

**Cine, Filosofía y Educación: experiencias de formación,
de la historia y del arte en films de F. Truffaut, V. de Sica y G. Tornatore**

**Cinema, Philosophy and Education: experiences of learning, history and art in
films by F. Truffaut, V. de Sica and G. Tornatore**

Liliana J. Guzmán (lilianaj.guzman@gmail.com) Facultad de Ciencias Humanas.
Universidad Nacional de San Luis. (Argentina)

Resumen

Interpretamos aquí tres films clásicos del cine italiano y francés, en consideración a la Infancia y sus modos de formación y pensamiento: *Los Cuatrocientos Golpes* (Truffaut), *Ladrones de Bicicletas* (De Sica) y *Cinema Paradiso* (Tornatore). Realizamos una inversión de una hipótesis de Giorgio Agamben, según la cual *en nuestro tiempo la Infancia no accede a la posibilidad de una experiencia* (Agamben). A través de relatos donde *la Infancia hace una experiencia con la historia, con la formación y con el arte*, emergen cuestiones tales como *la experiencia de formación, la experiencia histórica, la experiencia del arte*. En este caso abordamos el tema desde el nexo entre Cine y Filosofía.

De la lectura de los tres films, se concluye otra premisa agambeniana: la *afirmación de la experiencia* en los tres filmes confirman otra premisa del autor, a saber, que *la política constituye la vida, y que toda experiencia (de formación, de la historia, del arte) deviene tal en un acontecimiento estético por el cual quien piensa y vive la experiencia, lo hace en un dispositivo de vida y poder con el que construye con el que participa de la Historia*.

Palabras Claves: Experiencia – Formación – Historia – Arte – Subjetividad

Abstract

In this work we interpret three classical films from Italy and France, in which we focus on infancy and its ways of thought and learning: *Les Quatre Cents Coups* (Truffaut), *Ladri di biciclette* (De Sica), and *Cinema Paradiso* (Tornatore). Giorgio Agamben holds that *nowadays, infancy does not have access to experiences*. Issues such as experiences of learning, of history and of art arise from narrations in which infancy generates experience with history, learning and art. In this case, we address this issue from the link between cinema and philosophy.

From the analysis of these three films, we conclude another agambenian premise: *the assertion of experience* in all three films we confirm another premise proposed by the autor, namely that politics constitute life, and that all experience (of learning, of history, of art) becomes so in an aesthetic occurrence through which the person who

thinks and lives the experience, does it in a device of life and power with which he construes and takes part in history.

Keywords: Experience – learning – history – art – subjectivity

I. Sobre Cine y Filosofía: un evento noético-ontológico, ser y pensamiento

En cuanto a la relación entre Cine y Filosofía, sitúo mi interpretación en la analítica de Gilles Deleuze (1925-1995), quien afirma que *el cine construye el pasaje de una idea*, y proporciona las condiciones de posibilidad para una experiencia en y por la cual el espectador se piensa con los conceptos de la imagen, con otro tipo de imágenes del pensamiento. Dice: *“la filosofía si ocupa di concetti: li produce, li crea. La pittura crea un certo tipo d’immagini, linee e colori. Il cinema crea un altro tipo d’immagini di pensiero. Comprendere un concetto non è né più difficile, né più facile che guardare un’immagine”* (Deleuze: 2010).

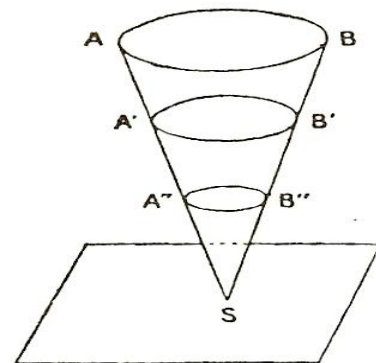
A partir de lo que Deleuze considera una taxonomía o un “ensayo de clasificación de las imágenes y de los signos”, y comprendiendo a la filosofía como *saber de creación de conceptos*(1)¹, establece dos categorías: *imagen-movimiento* e *imagen-tiempo*, cara y cruz del arte del cine. En el primer caso, y estudiando las tesis de Henri Bergson (1859-1951), Deleuze considera al cine como “falso movimiento”: la *imagen-movimiento* es un “corte móvil” en la duración del tiempo. Así: a) no hay cortes inmóviles del movimiento; b) hay *imagen-movimiento*, que son cortes móviles de la duración; y c) hay *imagen-tiempo* más allá del movimiento mismo.

