



HEIDEGGER Y EL CINE. UN PANORAMA DE LA CUESTIÓN

AUTOR

Pablo Nicolás Pachilla
CONICET

Cómo citar este artículo:

Pachilla, P. N. (2021) Heidegger y el cine. Un panorama de la cuestión.
Diferencia(s). Revista de teoría social contemporánea, N.12, pp. 175-192.

Artículo

Recibido 19/06/2021
Aprobado 17/07/2021

RESUMEN

El presente trabajo se propone abordar la relación entre Heidegger y el cine desde tres ángulos: (1) la concepción heideggeriana del cine, (2) la posibilidad de pensar el cine a partir de los desarrollos heideggerianos en torno al arte y a la imagen, y (3) la existencia de un cine de inspiración heideggeriana. En primer lugar, se analizarán las menciones del filósofo al séptimo arte, que revelan una concepción del mismo como entretenimiento enmarcado en la era técnica. En segundo lugar, se indagará en sus conceptos de arte e imagen en busca de posibles herramientas para construir una filosofía heideggeriana del cine. Por último, se abordarán la obra de Terrence Malick, director de formación filosófica heideggeriana, y la exploración filosófico-cinematográfica *The Ister*, inspirada en el pensador alemán.

PALABRAS CLAVE: HEIDEGGER; CINE; ARTE; MALICK; ISTER

ABSTRACT

This paper approaches the relationship between Heidegger and cinema from three angles: (1) Heidegger's conception of cinema, (2) the possibility of thinking cinema drawing from Heideggerian concepts revolving around art and image, and (3) the existence of films inspired by Heidegger. Firstly, we will analyze the philosopher's mentions to the seventh art, which reveal a conception of cinema as a technologically framed entertainment. Secondly, we will inquire into his concepts of art and image, looking for possible tools in order to build a Heideggerian philosophy of cinema. Lastly, we will tackle the work of Terrence Malick, a film director with a Heideggerian philosophical background, as well as the philosophical-cinematographical experimentation *The Ister*, inspired by the German thinker.

KEY WORDS: HEIDEGGER; CINEMA; ART; MALICK; ISTER

Si se trata de la relación entre Heidegger y el cine, habría que mencionar ante todo las escasas referencias del filósofo alemán al séptimo arte. También preguntarnos por la relación de algún cineasta en particular con el pensamiento heideggeriano. Haremos ambas cosas, pero hay también una pregunta que parece insoslayable. ¿Cuál es la relación entre cine, arte y ontología? ¿Hay una filosofía de la imagen en Heidegger? Evidentemente, son preguntas que no pueden tener una única respuesta, ya que “el cine” no es algo homogéneo, sino que su misma esencia está sujeta a las innovaciones y mutaciones que le hacen sufrir quienes lo practican. Por otra parte, hay tantos Heidegger como etapas de su pensamiento, a su vez multiplicadas por sus intérpretes y lectores. ¿Pueden caberle al cine los conceptos forjados por el pensador alemán para otras artes, o deberíamos enfocarnos en su silencio con respecto al séptimo arte (como en Price, 2009)? En lo que sigue, (1.) comenzaremos por pasar revista de la concepción heideggeriana del cine. En segundo lugar, (2.) consideraremos su filosofía del arte y de la imagen. Por último, (3.) analizaremos la obra de un director (3.1.) y de un film inspirado en Heidegger (3.2.). En este recorrido, no pretendemos identificar la filosofía del cine de Heidegger, sino delinear los prolegómenos para una exploración del cine a partir del pensamiento heideggeriano, y trazar algunos indicios que señalan en ese camino.

1. LAS MENCIONES DE HEIDEGGER AL CINE

1.1. HEIDEGGER ODIA EL POCO CINE QUE CONOCE

Los escasos comentarios de Heidegger sobre el cine no son para nada elogiosos. En su *Introducción a la filosofía* (GA 27, 1928/29), pone al mismo nivel “las últimas novedades en el ámbito del cine” y “los nuevos tipos de coches de carreras” (2001: 18). En los *Beiträge* (GA 65, 1936-1938), compara el cine con los “viajes a playas” (2006: 123). En el primer curso sobre Heráclito (GA 55, 1943), sostiene que el cine, la radio, el periódico y “las peleas de boxeo” le son necesarios al hombre moderno para no tener que recordar el ser (2011: 106).¹ Inclusive parece estar refiriéndose al cine cuando, en *Ser y tiempo*, escribe que la curiosidad “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” (GA 2: 172; 1997: 195). En definitiva, como sostiene Rodríguez Serrano, “Heidegger desprecia de manera explícita al espectador de cine” (2020: 322),

a quien acusa de tener “un gusto vulgar” (Heidegger, 2015: 236). Si la poesía es el ámbito de desocultamiento del ser por antonomasia (como queda claro en sus textos y cursos sobre Hölderlin), y la arquitectura y la pintura comparten aún rasgos de aquella (como se ve en “El origen de la obra de arte”), el cine ya no participa en absoluto de lo poético sino que pertenece al ámbito de la avidez de novedades, la velocidad y la inautenticidad de la vida moderna.² En los *Cuadernos negros* (GA 94, 1931-1938), en este sentido, se habla de la “renuncia al carácter poético y pensativo” propio de la política cultural de “actores de cine, pianistas y escritores de todo tipo” (2015: 392-393), a la vez que señala a “las ‘mejores’ películas y los aviones ‘más rápidos’” (2015: 304) como los medios más seguros para no demorarse y tender a poseerlo todo.

Quisiéramos destacar tres cuestiones que aparecen en dicha caracterización: una de orden historiográfico, que concierne al cine en el que podría haber estado pensando Heidegger; en segundo lugar, el modo en que los dichos heideggerianos sobre el cine se enmarcan en su pensamiento sobre la técnica; por último, una cuestión de orden estético-ontológico, correspondiente a la primacía de la palabra y el oído por sobre la imagen y la visión. Este último punto corresponde, desde luego, a la conocida concepción heideggeriana del lenguaje como la “casa del ser” (GA 9: 313; 2018: 259), pero también a su crítica al *lumen naturale*, al “placer del ver” y, en general, a la primacía tradicional del sentido de la vista (cf. *Ser y tiempo*, §36), así como a la insuficiencia de su propia teoría de la imagen (cf. 2.2.).

En cuanto a la primera cuestión, resulta de gran interés preguntarse, como lo ha hecho Rodríguez Serrano en su recorrido por los años treinta y cuarenta, qué tipo de películas podría haber tenido en mente Heidegger cuando escribía tan despectivamente sobre el cine. Ante todo, cabe mencionar que “[c]uando 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” (Rodríguez Serrano, 2020: 303).³ En efecto, hay que tener en cuenta “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” (Rodríguez Serrano, 2020: 303). Si se presta atención a los films estrenados en la época del nazismo, se presenta un claro desfase entre las críticas heideggerianas relativas al progreso y la idealización de lo

¹ Para las obras de Heidegger en su idioma original, abreviamos GA por *Gesamtausgabe*.

² Véase, por ejemplo, la siguiente cita del primer curso sobre Heráclito: “El hombre moderno está completamente fascinado por dicha desencarnación 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’.” (Heidegger, 2011: 164)

³ UFA es la abreviatura de Universum Film AG, el estudio más importante de Alemania entre la Primera Guerra Mundial y el fin de la Segunda.

bucólico propia del cine nazi, mucho más cercana a algunos aspectos de la sensibilidad heideggeriana. “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.” (Rodríguez Serrano, 2020: 316)

Lo que no parece quedar muy claro [...] 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 fílmica 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. (Rodríguez Serrano, 2020: 315)

La interesante tesis de Rodríguez Serrano—acaso inspirada en Molinuevo (1998), para quien “El origen de la obra de arte” constituye una “respuesta a las teorías estéticas propugnadas por el gabinete de Goebbels” (Rodríguez Serrano, 2017: 33)—en cuanto a que “el planteamiento estético heideggeriano encerraba, de manera irremediable, una construcción política”, naciendo “en oposición al Goebbels de los Estudios UFA” (Rodríguez Serrano, 2017: 40), se ve matizada empero cuando sostiene:

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. (2020: 323)

En resumen, en la época de la UFA Heidegger escribía contra el cine pero, a pesar de su enemistad con el círculo cultural dominante en la Alemania nazi,⁴ el cine que efectivamente se producía se parecía—al menos en apariencia—más a lo que Heidegger reivindicaba que a lo que criticaba,

y después de la caída del régimen su animosidad hacia el séptimo arte no mengua, de lo cual se puede concluir con certeza que el problema no es con el cine nazi sino con el cine en tanto tal.

En segundo lugar, además de enmarcar el cine en el reino del *Man*, un segundo elemento central en juego es la técnica. Siendo el cine el arte técnico por excelencia, no parece ser pensable por Heidegger más que en relación a la estructura de emplazamiento (*Ge-stell*). Resulta evidente que para Heidegger el cine no es sino uno entre tantos otros aparatos que contribuyen a la inmediatez, al olvido de la lejanía y a la inautenticidad propia de la vida urbana moderna. “Si el cine es técnica, entonces no puede ser poesía, y precisamente por no serlo, jamás permitirá llegar a la Verdad”; por la misma razón, “su *cercanía* (*Nähe*) es un efecto puramente engañoso, y por extensión, un efecto de violencia sobre la naturaleza, el tiempo, y las relaciones entre tierra y mundo” (Rodríguez Serrano, 2017: 39). Pensemos inclusive, ya más adelante en el tiempo, en este pasaje de „Das Ding“ (1950):

El germinar y el crecimiento de las plantas, algo que permanecía oculto a lo largo de las estaciones, lo muestra ahora el cine a todo el mundo en un minuto. Los lugares lejanos de las más antiguas culturas los muestra el cine como si estuvieran presentes ahora mismo en medio del tráfico urbano de nuestros días. El cine, además, da testimonio de lo que muestra haciéndonos ver al mismo tiempo los aparatos que lo captan y el hombre que se sirve de ellos en este trabajo. La cima de esta supresión de toda posibilidad de lejanía la alcanza la televisión, que pronto recorrerá y dominará el ensamblaje entero y el trasiego de las comunicaciones. (GA 7: 157; 1994: 143).

