro azul? Tráelo, por favor» / «Esta señal luminosa azul significa que... [etc.]» / «¿Cómo se llama este azul? — ¿Es ‘índigo?’» / El dirigir la atención al color se efectúa a veces suprimiendo con la mano el contorno de la forma; o no dirigiendo la vista al perfil de la cosa; o mirando fijamente el objeto y tratando de recordar dónde se ha visto ya ese color. / (...) Quiero decir: esto y cosas similares suceden mientras [dirigimos la atención a colores]”²¹.

Avner Baz ha argumentado persuasivamente, que el detalle de estas descripciones, su función imaginativa, es esencial para entender el objetivo de Wittgenstein. “Sus observaciones”, escribe Baz, “pretenden volvernos, o proyectarnos al interior de situaciones de habla (...) en las que se requieren palabras — palabras *particulares*, para descubrir de esa manera cosas acerca de los significados de las palabras que pronunciamos, cosas que no podemos no haber visto (...)”²². Y así como nos hace recordar nuestros usos de “azul”, nos invita a imaginar y comparar los muchos sentidos de “descripción”, por ejemplo, “la descripción de la posición de un cuerpo por medio de sus coordenadas”, o “la descripción de una expresión facial”, o “la descripción de una sensación

19 *Ibid.*, Prólogo, p. 11.

20 *Ibid.*, § 593.

21 *Ibid.*, §33.

22 Baz, Avner, “On Learning from Wittgenstein, or What Does It Take to See the Grammar of Seeing Aspects?”, en: Day, William y Victor J. Krebs (eds), *Seeing Wittgenstein Anew*, p. 228.

táctil”, o “la descripción de un estado de ánimo”²³. Y para desengañarnos de la supuesta claridad del significado de “simple”, nos desafía a pensar si es simple “el color de un cuadrado en un tablero de ajedrez, o si consiste de amarillo puro y blanco puro”, o si el blanco es simple, o si consiste de los colores del arco iris, o si es simple “esta longitud de 2 cm.” o si “se compone de dos partes, cada una de 1 cm. de largo o “¿por qué no? de un pedazo de 3 cm. de largo, y otro pedazo de 1 cm. de largo medido en la dirección opuesta?”²⁴.

Imágenes y descripciones múltiples proliferan constantemente, para aflojar de manera sistemática el poder que tienen las imágenes habituales sobre nosotros, ideales que nos tienen *pensando* rígidamente en las cosas en lugar de *mirar* receptivamente a la complejidad de la experiencia concreta, a las relaciones internas que definen la forma en que hablamos, es decir, las formas de nuestra gramática. Estas consideraciones, con sus interminables casos intermedios y vívidas descripciones perspicuas, nos obligan a ejercitar una forma de pensamiento que tiene que ver más con las asociaciones y relaciones internas de nuestra gramática, que con la continuidad secuencial de relaciones lógicas o causales. Como si el ejercicio al que nos someten tuviese como propósito el hacer evidente aspectos tácitos e inconscientes en el uso de nuestras palabras, que como espectros o huellas flotan expectantes sobre el silencio de sus diferencias, para constelizarse espontáneamente en nuevos usos y variaciones de sentidos.

Wittgenstein siempre hace hincapié en que uno debe leerlo lentamente, quizás para que aprendamos a escuchar a través de su estilo no solo el contenido informativo de sus palabras sino su conexión con la densidad de la propia experiencia. Lo que está en juego, como se hace evidente eventualmente, es el desarrollo de una intimidad, o como lo pone Wittgenstein, un “cariño” por nuestras palabras²⁵, cuya ausencia en nuestro tiempo diagnostica como una de las causas del extrañamiento de lo que decimos y vivimos, responsable, a su vez, de muchos de los falsos problemas que agobian al filósofo.

23 Wittgenstein, Ludwig, IF, § 24.

24 *Ibid.*, § 47.

25 “El rostro familiar de una palabra, la sensación de que recogió en sí su significado, de que es el retrato vivo de su significado — podría haber seres humanos a quienes todo eso fuera ajeno. (Les faltaría el cariño por sus palabras.) — ¿Y cómo se manifiestan estos sentimientos entre nosotros? — En que escogemos y valoramos las palabras” (*ibid.*, p. 499).

