

El cine en los escritos de Heidegger bajo el *III Reich*¹

Aarón Rodríguez Serrano²

Recibido: 28 de agosto de 2019 / Aceptado: 18 de marzo de 2020

Resumen. El presente trabajo explora y sistematiza la concepción de lo cinematográfico en la obra de Martin Heidegger desde su primera mención en su bibliografía en 1929 –*Introducción a la filosofía*– hasta sus apuntes personales y sus seminarios de 1944. En primer lugar, pretendemos contribuir a la clarificación de un aspecto apenas tratado en los estudios de su filosofía del arte: su conflictiva relación con el cine, entendido siempre o bien como un proceso de exhibición vinculado con la vertiente nihilista de la técnica (*Kino*) o como un entretenimiento banal para las masas (*Film*). En segundo lugar, pretendemos contextualizar y explorar una colección de textos que pueden ser entendidos como una discusión más o menos explícita con los mecanismos de control cultural de la UFA de Goebbels, tomando como referencia tanto aquellas intervenciones realizadas de manera pública –especialmente su primer seminario sobre *Heráclito* de 1943–, como sus propias anotaciones privadas consignadas en los *Cuadernos negros*, las *Meditaciones* y los *Apuntes*.

Palabras clave: filosofía del arte; Martin Heidegger; cine; UFA; teoría filmica; teoría de la imagen; nazismo; *Filmkunst*.

[en] The cinema in the writings of Heidegger under the *III Reich*

Abstract. This work explores and systematizes the conception of cinematography in Martin Heidegger's work from his first mention in his 1929 seminar –*Introduction to Philosophy*– to his personal notes and his 1944 seminars. In the first place, we intend to contribute to the clarification of an aspect briefly touched in the studies of his philosophy of art: his conflictive relation with cinema, always understood either as an exhibition process linked to the nihilistic side of the technique (*Kino*) or as a banal entertainment for the masses (*Film*). Secondly, we intend to contextualize and explore a collection of texts that can be understood as a more or less explicit discussion with the cultural control mechanisms of Goebbels UFA. We will analyze both those interventions made in public –especially his first seminar on *Heraclitus* in 1943–, as well as his own private annotations consigned in the *Black Notebooks*, the *Meditations* and the *Notes*.

Keywords: art philosophy; Martin Heidegger; cinema; UFA; filmic theory; image theory; nazism; *Filmkunst*.

Sumario: 1. Introducción y antecedentes; 2. ¿Contra la UFA? Lo cinematográfico en Heidegger hasta 1945; 2.1 Rostros y actores; 2.2 A propósito del primer seminario sobre Heráclito (1943); 2.3 El cine como nihilismo, el cine como turismo: Los Aportes y la Meditación; 3. Referencias bibliográficas.

¹ El presente trabajo ha sido realizado con la ayuda del Proyecto de Investigación “Análisis de identidades discursivas en la era de la posverdad. Generación de contenidos audiovisuales para una Educomunicación crítica” (AIDEP) (código 181390.01/1), bajo la dirección de Javier Marzal Felici, financiado por la Universitat Jaume I, a través de la convocatoria competitiva de proyectos de investigación de la UJI, para el periodo 2019-2021.

² Universitat Jaume I, Facultad de Ciencias Humanas y Sociales
serranoa@uji.es

Cómo citar: Rodríguez Serrano, A. (2020) “El cine en los escritos de Heidegger bajo el *III Reich*”, en *Logos. Anales del Seminario de Metafísica* 53, 301-325.

1. Introducción y antecedentes

Cuando el escritor de ciencia ficción Robert Silverberg explicaba el origen de su extraordinario relato *Para ver al hombre visible*, solía referirse a cómo una única frase aislada del cuento de José Luis Borges *La lotería en Babilonia* le había sugerido todo el proyecto: “Una manera de encontrar ideas para cuentos es recoger las que otros escritores tiran”, remataba lacónicamente³.

En cierto sentido, el comienzo de la presente investigación tiene un origen muy similar, si bien en este caso la frase en cuestión se convierte más bien en una serie de reflexiones rápidamente alzadas en varios epígrafes especialmente afortunados del ensayo de José Luis Molinuevo *El espacio político del arte: Arte e historia en Heidegger*⁴. Allí, el autor no despliega tanto una investigación en torno al “caso Heidegger” –la inevitable discusión sobre su compromiso o su resistencia en el tablero del nacionalsocialismo–, sino que pone en el centro de la diana una suerte de diálogo en sordina entre las políticas culturales del III Reich por una parte, y la propia “filosofía del arte”⁵ de Heidegger por la otra.

Es precisamente en este choque donde la postura inicial del filósofo ante lo cinematográfico puede ser contextualizada con mayor precisión. Como es bien sabido, la administración de Goebbels puso especial hincapié en la producción cinematográfica⁶, generando una suerte de eje propagandístico en el que se incorporaba también el control de la prensa, el teatro y la radio. Curiosamente, cuando comencemos a estudiar las citas heideggereanas de los años cuarenta veremos que en el programa del filósofo se suele utilizar una suerte de “cadena significativa” de variables de la técnica propiamente ocultadoras de la pregunta por el ser entre las que se incluyen, punto por punto, aquellas que el propio Goebbels alababa una y otra vez en sus discursos y en sus intervenciones públicas.

Pensamos que es necesario reflexionar pausadamente frente a la tentación de reducir las enfierecidas expresiones de Heidegger a una hipotética defensa frente al “cine norteamericano” –entendido como el cine clásico de Hollywood de los años treinta y cuarenta– hipotéticamente portador de unos valores “capitalistas” y “técnicos” opuestos a su propio programa nacionalista. Si bien es cierto que hay un breve apunte privado de finales de los años treinta en el que podría rastrearse dicha conexión –y que analizaremos detenidamente en el apartado 3.1–, una visión más abierta nos permitirá comprender las complejas relaciones entre Heidegger y la UFA de Goebbels.

³ Silverberg, R. : *Lo mejor de Silverberg*, Barcelona, Bruguera, 1977, p. 72.

⁴ Molinuevo, J. L. *El espacio político del arte: Arte e Historia en Heidegger*, Madrid, Tecnos, 1998.

⁵ El término “Filosofía del arte” en la terminología específica de Heidegger no deja de resultar problemático y, por momentos, conceptualmente arriesgado. En las siguientes páginas lo tomaremos siguiendo el uso del mismo que se puede encontrar teorizada extensamente en Young, J. *Heidegger's Philosophy of Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, y también en Escudero, A.: “El arte en el confin de la estética”, en *La Caverna de Platón*, 2016, 1, on-line.

⁶ Da Costa, Marco *Ideología y propaganda en el cine del III Reich: Cuando el cine alemán se afilió al nazismo*, Salamanca, Comunicación Social, 2014.

Nuestra intuición de partida es que las cosas son algo más complejas por, al menos, dos motivos. El primero es la relativamente reciente publicación de dos ensayos sobre las relaciones entre Hollywood y la Alemania Nazi que exploran los vínculos y los límites de la relación entre ambos⁷. Sin querer entrar en la polémica establecida entre ambos textos, lo que nos interesa aquí es remarcar que los dos coinciden en la dificultad con la que el cine norteamericano se exhibió –especialmente, como es obvio, durante los años de la contienda militar– en territorio ocupado o en la propia Alemania. Las implacables y unidireccionales políticas de exhibición y distribución de la UFA potenciaron un poderoso *star system* patrio que tomaba como referencia el sistema norteamericano y al que, de manera directa, quería destruir. Únicamente desde esta perspectiva se entienden propuestas tan descabelladas como *Der Kaiser von Kalifornien* (Luis Trenker, 1936), nada menos que un *western* nazi que pretendía explorar las huellas de estilo de los grandes maestros de la épica hollywoodiense para aplicarlos “en plancha” a una hipotética germanidad conquistadora que, a buen seguro, hubiera horrorizado al propio Heidegger. La paradoja que reside en el núcleo del cine del III Reich es que, salvo notabilísimas excepciones, intentaba copiar ese mismo cine que no estrenaba en sus propias salas. Cuando Heidegger habla de salas de exhibición (*Kino*) o de películas (*Film*), tenemos buenas razones para pensar que se dirige, explícitamente, al cine de la UFA.

Un segundo dato interesante nos llega de las publicaciones de los *Cuadernos negros*. Si bien todos los volúmenes incorporan diferentes apuntes respecto a lo cinematográfico, el segundo tomo de la edición castellana (1938-1939)⁸ mostrará a un Heidegger completamente enfurecido con el sistema “cultural” explícitamente nazi. Entre otros desarrollos, el filósofo en la intimidad propone una versión mucho más explícita de su filosofía del arte marcada, entre otros rasgos, por el desprecio explícito de la figura de Richard Wagner⁹, la desconfianza hacia la música y la formación musical¹⁰, la negación de una “cultura global” o “universal”¹¹ –lo cual, como veremos, muestra la incompatibilidad exacta con la idea de lo cinematográfico–, y en fin, un análisis absolutamente crítico de las “vivencias” y de los “bienes culturales” del momento a los que nos referiremos en unas páginas. Por el momento, nos interesa señalar que allí, entre esas anotaciones, queda consignada también una afirmación muy explícita referente al sistema cinematográfico del III Reich. Refiriéndose a la manera en que los jerarcas nazis instrumentalizan a Nietzsche para generar marcos de control sobre el “pueblo”, asegura:

También para cumplir con este objetivo queda aún bastante margen para que los apóstoles y los emisarios de la “política cultural” satisfagan su vanidad y sean mostrados a diario en “imagen y sonido” “al” “pueblo”.¹²

⁷ Nos referimos a Doherty, T.: *Hollywood and Hitler, 1933-1939*, Nueva York, Columbia University Press, 2013 y Urwand, B.: *The Collaboration: Hollywood's pact with Hitler*, Cambridge, Harvard University Press, 2013.

⁸ Heidegger, M.: *Cuadernos negros (1938-1939)*, Madrid, Trotta, 2017.

⁹ Heidegger, M.: *Cuadernos negros (1938-1939)*, o. c., p. 51. En varios momentos remite a un “wagnerismo cultural” como una suerte de fasto desmesurado que tiene mucho que ver con la configuración visual y sonora de un cierto tipo de cine de aventuras que había comenzado ya en la etapa expresionista –recuérdense el díptico de los nibelungos de Fritz Lang– y que Hollywood supo incorporar en sus particulares gestas épicas.

¹⁰ Heidegger, M.: *Cuadernos negros (1938-1939)*, o. c., p. 121

¹¹ Heidegger, M.: *Cuadernos negros (1938-1939)*, o. c., p. 101.

¹² Heidegger, M.: *Cuadernos negros (1938-1939)*, o. c., p. 273.