¿Acaso estaría pensando, con la primera oración, en el cortometraje *The Life of a Plant* (Percy F. Smith, 1920)? El procedimiento del *time-lapse* es particularmente interesante, puesto que, si bien Heidegger lo concibe como una violencia contra el tiempo natural, también podría pensarse como una tecnología que nos permite ver algo que de otro modo no veríamos, es decir, como un dispositivo que “traduce” la temporalidad de dos entes diferentes—en este caso, la planta y el Dasein—. Este punto, sin embargo, hace patente el interés heideggeriano por respetar el tiempo de cada cosa, un problema central para el cine—volveremos sobre ello en 2.2—. Y cuando escribe que el cine nos hace “ver al mismo tiempo los aparatos que lo captan y el hombre que se sirve de ellos en este trabajo”, ¿estará refiriéndose a *Chelovek s kinoapparátom* (Dziga Vertov, 1929), precisamente una combinación de dos elementos odiosos para Heidegger, a saber, el comunismo y el ultramodernismo? No podemos dar respuesta a estas conjeturas, pero lo que queda claro es que el cine representa para el filósofo un dispositivo que borra la lejanía y por ende desvía al Dasein

⁴ “Para Heidegger, el cine formaba parte de los mecanismos expresivos que defendían aquellos miembros del partido nacionalsocialista que, en su opinión, no comprendían las relaciones entre el destino histórico y la fuerza desveladora de la obra de arte.” (Rodríguez Serrano, 2017: 33)

de su destino, lo cual es precisamente lo contrario de lo que hace el arte.

1. 2. HEIDEGGER VE KUROSAWA Y ENTREVÉ EN EL CINE ALGO MÁS QUE TÉCNICA Y VULGARIDAD

Un escrito que no aparece hasta el momento en la bibliografía utilizada por Rodríguez Serrano, evidentemente debido al recorte temporal, es “De un diálogo acerca del habla (1953/54)”, donde se discute sobre *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1950). Se necesita hacer entonces un breve repaso por este texto. Allí se establece una conversación entre un pensador japonés y un “preguntador”—a todas luces identificado con el propio Heidegger— a propósito de un antiguo alumno japonés de este último, el conde Shūzō Kuki.⁵ El intercambio comienza a centrarse en la cuestión del habla como casa del ser y, dada la diferencia de orígenes de los interlocutores, comienzan a esbozarse algunas nociones clave de la lengua japonesa que resultan intraducibles e impensables para la lengua alemana. El preguntador se explaya entonces sobre la europeización del hombre y de la tierra, y es en ese punto que el japonés trae a colación la película de Kurosawa como ejemplo de dicha europeización, preguntándole al preguntador si la ha visto. Allí se da el siguiente diálogo:

P. Afortunadamente sí; pero por desgracia una sola vez. Creo haber percibido lo fascinante [*das Bezaubernde*] del mundo japonés, lo que le conduce a uno hacia lo misterioso [*das Geheimnisvolle*]. Por esto no entiendo por qué cita usted justamente esta película como ejemplo de la europeización que lo consume todo.

J. Nosotros, los japoneses, encontramos excesivamente realista la representación [*Darstellung*]; por ejemplo, las escenas de duelo.

P. Pero, ¿no hay también gestos reservados [*verhaltene Gebärden*]?

J. Esta clase de cosas poco aparentes—que difícilmente puede percibir la mirada europea—fluyen abundantes en la película. Pienso en una mano calma que descansa y en la cual se recoge un contacto que está infinitamente alejado de cualquier palpar, y que ya ni siquiera puede ser llamado gesto, en el sentido como creo entender su empleo de la lengua. Pues esta mano está imbuida y está llevada por una llamada [*Anruf*] que la llama desde lejos y que llama todavía. Esta mano reposa en la amplitud de una invocación que le viene desde el silencio.

P. Pero al ver tales gestos, que son distintos a nuestros gestos, todavía no comprendo por qué puede usted tomar esta película como ejemplo de una europeización.

J. No es comprensible porque me he explicado de modo insuficiente. Pero para poder hacerlo, necesito precisamente de su lengua.

P. ¿Y no tiene usted presente el peligro que esto supone?

J. Quizá se deje conjurar por unos momentos.

P. Mientras hable de “realismo”, su discurso es el de la metafísica y se mueve usted en la diferencia entre lo real, entendido como lo sensible, y lo ideal, entendido como lo no-sensible.

J. Tiene usted razón. Sin embargo, con la indicación acerca del realismo no me refería ya a lo masivo de la representación, aquí y allá, de todos modos inevitable teniendo en cuenta los espectadores no japoneses.

Al hablar del realismo de la película quería indicar, en el fondo, algo distinto: que el mundo japonés, en general, está captado en y dispuesto [*gestellt*] explícitamente para lo objetual de la fotografía [*das Gegenständliche der Photographie*]. (GA 12, 99-100; 1990: 95-96, trad. modificada)

Lo que puede verse en la última oración es que lo que está en cuestión para el interlocutor japonés no es en absoluto el cine mismo, sino la fotografía y, más específicamente, la fotografía pensada como dispositivo objetivizante. De todos modos, Heidegger parece tener más consideración por *Rashomon* que su interlocutor, que es quien lo piensa a partir de la objetivación europea. De hecho, el preguntador no comprende por qué el japonés asocia el tema considerado con dicho film, que encuentra “fascinante” y que le parece conducir hacia “lo misterioso” del mundo japonés.⁶ Donde más se acerca el diálogo a lo que podría considerarse heideggerianamente como la “esencia del cine” es en esa indicación con

⁶ Por este motivo resulta desafortunado el recuento realizado por Young, que repone los dichos del interlocutor japonés como si fueran las posiciones del propio Heidegger, sin tomar en cuenta la posición del preguntador en el diálogo ni la propia dimensión dialógica del texto (sobre este último punto, cf. Borges-Duarte, 1996). Young sostiene: “Aunque muchos occidentales piensan experimentar los encantos del mundo japonés en el famoso film *Rashomon* de Kurosawa, el film, sostiene Heidegger, en verdad muy poco japonés [*quite un-Japanese*], un ejemplo de ‘la europeización que todo lo consume’ o, ‘si se quiere, de la americanización’ (Hollywoodización) del mundo. Ya que el film se caracteriza por un ubicuo ‘realismo’, un naturalismo: lo ‘masivo de la presentación’ significa que ‘el mundo japonés es capturado y aprisionado... en la objetualidad de la fotografía’. Esto no es peculiar a, ni culpa de, Kurosawa. Ya que el personaje de *Rashomon* es, de hecho, el personaje de todo film, de hecho, de toda la fotografía. Puesto que *toda* la fotografía ‘fuerza al mundo a la esfera de... la objetivización’, ‘el mundo oriental y el producto técnico-estético de la industria cinematográfica son incompatibles’” (Young, 2001: 149). Como se ve, Young atribuye directamente los dichos del interlocutor japonés al propio Heidegger, ignorando tanto al enunciador como el contexto.

⁵ Shūzō Kuki (1888-1941) fue un filósofo y escritor japonés que, luego de graduarse en Tokio, pasó ocho años en Europa durante los cuales estudió con Rickert en Heidelberg, con Sartre en París, y con Husserl y Heidegger en Marburgo. En cuanto al interlocutor japonés, se trata de Tezuka Tomio (al respecto, cf. Tomio, 1996).

respecto a (a) la magia (*Be-zauber-nde*) y (b) al contacto con el misterio de un mundo extraño, así como en su énfasis en (c) la cuestión del gesto (*Gebärde*). Como sostiene Loht, “[e]l énfasis del preguntador en un ‘gesto’ que trasciende el poder del tacto, y que está subordinado en cambio a la llamada del ser, sugiere una simpatía en Heidegger por la desaprovechada capacidad del medio fílmico para dejar que las cosas sean, para permitir que las cosas se revelen a sí mismas en lo oculto y el silencio” (2013: 122). Cabe mencionar, además, que la crítica del interlocutor japonés al film viene dada por la cuestión del realismo, término frente a cuya mención el preguntador pone de relieve inmediatamente que trae aparejada toda la metafísica occidental. Si bien el diálogo continúa por el camino de la aprehensión del cine como técnica: es preciso subrayar que nada habilita identificar la posición del interlocutor japonés con la del propio Heidegger, quien, si bien permanece a la escucha de éste, parece mantener una posición muy diferente. Es cierto que tampoco sería legítimo atribuir a “el cine” aquello que Heidegger dice sobre *una* película en particular. La magia, el misterio y el gesto que Heidegger ve en *Rashomon* le conciernen al film de Kurosawa y a ningún otro. Sin embargo, no deja de llamar la atención este giro con respecto a su actitud ante una obra fílmica, y sería imprudente ignorar la señal que este diálogo nos ofrece en lo que concierne a una apertura heideggeriana hacia el cine en un período en el cual se exhiben en Alemania films de todas partes del mundo.

2. FILOSOFÍA DEL ARTE Y FILOSOFÍA DE LA IMAGEN EN HEIDEGGER

2.1. LA OBRA DE ARTE

Si bien es imposible resumir en una breve sección la posición de Heidegger con respecto al arte—o, mejor dicho, a las artes—, resulta necesario dar algunas indicaciones generales. En primer lugar, la pregunta por la existencia de una filosofía del arte en Heidegger ha sido respondida de diversas maneras. Seubold (1996) ha sostenido que, en tanto que la tematización heideggeriana de ciertas obras de arte forma parte de su pensamiento en torno al *Ereignis*, no constituye por sí misma una filosofía del arte. Hay que tener en cuenta, en este sentido, que—como hemos visto—no sólo no tuvo el filósofo prácticamente ningún interés por el cine, sino que tampoco la música, la danza o la novela aparecen mencionados en sus trabajos. Es indiscutible que no hay una filosofía del arte en el sentido omniabarcador de la tradición hegeliana. ¿Son suficientes sus pensamientos sobre la poesía y la relación entre arte y verdad para hacer con ello una filosofía del arte, o incluso una “estética”?⁷ Bien podríamos tornarnos sobre la pregunta misma y cuestionar la necesidad de estas “disciplinas”, claramente enmarcadas

en una metafísica que Heidegger rechazaría. Por otra parte, como sostiene Young (2001)—para quien sí hay una filosofía del arte en Heidegger—, el pensador alemán se detiene sólo en aquellas obras “que le hablan de un modo particularmente fuerte, y sobre las cuales tiene algo especial para decir” (2001: 173). Coincidimos con Young en que esto no tiene nada de cuestionable; ¿por qué ceder al impulso enciclopedista que nos exige enumerar, sistematizar y pronunciarnos sobre cosas que no resuenen especialmente con nuestro pensamiento y nuestra disposición afectiva?