En la comprensión del cine como *imagen-tiempo*, Deleuze indaga las formas de composición de la imagen *como construcción y duración de movimiento y de tiempo*, pero de un tiempo en movimiento por la que se *ex-pone algo del ser*. Esa *trama de tiempo y movimiento* de que está hecho el cine es el *pasaje de una idea* que abre la

¹ “Deleuze crea conceptos a partir de una imagen metafórica que crea lo metaforizado, y la notable precisión de esas metáforas, de esas imágenes, residen en que conciben el concepto a partir de algo concreto o sensible, palpable o visible como el “rizoma” o el “cristal”, resonante como el “ritornelo”, gestual como el “pliegue” que esboza una imagen-movimiento del pensamiento.” La cita es de María del C. Rodríguez, “Imágenes del tiempo en el cine”, en Yoel, G. (comp.) (2004) *Pensar el Cine I: imagen, ética y filosofía*, Buenos Aires: Manantial, p. 94 Cfr. Deleuze, G. (2011) “Hacer filosofía es entonces construir conceptos. Del mismo modo que los arquitectos construyen casas, los músicos construyen sonidos, etc. la filosofía es la producción de conceptos”. Cfr. Cap. XXII “La luz, el movimiento intensivo y el tiempo. Lo sublime dinámico en Kant”, *Cine II: Los signos del movimiento y del tiempo* (Seminarios de Gilles Deleuze 1982/1983), Buenos Aires, Editorial Cactus, p. 463.

posibilidad de superar las condiciones de lo imaginario: la condición del cine consta de la posibilidad de hacer *mundo* y hacer *experiencia*. El cine es condición de la memoria ya que recuerda, retiene, conserva, libera, y construye modos específicos de darnos a pensar “lo inolvidable”(2)²: “su virtud consiste no en imaginar un mundo alternativo sino más bien en revelar y conservar el mundo que registramos en un presente” (Choi: 2009). El cine nos da condiciones de posibilidad para una *experiencia del pensamiento*, en un presente y en la forma de tiempo en movimiento. El cine construye *imagen y tiempo*, en un relato o trama discursiva que es caja de herramientas tecnológicas, artísticas, estéticas, e hilvanadas en *cronosignos* y *noosignos*: imágenes indirectas del tiempo y del pensamiento. ¿Cómo construye el tiempo las condiciones de posibilidad del pensar? El cine, trama de tiempo y pensamiento, instala lo que Michelangelo Antonioni definía como “*horizonte de los acontecimientos*” en el cual algo acontece en un exceso de tiempo y movimiento, y manifestación de *algo que es con la imagen*. Ese acontecimiento de *imagen-movimiento* e *imagen-tiempo* funda una experiencia y un mundo en el que *algo es* y se revela en la obra cinematográfica.

Deleuze diferencia distintas imágenes del tiempo: *directas e indirectas*. El tiempo es puesto en acto, dicho aristotélicamente, bajo cuatro formas *indirectas* o signos (potencias): *el tiempo de movimiento extensivo* (desplegado en el espacio) tiene forma de **intervalo** o de **inmenso** (Todo), es el modo del tiempo que acontece en imágenes móviles que, en la relación sujeto-objeto, producen *que el alma piense*; *el tiempo de movimiento intensivo* (desplegado en su intensidad) tiene forma de **orden** o de **instante**, es el modo del tiempo que acontece en la imagen-luz, y que produce la *recuperación de experiencias vividas o de relaciones vitales*. Pero también hay imágenes *directas* del tiempo: *imagen-recuerdo* y *presente actual*. Ambas se sintetizan en la figura del cono. El cono representa la *imagen-recuerdo* (Bergson: 2012). A esa *imagen-recuerdo* Gilles Deleuze le añade otra imagen: la del *presente actual*,