Más allá de que la fórmula de Heidegger para referirse a la narrativa audiovisual (*Bild Und Ton*)¹³ no deja de ser una rareza en el marco de su propia escritura –es, junto con el fragmento de la *Meditación* que analizaremos en unas páginas, una expresión inusual para el filósofo¹⁴–, lo interesante es su acusación concreta *contra* los jerarcas del partido: a nadie, por muy ingenuo que sea, se le escapa que el “apóstol” de la “buena nueva” nazi en el aspecto audiovisual en 1939 no podía ser otro que Joseph Goebbels, y a su sombra, todo el aparataje “oficial” que no había sabido comprender sus palabras ni su propuesta concreta durante los años del rectorado.

Lamentablemente, no encontraremos otro fragmento en su obra que respalde con tanta fuerza la idea de que Heidegger estaba explícitamente comprometido *contra el cine nazi*. Algunos trabajos ya publicados han realizado un análisis más complejo sobre la relación concreta que juega el cinematógrafo en los *cuadernos negros*¹⁵, pero no han tenido en cuenta que la inmensa mayoría de las citas a propósito del cine –y, sin duda, las más virulentas– se pronuncian o se escriben durante la década de los treinta y concluyen entre 1943 y 1944, en los primeros seminarios a propósito de *Heráclito*. Paradójicamente, sus menciones durante los cincuenta serán, si bien más conocidas –la célebre cita a *Rashōmon* (Akira Kurosawa, 1950)¹⁶–, algo menos relevantes y casi siempre conectadas con aspectos muy específicos de su teoría: la lejanía (*Nähe*), la lengua (*Sprache*)... Estas espinosas relaciones han sido desarrolladas dentro de la esfera anglosajona desde diferentes enfoques, que van desde la pregunta abierta por el silencio de Heidegger sobre lo cinematográfico (Price, 2009: 108-121), los enfoques explícitamente fenomenológicos de la experiencia cinematográfica (Loht, 2017), o algunas aplicaciones regionales a corpus específicos como la obra de Malick (Sinnerbrick, 2006 o Woessner, 2011).

En cualquier caso, debemos señalar dos ideas antes de comenzar con el análisis concreto de los textos. La primera es que para Heidegger el “cine” tiene dos naturalezas inseparables: por un lado, es simplemente la práctica de proyectar imágenes en movimiento. Por otro, es una suerte de mecanismo social de alienación –las industrias de lo que de un tiempo a estar parte conocemos con el nombre poco afortunado de *mass media*– que le imbrica en una relación cómplice ya citada con la radio, la prensa, e incluso la fotografía. A la postre, y especialmente durante los cincuenta, el cine formará parte también de esa aproximación al mundo que Heidegger englobó bajo el término *era nuclear* o *cibernética*.

En segundo lugar, es necesario señalar que para Heidegger no existen, por ejemplo, las películas –en tanto textos autónomos–, ni las aproximaciones metodológicas de posibles análisis filmicos, ni los rasgos estilísticos o las características de puesta en forma filmica. Heidegger no admite la especificidad de un objeto de estudio filmico ni técnica hermenéutica específica que permita, por ejemplo, discriminar entre unas cintas de otras, buenas o malas. Ni siquiera se tomará la molestia –como en otros momentos concederá parcialmente a la pintura o, por supuesto, a la poesía–

¹³ A lo largo del presente artículo, en todos los casos en los que introduzcamos las expresiones concretas en alemán estaremos tomando como referencia el tomo correspondiente de la *Gesamtausgabe*, si bien optaremos por motivo de espacio por reproducir preferentemente las traducciones al castellano cuando sea posible.

¹⁴ Allí concretamente, como veremos en el último epígrafe, hablará de “*Wort, Ton, Bild*” (*Palabra, sonido e imagen*).

¹⁵ Rodríguez Serrano, A.: “El desprecio, la técnica y el lenguaje: Sobre el rechazo de Heidegger a la expresión cinematográfica”, en *Cultura, Lenguaje y Representación*. 2017, 8, 27-43.

¹⁶ Heidegger, M.: *De camino al habla*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1987, 95.

de posibilitar que una cierta *praxis* cinematográfica pueda ser útil en los procesos de pensamiento y/o desvelamiento del ser. El “cine”, simple y llanamente, es un elemento que no puede encajar fácilmente en su Filosofía del Arte si no es a riesgo de poner en crisis toda su reflexión a propósito de la técnica y el progreso.

Es por esto que en las siguientes páginas intentaremos realizar una aproximación, lo más completa posible, al conjunto de usos que Heidegger realizó del fenómeno *cine* antes y durante la aplicación de las políticas culturales del III Reich. Esta sistematización nos permitirá comprender, aunque sea parcialmente, de qué hablaba Heidegger cuando hablaba de cine nazi.

Sin embargo, merece la pena reseñar brevemente –y como antecedente básico de todo el resto de nuestra investigación– la que probablemente sea la primera aparición explícita de lo cinematográfico en la obra de Heidegger. Resulta clarificador que su pensamiento al respecto sirva para definir la diferencia entre la acción filosófica misma y el “ámbito de lo cinematográfico” (*Filmkunst*) como actividad encubridora. Se trata, además, de una cita situada en el arranque mismo de la *Introducción a la filosofía* y que dice lo siguiente:

Uno se contenta con la idea de haber seguido alguna vez un curso de filosofía, pues en definitiva uno no puede descuidar por completo su formación general, su cultura general universitaria, aunque hoy mucho más importante que el saber algo de filosofía sea el tener noticia de los nuevos tipos de coches de carreras o de las últimas novedades en el ámbito del cine.¹⁷

En una fecha tan temprana como 1929, apenas publicado *Ser y tiempo*¹⁸ –obra en la que, por cierto, Heidegger no dirá palabra alguna sobre lo filmico–, Heidegger ya sitúa una oposición entre su programa filosófico y ciertos rasgos de la modernidad entre los que se encuentra el cine. Ciertamente, su expresión tiene un deje irónico contra esa idea del conocimiento *prêt-à-porter* que requiere un cierto aroma “filosófico” para poder configurar una buena “cultura general universitaria”, esa especie de pasarela abierta de pensamiento en el que se confunden abiertamente los textos filosóficos con las modas literarias del momento. Pero por debajo de esa escala de impostaciones del pensamiento parece situar un segundo nivel, el que ocupan los espectáculos para las masas: ¿por qué Heidegger se refiere a los “coches de carreras” (*Rennwagen*), si no es por su evidente fascinación ante lo maquinico y ante el ejercicio mismo de la velocidad, el ruido y la competición que atañen? Sin duda, el auto de carrera impide que sea el cuerpo “puro” el que compita: la acción deportiva queda mayoritariamente desplazada al territorio de la técnica: con frecuencia se acusa del fracaso de una escudería a los ingenieros, los diseñadores o los mecánicos de turno. Por otra parte, el cine también servirá según Heidegger

¹⁷ Heidegger, M.: *Introducción a la filosofía*, Madrid, Cátedra, 2001A, p. 18.

¹⁸ Es necesario señalar, además, que el momento concreto en el que Heidegger pronuncia estas palabras el cine alemán de la República de Weimar está viviendo un momento especialmente relevante. Prácticamente agotados los senderos del “caligarismo” y del expresionismo canónico, la cartelera se satura de melodramas de alto voltaje que apuntarán a algunos de los rasgos de estilo propios del III Reich, como por ejemplo *Tagebuch einer Verlorenen* (Georg Wilhelm Pabst, 1929), *Asphalt* (Joe May, 1929) o un *Heimatfilm* canónico como *Die weiße Hölle vom Piz Palü* (Arnold Fanck y Georg Wilhelm Pabst, 1929). Sobre la correspondencia –temática, formal, espiritual– entre ciertos cines de la República de Weimar y las industrias cinematográficas del III Reich resulta inevitable referirse al trabajo de Kracauer (1985).

para “desplazar” –lo veremos más adelante– la propia experiencia del mundo en una suerte de simulación técnica.

Algo más interesante es, sin duda, la palabra con la que el filósofo se refiere de manera general a lo cinematográfico: *Filmkunst*. Sin duda, *Filmkunst* puede traducirse como una suerte de genérico “ámbito de lo cinematográfico”, “cinematografía”, “contexto cinematográfico”... Sin embargo, este *Kunst* remite también a un cierto rasgo de entender la actividad cinematográfica en su dimensión estrictamente artística. Ya no es únicamente que Heidegger utilizará en los años venideros este mismo término para hacer referencia a sus trabajos más vinculados la Filosofía del Arte –desde el seminal *Der Ursprung des Kunstwerkes* hasta trabajos crepusculares como *Die Kunst und der Raum*–, sino que en el propio contexto de la cinematografía alemana el término *Filmkunst* se vinculará siempre a un cierto tipo de cine realizado en oposición al “entretención” o a la simple alienación. Valga como ejemplo la sección de la UFA de Goebbels precisamente denominada *Ufa-Filmkunst*, que se encargó de los “noticiarios, así como de los films científicos, culturales e industriales”¹⁹ – dicho sea de paso, los contenidos filmicos con los que menos simpatizaba el Heidegger del momento.

El uso del término *Filmkunst* es, por tanto, complejo en este primer fragmento. Si entendemos que Heidegger se refería a un hipotético “arte cinematográfico”, bien podríamos concluir que ni siquiera aquellas películas que destacaban por sus marcadas intencionalidades “poéticas” o “elevadas” –ya no digamos “filosóficas”– podían ser tomadas en cuenta como aliadas en la formación filosófica de sus estudiantes. Esta idea es bastante probable en tanto parece que *Filmkunst* se utilice en el contexto de los años veinte como una traducción generalizada de los franceses *Film d’art* que se produjeron hasta aproximadamente el final de la I Guerra Mundial, y cuya vinculación explícita con el campo de la literatura y el lenguaje poético debía molestar especialmente a nuestro filósofo. Mientras ciertos temas o lugares del llamado “expresionismo alemán” o de la actividad de las vanguardias en general podían encajar sin demasiados problemas en los marcos del pensamiento del primer Heidegger²⁰, el *Film d’art* había cometido el pecado capital de querer medirse contra la literatura, de haber reivindicado para sí un cierto estatuto “artístico” capaz de dar legitimación histórica al nuevo arte naciente, no tanto desde sus propios rasgos de puesta en escena o desde los recursos significantes puramente filmicos, sino por su capacidad para “ilustrar”, “reproducir” o “adaptar” clásicos consolidados de la tradición escrita. Es probable que en ese despreciativo *Filmkunst* vinculado a la “moda de consumo cultural” –que volverá a reaparecer, como ya hemos mencionado, en los *Cuadernos negros*– resuene con la misma fuerza la vergüenza como espectador ante la (generalmente fallida) colección de trajes de época y aspavientos propios del género como la aplicación estrictamente filosófica de la *curiosidad* (*Neugier*) recién teorizada en *Ser y tiempo*.