En segundo lugar, un breve repaso por el más célebre texto heideggeriano en torno al arte puede ser de utilidad para tener presente en qué radica la importancia de la obra de arte para este pensador. En “La obra y la verdad”, el segundo apartado de “El origen de la obra de arte”, Heidegger procede a preguntar cómo puede acontecer la verdad en una obra “que no se inscribe dentro del arte figurativo” (GA 5: 30; 1998: 29), a saber, un templo griego. Es allí donde aparecen las caracterizaciones de dos conceptos que nos interesarán más adelante (3.1.): tierra y mundo. En cuanto al último, hay que decir en primer lugar que no se trata, evidentemente, de un concepto nuevo en el pensamiento heideggeriano, y que sin embargo cobra un nuevo cariz a partir de su contrapartida terrestre. En cuanto al concepto de tierra, Heidegger describe primero cómo las características del templo contrastan con los elementos del lugar donde se alza y de este modo vuelven patentes estos elementos mismos. Por ejemplo, cómo la rocosa solidez del templo contrasta con las olas marinas, poniendo así en evidencia la furia de las últimas. En segundo lugar, caracteriza la tierra en los siguientes términos:

Esta aparición y surgimiento [*Herauskommen und Aufgehen*] mismos y en su totalidad, es lo que los griegos llamaron muy tempranamente *Φύσις*. Esta ilumina al mismo tiempo aquello sobre y en lo que el ser humano funda su morada [*Wohnen*]. Nosotros lo llamamos *tierra* [*Erde*]. De lo que se dice esta palabra hay que eliminar tanto la representación de una masa material sedimentada en capas como la puramente astronómica, que la ve como un planeta. La tierra es aquello en donde el surgimiento vuelve a dar acogida a todo lo que surge como tal. En eso que surge, la tierra se presenta como aquello que acoge. (GA 5: 31; 1998: 30)

Esta misma idea de la tierra como lo acogedor, es decir, lo que produce habitabilidad o funda el morar humano, reaparece siempre que Heidegger se refiere al arte—lo veremos, también, en relación a su lectura de Hölderlin (3.2.)—, y va de la mano con la idea heideggeriana de que el arte y la poesía son una llamada o una interpelación a asumir un destino histórico. En su análisis de la obra-templo, sostiene que esta

es la que articula y reúne a su alrededor la unidad de todas esas vías y relaciones en las que nacimiento y muerte, desgracia y dicha, victoria y derrota,

⁷ Para una defensa de este último término a pesar de las indicaciones contrarias de Heidegger, cf. Thomson 2010.

permanencia y destrucción, conquistan para el ser humano la figura de su sino [*seines Geschickes*]. La reinante amplitud de estas relaciones abiertas es el mundo [*Welt*] de este pueblo histórico; sólo a partir de ella vuelve a encontrarse a sí mismo para cumplir su destinación [*Bestimmung*]. (GA 5 31; 1998: 29-30, trad. modificada)

La idea de una llamada en tanto enviar (*Schicken*) hacia un sino (*Geschick*) en aras de cumplir con un destino (*Schicksal*) o destinación (*Bestimmung*) es, para Heidegger, consustancial al arte. La obra abre un mundo, el mundo de un pueblo histórico, mientras que la tierra es aquello que brota y da acogida a la apertura de este mundo, pero así como brota también se recluye y hace que el mundo se escabulla hacia ella. Cabe destacar ante todo que no se trata de ninguna manera del concepto de “naturaleza” presente en *Ser y tiempo*.

Aquello hacia donde la obra se retira y eso que hace emerger en esa retirada, es lo que llamamos tierra. La tierra es lo que hace emerger y da refugio. La tierra es aquella no forzada, infatigable, sin obligación alguna. Sobre la tierra y en ella, el hombre histórico funda su morada en el mundo. Desde el momento en que la obra levanta un mundo, crea la tierra, esto es, la trae aquí. Debemos tomar la palabra crear en su sentido más estricto como traer aquí. La obra sostiene y lleva a la propia tierra a lo abierto de un mundo. *La obra le permite a la tierra ser tierra*. (GA 5: 35; 1998: 33)

La tierra aparece, así, como un “componente asemántico de la obra de arte” (Rubio, 2017: 292), y la gracia de la obra parece estar dada precisamente por la tensión entre lo que se presenta y lo que se oculta. Restaría por hacer el trabajo de leer la unidad doble entre tierra y mundo en *Vom Ursprung...* a la luz de la idea de la cuaternidad (*Geviert*) como unidad estructural del mundo, compuesta por tierra, cielo, mortales y divinos, puesto que ahí queda claro que no se trata de una dualidad, dado que ni siquiera están al mismo nivel, sino que la tierra es uno de los componentes del mundo—y ello por más que sean “uno y cuádruple” al modo de “uno y trino” en la medida en que se espejan—. ⁸

2. 2. IMAGEN Y ESQUEMA

⁸ “Cuando decimos tierra, estamos pensando ya los otros Tres desde la simplicidad de los Cuatro. [...] Cuando decimos cielo, estamos pensando ya los otros Tres desde la simplicidad de los Cuatro. [...] Cuando nombramos a los divinos, estamos pensando ya en los otros Tres desde la simplicidad de los Cuatro. [...] Cuando decimos: los mortales, estamos pensando ya en los otros Tres desde la simplicidad de los Cuatro. [...] Tierra y cielo, los divinos y los mortales [...] se pertenecen mutuamente desde la simplicidad de la Cuaternidad unitaria. Cada uno de los cuatro refleja a su modo la esencia de los restantes. [...] A este juego de espejos propiamente acaeciente [*ereignende Spiegel-Spiel*] de la simplicidad de tierra y cielo, divinos y mortales lo llamamos mundo.” (GA 7, 179-181; 1994: 155-156, trad. modificada)

Visto que hay, si no una filosofía del arte, al menos una ontología de la obra de arte en Heidegger, debemos ahora plantear la pregunta: ¿hay algo así como una ontología de la imagen que pueda pensarse en relación al cine? Un autor del ámbito hispanohablante que ha intentado reivindicar una ontología de la imagen en Heidegger es Roberto Rubio (2009, 2010, 2013, 2017). Si la *pars destruens* en cuanto a la imagen va de suyo—pensemos tan sólo en “La época de la imagen del mundo”—, Rubio enfatiza que “la crítica heideggeriana a la producción y a la imagen es el reverso de una tarea positiva de apropiación, esto es, la elaboración de una ontología de la imagen o figura de cuño propio” (Rubio, 2013: 14). Los trabajos de este autor se centran en la noción de exhibición originaria, tal como es reformulada por Heidegger a partir del esquematismo kantiano (cf. GA 2: 141 ss.). Si, ya desde *Ser y tiempo*, el punto de vista “desde el cual Heidegger investiga el fenómeno de la comprensión del ser es la dinámica de la formación configuradora de sentido (*Sinnbildung*)” (Rubio, 2010: 83), entonces el concepto de un formar configurador (*Bilden*) se vuelve indispensable para comprender el proyecto de dicha obra. Al mismo tiempo, esta *Sinnbildung* en comprendida por Heidegger, a través de su lectura de Kant, como *Schemabildung*, en la medida en que “los esquemas confieren al horizonte, configurándolo, su carácter de figura a priori” (2010: 90). En este sentido, la noción de imagen-esquema trascendental (*transzendentales Schema-Bild*), “recibe y transforma la noción kantiana de ‘esquema’, centrándose en el valor ontológico del esquematismo trascendental como producción a priori de figuras en las que se configura la comprensibilidad finita del ser y que prefiguran la manifestación del ente” (Rubio, 2010: 85). La inversión fundamental llevada a cabo por este procedimiento radica en que la imagen ya no es pensada al modo platónico como copia derivada del ente sino, por el contrario, como aquello que delinea el horizonte de presentación de todo ente. Se trata de una noción de aspecto puro, en efecto, “que pre-figura la manifestación óptica” (2010: 85).

El gran problema que presenta esta concepción para una filosofía de la imagen artística es que plantea una imagen *pura* difícilmente conciliable con una obra de arte (¿es preciso decir “óptica”?): la teoría heideggeriana de la imagen concierne a la visibilidad más que a lo visible mismo.⁹ Dicho problema se pone de manifiesto ya en el *Kantbuch*, cuando Heidegger sostiene que el orientarse previo de la formación configuradora dado en la síntesis trascendental de la imaginación “no puede pues ser intuido por nosotros en el sentido de una intuición empírica” (GA 3: 121; 1973: 110). El hecho de que “esto no excluye sino, por el contrario, incluye la necesidad

⁹ “El aspecto puro no es ni el aspecto inmediato, empírico, de un ente, ni el aspecto en el sentido derivado de la copia (*Abbild*) del ente”, sino el “aspecto de algo en general, es decir, de la prefiguración (*Vorzeichnung*) del darse en aspectos del ente” (Rubio, 2013: 17).

de su perceptibilidad inmediata en una intuición pura” (GA 3: 121; 1973: 110) sólo refuerza el obstáculo, puesto que, en lo que respecta al arte, no se requieren—al menos, no solamente— intuiciones *puras*, sino intuiciones *empíricas*. En otras palabras, si “el esquema prefigura lo intuible en su accesibilidad” (Rubio, 2010: 91), no por ello nos dice algo sobre lo intuido mismo, ni sobre los modos de intuir propios de las artes. Este “ver previo proyectante” es condición de posibilidad de la aparición de los entes en general, no de las obras de arte en particular.