Hablando sobre el estado de la imagen a propósito de una instalación que curó en Madrid hace unos años²⁶, Georges Didi-Huberman caracterizó el tipo de pensamiento que yo estoy señalando en las *Investigaciones* de Wittgenstein, como un pensamiento que altera todos los marcos de inteligibilidad de la forma moderna de captar el mundo, “(...) [e] introduce una impureza fundamental –pero también una exuberancia, una notable fecundidad (...). Contra toda pureza epistémica (...) introduce en el saber, la dimensión sensible, lo diverso, el carácter lagunar de cada imagen, todo aquello que esos marcos de inteligibilidad pretendían conjurar. Quiebra las autoproclamadas certezas de la ciencia segura de sus verdades y del arte seguro de sus criterios. Inventa, entre todo ello, zonas intersticiales de exploración, intervalos heurísticos. Ignora deliberadamente los axiomas definitivos, [ya] que responde a una teoría del conocimiento expuesta al peligro de lo sensible y a una estética expuesta al peligro de la disparidad. Por su propia exuberancia, deconstruye los ideales de unicidad, de especificidad, de pureza, de conocimiento integral”²⁷.

“Zonas intersticiales de exploración”, “intervalos heurísticos”; una teoría del conocimiento expuesta al “peligro” de lo sensible; una estética abierta al “peligro” de la disparidad. Todo ello resuena con el propósito de Wittgenstein. Preocupados ya no por la búsqueda de esencias comunes y certezas, heridos por la imposibilidad de ver sinópticamente, debemos aprender a ver de manera diferente. La noción de parecidos de familia responde a una epistemología aterrizada en el conocimiento concreto y a una estética sensible a la pluralidad y a la diferencia. Constituyen un modo de pensamiento que está más en sintonía o reconciliado con la constante pérdida de la contingencia y de la experiencia temporal; un modo de pensamiento que desplaza a las sustancias para atender a los procesos, generando conexiones y asociaciones en la contingencia.

26 A propósito de la instalación “Atlas. How to Carry the World on One’s Back”, que curó en Madrid, que permitió “una exhibición performativa de la noción de un tiempo discontinuo y no-lineal de Aby Warburg, en la que obras de arte de diferentes épocas son yuxtapuestas inesperadamente” (de Llano, Pedro, “Atlas. How to Carry the World on One’s Back”, en: *Afterall* (<http://www.afterall.org/online/atlas-how-to-carry-the-world-on-one-s-back>).

27 Didi-Huberman, Georges, *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010, p. 15.

Wittgenstein hace así eco de la idea de Derrida, de que el compromiso de las palabras responde a algo ausente, implica una promesa a algo que pertenece a un tiempo aún por venir, impredecible y siempre sorprendente. En esta gramática que quisiera por eso mismo llamar “espectral”, usar nuestras palabras implica siempre una deuda con algo que aún no se ha dado, una promesa de algo por venir que se nos hace presente solo entre las grietas y las ausencias de significado, como amaneceres o relámpagos, donde de pronto un aspecto que nos había eludido se hace presente y reviste las cosas y las palabras de un nuevo sentido. Hablar implica, en este sentido, un permanente comercio con fantasmas.

§ 4. Clarividencia

Pero volvamos otra vez al cine. La “Conferencia de ética” nos permite hacer otra conexión que quisiera observar: los experimentos fotográficos de Galton que inspiran los métodos filosóficos de Wittgenstein están de cierto modo también ligados al origen de la imagen del cine²⁸. Y esta coincidencia me parece sintomática, ya que tanto el cine como los métodos wittgensteinianos, ambos responden a la necesidad, creciente en la cultura contemporánea, de abandonar el paradigma escritural, de compleción sistemática y linealidad racional abstracta, que ha prevalecido en la cultura moderna, para moverse hacia un paradigma de procesos rizomáticos, fragmentarios y asociativos –paradigma que se realiza, efectivamente, en el modo de pensamiento cinematográfico²⁹.

28 Esta conexión puede explorarse de diversos modos, pero tal vez lo más inmediato está en la utilización de la imagen fotográfica para crear una impresión compositiva, que en Galton tiene un interés particular, pero que es afín a la inserción de la fotografía en el movimiento del tiempo en el cine. “Galton’s belief that his composite photographs gave abstract ideas material tangible form is just one example of a more general modern phenomenon. This phenomenon can be called externalization of the mind. It shows itself in two ways. On the one hand, we witness recurrent claims by the users of new visual technologies, from Galton to Jaron Lanier, that these technologies externalize and objectify the mind. On the other hand, modern psychological theories of the mind, from Freud to cognitive psychology, also equate mental processes with external, technologically generated visual forms (...). Galton saw photography as a machine for externalization of ideas. Even stronger claims were made about the next visual technology –film” (Manovich, Lev, “From the Externalization of the Psyche to the Implantation of Technology”, en: <http://manovich.net/TEXT/externalization.html>.)

29 Obviamente no en el sentido que critica Bergson, sino en el sentido que se hace patente en las técnicas que ha producido el cine en estos 100 años de historia, gracias a los cuales el pensamiento cinemático no tiene nada de mecánico.