En efecto, si acudimos a las páginas correspondientes al parágrafo 36, lo primero que llama nuestra atención es la constante relación entre el ansia de novedades y el acto mismo de la visión. Pese a no poder desarrollar aquí la escisión entre los

¹⁹ Kreime, K.: *The UFA Story: A History of Germany’s Greatest Film Company (1918-1945)*, Berkeley, University of California Press, 1996, p. 321.

²⁰ Véase al respecto Arenas, L.: *Fantasma de la vida moderna: Ampliaciones y quiebras de lo subjetivo en la ciudad contemporánea*, Madrid, Trotta, 2011, en donde se propone un análisis comparativo entre algunos de los temas centrales de *Ser y tiempo* y la película *Die Strasse* (Karl Grunne, 1923).

términos *claridad/claro* antes y después de la *Kehre*, sí que nos sentimos impelidos a mencionar el papel central que el acto de la mirada constituye en “el encuentro perceptivo con el mundo”²¹, pero más concretamente, el *riesgo* que atañe la visión cuando –parece sugerir el filósofo–, se desentiende de una cierta manera reposada de *mirar* para arrojarse al carrusel de los estímulos:

Pero cuando la curiosidad queda en libertad no se preocupa de ver para comprender lo visto, es decir, para entrar en una relación de ser con la cosa vista, sino que busca el *tan sólo* por ver. Si busca lo nuevo, es tan sólo para saltar desde eso nuevo a otra cosa nueva (...). Por eso, la curiosidad está caracterizada por una típica *incapacidad de quedarse* en lo inmediato. Tampoco busca, por consiguiente, el ocio del detenerse contemplativo, sino más bien la inquietud y la excitación de lo siempre nuevo y los cambios de lo que comparece.²²

No es necesario hilar muy fino para intuir que en el extracto de la *Introducción a la filosofía* Heidegger está teniendo muy presente una manera de mirar –la específicamente cinematográfica– que por su propia relación con la inmediatez, la velocidad, la técnica –y el resto de atributos homologables a los coches de carreras– es tan necesariamente banal y desprendida como aquella que muestra los aspectos más frívolos de la curiosidad. Baste con señalar que el Heidegger que sale de *Ser y tiempo* dejando atrás inconclusa la pregunta por el problema del *sentido del ser* –y sus “equivocos subjetivistas”²³– será el mismo que decidirá comenzar a cargar contra lo cinematográfico precisamente en el momento en el que comienza a encarar el problema de la *verdad del ser*.

2. ¿Contra la UFA? Lo cinematográfico en Heidegger hasta 1945

Para intentar poner algo de luz en la posible posición de Heidegger frente a la política cinematográfica del nacionalsocialismo, comenzaremos analizando las menciones concretas más relevantes que Heidegger realiza tanto de manera *pública* –ya sea en seminarios, ya sea en textos impresos– a lo cinematográfico en el contexto del III Reich como en sus propios papeles privados. Dividiremos nuestra búsqueda en pequeños bloques temáticos que permitan observar los puntos clave que Heidegger dispone en diferentes matices del espectáculo cinematográfico: actores, público, dispositivo...

2.1 Rostros y actores

Exactamente diez años después de su *Introducción a la filosofía*, Heidegger volvió a reflexionar sobre lo cinematográfico en su “segundo seminario sobre la interpretación de Nietzsche” (*Zur Auslegung von Nietzsches II*) impartido en el semestre de invierno de 1938/1939. Se trata de una mención aparentemente tangencial llamada a clarificar

²¹ Heidegger, M.: *Ser y tiempo*, Madrid, Trotta, 2009, p. 189.

²² Heidegger, M.: *Ser y tiempo*, Madrid, Trotta, 2009, o. c., p. 190.

²³ Rodríguez, R.: *Heidegger y la crisis de la época moderna*, Madrid, Editorial Síntesis, 2006, p. 127. Sobre el problema no resuelto de la hipotética subjetividad en *Ser y tiempo* y su compleja relación con los elementos modernos –y no olvidemos, después de todo, el carácter *moderno* de lo cinematográfico– recomendamos también la consulta de Escudero, A.: *Heidegger en el laberinto de la modernidad*, Arena Libros, Madrid, 2017.

las diferentes maneras en las que se puede entender la palabra *persona/personalitas*. Tras hacer mención a la acepción “máscara” (*Die Maske*), Heidegger define también la persona como un *papel (Rolle)*:

En un sentido generalmente indiferente (formal) –en el teatro y en el cine–, uno representa el papel del «sirviente/lacayo/criado» o desempeña el papel de la «condesa»; los papeles se distribuyen y uno se mete en ellos (o los encarna) sin realmente ser esos personajes. Aunque el gran drama/obra «es» *Julio César, Wallenstein, Antígona*. ¡Pero aún con esas!²⁴

En la cuestión de la interpretación actoral, cine y teatro quedan hermanados con una cierta pátina de infravaloración basada en lo indiferente (*gleichgültigen*) que el filósofo apartará como con una suerte de papirotazo verbal –*Und dennoch!*. Y por cierto, que no se trata de la única referencia peyorativa a la actuación explícitamente cinematográfica. En los primeros *Cuadernos negros* acusaba a los “actores de cine, pianistas y escritores de todo tipo” de rechazar explícitamente su compromiso con el *poema* y con lo *poemático*, escondiéndolo tras una coartada de puro consumo cultural²⁵. En la colección de notas preparatorias alrededor del problema del *Acontecimiento (Ereignis)*, volveremos a encontrar, nada menos que en la sección destinada a propósito del problema del “olvido del ser” (*Die Seinsvergessenheit*), una nueva comparación entre los roles proporcionados por el mundo del espectáculo:

Las formas crecientes de la cosmovisión (Weltanschauung) desde la segunda mitad del siglo XIX, el comunismo.

El maestro de escuela, que poco antes algo más sabía, y el «mercader/comerciante sin trabajo» como «representantes» del espíritu alemán.

El técnico desafortunado como «artista».

El «boxeador» como héroe y la «diva del cine» como «dama»; la simplificación generalizada y el americanismo como algo evidente/natural.²⁶

Si traemos a colación este fragmento es porque, de alguna manera, amplía nuestra visión del problema contextual-histórico con respecto a lo que Heidegger podría entender por “lo cinematográfico”. Resulta curioso que el cine –encarnado, concretamente, en la figura de la *Filmdiva*– se sugiera como un aliado más o menos explícito de las dos fuerzas que el filósofo consideraba en ese momento como explícitamente antagónicas de la posición destinal nacionalsocialista: el *comunismo (Kommunismus)* y el modo de vida americano (*Amerikanismus*). Como señalábamos en la introducción, esta es la única conexión realmente explícita entre Heidegger y el llamado “cine clásico norteamericano”, que además debe ser leída con el eco de la célebre “tenaza” que cuatro años antes el filósofo había postulado en su *Introducción a la metafísica*:

Esa Europa, siempre a punto de apuñalarse a sí misma en su irremediable ceguera,

²⁴ Heidegger, M.: *Gesamtausgabe. Band 46: Zur Auslegung von Nietzsches II. Unzeitgemäßer Betrachtung “Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben” (Wintersemester 1938/39)*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 2003, p. 124. Traducción de Núria Molines. Agradecemos a la traductora su colaboración.

²⁵ Heidegger, M.: *Cuadernos negros [1931-1938]*, Madrid, Trotta, 2015, pp. 392-393.

²⁶ Heidegger, M.: *Gesamtausgabe. Band 73.1: Zum Ereignis-Denken*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 2013A, p.193. Traducción de Núria Molines. Agradecemos a la traductora su colaboración.

se encuentra hoy en día entre la gran tenaza que forman Rusia por un lado y Estados Unidos por el otro desde el punto de vista metafísico, Rusia y América son lo mismo: en ambas encontramos la desolada furia de la desenfrenada técnica y de la excesiva organización del hombre normal. Cuando se haya conquistado técnicamente explotado económicamente hasta el último rincón del planeta, cuando cualquier acontecimiento en cualquier lugar se haya vuelto accesible con la rapidez que se desee, cuando se pueda “asistir” simultáneamente a un atentado contra un rey de Francia y a un concierto sinfónico en Tokio, cuando el tiempo ya sólo equivalga a velocidad, instantaneidad, y el tiempo en tanto historia haya desaparecido de cualquier ex-sistencia (...) entonces, si, todavía entonces, como un fantasma que se proyecta más allá de todas estas quimeras, se extenderá la pregunta: ¿para qué? ¿Hacia dónde? ¿Y luego qué?²⁷

Es inevitable pensar que Heidegger incorpora el cine a la cadena significativa de la “desolada furia de la desenfrenada técnica” y que las cualidades que lo hacen reprochable tienen que ver con la rapidez, la velocidad y la instantaneidad. Es decir: el forzamiento del tiempo, la *aceleración* de la vida moderna. Rasgo que sitúa tanto en Rusia como en América, y al que por lo tanto no podremos situar con absoluta precisión en relación con la UFA y la industria de Goebbels. Aunque debamos detener por el momento aquí el debate sobre la *nacionalidad* exacta de “lo cinematográfico” en Heidegger, podemos apuntar por el momento dos primeros datos: el cine sirve para construir semblantes, roles, papeles que *falsean* aspectos de la realidad, ya sea mediante la adaptación de los clásicos, ya sea mediante la creación de figuras deslumbrantes (*Filmdiva*). Del mismo modo, comparte con el resto de medios de masas un forzamiento sobre la manera de experimentar el tiempo a partir de la *aceleración*, la velocidad, lo instantáneo.

2.2 A propósito del primer seminario sobre Heráclito (1943)

Durante los semestres de verano de 1943 y 1944, Heidegger impartió dos seminarios al hilo de la figura de Heráclito en la Universidad de Friburgo. Son dos textos realmente interesantes para nuestro trabajo –especialmente el primero de ellos– en tanto conectan de manera explícita en diferentes momentos la imposible relación entre elementos visuales y lingüísticos en el pensamiento de Heidegger. Del mismo modo, son trabajos ya plenamente comprometidos con el problema de la verdad del ser, pertenecientes sin el menor género de duda a la cristalización temática en la que la filosofía del arte ocupa un lugar, si no privilegiado, al menos relevante.

En efecto, Heidegger situará desde sus primeros pasos la importancia de la *luz* y del *desvelamiento* en relación, por ejemplo, con el fuego ($\pi\rho$), tanto en conexión con el hogar cerca del cual se calienta el filósofo, como también en relación con la diosa Artemis, de cuyos rasgos destaca precisamente que “aparece con antorchas” y a la que vincula con “la esencia de la luz [que] es la claridad sin la cual nada aparece, sin la cual nada puede salir de lo oculto a lo desoculto”²⁸. Ese juego de ocultamientos y desocultamientos que Heidegger pretenderá llevar a su máxima tensión tomando como punto de partida su particular acercamiento a los fragmentos de Heráclito está rozando, una y otra vez, la propia fundamentación mecánica, técnica, del aparataje

²⁷ Heidegger, M.: *Introducción a la metafísica*, Barcelona, Gedisa, 2001B, pp. 42-43.