Entonces, si bien encontramos en la década del veinte una concepción de la *Einbildungskraft* como productivo-poética (*dichtend*)—inspirada en la imaginación productiva kantiana, correlativa a una *exhibitio originaria*, en tanto distinta de la imaginación reproductiva relativa de una *exhibitio derivativa*—, no deja de ser cierto que es recién en los albores de los años treinta, con el abandono del proyecto trascendental, que comienza a vislumbrarse un pensamiento que gravita en torno al arte y la poesía—y donde, por cierto, la imaginación deja de tener un lugar primordial. Como lo señala el propio Rubio, no solamente “las menciones de Heidegger a la exhibición originaria no tienen lugar en sus textos de los años treinta acerca del arte, sino en escritos previos”, sino que además “en su conferencia sobre el origen de la obra de arte, Heidegger rechaza expresamente las doctrinas sobre exhibición, símbolo y alegoría, a las que considera dependientes del enfoque dualista tradicional” (Rubio, 2017: 287).¹⁰

El giro hacia una concepción del configurar que permita pensar el arte se da en la lección del semestre de invierno de 1931-1932 sobre el *Teeteto* y la alegoría de la caverna, donde “el configurar no es concebido como la apertura de una visibilidad a priori, sino más bien como la interpretación o desciframiento de una seña”; más aún, “ahora la apertura del espacio de sentido es entendida a partir de la tensión con la dimensión del ocultamiento” (Rubio, 2010: 95). No es casual que se trate del mismo momento en que Heidegger escribe la primera versión de “El origen de la obra de arte” (cf. Heidegger, 1989), donde se desarrolla una concepción del acontecer de la verdad en la obra dado por el enfrentamiento o la disputa entre el mundo en tanto instancia de apertura y la tierra como instancia de donación pero también de ocultamiento. Ahora, el arte es producción figurativa—ya no entendida despectivamente como *Darstellung*, sino como *Dichtung* o *Hervorbringen*— “ontológicamente originaria en el sentido de que es una tensión entre instancias de manifestación y retracción de sentido en la surge un ente (obra de arte, figura) que se exhibe originariamente” (Rubio, 2013: 25), haciendo patente al mismo tiempo las condiciones de su

propio surgimiento. De acuerdo con Rubio, podemos ver en esta *Kehre* el paso “de una *concepción óptica* de la formación de imágenes, centrada en la visibilidad de determinaciones a priori, hacia una *concepción plástica*, orientada a la actividad del traer-ahí-delante, desde lo oculto a lo desoculto” (Rubio, 2010: 97). El paso del enfoque pictórico al enfoque escultórico—cabe aclarar que en la primera versión de *Vom Ursprung...* no está presente aún el análisis de los zapatos vangoghianos— tiene desde luego la ventaja de poner en juego no sólo lo ontológico sino también lo óptico, permitiendo de este modo pensar el arte; sin embargo, el abandono del enfoque pictórico parece implicar al mismo tiempo una capitulación para la filosofía de la imagen.

Y sin embargo, ¿qué pasa si la imagen, como en el cine, es temporal? No se trata de que la imagen *esté en* el tiempo, sino que sea por sí misma, como diría Deleuze, *imagen-tiempo* (cf. Deleuze, 1985). Una indagación en esta línea requeriría evidentemente otro trabajo. Nos limitamos aquí a plantear la pregunta y a mencionar un abordaje que considera este elemento. El aburrimiento, como tan detalladamente lo analizara Heidegger en el curso del semestre de 1929/1930 (GA 29/30: §§19-38), tiene una relación esencial con el tiempo. Por este motivo, Misek (2010) y Quaranta (2020) han abordado la relación entre cine y aburrimiento desde una perspectiva heideggeriana. En cuanto al primero, se concentra en la experiencia del paso del tiempo, contraponiendo el cine que “mata el tiempo” (Misek, 2010: 779-781) o intenta hacerlo—resulta ridículo en los casos en los que fracasa— a un cine que, a condición de correr el riesgo de aburrir, le restituye a cada cosa su propio tiempo. Quaranta, por su parte, realiza una contraposición similar entre un cine que procura tapar su *horror vacui* a costa de llenar la pantalla de fuegos de artificio a films que revelan la vacuidad del tiempo y de este modo, al aburrir profundamente, dan lugar al pensamiento.¹¹ Mientras que para Quaranta el aburrimiento tiene un efecto formador del espectador, Misek sugiere que, si bien poner de relieve el paso del tiempo puede conducir a una actitud mórbida, no necesariamente es el caso, y es preciso arriesgarse a aburrir mientras el foco esté puesto en respetar el tiempo de cada persona y de cada cosa, en lugar de imponerle a todo el nuestro. Cabe destacar que este tipo de cine reivindicado por ambos autores cumpliría el desiderátum heideggeriano en oposición al *time-lapse* de la planta.

3. LAS SEGUNDAS VIDAS DE HEIDEGGER EN EL CINE

3. 1. ENTRE LA SELVA NEGRA, HOLLYWOOD Y EL BIBLE BELT

¹⁰ La tesis de Rubio al respecto, no obstante, es que la *Dichtung* de los años treinta es una reelaboración de la *dichtende Einbildungskraft* de los veinte (cf. Rubio, 2009; 2017: 288).

¹¹ En cuanto a los primeros, podrían resultar paradigmáticos directores como Guy Ritchie o Baz Luhrmann (además de la casi totalidad del cine hollywoodense actual y de sus imitaciones globales).

Los trabajos existentes sobre la relación entre Heidegger y el cine, enfrentados a la dificultad de hacer una suerte de ontología de la imagen cinematográfica a partir del pensamiento heideggeriano (o siquiera algún principio de crítica cinematográfica),¹² han a menudo tomado la opción de establecer paralelismos temáticos entre *Ser y tiempo* y determinados films. En el ámbito hispanohablante, se destacan los trabajos de Arenas (2011) y Alzola (2016), quien toma como corpus cinematográfico los tres primeros films de Terrence Malick. Ello confluye con una segunda vertiente de trabajos sobre Heidegger y el cine que toman como corpus los films de este director (Batcho, 2018; Critchley, 2002; Hay, 2015; Loht, 2013; Sinnerbrink, 2006; Woessner, 2011; Zocchi, 2018).

La obra de Terrence Malick (Waco, 1943) resulta imposible de obviar si se trata de la relación entre Heidegger y el cine. En efecto, el cineasta norteamericano, originario de una zona rural de Texas, estudió filosofía en Harvard entre 1961 y 1965 bajo la dirección de Stanley Cavell, graduándose con una tesis sobre el concepto de horizonte en Husserl y Heidegger (Malick, 1966). A continuación, obtuvo una beca para realizar una investigación en Oxford sobre el concepto de mundo en Kierkegaard, Heidegger y Wittgenstein. Inconvenientemente, le tocó como director Gilbert Ryle, quien intentó convencerlo de escribir sobre un tema “más filosófico” (cf. Critchley, 2012: 16-17). Si bien luego dictó clases sobre Heidegger en el MIT reemplazando a Hubert Dreyfus, nunca redactó su tesis y el desinterés de Ryle fue el punto de inflexión que marcaría su abandono de la filosofía. Malick tradujo asimismo al inglés *Vom Wesen des Grundes* (“The Essence of Reasons”, tal vez no la mejor elección para el título).

Quisiéramos sostener tres tesis con respecto a la relación entre Malick y Heidegger: (a) en primer lugar, que se trata de un cine que oscila entre una angustia que se enfrenta a su propia finitud y un asombro que supone una trascendencia óptica; (b) en segundo lugar, que la relación entre imagen visual y voz en off releva la distinción heideggeriana entre tierra y mundo; (c) por último, que Malick filma de un modo tal que las categorías de sujeto y objeto resultan imposibles de aplicar, acompañando a los personajes y sus mundos en un *Mitsein* cinematográfico. En cuanto a este último punto (c), se suele establecer en cine una distinción entre plano o imagen subjetiva (lo que es visto por un determinado personaje) y plano o imagen objetiva (lo que vemos independientemente de la mirada de los personajes). Es evidente que la práctica y la teoría cinematográficas se enfrentan aquí a los mismos obstáculos que la filosofía. Una vía para sortear las insuficiencias de dicha dicotomía es la categoría, propuesta por Mitry, de “imagen semisubjetiva” (1978: 82-89). En efecto, la dicotomía mentada—Mitry prefiere hablar en términos de imagen “analítica” y “descriptiva”—, no sólo excluye la posibilidad de ver simultáneamente al sujeto y al objeto, sino que también impide “*estar con*” (Mitry, 1978: 83) un personaje. El ejemplo que ofrece el autor es una escena de *Jezebel* (William Wyler, 1938) en la cual la cámara sigue por todas partes a la protagonista, Julia:

Se detiene, prosigue sus ideas, gira, da vueltas en una serie de cortos travellings acentuados por diversas panorámicas. De este modo, al verla moverse, tenemos la impresión de movernos con ella; además, lo febril de los movimientos de la cámara, guiados por el nerviosismo de sus gestos, comunica esta febrilidad al espectador que tal suerte experimenta los mismos sentimientos de impaciencia, de nerviosismo, y comparte su emoción.