Según Deleuze, tras el trauma de la guerra, la imagen del cine comienza a responder a “una nueva forma de la realidad, (...) supuestamente dispersiva, elíptica, errante u oscilante, que opera por bloques y con nexos deliberadamente débiles y acontecimientos flotantes. Ya no se representaba o reproducía lo real sino que «se apuntaba» a él. En vez de representar un real ya descifrado, el neorrealismo apuntaba a un real a descifrar, siempre ambiguo; de ahí que el plano-secuencia tendiera a reemplazar al montaje de representaciones”³⁰.

El desplazamiento en la imagen del cine, de un montaje representacional que sigue de una narrativa continua, a la secuencia discontinua de la presentación del hecho en el plano secuencia, hace eco del desplazamiento que ocurre en el pensamiento wittgensteiniano al enfatizar la descripción por sobre la explicación; un desplazamiento que equivale, además, a la sustitución de una epistemología sustancialista por una epistemología procesal o aspectual. El cine está aquí respondiendo a una sensación de interrupción y discontinuidad en la experiencia con la que el pensamiento de Wittgenstein parece estar especialmente sintonizado. En otras palabras, se articula en ambos espacios, el del cine y el de la reflexión filosófica wittgensteiniana, una actitud hacia la experiencia que renuncia a la aspiración clásica de categorizar y estructurar para poder más bien escuchar y deconstruir.

Pero la analogía no termina aquí. En el comienzo, explica Deleuze, las imágenes del cine jugaban en un campo perceptual vinculado a la continuidad sensorio-motriz, donde la percepción está regida por formas automáticas de movimiento en el espacio. Bergson llama a esa percepción, el reconocimiento “habitual”. Por ejemplo, cuando en una película veo una toma que provoca inmediatamente en mí la expectativa de una acción de acuerdo a un plano narrativo implícito y continuo; o, en la experiencia en el cine en 3D, cuando percibo un objeto avanzar de la pantalla en dirección a mí y me muevo de manera refleja para evitar el supuesto impacto. En otras palabras, estamos hablando de un cine que depende de una particular representación de la realidad. Las películas de acción dependen así –con el cuerpo como colaborador implícito y pasivo–, de que continuemos, física e imaginativamente, la fantasía

30 Deleuze, Gilles, *Cinema 2*, Barcelona: Paidós, 1987, p.11.

sensorio-motriz de un espacio continuo de movimiento. Este es, como dice Deleuze, un cine de acción o de agente.

Pero con la imagen-tiempo, es decir, la imagen ejemplificada por el neo-realismo italiano luego de la guerra, nos vemos obligados a abandonar la ampliación automática de nuestra percepción en función del movimiento espacial. “Mis movimientos”, explica Deleuze, ahora “(...) más sutiles y de diferente naturaleza, reforman al objeto, vuelven sobre el objeto para subrayar ciertos contornos y extraer «algunos rasgos característicos» (...). En lugar de una suma de objetos distintos en un mismo plano, ahora el objeto sigue siendo «el mismo» pero pasa por «diferentes planos»³¹.

En otras palabras, la imagen del cine se libera del plano continuo de movimiento y genera lo que Bergson llama el reconocimiento “atento”, donde el ojo comienza a trabajar con diferentes circuitos de relaciones que van más allá de lo sensorio-motriz; circuitos dentro de las múltiples funciones de los objetos y en relación con las asociaciones imaginativas, imágenes de memoria y significados aparentemente desconectados. Comenzamos a relacionarnos con el mundo ya no en el plano meramente empírico, en función de relaciones externas sino además ahora en función de relaciones internas. Ocurre, en otras palabras, un movimiento de introversión mental donde, como dice Deleuze, “(...) lo que entraría en relación sería lo real con lo imaginario, lo físico con lo mental, lo objetivo con lo subjetivo, la descripción con la narración, «lo actual con lo virtual» (...). A tal o cual aspecto de la cosa le corresponde una zona de recuerdos, sueños o pensamientos: se trata cada vez de un plano o de un circuito, hasta tal extremo que la cosa pasa por una infinidad de planos o de circuitos que corresponden a sus propias «capas» o a sus aspectos³².

Deleuze se refiere explícitamente a “aspectos” para hablar de estas nuevas percepciones e ilustra lo que tiene en mente con un ejemplo de la película *Europa 51* de Rossellini, donde la heroína visita una fábrica y tiene la clara experiencia de ver a los condenados como trabajadores, donde, como insiste Deleuze, “[la heroína] no evoca un simple recuerdo, la fábrica no le recuerda

31 *Ibid.*, pp. 67-68.

32 *Ibid.*, p. 70.

una prisión [sino que] tiene una visión mental, casi una alucinación”³³. Es la capacidad de la imagen-tiempo para articular estas experiencias que lleva a Deleuze a afirmar que el cine deja de ser simplemente un cine de agente y se convierte, como lo pone, en un cine de vidente.

