

**LA FILOSOFIA EXISTENCIAL EN EL CINE EUROPEO ENTRE LOS AÑOS 1940-1960  
(BERGMAN DREYER ANTONIONI FELLINI)**

**CARLOS MARIO OVIEDO FERIA**

**JUAN FELIPE BARRETO**

**ASESOR**

**UNIVERSIDAD DE CARTAGENA**

**FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS**

**PROGRAMA DE FILOSOFÍA**

**CARTAGENA**

**2013**

## CONTENIDO

<b>0. INTRODUCCIÒN .....</b>	<b>3</b>
<b>0.1 JUSTIFICACIÒN.....</b>	<b>7</b>
<b>0.2 OBJETIVOS .....</b>	<b>8</b>
0.2.1 Objetivo General: .....	8
0.2.2 Objetivos Específicos: .....	8
<b>0.3 MARCO TEORICO.....</b>	<b>9</b>
<b>1. UN ACERCAMIENTO A LA DEFINICIÒN DE CINE Y SU EVOLUCIÒN HISTORICA .....</b>	<b>13</b>
<b>1.1 PRECINE.....</b>	<b>15</b>
<b>1.2 CINE EUROPEO BREVE HISTORIA: 1895 - 1970 .....</b>	<b>22</b>
1.2.1 : Cine Mudo 1915-1927.....	27
1.2.2 Cine Sonoro y El Cine De La Postguerra .....	29
<b>2. EXISTENCIALISMO.....</b>	<b>38</b>
<b>2.1 KIERKEGAARD: LA FE COMO EXISTENCIA VERDADERA .....</b>	<b>39</b>
<b>2.2 HEIDEGGER: LA EXISTENCIA AUTENTICA.....</b>	<b>48</b>
<b>2.3 SARTRE: LIBERTAD COMO EXISTENCIA MISMA .....</b>	<b>53</b>
<b>3. FILOSOFÍA Y CINE EUROPEO: EXISTENCIALISMO Y CINE.....</b>	<b>62</b>
<b>3.1 KIERKEGAARD Y EL SPETIMO SELLO: EL EXSISTENCIALISMO RELIGIOSO DE INGMAN BERGMAN.....</b>	<b>82</b>
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>99</b>
<b>FILMOGRAFÍA:.....</b>	<b>106</b>

## **0. INTRODUCCIÓN**

Durante los primeros años del siglo XX la actividad filosófica y los temas concernientes a ella sobrepasaron la dimensión meramente teórica y académica para convertirse en una revolución tanto artística como social. Desde la literatura filosófica de Mijáilovich Dostoievski pasando por grandes dramaturgos como Albert Camus, hasta directores de cine como Ingman Bergman, la filosofía ha dejado atrás poco a poco los círculos intelectuales para colocarse al alcance del hombre común.

Ese fenómeno nacido a lo largo del siglo XX el cual convirtió posturas meramente teóricas y filosóficas en modelos de expresión artística, como ocurrió de manera directa en el cine de mitad de siglo pasado, es de una importancia esencial para entender la naturaleza tanto de la actividad filosófica como también la naturaleza artística del cine del siglo XX. Esta íntima relación entre la filosofía y el cine como expresión artística y canal de difusión de dichas posturas filosóficas es la base más importante del desarrollo del presente trabajo, centrandose particularmente en el existencialismo.

Es la filosofía existencial dentro de la modernidad la corriente filosófica que más ha influenciado las distintas formas de expresión artística, su concepción del hombre frente a la sociedad, la relación de este con la idea de Dios y la reflexión de la soledad del individuo en el mundo moderno, son estandartes del espíritu de la mayoría de los artistas de principio del siglo XX. Hacen parte de estos artistas algunos directores de cine que llevaron los (conceptos existenciales) a sus obras fílmicas. Esta relación entre cine y filosofía, entre cine y existencialismo para ser más específicos, convierte o termina de disparar la filosofía existencial como un fenómeno de masas; el cine a su vez evoluciona de la mano del existencialismo, se abre la puerta a un nuevo estilo de

cine, el cine introspectivo o de temática existencial se configura como una escuela con sus propias pautas y un estilo alejado del cine convencional o comercial<sup>1</sup>.

Para entender la naturaleza de dicha relación entre filosofía existencial y cine se intentará primeramente entender cada uno de estos fenómenos por separados, tanto el pensamiento existencial como el cine han evolucionado de manera autónoma y cada uno tiene su propio proceso tanto histórico como conceptual que es de gran importancia entender para comprender la relación entre estos.

La filosofía existencial surge en la primera mitad del siglo XIX de la mano del filósofo y teólogo danés Soren Kierkegaard. El existencialismo es una línea de pensamiento que surge como una respuesta a la filosofía hegeliana y a la naturaleza lógica-abstracta de la filosofía convencional occidental; la cual desde sus orígenes ha intentado construir modelos abstractos y superiores a la realidad para explicar esta<sup>2</sup>.

Primeramente la filosofía existencial basa su actividad reflexiva en los temas más importantes de la existencia humana, Kierkegaard como primer representante del existencialismo, siendo un hombre de una naturaleza religiosa muy marcada, convierte en un primer momento al existencialismo en una reflexión meramente religiosa, en la cual el hombre desde su existencia concreta y personal encontraba dentro de su vida y sus experiencias particulares la íntima y absoluta conexión con Dios.

El pensamiento existencial se extiende desde principios del siglo XIX hasta mediados del siglo XX, en donde filósofos como Martin Heidegger y Jean Paul Sartre retoman esta línea de pensamiento para hacer frente al desarrollo acelerado de la sociedad industrial moderna y los conflictos bélicos mundiales.

---

<sup>1</sup>SOJO GIL, K. *Pecado, muerte y existencialismo en el Séptimo Sello* (1957) de Ingmar Bergma. El problema divino en el cine nórdico. Universidad del País Vasco. España. ISSN 1698-4374, N° 7, pág 179 [EN LINEA] Mayo, 2010 [citado 10 de diciembre de 2012]. Disponible en: [http://www.durango-udala.net/portaDurango/RecursosWeb/DOCUMENTOS/1/1\\_3450\\_3.pdf](http://www.durango-udala.net/portaDurango/RecursosWeb/DOCUMENTOS/1/1_3450_3.pdf)

<sup>2</sup>ROUBICZE, P. *El Existencialismo. Kierkegaard*. 3 ed. Barelona-España. Labor. S.A., 1970. pág 59. (B. 23459-70).

El cine o la actividad cinematográfica al igual que el existencialismo surge durante el siglo XIX en el año de 1895 de la mano de los hermanos Lumiere industriales de la fotografía e inventores de cinematógrafo, son los encargados de abrir el mundo del cine con sus primeras obras cinematográficas; *La llegada del tren* y *La salida de la fábrica*.

Desde ese instante el cine evolucionó de forma acelerada tanto conceptual como técnicamente y también en la manera de abordar sus historias; del cine documental y realista de los hermanos Lumiere hasta las últimas tendencias estéticas experimentales y argumentativas de los años 70, el cine se vio influenciado de todas las corrientes tanto artísticas como intelectuales de principios del siglo XX.

Directores o artistas del medio cinematográfico tomaron elementos de líneas intelectuales distintas al cine mismo para enriquecer sus obras fílmicas desde ideas filosóficas hasta ideas meramente políticas. Muchos directores del cine ruso en un momento dirigieron sus obras fílmicas para difundir su programa político comunista, también directores del cine italiano se alinearon de manera conceptual tanto con ideas marxistas como psicoanalistas para conformar un cine de índole social como lo fue el Neorrealismo Italiano<sup>3</sup>.

Es de esta misma forma, que el existencialismo nutre al cine de sus conceptos y formas de abordar la realidad. El cine desde su discurso audiovisual lo traduce a una experiencia más cercana al hombre común; esto abre la posibilidad de pensar un nuevo cine, un cine dirigido a la interpretación y a la reflexión de las temáticas más esenciales del hombre: la soledad, la muerte, la relación con los otros y con Dios son la base de este nuevo cine llamado cine introspectivo o existencial.

Son dos los bastiones de este cine introspectivo europeo, dos formas de abordar la temática filosófica existencial desde lo audiovisual. Primeramente el cine Nórdico representado por el

---

<sup>3</sup> SADOUL, G. *Historia del Cine Mundial desde los orígenes*. Esplocción Soviética. 19 ed. Buenos Aires – Argentina. 2004. Pág 165. (ISBN 968-23-0533-0)

Danés Carl Theodor Dreyer y el Sueco Ingman Bergman ambos influenciado por la tradición religiosa de sus países y de las ideas existencialista del filósofo Danés Soren Kierkegaard; estos convirtieron al cine Nórdico introspectivo en una expresión de reflexión humana de los temas trascendentales y místicos de su existencia terrenal. Por otro lado, encontramos el cine existencial italiano de la mano de Federico Fellini y Michelangelo Antonioni, influenciados por el Neorrealismo italiano y la Nouvelle vague francesa, cine que se aleja radicalmente de los temas religiosos y aborda la temática existencial desde un punto esencialmente laico.

Esta relación entre filosofía y cine (existencialismo-lenguaje cinematografico) es la base fundamental del desarrollo de este trabajo, el cual se dividira en tres grandes tematicas para acercarnos de manera mas completa a los conceptos que fundamentan dicha relacion: en primer lugar, se tratará la naturaleza del cine, se hará un pequeño acercamiento primario a la idea y concepto de cine acompañado de un análisis histórico del mismo. Seguidamente se tratará el desarrollo tanto histórico como conceptual de la filosofía existencial, exponiendo de manera general las ideas más importantes de esta línea de pensamiento filosófico. Por último se mostrará la relación existente entre cine y filosofía, teniendo un especial énfasis en la relación entre la filosofía existencial y el cine Nórdico e italiano de los años 1940-1960

## **0.1 JUSTIFICACIÓN**

Con la realización del presente trabajo se pretende llevar a cabo un aporte desde una perspectiva académica al relacionar una línea de pensamiento meramente teórica como es el existencialismo filosófico con una actividad artística práctica como es la actividad cinematográfica.

En este orden de ideas, se podrá expandir la noción de la actividad filosofía ha campos más allá de los círculos meramente académicos, sobrepasando el plano de lo exclusivamente teórico-académico y llevando la filosofía a un plano práctico-artístico como lo es el cine; expandiendo y perfeccionando la actividad filosófica en relación con otras áreas de expresión humana.

Los resultados a los que se espera llegar podrán ser empleados en posteriores investigaciones tanto de índole filosófica como cinematográficas, ampliando el espectro de la reflexión filosófica en torno a los fenómenos sociales y artísticos de la filosofía misma.

## **0.2 OBJETIVOS**

### 0.2.1 Objetivo General:

-Identificar en la medida de lo posible la relación entre la Filosofía Existencial y el Cine moderno europeo.

### 0.2.2 Objetivos Específicos:

- Caracterizar la evolución del cine moderno europeo en la historia, con el fin de acercarse a un concepto de cine.
- Describir las principales ideas del existencialismo como línea de pensamiento filosófico fundamental en el siglo XX (según Kierkegaard, Heidegger y Sartre).
- Establecer la relación entre el pensamiento filosófico existencial y las obras fílmicas europeas de directores destacados del siglo XX (Michael Angelo Antonioni, Federico Fellini, Theodor Dreyer e Ingman Bergman).
- Proponer un análisis fílmico-existencial de la obra “El Séptimo Sello” del director sueco Ingman Bergman.

### 0.3 MARCO TEORICO

La filosofía existencial surge como un modelo de pensamiento que busca la humanización de la reflexión filosófica, el intento de la filosofía de la existencia es dotar al ser humano de las herramientas conceptuales y teóricas para afrontar su existencia particular frente a la abrumadora y aplastante sociedad técnica industrial moderna. La filosofía de la existencia hace hincapié en que la practica reflexiva filosófica debe conectar con la vida y las experiencias propias de cada individuo, con la situación histórica y social en que este se encuentre y no ser un ejercicio de especulación abstracta interesante, sino una forma de afrontar la existencia; un modo de vida<sup>4</sup>.

La filosofía de la existencial versa sobre los temas más importantes de la experiencia humana, la reflexión íntima del hombre frente a los misterios del mundo que lo rodea; la existencia de Dios o el misterio del nacimiento y la muerte, son temáticas que atraviesan verticalmente toda la historia conceptual del existencialismo filosófico.

El existencialismo como línea de pensamiento filosófico surge con las teorías del filósofo y teólogo danés Soren Kierkegaard, el cual propuso una filosofía basada en la experiencia subjetiva y religiosa del individuo común en contraposición con la naturaleza general y abstracta de la filosofía moderna<sup>5</sup>; la reflexión existencial de Kierkegaard se basaba en la búsqueda de la divinidad por medio de la experiencia íntima y personal de la fe de cada hombre frente a su existencia. La filosofía de Kierkegaard (1813-1855) si bien abrió la reflexión del “yo” moderno no tuvo el impacto filosófico en su tiempo como lo tuvo un siglo después con las teorías existenciales de M. Heidegger y J.P Sartre herederos directos del primer filósofo existencial.

La filosofía existencial de Kierkegaard es retomada en el siglo XX de manos de los filósofos Heidegger y Sartre; los cuales abandonan la concepción religiosa de Kierkegaard y buscan la naturaleza de la existencia del individuo en el individuo mismo. Esta concepción no religiosa que

---

<sup>4</sup> ROUBICZE, Op. Cit., pág 17.

<sup>5</sup> Ibid., pág 17.

une a ambos filósofos es heredada de la revolución industrial y el desarrollo masificado de la sociedad moderna, en la cual Dios es una idea superada y el hombre debe reencontrarse a sí mismo sin caer en las garras de las nuevas creencias como la ciencia y la tecnología.

Estos autores conservan las reflexiones propias del existencialismo, la relación con Dios, la soledad humana, el misterio del nacimiento y muerte y la relación con los otros seres humanos. Pero discrepan en la manera en que tratan estas temáticas existenciales; Heidegger frente a la existencia humana crea un mundo místico y esotérico en el cual la muerte como existencia finita del ente existente y por ende parte íntima de este es el único camino para encontrar su naturaleza auténtica o su libertad como individuo frente a la sociedad; un-ser-para-la-muerte pero que vive en libertad. Sartre, por otro lado, elimina cualquier concepto metafísico místico de la teoría existencial, propone un mundo donde solo hay hombres arrojados a una existencia vacía y sin sentido; en donde la búsqueda de una existencia auténtica o en libertad simplemente es asumir que vivimos sostenidos en la nada y caminamos hacia la nada, en un mundo donde no hay ninguna norma o idea superior a las creadas por la conciencia en su ejercicio negativo de proyección o negación de sí misma.

*“Pues queremos decir que el hombre empieza por existir, es decir, que empieza por ser algo que se lanza hacia un porvenir, y que es consciente de proyectarse hacia el porvenir. El hombre es ante todo un proyecto que se vive subjetivamente, en lugar de ser un musgo, una podredumbre o una coliflor; nada existe previamente a este proyecto; nada hay en el cielo inteligible, y el hombre será, ante todo, lo que habrá proyectado ser.”<sup>6</sup>*

El existencialismo siempre ha buscado entender la naturaleza de la existencia humana desde distintos puntos de vista: religioso, metafísico y humanista ateo, pero siempre señalando que el hombre se encuentra en una constante búsqueda y creación de sí mismo; invirtiendo la antigua

---

<sup>6</sup> SARTRE, J P. *El existencialismo es un humanismo*. Pag 4 [citado 18 de diciembre de 2012] Disponible: <http://www.uruguaypiensa.org.uy/imgnoticias/766.pdf>

formula cartesiana del “*pienso y luego existo*”<sup>7</sup> referida a la esencia que antecede a la existencia humana; a la forma existo, luego pienso colocando la existencia primeramente a la esencia que es construida con la experiencia subjetiva.

Al igual que el existencialismo logró describir el sentir de una generación influenciada por la constante evolución tanto técnica como social, el cine surge como uno de las últimas corrientes artísticas que ha compartido íntimamente ese desconcierto y preocupación de los filósofos y pensadores existenciales. Nacido a finales del siglo XIX el cine ha evolucionado tanto de manera técnica como conceptual junto a las ideas existenciales en el mundo Europeo.

El cine o la actividad cinematográfica no surge de manera espontanea el cine es el resultado de una evolución constante que es posible rastrear hasta los primeros momentos de expresión humana; desde las pinturas rupestres hasta la creación misma del cinematógrafo por los hermanos Lumiere el germen del cine ha estado presente en todas las épocas del pensamiento humano.

El cine propiamente hablando nace a finales del siglo XIX casi al mismo tiempo que el fenómeno de la industrialización masiva o revolución industrial moderna, por ende este nuevo canal de expresión humana se ve influenciado y modificado tanto por la revolución de la técnica como por las líneas de pensamiento que surgieron tanto a favor como en contra de dicha revolución tecnológica; es así que el cine evoluciona tanto técnica como teóricamente.

Esta nueva corriente artística es un fenómeno primeramente Europeo el cual el historiador cinematográfico George Sadoul define como: “*Una actividad de divulgación tanto intelectual como artística en la cual el hombre plasma la interpretación de mundo que le rodea o quiere construir*”<sup>8</sup>. El cine como actividad artística nace a finales del siglo XIX y alcanza auge mundial en el siglo XX convirtiéndose en un canal de expresión tanto de ideas meramente artísticas como intelectuales; en donde las ideas existenciales encontraron el lenguaje ideal para abandonar su

---

<sup>7</sup> DESCARTES, R. *Discurso del metodo*. Cuarta parte. Santiago de Chile – Chile. Panamericana Pub Llc, 2003. Pás 17. (ISBN 9583005401, 9789583005404)

<sup>8</sup> SADOUL, Op. Cit., pág 1.

naturaleza meramente teorica y los circulos intelectuales para convertirse asi mismas en un fenomeno de auge mundial.

## UN ACERCAMIENTO A LA DEFINICIÓN DE CINE Y SU EVOLUCIÓN HISTÓRICA

Al buscar un concepto de lo que significa cine o lo que esta palabra representa tanto en su ámbito práctico como teórico, podemos realizar inicialmente un examen etimológico de la palabra “cine” la cual es una abreviación de cinematografía o cinematógrafo; neologismo creado a finales del siglo XIX compuesto a partir de dos palabras griega, por un lado “κίνη” (*kiné*), que significa movimiento y por otro de “γραφός” (*grafós*) que significa imagen.

Esta es una concepción general en la que solo se dirige la atención a la parte técnica del cine, el cine desde lo práctico solo es la proyección de imágenes en movimiento 24 fotogramas por segundo que dan la sensación de movimiento que conjugados con elementos tanto estéticos como humanos pueden contar una historia.

Pero hay otra concepción de cine que es la que aquí nos interesa, aquella concepción de cine que lo define como un arte, como una forma de expresión que proviene del sentir íntimo del hombre; una forma en que el hombre puede exteriorizar su interior y llevarlo a imágenes que descubren las mas ocultas dimensiones del ser mismo.

Fue Ricciotto Canudo en 1911 cuando aun el cine estaba en una etapa primigenia quien vislumbra la naturaleza especial de esta nueva forma de expresión, Ricciotto concibió al cine como un arte en el cual las demás artes se conjugaban; la pintura, la danza, la pintura, la arquitectura, la poesía y la escultura. Esta idea del arte como arte mismo y comunión de las demás, fue plasmada por Ricciotto en su importante y poco conocido “*Manifiesto de las siete Artes*” en la cual se acuña el famoso concepto de cine como “séptimo arte”<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup>SALAS, C. *Del Cine a las Artes Plásticas Relaciones e Influencias en las Vanguardias Históricas*. Universidad de Murcia. Murcia-España, pág. 11. [citado 18 de diciembre de 2012]. Disponible en: [http://www.google.com.co/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&cad=rja&ved=0CD0QFjAB&url=http%3A%2F%2Fwww.tdx.cat%2Fbitstream%2F10803%2F10886%2F1%2FTCSG.pdf&ei=CEz0UNTEBqrD0AGjrIFQ&usq=AFQjCNGg3SyV TM3eFgHE2ddnldsVjCamw&sig2=IYvDJcwYW7xExUZmA\\_kjBg&bvm=bv.1357700187,d.dmQ](http://www.google.com.co/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&cad=rja&ved=0CD0QFjAB&url=http%3A%2F%2Fwww.tdx.cat%2Fbitstream%2F10803%2F10886%2F1%2FTCSG.pdf&ei=CEz0UNTEBqrD0AGjrIFQ&usq=AFQjCNGg3SyV TM3eFgHE2ddnldsVjCamw&sig2=IYvDJcwYW7xExUZmA_kjBg&bvm=bv.1357700187,d.dmQ)

Ricciotto acertó en definir al cine como un arte entre y por las otras formas de arte, pero serían los directores de los posteriores movimientos estéticos y conceptuales del cine moderno los que convertirían tal expresión teórica en una realidad audiovisual; el cine es arte y como toda forma de expresión está hecha para comunicar de manera directa o indirecta los pensamientos del autor sobre sí mismo o el mundo que le rodea.

Ingman Bergman guionista y director de teatro y cine sueco considerado personaje central del universo cinematográfico existencial, se devela a sí mismo como un hombre fiel al teatro pero que se entrega al cine buscando la emoción y paranoia que el mundo tumultuoso del cine puede darle. Bergman utiliza esta afirmación para expresar su pensamiento acerca de la actividad cinematográfica, su visión tanto de la escritura, poesía y teatro le da a este personaje entrañable la potestad de dar un juicio digno y certero del cine:

*“El cine es la comunicación y la representación de los miedos, tristezas, esperanzas y alegrías del hombre que ama y sufre; que vive y muere.”*

Bergman en una entrevista para el periódico País de España concedida en el año 2007 menciona que su forma de afrontar emociones es de un niño, su cine es una muestra de los temores de un niño que mira con miedo la religión, la muerte y la vida; el cine de Bergman, nos dice el mismo es popular porque habla y se muestra como la visión de un niño<sup>10</sup>.

El cine es un lenguaje artístico que representa las experiencias privadas: un espejo atemporal donde cada hombre se observa y es observado, donde el mundo interno se conecta con el externo y el externo observa al interior del mundo individual de cada hombre.

Para entender en mayor grado esta identidad mezclada del cine que se mueve entre la técnica y el arte, entre lo propio del autor, su subjetividad y lo ajeno a él, el mundo que lo rodea se debe primeramente abordar al cine tanto en su evolución técnica como estética; acercarnos a la

---

<sup>10</sup> ENTREVISTA con Ingman Bergman, Director y Dramaturgo Sueco. España periódico el PAÍS. Estocolmo, 29 jul. 2007.

evolución del cine antes y después de la creación de dicha práctica, solo así tendremos elementos suficientes para afrontar de manera completa alguna definición propia o ajena de esta práctica

#### **0.4 PRECINE**

Desde los primeros tiempos los hombres se han preocupado por entender la naturaleza del mundo con el cual comparten su existencia, dentro de ese primigenio reto el hombre ha creado y desarrollado herramientas que han permitido acercarse de diversas formas a la aprehensión de la verdad del mundo que le rodea, una de esas primeras experiencias de entendimiento fue la pintura; utilizada de manera tanto artística como epistémica su intención primigenia fue capturar los momentos de la vida cotidiana del hombre pero también entender y capturar a los seres que compartían con el hombre su existencia.

Los primeros pictogramas representaban de manera directa y sencilla los animales y los hombres en su diario vivir, las pinturas en las cuevas que sirvieron de morada a los primeros hombres guardan en sus paredes los intentos originales de estos por capturar de manera inmediata el movimiento y la esencia del existir de los diversos seres naturales.



*“La vaca que salta”* de la galería axial de Lascaux. Tomada de Colin Renfrew.

A partir de los primeros intentos del hombre antiguo de captar los movimientos de los animales y de sí mismo por medio de lo que se llamó arte rupestre, la civilización ha buscado perfeccionar los diversos métodos y tecnologías para la captura ideal tanto de las imágenes como de los movimientos de los seres vivos.

Surge entonces en el siglo XVI uno de los avances tecnológicos más importantes para el desarrollo directo de la fotografía moderna y posteriormente del cine; la cámara oscura como invento revolucionario el cual estaba destinado a la captura de imágenes exteriores y su posterior proyección sobre una superficie interna de un habitación oscurecida.