Mientras un plano descriptivo nos la habría mostrado de una forma completamente exterior, la imagen subjetiva nos habría hecho movernos en su lugar sin que hubiéramos podido asumir realmente sus sentimientos. No podemos compartir su emoción salvo en la medida en que su comportamiento, objetivamente descrito, nos dé su *sentido*. [...] La imagen simultáneamente descriptiva y analítica resuelve el problema de modo satisfactorio.” (Mitry, 1978: 85)

Refiriéndose a dicha categoría, Deleuze sostiene que este “ser-con [être-avec] de la cámara [...] no se confunde con el personaje, ni tampoco está por fuera de este, sino que está con él. Es una suerte de *Mitsein* propiamente cinematográfico” (Deleuze, 1983: 106). Si bien la idea de una semisubjetividad no parece superar las aporías familiares para la filosofía, la noción de una “imagen simultáneamente descriptiva y analítica” que está (o *es*) con los personajes describe de modo cabal una manera de filmar que parece colocarse más acá de la distinción entre sujeto y objeto, y que se corresponde enteramente con el modo de filmar de Malick. En efecto, ¿quién mira y quién habla en sus películas? ¿O más bien, desde dónde se mira y se habla, se experimenta? Hay una primera persona oscilante, moviente, que se desliza por lo general entre distintos personajes—lo que Deleuze habría llamado, siguiendo a Pasolini, una subjetiva indirecta libre (1983: 106-111). En cuanto al primer punto (a), por otra parte, esta subjetiva indirecta libre va pasando por diferentes ojos y bocas—el film más polifónico, en este sentido, es *The Thin Red Line*—, pero siempre desde un lugar existencialmente determinado: las voces en off podrían venir desde el lecho de muerte de los personajes, y al mismo tiempo desde el momento mismo cuya experiencia describen, como si estuvieran experimentando la resolución anticipadora (*erlaufende Entschlossenheit*) de su propia mortalidad, aunque no siempre llegando hasta el final. Del mismo modo que el espacio en Malick no es empírico, la temporalidad tampoco lo es, y es siempre esta temporeidad la que escande el ritmo de sus films.

Cabe señalar que el corpus elegido por Alzola (2016) para poner en relación con *Ser y tiempo* consiste en los tres primeros films del director: *Badlands* (1973), *Days of Heaven* (1978) y *The Thin Red Line* (1998). Si, como sostiene Rodríguez Serrano, “el autor cinematográfico que más ha sido ‘leído’ en relación con Heidegger ha sido, sin duda, el

¹² Rodríguez Serrano señala 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 fílmica. Heidegger no admite la especificidad de un objeto de estudio fílmico ni técnica hermenéutica específica que permita, por ejemplo, discriminar entre unas cintas de otras, buenas o malas” (2017: 304).

Terrence Malick anterior a *El árbol de la vida* (2017: 30), es precisamente porque el film ganador de la Palma de Oro en Cannes hace gala de un cristianismo explícito que echa por la borda cualquier intento de relación con el pensador oriundo de Messkirch. Hay una ambigüedad en la interioridad de la voz malickiana, sin embargo, que hace pensar en alguien precursando su propia muerte *a la vez que* mantiene una relación con la trascendencia concebida al modo onto-teológico. Esto se ve inclusive en el bellísimo documental *Voyage of Time: Life's Journey* (2016), en el que la voz, que no es sino es la vida consciente hablando, se dirige a la instancia creadora y le dice “I touched you”—es imposible no pensar aquí en *La creación de Adán* en la bóveda de la Capilla Sixtina—, frase que resume la serie de tópicos del judeocristianismo que aparecen tanto en este maravilloso ensayo-documental como en la ya mencionada *The Tree of Life* (2011) y en su último film *A Hidden Life* (2019).¹³

En Malick, Dios existe, pero parece ausente. Obra de maneras misteriosas que, en tanto no comprendemos, nos confrontan al sinsentido de Su ausencia, un poco al modo de Bergman, aunque la crudeza del desconsuelo desesperado e irremediable propios de la angustia bergmaniana se transforma en Malick en una contemplación calma y ultra-estetizada que resuena—y a la vez chirría— con „Gelassenheit“. Esta ultra-estetización está presente tanto en la fotografía como en el uso casi permanente de música clásica y en los humanos que elige para mostrar: actores canónicos caracterizados por la así llamada “belleza hegemónica” (blancos y flacos)—inclusive cuando tiene que mostrar humanos “primitivos” en *Life's Journey* vemos cuerpos que sólo pueden ser el resultado de una intensa rutina de gimnasio contemporáneo.¹⁴

Los personajes de Malick se enfrentan a su propia muerte y a lo arbitrario de su existencia, y escuchamos sus voces angustiadas en monólogos interiores mientras vemos escenas casi abstractas, cuerpos y pastizales en movimiento, etc. En el límite, deja prácticamente de haber diálogos intradie-

géticos, es decir, interacción presente, para que la voz nos guíe puramente hacia sus propias cavilaciones, miedos y anhelos. Esto nos lleva al segundo punto (b), puesto que los films de Malick están todos contruidos a partir de un mismo principio compositivo: en lo sonoro, una voz en off reflexiva y errante; en lo visual, planos de insoslayable belleza natural. Si la imagen visual presenta una tierra que cobija—en la cual los elementos tienen una importancia capital—, la voz implica siempre una determinada posición de ser en el mundo. Inclusive cuando un personaje le habla a otro —salvo excepciones—, la voz está doblada, y no son necesariamente cosas que los personajes se hayan dicho efectivamente. Esto es muy evidente, por ejemplo, en *Knight of Cups* (2015). Es como si a todos los personajes les hubiesen inyectado esa droga que no permite mentir, y las voces que oímos dicen cosas que pudieron haber dicho con el cuerpo, con gestos, con actitudes, no necesariamente con palabras. La carencia de una espacialidad empírica—volcada cinematográficamente en la falta absoluta de *raccord*, en los merodeos de cuerpos, luchas juguetonas, asedios y rodeos que sólo pueden interpretarse simbólicamente, así como, sobre todo, en la ausencia de un vínculo concreto entre la voz y el cuerpo— provoca una fragmentación de la trama que algunas veces enriquece la narrativa y otras repele la inmersión en las escenas. Esto vale especialmente no para la trama en el sentido convencional, que Malick ignora a sabiendas, sino sobre todo para lo que podemos llamar la “trama malickiana”, el *stream of consciousness* polifónico que lleva el fluir de cada film. Frente a la errada impresión de ausencia de trama, lo cierto es que sucede exactamente lo contrario: la trama es extremadamente compleja, sólo que se nos muestran apenas indicios de ella, y reconstruirla es menos importante que experimentar cada momento. Hay una atención al momento presente que es donde radica esa magia de los gestos que Heidegger entrevió en Kurosawa, la danza, la sensorialidad de las imágenes, se trate de un pájaro volando o de las burbujas provocadas por un cuerpo en el agua.

Los personajes de Malick están perdidos, no tienen brújula u orientación, y en algunos casos (*Knight of Cups*, *Song to Song*) se entregan a los placeres mundanos con un vacío existencial indisimulable. Y sin embargo, si hay conciencia de ese estado de perdido es porque hay una llamada. En *Knight of Cups*, viene dada por *otra* voz en off que narra la historia de un príncipe que olvidó quién era. En este sentido, lo llama hacia un destino; el problema es que nunca se sabe cuál es. Si se quiere, hay llamada pero no destinación. Los personajes —como el idiota de Dostoievski, como los personajes de Kurosawa según Deleuze— sienten que siempre hay algo más importante, que la vida está en otra parte, que no están yendo por el camino correcto, pero nunca saben cuál es ese camino correcto. Faye, el personaje interpretado por Rooney Mara, dice en *Song to Song* (2017): “There is something else, something that wants us to find it.” El camino recto no aparece nunca: lo que hay es gente perdida, y un llamado de

13 En esta última —sin duda el opus más solemne y menos interesante del director, junto con *The Tree of Life*—, un granjero vive en paz con su familia en las montañas austríacas hasta que los nazis rompen ese idilio bucólico con su tecnología (esto es patente especialmente en el contraste entre el sosiego auditivo de la montaña y el sonido estruendoso de los aviones con la llegada de los nazis). Este aspecto, que podría relacionarse con *cierto* heideggerianismo, se combina con un aspecto fuertemente cristiano relativo al tema principal de la película, a saber, el sacrificio y la redención. De hecho, Franz Jägerstätter, el objeto de conciencia en quien se inspira el film, fue declarado beato y mártir por Benedicto XVI. Vale aclarar que no es la tematización del sacrificio sino el modo de narrarlo lo que bordea lo *kitsch*—contrastar, a este respecto, con *Offret* (Andrei Tarkovski, 1986)—.

14 En este sentido, el casting es sus películas es incomprensible, hasta el punto de que uno se pregunta si elige malos actores a propósito para sus protagonistas. Son pocas las veces que acierta. Sin embargo, esa sensación respecto de los protagonistas también se relaciona con el hecho de que no suelen hablar intra-diegéticamente, y así, uno sólo los ve deambulando con sus reflexiones, parlanchines hacia dentro y mudos hacia fuera. En cuanto a la fotografía, los directores de fotografía con los que trabajó Malick (Néstor Almendros y Emmanuel Lubezki) son grandes artistas en sí mismos, pero hay que decir que Lubezki, a pesar de su gran ojo, abusa de los movimientos del steadicam.

la conciencia a volver a sí que no termina de asumirse. Los personajes están suspendidos en ese espacio entre la pérdida y la llamada, pero sin nunca cruzar el umbral, sea hacia la *Eigentlichkeit*, sea hacia una inmersión total en el uno.

3.2. LA TÉCNICA Y EL TIEMPO

Mención aparte merece el film *The Ister* (David Barison y Daniel Ross, 2004), documental de algo más de tres horas de duración que se presenta como un acompañamiento al curso de Heidegger *Hölderlins Hymne »Der Ister«* (1942). Más que intentar graficar las citas de Heidegger y los pasajes de Hölderlin, el film nos lleva en un viaje de temporalidades múltiples: el presente de las ciudades aledañas al Danubio, con su pasado reciente de guerras; el acontecimiento de la hominización, tanto desde el lenguaje mítico como desde el histórico; el presente inmóvil de los griegos, y su carácter de pasado para nosotros; el poetizar de Hölderlin, que establece un vínculo entre el pasado griego y el presente de la Alemania del XIX; 1942, el año en que Heidegger dicta su curso, con todo lo que este momento histórico implica. En su himno, Hölderlin elige no utilizar el término corriente en alemán para el Danubio, *Donau*, sino *Ister*, un antiguo nombre derivado del griego. El film nos lleva por este río, desde su desembocadura en Rumania hasta su fuente en la Selva Negra. Este gesto es ya eminentemente heideggeriano: como sostiene el pensador alemán en el curso en cuestión, “el río es el viaje” („Der Strom ist die Wanderschaft“, GA 53: 35). Las citas de Heidegger y Hölderlin funcionan como hitos o marcas en el camino (*Wegmarker*) que separan los episodios. Entre filmaciones en locación a lo largo del Danubio, vemos y oímos discursos densamente conceptuales de los filósofos franceses Bernard Stiegler, Jean-Luc Nancy, y Philippe Lacoue-Labarthe, así como del director alemán Hans-Jürgen Syberberg.