²⁸ Heidegger, M.: *Heráclito*. Buenos Aires: El Hilo de Ariadna, 2011, p. 34.

cinematográfico. Sin embargo, en lugar de considerar la imagen como una portadora posible de esa verdad, la quiebra de su pensamiento hace inevitable que, de manera difícilmente sostenible, sitúe la *luz* únicamente en el lugar de la *palabra*.

Que Heidegger era plenamente consciente de ese punto ciego de su argumentación nos parece evidente en tanto se esfuerza, inevitablemente, por generar la idea de una palabra inicial, fundadora, casi olvidada, frente a la que se desplegaría todo el ecosistema de imágenes de su tiempo. Veamos este primer fragmento en el que, todavía sin llegar al cine, Heidegger habla explícitamente de la *cámara fotográfica*:

Si saliera a la luz una imagen indicadora de la moderna relación con la palabra, ella solamente se presentaría como abandono y agotamiento del lenguaje. En contra de ese abandono, pero aun también en su dependencia de él, surgen las tentativas realizadas por algunos escritores que practican casi un culto de la técnica de escribir, presentándose como “grabadores de silabas”. A pesar del cuidado meticuloso, el lenguaje tiene de todas maneras un carácter más técnico (...) En el “proceso” y en el “trabajo” por la objetivación aseguradora de todo, la palabra se vuelve un instrumento de caza y pesca. La maquinaria, la *cámara fotográfica*, la “palabra”, el cartel, tienen todas esa misma función fundamental del aseguramiento de los objetos. La precisión técnica de la palabra es el otro lado de la moneda del abandono y agotamiento del lenguaje, en un medio de técnica y de circulación [La cursiva es nuestra].²⁹

En efecto, Heidegger configura aquí una cadena significativa en la que de nuevo se hace referencia a los medios de masas –el *cartel* como elemento publicitario, la maquinaria como sinónimo de la producción en cadena–, en la que la cámara fotográfica comparece como elemento de la técnica en su vertiente deshumanizadora. De un lado, Heidegger señala el agotamiento del lenguaje contemporáneo, su falta de peso y de poso, un lenguaje que está necesariamente vinculado a la captación parcial, acelerada y casi violenta de lo ente. Resulta incomprensible que un pensador tan estrechamente vinculado a la etimología como Heidegger pasara voluntariamente por alto la conexión *foto-gráfica*, esto es, la escritura con luz, la posibilidad de utilizar la luz misma como una herramienta esencialmente escritural. Ahora bien, el “aseguramiento de los objetos” al que Heidegger conecta lo fotográfico... ¿Es una voluntaria negación –absolutamente coherente, por otra parte, con su hipotética superación de la metafísica del *subiectum*– de lo que Javier Marzal he denominado el *tiempo subjetivo*³⁰ de la fotografía? Sin duda, pensar en esta dirección podría llevarnos lo suficientemente lejos, siempre que no descuidemos el problema que se despliega, especialmente en el primer Heidegger, a propósito del corazón del tiempo y la *temporeidad*. Sin ánimo de agotar la cuestión, el “tiempo” de la imagen fotográfica –*subjetivo*, volviendo a Marzal–, únicamente se comprende según ese ente aparentemente privilegiado que podría ser el “sujeto” y que, al ser situado en el centro de la reflexión y tomado como medida de todas las cosas, bloquea inevitablemente las relaciones entre tiempo y ser:

²⁹ Heidegger, M.: *Heráclito*, o.c., p. 93.

³⁰ Esto es, “un tiempo *catalítico*, que supone una suspensión del fluir temporal también o sobre todo, en la operación de lectura, porque lo que interrumpe la imagen es la propia experiencia subjetiva del intérprete”. Marzal Felici, J.: *Cómo se lee una fotografía: Interpretaciones de la mirada*, Madrid, Cátedra, 2007, p. 216.

Cada ente es algo compareciendo, presentándose, mostrándose. El ente, a su vez, aparece ingresando en un determinado ámbito del saber. Cada ámbito del saber es un claro abierto en el que ocurre el desocultarse de los fenómenos, la manifestación de algo siendo esto o siendo aquello. Pues bien, la pluralidad modal del tiempo –la multiplicidad irreductible de modos de ser tiempo del tiempo– significa que cada vez en un ámbito del saber rige a priori para él *un* tiempo, el tiempo propio del saber científico o el saber artístico, por ejemplo. ¿Eso es todo? No, ni mucho menos (...) El tiempo en su plural temporalizarse –expeliendo figuras o concreciones de sí mismo acogidas en los distintos ámbitos del saber– remite al *ser* como *principio* de temporalización.³¹

¿Qué relación tienen, por tanto, los diferentes ámbitos del saber que Heidegger enumera, esto es, el fotográfico, el publicitario, e incluso el de esa misteriosa “palabra” entrecomillada que admite una cierta pérdida en el campo específico del lenguaje? Sin duda es pronto para responder, pero todos ellos parecen ocupar una posición tangencial, casi anecdótica, con respecto al problema mayor del ser y su hipotético desvelamiento en ese lenguaje “fundador” en el que anida ora el sentido, ora la verdad.

Una segunda aproximación al fragmento podría sugerir también que el problema tiene que ver con la *precisión técnica*, esto es, el gesto mismo de reproducibilidad que acompaña lo real fotográfico. Heidegger dejaría fuera de la ecuación las posibilidades des-veladoras de la imagen fotográfica, tanto en sus dimensiones políticas como eminentemente artísticas. Los sistemas más complejos de lectura textual fotográfica quedan negados o, por lo menos, reducidos en plancha a la hipotética función “informativa” –y mucho habría que discutir al respecto– de la imagen captada.

Una clave fundamental para entender el problema de lo técnico en relación con la fotografía y el cine en Heidegger viene dado en este mismo seminario, varias páginas después. En efecto, cuando hace unos párrafos mencionábamos el olvido de la etimología *foto-gráfica* no se nos escapaba que Heidegger pretendía situar la *luz* en una dimensión explícitamente no vinculada con la técnica, o mejor dicho incluso, con la luz eléctrica que el filósofo vincula en varios momentos del texto con la electricidad. La crítica podría ser matizada si no hubiera sido explicitada en toda su literalidad y conectada, además, con lo específico cinematográfico. Veamos detenidamente dos párrafos situados en el parágrafo 7. El primero es el siguiente:

En el ámbito estricto de lo visible, lo que de inmediato y con frecuencia recibe con exclusividad nuestra atención es lo que primero se encuentra a la luz y se mantiene accesible en cuanto lo que es iluminado. La propia luz es, al contrario, el medio indiferente y evidente que sólo recibe nuestra atención y, asimismo, en forma pasajera, cuando el objeto iluminado se torna inaccesible para nosotros en virtud de una oscuridad casual. El hombre se hace a sí mismo una luz. La moderna gran ciudad ha llegado a hacer de la noche un día a través de una gigantesca técnica de iluminación, de manera que ni el cielo ni tampoco sus luces puedan ser visibles. Gracias a esa técnica la propia luz ha llegado a ser objeto de producción y de primera necesidad.³²

³¹ Escudero, A.: *Heidegger en el laberinto de la modernidad*, o.c., p.126-127.

³² Heidegger, M.: *Heráclito*, o.c., p. 163-164.

Hay, por lo tanto, dos luces. La luz del claro, la del desvelamiento, la que permite la presencia. Pero también la luz realizada o producida *autónomamente* por el hombre, hacia sí mismo, por sus propios medios, una luz que violenta los ciclos de la naturaleza, el mecanismo del tiempo que constantemente emerge en sus lecturas de Hölderlin o en la segunda etapa, una luz que además tiene dos rasgos fundamentales: pertenecer a la gran ciudad –es decir, de nuevo ser partícipe de lo urbano, de lo moderno, de lo que se despliega en oposición al interior y a la provincia– y por extensión, cegar las luces propias de la noche e impedir la visibilidad de las estrellas.

Esta segunda luz podría ser –al menos, de momento– la del proyector del cine, pero de ninguna manera la que posibilita la impresión de la imagen en la placa fotográfica, el sensor alfanumérico o el material de celuloide propio de la cámara. Antes bien, si algo se *desvela* en el mecanismo estrictamente visual –como veremos en unos párrafos, el hecho de que Heidegger no haga mención alguna al *sonido* del mundo o a su conexión con el desvelamiento dista mucho de ser casual– es precisamente porque la luz lo ha impresionado durante un cierto tiempo suficiente, esto es, que el ente ha dejado una *huella* gracias a la acción conjunta del *tiempo* y de la *luz*.

Puede que cuando Heidegger dictara estas lecciones tuviera en la cabeza el uso desmedido de la iluminación artificial en las mastodónticas puestas en escena de la Alemania nazi. Valga con mencionar algunos ejemplos apresurados, pero no por ello, menos elocuentes. Si observamos el *crescendo* final de *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*. Leni Riefenstahl, 1935) se puede apreciar cómo precisamente es el uso de la luz eléctrica la que configura una imagen total del líder. La fijación del plano central del discurso de clausura proferido por Hitler muestra eso explícitamente: que el centro del plano (Fig. 01) –esto es, el propio Führer retratado en la distancia y arropado por un haz desmesurado de luz– es el centro simbólico mismo del partido, y por ende, de la vida de los militantes, de sus tiempos y sus acciones.



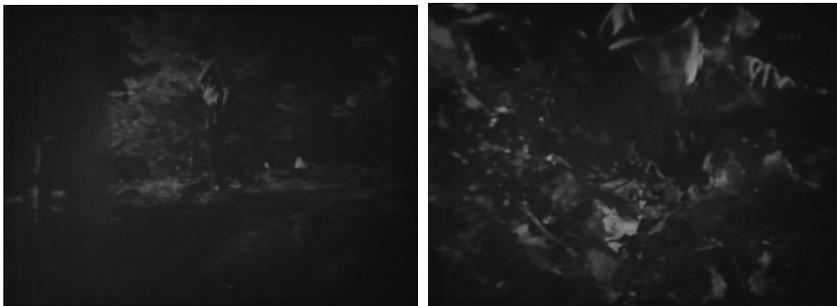
Fig. 01: *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*. Leni Riefenstahl, 1935)

Y, en esta dirección, no es tampoco baladí que la gran instalación que Albert Speer preparase para el año posterior a la grabación de la célebre película de Riefenstahl en Núremberg fuera una mastodóntica colección de cañones lumínicos que apuntaban hacia el cielo sobre las masas de militantes y que, por extensión, recibiera el afinado título de *Catedral de luz* (*Lichtdom*).