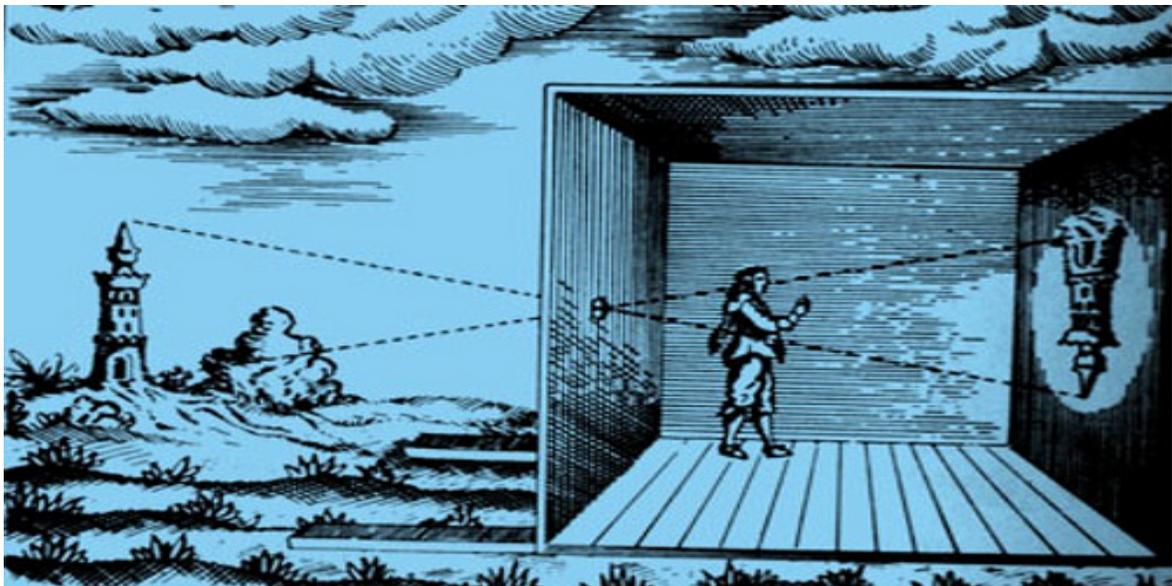
La cámara oscura permitió un acercamiento de manera esencial a los fenómenos ópticos tan importantes y estudiados tanto en la edad media como en el Renacimiento. Si bien estos fenómenos de reflexión óptica ya habían sido abordados desde un primer punto por los Griegos en el siglo V a. C por Aristóteles y posteriormente por textos Chinos del siglo IV a. C, en ninguno de estos dos casos se refirieron ni abordaron el fenómeno de la reproducción óptica de manera esquematizada ni precisa.

Fue el filósofo y físico Ali Abn Al-Hazan (965-1038) el primero en abordar el fenómeno de la formación de la imagen óptica echando por tierra las teorías Aristotélicas anteriores a su investigación, las cuales demostraron que los rayos lumínicos no provenían del ojo del observador sino del objeto que éste observa (objeto observado). Si bien el fenómeno de la cámara oscura ya se había contemplado desde los griegos hasta Alahzen como (se conocía a Ali Abn Al-Hazan en occidente) fue en siglos posteriores y basados en los trabajos de este filósofo oriental que tuvo un desarrollo acelerado e importante.

Herederos del estudio de Alahzen fueron durante la Edad Media y el Renacimiento Roger Bacon (1214-1294) y Leonardo Da Vinci (1452-1519) respectivamente, el primero si bien estudió fenómenos de reflexión y comentó la existencia de la cámara oscura nunca pudo describir su funcionamiento en ninguno de sus textos. Por otra parte ya en el Renacimiento, Da Vinci impulsado por perfeccionar el entendimiento tanto de las matemáticas como de la aritmética y

lograr la perfección del arte de la pintura, añadió a la estructura de la cámara oscura un lente para la optimización de la imagen en el interior reflejada<sup>11</sup>.

La cámara oscura siguió su desarrollo durante los siglos XVI hasta mediados del siglo XIX en los cuales la cámara oscura varió tanto su forma original como el objetivo de su invención; ya no se limitó solamente al estudio de los fenómenos ópticos ni a la pintura, ahora la cámara oscura se había convertido en un objeto importante en la realización de diversas tareas y actividades.



Representación de una “Cámara Oscura” en el Renacimiento.

Durante el siglo XVII el especialista físico en óptica Rober Hokke (1653-1703) utilizó la cámara oscura para investigar la proyección de imágenes en la retina humana utilizando pantallas cóncavas como imitación del ojo humano, también utilizó el mecanismo de la cámara oscura modificando su tamaño convirtiéndola en un aparato portátil para trazar rutas de viajes y trabajar en actividades topográficas.

---

<sup>11</sup> CASTILLO, I J. *El Sentido de la Luz. Ideas, mitos y evolución de las artes y los espectáculos de luz hasta el cine. Introducción y nacimiento de la fotografía.* Universidad De Barcelona. Barcelona- España. Junio de 2005. [citado 10 de diciembre de 2012]. Disponible en: [http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/1378/00.ICM\\_PREVIO.pdf?sequence=1](http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/1378/00.ICM_PREVIO.pdf?sequence=1)

El uso de la cámara oscura también se expandió a facetas como la recreativa y a la de la enseñanza artística durante esos siglos, uno de estos ejemplos de la faceta recreativa de la cámara oscura fue la ingeniosa adaptación del matemático Piere Herrigone una cámara oscura construida en una copa de vino la cual podía reflejar el momento en que ésta era llenada de vino blanco.

La enseñanza y el desarrollo del arte también fue impulsado de alguna manera por la utilización de la capacidad de la cámara oscura para fijar imágenes y reducir su tamaño considerablemente, un ejemplo de esto es la utilización de las cámaras oscuras por parte de artistas viajeros o el auge de la utilización de la cámara oscura durante el siglo XIX como asignatura en la enseñanza de las escuelas de arte; esto debido al canon artístico del Realismo como movimiento imperante en la época.

Fue en el siglo XIX, aún con la cámara oscura en vigencia que surge la fotografía de la mano de Nicéphore Niépce (1765-1833) como una evolución de ésta, invención que a su vez fue precursor del cine unos años después. Es clara la influencia tanto técnica como conceptual de la cámara oscura en la invención de la cámara fotográfica, Niépce inventor de la cámara fotográfica había obtenido en Paris una cámara oscura con lente de menisco de la compañía Chevalier casi un año antes de su primer procedimiento fotográfico a finales de la década de 1820<sup>12</sup>.

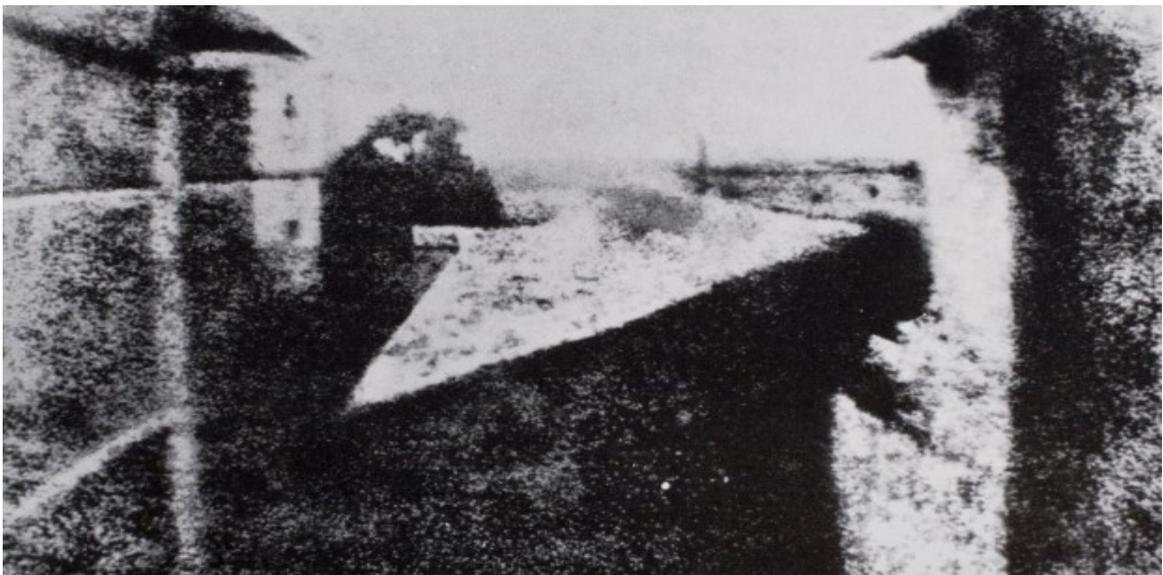
Cabe resaltar que la influencia de la cámara oscura en la invención de la cámara fotográfica no fue meramente conceptual, es histórica la relación de trabajo entre Niépce y Daguerre la cual fue una asociación efectuada gracias a la compañía Chevalier de la cual Niépce obtuvo una cámara oscura, la cual si bien fue una relación de trabajo, fue Niépce el primero en fijar una imagen de forma permanente sobre una plancha de peltre.

La primera fotografía fue realizada en el año de 1827 cuando Niépce a través de un arduo proceso logro fijar de manera permanente una imagen del patio trasero de su casa. Para realizar esta fotografía utilizó una plancha de peltre recubierta con betún de Judea, luego exponiendo la

---

<sup>12</sup> SADOUL., Op. Cit., pág 6.

plancha a la luz la imagen se tornaba imperceptible; las partes del barniz afectadas por la luz se volvían insolubles o solubles, dependiendo de la luz recibida. Después de la exposición la placa se bañaba en un disolvente de aceite esencial de lavanda y de aceite de petróleo blanco, disgregándose las partes de barniz no afectadas por la luz. Se lavaba con agua pudiendo apreciar la imagen compuesta por la capa de betún para los claros y las sombras por la superficie de la placa plateada.



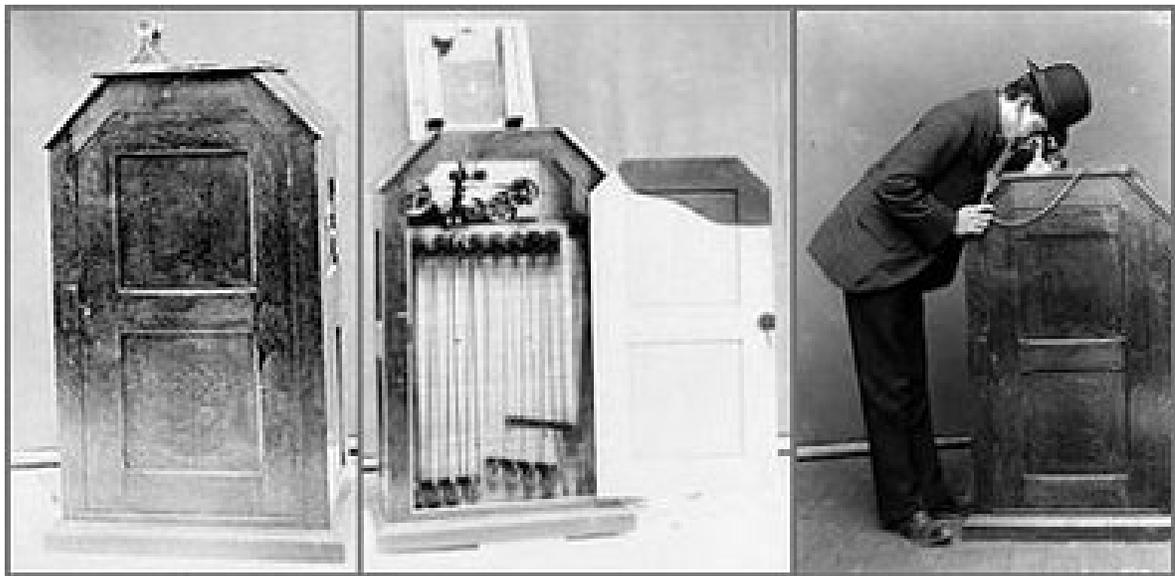
Punto de vista desde la ventana de Grass. La primera fotografía por Nicéphore Niépce

Dentro de toda la evolución de los aparatos tecnológicos y la ciencia óptica del siglo XIX no solo la cámara oscura y la fotografía fueron impulsores del cine como artefacto técnico, con esos avances solo se habían alcanzado dos elementos esenciales del cine como la proyección y la imagen permanente, pero aun quedaban por alcanzarse otros dos elementos esenciales del cine: la película perforada y el sistema de avance de dichas películas.

Estos elementos faltantes fueron alcanzados en Norte América gracias a los avances del inventor Thomas A. Edison y Laurie Dickson, los cuales habían trabajado en un aparato de proyección individual llamado Kinetoscopio. Dickson, que fue el diseñador del aparato patentado por Edison le dió ese nombre basándose en las palabras griegas "*kineto*" (movimiento) y "*scopos*" ("*ver*").

El Kinetoscopio fue el primero en introducir las cintas o el sistema de películas perforadas, pero la duración de dichas cintas era de corta duración por el diseño mismo del Kinetoscopio; dispuestas las cintas sobre un cilindro que giraba, estas proyecciones tenían una corta duración de tiempo.

Fue en un viaje a Europa que Edison conociendo el invento de las películas de celuloide producidas por la Eastman Company, decide adaptar de manera exitosa las cintas de celuloide al Kinetoscopio perfeccionando su funcionamiento; el Kinetoscopio de Edison era una estructura de alrededor de un metro de alto la cual contaba con un visor en la parte superior por la cual se observaban los fotogramas los cuales eran empujados por diversos cilindros a través de una palanca<sup>13</sup>.



Fotografías de un hombre utilizando el Kinetoscopio. Fotografía tomada en el año 1895

El invento de Edison fue presentado en el Instituto de Artes y Ciencia en New York en 1893 teniendo el Kinetoscopio un éxito masivo. Edison pudo ver en la proyección individual de películas de corta duración un negocio de alcance solamente local, pero el principio de su invento

---

<sup>13</sup> Ibid., Pág 8.

se expandió de manera acelerada y tuvo un alcance global el cual no aplicó para la patente americana de su invento. Edison muchas veces mostró su desinterés por la industria de la proyección negándose a convertir su aparato en un proyector masivo al estilo de los aparatos cinematográficos modernos, pues pensó que nadie se interesaría de manera prolongada en esa forma de proyección<sup>14</sup>.

Thomas A. Edison, pese a su obstinada actitud frente a la proyección de películas de manera pública como un negocio rentable, había ya sentado los elementos faltantes para el desarrollo del cine actual; la película de celuloide perforada y un sistema óptimo para su movimiento fueron los dos elementos perfeccionados por Edison para el posterior desarrollo del cine.

Los elementos esenciales del cine moderno alcanzan su óptimo desarrollo en los primeros años de la década de 1890, la expansión acelerada de esos elementos tecnológicos se toman como base para el posterior surgimiento del cine moderno; el cual surge como un desarrollo progresivo de inventos y conceptos tanto de la óptica como de la física y la tecnología, los cuales debían ser mencionados en este caso de manera breve para acercarse mejor al concepto de Cine y de todo lo que el desarrollo artístico de este implica.

Es claro para la historia del arte y del cine que la actividad cinematográfica moderna la comenzaron los hermanos Lumiere en el año de 1895, pero el cine como tal es una invención que no se puede atribuir a ninguna persona en particular, ya que fue un desarrollo en el que contribuyeron distintas personas y avances tecnológicos, matemáticos y físicos.

---

<sup>14</sup> Ibid., Pág 9.

## 0.5 CINE EUROPEO BREVE HISTORIA: 1895 - 1970

El cine como antes se mencionó proviene de un sin fin de intentos y avances, de idas y venidas e infinitos balbuceos e ideas, pero lo que se conoce como Cine o actividad cinematográfica la comenzaron los hermanos Lumière el 28 de diciembre del año 1895 en el salón Indien en Paris.

Los hermanos Lumiere presentaron una serie de filmes de carácter documental entre los cuales se destacaron 10 por su posteridad en el mundo del cine entre los cuales se encuentran: “Salida de los obreros de la fábrica Lumière en Lyon Monplaisir” (*La sortie des ouvriers des usines Lumière à Lyon Monplaisir*) y el filme “La llegada de un Tren” (*L'arrivée d'un Train*) el cual mostraba la llegada de un tren desde una perspectiva que pareciese que el tren saltaba sobre los espectadores los cuales se excitaron a tal punto de sentir temor<sup>15</sup>.



Fotograma de la película “La llegada del Tren”. Una de las películas proyectadas en el lanzamiento de la cámara cinematográfica por los hermanos Lumiere en Paris el 28 de diciembre de 1895.

---

<sup>15</sup> PÉREZ, M A. *Historia del Cine una Aproximación al Séptimo Arte. El Nacimiento del Cine: La Epoca Muda*. Universidad de Pamplona. Pamplona-Colombia. Pág 3. Enero de 2008. [citado 18 de diciembre de 2012]. Disponible en: [http://www.asociacionplazadelcastillo.org/Textosweb/historia\\_del\\_cine.pdf](http://www.asociacionplazadelcastillo.org/Textosweb/historia_del_cine.pdf)

Los film de los hermanos Lumière en su totalidad representaron escenas de la vida cotidiana tanto de la realidad obrera y urbana como de sus propios momentos familiares, los films de los hermanos Lumière se convirtieron en un primer momento en una muestra del potencial del cine para convertirse en una mirada directa a la vida del hombre común a su vez estas primeras películas aportaron las bases para el cine posterior. Al mismo tiempo estos filmes tenían una naturaleza documental de mundo obrero francés y de la vida de las familias burguesas de la época.

Son recordados dentro de esos primeros films de los hermanos franceses cuatro cortos anecdóticos de su fabrica: “Le Charpienter”, “Le forgeron”, “La demolition d un mur” y la siempre recordada “Le Surtie des usines” el cual pareciese un filme publicitario con el encanto simple de la cotidianidad de la situación de los obreros y obreras de una fábrica, estos empujando sus bicicletas mientras las obreras los acompañan con faldas acampanadas; seguido por los patronos en una victoria empujada por dos caballos. Y mientras pasan el portero cierra el portón finalizando la historia<sup>16</sup>.

Otro grupo de films igualmente recordados de los hermanos en los que abordan una temática distinta pero enmarcados como fue siempre dentro de la cotidianidad; son aquellos que mostraron de forma documental e íntima momentos familiares de los mismos Lumiere mostrándose y mostrando al público cómo ellos eran o cómo el espectador quería ser, toda una visión de las actividades de una familia acaudalada de la época.

Dos films dentro de esta íntima producción de los hermanos son recordados, grabados dentro de su propiedad donde aparecían los miembros de su familia, esposas e hijos; el primero “Le dejeuner de bebe” donde aparece Auguste Lumiere y su esposa alimentando a su bebe dentro de un plano que posteriormente se conocería como “plano americano” en el que se dejaba ver a los tres personajes y admirar su gesticulación mientras observan las expresiones de felicidad y

---

<sup>16</sup> SADOUL., Op. Cit., pág 16.

alegría del bebe. Otro film realizado en la intimidad de la propiedad Lumiere infinitamente imitado fue “L arroseur arrose”, un éxito rotundo que gira alrededor de una pequeña y simple historia: un niño coloca el pie en la manguera de hule y provoca la curiosidad del hombre que riega, entonces en el momento que el hombre acerca la manguera a su rostro para inspeccionar el niño sube el pie y el agua sorprende al hombre; este tema ya se había tratado en las caricaturas pero abrió por medio de los Lumiere el arte del film de una historia y con esta, la posibilidad de crear situaciones que crearan interés.

Pero el éxito masivo de los films y la invención de los hermanos Lumiere se fue opacando poco a poco con el tiempo, los primeros años del cine se enfatizaron en mostrar simplemente los acontecimientos de la vida cotidiana. El cine parecía quedar relegado a representar y al mismo tiempo ser un objeto más de la vida común<sup>17</sup>.

En 1902, Georges Méliès (1861-1936) rescata la esencia imaginativa del cine de quedar atrapada en la dimensión de lo cotidiano. Méliès pudo reflejar la imaginación y la fantasía de las personas en la pantalla del cinema, sus dos obras cumbres "Viaje a la Luna" (Le voyage dans la lune) 1902 y "Viaje a través de lo imposible" (Le voyage a travers l impossible) 1904 rescatan al cine de su cotidianidad.

---

<sup>17</sup> SADOUL., Op. Cit., pág 32.



Fotograma de la película “Le Voyage dans la Lune” (Viaje a la Luna ). Primera película de Georges Méliès 1902.

Méliès dentro de la historia de la cinematografía fue el primero de dotar al cine de una identidad propia, sus films estaban dotados de una genialidad tanto técnica como visual que sirvió de base para todo el cine de ficción posterior y el cine en general; introdujo el “stop trick” en el cine o la técnica de desaparecer los objetos en las películas por medio de cortes de grabación y la retirada del objeto o cambiarlo de lugar, la superposición de imágenes y el uso de maquetas supusieron el éxito de los filmes de Méliès convirtiéndolo en uno de los primeros directores del cine moderno<sup>18</sup>.

Durante los primeros años del siglo XX, el cine era una industria joven pero ya extendida por toda Norte América y Europa. En España en la provincia de Cataluña surge Fructuos Gelabert (1874-1955) a quien se considera padre del cine español; en 1897 filma “Riña en un Café” la primera película con argumento en España, en 1898 filma “Choque de dos Transatlánticos” la primera

---

<sup>18</sup> PÉREZ., Op. Cit., Pág 4.

película de animación española. Gelabert en 1906 rechaza la posibilidad de irse a Norte América convirtiéndose así en símbolo del cine Catalán y Español.

Siguiendo los pasos de Méliès, el también español Segundo de Chomon (1871-1929) filma en 1906 “Hotel Eléctrico”, los mejores efectos especiales de la época y una historia ficticia hacen denotar que desde su origen en Francia el cine es un fenómeno internacional; los incómodos pabellones donde generalmente se proyectaban los filmes fueron remplazados por teatros acondicionados tanto para los acaudalados burgueses como para la gente del común la cual era el público mayoritario en ese momento<sup>19</sup>.

En ese período en que el cine se ha transformado ya en un fenómeno alrededor de toda Europa y parte de América, nace en Francia una corriente artística dentro del cine francés para atraer al público burgués; nace el Films d'Art en 1907 que basaba la realización de los films en obras literarias interpretadas por actores famosos de teatro, filmes dirigidos directamente a la burguesía y clases altas francesas<sup>20</sup>.

Durante los primeros quince años del siglo XX se crean las bases de las industrias posteriores del Cine en Europa, surge en Francia la casa Pathé de la mano de Charles Pathé empresario del cine mudo quien convirtió al cine en Francia en una industria importante a nivel mundial.

En Inglaterra durante los años de este periodo surge la Escuela de Brighton, con las ideas innovadoras de los fotógrafos Alberth Smith, James Williamson y Alfred Collins quienes aportaron nuevos elementos para la gramática cinematográfica; el montaje como desfragmentación de una escena en distintos planos, movimiento de cámaras y cambios de puntos

---

<sup>19</sup> Ibid., Pág 4.

<sup>20</sup> SADOUL., Op. Cit., pág 46.

de vista del espectador y su mayor contribución y especialidad: la escenas e historias de persecución y bélicas que aportarían elementos trascendentales para el cine posterior a ellos<sup>21</sup>.

En Italia el cine ya había evolucionado, era un elemento de la realidad social y también una industria del espectáculo masivo; gérmenes del género Peplum surgía de la mano del director Giovanni Pastrone, con su afamado film “Caliria” una historia ambientada en la época romana; convierte la industrial de cine italiano en una de las más importantes e imponentes de Europa.

#### 0.5.1 : Cine Mudo 1915-1927

Revolucionario por su concepción del lenguaje cinematográfico el norteamericano David Wark Griffith (1875-1948) evoluciona el arte de contar historias por medio de la secuencia de imágenes. Su uso del “flashback”, el uso del cambio de cámaras y la utilización de los montajes no sólo como medio para ordenar y sincronizar secuencias sino como medio de expresión para causar emoción y atención en el público; creando nuevas formas y estilos en la manera en que el cine presentaba las historias hasta ese momento.

La técnica de Griffith influencia a muchos cineastas fuera de América pero su obra fue duramente criticada por sus concepciones tanto ideológicas como políticas. Su obra fundamental “El nacimiento de una Nación” (1914) en la que claramente mostraba una ideología racista y anti-unificación Americana fue a su vez un símbolo polémico como también un símbolo de la genialidad del cine mudo<sup>22</sup>.