Pensado en términos espaciales, es entonces un viaje hacia el origen; de hecho, cada vez que se cambia de locación, vemos un cartel que indica a cuántos kilómetros estamos de la “fuente” (*source*). Sin embargo, en términos temporales no nos remontamos hacia el pasado sino que nos dirigimos desde los primeros pasos en la hominización hacia el presente. La fuente no es, pues, el pasado, sino que fluye en dirección inversa, acaso desde un futuro no vivenciado y no vivenciable. Este carácter fantasmático de la fuente es resaltado sobre el final del viaje: la fuente del Danubio es a su vez la desembocadura de otros dos ríos, el Brigach y el Breg; luego de pasar por la Donauquelle—la considerada fuente oficial—, el film prosigue camino, y un cartel nos dice que “río arriba de Donaueschingen sobre el Breg, los habitantes de Furtwangen también se ven a sí mismos como residentes de la fuente del Danubio” (Segunda Parte: 1 hora 16’). El film, de hecho, termina con Syberberg diciendo que la Alemania de Hölderlin y Heidegger no existe más.

En *The Ister*, al igual que en el *Voyage of Time* de Malick, asistimos al nacimiento del mundo. Muy de otra manera, claro, pero cuando Stiegler cuenta el mito de Prometeo y Epimeteo, las imágenes que vemos y los sonidos que oímos nos transportan a una temporalidad cosmogónica, que vivenciamos con un asombro casi presocrático. Dicho mito plantea una cuestión fundamental que es la del quién—seguimos aquí la argumentación stiegleriana adoptada por el film—. El resto de los animales está marcado por una cualidad y tiene por ende una esencia. No existe para ellos la pregunta “¿quién soy?”. El hombre, en cambio, justamente por no tener cualidades, pero estando dotado de la capacidad de fabricarse prótesis, es por siempre una cuestión para sí mismo. Dice Stiegler: “La técnica es la pregunta. Desde que soy técnico, estoy cuestionando.” (59’) El lazo con Epimeteo consiste en que es el primero que comienza a construirse un saber (*sagesse*) a partir de la acumulación de sus errores, lo cual a su vez es posibilitado por las prótesis que le permiten registrar lo acontecido. Un punto discutible de la lectura stiegleriana de Husserl es que, para el filósofo francés, no hay algo así como un pasado no vivido en el creador de la fenomenología—algo que es contradicho por la misma idea de una fenomenología genética, así como por el concepto de sedimentación—.¹⁵ En Heidegger, en contraposición, “el presente no es viviente, sino que está asediado [*hantē*] por los fantasmas del pasado no vivido” (Segunda Parte: 54’). Los fantasmas del pasado están presentes en el mundo, precisamente, a través de las prótesis, los vestigios que han dejado—el *βιβλίον* ya denunciado por Platón en el *Fedón* (230d-e). Si la facticidad del pasado me es dada a través de la técnica, entonces esta es constitutiva de la temporalidad originaria. La tesis de Stiegler en cuanto a Heidegger es, en este sentido, que no terminó *Ser y tiempo* porque la idea de que la tecnicidad posibilita la mortalidad se contraponía a su concepción de la técnica como cálculo.

En el himno de Hölderlin, especialmente en la lectura heideggeriana, el río es un semi-dios, una instancia que con un vocabulario previo se llamaría “trascendental” y que cumple una función de localización o de territorialización. El Ister otorga la habitabilidad de la tierra a los humanos y determina su hogar. En este sentido, lo primero que el film nos muestra del poema es un pasaje sobre el nacimiento de la luz y luego uno sobre la sedentarización, la habitación, el comienzo del construir y del morar. A continuación, en el importante sitio arqueológico de la ciudad de Istria, el arqueólogo Alexandru Suceveanu nos cuenta que el Danubio es la fuente de la fertilidad propia de la zona, razón por la

¹⁵ Como señala Osswald, “puede decirse que mientras el método estático se orienta a captar mediante un análisis de las vivencias la estructura esencial de los fenómenos que se presentan como un hecho consumado, la perspectiva genética intenta develar la ‘historia’ de la conciencia y sus correlatos, de manera tal que tanto el sujeto como el objeto se revelan como el resultado de un proceso de génesis” (2016: 37).

cual hubo una gran riqueza agrícola y, por ende, civilización. Y puesto que el morar no es sólo espacial sino también histórico, no es extraño que Grecia esté tan presente en la película, a pesar de que el Ister no pase por su territorio. Grecia es tan importante para Stiegler como para Heidegger y Hölderlin, puesto que es allí donde empieza, para el filósofo francés, una aceleración de las “rupturas tecnológicas”, término que recupera del historiador Bertrand Gille. Desde el comienzo de la técnica, que no es otra cosa que el comienzo de la humanidad, las rupturas tecnológicas se daban cada cientos de miles de años. En el Neolítico, pasan a darse cada miles de años. Pero con los griegos se inicia un proceso de aceleración: las rupturas pasan a darse cada cientos de años, y la distancia temporal se va disminuyendo hasta que en la “época clásica”—como le llaman los franceses a la temprana Modernidad—, pasan a darse cada décadas. Por último, en la Revolución Industrial deja directamente de haber estabilidad: ya no hay rupturas propiamente dichas sino un cambio permanente. Esto se debe a que, si hasta el siglo XVIII, la ciencia—que incluye a la filosofía, es decir, los saberes— y la técnica se comunican muy poco, entre fines del XVIII y principios del XIX, comienza la próspera unión entre ciencia y técnica a través de la industria.

Como se ve, la cuestión en debate es la de la técnica. Para Stiegler, técnica equivale a hominización; la estructura existencial fundamental es la tecnicidad, en tanto la técnica abre mundo. Stiegler subraya que la división platónico-aristotélica entre ser y devenir, esencia y apariencia, naturaleza y artificio, implica una equiparación de la ontología con la naturaleza—y, lógicamente, de la técnica con el artificio. Eso es lo que lleva al clásico desdén o indiferencia desde la filosofía hacia la técnica. En este sentido, es innegable que Heidegger es heredero de dicha tradición. Ese alejamiento entre teoría y técnica cambia con la Revolución industrial: la relación de oposición se convierte en una de composición, y se entra en un proceso de innovación permanente. Con la competencia entre las industrias comienza el capitalismo propiamente dicho y, con él, la globalización. La competencia se realiza en el plano de las innovaciones técnicas, lo cual genera un gran dinamismo. Comienza la guerra tecnocientífica, pero también el cambio en todos los aspectos de la vida y por ende la conciencia de la historicidad.¹⁶ Mientras escuchamos todo esto, navegamos el Danubio río arriba observando, desde la popa, las machadianas estelas en la mar.

El devenir de la técnica es entonces el devenir del Dasein. Ahora bien, “al mismo tiempo, hay, entre el hombre y la producción del hombre que es la técnica, un riesgo perpetuo de divorcio, porque la técnica forma un sistema, y ese sistema tiene una dinámica propia” (29’). Ahí es donde la técnica comienza a presentar problemas para el Dasein; por ejemplo, la automatización provoca desempleo. Es lo que Bertrand Gille

denomina desajuste (*désajustement*), y que Stiegler resume con el “The time is out of joint” shakespeariano: si el tiempo sale de sus goznes y se rompen los “ciclos naturales” de la *Φύσις*, es precisamente a causa de la técnica.

Hasta los humanos, nos dice Stiegler, la vida se basa en la combinación de dos sistemas de memoria: la memoria genética (el ADN) y la memoria individual del sistema nervioso. Estas dos memorias, que existen en todos los vertebrados, no pueden comunicarse entre sí. De ese modo, la experiencia individual se pierde para la especie cuando muere el individuo. Lo que hace posible la técnica es precisamente la transmisión de generación en generación. La técnica le permite a la vida guardar huellas de la experiencia individual, y transmitir las. Que la técnica sea un soporte de la memoria tiene una implicancia filosófica fundamental, a saber: la técnica es la condición de la constitución de la relación con el pasado, no ya a nivel individual, sino con el pasado no vivido.

Ahora bien, si el ser y el tiempo se vinculan a través de la mortalidad, la técnica y el tiempo lo hacen a través de la historicidad. La historicidad (*Geschichtlichkeit*), el pasado del Dasein, no es la historia vivida por el Dasein sino, como dice Stiegler, lo historial hölderliniano (que no es en absoluto husserliano): “Es la figura de la facticidad que heredo: el Dasein es mortal en la medida en que es heredero.” (Segunda Parte: 46’) Pero sólo se puede ser heredero—esto es, hacerse cargo del pasado *no experimentado*— en la medida en que la técnica lo hace posible. Ese es el punto ciego que Stiegler señala en Heidegger, y que concierne a la relación entre técnica e historicidad.

Inevitablemente, la película toca el nazismo de Heidegger, y nos guía por el campo de concentración de Mauthausen—situado, como todas las locaciones del film con excepción de aquellas en que hablan los filósofos, en las cercanías del Danubio— mientras Lacoue-Labarthe discute un polémico pasaje en el que Heidegger compara la agricultura tecnificada con la industrialización de la muerte. En lugar de seguir aquí al filósofo de Tours, permítasenos un breve *excursus* en relación al tema que nos concierne. La cuestión del destino, creemos, no está lo suficientemente enfatizada en el film. Recordemos el siguiente pasaje de “La pregunta por la técnica”.