Esta misma tesis, sin embargo, también puede revertirse con extrema facilidad. La relación mística de los ritos de iniciación del partido tomaba la luz de las

antorchas como uno de los operadores simbólicos de la relación telúrica entre la raza, la sangre, la patria y la comunidad. Es precisamente esa luz natural, antiquísima, luz pre-moderna de gesto casi tribal la que fascina al joven protagonista de la que sin duda fue la película mayor de las juventudes hitlerianas: *El Flecha Quex* (*Hitlerjunge Quex: Ein Film vom Opfergeist der deutschen Jugend*, Hans Steinhoff, 1933). La luz desveladora en función con la naturaleza, los campamentos, la camaradería y la *germanidad* de sus ocupantes era la que, en su ardoroso manifestarse, preparaba el sacrificio final y el gesto de martirologio barato con el que se clausuraba la película. La puesta en escena de la película sigue siendo absolutamente explícita en este sentido. El joven protagonista, Heini (Jürgen Ohlsen), se encuentra en un campamento comunista por el que desfilan todos los demonios de la ideología nazi: alumbrado por la (artificial) luz de los farolillos, grandes y pequeños se embriagan, bailan agarrados al son de un acordeón, apuestan a las cartas, juegan y se pervierten. Es un espacio lúdico fundamentado en la bebida, el juego, la actividad sexual descontrolada y la perdición.

Heini, sin embargo, decide alejarse ante semejante disipación de las buenas costumbres, y es acompañado por la cámara en un largo *travelling* de seguimiento de derecha a izquierda que le sitúa en la espesura del bosque. El cuerpo del muchacho (Fig. 02) es recogido en un segundo término de plano, abriéndose camino con dificultad por la espesura. La luz de los farolillos se difumina, la música de la ciudad, el vicio y la perdición se va encadenando por montaje con un nuevo son: el ordenado, solemne y mucho más contundente himno militar junto al que forman las juventudes hitlerianas. Hindi acude, hipnotizado, hacia el origen de la música que se va imponiendo, cada vez con más fuerza, desde fuera de plano. El director introduce, entonces (Fig. 03) un plano del muchacho mirando, embelesado, que es aquello que la enunciación ha hurtado y que, sin duda, se entiende *en oposición* a la celebración de los comunistas.



Figs. 02 y 03: *El Flecha Quex* (*Hitlerjunge Quex: Ein Film vom Opfergeist der deutschen Jugend*, Hans Steinhoff, 1933)

Emerge, entonces, el contraplano de aquella mirada. Y, de manera nada sorprendente, lo que se conjura ante nosotros es precisamente aquello que Heidegger apuntaba en su *Heráclito*: la noche, la luz natural, el fuego salvífico, la formación, el sabor del mito perdido entre las garras de la gran ciudad. Y se debe señalar que es precisamente ese fuego (Fig. 04) el que sirve como elemento central de la composición de plano: de él llega toda luz posible. Gracias a él contemplamos dos elementos básicos: las columnas de jóvenes que forman, reglados, uniformados y entregados

al ritual, pero también la esvástica situada justo detrás de la hoguera. Y del mismo modo, cuando el responsable de la formación de los muchachos predique la buena nueva del Führer, de la Alemania triunfante y del valor del sacrificio y el deber, el plano tendrá buen cuidado en utilizar la hoguera como elemento compositivo clave, seccionando los pesos del encuadre en dos grandes masas horizontales (Fig. 05) en las que se puede leer sin dificultad una conexión explícita: el fuego del mensaje pronunciado, el ardoroso efecto de las palabras, la luz que dispone el camino y el destino histórico de los muchachos que se plieguen a la voluntad de Hitler.



Fig. 04 y 05: *El Flecha Quex (Hitlerjunge Quex: Ein Film vom Opfergeist der deutschen Jugend, Hans Steinhoff, 1933)*.

Es necesario señalar también que la obra de Steinhoff contará con otras interesantes derivas “heideggereanas” en su trabajo. Así, por ejemplo, en 1940 dirigirá *Der Geierwally*, un *Heimatfilm* rodado en las montañas tirolesas que no escatimará su arsenal de exteriores bucólicos, segadores, desfiles campesinos y un largo etcétera de lugares comunes que, ahondado en las relaciones entre mujer, linaje y tierra (Da Costa, 2014: 105-107) hubieran podido servir para ilustrar las páginas del Heidegger rural.

Pero volvamos al *Heráclito*. Una vez que Heidegger ha dejado clara su antipatía ante la luz eléctrica en oposición a la hipotética luz desveladora del ser, vuelve a generar una nueva oposición entre naturaleza y cine, utilizando además unos misteriosos paréntesis en lo que parece una suerte de acotación sobre lo dicho:

(El hombre moderno está completamente fascinado por dicha desencionalización técnica de la claridad. Cuando llega a ser excesiva, siente, por poco tiempo, la necesidad de un pico montañoso o del mar, como reactivo. Se “vivencia” entonces “la naturaleza”, vivencia que a la mañana siguiente se vuelve monótona. Por eso corre luego al cine. Todo eso es lo que se llama “vida”).³³

En efecto, como el “exceso de luz” o el “exceso de ciudad” –esto es, el exceso de *progreso*– se vuelven de alguna manera intolerables, el hombre contemporáneo necesita un cierto sucedáneo de esa vida profunda, pausada, en conexión con la tierra y con los paisajes propios de la *Heimat*. Vivencia que se experimenta como poco interesante, y que será “redondeada” o “completada” por el espectáculo

³³ Heidegger, M.: *Heráclito*, o.c., p. 164.

cinematográfico. Lo que no parece quedar muy claro, como ya hemos apuntado brevemente –y será necesario desarrollar todavía esta idea con más calma más adelante–, es que Heidegger tuviera en cuenta que, paradójicamente, un inmenso número de las películas estrenadas en ese momento coincidieran, *punto por punto*, con su propia argumentación: es decir, que una inmensa cantidad de la producción filmica de la UFA de Goebbels mostrara explícitamente su nostalgia abierta por una suerte de naturaleza perdida, estetizada, vinculada con el espíritu alemán mucho más certeramente que las grandes ciudades –sospechosas, después de la República de Weimar, de corromper a sus ciudadanos con todo tipo de vicios, músicas extranjeras, perversiones carnales y aventuras poco compatibles con la sólida tradición intrínsecamente germana –véanse, por ejemplo, *Die Reise nach Tilsit* (Veit Harlan, 1939) o la posterior *La ciudad soñada* (*Die Goldene Stadt*, Veit Harlan, 1942).

Esta idea estaba insertada no únicamente en la ficción, sino también en la propaganda aparentemente “documental” del III Reich. Por señalar un único ejemplo, el mediometraje *Blut und Boden – Grundlagen zum neuen Reich* (Rolf von Sonjevski–Jamrowski, 1933) combinaba diferentes huellas enunciativas –narraciones familiares, aparentes datos objetivos– en torno al trabajo de la tierra o de una glorificación del “modo de vida campesino” que nada tendría que envidiar a los textos al respecto del Heidegger de la época –¿Por qué permanecemos en la provincia?–, y ya no digamos una serie de relaciones directas con su equívoco análisis de los zapatos de Van Gogh en *El origen de la obra de arte* (Heidegger, 2010)³⁴.

Nos topamos así con un círculo vicioso: Heidegger acusa al cine de impedir un cierto modo de vida tradicional y en contacto con lo más propio de la *Heimat*... mientras que las películas que se estrenan en las salas no dejan de alabar un cierto modo de vida tradicional y una abierta nostalgia de una *Heimat* perdida.

Ciertamente, los problemas a propósito de lo cinematográfico en el seminario de 1943 no terminan aquí. Cuando Heidegger vuelva a proponer una cierta *palabra* frente la alienación de la técnica, utilizará una estrategia discursiva muy similar a la que acabamos de ver con respecto a la *luz* desveladora. Los problemas arrancan en el momento en el que se arriesga a proponer, de manera indudablemente acelerada, una suerte de jerarquización del valor de las artes:

Cada pintura, cada templo, cada sonido de la flauta permanecería una nada si no tuviera que abrigarse en la esfera de la palabra. En una meditación que, en lugar de “sentido profundo” y de “erudición”, exige solamente el coraje de lo simple, lo que se muestra es esto: que el hombre, aquel que en su esencia “tiene la palabra”, “ha” perdido justamente la palabra de todas las palabras. Y la perdió porque dice sin pensar la palabra “ser” como lo más vacío de todos los vacíos y, sin embargo, nunca la arroja completamente afuera, porque para hacerlo tendría que perder su propia esencia.³⁵

Y apenas una página después, en un parpadeo, remite, ahora sí, a lo específicamente cinematográfico:

³⁴ Sobre las relaciones entre expresión audiovisual y los ensayos recogidos en *Caminos de bosque*, nos parece que la voz más autorizada en el panorama nacional sigue siendo José Antonio Palao y su complejo sistema desplegado en *La profecía de la imagen-mundo: para una genealogía del paradigma informativo* (2004).

³⁵ Heidegger, M.: *Heráclito*, o.c., p. 105.

Pero supongamos que habría la posibilidad de colocarnos ante el ser de un modo menos doloroso; supongamos que de golpe se sustrae al hombre moderno del cine, de la radio, del periódico, del teatro, de los conciertos, de las peleas de boxeo, de los “viajes”; supongamos que él tuviera que relacionarse solamente con las cosas simples, entonces él preferiría “morir” que recordar el “ser”.³⁶

De nuevo, la ya conocida cadena significativa de lo que, como veremos, Heidegger llamaba irónicamente “bienes culturales” (*Kulturgüter*), término que, todo sea dicho, no estaría demasiado lejos del actual y tremendamente discutible campo de las “industrias culturales”. De nuevo el teatro, el turismo, el boxeo³⁷. Pero volvamos en primer lugar a la cita inicial: ¿cómo puede Heidegger afirmar, en un más que discutible movimiento retórico, que la pintura, la arquitectura o la música están condenados a la nada de no ser por la *esfera de la palabra*?

Quizá de manera algo precipitada, Heidegger está deslizándose aquí hacia un vicio propio de la disciplina estética que se remonta, como mínimo, al parágrafo 53 de la *Crítica del juicio* de Kant. Allí, cuando el filósofo de Königsberg realiza su particular clasificación comparativa de las artes, afirma que la poesía debe ser la indudable merecedora del primer puesto entre ellas³⁸. Sin entrar aquí a comparar la justificación ofrecida en dicho parágrafo y sus puntos de incompatibilidad esencial con el sistema de Heidegger, sí que resulta curioso que la clasificación y el manejo de referentes arquitectónicos y musicales sea, literalmente, abismado, puesto al servicio, minimizado o incluso ridiculizado ante el arte mayor de la palabra.