El triunfo de la revolución rusa en el año de 1917 convierte el cine ruso de esa época en un modelo de adoctrinamiento ideológico y propagandístico de la revolución, influenciados por los trabajos de Griffith los directores rusos sorprenden con las expresivas e innovadoras imágenes como las del “Acorazado de Potenkin” (1925) del director Serguéi Mijáilovich Eizenshtéin

---

<sup>21</sup> Ibid., pág 37.

<sup>22</sup> PÉREZ., Op. Cit., Pág 6.

(1898-1948) y “La madre” (1926) del director Vásevolod Pudovkin (1883-1943) los cuales son productos de extrema vanguardia y de un lenguaje más político que estético<sup>23</sup>.

En estas décadas dentro del cine mudo surgieron corrientes que basaron su trabajo en una visión introspectiva e íntima; el cine sirve como un medio de expresión de sueños, medos, fantasías y las penurias de los hombres a los que su existencia ha sido violentada.

Este cine surge en Alemania primeramente con obras como "El gabinete del Dr. Caligari" (1919) de Robert Wiene (1873-1938) y “Nosferatu” de 1922 del director F.W.Murnau (1888-1931) el estilo de estas películas se desarrolla posterior a la primera guerra mundial (1914-1917) la cual dejó como gran perdedora a Alemania, este cine refleja la angustia, tristeza y desolación en la que quedó sumida esa gran nación; los claros oscuros, la iluminación tenue y los distorsionados ambientes reflejan de manera expresionista la visión de la realidad social alemana en ese momento.



Escena de la película “El gabinete del doctor Caligari” 1919. Del director Robert Wiene

---

<sup>23</sup> Ibid., Pág 6.

Durante la segunda década de XX aparece el germen del movimiento surrealista impulsado por los trabajos de dos españoles, por un lado el director de cine español nacionalizado mexicano Luis Buñuel (1900-1983) quien en 1929 dirigió el aclamado film “El Perro de Andaluz” y el pintor español Salvador Dalí, que paralelo a su actividad como pintor también fue escenógrafo, destacándose por sus oníricas y agresivas imágenes y efectos en sus pinturas. El surrealismo y el impresionismo de la mano del director francés Louis Delluc, fueron los últimos grandes movimientos del cine mudo, ya que en 1927 la forma de percibir y de contar historias iba a cambiar por completo.

#### 0.5.2 Cine Sonoro y El Cine De La Postguerra

El 6 de octubre del año 1927 el cine como se conoce cambia por completo, el cine habla por vez primera y es la voz del actor Al Jonson introducida por medio del sistema Vitaphone, el cual utilizaron para grabar el número cantado en la película “El Cantante de Jazz” del director Alan Crosland; esta película inaugura el cine tal cual nosotros conocemos.

Con el nacimiento del cine sonoro se eliminaron muchos elementos del cine anterior y nacieron nuevos elementos dentro del nuevo cine, como gran cambio estético se eliminaron los intertítulos de los film; aquellos textos que aparecían entre las escenas de los film mudos para expresar diálogos entre los personajes. Surgen también otros elementos como: la musicalidad interna del film, la importancia de la voz en los actores, la correcta vocalización de los actores, surge entonces la importancia de los guiones y la fluidez de la interpretación de estos.

En Europa el fenómeno del estreno del “Cantante de Jazz” en el Piccadilly Theatre de Londres el 27 de septiembre de 1928, dio a conocer a toda la comunidad del cine Europeo el próximo paso

que debía seguir el cine un paso forzado para las industrias europeas sino querían quedar relegadas por el naciente cine sonoro Americano<sup>24</sup>.

La primera película Europea de la nueva era del cine sonoro fue la película Alemana “Yo beso su mano, Madame” (Ich küsse Ihre Hand, Madame), la cual contenía tanto una banda sonora como un número musical en el que aparecía Marie Magdalene Dietrich, ícono y figura mítica del cine Europeo y Americano. La industria del cine alemán en los primeros años de la década de los treinta era la única capaz de competir con la industria cinematográfica Americana, pero en el año de 1933 con el advenimiento de los Nazis al poder la gran industria del cine Alemán es desmantelada en su mayor parte; muchos de sus técnicos y actores de origen judío emigran con destino a América y al resto de Europa, el cine Alemán se convierte en un cine meramente propagandístico al servicio del régimen entre los que se destaca la directora Leni Riefenstahl.

Durante el fin de la década de los 20 y gran parte de la década de los 30, Estados Unidos estaba sumida en la mayor crisis económica de su historia, el gasto económico mundial por la gran guerra y la incapacidad de los países por pagar la deuda había echado por tierra el sistema bancario convirtiendo la crisis en una crisis mundial. Esta crisis fue reflejada de manera directa en la industria del cine. En Europa, específicamente en Francia, el sentir social por los más afectados por la crisis económica encontró en el cine de Jean Renoir (1894-1974) uno de los más abanderados defensores del bienestar obrero influenciado directamente por el pensamiento de izquierda anti-fascista y por el Frente Popular Francés, sus filmes eran un claro llamado a la igualdad económica y a la reivindicación del espíritu obrero.

---

<sup>24</sup> MEDIA. Media Cine. [En línea]. <<http://recursos.cnice.mec.es/media/cine/bloque1/pag6.html>> [citado 20 de diciembre de 2012].



El director Jean Renoir filmando una escena de “Las reglas del Juego” de 1939. Película precursora del Neorrealismo Cinematográfico.

Renoir incluso reafirma este compromiso utilizando obreros y gente del común para protagonizar algunos de sus films entre los que se destaca “Las reglas del Juego” de 1939, trabajo que inspiró al posterior movimiento neorrealista cinematográfico basado en las historias que Renoir abordaba; la vida de los obreros y la sociedad indolente frente a la fatídica vida de los menos favorecidos<sup>25</sup>.

Durante este período anterior al estallido de la Segunda Guerra Mundial (1940) surgieron varios fenómenos trascendentales para el desarrollo del cine actual, surgen las grandes estrellas del cine clásico que venían de las disciplinas teatrales y musicales como: Greta Garbo conocida en el medio del cine con el nombre de Greta Lovisa Gustafsson considerada la actriz femenina más importante de la historia del cine. Surgen actores como Jean Gabin uno de los actores más importantes del cine Europeo y de la industria francesa cinematográfica con más de 50 películas y también héroe de guerra se convirtió en un hito del cine moderno. Emanuel Goldenberg de

---

<sup>25</sup> COLECTIVO PARA LA RENOVACIÓN DEL ESTUDIO DE LA HISTORIA DEL ARTE. La Regla del Juego. [En línea]. <[http://www.artecreha.com/Miradas\\_de\\_cine/j-renoir-qla-regla-del-juegoq.html](http://www.artecreha.com/Miradas_de_cine/j-renoir-qla-regla-del-juegoq.html)> [citado 20 de diciembre de 2012].

ascendencia Rumana pero nacido en América con más de 90 películas en 50 años de carrera. Otro hito del cine surgido en esos años fue la actriz Claudette Colbert con más de 50 películas de origen francesa y desde muy temprana edad trasladada a América se convierte en una de las actrices más recordadas del cine de época<sup>26</sup>.

Fenómenos importantes surgen alrededor de la segunda mitad de los años 30, surge el cine a color como un paso más a la evolución del cine que actualmente conocemos. La primera película a color dentro de la historia del cine fue la famosa "La feria de las vanidades" de Rouben Mamoulian filmada con la innovadora tecnología Technicolor; abriendo el camino para las grandes producciones a color como "Lo que el viento se llevó" (1939) del director Victor Fleming, que si bien entro por casualidad al mundo del cine Americano fue director de las dos películas más recordadas de todos los tiempos la ya mencionada "Lo que el viento se llevo" y el "Mago de Oz"<sup>27</sup>.

Un par de años antes del estallido de la Segunda Guerra Mundial surgen dos personajes entrañables e importantes para todo el cine actual, Orson Welles (1915-1985) y Alfred Joseph Hitchcock (1899-1980). Ellos tomaron los elementos del cine pasado elementos de las primeras películas de ficción o del naciente terror y el suspenso de las películas Alemanas y Francesas pero actualizadas y con un nuevo lenguaje visual y temático.

Durante el estallido de la Guerra en 1940 el cine del viejo continente antes conocido por su apertura y diversidad intelectual sólo se limita a productores propagandísticos al servicio de los bloques enfrentados o a la temática bélica, aparece un producto fílmico escapista el cual mostraba un lado divertido de la vida sin trascendencia un escape de la realidad, un producto meramente banal y sin un significado intimo e importante.

---

<sup>26</sup> PÉREZ., Op. Cit., Pág. 8.

<sup>27</sup>MEDIA. Media Cine. Grandes estudios de EE.UU. [En línea]. <<http://recursos.cnice.mec.es/media/cine/bloque1/pag7.html>> [citado 20 de diciembre de 2012].

Finalizada la Segunda Guerra Mundial la industria del cine lentamente se recupera, con la nueva circulación del dinero y el impacto social y político de la guerra surge una nueva clase de directores, formas y temáticas dentro del mundo del cine. Es en Italia donde el cine de Post-Guerra surge con el llamado cine “Neorrealista”, un cine dirigido a describir la realidad actual de la sociedad de la Italia destrozada por la guerra; la naturaleza sincera y simple de las historias que dejaban ver la cotidianidad y los sentimientos de las personas del común después de la guerra, los problemas económicos, morales y la esperanza de un tiempo mejor son caracterizadas la mayoría de veces por actores inexpertos o amateur, algo que fue característica fundamental de las producciones del cine Neorrealista Italiano<sup>28</sup>.

Se destaca como la muestra más importante de esta fase del cine Italiano la película “Roma, ciudad abierta” del director Roberto Rossellini (1906-1977), la cual se basa en una historia real que se desarrolla en la Italia ocupada; personajes que viven ligados a la clandestinidad de la resistencia, a la agresiva y brutal ocupación alemana y a la muerte de inocentes y desertores por razones personales, hacen de ésta la obra magna del Neorrealismo en Italia.

En Francia el cine seguía estancado siguiendo la línea del cine clásico de principios de los 30, pero a mediados de la década de los 50 surge en Francia un nuevo tipo de cine y de cineasta, nace entonces Nouvelle vague (*Nueva ola*). Esta nueva forma de hacer y entender el cine tenía como directo referente Neorrealismo Italiano, el cine dejaba los estudios y se tomaba las calles; este cine si bien tenían una influencia dentro de sí del cine anterior, atacaba y rechazaba la concepción clásica del buen gusto, el arte no es un concepto abstracto y definido debe ser creado y presentado en movimiento y evolucionar con el tiempo mismo<sup>29</sup>.

Este movimiento de la Nueva Ola del cine francés tiene su impulso teórico en la obra Alexandre Astruc titulada “El nacimiento de una nueva vanguardia: la cámara-stylo (de estilográfica)”, fue

---

<sup>28</sup> SADOUL., Op. Cit., pág 301.

<sup>29</sup> SAAD, J. *La Nueva Ola Francesa*. [En línea]. <<http://www.ochoymedio.info/article/39/La-nueva-ola-francesa/>> [citado 23 de diciembre de 2012]

un estudio crítico de cine en el cual el autor propone al cine como un lenguaje abierto en el cual el artista plasma sus obsesiones e ideas de manera directa frente a los demás, el lenguaje del cine era comparado con el lenguaje literal, el cine estaba destinado a convertirse un arte como la pintura o el teatro, la crítica del cine anterior más importante y de mayor significado de Astruc hacia el cine fue la rigurosa utilización de la imagen estática, Astruc introdujo la importancia fundamental del sonido en el cine y en la estructura de la Nueva Ola del cine francés; ya que para Astruc el sonido deroga la utilización de los guiones escritos, dejando como único medio de expresión la acción natural y casual del autor, elementos fundamental para la estructura de esta clase de cine.



Escena de la película “À bout de souffle” de 1959 del director Jean-Luc Godard. Película insignia de la Nueva Ola del Cine Francés.

Fue el film “A bout de Suffle” del director Jean Godard quien acentó las bases y a su vez marcó el modelo estético de dicho movimiento cinematográfico; diálogos que rozaban lo vulgar pero con un trasfondo culto y misterioso, escenas que por cronología daban la ilusión de ilógicas pero con un orden cronológico el cual la acción trascurría de manera coherente y fluida, fue la

estructura de una película demasiado avanzada para su época pero sin lugar a duda símbolo del nuevo cinema francés.

Durante la década siguiente en pleno años 60, se empieza a cultivar una nueva escuela de cine, alejada de toda tematica superficial y más preocupada por la naturaleza intima y mística de la existencia del hombre. Surge el Cine Introspectivo o Existencial de la mano de los cineastas Theodor Dreyer y el sueco Ingman Bergman.

Uno de los film más representativos de esta forma de hacer cine es la obra magna del director sueco “El séptimo sello” (1957), este film trata los temas primordiales de toda la escuela del cine existencial; la muerte como algo seguro y a la vez misterioso, el amor y la forma en que cada personaje se relaciona con el mundo humanamente finito y divinamente infinito<sup>30</sup>.

Desde Italia estas temáticas son abordadas desde un punto de vista más poético, llenas de fantasías oníricas y sueños surrealistas como lo propone Federico Fellini (1920-1993) en uno de sus film más representativos como “Otto e mezzo” la cual aborda de manera directa la crisis creativa y la incapacidad del hombre artista o no en satisfacer la imagen que este proyecta hacia los demás; como todo cine existencial este film está basado directamente en la vida de Fellini y de la presión de llevar una vida como un sujeto destinado al arte.

Otros directores de importancia fundamental dentro de aquella escuela existencial Italiana fueron el excéntrico y polémico Pier Paolo Pasolini (1922-1972) director de la enigmática y metafórica “Teorema” (1968) la cual cultiva temáticas referentes a la fuerza sobrenatural del sexo y el amor dotándolo de un sentido místico y religioso. Pasolini también dirigió la polémica “120 días en Sodoma” (1975) violencia, sexo, torturas y masoquismo son las herramientas de este film para retratar la condición humana de principio de la segunda mitad del siglo XX. Michelangelo Antonioni (1912-2007) otro exponente del cine existencial director del “Grito” (1957) un filme que, sin duda, junto al “Séptimo Sello”, lo más representativo del Cine Existencial, en el cual el

---

<sup>30</sup> SOJO., Op. Cit., Pág 3.

director Italiano muestra la soledad y el desarraigo por una sociedad o relación interpersonales de un hombre que soporta el vacío de la existencia misma.



Escena de la película "El séptimo Sello" de 1957. El caballero cruzado Antonius Block y la Muerte jugando una partida de Ajedrez.

Esta "escuela" de cine tiene una profunda importancia tanto a nivel cinematográfico como filosófico e intelectual, la aprehensión y depuración de los antiguos movimientos cinematográficos convirtieron los filmes de esta escuela en profundas obras de arte en donde la temática se conjugaban con los elementos propios técnicos del cine; el movimiento de la cámara, los planos y paisajes se convertían en elementos de expresión esenciales no solo para la temática de la película sino también para la expresión de sentimientos y alegorías que sobrepasaban la historia misma.

El Cine Introspectivo es un momento cumbre dentro del universo de movimientos artísticos e intelectuales del siglo XX, tomando como base las ideas filosóficas de los Existencialistas como Kierkegaard o Sartre, de allí su otra denominación de "Existencial". Este cine tiene la gran virtud de traer las ideas filosóficas a un plano situacional concreto, las ideas no son descritas como lo

hacia la filosofía ahora son mostradas; el lenguaje cinematográfico brinda la posibilidad de que esas ideas sean traducidas al plano humano de manera natural. La importancia filosófica del material fílmico producido bajo la influencia de esta escuela es de una gran importancia para el entendimiento del existencialismo filosófico, ya que estos filmes cumplen desde el lenguaje cinematográfico la función de llevar los conceptos teóricos propios del existencialismo al plano de la existencia real, logrando con esto, un acercamiento más natural a las ideas del existencialismo filosófico.

## EXISTENCIALISMO

El existencialismo filosófico debe ser entendido como una corriente de pensamiento surgida como respuesta a la época de la Ilustración, la cual pretendió en su momento elevar la razón humana como el único medio capaz de alcanzar conocimientos esenciales y universales del mundo que nos rodea<sup>31</sup>.

La Ilustración o Edad de la Razón se caracteriza por un fuerte compromiso científico e intelectual, el cual se vio reflejado en la gran cantidad de avances científicos de aquella época, la ciencia como la física es un ejemplo del espíritu de esa época. Las leyes de Newton parecían develar el funcionamiento del universo contribuyendo a la idea que con solo la razón y las matemáticas como fundamento del conocimiento abstracto el progreso era inevitable, la naturaleza del pensador de aquella época era despreciar por completo todo lo que parecía ser una limitante a la capacidad de la razón; todo lo referente a la subjetividad y lo sensitivo en el hombre es tomado como una interferencia en la naturaleza universal y abstracta del conocimiento verdadero<sup>32</sup>.

Esta actitud de los pensadores de la Edad de la Razón de desprecio al hombre mismo por su naturaleza sensible, subjetiva y limitada encuentra dentro de la Ilustración misma uno de los más grandes críticos. Blaise Pascal (1623-1662) el pensador excluido y solitario de una época en que la Razón lo es todo apuesta a la naturaleza limitada del hombre como un elemento esencial de este, proponiendo estadios del conocimiento vetados y ocultos para la ciencia solos alcanzados por la fe y con una equivalencia epistémica a la ciencia misma.

No en vano Pascal entre sus notas describe la naturaleza limitada de la razón de la siguiente forma:

---

<sup>31</sup> ROUBICZE. Op. Cit., Pág 9.

<sup>32</sup> Ibid., Pág 26.

*“El último avance de la razón es el de reconocer que hay una infinidad de cosas que la supera. No pasa de ser débil si no llega a reconocer esto. Pues si las cosas naturales la rebasan, ¿Qué diremos de las sobrenaturales?”<sup>33</sup>*

Esta interpretación de Pascal la cual proponía un límite a la Razón humana y a su vez un campo de conocimiento que sobrepasa la razón misma solo capaz de alcanzarse desde la intimidad y valoración propia de cada hombre; convierte a Pascal en un directo predecesor del existencialismo como movimiento filosófico posterior.

Es interesante para este asunto la famosa apuesta expresada por Pascal la cual consiste en la posibilidad de la existencia de Dios como una creencia personal; Pascal pide confrontar en forma de apuesta su creencia de que Dios existe contra la creencia que no existe, el autor nos plantea la posibilidad de la no creencia, que nada afectara en tu vida, pero si puedes compartir su creencia la experiencia del descubrimiento llenara de manera absoluta tu vida.

Las ideas de Pascal sobre una dimensión íntima y personal de conocimiento inalcanzable desde la razón, la fe como punto esencial de la naturaleza humana, la limitación del hombre frente a la inmensidad de su existencia y su sentir interior como herramienta para dotar de sentido esta inmensidad son retomadas y desarrolladas casi un siglo y medio después por el filósofo danés Soren Kierkegaard considerado el padre del existencialismo filosófico moderno.

## **0.6 KIERKEGAARD: LA FE COMO EXISTENCIA VERDADERA**

Soren Kierkegaard acuña el término “existencialismo”<sup>34</sup> para caracterizar la naturaleza de su pensamiento, el pensamiento existencial de Kierkegaard se opuso a todo intento por crear sistemas metafísicos, se enfrento directamente al pensamiento Hegeliano el cual pretendía

---

<sup>33</sup> PASCAL, B. *Pensées*, núm. 267

<sup>34</sup> ROUBICZE. OP. Cit., pág 59.

deducir principios absolutos para la explicación del devenir tanto del hombre como de la historia misma. El pensamiento existencial de Kierkegaard se diferenciaba de la tradición filosófica anterior por la idea de filosofía que este proponía; rechazaba directamente la abstracción absoluta del ejercicio filosófico y afirmaba que la filosofía debía versar estrictamente sobre la vida y existencia subjetiva de cada hombre; la existencia concreta en un plano histórico y espacial subjetivo. Es únicamente la experiencia aquella capaz de proveernos evidencias, los conceptos o sistemas metafísicos abstractos no pueden proveer esas evidencias pues no versan sobre el hombre<sup>35</sup>.

El pensamiento de Kierkegaard corresponde a una primera etapa del desarrollo de la filosofía existencial, esta etapa se caracteriza por la reflexión cristiana acerca de la existencia del individuo como ser particular y solitario frente a Dios, este problema del hombre en relación con Dios se traduce dentro de la obra de Kierkegaard en una simple pregunta: “¿Cuál es la dificultad y naturaleza de la aceptación de la idea de fe cristiana?” Esta pregunta es esencialmente importante para Kierkegaard en cuanto a la cultura y pensamiento social imperante en su tiempo, la tradición científica y racional que le precedía y la falta de un verdadero espíritu cristiano impulso la búsqueda de una respuesta para esta esencial temática de la primera edad del pensamiento existencial.

Este problema de la fe y su naturaleza más allá de lo racional es abordado por Kierkegaard de manera directa en su libro “Temor y Temblor”, esta obra filosófica basa su contenido en la historia de Abraham, pero no su historia de vida completa; Temor y Temblor es el desarrollo de

---

<sup>35</sup> PRINI, P. *Las tres edades Del Existencialismo*. Kierkegaard y El Existencialismo Romántico. Universidad de Murcia. Murcia-España. Pág 5. [En línea]. <<http://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/14841/1/01%20vol19%20Las%20tres%20edades%20del%20existencialismo.pdf>> [citado 27 de diciembre de 2012].

una experiencia religiosa de Abraham, un momento crítico donde a este se le pide abandonar todo lo que una vez pidió<sup>36</sup>.

Abraham es un hombre cuya vida es atravesada por una promesa divina, la promesa de un hijo que su mujer estéril no ha podido darle y de una vida mejor en una tierra que será de él y sus descendientes, tierra bendita y origen de todas las razas el mundo. Abraham era muy anciano para ese momento y solo había podido concebir un solo hijo, Isaac, pero en ese momento su Dios, aquel que le prometió ser el padre de las razas le pedía sacrificar a su único hijo. Esta es la situación en la que basa el desarrollo de su obra *Temor y Temblor*, utiliza esta situación para analizar las distintas formas de reaccionar de un hombre frente a tal mandato y a su vez para descubrir la naturaleza de la fe cristiana.

Kierkegaard centra su atención entonces a las posibilidades que Abraham pudo abrazar frente a tal proposición, podría haberse entregado a un sentir personal y a la naturaleza paterna y no entregar a su hijo en sacrificio o aferrarse al sentido absoluto del bien y afirmar que no podía sacrificar a su hijo pues violaba los principios universales del bien.

Pero Abraham no opta por ninguna de las anteriores posibilidades frente a la promesa y mandamiento divino, Abraham aparta de manera completa la racionalidad de su decisión; es de ese abandono de la racionalidad que Kierkegaard sustenta lo que es la verdadera fe y compromiso con lo divino, esta decisión irracional y en contra de toda lógica objetiva es lo que denomina Kierkegaard un salto, pero un salto al abismo, un salto al seno de lo desconocido<sup>37</sup>.

Este salto sobre la racionalidad, el cual Kierkegaard introduce dentro del pensamiento existencialista, será retomado por todos los existencialistas posteriores en el siglo XX; ellos retomarán la concepción de Kierkegaard de que hay un salto más allá de la racionalidad, pero

---

<sup>36</sup> KIERKEGAARD, S. *Temor y Temblor*. Proemri. Editorial LUARNA. Pág 85. [En línea]. <<http://www.ataun.net/BIBLIOTECAGRATUITA/C1%C3%A1sicos%20en%20Espa%C3%B1ol/Soren%20Kierkegaard/Temor%20y%20Temblor.pdf>> [citado 27 de diciembre de 2012]

<sup>37</sup> ROUBICZE. Op. Cit., Pág 62.

asumiendo que la vida no tiene sentido, ni fin o trascendencia es un salto hacia la nada misma, no hay Dios esperando del otro lado solo la nada y el sin sentido.

Kierkegaard parece encontrar la forma en que este cambio cualitativo en la existencia del hombre se presenta y es superado, el hombre deja atrás por medio de un ejercicio dialectico un estado existencial y salta por medio de su superación a otro estadio de la existencia misma. Los distintos análisis filosóficos de Kierkegaard entre los que se destacan “La enfermedad mortal”, “El diario de un Seductor”, “Lo uno o lo otro” y sus propios “Diarios” nos muestran como el hombre a través de su existencia concreta y en relación con sus vivencias personales puede llegar a descubrir tanto el sentido verdadero del cristianismo como también el compromiso directo con Dios<sup>38</sup>.