² La metáfora del cine como “lo inolvidable” pertenece a Jacqu en Yoel, G. (comp.) *Pensar el Cine I: imagen, ética y filosofía*, Buenos Aires, Trilce.

bellamente denominado “cristal de tiempo”, o de presente desdoblado. Por la metáfora del cono vemos que la imagen cinematográfica acontece en situación, y en ella los personajes del relato realizan un “salto metafísico”: el salto consta de elevarse de los datos de la situación a la pregunta metafísica por el ser de algo o alguien, por sus experiencias, por su pasado, por su deseo, por sus sueños, por su temporalidad, por su muerte(3)³. El cono se compone de *imagen-recuerdo* (memoria) y de *presente actual* (duración). El cono (acontecimiento de la imagen) se posiciona en punto S (centro de indeterminación, la memoria) del plano o imagen-movimiento (P): entre S y P, en virtud de los elementos que constituyen a P, quien piensa el tiempo actualiza la memoria en un presente que va siendo pasado, y que es *recuerdo puro* o *presente desdoblado*. A medida que el cono crece hacia arriba, sucede una experiencia de *presente actual o desdoblado* que es el encuentro con distintas capas del pasado que o actualizan lo vivido en un estado de *paramnesia*: la memoria actualiza lo vivido por la duración de ese *presente que pasa*, que contiene el pasado y que se hace pasado.

Una de las imágenes con las que Deleuze sintetiza la noción de *imagen-tiempo* es la figura de los *cristales de tiempo* (o *imagen-cristal*)(4)⁴. En efecto, la experiencia del cine nos posibilita esta condición del tiempo como *cristal* o estado de simultaneidad *actual-virtual*: el cristal, en efecto, *es la unidad irreductible de actualidad y virtualidad*. Lo actual es siempre un presente, que tiene que pasar para que llegue otro presente. La imagen es pasado y presente al mismo tiempo: “*el presente es la imagen actual, y su pasado contemporáneo es la imagen virtual, la imagen en espejo... La imagen virtual del cristal es un nuevo presente “del que ella es el pasado absoluta y simultáneamente”* (Deleuze: 2011) La imagen virtual existe fuera de la conciencia, en el tiempo, y no tendría que darnos más trabajo admitir la insistencia virtual de *recuerdos puros* en el tiempo que la existencia actual de objetos no percibidos en el espacio que viene a la memoria. Lo que nos engaña es que las *imágenes-recuerdo*, o imágenes-sueño, o

³ “Elevarse de los datos de la situación a los datos de la pregunta es un camino que yo llamaría de naturaleza “metafísica”. Que permitiría atribuirle a los rusos y a los japoneses –a algunos- una metafísica vecina, común: “Denme los datos de la pregunta.” Cap. XIX “Paréntesis sobre el cine experimental. Kurosawa y la acción”, en Deleuze, G. (2011) *Cine II: Los signos del movimiento y del tiempo* (Seminarios de Gilles Deleuze 1982/1983), Buenos Aires, Editorial Cactus.

⁴ La imagen “cristal de tiempo” es de F. Guattari, a la que obviamente Deleuze le da un uso específico al tiempo del cine. También la toma de Jean Epstein, de sus tratados para una *ontología del cine*.

imágenes-ensoñación, habitan la conciencia dándole un ritmo intermitente, pues se actualizan según las necesidades momentáneas de esa conciencia. La *imagen-recuerdo*, entonces, toma el signo de una *virtualidad* original. Un cristal.

La *imagen-cristal* es *imagen-recuerdo* y *presente actual*: límite interior de todos los circuitos relativos y envoltura variable del tiempo presente. Es un instante de doblez de *presente desdoblado* en “dos direcciones heterogéneas, una que se logra hacia el futuro y otra que cae en el pasado. Es preciso que el tiempo se escinda al mismo tiempo que se afirma o desenvuelve: se escinde en dos chorros asimétricos, uno que hace pasar todo el presente y otro que conserva todo el pasado” (Deleuze: 2001). En la situación del *cristal de tiempo* la vida entera se vuelve espectáculo en una unidad cinematográfica.