Kant y Heidegger desconfían, si bien por motivos distintos, de una manifestación artística –la musical–, que puede desenvolverse abiertamente en el tiempo y arrancar estados emocionales de sus receptores sin necesidad alguna de apoyarse sobre los códigos convencionales del lenguaje. Y, dicho sea de paso, hay algo en la *radical universalidad* de la música que se opone con toda fiereza al pensamiento filosófico heideggereano del arte, y que comparte íntimamente con el cine³⁹.

Lo universal es, sin duda, un enorme problema. Y lo es porque, de alguna manera, se opone abiertamente a todo el engranaje histórico-destinal que Heidegger despliega página tras página, a lo largo de varias décadas. Páginas después, en el mismo *Heráclito* leeremos:

No correspondemos así históricamente al llamado de la destinación histórica cuando marcamos en el calendario la conmemoración de alguna memoria y a la semana siguiente olvidamos de nuevo todo “pensamiento” presente en esas conmemoraciones, y cuando, en medio de esas celebraciones, no podemos dejar de asistir al último filme.⁴⁰

Molesta, sin duda, que el cine se oponga a la sobria exigencia de la conmemoración de la destinación histórica, que interrumpa las celebraciones, que se interponga en

³⁶ Heidegger, M.: *Heráclito*, o.c., p. 106.

³⁷ En estas enumeraciones, Heidegger deja fuera un último elemento que no tendría el menor reparo en situar en sus notas personales esbozadas en los márgenes de su copia de *El trabajador* de Jünger. Allí, tras un fragmento a propósito de la actitud de vida del hombre contemporáneo, Heidegger esbozó un tajante: “*cine y borrachera*”. Véase Heidegger, M.: *Acerca de Ernst Jünger*; Buenos Aires, El Hilo de Ariadna, 2013B p. 461.

³⁸ Kant, I.: *Crítica del juicio*, Madrid, Austral, 2007, p. 272-273.

³⁹ Esta idea ha sido desarrollada en Rodríguez Serrano, A.: “Desvelando el poema cinematográfico: Un encuentro entre la *Germania* de Martin Heidegger y la narrativa audiovisual”, *Revista Signa*, 2019, 28, 1329-1356.

⁴⁰ Heidegger, M.: *Heráclito*, o.c., p. 144.

el gesto destinal de aquellos que podrían recordar. Ahora bien, esta declaración de Heidegger en, recordemos, el semestre de verano de 1943, resulta difícil y paradójica. Pensemos que el filósofo habla explícitamente del último filme, esto es, del último film estrenado en salas.

En 1943, la máquina cinematográfica nazi ya había, si se nos permite la expresión, entrado en pánico. En 1943, por ejemplo, el último film podría ser perfectamente *Paracelsus* (Georg Wilhelm Pabst, 1943), una nada disimulada fábula antihitleriana llena de cuerpos convertidos en monstruos que bailaban al son de una masa asesina descontrolada. Pero, por otra parte, también podía ser *Münchhausen* (Josef von Báky, 1943), la hermosísima fábula rodada en deslumbrante Afgacolor que intentaba por todos los medios que el ciudadano alemán no prestase demasiada atención a las noticias poco halagadoras que llegaban de los distintos frentes abiertos en la contienda bélica. Finalmente, sin duda, el último film podía ser también la versión nazi de *Titanic* (Werner Klinger y Herbert Selpin, 1943), rocambolesca historia épica en la que era imposible no detectar el eco de ese III Reich que se desgajaba salvajemente en la figura del transatlántico de marras. Estas tres cintas, sin duda, eran directamente incompatibles –ya fuera por exceso o por defecto, por candidez o por honestidad– con lo que la “destinación histórica” alemana del momento marcaba en las “conmemoraciones del calendario”.

En resumen, hemos podido comprobar cómo ya en 1943 la incompatibilidad entre un cierto pensamiento de lo cinematográfico y los rasgos mayores del pensamiento de Heidegger era indudablemente manifiesta: ni la *luz*, ni el *tiempo*, ni la propia noción de *arte* parecen encajar de ninguna manera entre lo que el filósofo plantea en sus trabajos y lo que cree detectar fuera de ellos. Ahora bien, en mitad de este seminario se encuentra también el fragmento más elaborado en la década de los cuarenta sobre lo específicamente cinematográfico, y por extensión, uno de los párrafos más clarificadores sobre dónde y cómo se encontraba el núcleo de esa incompatibilidad. En un momento determinado del *Repaso* del párrafo 5, Heidegger admite explícitamente su posición iconoclasta y la conecta con su pensamiento y, por extensión, con lo filmico. Leamos detenidamente las dos páginas en las que se despliegan los grandes problemas que aquí nos convocan. Después de haber utilizado una metáfora (la “fuente”) para referirse al *surgir* de las cosas en relación con la esencia, su propio discurso parece trastabillar y afirma, misteriosamente:

La referencia a la fuente podría parecer sólo una “imagen”. Pero en esta imagen aprehendemos más fácilmente lo sin imagen de la esencia del surgir emergente que reposa en el encubrirse. Toda “esencia” es, en verdad, sin imagen. Entendemos incorrectamente esto como una carencia. Olvidamos así que es lo sin imagen y por tanto, lo inintuible, lo que confiere fundamento y necesidad a todo lo factible de la imagen.⁴¹

En apenas un párrafo, Heidegger acaba de sintetizar con una precisión pasmosa el centro de lo que podríamos llamar, con todas las reservas que se quiera, su ontología de la imagen. El hecho de que las esencias sean “sin imagen” las empuja, necesariamente, en la dirección de la palabra. Y, además, subraya que la ausencia de imágenes, que su borrado o su vaciado, no debería ser necesariamente conceptualizado como una carencia.

⁴¹ Heidegger, M.: *Heráclito*, o.c., p. 159.

Más interesante, a su vez, es la escisión en “dos capas” de la imagen: una capa inefable, no intuible, una capa que parece estar más allá de lo que la propia imagen muestra –y en la que, se supone, debe reposar su esencia o su relación concreta con el ser desvelable– y una segunda capa en la que ocurre lo “factible”. Ahora bien: ¿qué quiere decir lo *factible* de la imagen? ¿Lo que forma parte de lo ente y, por lo tanto, puede ser reducido a hechos, a *posibilidades*? ¿Lo que queda reducido en una ontología regional conectada de alguna manera con las ciencias empíricas y el conocimiento científico convencional? Y aunque no fuera así: ¿cómo podríamos operar –bien para hacer análisis icónico, bien incluso para *crear* imágenes– con esa misteriosa primera capa oculta, no-significante, inaprehensible? Y sigue afirmando: “Pero, ¿qué podría pintar un pintor que no ve siempre más allá y más ampliamente de lo que pueden ofrecer los colores y las líneas? Sin lo intuible, aprehendido como posibilidad de ver, lo visible no es más que un estímulo visual”.⁴²

La afirmación resulta, a su modo, paradójica. Parecería por un lado que Heidegger está pensando en la pintura figurativa como la única digna de entrar en el debate sobre el estatuto de la imagen: el *ver más allá* –de nuevo, la metáfora eminentemente visual traiciona la escritura del filósofo– debe interpretarse como un “ver más allá del ente representado”, esto es, “ver más allá del objeto de la representación”. Sin entrar por falta de espacio en la celeberrima aproximación de Heidegger al análisis de los zapatos de Van Gogh y toda la problemática que se desprende del mismo, podemos afirmar que –como ocurre, por otro lado, con el propio contexto artístico y político desde el que se pronuncia el propio seminario de 1943–, la abstracción y el arte de las vanguardias ofrecen serios problemas a esta idea. El hecho de que la pintura prescindiera de su referente –de lo ente representado– para poner en primer lugar su propia naturaleza material, su textura, o incluso para impostar su propia desaparición –estamos pensando, por supuesto, en Malévich– hace que ese despectivo “estímulo visual” deba ser manejado, como poco, con una cierta distancia crítica. En efecto, como ya ha sido señalado en otros lugares –específicamente, en relación con la huella cinematográfica⁴³–, hay algo en la expresión figurativa que implica, necesariamente, una suerte de angustia que se manifiesta en el “estímulo visual” puro, o si se prefiere, en la cercanía de esa capa “inefable” de Heidegger. Ese *ver más allá* no implica de ninguna manera un compromiso con ese orden edénico del mundo rural en el que la pintura adopta cómodamente un rol de subordinación con respecto a la poesía: antes bien, las aproximaciones psicoanalíticas a la teoría del arte sugieren exactamente lo contrario, esto es, que se trata de un exceso de cercanía a lo inefable lo que precisamente genera la torsión, la virulencia, el desgarrar, y en el límite, la negación explícita de la figuración. Sin poder solventar de momento este callejón sin salida, merece la pena avanzar hacia el enigmático párrafo que prosigue la argumentación de Heidegger:

La introducción del cine en la “escuela” y sobre todo, en la investigación, es algo importante y estimulante. Pero este evento se torna luego una fatalidad, no por sí mismo, sino por el hecho de concretarse dentro de una realidad moderna (de la voluntad de poder). Pues ahí se confirma la actitud y la opinión de que sólo lo que “aparece en el

⁴² Heidegger, M.: *Heráclito*, o.c., p. 159.

⁴³ Gonzalez Requena, J.: *Amor loco en el jardín: La diosa que habita en el cine de Luis Buñuel*, Madrid, Abada, 2008.

cine” es propiamente real. Pero lo que no puede ser representable ni tornarse intuible “como filme” no es ya de por sí lo que no puede ser visto, en tanto hay una mirada para lo intuible, la cual porta toda nuestra esencia en su fundamento, en la medida en la que comprendemos el “es” y el “ser” y tenemos así el ser mismo “ante la mirada”. Ahora bien, el peligro consiste también en que equiparemos la intuibilidad filmica con la “realidad”. Si no reconocemos este peligro metafísico de nuestra realidad histórica, no sabemos aún dónde estamos ni en qué momento del mundo nos encontramos. Y aunque nunca pueda hacerse intuible para el ojo “filmico”, es válido sin embargo: φύσις κρύπτεσθαι φιλεῖ⁴⁴

Llegamos, por fin, al centro del problema. En primer lugar, Heidegger incorpora unas pocas palabras relativamente amables a las posibilidades de lo cinematográfico. Se tratan, por cierto –quizá con la ya citada excepción de la moderada valoración de *Rashōmon*– del único respiro que el filósofo nos concede en toda su bibliografía. Ahora bien, por eso mismo, merecen ser tomadas en todo su peso.