Para Kierkegaard este encuentro con la fe, con lo divino y absoluto es un ejercicio propio e individual; un ejercicio que va mediado por distintas formas de existencia o estadios existenciales como los llama el autor, estadios que difieren en conexión con lo divino y en su relación con el ser mismo que los experimenta; los estadios existenciales son distintas formas de relacionarse tanto con el ser mismo como con lo divino.

El primer estadio de la existencia para Kierkegaard es el denominado “estadio estético”. En este estadio el individuo rechaza cualquier clase de norma ya sea ética o social; el sujeto vive meramente de lo particular buscando en cada acto de placer terrenal o individual su sustento, la figura predilecta que Kierkegaard señala como expresión de este estadio es Johannes el Seductor, el cual no conoce ningún orden trascendente o imperativo categórico; simplemente conoce el placer del momento, el goce y el amor como banal alimento que sacia su necesidad<sup>39</sup>.

---

<sup>38</sup> Las obras mencionadas son las más importantes del pensador Danes Soren Kierkegaard.

<sup>39</sup> CAÑAS, J L. *Ser inmediato y ser relacional en la filosofía de Søren Kierkegaard*. Universidad Complutense de Madrid. Madrid-España. ISSN 1989-2322. Pág 18, [EN LINEA] Mayo, 2010 [citado 29 de diciembre de 2012]. Disponible en: <http://lamiradakierkegardiana.hiin-enkelte.info/downloads/joseluiscaas.pdf>

Las personas que se encuentran en este estadio de la existencia estética se encuentran atrapadas en lo temporal de las acciones y en lo cambiante de las posibilidades, las personas que se pueden identificar dentro de este estadio son de dos clases; los felices que pueden tener los placeres materiales y carnales y aquellos infelices que no poseen estos placeres, ambos se desesperan en igual intensidad, los primeros porque los placeres son finitos y no pueden satisfacerlo totalmente y el segundo porque estos placeres le son negados.

Al despertar su conciencia de lo temporal y de que su vida es un sin fin de sensaciones cambiantes sin ningún punto fijo el hombre estético se desespera, el hombre estético vive por fuera de sí mismo, ya que se construye con lo temporal y con la finitud del mundo exterior. Kierkegaard nos menciona dos posibilidades para este hombre estético que ha desesperado, la primera es negar la desesperación, nos dice Kierkegaard un estado negativo; ocultar la desesperación en los placeres banales, esconderse del ser mismo e ignorar su relación con lo eterno y necesario. La segunda es la de la elección de la desesperación es entregarse por completo al sentimiento, en Temor y Temblor Kierkegaard lo expresa de la siguiente forma:

*“Elige la desesperación. La desesperación misma es una elección, ya que se puede dudar sin elegir, pero no se puede desesperar sin elegir. Desesperándose uno se elige de nuevo, se elige a sí mismo, no en la propia inmediatez, como individuo accidental, sino que se elige a sí mismo en la propia validez eterna.”<sup>40</sup>*

El hombre se elige como un ser necesario no inmediato ni finito, esta elección lo conecta directamente con lo general y necesario; adquiriendo la estabilidad y la existencia ligada al “estadio ético”.

En este segundo estadio el hombre ya se ha elegido como un ser necesario, lo cual lo conecta con lo general y lo hace discernir totalmente entre el bien y el mal, este hombre ordena su existencia bajo las normas necesarias del deber; se pasa de vivir meramente en el ámbito del deseo a las

---

<sup>40</sup> KIERKEGAARD. Op. Cit., pág 72.

normas de lo necesario, renuncia a ser una excepción y se plantea un proyecto de existencia reafirmando la decisión de su elección constantemente.

Uno de los ejemplos de este hombre ético es aquel que contrae matrimonio, este se compromete socialmente e íntimamente para corresponder a una sola mujer adquiriendo un compromiso tanto social como ético reafirmandolo constantemente en el matrimonio mismo.

Kierkegaard para caracterizar la figura del hombre ético por excelencia toma la figura de los héroes trágicos. En Temor y Temblor se nos menciona que el héroe trágico en un ser ético por excelencia, renuncia a todo por un fin más alto; el individuo presenta un valor moral muy alto y elige la necesidad de su propio ser y se sacrifica así mismo en cumplimiento con la norma misma.

El hombre ético conoce el significado de lo esencial y necesario, este conocimiento es obligatorio para una futura experiencia religiosa; en este estadio nos dice Kierkegaard el hombre se dirige a lo social y a lo necesario como fundamento de su elección anterior pero no directamente dirige su ser a lo divino; Kierkegaard nos expresa con gran claridad que el hombre de este estadio coloca la ética en el lugar de Dios, este hombre es bueno éticamente pero no está en contacto con lo divino totalmente:

*“Lo moral es lo general y como tal, también lo divino. Por consiguiente, se tiene razón al decir que todo deber en el fondo es un deber hacia Dios; pero si no puede enunciarse nada más, se dirá al mismo tiempo que hablando con propiedad yo no tengo ningún deber hacia Dios” Temor y temblor<sup>41</sup>*

Kierkegaard como gran crítico de la sociedad de su tiempo y de la imposibilidad de lo social para encontrar o desarrollar una verdadera fe cristiana, señala este estado existencial como un “estadio de lo social”; colocando el deber hacia lo divino como un deber social, Kierkegaard señalaba la

---

<sup>41</sup> Ibid., pág 81.

soledad como un requisito del verdadero sentir cristiano, lo ético es lo necesario, lo social pero no lo divino.

Kierkegaard nos señala que el hombre ético tarde o temprano distinguirá que la obediencia de las normas morales no es la obediencia a Dios, no existe en esta actitud una conexión con lo divino, entonces se reconoce como un ser que no posee o no está en posesión de una verdadera fe.

En este momento las normas sociales o la ética universal no es necesaria para la construcción de un individuo libre, la ética aglomera al hombre en una sociedad en la que quizás lo que menos importa sea lo divino y eterno. De aquí una de las características de Kierkegaard como autor, su incomunicación social y su espíritu de carácter solitario y humilde.

El siguiente estadio de la existencia, es el “estadio religioso”. Kierkegaard señala este estadio existencial como lo más cercano y ligado a lo divino, se construye una relación con lo eterno pero manteniendo la naturaleza terrenal del hombre; se ejemplifica el hombre de este estadio como el hombre de fe, Abraham es el ejemplo predilecto del filósofo Danés.

El hombre llega a este estadio por una decisión no voluntaria propiamente sino por un impulso de la angustia misma. Se nos expone que este salto cualitativo de abandonar las leyes éticas y morales es una decisión de dos índoles: la primera por voluntad, pues es por elección propia que el hombre abandona toda norma social o ética y por otro lado pasional o de la angustia la cual es el modo en que el hombre puede descubrir a Dios.

Como antes se menciona; Abraham es para Kierkegaard la personificación del individuo que accede o alcanza el estado religioso, Abraham asume la naturaleza de la paradoja, la petición que contraviene con lo prometido y a su vez en contra de toda ética y moral cristiana. Abraham asume entonces el sacrificio de su hijo con la pasión de la angustia abandonando toda racionalidad de la ética y entregándose a la fe misma por encima de todo; el estado religioso entonces es la realización de la existencia individual en conexión íntima con la eternidad, lograr

romper los límites de la razón y de cualquier norma ética y social como voluntad y compromiso con lo divino<sup>42</sup>.

Estas formas dialécticas o movimientos de lo finito hacia lo eterno o infinito solo es posible por la forma en que la filosofía existencial de Kierkegaard concibe al individuo mismo, Kierkegaard supone al individuo como un ser compuesto por opuestos cuyo fin es encontrarse consigo mismo y convertirse en un individuo o ser completo, la síntesis que se propone es libre y personal y solo con la elección propia del ser puede superar los opuestos y convertirse en un individuo. Esta superación de los opuestos es reflejada en la superación de los opuestos mediante la superación de los estadios éticos de la existencia.

Estos opuestos a los que Kierkegaard se refiere no son más que en la concepción cristiana-existencial en su primer estadio el alma y el cuerpo. Kierkegaard define al hombre como una síntesis de cuerpo y alma por la cual este puede descubrir las posibilidades de su existencia; el espíritu nos dice Kierkegaard es el tercer elemento pues es el resultado de la relación de los primeros, pero que a su vez este espíritu se relaciona consigo mismo, el espíritu es el yo resultante del descubrimiento de la naturaleza tanto del alma (infinitud) como del cuerpo (finitud).

Esta relación consigo mismo del espíritu y a su vez con el cuerpo y el alma es el yo del ser mismo, el espíritu se relaciona con los dos elementos exteriores pero a la vez consigo mismo, se auto — fundamenta dentro de sí mismo, esta auto — fundamentación nos dice Kierkegaard puede ser de dos maneras; sobre el individuo mismo o sobre el absoluto como fuente de aquella misma existencia. El yo o el espíritu que se fundamenta en lo absoluto es libre, pues es lo eterno la naturaleza de este y es derivado directamente de la divinidad, mientras que si se sustenta sobre sí mismo, se sustenta sobre la desesperación pues no puede definirse de cara a lo eterno.

---

<sup>42</sup> SALAZAR, O. *KIEKEGAARD: El Caballero de la Fe: Un Salto en la Oscuridad*. Universidad Nacional del Nordeste. Facultad de Humanidades. Argentina. Pág 5, [EN LINEA] Mayo, 2010 [citado 29 de diciembre de 2012]. Disponible en: [http://hum.unne.edu.ar/revistas/postgrado/revista5/articulos/salazar\\_da\\_silva.pdf](http://hum.unne.edu.ar/revistas/postgrado/revista5/articulos/salazar_da_silva.pdf)

Este concepto de desesperación en la filosofía existencial de Kierkegaard es sin duda una pieza clave tanto para este autor como para el desarrollo existencial posterior, el concepto de desesperación lo hemos visto reflejado como un paso obligatorio o como un sentimiento obligado para trascender los estadios existenciales; la desesperación surge con la no comprensión y aceptación de la síntesis del espíritu con el absoluto, esta desesperación es lo que Kierkegaard llama enfermedad mortal.

Soren Kierkegaard identifica dos modos de la desesperación encontrada en el ser, la primera clase de desesperación es la de no querer ser uno mismo y la segunda forma de desesperación es la de querer ser desesperadamente uno mismo; para Kierkegaard ambas formas de esta desesperación desembocan en la misma calamidad existencial; no aceptar la relación del espíritu como un yo conectado íntimamente al absoluto.

La angustia en el existencialismo de Kierkegaard se proyecta a los distintos filósofos existenciales posteriores, un ejemplo de esto es que la angustia en Kierkegaard la cual corresponde a la no complementación del espíritu con el absoluto aparece también en Heidegger y en Sartre, pero ya no como una angustia del ser frente al absoluto sino del ser frente a su autenticidad en el primero y la libertad en el segundo.

Es la filosofía de Kierkegaard y su reflexión por la existencia del hombre desde su individualidad y momento histórico concreto la que ha sustentado todo el desarrollo posterior del existencialismo, como un movimiento filosófico que ha variado su postura religiosa pero manteniendo los mismos problemas esenciales.

## 0.7 HEIDEGGER: LA EXISTENCIA AUTENTICA

El pensamiento existencial del filósofo alemán Martin Heidegger representa una evolución del pensamiento filosófico existencialista, este pensamiento de principio del siglo XX representa un segundo estadio dentro del pensamiento del existencialismo filosófico; se abandona la idea de una existencia humana con una base divina ligada con Dios y se aborda el tema de la existencia humana legítima y concreta sostenida por el ser mismo en relación con sus posibilidades.

Este cambio de rumbo en el pensamiento existencialista es influenciado por un fenómeno surgido a comienzos del siglo XX, un fenómeno que fue conocido por la filosofía como “*enajenación*”; la pérdida de la verdadera naturaleza de la existencia humana, la destrucción de su originalidad y creatividad a manos del progreso desalmado de la técnica y la industria, de la configuración de las sociedades modernas condicionadas y dirigidas a un bienestar grupal y no individual. La pérdida de lo individual a manos del bienestar social, la industrialización y mecanización del hombre mismo lo desaparece<sup>43</sup>.

Martin Heidegger expresa al comienzo de su obra fundamental “Ser y Tiempo” que la intención de su trabajo filosófico es el análisis del existente humano o *Dasein*<sup>44</sup>, Heidegger quiere descubrir la naturaleza del *Dasein* en toda su expresión, apunta a descubrir la existencia auténtica humana sobre los sistemas tanto lógicos matemáticos y religiosos que enajenan al hombre; Heidegger observa la vida en la sociedad moderna industrializada como el dominio de lo impersonal, el *Das Man*<sup>45</sup>, el pensamiento auténtico y las decisiones personales se rinden ante la tiranía de la sociedad especializada y aglutinadora que se dirige a la perfección técnica y al confort colectivo.

---

<sup>43</sup> PRINI. Op. Cit., Pág 10.

<sup>44</sup> *Dasein* es una palabra alemana que, por difícilmente traducible, se suele transcribir en todos los idiomas. Significa “ser-ahí”, y, en definitiva, se refiere al hombre como “arrojado a la existencia”.

<sup>45</sup> Traducido comúnmente como el “uno” o “el se” es un termino utilizado po Heidegger para referirse a la vida impersonal en sociedad.

Este sentimiento de extrañeza y de inconformismo frente a la sociedad conformada empuja a Heidegger a buscar la naturaleza auténtica del *Dasein* y su relación con los otros entes los cuales distingue del *Dasein* ya que este es el único que puede conocerse y conocer; es aquel que puede responderse e indagar sobre su propia existencia.

El *Dasein* es una expresión alemana que es traducida como el (*ser ahí*). Heidegger también utiliza la expresión el existente para referirse al *Dasein*, en esta forma de concebir o de catalogar al *Dasein* o ser existente Heidegger se aparta de los conceptos de Kierkegaard para referirse al hombre; Heidegger rechaza los concepto de “yo” para referirse al *Dasein* o al ser existente, ya que considera que el “yo” es una concepción más psicológica que ontológica y por ende un error en un análisis del ser mismo frente a la existencia<sup>46</sup>.

Heidegger igual que Kierkegaard nos presenta una estructura ontológica del hombre, nos dice Heidegger que el hombre tiene como objetivo vivir o descubrir la verdad de su ser dentro de sí, el *Dasein* como lo que se presenta o “*ser ahí*” contiene al “ser” como fundamento esencial de su estructura, pero también contiene al “ente” que es la forma en que el “ser” se presenta; el ser que no es perceptible directamente sino que se presenta y se manifiesta por medio del ente, el ente solo puede ser concebido de manera completa a través del *Dasein*.

Este encuentro con la estructura del ser es vivir de manera auténtica, esta naturaleza propia del *Dasein* abrirá las puertas de una percepción más íntima y natural con el mundo que rodea al ser mismo; el ser debe salir de sí mismo, el ser nos dice Heidegger es mundaneidad, es un ser en el mundo *in-der-Weiltsein*, es un ser ligado a otros entes y a otros seres y a su vez; proyectado en el tiempo limitado por su finitud. Es esta finitud y esta entrega o proyectarse fuera de él en relación con otros seres es la base ontológica del ser mismo; Heidegger define estas relaciones del *Dasein* de manera concreta en relación con el mismo, los otros seres, el tiempo y su finitud<sup>47</sup>.

---

<sup>46</sup> ROUBICZE. Op. Cit., pág 122.

<sup>47</sup> PRINI. Op., pág 11.

El ser en su manifestación fenoménica o *Dasein* se encuentra en relación tanto con el mundo como con otros *Dasein*, el *Dasein* existe entre infinidad de entes pero este es trascendente a estos y por tanto los sobrepasa los supera, los trasciende. Heidegger define al *Dasein* con la expresión Alemana *In-der-Welt-sein* la cual traduce como ser-en-el-mundo, pero para Heidegger la noción de mundo es muy importante para el desarrollo mismo del concepto y naturaleza del *Dasein*.

El mundo, nos explica Heidegger, es la totalidad de todos los entes que son existentes, pero este mundo tiene una naturaleza especial en cuanto existe alrededor del *Dasein*, los entes que se encuentran circundantes al *Dasein* no son entes para sí, sino para mí; los entes que rodean al *Dasein* conforman el *Umwelt* o mundo circundante, son solo instrumentos para que el *Dasein* desarrolle sus obras y se sirva de ellas. El mundo entonces para Heidegger es el total de los objetos producidos por el hombre, estos objetos no tienen una naturaleza estética o teórica sino práctica, y se encuentran en referencia directa con el *Dasein*; entonces el *Dasein* le da sentido al mundo pues este es conformado por los objetos que este crea y utiliza en relación y en función de sí mismo<sup>48</sup>.

Esta concepción del mundo que Heidegger nos muestra el cual es la totalidad de los entes en relación con el *Dasein*, tiene otro ámbito de relación dentro de sí mismo, es la relación entre el *Dasein* que existe en el mundo y otros *Dasein* que comparten el ámbito temporal y dimensional de su existencia.

Esta relación entre los *Dasein* tiene su propia naturaleza la cual la diferencia de la relación entre el *Dasein* y los entes como herramientas, el *Dasein* frente a otros como él está predispuesto a estos o en apertura *Erscholessnessheit*. Esta relación de apertura transforma de alguna forma el concepto de existencia del *Dasein*, no es solo un ser arrojado al mundo si no también un ser-con *Mit Seins* un ser-con-otros; esta relación con los otros despierta en el *Dasein* la necesidad o la

---

<sup>48</sup> CARRILLO, A. *Mundo y predicados ontológicos en Heidegger*. A Parte Rei. Revista de Filosofía 11. Pág 11, [EN LINEA] Mayo, 2010 [citado 29 de diciembre de 2012]. Disponible en: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/mundo.pdf>

solicitud *Fürsorgen* la necesidad de la actividad social, esta necesidad es natural en el *Dasein* pues este puede tomar la existencia del otro y ser existente junto y para ese otro ser.

Heidegger al igual que Kierkegaard compartían una concepción negativa de la sociedad donde viven, ambos llegan a la conclusión de que la sociedad deforma el sentido de la existencia; Kierkegaard criticaba el conformismo de su sociedad influenciada por los románticos burgueses y el racionalismo expresado en la filosofía de Hegel, Heidegger observó como las modernas sociedades sectorizadas y edificadas bajo las bases industriales convertían a los hombres en simples herramientas para el desarrollo económico y social de los grandes ciudades y estados en pro del aglutinamiento y la homogenización de los individuos allí existentes<sup>49</sup>.

Esta implementación humana o instrumentalización del individuo por parte de las sociedades modernas distorsionan y confunden la naturaleza de las experiencias posibles del *Dasein* en su existencia frente al mundo donde está. Esta distorsión ocurre cuando la relación de preocupación instrumental del *Dasein* con los entes desborda esa dimensión y aborda la dimensión intersubjetiva, esto es la eliminación de la necesidad de comunicación o solicitud por la preocupación instrumental; esta forma instrumental se apodera del ámbito inter-subjetivo imposibilitando la reflexión de la naturaleza íntima del *Dasein* y los otros *Dasein* en relación a este, la comunicación y la relación social normal se ve silenciada por la forma del para mí; los *Dasein* se conciben al mismo nivel de los entes del para mi convirtiéndolos en simples referentes de la interpretación de un mundo particular.

Heidegger nos explica que la naturaleza del *Dasein* es proyectarse hacia fuera de este ya sea por medio de las relaciones con los entes o en la necesidad de una interacción y co-existencia con otros *Dasein*; el *Dasein* es un ser inacabado arrojado al mundo y por ende es pura posibilidad frente a los entes ya acabados; el *Dasein* no puede conocer su naturaleza al menos que se reflexione o se encuentre acabado, esto solo sucede frente a la muerte.

---

<sup>49</sup> PRINI. Op. Cit., Pág 10.

Esta muerte representa la finitud del ser mismo, no como una posibilidad de un hecho concreto sino como la esencia o parte constitutiva de este, el *Dasein* en el aparecer en el mundo puede morir, por esto la finitud o la muerte es la naturaleza misma de *Dasein* lo que lo diferencia de los otros entes, es lo que lo define y lo hace autentico<sup>50</sup>. Ser y tiempo, 2003, §50, p. 271

Heidegger igual que su antecesor existencialista Kierkegaard contemplaba dos posibilidades de la existencia humana, Kierkegaard nos dejaba dos elecciones, una verdadera y acorde al plano espiritual y otra equivocada y ligada a la temporalidad y la contingencia del mundo; Heidegger también nos aclara dos formas de existencia: una autentica y otra inautentica, pero a diferencia de Kierkegaard este no concibe una elección más allá del plano del ser mismo ni de su estructura ontológica misma, Heidegger propone una forma inautentica de existir la cual es no aceptarse como un ser-para-la-muerte y vivir dentro de la masa social impersonal y sin responsabilidad propia, sin reconocerse como un ser de finitud escondiendo ese miedo en lo gregario, la otra posibilidad es la existencia autentica la cual consiste en la apropiación de la aceptación de la muerte no como posibilidad sino como verdad inherente al ser mismo: al momento de aceptar la muerte como esencial del *Dasein* este escapa de lo impersonal y de la homogeneidad de la sociedad, nace en él un sentimiento de angustia frente a la existencia misma, la angustia de ser un ser finito entre la infinidad de posibilidades de realización, entonces escoge por naturaleza y por decisión propia e intima su ser realizable de cara a la muerte misma.

La angustia presente en toda la tradición filosófica existencial en Heidegger es retomada como la conciencia de la nada, de la naturaleza incompleta del *Dasein* el cual no se realiza sino en la muerte; la angustia es la sensación de las posibilidades del ser sobre la nada, de ser lo que se es sin ningún sentido y fin, dirigido a la muerte y con esta a la nada como posibilidad más natural e intima del *Dasein*. Esta angustia aísla al individuo y lo contrapone a la sociedad misma, con todo sistema sobre sí mismo y lo lleva a elegir una vida acorde al ser y a la realización en libertad y autentica de su posibilidad

---

<sup>50</sup> RODRÍGUEZ, A y NAVIA, M. *Hermenéutica: Interpretaciones desde Nietzsche, Heidegger, Gadamer y Ricoeur*. Consejo de Publicaciones de la Universidad de los Andes. Pág 89. 1 ed, 2008. (ISBN: 978-980-11-116518)

## 0.8 SARTRE: LIBERTAD COMO EXISTENCIA MISMA

La filosofía de Jean Paul Sartre dentro del existencialismo filosófico representa una ruptura dentro de esta línea de pensamiento filosófica, ya que en los dos estadios históricos del pensamiento existencial anteriores a Sartre se encuentra un intento de trascender la realidad por parte del ser; ya sea por una conexión directa con el absoluto desde la subjetividad o un encuentro con la verdadera naturaleza del ser mediante el concepto de muerte como última frontera “imposible” de la existencia misma. La filosofía de Sartre surge para eliminar cualquier rastro tanto de elementos religiosos como metafísicos de la filosofía de la existencia, abriendo con esto la última etapa conceptual del existencialismo moderno.

El pensamiento de Jean Paul Sartre tiene como centro de su reflexión la libertad humana, la filosofía de Sartre se desarrolla en la primera mitad del siglo XX en donde el desbordante desarrollo social y la violencia caracterizada por las guerras mundiales convertían al hombre en simples objetos o números los cuales su existencia individual se perdía en los infructuosos intentos de la sociedad por alcanzar utopías colectivas aplastando de manera sistemática a los seres individuales que conformaban dichas sociedades.

El concepto de libertad en la filosofía existencial de Sartre atraviesa y se relaciona con todas y con cada uno de los aspectos de su pensamiento, no se puede concebir una idea de la libertad en el individuo existencial sartreano sin antes realizar un análisis del ser mismo en relación con esa libertad<sup>51</sup>.

El ser en la filosofía existencial Sartreana se divide en tres grandes dimensiones de existencia: el “*ser en sí*”, el “*ser para sí*” y el “ser para otro”. Estos conceptos Sartre los desarrolla en su obra cumbre “El Ser y la Nada”, la cual está influenciada tanto por los pensamientos existenciales de

---

<sup>51</sup> PICADO, S. *Jean-Paul Sartre: Una Filosofía de la Libertad. La filosofía Sartreana y el concepto de libertad*. [citado 29 de diciembre de 2012]. Disponible en: <http://inif.ucr.ac.cr/recursos/docs/Revista%20de%20Filosof%C3%ADa%20UCR/Vol.%20IV/No.%2015-16/Jean-Paul%20Sartre%20Una%20filosof%C3%ADa%20de%20la%20libertad..pdf>

Kierkegaard, la fenomenología de Husserl y la intención ontológica de Heidegger de sustentar la existencia del ser mismo desde su propia existencia.