La esencia de la técnica moderna pone al hombre en el camino de aquel hacer salir de lo oculto por medio de lo cual lo real-efectivo [*das Wirkliche*] en general, de un modo más o menos perceptible, se convierte en existencias [*Bestand*]. Poner en un camino— a esto, en nuestra lengua, se le llama: enviar [*schicken*]. A aquel enviar coligante [*versammelnde Schicken*] que es lo primero que pone al hombre en un camino del hacer salir lo oculto, lo llamamos el destino [*Schicksal*]. Desde aquí se determina la esencia de toda la historia acontecida [*Geschichte*]. [...] Y sólo el sino [*Geschick*] que marca el representar objetivante provee lo histórico [*das Geschichtliche*] para la

¹⁶ Para todos estos desarrollos, cf. Stiegler, 1994.

Historia [*Historie*], es decir, para que se haga una ciencia [...]. (GA 7, 25; 1994: 26, trad. modificada)

Heidegger concluye allí que “el hombre llega a ser libre justamente en la medida en que pertenece a la región del sino, y de este modo se convierte en uno que escucha” (GA 7, 25; 1994: 26-27). Se trata de un ejemplo entre muchos de una estrategia típicamente heideggeriana que consiste en dar vuelta la dirección aparente de la causalidad: no es que decidamos algo, sino que ese algo nos llama. En ese sentido es un destino.¹⁷ Es cierto, no lo es en el sentido tradicional en tanto que no está dado de antemano, y es por eso que la cuestión de si es primero el destino o primera la decisión se vuelve empíricamente indecidible. Ontológicamente, no obstante, el Dasein decide escuchando un llamado, y es este llamado el que determina la decisión a través de la escucha—de ahí la importancia del “oído de Heidegger”—. Esto es algo que Heidegger lleva incluso al terreno del conocimiento, entendiendo la teoría como suprema realización de la praxis: “todo saber acerca de las cosas permanece de antemano entregado a la hegemonía del destino y fracasa ante él”, pronuncia en el discurso del Rectorado, en el que la palabra “destino” (*Schicksal*) aparece trece veces y que comienza con una inversión como la señalada: los dirigentes—si son auténticos— son dirigidos por la misión propia del destino del pueblo alemán—„das Schicksal des deutschen Volkes“ (GA 16: 107). El resto de la historia es anecdótico (para los aspectos filosóficamente relevantes, cf. Rossi, 2004); no se trata de historia empírica sino, para retomar la expresión, de fenomenología genética, esto es, de la historia de los hitos que moldearon la configuración ontológica o trascendental.¹⁸ Lo importante, en este sentido, es la decisión tomada por Heidegger a la luz de su propia filosofía. Y no se trata sólo de *Ser y tiempo* y de la clásica crítica lituano-francesa a la *Jemeinigkeit* de la muerte, puesto que en 1933 ya estaba obrando con fuerza la *Kehre*. En 1931, como vimos, redacta la primera versión de *Vom Ursprung...*, donde aparece un Heidegger liberado de la terminología fenomenológica. Lo importante en este punto es que los *Gefürte Führer*—„die Führer selbst Geführte sind“— son dirigidos en tanto siguen el *τέλος* destinal: la inversión causal mentada parece pues inclinarse, precisamente, hacia la “autoafirmación”

17 Recordemos la definición de *Ser y tiempo*, donde queda claro que la resolución (*Entschlossenheit*) es correlativa al destino: “Llamamos destino [*Schicksal*] al precursante entregarse al Ahí del instante, insito en la resolución. En el destino se funda también el sino [*Geschick*], que entendemos como el acontecer del Dasein en el coestar con los otros. El sino destinal [*schicksalhafte Geschick*] puede ser abierto explícitamente en la repetición en lo que respecta a la herencia transmitida.” (GA 2: 386; 1997: 402; trad. modificada)

18 Siguiendo nuevamente a Osswald, “la investigación genética no debe confundirse con una indagación empírica, a la manera de una historia que recorra y recoja las experiencias de un yo determinado para explicar su situación presente o futura, sino que [...] se trata de la historia trascendental que hace posible la historia fáctica” (2016: 39-40).

(*Selbstbehauptung*)—sea de la Universidad alemana, del pueblo histórico o del Dasein—.

Babich (2011) ha formulado tres preguntas en relación a las voces que aparecen en el film. En primer lugar, ¿por qué tanto lugar a Stiegler, en lugar de figuras más autorizadas como Walter Biemel, Dominique Janicaud, Jacques Taminiaux o Ute Guzzoni? “Es en tanto filósofo de la tecnología más que en tanto comentador de la pregunta de Heidegger concerniente a la técnica, a pesar de la notable importancia de la cuestiones tecnológicas a través del curso de Heidegger sobre *Der Ister*, que Stiegler ofrece sus propias intervenciones sobre el tema trágico-cómico o prometeico-epimeteico de la tecnología.” (Babich, 2011: 14) En segundo lugar, ¿por qué elegir a tres filósofos franceses, si el río en cuestión no pasa por Francia? Hay que decir que Daniel Ross, co-director del film, es el traductor de Stiegler al inglés, además de haber escrito una tesis sobre dos cursos de Heidegger—el de 1924/1925 sobre el *Sofista* y, precisamente, el de 1942 sobre *Der Ister*— en la que Stiegler tiene una importancia fundamental (cf. Ross, 2002). Pero no olvidemos la primera línea del himno hölderliniano: *Jetzt komme, Feuer!* (Hölderlin, 1953: 198) Es a partir de ese puntapié inicial sobre el fuego que el documental se hace cargo de la pregunta por la técnica—de hecho, la película bien podría llevar el nombre de la trilogía stiegleriana, *La técnica y el tiempo*—. Sin embargo, más interesante es la tercera de estas preguntas: ¿por qué, en efecto, esa contraposición tan tajante entre los intelectuales con nombre y todas esas caras anónimas, esas “voces reducidas a extras acústicos impagos, a ruido de fondo” (Babich, 2011: 23)? Si Heidegger enseña a prestar tanta atención a lo no-dicho como a lo dicho, ¿no habría que cuestionar la ausencia de “mujeres, negrxs, judíxs, árabes y eslavxs”, así como de todxs aquellxs a quienes vemos pero no escuchamos en nuestro viaje a lo largo de las costas del Danubio: “lxs trabajadorxs de los ferris, lxs celebrantes bailando de alegría en la plaza” (Babich, 2011: 23)?

Antes de dar por finalizada esta sección, es pertinente mencionar otro documental de inspiración heideggeriana: *Being in the World* (Tao Ruspoli, 2010). Este film también se enfoca en la especificidad de la existencia humana, pero si *The Ister* sigue una perspectiva genética, el documental de Ruspoli adopta una perspectiva estática. Vemos a una serie de personas excelsas en oficios manuales: los músicos de una banda de jazz (un contrabajista, un trompetista, un pianista y un baterista), una malabarista, un guitarrista español de flamenco, un carpintero y arquitecto japonés, una anciana cocinera afroamericana de New Orleans, un motonauta. El film nos arroja brevemente en sus mundos, con sus reglas y sus improvisaciones. Varios temas se tocan allí, como la relación del instrumentista con su instrumento, pero el punto principal que se destaca es ese *on ne sais quoi* que va más allá de las reglas. El ejemplo paradigmático es el de la cocinera que, para subrayar la insuficiencia de las recetas, dice: “La cocina es como la religión. Las reglas no hacen al cocinero más de lo que los sermones hacen a un santo.” (29’) El film muestra lo que se podría llamar la escena heideggeriana estadounidense, con célebres *scholars* como Hubert Dreyfus

y John Haugeland. El mencionado foco de la película aparece asimismo en el relato del combate del primero de estos filósofos contra la inteligencia artificial. Dreyfus es autor de *What Computers Can't Do* (1972), y relata la animosidad de los investigadores en inteligencia artificial del MIT frente a su postura, que era vista como una amenaza con respecto al financiamiento recibido por parte del Estado norteamericano a dichos programas de investigación. Como se puede inferir ya desde el título del libro, Dreyfus argumenta que la inteligencia artificial no puede—ni podrá— alcanzar el pensar y sentir humanos—esto fundamentado desde una perspectiva heideggeriana. En la misma línea, le preguntan al guitarrista de flamenco por qué las guitarras que no son artesanales son tan malas, a lo cual responde: “Porque las hace una máquina, y la máquina no siente, la máquina no entiende.” (1 hora 5’) En este sentido, el film reivindica un humanismo y una contraposición con las máquinas que *The Ister*, si se nos permite la expresión, “dialectiza” a través del prometeísmo.

A través de todos estos personajes y con el hilo conductor de la voz de Dreyfus, la película explora el concepto mentado en su título, y enfatiza que el significado (*meaning*) no viene de la interioridad de un sujeto cartesiano ni tampoco de una trascendencia divina, sino del modo de ser en el mundo con otros en situaciones concretas. Se trata en definitiva de un film mucho más fácil de ver que *The Ister*, no solo por su duración (una hora y veinte frente a las más de tres horas de su par australiana) sino también porque las relaciones entre la voz y la imagen son inmediatamente aprehensibles. Por las mismas razones, no se encontrará en *Being in the World* el poetizar disyuntivo entre imagen y sonido, la riqueza conceptual ni la trashumancia narrativa de *The Ister*.

4. A MODO DE CONCLUSIÓN

De la primera sección, concluimos que Heidegger parece haber tenido un desprecio absoluto por el cine debido a su concepción del mismo desde el punto de vista de (a) la curiosidad, y (b) la técnica. Al mismo tiempo, se puede inferir que su animosidad hacia el cine no se debía a razones políticas. Sin embargo, en los años cincuenta parece haber vislumbrado una magia del gesto en *Rashomon*. En la segunda sección, pusimos de relieve la relevancia del juego entre tierra y mundo en su ontología de la obra de arte, en la cual la misa aparece como lugar de desocultamiento o de acontecer de la verdad (*αλήθεια*). En la tercera sección, por último, analizamos las principales relaciones no ya de Heidegger con el cine, sino del cine con Heidegger. En primer lugar, la obra de Terrence Malick, cineasta formado como filósofo heideggeriano cuyo trabajo reviste, al mismo tiempo que una tendencia ontoteológica, aspectos de cuño heideggeriano. Hemos sugerido tres tesis en este sentido, relativas al punto de vista, al rol de la voz y la imagen, y a la relación de estas con los conceptos fundamentales de Heidegger para pensar la obra de arte. Por último, nos hemos detenido en una obra

inclasificable como lo es *The Ister*, un documental que se presenta como acompañamiento al curso de Heidegger de 1942 sobre el himno de Hölderlin al Danubio, y que es por sí mismo una experimentación filosófico-cinematográfica no necesariamente heideggeriana, pero que ciertamente piensa a partir de Heidegger.