¿Por qué podría ser *importante y estimulante* la entrada del cine en la “escuela”? Quizá Heidegger puede llegar a apreciar, aunque sea muy parcialmente, una cierta labor atribuible a la imagen en movimiento. Quizá, al contrario, y en coherencia con su postura habitual sobre el papel de las ontologías regionales y la fragmentación del saber universitario en compartimentos estancos y simplificadores, todo el arranque del párrafo no esté teñido de una suerte de ironía socarrona⁴⁵. Pero, aunque así fuera, la continuidad del mismo da en el centro de la diana: para Heidegger, el problema no es el cine *per se*, sino la manera en la que se pliega a la *realidad moderna*, esto es, la de la *voluntad de poder*. El cine es una herramienta en el proceso de deshumanización, y por ello, sirve directamente a los gestos de conquista y colonización que soplan los vientos del progreso. ¿Podría darse –se habrá dado después– un cine que actuara *en dirección contraria*, esto es, un cine que en lugar de ocultar, *desvelara*?

Pregunta capital, pero que Heidegger no tiene especial interés en contestar, o que incluso decide apartar como absurda con una argumentación bastante pobre. Parece evidente que nadie en su sano juicio podría confundir el cine con “la realidad”, o al menos, con “toda la realidad”. No queremos decir, por supuesto, que no haya mecanismos expresivos típicamente filmicos que *imposten* semejante efecto: el borrado de las huellas de la enunciación, la adopción de técnicas aparentemente documentales, la aplicación de elementos retóricos en el discurso que adoptan una supuesta transparencia... sin duda el cine hacía –y hace– eso sistemáticamente. Ya fuera en la ficción de Veit Harlan o en los documentales demenciales de Fritz Hippler, el cine nazi *pretende* que sus imágenes funcionen en el lugar de la realidad. También lo hace, todo sea dicho, el cine de Hollywood y también lo harán, aunque no podamos aquí desarrollarlo con la extensión que merece, los neorrealismos, la modernidad europea y las nuevas olas. El problema, en el contexto del seminario sobre Heráclito, tiene un peso mucho más grave: es el estatuto mismo de la imagen el que *falla* a la hora de *desvelar* o de aproximarse al problema del ser. Formulado ya definitivamente con toda su crudeza: el cine *no puede decir la verdad*. Y no puede hacerlo por una limitación *esencial* de la imagen, de cualquier imagen. Limitación que, por supuesto, en el despliegue teórico de Heidegger no tiene la palabra. De ahí

⁴⁴ Heidegger, M.: *Heráclito*, o.c., p. 159-160.

⁴⁵ Es necesario recordar que años atrás, en sus primeros *Cuadernos negros*, había escrito: “Cuanto menos crecimiento y menos suelo, cuanto más escasos sean los que aran y roturan y andan extraviados, tanta más política cultural, tantos más *institutos y academias* para teatro y cine, para dar discursos y para escribir en periódicos”. Heidegger, M.: *Cuadernos negros (1931-1938)*, o.c. p. 400.

la trampa retórica con la que Heidegger cierra el párrafo: “Y aunque nunca pueda hacerse intuible para el ojo “filmico”, es válido sin embargo: φύσις κρύπτεσθαι φιλεῖ”. ¿Cómo que *nunca puede hacerse intuible para el ojo “filmico”*? Utilizando una extraordinaria –y demoledora– crítica de Didi-Huberman contra el movimiento iconoclasta, también podríamos afirmar aquí: “Sabemos que el iconoclasta sólo odia tanto las imágenes porque, en el fondo, les atribuye un poder mucho mayor que el que le concede el iconófilo más convencido”⁴⁶. Este poder “mucho mayor” que Heidegger proyecta sobre lo filmico es nada menos que el de la gélida objetividad de la imagen que puede ser “confundido” con la realidad, pero ante todo, el de la posibilidad de generar una imagen de la naturaleza tan *total*, tan *abierto*, tan *clara* y tan *transparente* en la que no quepa ni el ocultarse, ni la sombra, ni la posibilidad de sugerir aquello que es “inefable” o “inaprehensible”.

Nada más lejos de la verdad. La imagen cinematográfica, como es bien sabido es necesariamente una aproximación a la realidad sesgada que requiere de trucos discursivos como la continuidad, el *raccord* o el reencuadre para levantar sus discursos. Lo cierto es que podemos tomar con toda seriedad el fragmento de Heráclito que Heidegger cita aquí: “A la naturaleza le place ocultarse” y ver que no es en absoluto incompatible con la obra de cualquier cineasta, clásico, moderno o contemporáneo.

La cuestión que a los analistas filmicos atañe no es, por tanto, que el ojo “filmico” –resulta imposible precisar hasta qué punto Heidegger cita aquí conscientemente el trabajo de Dziga Vertov– no pueda captar el ocultamiento/desocultamiento del ser, sino *cómo lo hace*. Porque, de hacerlo, parece claro que sus mecanismos discursivos –su núcleo filosófico, ontológico– poco o nada tendrá que ver con el lugar con el que Heidegger sitúa en estos textos la función poética de la palabra. No obstante, esta es una línea de trabajo que únicamente podrá ser desarrollada con más precisión y profundidad en futuros trabajos.

2.3 El cine como nihilismo, el cine como turismo: Los Aportes y la Meditación

Estas ideas que estamos desplegando cobraban un matiz mucho más concreto en alguno de los escritos privados de Heidegger. Merece la pena dedicar un breve espacio a pensar las dos referencias a lo cinematográfico que se encuentran tanto en los *Aportes a la filosofía (Acerca del acontecimiento)* como en los cuadernos personales de la misma etapa que han visto la luz bajo el título *Meditación*. En el primer caso, el cine comparece ya de manera explícita en relación concreta con el nihilismo, en el párrafo 72. De nuevo, parece ser la presencia de Nietzsche la que dispara la referencia despectiva, en este caso, a las salas de cine. Al reflexionar sobre los simulacros de sentido (las “metas”) en el marco de la sociedad del momento, Heidegger afirma:

Y por ello de repente se “tiene” de nuevo “metas”, aunque más no sea que, lo que en todo caso puede ser un *medio* para la erección y persecución de meta, esto mismo sea ascendido a meta: el *pueblo*, por ejemplo. Y, por ello, precisamente aquí, donde se cree tener de nuevo metas, donde de nuevo se es “feliz”, donde además se procede a hacer accesible de

⁴⁶ Didi-Huberman, G.: *Imágenes pese a todo: Memoria visual del Holocausto*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 101.

igual modo a todo el “pueblo” los “bienes culturales” (cines y viajes a playas) hasta ahora cerrados a la “mayoría”, precisamente aquí, en esta ruidosa embriaguez “vivencial” está el máximo nihilismo, el “organizado cerrar de ojos” ante la ausencia-de-meta del hombre (...) La angustia ante el ser [Seyn] nunca fue tan grande como hoy. Prueba: La gigantesca organización para acallar a gritos esta angustia.⁴⁷

De nuevo, Heidegger está desplegando una crítica hacia el concepto de cultura que corre en paralelo a los fragmentos que ya hemos analizado. Aquí nos interesa la palabra designada para pensar a ese pueblo (*Volk*) desnortado, con su referencia explícita a la comunidad nacionalsocialista. Es probable que con los “viajes a playas” –ya hemos visto su desprecio hacia el “turismo”⁴⁸ y las escapadas a la montaña–, esté pensando aquí concretamente en una cierta burguesía alemana reforzada por las mejoras económicas experimentadas en el III Reich anterior al estallido de la guerra mundial.

Heidegger utiliza por primera vez el término “*Kino*” para referirse de manera genérica a “lo cinematográfico”. En contraposición a los habituales *Film* y sus derivados, *Kino* tiene una cierta connotación que remite explícitamente a las salas de cine, a los espacios concretos de exhibición. Playas y cines son *espacios*, localizaciones para el esparcimiento y el ocio mundano que sirven, de alguna manera, para escapar de la presencia opresiva de lo cotidiano y del nihilismo. Responden a una *gigantesca organización*, terrible expresión en la que se puede localizar con facilidad no únicamente la UFA, sino todo el entramado de medios de comunicación de masas que eran dirigidos desde la cúpula gobernante. Pero hay también otros interesantes matices. En primer lugar, tanto el cine como la playa son considerados como “vivencias” sobre las que parecería flotar una cierta idea de banalidad, de manipulación, de falsedad.⁴⁹ Embriagan, pero no lo hacen a la manera deslumbrante de los vinos que consumen los poetas de Hölderlin y que apuntarán en otra dirección, sino que su función parece ser narcotizante. El viaje a la playa, o el visionado filmico, *taponan* la angustia en tanto resultan ser simulacros, fantasmas, interrupciones del tiempo productivo del trabajo –idea esa contra la que Heidegger cargará una y otra vez.

En segundo lugar, en el texto se desliza también la idea, algo más espinosa, de que este tipo de diversiones narcotizantes estaba antes al alcance de una selecta minoría. Sin duda, aquí Heidegger comete un inevitable desliz historiográfico. En primer lugar, como es sabido, el cinematógrafo es desde su mismo nacimiento un arte destinado al consumo de masas. Su origen en los bulevares y en las barracas de feria o su sedimentación lenta a través de la adaptación de temas populares, son, al contrario de lo que propone el filósofo, rasgos básicos de su aceptación por parte de las clases trabajadoras. En el caso concreto de Alemania, la primera proyección tuvo

⁴⁷ Heidegger, M.: *Aportes a la filosofía. Acerca del Evento*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2006A, p.123.

⁴⁸ Concretamente, utilizará en este mismo modo la fórmula *Turismus (...)* *Film und Information* en Heidegger, M.: *Gesamtausgabe. Band 73.2: Zum Ereignis-Denken*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 2013C, p.1229.