El ser en si nos dice Sartre en “El Ser y la Nada” es el fenómeno de la cosa que no posee o no tiene conciencia de sí misma, es lo que es en sí misma sin ningún tipo de proyección o proyecto, no le hace falta nada para sí misma, es lo que es. El ser en si es pura esencia es en sí mismo todo lo que es, las expresiones opaco y macizo son utilizadas por Sartre para catalogar a ese ser en si como algo que es y no puede dejar de ser lo que es; esto es el mundo de las cosas inanimadas, son dóciles y serviles despreciables por su sin razón de existir y carencia de sentido<sup>52</sup>.

Como todos los filósofos que dirigen su reflexión a los problemas de la existencia, Sartre le preocupa el proceso de enajenación que junto a todos los objetos del mundo convierte al hombre en otro simple objeto. Los objetos en su totalidad son creados bajo la naturaleza de una esencia de utilidad, están puestos allí como lo que son y para lo que existen; el hombre enajenado solo es una pieza más, se le atribuye una esencia que equivale a una totalidad de la especie humana, el hombre individual se torna intercambiable e impersonal, esta homogeneidad esta especie de solidaridad esencial desarticula el ser propio e individual hundiéndolo al hombre en el confort de una sociedad anónima.

La segunda dimensión de la existencia para Sartre es el ser propio de la conciencia o sea el ser de la persona, esta naturaleza del hombre es la de poder preguntarse sobre sí mismo. El hombre al igual que los demás seres en un principio esta arrojado al mundo de manera violenta y solitaria, en un primer momento no puede deducir su existencia de ninguna otra causa, pero este ser puede aparecer frente a sí mismo como puro pensamiento; puede preguntarse a sí mismo por lo que es.

---

<sup>52</sup> SARTRE, J P. *Ser y la Nada*. Ser en Si. 2 Ed. Losada, 2004. Pág 16. (ISBN: 9500393077, 9789500393072)

Esta es la facultad de auto-comprenderse o preguntarse por su existencia es la característica del “*ser para sí*”, Sartre en el “*Ser y la Nada*” define al “*ser para sí*” de la siguiente forma: “*que es lo que no es y que no es lo que es.*”<sup>53</sup>.

Esta afirmación del “*ser para sí*” está ligada a la idea de Sartre que todo lo que existe, existe como un “*ser en sí*”, cualquier otro tipo de ser existente simplemente no puede existir es un no ser, es nada; la nada entonces es constitución de la conciencia misma, la conciencia del hombre es carencia y por ende busca ser algo a la luz de un proyecto solo para sí mismo, negar la nada y ser siempre algo es el deseo de la conciencia, ser algo, algo distinto de lo que es, de ser nada de no ser.

Esta nada como elemento constitutivo de la conciencia es lo que distingue el “*en sí*” del “*para sí*”, el hombre mientras vive irradia desde su conciencia la nada, la cual es constitutiva de este, el hombre no es esencia, sino mera existencia sostenida en la nada; el hombre solo podrá ser “*en sí*” en el momento que muere, la nada desaparece con la muerte volcando con la desaparición de la vida al hombre a un eterno “*en sí*”<sup>54</sup>.

La nada es imposible definirla debido a su propia naturaleza conceptual, la nada no puede conocerse pero si percibirse, surge entonces la angustia como concepto esencial en todo el desarrollo histórico del pensamiento existencial; la angustia es la manifestación de sentir la nada, la angustia, es angustia de nada y cuando esta se desaparece, se puede decir que la angustia era angustia de nada.

El hombre nos dice Sartre es un ser que se encuentra perdido en el mundo, este hombre no es capaz de relacionarse con el mundo y con nada que lo conforma, no hay un principio ni una señal sobre el hombre que sea capaz de guiarlo en su propia existencia. La no existencia de un ser superior que rija y que ordene la totalidad de las existencias sumerge al hombre en una soledad

---

<sup>53</sup> Ibid. Pàg 49.

<sup>54</sup> Ibid. Pàg 82.

intima e infinita, el hombre autentico es aquel que acepta que no existe un ser superior o esencia y lo que sostiene la existencia misma es la gratuidad del existir, o sea la nada; este hombre no busca fuera de si ningún valor ni alguna señal que dirija el porqué de su existencia, esta solo con sus decisiones y solo consigo mismo<sup>55</sup>.

Esta relación entre el hombre consigo mismo y con las demás cosas que le rodean es expresada de manera magistral por Sartre en su obra literal La Nausea, en la que su protagonista descubre la naturaleza absurda y contingente de la existencia expresada como el titulo de la obra indica Nausea:

*"Aquel momento fue extraordinario. Yo estaba allí, inmóvil y helado, sumido en un éxtasis horrible. Pero en el seno mismo de ese éxtasis, acababa de aparecer algo nuevo: yo comprendía la Náusea, la poseía. A decir verdad, no me formulaba mis descubrimientos. Pero creo que ahora me sería fácil expresarlos con palabras. Lo esencial es la contingencia...Quiero decir que, por definición, la existencia no es la necesidad. Existir es estar ahí, simplemente; los existentes aparecen, se dejan encontrar, pero nunca es posible deducirlos. Creo que hay quienes han comprendido esto. Sólo que han intentado superar esta contingencia inventando un ser necesario y causa de sí. Pero ningún ser necesario puede explicar la existencia; la contingencia no es una máscara, una apariencia que puede disiparse; es lo absoluto, en consecuencia la gratuidad perfecta. Todo es gratuito: este jardín, esta ciudad, yo mismo. Cuando uno llega a comprenderlo, se le revuelve el estómago y todo empieza a flotar, como la otra noche en el Rendez-Vous Des Cheminots; eso es la Náusea, eso es lo que los Cochinos -los del Coteau Vert y los otros- tratan de ocultarse con su idea de derecho. Pero qué pobre mentira: nadie tiene derecho; ellos son enteramente gratuitos, como los otros hombres; no logran no sentirse de más. Y en sí mismos, secretamente, están de más, es decir, son amorfos y vagos y tristes."<sup>56</sup>*

---

<sup>55</sup> Ibid. Pàg 77.

<sup>56</sup> SARTRE, J P. *La Naúsea*. Las seis de la tarde. 9 ed. Mexico D.F., Editorial Época, S.A. Pág 106.

La Nausea es la sensación de percibir la naturaleza de la existencia, de percibir que nuestra existencia es gratuita, sin sentido y que somos solo seres que estamos de más frente a la eternidad.

El último estadio de la existencia en la filosofía de Sartre es el “ser para otro”. Para el filósofo francés el “ser para otro” es una situación trágica y violenta, el hombre perdido en el mundo sin ningún símbolo ni ser trascendente no puede ni siquiera aferrarse a sus semejantes en busca de apoyo o felicidad, no hay esencia de especie pero hay un fenómeno que se presenta entre los seres “*para sí*” que se encuentran; ese otro puede observarme, me convierto en ese “ser para otro”, él puede concebir para mí una naturaleza concreta, para el soy algo, mientras que jamás para mi mismo puedo ser un algo concreto. Esta capacidad del otro para concretar y convertir al otro en algo que existe de manera completa y opaca asusta y perturba al hombre de sí mismo y de la mirada de los demás.

En el “Aplazamiento” uno de los cuentos que integran el libro “Caminos de la Libertad” escrito por Sartre, se encuentra una interesante reflexión en torno al problema del otro en la filosofía existencial sartreana expresado por Daniel uno de los personajes principales de aquella historia:

*"Me están viendo: no. Ni siquiera así: eso me ve. Era el objeto de una mirada. Una mirada que lo registraba hasta el fondo, que lo penetraba a cuchilladas y que no era su mirada; una mirada opaca, la noche en persona, que lo esperaba allí, en el fondo de sí, y que lo condenaba a ser él mismo, cobarde, hipócrita, pederasta para la eternidad. El mismo, palpitante bajo esa mirada y desconfiado de esa mirada. La mirada. La noche. Como si la noche fuera mirada. Me están viendo. Transparente, transparente, traspasado."<sup>57</sup>*

El hombre mientras se encuentra en soledad el mundo que lo rodea pasa a ser un objeto más de interpretación, el mundo le pertenece al hombre y lo configura de acuerdo a sus necesidades y proyectos. Pero cuando este hombre se ve observado por otro hombre, este corre el riesgo de que

---

<sup>57</sup> PICADO. Op. Cit., pág 307.

su persona y todo lo que él considera su mundo, sus significados sean reducidos a meros objetos, sin voluntad, densos y macizos volubles y serviles. Las relaciones humanas son una lucha de dominación y negación, cuando sentimos aprecio o un sentimiento de amor queremos más allá del cuerpo, queremos la libertad misma del otro, hacerla nuestra y controlarla. En cuanto a las otras personas la relación es de negación, yo niego ser un objeto en sí para esa persona; le devuelvo la mirada, una mirada que busca penetrar su ser, le hacemos saber a nuestros semejantes que pueden ser igualmente observados, pueden ser también objetos.

Para Sartre existir es libertad, esta teoría de Sartre es dentro del existencialismo la más radical y humana posible; despertamos en un mundo extraño en donde solo existimos, sin motivo ni gracia estamos allí para existir bajo la contingencia de nuestra propia existencia y posibilidades; no es gratuita la afirmación de Sartre en su obra cumbre *El ser y la nada*, la cual deriva la existencia a la pura libertad:

*"Estoy condenado a existir para siempre, más allá de mi esencia, más allá de los móviles y los motivos de mis actos; estoy condenado a ser libre."<sup>58</sup>*

La libertad humana nos dice Sartre precede a la esencia misma, lo que se llama existencia humana es la libertad misma, el hombre no aparece en el mundo como un ente que busca su libertad; la propia naturaleza de existir de "ser" es ser libre, esto nos muestra que la naturaleza de la existencia del "para sí" es la libertad.

El hombre, el "ser para sí" debe entender su existencia como libertad pura, pero cuál es la esencia de este conocimiento o cual es el actuar de este hombre en libertad, Sartre nos explica en un fragmento de *La edad de la Razón* de manera directa y acertada:

---

<sup>58</sup> Ibid., pág 308.

*"Mateo lo apartó de él explicándole lo que era la libertad. Boris había comprendido inmediatamente: uno tiene el deber de hacer todo lo que bien le parezca, de no ser responsable sino ante sí mismo, y de volver a poner en tela de juicio, constantemente, cuanto uno piensa y a todo el mundo."*<sup>59</sup>

Para Sartre el hombre libre es un hombre que vive activamente pero esta actividad es dirigida a "realizarse" o actuar acorde a sus sentimientos; solo dirigido por su propia conciencia, solo juzgado por él mismo, solo bajo las reglas de su propia existencia. Este ejercicio de la libertad se ve reflejada en la "elección", el hombre está condenado a existir y por ende a ser libres pero no puede no elegir como muestra de esa libertad; el hombre, el "ser para sí" elige en base a su carencia de ser, siempre proyectándose, eligiéndose en autonomía con su conciencia, sino elige empujado por su propia conciencia se rebaja a la naturaleza de los "seres en si" los cuales no tienen voluntad no eligen no se proyectan porque eternamente son, son cosas solamente.

El hombre que concibe Sartre es un hombre que siempre elige lo que no es, este hombre siempre esta proyectándose, pero este hombre no puede elegir ser libre; la libertad es su condena, toda situación o decisión que atañe a un individuo concreto es elegida y es de su entera responsabilidad sea cual sea el desarrollo de sus posibilidades; solo le atañe a este individuo en concreto. La libertad no se muestra como un sustento metafísico absoluto a todos los seres, la libertad es solo la condición de existencia individual que ejercita y concierne a cada uno de los individuos al intentar proyectarse.

Dentro de la teoría de Sartre, según la cual existencia equivale a libertad, la responsabilidad del hombre frente a su existencia o libertad es de extrema importancia, la responsabilidad trae consigo el sentimiento de la angustia; para Sartre la libertad es escogencia y la realización de una proyección autónoma e infinita pero sustentada en la nada; esta responsabilidad de cada hombre es la responsabilidad del mundo entero, ya que cada hombre forma una estructura tanto de

---

<sup>59</sup> Ibid., pág 309.

valores como de principios de manera individual que se expande a los seres dentro de su propio mundo.

Esta gran libertad, este peso que la existencia responsable vierte en el hombre lo angustia, pero es en la angustia donde el hombre puede realizarse como libertad misma. El ser angustiado encuentra su existencia o libertad sostenida en la nada, sin ningún sustento por fuera del actuar mismo; queda solo ante su propio devenir. Sartre en “El Ser y la Nada” expresa del hombre angustiado lo siguiente:

*"En la angustia la libertad se angustia a sí misma, porque se descubre como fundamento sin fundamento, como pura productividad, como nada en que el ser se niega a sí mismo. La realidad humana es libertad, y por ello es angustia: Somos angustia, y la angustia es el verdadero dato inmediato de nuestra libertad."*<sup>60</sup>

El hombre angustiado es el hombre libre, aquel que ha encontrado la naturaleza vacía y gratuita de su propia existencia; solo se sustenta sobre la nada y su imposibilidad de encontrar un fundamento superior a su propia existencia lo obliga a fundarse y a construir sus motivos siempre sobre sí mismo, sobre su conciencia.

Para Sartre existen dos clases de hombres o dos formas que afrontar la existencia, la primera la antes descrita una existencia de angustia la cual afronta la naturaleza vacía de la libertad y que actúa como responsable único de nuestro devenir, mientras que la segunda es tratar de escapar de esta forma de responsabilidad. Esta segunda forma de existencia y la más común nos dice Sartre es la mala fe, negar esta condición de gratuidad de la existencia y con ella escapar de nuestra absoluta responsabilidad escudándose en alguna creencia o en algún determinismo el cual pueda justificar por fuera del hombre mismo su actuar.

El existencialismo de Sartre, al igual que las dos líneas anteriores de esta corriente filosófica han buscado siempre llevar la filosofía a la vida misma del individuo, escapando de los grandes

---

<sup>60</sup> Ibid., pág 310.

sistemas lógico-metafísicos de la filosofía tradicional y tomando como base filosófica las preguntas y las vivencias propias de cada hombre frente a su propia existencia individual; la libertad frente al mundo, la existencia de Dios, la vida como existencia auténtica y la soledad del hombre frente a un mundo extraño fueron los temas que los existencialistas a través de su desarrollo histórico desarrollaron de distintas formas conceptuales; desde la fe cristiana pasando por la mística del ser y la muerte, hasta el existencialismo humanista moderno. El existencialismo ha estado siempre como una filosofía de la vida misma.

## **1. FILOSOFÍA Y CINE EUROPEO: EXISTENCIALISMO Y CINE**

La filosofía existencial o existencialismo como se vio en el capítulo anterior surge dentro de la primera mitad del siglo XIX, son tres filósofos los cuales sostienen teóricamente al existencialismo a lo largo de su evolución conceptual: Kierkegaard fundador de dicha línea de pensamiento filosófica e influenciado por la religión cristiana, Heidegger en su búsqueda de la existencia auténtica conforma un existencialismo metafísico no religioso y por último Sartre el cual busca la existencia en libertad y conforma la línea del existencialismo ateo.

Estas tres corrientes dentro de la filosofía de la existencia comparten los mismos puntos de reflexión: la soledad, la angustia por la existencia, la relación con dios y la relación del hombre tanto con la sociedad como con los otros hombres. Simplemente, que cada teórico existencial decide si admite o no la relación de esos temas con la existencia o la no existencia de Dios o de cualquier otra esencial que supere la existencia misma del hombre.

Esta corriente de pensamiento tan profundamente arraigada dentro del hombre moderno, tarde o temprano escaparía de los círculos meramente “intelectuales” y se expandiría influenciando todas las expresiones artísticas del siglo XX. El cine como una de las últimas herramientas de expresión se perfecciona paralelamente al desarrollo del existencialismo Europeo, abriendo la puerta para el paso de la filosofía de la existencia a la dimensión del mundo fílmico aún en proceso de desarrollo.

El existencialismo filosófico ahonda en el mundo del cine convirtiendo a este en un punto de reflexión de dichas ideas existenciales, es tanta la influencia del existencialismo en el cine que dentro del cine mismo se conforma una corriente fílmica basada en dichos temas filosóficos; corriente o escuela denominada cine “introspectivo o existencial”. Si bien el cine introspectivo o existencial toma esta denominación por la influencia directa del existencialismo en la realización de los filmes, también es cierto que muchas ideas existenciales en el cine se dieron por procesos propios de la evolución conceptual del cine mismo: el existencialismo y el cine comparten un

mismo espacio temporal, por ende algunas de sus reflexiones o inquietudes sociales son iguales, pero son sustentadas de manera teórica por la filosofía de la existencia.

El cine y el pensamiento filosófico en general han estado ligados desde los primeros intentos del cine por mostrar la vida cotidiana del hombre, si bien el pensamiento existencial con su influencia marco un hito en la historia del cine mismo con la creación de toda una corriente estética y visual de contenidos psicológicos, no fue la única corriente filosófica que marco hito en la historia del cine; el socialismo, positivismo y el psicoanálisis han estado presente y continúan presente en la relación filosofía cine hasta nuestros días.

No es difícil mencionar obras fílmicas directamente influenciadas por alguna ideología filosófica moderna aparte del existencialismo, tomemos primeramente como ejemplo de esto una de las corrientes más importantes del pensamiento moderno actual, el Marxismo. El Marxismo es un cúmulo de doctrinas tanto filosóficas, políticas y económicas la cual basa su desarrollo teórico en la naturaleza esencial de la economía como estructura fundamental de la sociedad, como también define el devenir de las revoluciones sociales como una lucha de clases entre una parte con los recursos del sistema o de la producción (burgueses) y otra que no (proletarios)<sup>61</sup>.

Esta corriente de pensamiento ha influido en todas las formas de expresión artística del siglo XX, el cine fue una de esas corrientes artísticas más influenciadas por este pensamiento filosófico, pensamiento que encontró en el cine una plataforma de expansión y expresión masiva; fue el cine italiano, la escuela neorrealista la encargada de tomar como suya algunas de las tesis marxistas y traducirlas en historias y filmes que denunciaban cómo lo hacía el marxismo al desigual sistema económico imperante.

---

<sup>61</sup> DICCIONARIO HISTÓRICO-CRÍTICO DEL MARXISMO. *un proyecto del* Instituto de Teoría Crítica de Berlín. [citado 29 de diciembre de 2012]. Disponible en: <http://dhcm.inkrit.org/historico-critico>.

Fue en el mencionado cine neorrealista Italiano en donde el ideal marxista como tal se tomo la creación y concepción del cine mismo. Fué Luchino Visconti (1909- 1976) director de cine Italiano quien con su obra magna La Tierra Tiembla (1948) logro ligar de manera sublime la concepción del cine neorrealista con el termino cine marxista. La vida de Visconti es una contradicción en sí misma en relación con su ideología política, Visconti proviene de una de las familias más ilustres de Italia y tuvo como directa influencia intelectual las nuevas ideas sociales que tomaron fuerza luego de la caída de los régimen fascistas y nazis; influenciado por la vida y obra del teórico marxista y periodista Antonio Gramsci vuelca las preocupaciones de la filosofía marxista en sus obras fílmicas<sup>62</sup>.

La Tierra Tiembla obra es considerada por muchos la obra estéticamente mejor lograda e ideológicamente más marcada dentro de este cine por el Marxismo; esta obra fue considerada por Guido Aristarco el famoso historiador y teórico del cine italiano como la obra cumbre del cine marxista italiano de la primera mitad del siglo XX.

La tierra Tiembla es una historia sobre el hombre y las cosas; de la relación existente entre estas cosas que son producidas o son utilizadas por el hombre para adquirir riquezas y como estas cosas se sobrepone al hombre mismo alienándolo. La historia del film retrata la vida de una familia de pescadores los cuales conviven en un pequeño pueblo siciliano en el cual la mayoría de los habitantes se dedican a la actividad de la pesca; Nitoni al ver la infravalorada situación de los precios de los productos de los pescadores frente a los grandes industriales o mayoristas, decide por él mismo comenzar un negocio propio para competir con ellos sin saber el caos y los movimientos sociales desatados por su acción.

El film en si mismo encierra elementos propios del drama, cine social, economía y crítica social. Es el relato de una sociedad con un ideal de vida primitivo y de cierta manera arcaico y

---

<sup>62</sup> VISCONTI, Luchino: El cineasta del tiempo perdido VISCONTI, Luchino: Film director of lost time Autor : Juan Pando [http://www.fundacionpfiizer.org/docs/pdf/publicaciones/humanidades/revistaars/Revista\\_ARS\\_Medica-vol06-numero\\_1\\_junio\\_2007/ars\\_medica\\_jun\\_2007\\_vol06\\_num\\_1\\_130\\_Luchino\\_Visconti\\_el\\_cineasta\\_del\\_tiempo\\_perdido.pdf](http://www.fundacionpfiizer.org/docs/pdf/publicaciones/humanidades/revistaars/Revista_ARS_Medica-vol06-numero_1_junio_2007/ars_medica_jun_2007_vol06_num_1_130_Luchino_Visconti_el_cineasta_del_tiempo_perdido.pdf) )

culturalmente arraigado frente a un nuevo modelo económico dominante, los mayoristas o dueños de la maquinaria o elementos de producción los cuales se imponen sobre estas formas de cultura por medio de una economía que los convierte en seres enajenados, entregados a la producción vacía esclavizados por la actividad económica. Se pueden ver dentro de la película algunas referencias a los estados fascistas y monárquicos en relación al sistema económico imperante, un ejemplo de esto son los eslogan con una estética fascista en las oficinas y las distintas frases en el dique del puerto: (“W il Re”) y fascistas (“Sicilia o morte”) frases que hacen directa referencia a la monarquía y al fascismo.

El film cierra quizás con una de las frases más memorables del cine Neorrealista italiano y quizás del cine político de principio del siglo XX:

*“No comprenden que lo hice por todos. Pero un día verán que tenía razón y ese día que todo perdí se convertirá en bueno para todos. Debemos aprender a cuidar de los demás y a unirnos para el bien común. Solo entonces saldremos adelante.”<sup>63</sup>”*

Quizás haciendo clara referencia a un sistema económico individualizado en que algunos disfrutaban de manera egoísta la riqueza producida por muchos, el filme finaliza con Nitoni mirando fijamente a la cámara mientras vuelve a empezar su eterna jornada como un simple pescador esclavo de un sistema superior a él.

La naturaleza del Neorrealismo Italiano fue fundamental para la introducción de nociones filosóficas como las marxistas en el cine, el movimiento enfatizó en salir de los estudios cinematográficos y tomarse las calles y ciudades; caracterizada por tomar como punto central de los filmes los trabajadores y condiciones sociales de estos durante y después de la guerra, el cine neorrealista se convirtió en un medio de expresión de la clase oprimida y con estas de las ideas revolucionarias socialistas o marxistas.

---

<sup>63</sup> Nitoni personaje principal del film la Tierra Tiembla última frase de la película, mientras la dice se aleja de la cámara hacia el mar.

Otras teorías filosóficas no políticas también se han abierto paso dentro del universo del cine, es el caso de las ideas del filósofo Alemán Friedrich Wilhelm Nietzsche; el cual planteó dentro de su trabajo filosófico una moral vitalista dirigida a una especie de hombre que se construye así mismo, aquel que basa su estructura moral en su propia fuerza y orgullo, también distingue Nietzsche a los hombres débiles aquellos que construyen su moral condenando la fuerza y el orgullo de los amos o señores, creando códigos morales que destruyen la naturaleza verdadera de los impulsos vitales humanos<sup>64</sup>.

Este pensamiento inspiró a uno de los directores más influyentes del nuevo cine británico Alfred Joseph Hitchcock, el cual utilizó las ideas de la moral de Nietzsche para concebir el pensamiento de los protagonistas de su película *La Soga* (1948) en la cual dos universitarios Brandon y Phillip, comenten un asesinato pensando en burlar toda norma y trascender a lo que ellos llaman el súper-hombre.

Durante el film se puede observar un dialogo que expone directamente la filosofía moral de Nietzsche:

**Brandon:** *Los davids de este mundo casi no ocupan un lugar en el espacio. Por eso era la víctima perfecta para un crimen perfecto. Y además no había conseguido su graduación en Harvard de modo que resulta un homicidio justificado.*

[...]