En definitiva, Heidegger ve el cine como un ejemplo más de la inautenticidad de la era técnica, aunque años más tarde escucha un eco extraño en Kurosawa que le llama la atención. El núcleo de la riqueza potencial de esta relación, no obstante, radica en el vínculo entre tiempo e imagen. En este sentido, restaría por hacer un análisis que prosiga una ontología de la imagen cinematográfica teniendo en cuenta los aportes de Heidegger en torno a la temporalidad; en otras palabras, permanece pendiente un estudio sobre Deleuze, Heidegger y el cine. Como sea, si es cierto que desvelar mundos es un desiderátum heideggeriano, todo parece indicar que el cine es un arte que ha cumplido, cumple y cumplirá los requisitos que, independientemente de sus gustos personales, Heidegger le atribuye al arte.



BIBLIOGRAFÍA

- Alzola, P. (2016). Al encuentro de la muerte: una lectura del primer cine de Terrence Malick desde la filosofía de Martin Heidegger. *La torre del Virrey. Revista de Estudios Culturales*, V. 20, N. 2, 1-70.
- Arenas, L. (2011). *Fantasmas de la vida moderna: Ampliaciones y quiebras de lo subjetivo en la ciudad contemporánea*. Trotta.
- Babich, B. (2011), *The Ister: Between the Documentary and Heidegger's Lecture Course Politics, Geographies, and Rivers*. Articles and Chapters in Academic Book Collections, V. 38, N. 1, 1-33. https://fordham.bepress.com/phil_babich/38
- Batcho, J. (2018). *Terrence Malick's Unseeing Cinema. Memory, Time and Audibility*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Borges-Duarte, I. (1996). Heidegger escritor de diálogos. ¿Recuperación de una forma literaria de la Filosofía? *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, V. 13, N. 1, 75-93.
- Critchley, S. (2002). Calm. On Terrence Malick's *The Thin Red Line*. *Film-Philosophy*, V. 6, N. 1, 134-148.
- Deleuze, G. (1983). *Cinéma 1. L'Image-Mouvement*. Minuit.
- Deleuze, G. (1985). *Cinéma 2. L'Image-Temps*. Minuit.
- Hay, N. (2015). Cosmic Mourning: The Birth of Transcendence in Terrence Malick's *Tree of Life*. *TRANS. Revue de littérature générale et comparée*, V. 18, N. 1. DOI: <https://doi.org/10.4000/trans.1065>
- Heidegger, M. (1973). *Kant y el problema de la metafísica*. Fondo de Cultura Económica.
- Heidegger, M. (1976). *Wegmarken: Vittorio Klosterman (GA 9)*.
- Heidegger, M. (1977). *Sein und Zeit. Vittorio Klosterman (GA 2)*.
- Heidegger, M. (1984). *Hölderlins Hymne »Der Ister«*. Frankfurt: Vittorio Klosterman (GA 53).
- Heidegger, M. (1987). *De camino al habla*. Ediciones del Serbal.
- Heidegger, M. (1989). Vom Ursprung des Kunstwerkes: Erste Ausarbeitung. *Heidegger Studies*, V. 5, N. 1, 5-22.
- Heidegger, M. (1994). *Conferencias y artículos*. Ediciones del Serbal.
- Heidegger, M. (1997). *Ser y tiempo*. Editorial Universitaria.
- Heidegger, M. (1998). *Caminos de bosque*. Alianza.
- Heidegger, M. (2000). *Vorträge und Aufsätze. Vittorio Klosterman (GA 7)*.
- Heidegger, M. (2000b). *Reden und andere Zeugnisse eines Lebensweges. Vittorio Klosterman (GA 16)*.
- Heidegger, M. (2001). *Introducción a la filosofía*. Cátedra.
- Heidegger, M. (2006). *Aportes a la filosofía. Acerca del Evento*. Editorial Biblos.
- Heidegger, M. (2009). *Ser y tiempo*. Trotta.
- Heidegger, M. (2010). *Kant und das Problem der Metaphysik. Vittorio Klosterman (GA 3)*.
- Heidegger, M. (2011). *Heráclito. El Hilo de Ariadna*.
- Heidegger, M. (2015). *Cuadernos negros (1931-1938)*. Trotta.
- Heidegger, M. (2018). *Hitos*. Alianza.
- Hölderlin, F. (1953). Der Ister. En *Sämtliche Werke*. 6 Bände, Band 2 (pp. 198-201). Beissner.
- Loht, S. (2013). Film as Heideggerian Art? A Reassessment of Heidegger, Film, and his Connection to Terrence Malick. *Film and Philosophy*, V. 17, N. 1, 113-36.
- Malick, T. (1966). *The Concept of Horizon in Husserl and Heidegger*. BA Thesis, Harvard University.
- Misek, R. (2010). Dead time: Cinema, Heidegger, and Boredom. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, V. 24, N. 5, 777-785.
- Mitry, J. (1978). *Estética y psicología del cine 2. Las formas*. Siglo XXI.
- Molinuevo, J. I. (1998). *El espacio político del arte: arte e historia en Heidegger*. Tecnos.
- Osswald, A. (2016). *La fundamentación pasiva de la experiencia. Un estudio sobre la fenomenología de Edmund Husserl*. Plaza y Valdés Editores.
- Price, B. (2009). Heidegger and Cinema. En Trifonova, T. (Ed.), *European Film Theory* (pp. 108-121). Routledge.
- Quaranta, C. (2020). A Cinema of Boredom: Heidegger, Cinematic Time and Spectatorship. *Film-Philosophy*, V. 24, N. 1, 1-21. DOI: 10.3366/film.2020.0126
- Rodríguez Serrano, A. (2017). El desprecio, la técnica y el lenguaje: sobre el rechazo de Heidegger a la expresión cinematográfica. *Revista de Estudios Culturales de la Universidad Jaume I*, V. 18, N. 1, 27-43.
- Rodríguez Serrano, A. (2019). Desvelando el poema cinematográfico: Un encuentro entre la Alemania de Martin Heidegger y la narrativa audiovisual. *Revista Signa*, V. 28, N. 1, 1329-1356.
- Rodríguez Serrano, A. (2020). El cine en los escritos de Heidegger bajo el *III Reich*. *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, V. 53, N. 1, 301-325.

Ross, D. (2002). *Heidegger and the Question of the Political*. BA Thesis, Monash University.

Rossi, L. A. (2004). La autoafirmación de la nación alemana: el *Discurso Rectoral* de Martin Heidegger como respuesta a "El trabajador", de Ernst Jünger. *Revista internacional de filosofía política*, V. 23, N. 1, 138-159.

Rubio, R. (2009). La concepción ontológica de Heidegger sobre la producción. El descubrimiento de la plasticidad. *Gregorianum*, V. 91, N. 2, 343-369.

Rubio, R. (2010). "Figura" (*Bild*) y "formar configurador" (*Bilden*) como conceptos conductores de la transición del pensar de Heidegger después de *Ser y tiempo*. *Erasmus. Revista para el diálogo intercultural*, V. 12, N. 1, 82-99.

Rubio, R. (2013). La rehabilitación ontológica de la imagen: Heidegger lector de Kant. *Ekstasis: revista de fenomenología e hermenéutica*, V. 2, N. 2, 12-27.

Rubio, R. (2017). La reciente filosofía de la imagen. Análisis crítico del debate actual y consideración de posibles aportes. *Ideas y Valores*, V. 66, N. 163, 273-298.

Seubold, G. (1996). *Kunst al Enteignis. Heideggers Weg zu einer nicht mehr metaphysischen Kunst*. Bouvier.

Sinnerbrink, R. (2006). A Heideggerian Cinema? On Terrence Malick's *The Thin Red Line*. *Film-Philosophy*, V. 10, N. 3, 26-37.

Stiegler, B. (1994). *La technique et le temps: 1. La Faute d'Épiméthée*. Galilée.

Tomio, T. (1996). An Hour with Heidegger. En May, R. (Ed.), *Heidegger's Hidden Sources. East Asian Influences on his Work* (pp. 61-74). Routledge.

Thomson, I. (2010). Heidegger's Aesthetics. En: Zalta, E. (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy, 2019 Edition*: <<https://plato.stanford.edu/archives/fall2019/entries/heidegger-aesthetics/>>.

Walhlberg, M. (2008). *Documentary Time. Film and Phenomenology*. University of Minnesota Press.

Woessner, M. (2011). What is Heideggerian Cinema? Film, Philosophy, and Cultural Mobility. *New German Critique*, V. 113, N. 1, 129-157.

Young, J. (2004). *Heidegger's Philosophy of Art*. Cambridge University Press.

Zocchi, E. (2018). Terrence Malick Beyond Nature and Grace: Song to Song and the Experience of Forgiveness. *Journal of Religion & Film*. V. 22, N. 2, 1-34.

SOBRE EL AUTOR:

Pablo Nicolás Pachilla

Comisión Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

pablopachilla@gmail.com

Doctor en Filosofía (Universidad de Buenos Aires – Université Paris 8). Es Profesor Titular en la Universidad del Cine (FUC). Sus áreas de especialidad son: Filosofía contemporánea, Filosofía continental, Filosofía de la naturaleza, Estética. Dirige el grupo de investigación *Posnaturalismos*, miembro de *Cosmografías. Red iberoamericana de ontologías posthumanas*.