⁴⁹ Esta idea se encuentra más ampliamente desarrollada en el tercer volumen de los *Cuadernos Negros* (2019) cuando el propio Heidegger contraponen los “estudios cinematográficos” a la supuesta pureza de las imágenes otorgadas por la propia naturaleza. De nuevo, el filósofo aparenta desconocer –o dejar de lado voluntariamente– la idea de que gran parte del cine nórdico del que emergerán los grandes *Heimatfilms* se rodaba precisamente en exteriores, y que esa fue la gran aportación por la que un cierto cine europeo intentó enfrentarse, de alguna manera, a las mucho más encorsetadas y controladas producciones norteamericanas de la época.

lugar en Colonia en 1896, y se nutrió de las mismas proyecciones itinerantes hasta que una tardía red de productoras –inaugurada por la *Messters Projektion* de Oskar Messter y poco después ampliada por la *Deutsche Mutoskop und Biograph* o la *Duskes Kinematographen und Filmfabriken*– generó algo parecido a un fragilísimo tejido industrial. Muy al contrario de lo que afirma Heidegger, el cine nunca fue un lujo para las masas al que una cierta revolución económico-técnica permitiera acercarse, sino una expresión que les perteneció desde el primer minuto. Al contrario, Heidegger desprecia de manera explícita al espectador de cine. Si acudimos al “cuaderno negro” *Reflexiones IV*, el autor propone un dibujo del espectador “que va al cine todas las semanas” y al que acusa de tener “un gusto vulgar”⁵⁰. La misma idea aparecerá años después en las *Reflexiones VII* cuando señale que “hasta el portero a la entrada del cinematógrafo tiene pleno derecho a saber que es *portador de cultura*”.⁵¹

Todavía más interesante es la función que cumple lo cinematográfico en las *Meditaciones*. Como veíamos hace unas páginas a propósito del *Heráclito* de 1943, Heidegger acusaba al cine en tanto vinculado a una cierta idea de la “modernidad”. Pues bien, esta idea se desarrolla profusamente en el párrafo 11 del libro que nos ocupa, elocuentemente titulado *El arte en la época de acabamiento de la modernidad*. En esta ocasión, Heidegger desarrolla algunos de sus lugares habituales sobre el “arte industrial” y la manera en la que la técnica ha ocupado el lugar desvelador de la *obra* de arte. En nuestro contexto, merece la pena señalar que el filósofo mantendrá su posición con respecto a la “organización”, aunque incorporará dos detalles interesantes: la manipulación *vivencial* que emerge de dicha organización y el carácter *cursi* (*Kitschig*) de la misma:

Palabra, sonido e imagen son medios de la articulación y el movimiento, animación y concentración de las masas, en breve de la organización; “fotografía” y “cine” no pueden ser comparados con las “obras de arte” historiográficamente conocidas, ni ser medidos por ellas, tienen su propia ley de medida en la esencia del “arte” metafísicamente acabada como una organización de lo hacible del ente que todo lo hace y conforma. “Fotografía” como establecimiento público de la conducta social pública –“nueva”– de la moda, de los gestos, del “vivenciar” de las propias “vivencias”. *Cursi* son no los filmes sino lo que ellos como consecuencia de la maquinación del vivenciar tienen para ofrecer y difundir como vivencialmente valioso.⁵²

Queremos cerrar nuestro recorrido de los años treinta y cuarenta con este fragmento por un motivo clave. El primero es que Heidegger utiliza una fórmula lingüística muy parecida a la que vimos en los *Cuadernos negros* para denunciar la manipulación cultural ejercida por los jerarcas nazis: *Bild und Ton* allí, y *Wort, Ton, Bild* aquí. No dejaría de ser una anécdota si todo el epígrafe *El arte en la época de acabamiento de la modernidad* de la *Meditación* no fuera una sólida denuncia de los mecanismos de propaganda que Heidegger detecta en la sublimación nazi tanto de la técnica como del cuerpo. En efecto, cuando el filósofo habla de lo *kitsch* podría estar refiriéndose sin el menor problema a toda esa ingente calidad de melodramas nazis que giraban en torno a un romanticismo de época desmesurado lleno de bailes

⁵⁰ Heidegger, M.: *Cuadernos negros (1931-1938)*, o.c., p. 236.

⁵¹ Heidegger, M.: *Cuadernos negros (1938-1939)*, o.c., p. 14.

⁵² Heidegger, M.: *Meditación*, Buenos Aires, Biblos, 2006b, p. 41.

de salón, promesas de amor almibaradas, enormes cortinajes y bien iluminadas lágrimas femeninas. Ya hemos citado algunas cintas que encajarían con facilidad en esta categoría, pero se podrían añadir cómodamente cualquiera de los trabajos analizados en el completo monográfico de Laura Heins al respecto⁵³. Del mismo modo, cuando Heidegger se refiere a una cierta manera “artística” de representar el cuerpo, afirma explícitamente y con todo rechazo: “La masculinidad del varón en músculos gigantescos y órganos sexuales, en rostros vacíos, sólo ansiosos de brutalidad”⁵⁴. Se nos ocurren maneras poco mejores de referirse no únicamente a las esculturas de Arno Breker y sus contemporáneos, sino también a los célebres encuentros de las juventudes hitlerianas en la ya citada *El triunfo de la voluntad*.



Figs. 06 a 08: *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*. Leni Riefenstahl, 1935)

Ciertamente, la disposición de cuerpos que propone Riefenstahl está plenamente al servicio de esa masculinidad desmesurada, monstruosa, guerrera. Ya sea mediante la captación en formación (Fig. 06) con su terrorífica disposición repetida hacia el infinito de hombres reemplazables y dispuestos al acto sacrificial, o ya sea mediante el juego compositivo a partir del primer plano (Figs. 07 y 08), las imágenes del documental podrían servir como una ilustración absolutamente perfecta de la denuncia levantada por Heidegger.

Obviamente, llegados a este punto, no podemos concluir con todas las de la ley que los fragmentos “cinematográficos” de Heidegger fueran una suerte de “resistencia” de pensamiento frente al III Reich. De haber sido así, el tema hubiera desaparecido por completo o hubiera tomado matices algo más positivos en las dos siguientes décadas del pensador. Sin embargo, el Heidegger posterior al proceso de desnazificación siguió mostrando, aunque quizá con menos virulencia y algunos matices algo más complejos, una postura de profundo escepticismo ante el séptimo arte. Esperamos, al menos, haber ofrecido una clarificación de su posición con respecto a los problemas propios de la imagen animada y una sedimentación lo suficientemente coherente como para poder encarar en el futuro otros problemas derivados e igualmente fascinantes: la relación entre el cine y la filosofía del arte “normativa” de Heidegger –sus textos sobre la imagen del mundo, sus reflexiones sobre la poética de Hölderlin...–, la herencia entre ciertas escrituras filmicas contemporáneas y los textos del filósofo y, por supuesto, la sistematización de una teoría filmica –si es que tal cosa es posible– que rescate sin traicionar en exceso los valores principales del pensador alemán.

⁵³ Heins, L.: *Nazi Film Melodrama*, Illinois, University of Illinois Press, 2013.

⁵⁴ Heidegger, M.: *Meditación*, o. c., p. 43.

3. Referencias bibliográficas

- Arenas, L.: *Fantasmas de la vida moderna: Ampliaciones y quiebras de lo subjetivo en la ciudad contemporánea*, Madrid, Trotta, 2011.
- Da Costa, M.: *Ideología y propaganda en el cine del III Reich: Cuando el cine alemán se afilió al nazismo*, Salamanca, Comunicación Social, 2014.
- Didi-Huberman, G.: *Imágenes pese a todo: Memoria visual del Holocausto*, Barcelona, Paidós, 2004.
- Doherty, T.: *Hollywood and Hitler, 1933-1939*, Nueva York, Columbia University Press, 2013.
- Escudero, A.: “El arte en el confín de la estética”, en *La Caverna de Platón*, 2016, 1, on-line.
- Escudero, A.: *Heidegger en el laberinto de la modernidad*, Arena Libros, Madrid, 2017.
- Gonzalez Requena, J.: *Amor loco en el jardín: La diosa que habita en el cine de Luis Buñuel*, Madrid, Abada, 2008.
- Heidegger, M.: *De camino al habla*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1987.
- Heidegger, M.: *Carta sobre el humanismo*, Madrid, Alianza, 2000.
- Heidegger, M.: *Introducción a la metafísica*, Barcelona, Gedisa, 2001A.
- Heidegger, M.: *Introducción a la filosofía*, Madrid, Cátedra, 2001b.
- Heidegger, M.: *Gesamtausgabe. Band 46: Zur Auslegung von Nietzsches II. Unzeitgemäßer Betrachtung “Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben” (Wintersemester 1938/39)*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 2003.
- Heidegger, M.: *Aportes a la filosofía. Acerca del Evento*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2006.
- Heidegger, M.: *Meditación*, Buenos Aires, Biblos, 2006b.
- Heidegger, M.: *Ser y tiempo*, Madrid, Trotta, 2009.
- Heidegger, M.: *Caminos de Bosque*, Madrid, Alianza, 2010.
- Heidegger, M.: *Heráclito*. Buenos Aires: El Hilo de Ariadna, 2011.
- Heidegger, M.: *Gesamtausgabe. Band 73.1: Zum Ereignis-Denken*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 2013A.
- Heidegger, M.: *Acerca de Ernst Jünger*, Buenos Aires, El Hilo de Ariadna, 2013B.
- Heidegger, M.: *Gesamtausgabe. Band 73.2: Zum Ereignis-Denken*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 2013C.
- Heidegger, M.: *Cuadernos negros (1931-1938)*, Madrid, Trotta, 2015.
- Heidegger, M.: *Cuadernos negros (1938-1939)*, Madrid, Trotta, 2017.
- Heidegger, M.: *Cuadernos negros (1939-1941)*, Madrid, Trotta, 2019.
- Heins, L.: *Nazi Film Melodrama*, Illinois, University of Illinois Press, 2013.
- Kant, I.: *Crítica del juicio*, Madrid, Austral, 2007.
- Kracauer, S.: *De Caligari a Hitler: Historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós, 1985.
- Kreime, K.: *The UFA Story: A History of Germany's Greatest Film Company (1918-1945)*, Berkeley, University of California Press, 1996.
- Loht, S.: *Phenomenology of Film. A Heideggerian Account of the Film Experience*. Nueva York, Lexington Books, 2017.
- Marzal Felici, J.: *Cómo se lee una fotografía: Interpretaciones de la mirada*, Madrid, Cátedra, 2007.
- Molinuevo, J. L.: *El espacio político del arte: Arte e Historia en Heidegger*, Madrid, Tecnos, 1998.
- Palao, J.A.: *La profecía de la imagen-mundo: para una genealogía del panorama informativo*,

- Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2004.
- Price, B.: "Heidegger and Cinema". En Temenuva Trifonova, *European Film Theory*, Nueva York, Routledge, 2009, pp. 108-21.
- Rodríguez, R.: *Heidegger y la crisis de la época moderna*, Madrid, Editorial Síntesis, 2006.
- Rodríguez Serrano, A.: "El desprecio, la técnica y el lenguaje: Sobre el rechazo de Heidegger a la expresión cinematográfica", en *Cultura, Lenguaje y Representación*. 2017, 8, 27-43.
- Rodríguez Serrano, A.: "Desvelando el poema cinematográfico: Un encuentro entre la *Germania* de Martin Heidegger y la narrativa audiovisual", *Revista Signa*, 2019, 28, 1329-1356.
- Silverberg, R.: *Lo mejor de Silverberg*, Barcelona, Bruguera, 1977.
- Sinnerbrink, R.: "A Heideggerean Cinema? On Terrence Malick's *The Thin Red Line*", *Film-Philosophy*, 2006, 10(3), 26-37.
- Urwand, B.: *The Collaboration: Hollywood's pact with Hitler*, Cambridge, Harvard University Press, 2013.
- Woessner, M.: "What is Heideggerean Cinema? Film, Philosophy, and Cultural Mobility", *New German Critique*, 2011, 113, 129-157.
- Young, J. *Heidegger's Philosophy of Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.