- **Brandon:** *Escúcheme Sr. Kendal esos pocos son los que poseen un valor intelectual muy superior que está por encima de los tradicionales conceptos morales. El bien y el mal, lo justo y lo injusto son términos inventados para la gente que los necesita porque son inferiores.*

- **Sr. Kendal:** *¿Está de acuerdo con la teoría de Nietzsche sobre el superhombre?*

- **Brandon:** *Sí, por supuesto.*

---

<sup>64</sup> NIETZSCHE, F. *La genealogía de la moral*. 4 edición junio 2006. ISBN: 84-414-0768-1. Editorial edaf impreso en España pág. 10)

- **Sr. Kendal:** *Hitler también.*

- **Brandon: Hitler:** *era un salvaje paranoico, sus superhombres no eran más que vulgares asesinos sin cerebro. Yo los ahorcaría a todos. Sin lugar a dudas. Por el simple hecho de ser estúpidos. Yo colgaría a todos los incompetentes y locos que existieran en este mundo.*

- **Sr. Kendal:** *Pues debería colgarme a mí el primero porque no sé dilucidar si me habla en serio o en broma lo que sí sé es que prefiero no seguir escuchando sus conceptos sobre la humanidad ni sobre los seres que viven en nuestro mundo civilizado.*

- **Brandon:** *¿Civilizado?*

- **Sr. Kendal:** *Sí*

- **Brandon:** *Tal vez confunda usted la civilización con hipocresía.*

[...]

- **Brandon:** *¿Recuerda la conversación que tuvimos con el Sr. Kendal? ¿Recuerda cuando dijimos que la vida de los seres inferiores carecía de importancia, y usted y yo estábamos de acuerdo? ¿Qué los conceptos morales del bien y del mal, de lo justo y lo injusto no son válidos para los seres intelectualmente superiores? ¿Lo recuerda?*

- **Rupert:** *Sí, lo recuerdo*

- **Brandon:** *No hemos hecho más que eso. Philip y yo hemos seguido sus reglas. Convertimos en realidad lo que usted y yo teorizábamos. Sabía que los comprendería. Tiene que comprendernos*

- **Rupert:** *Brandon (...) Acabas de arrojarme a la cara mis propios argumentos y tenías derecho a hacerlo. Un hombre debe mantener lo que expresa. Pero le diste un significado a mis palabras que jamás hubiera podido sospechar. Las tergiversas a tu conveniencia para convertirlas en la excusa que justificara tu repulsivo crimen. Nunca significaron eso. Y no vas a escudarte en ellas. (...) Quiero decir que esta noche me has hecho avergonzar sobre cuántos conceptos he sostenido en mi vida sobre seres superiores e inferiores y te doy las gracias por esa vergüenza porque ahora sé que todos somos personas individuales, simples seres humanos con derecho a vivir, a pensar, a trabajar con plena libertad pero respetando nuestras obligaciones con la sociedad. ¿Qué derecho tienes*

*para atreverte a decir que eres superior a la mayor parte de seres humanos? ¿Quién te dio el derecho para decidir que ese pobre muchacho que está ahí eres un ser inferior y debía ser eliminado? ¿Creíste que eras Dios, Brandon?*<sup>65</sup>

La filosofía de Nietzsche es la base para justificación de los crímenes de los universitarios, su accionar criminal es en búsqueda de un ideal filosófico el cual es mal entendido por los jóvenes como fue mal entendido por los Nazis en su momento; no es necesario realizar un análisis demasiado profundo de la película en su contenido filosófico, pues este es expresado de manera directa por los criminales como sustentación de su crimen.

Las películas de Hitchcock han estado siempre ligadas a distintas áreas tanto del pensamiento filosófico como moral, otro ejemplo directo de la relación entre el cine y la filosofía en las obras de Hitchcock es la película “Recuerda” (1945) en la cual el protagonista Docto Edwards (Gregory Peck) sufre una fobia a las líneas horizontales sobre los fondos blancos la cual causa desde ataques paranoicos hasta el desvanecimiento, una doctora interpretada por Ingrid Bergman sospecha que puede haber una relación entre esta fobia y la amnesia que sufre Peck respecto a ciertos episodios de su infancia. Según el psicoanálisis más ortodoxo las fobias se deben a un trauma casi siempre originado en la niñez, que el yo consciente se esfuerza en reprimir y borrar de la memoria pero que aflora desplazado y asociado con otra idea que es la que produce el miedo del enfermo (el agua, las arañas, los espacios cerrados, etc.). Según el psicoanálisis la curación para estos problemas es que el enfermo sea capaz de recordar normalmente mediante hipnosis, el origen de su trauma<sup>66</sup>.

Estos son algunos ejemplos de cómo las corrientes filosóficas pueden generar algún desarrollo y sustentar la creación de la narrativa fílmica, pero es la filosofía existencial antes ya mencionada la que abrió escuela en el desarrollo del cine Europeo y mundial; la escuela del cine introspectivo nace como un intento de indagar por medio del cine en los ámbitos más íntimos de la existencia humana.

---

<sup>65</sup> dialogo extraído de la película *La Soga* de 1948 dirigida por Alfred Hitchcock

<sup>66</sup> *SOCIEDAD ESPAÑOLA GRUPO DE ANDALUCÍA*. Temas de psicoanálisis. vol. VII- IX 2003-04 pág. 173 Librería, S.A

El cine existencial predominante en Europa a finales de la primera mitad del siglo XX tenía su bastión en dos países Europeos, en la parte nórdica Europea estaba el cine Sueco-Danés influenciado directamente por la tradición luterana y la filosofía existencial de Kierkegaard. Por otro lado, estaba Italia; marcada por el régimen fascista y las secuelas dejadas por la guerra que convirtieron a Italia en un caldo para la reflexión frente a la muerte, la pobreza, el amor, las relaciones humanas y el sin sentido de la vida.

El cine existencial posee distintos rostros dentro de sí mismo, un ejemplo de esto puede verse en las temáticas distintas de todos los directores dentro del universo de este cine; no todos tienen como punto de reflexión la muerte o Dios, algunos toman las relaciones personales o inclusive el malestar cultural del yo individual frente a una sociedad ajena a mí que lo abarca todo, o quizás; simplemente, el malestar del artista para comunicarse. El lugar de donde proceden los directores también influye en la forma en que abordan las temáticas existenciales, los directores Nórdicos o del norte de Europa están fuertemente influenciados por la religión luterana y la filosofía existencial de Kierkegaard, por ende las temáticas mayormente tratadas son temáticas religiosas o trascendentes del hombre frente a la realidad. Por otro lado los italianos demuestran su preocupación social y dirigen su atención a la reflexión en torno a la comunicación entre los hombres, la relación entre estos y la sociedad, los sentimientos frente al modelo social y económico actual.

Hablar del existencialismo italiano es hablar de la obra de Michelangelo Antonioni director de cine, escritor y pintor. Nacido en Ferrara (1912) capital del estado que lleva ese mismo nombre, se vió influenciado por los paisajes amplios y rurales borrosos, por la niebla natural de Ferrara, esta ambiente aislado y sombrío inculcaron desde muy joven la idea de la soledad y la incomunicación en la mente del director Italiano<sup>67</sup>.

---

<sup>67</sup> ANTONIONI. Biography. [citado 29 de diciembre de 2012]. Disponible en: <http://www.antonioni.com/biography.php>

Antonioni comenzó su obra cinematográfica y su primera etapa estética y conceptual en 1943 con “Gente del Po”; un breve documental en blanco y negro de escaso 10 minutos, hasta Las Amigas de 1955; esta primera etapa fílmica de Antonioni que se extiende por más de 9 películas entre las mencionadas en las que se desarrollan la estética y técnica de Antonioni para retratar planos con doble sentido y desenfocados; esta primera etapa del cine de Antonioni retrata la concepción que el tenía de la relación entre el individuo burgués y el mundo que lo rodea.

En 1957 Antonioni lleva a la pantalla su obra magna conocida como El Grito (Il Grido) la obra cinematográfica para muchos más representativa tanto de la filmografía de Antonioni como del cine existencial italiano; lo traumático de las relaciones interpersonales y la sensación de una existencia vacía frente al mundo y los demás seres son la base del desarrollo de este filme cuyo pregonero más notorio será Aldo el protagonista nostálgico y sincero que por mucho nos recuerda a Roquentin protagonista de la Nausea y ha Meursault protagonista del Extranjero de Albert Camus.

El grito es la historia de Aldo, la historia de la relación de este con su amante Irma, la relación al margen del matrimonio de Irma tiene su final cuando Aldo se entera de la muerte del esposo de Irma el cual ha estado mucho tiempo lejos de esta, Aldo espera con la muerte del esposo de Irma pueda casarse él con su amante y crear un vínculo real y duradero, pero el rechazo de ésta y la noticia de que Irma aparte de él tiene un amante hace entrar a Aldo en un viacrucis laico en busca de un sentido a su existencia o quizás encontrar que la vida misma no tiene ningún sentido.

El engaño amoroso de Aldo no es la clave de este viaje fílmico existencial, el desengaño amoroso es una excusa, podríamos llamarlo así para representar lo absurdo y lo reciclable de las relaciones interpersonales; es la puerta de lo absurdo, la prueba de que la nada, la soledad y la incomunicación entre las personas se extienden más allá de una relación amorosa y atrapa al mundo mismo, a la totalidad de todo lo que nos rodea, lo absurdo de las relaciones interpersonales nos abre la posibilidad de entender que lo absurdo es la constante de toda forma de existencia.

Aldo realiza un pequeño viaje por los desolados paisajes del Valle de Po el norte de Italia, deja atrás su pueblo natal una mezcla entre una sociedad rural y una pequeña ciudad industrial en crecimiento que consume lo natural del paisaje originario de la ciudad de Aldo, esta dicotomía o choque de mundos son símbolos o metáforas que nos señalan de manera discreta una noción propia de la filosofía existencial desde Kierkegaard a Sartre; esta noción es la necesidad del hombre de abandonar las estructuras sociales y técnicas de la sociedad moderna para encontrarse con su existencia, reencuentro en soledad el cual le mostrará su ser como un logro completo bajo la frontera de la muerte o simplemente una existencia condenada a la pura libertad sin poder llegar hacer o ser algo propio.

“El Grito” de Antonioni es una de las obras cumbres del existencialismo Italiano, directamente en relación con el extranjero de Albert Camus en la manera en que el protagonista enfrenta las situaciones y el encuentro con distintas clases de mujeres; Aldo se enfrenta a su existencia de manera sincera sin esperar nada de nadie, viviendo bajo el signo de que nada es esencial o producirá una sensación de bienestar eterno. Esta sensación de la desesperación o de un hombre que se enfrenta a lo absurdo es expresada por Aldo de la siguiente forma:

*“...el problema es que no tengo ganas de nada”<sup>68</sup>.*

El existencialismo Italiano de Antonioni tiene una marcada influencia del Existencialismo Sartreano, la frustración o la desesperación de Aldo en “El Grito” nos devela como en La Nausea de Sartre la actitud de hombre frente a la nada como único sustento de la realidad; la frase citada anteriormente es la traducción que realiza Antonioni de la sensación de Nauseas antes ya descrita por el personaje de Roquentin protagonista de la novela filosófica de Sartre. La base del existencialismo cinematográfico de Antonioni es la soledad, la soledad y la incomunicación son los elementos característicos que este director utiliza para expresar o trabajar el concepto de la existencia humana.

---

<sup>68</sup> Frase de Aldo protagonista del Grito de 1957 dirigida por Michelangelo Antonioni

Pero hablar solo de Antonioni en lo que respecta el cine existencial Italiano, se estaría dejando de lado a otro gran director de esta corriente cinematográfica; contemporáneo con Antonioni e influenciado igualmente por el Neorrealismo Italiano Federico Fellini, también símbolo del cine italiano y fuertemente influenciado por el existencialismo filosófico del siglo XX.

Si Antonioni es por excelencia el existencialista solitario y angustiado del cine italiano, Fellini es su contra parte, tumultuoso y excéntrico Fellini aborda las temáticas del ser como creador de la realidad desde su propia existencia y de este en relación con los otros seres.

Federico Fellini nace en Rimini en 1920 y muere en Roma en 1993, Fellini es considerado uno de los más grandes directores del cine mundial; desde 1952 con EL Jeque Blanco hasta 1990 con la Voz de la Luna Federico Fellini obtuvo 4 premios Óscar ganado un lugar y un renombre mundial. Toda su obra cinematográfica está cargada de un simbolismo y una estructura tanto simple como complicada, a veces recatada y otras veces extrovertida pero siempre transgresiva<sup>69</sup>.

Federico Fellini dirigió y escribió guiones para una infinidad de películas, cada una con un toque especial y retratando de manera ejemplar la situación humana frente a la sociedad; con la concepción de cine heredada de los neorrealistas y la forma minimalista y vanguardista del nuevo cinema francés logro conjugar de manera surrealista y casi mágica la reflexión íntima del ser del hombre con una visión extrovertida y distorsionada de la sociedad Italiana.

Como director en su obra “Ocho y Medio”, Fellini nos devela gran parte de su lectura de lo que es el existencialismo y con esta también gran parte de su personalidad y actitud como artista: Ocho y Medio es la historia de un director de cine llamado Guido quien ha perdido la inspiración para su siguiente película ha está perdida de sentido y originalidad se le suma la presión de su productor, su esposa y su amante. Guido solo podrá refugiarse y buscar inspiración en una serie de recuerdos y experiencias oníricas que lo llevaran a un viaje surrealista en busca de sí mismo.

---

<sup>69</sup> FELLINI, Federico. Biography. [citado 29 de diciembre de 2012]. Disponible en: <http://www.antonioni.com/biography.php>

Todo director que se acerca a esta corriente de pensamiento como es el existencialismo lo debe hacer desde una óptica personal, de igual manera que los filósofos dentro de esta corriente de pensamiento utilizaron sus propias vivencias para formular sus concepción de mundo y de existencia. Fellini utilizara sus propios temores y vivencia para contarnos la historia de su vida, su propia y secreta crisis existencial de manera un tanto irreal y extravagante, si el cine de Fellini para algunos está infravalorado para los que abordan este cine con una mirada filosófica esta poblado de símbolos y valores de un gran sentido filosófico y esotérico.

“Ocho y Medio” es, en lo que respecta a los trabajos fílmicos de Fellini, una catarsis visual en la cual nos muestra tanto una preocupación existencial artística como psicológica de sí mismo, su alter ego quien se desplaza hacia su interior buscando el significado de una frase “Asa-Nisi-Masa”. Qué significa esta palabra y cual van hacer los caminos que recorrerá para encontrar dentro de si su significado, significados y caminos que se abrirán por medio de terceros que irrumpirán la búsqueda del protagonistas con preguntas que se abordan y se abandonan mediante este sigue su camino intimo y hacia su propia alma.

“Asa-Nisi-Masa” palabra que abre el camino del protagonista hacia su interior no es más que un juego de palabras de la juventud del director, puede ser tanto del director real Fellini como también del protagonista del filme, el director frustrado Guido; “Asa- Nisi- Masa” es en realidad la palabra Anima que en español significa alma, un juego de palabra agregando la “s” y la vocal de cada silaba. El protagonista entonces busca algo dentro de sí, dentro de su alma pero en ese viaje interno que lo alejara de todos y de todas encuentra la figura femenina o su contra parte sexual un elemento que marcó y marcará la respuesta de su frustración artística existencial<sup>70</sup>.

La frustración de Guido tiene mucha relación con su capacidad de amar y de encontrar un puente entre su propio yo y el mundo fuera de sí, Guido reflexiona acerca de todas sus relaciones

---

<sup>70</sup> PSICOLOGÍA Y CINE. «Asa Nisi Masa», post scriptum onírico, [citado 29 de diciembre de 2012]. Disponible en: <http://psicologiacine.blogspot.com/2010/03/asa-nisi-masa-post-scriptum-onirico.html>

amorosas de su vida y las distintas clases de mujeres que ha conocido cada una representara una frustración y la caída del hombre frente a la responsabilidad de comunicarse o de amar a otro ser.

Una situación fundamental en el análisis de este film es el recuerdo de Guido de su niñez y su encuentro con el sexo, el pasaje autobiográfico de Guido donde una prostituta madura de grandes pechos lo “desvirga” en la playa y con esto, obliga al joven muchacho a replantear y a chocar con las ideas religiosas conservadoras de la Italia de su juventud. Así se formara una idea encontrada de la sexualidad dentro del joven que se refleja en una de las preocupaciones del protagonista, la cual es el amor frente a lo religioso o a la idea social del sexo.

Este sentido del amor impuro o de la incapacidad del hombre para amar tiene mucho que ver con el pensamiento existencial filosófico de Kierkegaard, el cual durante toda su reflexión existencial religiosa se detiene en reflexiones puramente amorosas en la cual el sentimiento y la responsabilidad religiosa detienen y alejan al individuo de una vida en comunión con otras personas. Igualmente en la filosofía existencial sartreana el tema de la comunicación es abordado, pero desde una dimensión o concepción negativa; en la cual los hombres o conciencias (*ser para sí*). Se obligan unas a otras a luchar para no ser sólo objetos a la vista del otro, no ser atrapados y convertidos en cosas serviles para otras conciencias. Todos los personajes del filme pretenden imponerle una visión del mundo al protagonista, convirtiéndolo en una herramienta para alcanzar un fin, la realización de la película de la cual todos quieren salir beneficiados; por eso el protagonista huye, se escapa de la realidad y se flexiona sobre sí mismo como único sustento real de su inspiración.

Es interesante la procesión de mujeres que nos muestra el film las cuales Guido puede tener y la naturaleza de las relaciones del protagonista con estas mujeres; primeramente Carla una mujer que le brinda compañía pero no una emoción intelectual, emoción intelectual que le brinda Luisa pero a su vez se da cuenta de la distancia y soledad que no puede superar con esta; otras mujeres aparecen, es la esposa del productor o su actriz principal hundiendo a Guido en la desesperación de no pertenecerse ni de poder pertenecer a nadie.

Con la situación Guido ante la desesperación existencial, incapacidad de conexión con los demás y con la sociedad misma, surge en el filme una interesante secuencia pseudo-religiosa en la cual Guido pregunta al Papa acerca de la felicidad en la existencia humana, pregunta que responde de manera muy cercana al existencialismo filosófico sartreano:

*“No creo ni hay alguna señal que nos haga pensar que venimos al mundo para ser felices”<sup>71</sup>*

Es dentro de todas estas exigencias de los otros en donde las historias fantásticas y oníricas surgen como escapes y reencuentros consigo mismo, la visión de éste en que está atrapado en un gran atasco en las calles de Roma y el escape de este pasando por encima de los techos como si volara por encima de la masa común de la sociedad tumultuosa, refleja la intención del autor por transmitirnos la necesidad de escape; escapar hacia la soledad, donde se pueda construir un sentido original de la vida misma y con esta el arte.

Las fantasías oníricas reflejan parte de la personalidad del protagonista y del director, la secuencia que corresponde con la relación entre este y las mujeres, la visión donde aparece Guido como un domador intentando con un látigo apaciguar y controlar todo ese mundo de mujeres que hacen parte de su existencia pero como siempre es un domador domado, por el peso y la incapacidad de poder satisfacerlas y satisfacerse a sí mismo. El fantasma de su madre, tan viva como sus amantes lo atormenta, las decisiones de una madre que solo pensó en su pareja y lo hundió en la soledad, termina de vencer a Guido y entregarse de forma absoluta a las mujeres buscando compañía desesperada.

Para terminar este mosaico de sueños, recuerdos y fantasías se divisa en una playa los decorados de las películas de Guido sobre una nave espacial, pero de estas no surgen extraterrestres sino todas las personas que de una u otra manera incidieron en la vida de Guido, como las que fueron importantes y las que no lo fueron.

---

<sup>71</sup> frase del papa respondiendo a Guido en una de sus fantasías oníricas Ocho y Medio de 1963 de Federico Fellini.

La obra de Fellini es enigmática y puede ser abordada desde múltiples disciplinas, desde la psicología, sociología hasta el existencialismo filosófico; “Ocho y Medio” es de esos filmes que no se agotan en lo que interpretación se refiere, cada imagen, secuencia y visiones oníricas dependiendo del espectador que las ve, de sus propias experiencias y vivencias siempre dirá algo diferente.

El existencialismo del cine italiano se caracteriza por la temática existencial propiamente del hombre frente a los otros hombres, la religiosidad en el cine existencial italiano aparece en un segundo plano a diferencia del existencialismo Nórdico Sueco. Los directores italianos dentro de esta línea de cine están influenciados por el Neorrealismo por ende sus historias y filmes están más dirigidos a la existencia concreta real del individuo frente a las vicisitudes de su existencia personal; “El Grito” obra existencial del cine Italiano dirigida por Antonioni se basa en la relación de un hombre frente al sin sentido del amor y el vacío interior frente a una realidad absurda, igualmente “Ocho y Medio” la obra magna de Fellini con un marcado matiz psicológico aborda la temática del hombre frente a una sociedad o medio que le exige ser algo que no podrá ser ni será.

Mientras el cine Italiano se enfocaba en la existencia concreta del individuo y con esto los problemas reales de este frente al mundo, el cine existencial Nórdico Sueco-Danés se preocupaba de la relación entre el hombre en su existencia concreta con un Dios o ser superior a este. Herederos como antes se mencionó de la tradición religiosa Luterana y la filosofía existencial religiosa de Kierkegaard su compromiso con la reflexión de los conceptos más superiores e íntimos del hombre era ineludibles<sup>72</sup>.

Antes del cine existencial de auge y fama mundial de Bergman o de las muestras del existencialismo Italiano por Antonioni o Fellini, Carl Theodor Dreyer director de cine danés nacido en Copenhague en 1889 y fallecido en 1968 en su ciudad de origen fue la génesis del cine

---

<sup>72</sup> SOJO., Op. Cit., pág 3

existencial Nórdico y Europeo en general<sup>73</sup>; sus obras que se sustentaron bajo la reflexión de las pasiones íntimas del hombre como en sus conflictos interiores convirtieron a Dreyer tanto en el padre del existencialismo cinematográfico como icono del cine Europeo y mundial.

Dreyer dentro de su vida artística maneja unos conceptos muy propios tanto de la naturaleza del cine como de las historias y realización de sus filmes. El cine de Dreyer es una respuesta a la estética y a la extravagancia del teatro clásico, pues pensaba que este teatro clásico olvidaba la intimidad de los hombres frente a las situaciones de la vida cotidiana.

Dreyer se vio influenciado en un primer momento por las *Kammerspiele* o piezas de cámaras; la cual fue una corriente estilista teatral que minimizó el espacio de la acción teatral dejando de lado las referencias a temas de importancia capital y centrándose en los temas de la cotidianidad de un modo sórdido e íntimo, adentrándose en el carácter psicológico y personal de las situaciones más comunes<sup>74</sup>.

Esta influencia de las *Kammerspiele* es muy marcada en sus filmes de la época muda, uno de esos filmes directamente influenciados por las *Kammerspiele* es *El Amo de la Casa* (1925), un film que desarrolla su acción en un espacio cerrado con un ritmo lento y dirigido a descubrir la intimidad de los gestos de los personajes. El film nos propone una sobrecogedora estancia en un hogar abrumado por la cotidianidad y a su vez una técnica minimalista que propone al espectador como un observador fijo en la gran mayoría de escenas.

*El Amo de la Casa* es una historia común y corriente, la historia de un hombre agobiado por la monotonía de su trabajo y por la dificultad de dar un futuro estable a su familia, lo lleva a infligir constantes humillaciones y vejaciones a estos hasta que Ida, la esposa del protagonista de delicada salud, le abandona dejando a Viktor en soledad; soledad que abrirá la puerta a un viaje

---

<sup>73</sup> SADOUL, Op. Cit., pág. 345

<sup>74</sup> SÁNCHEZ, M y HERCE, S. *Transferencias culturales, literarias y lingüísticas en el ámbito de la Unión Europea*. Universidad de Sevilla. Sevilla-España, 2006. Secretariado de publicaciones. (ISBN 84-472-1040-5)

personal y trascendente, pero no trascendente a lo que imágenes se refiere, la trascendencia del personaje es una trascendencia íntima la cual es el abandono de su soberbia y egoísmo.

El amo de la Casa es un filme base para entender los posteriores filmes de Dreyer, Dreyer no intenta en este primer momento de su filmografía mostrar de manera directa el drama interno del ser humano como lo intentan los expresionistas; su búsqueda no es en mostrar de manera directa la intimidad del alma humana, Dreyer busca por medio tanto de los elementos estilísticos del film como los elementos visuales que lo conforman abstraer, resaltar y dejar ver sin verla directamente la naturaleza de alma humana.