Cuando Wittgenstein describe la percepción de aspectos, también insiste en que se trata de una amalgama paradójica de sensación y pensamiento que abre un nuevo campo de la experiencia. Lo que percibimos cuando percibimos un aspecto, no percibimos, aclara Wittgenstein, “una propiedad del objeto, sino una relación interna entre éste y otros objetos”³⁴. El cine de vidente de Deleuze en el que, como hemos visto, entran en relación “lo real con lo imaginario, lo físico con lo mental, lo objetivo con lo subjetivo, la descripción con la narración, «lo actual con lo virtual»” involucra justamente ese mismo tipo de percepción. Y entonces “clarividencia” parece ser exactamente el término correcto a utilizar para describir lo que está sucediendo con los métodos wittgensteinianos, sobre todo si tenemos en cuenta que cuando Benjamin habló de la facultad mimética como la capacidad de ver semejanzas no sensibles, se refería a una percepción de relaciones invisibles, que tenían el poder de darle nuevo sentido a las cosas, de transformar el mundo.

Si el cine se convierte en un arte de vidente en vez de uno de agente, las investigaciones gramaticales de Wittgenstein se vuelven clarividentes, al hacer de la filosofía un asunto de ver en cuanto a posibilidades de asociación en vez de al descubrimiento de esencias³⁵.

33 *Ibid.*

34 Wittgenstein, Ludwig, IF, p. 485.

35 “Nos parece como si tuviéramos que penetrar los fenómenos: nuestra investigación, sin embargo, no se dirige a los fenómenos, sino, como pudiera decirse, a las ‘posibilidades’ de los fenómenos. Nos acordamos, quiere esto decir, del tipo de enunciado que hacemos sobre los fenómenos. De ahí que Agustín se acuerde también de los diversos enunciados que se hacen sobre la duración de los sucesos, sobre su pasado, presente o futuro. (Éstos no son, naturalmente, enunciados filosóficos sobre el tiempo, el pasado, el presente y el futuro). Nuestro examen es por ello de índole gramatical” (*ibid.*, §90).

§ 5. Coda: duelo y filosofía

Así es como explica Deleuze lo que sucede en la videncia cinematográfica: “Cada circuito borra y crea un objeto. Pero es justamente en este «doble movimiento de creación y de borradura» donde los planos sucesivos, los circuitos independientes, anulándose, contradiciéndose, restableciéndose, bifurcándose, van a constituir a la vez las capas de una sola y misma realidad física y los niveles de una sola y misma realidad mental, memoria o espíritu. Como dice Bergson, «vemos que el progreso de la atención tiene el efecto de crear de nuevo no sólo el objeto apercebido sino los sistemas más y más vastos a los que puede adherirse (...)»³⁶.

No es difícil detectar las resonancias con esta descripción de lo que vemos acerca de los juegos cuando Wittgenstein somete el concepto a sus presentaciones perspicuas: “(...) [encontramos] muchas correspondencias con [un primer grupo de ejemplos], pero desaparecen muchos rasgos comunes y se presentan otros. (...) los parecidos surgen y desaparecen (...). Vemos una complicada red de parecidos que se superponen y entrecruzan. Parecidos a gran escala y de detalle (...) [que no pueden caracterizarse] mejor (...) que con la expresión «parecidos de familia» (...). Y diré: los ‘juegos’ componen una familia (...). Y extendemos nuestro[s] concepto[s] (...) como cuando al hilar trenzamos una madeja hilo a hilo. Y la robustez de la madeja no reside en que una fibra cualquiera recorra toda su longitud, sino en que se superpongan muchas fibras”³⁷.

Una filosofía que depende de la representación, ávida en la búsqueda de esencias, empeñada en la mismidad, es una filosofía que se resiste al cambio y a la diferencia, aquejada por la melancolía de la pérdida; en vez de aceptar y asimilar el cambio necesario de la contingencia y del tiempo, se aferra a la estática y segura representación de la experiencia. La filosofía de Wittgenstein, como la de Derrida, se abre a la impredecibilidad de lo sensible, se compromete a una estética de la pluralidad y la diferencia, para constituir un modo de pensamiento que renunciando a la metafísica de la presencia y su melancolía

36 Deleuze, Gilles, *op. cit.*, p. 70.

37 Wittgenstein, Ludwig, IF, §§ 66-67.

se convierte en una filosofía de duelo, abierta a la vivencia del devenir y a la omnipresencia de la muerte.

Al concluir con estas palabras, pienso en la siguiente admonición de Rilke en sus *Sonetos a Orfeo*: “Joven [...] aprende a olvidar ese cantar apasionado. / Él acabará. El verdadero cantar es un aliento diferente, sobre / la Nada. Una brisa en el interior de un dios. Un viento”³⁸.

38 Rilke, Rainer Maria, *Sonetos a Orfeo*, I, 3.