Dreyer siempre buscó el medio necesario para explorar y mostrar con mayor sutileza el drama del espíritu humano, esta actividad de naturaleza fílmica la llamó “Abstracción”; una mezcla de técnica puramente cinematográfica, primeros planos, cámara fija y acciones en lugares cerrados junto con elementos del decorado y la destreza de Dreyer para dirigir todos estos elementos hacia la búsqueda del espíritu, hacían de su cine una herramienta casi psicológica del ser humano: poder percibir lo impercible, el alma mostrada de manera sutil era el objetivo del director.

*“¿Cómo se puede hacer una renovación artística del cine? No puedo responder más que por mí mismo, y no alcanzo a ver más que un medio: la abstracción. Para hacerme entender diré que la abstracción es algo que exige del artista que sepa abstraerse de la realidad, para reforzar el contenido espiritual de su obra, ya sea éste de orden psicológico o puramente estético. En definitiva, el arte debe describir la vida interior, no la exterior. (...) Existe un mundo más allá del naturalismo apagado y tedioso, el mundo de la imaginación.”<sup>75</sup>*

---

<sup>75</sup> DREYER. C. *Reflexiones sobre mi oficio: escritos y entrevistas*. Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1996. (ISBN: 84-493-0786-4)

Dreyer siempre busco ir más allá, con el “Amo de la Casa” logra abrir la puerta a este mundo de emociones y sentimientos ocultos, pero es con “Ordet” su obra insignia que la preocupación estética y existencial de este director se conjugan de manera magistral.

Ordet es un film con muchos niveles de comprensión tanto estética como existencial, es una historia desarrollada en Jutlandia occidental durante los años de 1930; Morten Borgeengard tiene tres hijos, Mikkel, Johannes y Anders. Mikkel está casado con Inger con la cual comparte dos hijas y esperan un tercer hijo varón, Johannes es un antiguo estudiante de teología que cree que es Cristo en la tierra y es considerado por todos como un loco, Anders es un joven enamorado de la hija del sastre del pueblo que no mantiene muy buenas relaciones con su padre a causa de sus distintas creencias religiosas. Surge entonces la disputa entre las dos familias hasta el punto de que el sastre confiesa desear la muerte de Inger; los deseos de el sastre se cumplen primero muere el niño que Mikkel e Inger esperaban y luego ella, en este momento el sastre reconsidera su postura y las dos familias se unen ante el dolor de los Borgeengard, durante ese momento Johannes considerado el mismo Cristo profetiza y recrea un milagro bíblico.

Ordet es una obra esencialmente religiosa en la cual la idea de la fe es la base de su realización, pero Ordet no solo es un film religioso es un film realizado por un director con un profundo sentimiento cristiano el cual valoriza y a la vez expone íntimamente en el film mismo. Este film nos lleva de la mano a las reflexiones en torno a la fe ya la religión que un hombre normal podría tener, el film no transcurre en una grandiosa locación ni con imágenes irreales o fantásticas como otros filmes existenciales; la fe en este filme no es una idea abstracta o conceptos puramente religiosos, es una fe como nos mostró Kierkegaard en sus obras, una fe de carne y hueso, de los hombres que viven y sufren: pero que en su vida cotidiana se enfrentan constantemente a lo eterno de Dios y la muerte.

Quizás un personaje entrañable como enigmático es Johannes quien se cree Cristo encarnado, el es la representación de aquel entregado a la fe un ser que al mejor estilo de la filosofía existencial de Kierkegaard se ha marginado y sobre pasado toda lógica y razón.

Dreyer es un cristiano protestante pero es un hombre que jamás fue rígido con su visión cristiana, siempre interesado en la naturaleza del mal, del pecado y la fe; Dreyer creó conceptos propios difícilmente aceptados sobre la religión y sobre cómo interpretar las doctrinas y personajes religiosos. Influenciado a su vez por su compatriota Soren Kierkegaard toma alguna de las ideas de este frente a la religión, esencialmente la posición crítica del filósofo hacia el modelo eclesiástico o la religión oficial. Esta crítica o señalamiento por parte de Dreyer y sustentada mucho antes por Kierkegaard, se puede notar en mayor intensidad en la forma en que Dreyer ejemplifica al pastor quien representa el orden eclesiástico oficial; este personaje religioso, el cual considera las estructuras eclesiásticas tradicionales la única forma válida para conectarse de manera íntima con Dios, este hombre de fe “institucional” notolera que una libre y personal experiencia de fe pueda ser una conexión real tanto con la dimensión religiosa como con las enseñanzas de esta. Otra secuencia crítica dentro del filme tomando a la filosofía de Kierkegaard como punta de lanza es la opinión del pastor frente a los milagros; nos dice que Dios simplemente puede hacer lo que desee pero no lo hace por no alterar las leyes naturales, una expresión que denota no una fe real si no una fe como diría Kierkegaard impuesta que solo es una ley social más un puro creer sin vivir<sup>76</sup>.

Para Kierkegaard la angustia y la soledad es necesaria para alcanzar esa dimensión religiosa, inalcanzable desde la razón y solo abierta a la irracionalidad del hombre de fe. Dreyer en “Ordet” nos ofrece una visión que puede ajustarse de manera clara al pensamiento del filósofo danés, pero hay un punto de quiebre frente al pensamiento de Kierkegaard; Dreyer no cree que el sufrimiento y la soledad sean la clave para una íntima relación con Dios, Dreyer cree que esa conexión con Dios, esa fe, no se gana con la angustia y tortura; la fe viene con la persona buena, aquella que puede y tiene la capacidad de amar, pero no un amor en abstracto y desinteresado como el religioso oficial sino un amor real, sentimientos que atrapan y alcanzan a los seres queridos, esos cercanos al hombre, esos que lloran y sufren con nosotros y para nosotros.

---

<sup>76</sup> GARCÍA, J. *KIERKEGAARD: LA SOLEDAD Y LA ANGUSTIA DEL INDIVIDUO SINGULAR*. Sociedad Hispánica de Amigos de Kierkegaard La Mirada Kierkegardiana Vol. N°1 .(ISSN 1989-2322). [citado 29 de diciembre de 2012]. Disponible en: <http://lamiradakierkegardiana.hiin-enkelte.info/downloads/josegarciamartin.pdf>

Esta idea es mostrada por Dreyer en el momento del milagro de Jhoannsen o Cristo, en la cual una de las hijas de la pareja protagonista aparece en la trama para revelar la idea de fe de Dreyer. Maren una de las pequeñas hijas de Igner es la única que deposita su total confianza en Johannes, tal es el punto que ésta le responde a Johannes cuando este le pregunta si quiere que su madre muera y esta le dice que sí, pues este con su poder la resucitaría.

Es con Dreyer que el cine existencial Nórdico y Europeo en general encuentra su identidad, los directores posteriores como Bergman, Fellini, Antonioni y Pasolini se alimentaran del cine de Dreyer en busca de su propia identidad; Dreyer no tuvo una carrera prolifera en comparación con la cantidad de filmes que podía realizar un director en aquella época, la naturaleza íntima de cada obra y la vida misma del autor dejaron muchos vacíos artísticos dentro de él; inclusive un guion de la vía de Cristo que nunca vio la luz. Dreyer representa el ideal del artista del cine, del creador de realidades que no son la nuestra en busca de lo que no puede encontrarse; la búsqueda del sentido de la existencia y de cómo esta existencia finita nos puede conectar con lo infinito.

## **1.1 KIERKEGAARD Y EL SEPTIMO SELLO: EL EXISTENCIALISMO RELIGIOSO DE INGMAN BERGMAN**

El cine de Ingman Bergman y la tradición cinematográfica de los países de la Europa nórdica siempre han tenido como preocupaciones básicas dentro de la creación fílmica la relación entre el hombre y el mundo religioso; la muerte, el pecado o la existencia de un cielo o infierno en relación con nuestra existencia son temas recurrentes dentro del cine nórdico.

Este fenómeno de reflexión religiosa dentro del cine Nórdico debe gran parte de su origen al pensamiento filosófico del danés Soren Kierkegaard. Dentro del pensamiento filosófico de Soren Kierkegaard se conjugan la reflexión sobre la existencia misma del hombre y a su vez la relación de esta existencia con el plano religioso; el pecado, la muerte, la existencia de dios y el castigo, elementos esenciales del cine nórdico son directamente tomados de la reflexión filosófica de Kierkegaard y actualizados en la actividad cinematográfica.

Es el “Séptimo Sello” una de las obras fílmicas más conocidas de Ingman Bergman y pieza clave del cine existencial Europeo, nos narra la historia del caballero cruzado Antonius Block que regresa a su Suecia natal luego de luchar contra los infieles en tierra santa. Acompañado de su escudero Jons descubre a su regreso nuevamente la muerte y desolación ya no provocada por las crueles guerras religiosas si no por la peste negra que ha azotado a Europa y ha desolado su país. Este regreso a su tierra natal devastada por la peste es el encuentro final de Antonius Block con su propia muerte; muerte que es representada de manera romántica influenciada por las visiones medievales de está. Con su velo negro y su rostro con el matiz blanco de los hueso invitando al caballero cruzado a jugar una partida de ajedrez, la ultima de su vida, uno de los momentos más recordados de este filme; lleno de significados y metáforas acerca de la espera de la muerte en torno a cada movimiento y decisión tomada en vida de cada hombre.

La inspiración de Bergman para la realización del Séptimo Sello proviene directamente de la visión de la muerte en la edad media, Bergman toma esas visiones medievales de las representaciones y pinturas en las iglesias en donde el director en su niñez acompañaba a su

padre pastor luterano a ejercer su oficio. Es importante señalar que este filme no representa los acontecimientos narrados con una fidelidad histórica, la peste negra y las cruzadas no se dieron en un mismo tiempo histórico; la peste negra fue alrededor del siglo XIV y las cruzadas durante los siglos XI y XIII, ambas no tienen relación histórica directa, pero son utilizadas por Bergman como expresiones de la presencia de la muerte y de la finitud del hombre frente a la existencia que le rodea.

Toda la obra de Ingman Bergman está cargada de una simbología y preocupaciones personales de una gran importancia, dentro del Séptimo Sello se pueden apreciar múltiples referencias tanto a la tradición filosófica existencial de Kierkegaard como a la tradición fílmica nórdica. La relación entre el hombre y Dios y la eterna pregunta sobre la naturaleza de la muerte, los paisajes y la utilización de grandes panorámicas que transmiten la sensación de una naturaleza salvaje que lo abarca todo; son elementos tanto de la temática existencialista como del cine nórdico en general.

La obra de Bergman comienza su desarrollo con una imagen del cielo mientras el sol sale, en un instante nos muestra la vista panorámica de una playa acompañada de una música coral con un carácter medieval apocalíptica; el mar en el comienzo de la historia representa el final de todo viaje, el final de la tierra y la inconmensurabilidad del mar como una frontera a lo desconocido, la muerte esperando al caballero cruzado para jugar una partida de ajedrez, muerte que el caballero cruzado pudo vencer en las guerras de religión pero que lo viene a buscar en su tierra natal devastada por la peste.



La partida de ajedrez el comienzo de la historia del Séptimo Sello. El caballero y la muerte enfrentados.

Primer dialogo del Séptimo Sello entre Antonius Block y la Muerte:

**Antonius Block:** *¿Quién eres tú?*

**Muerte:** *La muerte*

**Antonius Block:** *¿Es que vienes por mí?*

**Muerte:** *Hace ya tiempo que camino a tu lado*

**Antonius Block:** *Ya lo se*

**Muerte:** *¿Estas preparado?*

**Antonius Block:** *El espíritu esta pronto pero la carne es débil (pausa) Espera un momento*

**Muerte:** *Es lo que todos dicen, pero yo no concedo prorrogas*

**Antonius Block:** *¿Tú juegas al ajedrez verdad?*

**Muerte:** *¿Cómo lo sabes?*

**Antonius Block:** *Lo he visto en pinturas y lo he oído en canciones*

**Muerte:** *Si, realmente soy un excelente jugador de ajedrez*

**Antonius Block:** *No creo que seas tan bueno como yo*

**Muerte:** *¿Para qué quieres jugar conmigo?*

**Antonius Block:** *Es cuenta mía*

**Muerte:** *Por supuesto*

*(Ambos, la muerte y el caballero toman posiciones cada uno frente a frente y entre ellos el tablero de ajedrez.)*

**Antonius Block:** *Juguemos con una condición, si me ganas la partida me llevaras contigo si pierdes la partida me dejaras vivir*

*(El caballero toma dos fichas una negra y una blanca, por sorteo la muerte toma las negras)*

**Antonius Block:** *Las negras para ti*

**Muerte:** *Era lo lógico ¿no te parece?*<sup>77</sup>

Este primer diálogo del film muestra ciertos detalles de carácter tanto personales como de la tradición filosófica que Bergman compartía, es claro que el carácter de la muerte es paciente denotando la seguridad del morir de todo hombre y recordando la finitud de este frente a su existencia. La actitud del caballero frente al aviso de la muerte, confesando que la seguridad de su alma contrasta con la inquietud y la negación de su cuerpo mortal por la posibilidad de la nada como la muerte, es un tema constante en la filosofía existencial de Kierkegaard; el abandono del

---

<sup>77</sup> Diálogo extraído de la película *el séptimo sello* de 1956 dirigida por Ingman Bergman

mundo físico y de las estructuras seguras de este por una existencia superior cuya idea misma es absurda o incluso la posibilidad de que dicha existencia sea la nada atormenta a cada hombre en su propia relación entre su alma infinita y su cuerpo mortal.

Dentro del diálogo el propio Antonius Block nos señala que la naturaleza de la muerte retratada en el Séptimo Sello, es una representación de la figura de la parca en la época medieval y de la tradición oral de los juglares del Medioevo; de allí que el caballero afirma la afición de la muerte por el ajedrez. Ingman Bergman mencionó en muchas ocasiones la influencia de una pintura en particular para la creación de la escena de la partida de ajedrez, se trata del trabajo del pintor medieval sueco Albertus Pictor (1440-1507) y su pintura de la “Muerte jugando Ajedrez” la cual se encuentra en la iglesia de Taby en Estocolmo.



La muerte jugando una partida de ajedrez con un hombre. Pintura de Albertus Pictor.

La entrada de los juglares dentro de la historia del Séptimo Sello nos propone un contraste interesante entre la crueldad y la oscuridad del camino de Antonius Block y la alegría, la ingenua y feliz vida que denotan estos personajes; vestidos de blanco la mayor parte del tiempo irradia cierta sensación de purificación y de no pertenecer o estar abrazados por el cataclismo que azota a la Suecia medieval.

Es importante señalar los nombres de los juglares los cuales presentan una directa relación a los nombres bíblicos: Jof que significa José, Mia que significa María y por último el hijo Mikael que significa Miguel, nombres todos que hacen referencia a la familia de Cristo con la diferencia de que el hijo se llama Miguel. Es importante señalar que antes de la actuación de estos en la Iglesia de Todos los Santos en Elsinore, presentan un interesante punto de vista de la idea de la muerte entendida y enseñada por la iglesia; la idea de la muerte solo para asustar a los fieles es una de las ideas expresadas y la especulación negativa de la muerte basándose en el temor de la epidemia son expresadas por los feriantes dejando ver su indiferencia y la poca importancia de los mensajes apocalípticos y tétricos de la iglesia medieval para su forma de vida.

Esta idea de la muerte es retomada en la secuencia siguiente “las danzas de la muerte” al cual el feriante se refirió en un momento con tono irónico y algo burlón es analizada desde dos puntos de vista distintos en la iglesia del pueblo, donde el escudero Jons se encuentra a un pintor realizando un mural en relación a estas danzas y a la muerte en general.

El escudero de Block señala de manera negativa la intención del artista al pintar las escenas de la muerte solo para hacernos recordar de manera tétrica que todos moriremos, menciona también el miedo que estas representaciones causan y que quizás la mayoría de las personas no las verán, ni las querrán ver. El pintor, el cual puede ser identificado de dos maneras, como un alter ego de Bergman dentro de la película expresando la idea que el director nos quiere transmitir sobre lo infame y tenebrosa naturaleza de la muerte o también como el pintor medieval Albertus Pictor que inspira a Bergman; el escudero al escuchar la razón y explicación del personaje se encuentra abrumado frente a la naturaleza tétrica y dolorosa de la muerte, pero de inmediato recompone su

postura y sabe dentro de sí que esta no es la muerte verdadera sino solo una interpretación más que se puede elegir o no creer pero sabiendo que el deseo de vivir siempre es más fuerte que la naturaleza finita del hombre.

En oposición con la actitud de Jons segura frente a la muerte, observamos la actitud de Antonius Block en la iglesia, confesándose con la muerte sin que él lo sepa; en un primer momento el caballero expresa su preocupación por la existencia de algo más allá de la muerte misma, es la actitud existencialista por excelencia basada directamente en las posturas filosóficas y teológicas del danés Soren Kierkegaard.



La Muerte y Antonius Block en la iglesia. La Muerte engaña al caballero que se le confiesa sin conocer la identidad de aquel que le escuchaba.

Dialogo entre Antonius Block y la muerte en la iglesia:

El Caballero se está confesando. Tras la reja está la Muerte. (El Caballero todavía no lo sabe). De vez en cuando mira a un crucifijo situado en una pared.

**Antonius Block:** *Quiero confesarme y no sé qué decir. Mi corazón está vacío. El vacío es como un espejo puesto delante de mi rostro. Me veo a mí mismo, y al contemplarlo siento un profundo desprecio de mi ser. (Pausa) por mi indiferencia hacia los hombres y las cosas me he alejado de la sociedad en que viví. Ahora habito un mundo de fantasmas, prisionero de fantasías sin sueños.*

**La Muerte:** *Y a pesar de todo no quieres morir.*

**Antonius Block:** *Sí, quiero.*

**La Muerte:** *Y entonces a qué esperas.*

**Antonius Block:** *Deseo saber qué hay después.*

**La Muerte:** *Buscas garantías.*

**Antonius Block:** *Llámalo como quieras. ¿Por qué, al menos, no me es posible matar a Dios en mi interior? ¿Por qué prefiere vivir en mí de una forma tan dolorosa y humillante, puesto que yo le maldigo y desearía expulsarlo de mi corazón? ¿Sabes? Estoy a punto de llegar a una conclusión... Creo que Dios es una especie de realidad engañosa, de la cual los hombres como yo no podemos desprendernos. ¿Me escuchas?*

**La Muerte:** *Te escucho.*

**Antonius Block:** *Por ello, yo quiero saber. No deseo creer. Ni suponer, sino saber... Deseo que Dios me tienda su mano, ver su rostro y que me hable.*

**La Muerte:** *Pero se calla.*

**Antonius Block:** *Así es... Le grito en medio de la noche, pero es como si no hubiera nadie en ningún sitio.*

**La Muerte:** *Puede ser que no haya nadie.*

**Antonius Block:** *Sí, ya lo he pensado. Pero, en ese caso, la vida sería un horror absurdo. Nadie es capaz de vivir con la Muerte ante sus ojos y creyendo que todo ha de desembocar en la nada más absoluta.*

**La Muerte:** *La mayor parte de los hombres no piensan ni en la Muerte ni en la Nada.*

**Antonius Block:** *Sin embargo, tiene que llegar un día en que se encuentren sobre el borde mismo de la vida... y entonces habrán de mirar hacia la Noche.*

**La Muerte:** *En efecto. Y ese día puede ser cualquiera...*

**Antonius Block:** *A veces pienso que tal vez fuera necesario que los hombres hiciésemos una imagen de nuestro miedo y que a esta imagen la llamáramos Dios.*

**La Muerte:** *Te encuentro inquieto... Demasiado.*

**Antonius Block:** *Es que la Muerte ha venido a verme esta mañana. He comenzado a jugar con ella una partida de ajedrez, con lo cual puede decirse que me he comprometido a cumplir una misión urgente.*

**La Muerte:** *¿Y cuál es esa misión?*

**Antonius Block:** *Mi vida ha sido algo completamente vacío, sin sentido. He cazado, he viajado, he convivido con todo el mundo. Pero todo ha sido inútil... Lo digo sin vergüenza y sin remordimiento, porque sé que la vida de los hombres está hecha así. Es precisamente por eso por lo que deseo utilizar mi aplazamiento: para realizar aunque sólo sea un único acto que tenga alguna significación.*

**La Muerte:** *¿De modo que ese es el motivo por el que juegas al ajedrez con la Muerte?...*

**Antonius Block:** *Sí; aunque no ignoro que es un adversario muy considerable. Sin embargo, hasta ahora, no he perdido ni una sola pieza.*

**La Muerte:** *¿Y cómo has planteado tu juego ante tal adversario?*

**Antonius Block:** *Pienso jugar con una combinación de alfil y caballo, de la cual todavía no se ha dado cuenta mi contrincante. En la próxima jugada, atacaré su flanco izquierdo.*

**La Muerte:** *Lo tendré en cuenta.*

*Por un instante, la Muerte muestra su rostro tras la rejilla del confesionario.*

*Y desaparece en seguida.*

**Antonius Block:** *Esto es una traición. Pero nos volveremos a encontrar. Hallaré una salida...*

**La Muerte (invisible):** *Nos encontraremos en el albergue. Y allí continuaremos la partida.*

*El Caballero se incorpora.*

*Y, levantando su mano, la contempla a la luz de un rayo de sol que penetra en el interior de la iglesia a través de una pequeña ventana.*

**Antonius Block:** *Esta es mi mano. Puedo moverla. Mi sangre corre por mis venas. El sol está aún alto. Y yo, Antonius Block, juego al ajedrez con la Muerte.<sup>78</sup>*

---

<sup>78</sup> Dialogo extraído de la película el séptimo sello de 1857 dirigida por Ingman Bergman

El caballero cruzado Antonius Block devela en un primer momento el sentimiento de soledad y aislamiento tan importante en la filosofía existencial, queda claro la importancia del individuo en el pensamiento religioso existencial el cual representa Block en el Séptimo Sello; Kierkegaard ve en la soledad y en el aislamiento del hombre en relación con los demás una condición necesaria para encontrar el verdadero sentir religioso cristiano, el aislamiento es la condición esencial del reconocimiento del pecado, el pecado coloca al hombre en soledad frente a Dios, su llamado es personal e individual y la naturaleza de este sentimiento religioso es solo entendible desde la soledad e individualidad del ser en aislamiento.

El personaje de Antonius Block es en sí mismo muy particular, un caballero cruzado combatiente de las guerras de religión en busca de una razón significativa o que le dé sentido a su existencia; es natural en los caballeros cruzados tener una gran vocación de fe pues estos defendían a muerte el sentido del religioso cristiano, pero Block es diferente; recuerda a las reflexiones realizadas por Kierkegaard en sus “Diarios”, la cual señala la gran fatiga que siente el hombre cuando en soledad solo puede conocer la existencia de Dios, Dios nos dice Kierkegaard que se aleja cuando los hombres rompen esa soledad: Dios está en el silencio lejos de los otros hombres, lejos de la sociedad y del mundo exterior, se encuentra en la posibilidad de la soledad y de lo absurdo que es este acto de marginalidad espiritual.

Antonius Block expresa seguidamente a su confesor la Muerte que su vida ha carecido de sentido, ha vivido la vida con sus contradicciones, alegrías y tristezas; una vida dirigida al exterior, atada a los placeres y al momento sin ninguna visión de lo trascendental de lo íntimo de su ser, Antonius Block hace mención a su vida anterior a su regreso a Suecia, dándonos a entender desde la filosofía de Kierkegaard que vivió en el plano de la existencia estética<sup>79</sup>.

---

<sup>79</sup> GARCÍA. M. *IDENTIDAD HUMANA Y FIN DEL MILENIO*. . La comprensión de la existencia humana, ejemplos de la filosofía y el arte. revista Themata 421-436. Núm. 23. 1999. pág. 423. 29 de diciembre de 2012]. Disponible en: <http://institucional.us.es/revistas/themata/23/45%20garcia%20amilburu.pdf>

Antonius Block busca como un hombre atado a la finitud de su ser y a lo contingente de su existencia algo que pueda tener un significado eterno, un acto, un momento que lo desprenda de su contradicción y le muestre el valor de lo universal de lo superior; busca cruzar los estadios de la existencia, busca la posibilidad de elegirse y con esto elegir la totalidad lo divino. La muerte representa el tiempo, la finitud y la vida siempre inconclusa; la muerte para Antonius Block es la posibilidad de la no elección, de la no comprensión de la capacidad de su ser individual de alcanzar un significado universal y por ende divino.

La última secuencia en la iglesia es muy importante dentro del universo del Séptimo Sello, pues devela de manera directa la naturaleza del personaje del escudero Jons. Él mismo se describe la situación de su señor y la de sí mismos, regresar de tierras lejanas llenas de penurias y dolores, nos advierte el escudero que esas aflicciones, esa cruzada; solo puede ser obra de un idealista, alguien que no tiene idea de la realidad. Nos dice Jons mostrando una caricatura referida a sí mismo como un hombre indiferente tanto para el cielo como para el infierno, su actitud de escéptico lo transforma en un personaje con una importancia esencial que se develara más adelante en la historia.

Seguidamente la historia de Antonius Block se cruza con la de los feriantes en las escalinatas de la Iglesia de Elsinore, el espectáculo de los juglares mezclada con el coqueteo y la historia de adulterio del director de la compañía de los juglares y una joven del pueblo, se ve interrumpida violentamente por la marcha penosa de los penitentes y oscurantistas religiosos.

El ambiente festivo que por un momento invade la historia es exiliado rápidamente por lo funesto del ambiente religioso, penitentes autoflagelándose mientras la multitud alrededor de se arrodilla a su paso convirtiendo la solemnidad en una sentencia de muerte y castigo divino. El vocero de la procesión de los flagelantes, un fraile toma la palabra refiriendo un discurso lleno de furia y miedo, señalando que la muerte vendrá a buscar a todos y cada uno de los presentes por distintas causas; seguidamente la procesión continua lenta y pesada desapareciendo en la niebla dejando la sensación de horror y tristeza entre los que escucharon sus palabras.

Esta es la imagen que Bergman quería retratarnos de la iglesia, quizás por sus experiencias con su exigente y disciplinado padre pastor luterano o por las imágenes medievales llenas de horror que contemplaba en las iglesias donde su padre ejercía su profesión sacra.

Luego del encuentro con los feriantes y con la procesión de los penitentes la partida entre el caballero cruzado y la Muerte se reanuda en el bosque., pero antes se muestra un encontré muy significativo entre Antonius Block y la pareja de artistas; este encuentro parece suponer un encanto y un significado especial que siente Antonius Block por aquel placentero momento, parece que la eterna búsqueda de Block por un sentido a su vida y a su vez alcanzar la verdad de lo que hay detrás de la muerte termina.



La procesión de penitentes que irrumpe en el pueblo de Elsinore.

De un momento a otro la partida se reanuda y el caballero se muestra optimista y con un aire renovado, instantes antes Block toma el encuentro con los feriantes, la leche y las fresas como una revelación, por un momento Block parece no tener la intención de morir, es interesante la puesta el significado de la composición de la escena misma; en el fondo la familia de feriantes bañados por el sol lejos de la agonía y de la influencia de la muerte y el juego, del lado izquierdo y abrazado por la luz y un paisaje abierto el caballero Block del lado derecho la Muerte abrazada por enramadas y arbustos que no dejan lugar para mucha luz, la partida es terminada con una pregunta que parece penetrar al caballero sobre el viaje y sus acompañantes, la repentina atención de la Muerte hacia los acompañantes de Block y el viaje al bosque perturbará la mente del caballero cruzado.

Antes de partir los viajeros al bosque el escudero Jons habla con el herrero que ha sido traicionado por su mujer, en esta ligera charla el escudero menciona la imposibilidad del hombre por encontrar felicidad junto a otra persona y a la imperfección del mundo, se coloca como un escéptico frente a los engaños del sentimiento y a su vez como una persona racional frente a las decisiones que su viaje le exige; no es un creyente y no se preocupa mucho por la eternidad, pero tampoco guarda cada instante y no busca ningún significado trascendental en la vida o condición humana.

De una importancia esencial es la siguiente secuencia el cual una mujer es ejecutada por herejía, Block se le acerca momentos antes de su ejecución queriendo ver al Diablo, pues este más que nada puede responder por la existencia de Dios y si hay algo más allá de la muerte más allá de la nada. La muerte hace su aparición asegurándole a Block que nadie responderá a sus preguntas, Block y Jons le dan un ungüento a la niña para el dolor y observan mientras los soldados la colocan en posición para cremarla. En ese momento Jons le pregunta a Block si Dios, los ángeles o el Diablo esperaran por ella en el más allá, observando los ojos de la mujer paralizados por el horror de una muerte violenta Jons le afirma a Block que será la nada quien la esperara mientras este negándose demuestra el último retoño de fe que posee.

Seguido a esto se retoma la partida, es el último movimiento del juego en la cual la Muerte colocará en posición de jaque al caballero, es curiosa la manera en que la última jugada de ajedrez es precedida. La aparición de Raval, antiguo monje que convenció a Block para unirse a las cruzadas y ahora convertido en ladrón e infectado por la peste, le pregunta a los viajeros si habrá algo del otro lado y convencido de las faltas cometidas en vida pide agua para calmar su dolor.

Durante la finalización del juego de ajedrez puede notarse algo cambiado en la personalidad de Block, ha este no le interesa el juego y propicia el escape de los feriantes desordenando adrede las fichas pero la Muerte las acomoda exactamente igual; la muerte pregunta a Block si este ha hecho su tan significativa acción el cual responde que si, seguidamente interroga por el secreto del más allá a la muerte el cual le responde que ella no sabe nada.

La última parte del filme es la llegada del caballero y sus acompañantes a su castillo, el encuentro con la esposa de Block la cual expresa poco para una espera tan larga y la aparición de la muerte luego de la lectura de un fragmento del apocalipsis; el caballero con una oración espera algo en el más allá su escudero lo desafía mencionándole que las tinieblas nadie escucha ni se conmueve y que vivió poco preocupado por la eternidad, todos excepto el caballero reverencian medio atónitos el encuentro con la nada mientras la joven mujer confiesa “Consummatum est”.

Luego fuera del castillo y desde lo lejos Jof ve como la muerte lleva a el caballero y sus acompañantes en una siniestra danza, danza inspirada por los cuadros medievales que Bergman de niño contemplaba.

Toda la obra de Ingman Bergman como director tiene dentro de sí mismo un trasfondo si bien religioso, filosófico o político. El cine de Bergman es atravesado verticalmente por una temática constante, la del sentido de la vida, una pregunta íntima de todo hombre “¿tiene sentido la vida, experimentar la existencia buscando un significado global que sustente la misma?” Esta pregunta si bien es abordada en casi toda la obra de Bergman no tiene una respuesta directa, ni un análisis profundo en el sentido filosófico tradicional, pero esta falta de respuesta directa o un análisis

profundo esencial no es una limitante del director, es la limitante propia del cine como tal; la naturaleza narrativa del cine impide un análisis y un tratamiento de ideas de manera profunda pues es bien sabido que el lenguaje propio de la filosofía es el ensayo, el cine nos puede ilustrar mostrar la temática filosófica, una especie de pistas que se deben seguir para descubrir la temática y abordarla luego desde una perspectiva meramente filosófica teórica.

El Séptimo Sello el filme que hemos podido analizar si bien no está muy valorada como la mejor película de Bergman, en el sentido del análisis desde el cine a la pregunta sobre el sentido de la vida es su película mejor lograda; Bergman mismo parece oscilar entre los personajes del caballero Block y el escudero Jons.

Bergman logra construir dos posibles respuesta al sentido de la vida desde dos ópticas distintas pero a la vez dentro del pensamiento existencial, primeramente el caballero con su duda existencial atrapado en un fe que no puede extinguir, creyendo que existe un significado para su vida; una clara postura existencialista Kierkegaardiana. Block representa al hombre que atravesando por así decirlo los estadios existenciales de Kierkegaard, al menos en el filme son notables dos de estos estado existenciales: el estado estético el cual no se muestra en el filme pero que el caballero en su confesión hace referencia como una vida vacía y ligada a los placeres mundanos, por otro lado el estado ético el cual Block desarrolla mediante la historia y su relación con el juego y sus acompañantes. Kierkegaard mismo nos habla del estadio ético y de cómo el hombre llega a él en su obra o lo uno o lo otro:

*"así pues desespera, y tu frivolidad no te llevará ya nunca más a vagar como un espíritu caprichoso, ¡como un fantasma entre las ruinas de un mundo que por otro lado es cosa perdida para ti! Desespera, y tu espíritu ya nunca más deberá gemir de melancólica tristeza, porque el mundo te parecerá entonces bello y gozoso, lo mirarás con otros ojos, y tu espíritu se encontrará liberado en el mundo de la libertad"<sup>80</sup>*

---

<sup>80</sup> KIERKEGAARD, S. *O lo uno o lo otro*, Pág. 100. Editorial trota España (ISBN 978848168072)

Es esta la actitud del caballero la desesperación que este siente al sentirse solo una sombra, aquella desesperación lo lleva a buscar dentro de sí mismo una conexión con lo universal con el sentido necesario de la existencia; al elegirse en su interioridad el ser en este caso el caballero cruzado se hace responsable de su existencia porque existe como ser en íntima relación consigo mismo, no como el esteta que vive por fuera de sí mismo, el ser del estadio ético diferencia profundamente el bien del mal y vive reafirmando su decisión original día a día conectado con lo moral que es lo absoluto: el ser ético participa de lo absoluto por medio de la moral.

Antonius Block parece haber podido experimentar ese cambio de estadio en uno de los últimos apartes del filme, Block sabiendo su trágico destino se sacrifica y desmorona las fichas del juego para distraer a la muerte y darles una oportunidad a los feriantes para escapar ; como el héroe trágico que Kierkegaard menciona el cual está entregado a lo absoluto por su desinterés a él mismo y su moral inquebrantable, Antonius Block parece experimentar ese estado de la existencia durante la última parte del film.

Un personaje igual de importante para el análisis y la perspectiva filosófica de Bergman es Jons el escudero de Block, este personaje parece no poseer una verdadera intención por lo que espera más allá de la muerte o de identificar algún signo de valor en su existencia, sabiendo que la nada es lo único no se aferra a creencia de salvación ni a las experiencias de la vida: parece comprender como nos expresa Sartre en su existencialismo humanista, que la existencia es un conjunto de experiencias cuyo valor es igual y por tanto merecen ser vividas sin ninguna esperanza o significación de estas en un futuro o trascendencia de la existencia. Esta postura se ve afirmada en la conversación entre Jons y el herrero, en la cual Jons expresa su idea de la infelicidad eterna y la no posibilidad de encontrar una felicidad verdadera ya que esta es efímera junto con la posibilidad de que el mundo sea imperfecto en su sustancia; dejando al ser humano en soledad, frente a la eternidad del cual no hace parte y de la cual no proviene pues para él y para su ser cualquier idea eterna o trascendente es imposible algo al estilo del existencialismo de Sartre.

“El Séptimo Sello” nos guía a pensar en respuestas diversas acerca del sentido de la vida y de la naturaleza misma del ser humano, Bergman influenciado por la religión no adoptó la fe del cristiano, pero si identificó las preguntas que todo hombre que busca la fe tiene que hacer y las plasma en el Séptimo Sello de manera magistral y de como es la vida misma múltiples respuestas

## CONCLUSIONES

La filosofía moderna ha estado ligada a todas las formas artísticas y de expresión del siglo XX; desde la literatura y el teatro hasta las nuevas tendencias artísticas del siglo pasado como lo fue cine la filosofía ha sentado bases tanto de revoluciones artísticas como conceptuales o académicas. Durante el transcurso de este trabajo se intento dar cuenta de dicha relación entre la filosofía y la actividad cinematográfica, enfatizando en la especial e íntima relación de las ideas existenciales en el cine moderno Europeo.

La relación entre filosofía y cine se encuentra inclusive antes del desarrollo del cine como actividad propiamente dicha, fue la filosofía junto con Aristóteles, Ali Abn Al-Hazan, Roger Bacon la cual comenzó de alguna manera la búsqueda por la naturaleza de la imagen la cual desemboco en la creación del cine actual.

Las ideas existenciales de la filosofía moderna se desarrollaron paralelamente tanto con la técnica, concepto y definición de la práctica cinematográfica, estas ideas filosóficas influyeron de manera marcada en todo el proceso evolutivo del cine en el siglo XX: el cine pasó de una actividad meramente descriptiva de la cotidianidad humana como lo fue el cine de los Lumiere a la temática existencial-política de los directores Nórdicos e Italianos por medio de la inclusión de conceptos meramente filosóficos en la actividad de producción y desarrollo de obras fílmicas.

Este cine surgido de la incursión de los temas existenciales filosófico es conocido como escuela existencial o introspectiva, escuela que redefinió la práctica del cine Europeo y mundial aportando directamente a la creación del concepto de cine de Autor; el cual es la practica cinematográfica en la cual el director alejado de todo lineamiento comercial plasma en su obra su visión particularísima del mundo que le rodea; su pasiones, sus miedos y sus valores internos en búsqueda de la perfección estética y conceptual del film sobre cualquier concepción banal por fuera de la perspectiva artística misma.

Los filósofos de la línea existencial de pensamiento están íntimamente ligados a los directores de cine de la escuela introspectiva, no solo por la temática tratada por ambas corrientes, sino que igualmente comparten experiencias de vida tanto de índole religiosa como personales que sustentaron o llevaron a estos directores a alinearse con el existencialismo filosófico, como llevaron a los filósofos en su tiempo a expresarse existencialmente; el existencialismo filosófico como el artístico en la práctica de cine es una elección de vida, en donde la soledad, la tristeza y la relación con Dios y los otros hombres no solo desgarran el alma del personaje o destilan de las páginas de la obra filosófica sino también del pensador o director que utiliza tal actividad tanto académica como artística como una catarsis moderna.

El cine y el existencialismo están ligados tanto de manera conceptual como artística, ambas reflexiones giran sobre la existencia empujan a su autor o director a vivirla o asumirla tanto de manera personal como social o ideológica: de allí que el cine existencial como la filosofía está en busca del hombre libre, de la posesión real del hombre de su existencia frente a la sociedad a Dios o a los otros hombres.

## BIBLIOGRAFÍA

ANTONIONI. Biography. [citado 29 de diciembre de 2012]. Disponible en: <http://www.antonioni.com/biography.php>

CAÑAS, José Luis. Ser inmediato y ser relacional en la filosofía de Søren Kierkegaard. Universidad Complutense de Madrid. Madrid-España. ISSN 1989-2322. Pág. 18, [EN LÍNEA] Mayo, 2010 [citado 29 de diciembre de 2012]. Disponible en: <http://lamiradakierkegardiana.hiin-enkelte.info/downloads/joseluiscaas.pdf>

CARRILLO, Alberto. Mundo y predicados ontológicos en Heidegger. A Parte Rei. Revista de Filosofía 11. Pág. 11, [EN LÍNEA] Mayo, 2010 [citado 29 de diciembre de 2012]. Disponible en: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/mundo.pdf>

CASTILLO, Ignacio Javier. El Sentido de la Luz. Ideas, mitos y evolución de las artes y los espectáculos de luz hasta el cine. Introducción y nacimiento de la fotografía. Universidad De Barcelona. Barcelona- España. Junio de 2005. [citado 10 de diciembre de 2012]. Disponible en: [http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/1378/00.ICM\\_PREVIO.pdf?sequence=1](http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/1378/00.ICM_PREVIO.pdf?sequence=1)

COLECTIVO PARA LA RENOVACIÓN DEL ESTUDIO DE LA HISTORIA DEL ARTE. La Regla del Juego. [En línea]. <[http://www.artecreha.com/Miradas\\_de\\_cine/j-renoir-qla-regla-del-juegoq.html](http://www.artecreha.com/Miradas_de_cine/j-renoir-qla-regla-del-juegoq.html)> [citado 20 de diciembre de 2012].

DREYER. Carl. Reflexiones sobre mi oficio: escritos y entrevistas. Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1996. (ISBN: 84-493-0786-4)

DICCIONARIO HISTÓRICO-CRÍTICO DEL MARXISMO. un proyecto del Instituto de Teoría Crítica de Berlín. [citado 29 de diciembre de 2012]. Disponible en: <http://dhcm.inkrit.org/historico-critico>.

ENTREVISTA con Ingman Bergman, Director y Dramaturgo Sueco. España periódico el PAÍS. Estocolmo, 29 jul. 2007.

FELLINI, Federico. Biography. [citado 29 de diciembre de 2012]. Disponible en: <http://www.antonioni.com/biography.php>

GARCÍA, José. KIERKEGAARD: LA SOLEDAD Y LA ANGUSTIA DEL INDIVIDUO SINGULAR. Sociedad Hispánica de Amigos de Kierkegaard La Mirada Kierkegaardiana Vol. Nº1 .(ISSN 1989-2322). [citado 29 de diciembre de 2012]. Disponible en: <http://lamiradakierkegaardiana.hiin-enkelte.info/downloads/josegarciamartin.pdf>

GARCÍA, María. IDENTIDAD HUMANA Y FIN DEL MILENIO. . La comprensión de la existencia humana, ejemplos de la filosofía y el arte. revista Themata 421-436. Núm. 23. 1999. pág. 423. 29 de diciembre de 2012]. Disponible en: <http://institucional.us.es/revistas/themata/23/45%20garcia%20amilburu.pdf>

KIERKEGAARD, Soren. O lo uno o lo otro, Pág. 100. Editorial trota España (ISBN 978848168072)

KIERKEGAARD, Soren. Temor y Temblor. Proemri. Editorial LUARNA. Pág. 85. [En línea]. <<http://www.ataun.net/BIBLIOTECAGRATUITA/C1%C3%A1sicos%20en%20Espa%C3%B1ol/Soren%20Kierkegaard/Temor%20y%20Temblor.pdf>> [citado 27 de diciembre de 2012]

MEDIA. Media Cine. [En línea]. <<http://recursos.cnice.mec.es/media/cine/bloque1/pag6.html>> [citado 20 de diciembre de 2012].

MEDIA. Media Cine. Grandes estudios de EE.UU. [En línea]. <<http://recursos.cnice.mec.es/media/cine/bloque1/pag7.html>> [citado 20 de diciembre de 2012].

PÉREZ, Miguel Ángel. Historia del Cine una Aproximación al Séptimo Arte. El Nacimiento del Cine: La Época Muda. Universidad de Pamplona. Pamplona-Colombia. Pág. 3. Enero de 2008.

[citado 18 de diciembre de 2012]. Disponible en:  
[http://www.asociacionplazadelcastillo.org/Textosweb/historia\\_del\\_cine.pdf](http://www.asociacionplazadelcastillo.org/Textosweb/historia_del_cine.pdf)

PICADO, Sonia. Jean-Paul Sartre: Una Filosofía de la Libertad. La filosofía Sartreana y el concepto de libertad. [citado 29 de diciembre de 2012]. Disponible en:  
<http://inif.ucr.ac.cr/recursos/docs/Revista%20de%20Filosof%C3%ADa%20UCR/Vol.%20IV/No.%2015-16/Jean-Paul%20Sartre%20%20Una%20filosof%C3%ADa%20de%20la%20libertad..pdf>

PSICOLOGÍA Y CINE. «Asa Nisi Masa», post scriptum onírico, [citado 29 de diciembre de 2012]. Disponible en: <http://psicologiacine.blogspot.com/2010/03/asa-nisi-masa-post-scriptum-onirico.html>

PRINI, Prieto. LAS TRES EDADES DEL EXISTENCIALISMO. Kierkegaard y El Existencialismo Romántico. Universidad de Murcia. Murcia-España. Pág 5. [En línea]. <<http://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/14841/1/01%20vol19%20Las%20tres%20edades%20del%20existencialismo.pdf>> [citado 27 de diciembre de 2012]

SAAD, Julián. La Nueva Ola Francesa. [En línea]. <<http://www.ochoymedio.info/article/39/La-nueva-ola-francesa/>> [citado 23 de diciembre de 2012].

SADOUL, Georges. Historia del Cine Mundial desde los orígenes. Explosión Soviética. 19 ed. Buenos Aires – Argentina. 2004. Pág. 165. (ISBN 968-23-0533-0)

SÁNCHEZ, Manuel y HERCE, Silvia. Transferencias culturales, literarias y lingüísticas en el ámbito de la Unión Europea. Universidad de Sevilla. Sevilla-España, 2006. Secretariado de publicaciones. (ISBN 84-472-1040-5)

SALAS, Carlos. Del Cine a las Artes Plásticas Relaciones e Influencias en las Vanguardias Históricas. Universidad de Murcia. Murcia-España, pág. 11. [citado 18 de diciembre de 2012]. Disponible en:  
<http://www.google.com.co/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&cad=rja&ved=0CD>

0QFjAB&url=http%3A%2F%2Fwww.tdx.cat%2Fbitstream%2F10803%2F10886%2F1%2FTCS  
G.pdf&ei=CEz0UNTEBqrD0AGjrIFQ&usg=AFQjCNGg3SySVTM3eFgHE2ddnldsVjCamw&si  
g2=IYvDJcwYW7xExUZmA\_kjBg&bvm=bv.1357700187,d.dmQ

SALAZAR, Odair. KIEKEGAARD: El Caballero de la Fe: Un Salto en la Oscuridad. Universidad Nacional del Nordeste. Facultad de Humanidades. Argentina. Pág. 5, [EN LÍNEA] Mayo, 2010 [citado 29 de diciembre de 2012]. Disponible en: [http://hum.unne.edu.ar/revistas/postgrado/revista5/articulos/salazar\\_da\\_silva.pdf](http://hum.unne.edu.ar/revistas/postgrado/revista5/articulos/salazar_da_silva.pdf)

SARTRE, Jean-Paul. Ser y la Nada. Ser en Sí. 2 Ed. Losada, 2004. Pág. 16. (ISBN: 9500393077, 9789500393072)

SARTRE, Jean-Paul. La Nausea. Las seis de la tarde. 9 ed. México D.F., Editorial Época, S.A. Pág. 106.

SOCIEDAD ESPAÑOLA GRUPO DE ANDALUCÍA. Temas de psicoanálisis. vol. VII- IX 2003-04 pág. 173 Librería, S.A.

SOJO GIL, Kepa. Pecado, muerte y existencialismo en el Séptimo Sello (1957) de Ingmar Bergman. El problema divino en el cine nórdico. Universidad del País Vasco. España. ISSN 1698-4374, N° 7, pág. 179 [EN LÍNEA] Mayo, 2010 [citado 10 de diciembre de 2012]. Disponible en: [http://www.durango-udala.net/portalDurango/RecursosWeb/DOCUMENTOS/1/1\\_3450\\_3.pdf](http://www.durango-udala.net/portalDurango/RecursosWeb/DOCUMENTOS/1/1_3450_3.pdf)

RODRÍGUEZ, Agustín y NAVIA, Mauricio. Hermenéutica: Interpretaciones desde Nietzsche, Heidegger, Gadamer y Ricoeur. Consejo de Publicaciones de la Universidad de los Andes. Pág. 89. 1 ed., 2008. (ISBN: 978-980-11-116518)

ROUBICZE, Paul. El Existencialismo. Kierkegaard. 3 ed. Barcelona-España. Labor. S.A., 1970. pág. 59. (B. 23459-70).

VISCONTI, Luchino: El cineasta del tiempo perdido VISCONTI, Luchino: Film director of lost  
time Autor : Juan Pando  
[http://www.fundacionpfizer.org/docs/pdf/publicaciones/humanidades/revistaars/Revista\\_ARS\\_Medica-vol06-numero\\_1\\_junio\\_2007/ars\\_medica\\_jun\\_2007\\_vol06\\_num\\_1\\_130\\_Luchino\\_Visconti\\_el\\_cineasta\\_del\\_tiempo\\_perdido.pdf](http://www.fundacionpfizer.org/docs/pdf/publicaciones/humanidades/revistaars/Revista_ARS_Medica-vol06-numero_1_junio_2007/ars_medica_jun_2007_vol06_num_1_130_Luchino_Visconti_el_cineasta_del_tiempo_perdido.pdf) )

## **FILMOGRAFÍA:**

Séptimo Sello. Ingman Bergman. Svensk Filmindustri. 1957. 96 min.

Il Grido. Michaelangelo Antonioni. CEIAD. 1957. 116 min.

Ordet. Carl Theodor Dreyer. Palladium Film. 1955. 125 min.

Ocho y Medio (8½). Federico Fellini. Coproducción Italia-Francia; Cineriz / Francinex. 1963.  
140 min.