¿Pero qué ocurre con nosotros en ese doble punto de *imagen-recuerdo* y *presente que pasa*? A partir de esa figura directa o cristal del tiempo, acontece una *experiencia de desdoblamiento o reduplicación*. Es decir, en el presente que es y qué pasa, se actualizan todos los presentes de la memoria que son interrogados o sensibilizados por la situación del punto S, del centro de indeterminación en el que se sitúa el efecto de la imagen cinematográfica. De ese modo, los puntos A y B del cono y sus puntos en línea de oscilación vinculante, son afectados y actualizados en el presente con puntos similares pero no idénticos (A' y B', A'' y B''). Esta afección de nuestros centros de la memoria abre espacios o “regiones del pensamiento” en tanto acontece el presente de la duración. En ese *presente actual* y de *recuerdo-puro*, a medida que se actualizan los diversos puntos compuestos por A y B, entre esos puntos (entre A-A'-B'-B) se configura “circuito de pensamiento”: “los circuitos de pensamiento penetran cada vez más en el tiempo, a la vez que nos son descubiertos aspectos cada vez más profundos de la realidad” (Deleuze: 1984). Por esa identidad de presente y pasado, *puedo ver el pasado en función del presente que ha sido*. Esas regiones ente los distintos puntos del cono en los que sucede la duración en un presente actual, allí la imagen cinematográfica encadena esos cortes configurando *regiones noéticas-ontológicas* (Deleuze: 2011). Cada uno de esos cortes es una región de *pensamiento-ser*, de *ser-pensamiento*. En cada corte o región acontece el *pensar*: en el acto puro de la memoria presente que se instala en una de esas regiones y se entrega al riesgo, allí el “salto

metafísico”: la apuesta del hombre a las preguntas en situación, y que exceden la situación, “no saben lo que van a pensar, no saben lo que buscan” (Deleuze: 2011).

II. Infancia, Cine y Educación: pensar la experiencia

En un ensayo bellissimo, *Infancia e Historia: ensayo sobre la destrucción de la experiencia*, Giorgio Agamben afirma: “en la actualidad, cualquier discurso sobre la experiencia debe partir de la constatación de que ya no es algo realizable. Pues así como fue privado de la biografía, al hombre contemporáneo se le ha expropiado su experiencia: más bien la capacidad de tener y transmitir experiencias quizás sea uno de los pocos datos ciertos de que dispone sobre sí mismo” (Agamben: 2001). Veremos en tres films de distintos momentos históricos de la segunda mitad del Siglo XX una refutación de esa premisa agambeniana, especialmente de cara a afirmar la posibilidad de pensar la experiencia como uno de los desafíos pendientes del pensamiento filosófico sobre la educación en nuestros días.

1. Una experiencia de formación: Antoine Doinel

Primera inversión de la premisa de Agamben. En *Los Cuatrocientos Golpes* (1959) primer largometraje de Francois Truffaut (1932-1984) y una de las primeras obras de la *Nouvelle Vague*, encontramos un relato cuasi autobiográfico de su autor y el debut del adolescente Jean-Pierre Léaud (quien fuera luego actor fetiche en el mismo personaje con que comienza su trayectoria cinematográfica con Truffaut): el personaje de Antoine Doinel. *Les Quatre Cents Coups* muestra la historia de un púber no deseado por su madre, no querido por su padrastro ni por su maestro, y que vive situaciones de desamparo, de iniciación en el delito y de castigos cada vez mayores o que son para un adulto cuando él aún se encuentra en pubertad(5)⁵.

La experiencia más denotativa del film es, quizás, la experiencia de formación que realiza su protagonista, el púber Antoine Doinel. Antoine cuenta con un dispositivo constituido por *la escuela, la familia, la calle y las instituciones de encierro*. En efecto, la historia comienza mostrando a Antoine en una clase estrictamente disciplinada donde es descubierto dibujando sobre el calendario con foto de mujer. Desde ese

⁵⁵ *Les Quatre Cents Coups* alude a dos sentidos del relato: al exceso de picardías de un niño (“hacer las mil y una”) como también al hecho doloroso por el cual a un niño la vida le golpea.

momento sólo se verán reprimendas para Antoine, del maestro de Lengua Francesa, y suspensiones permanentes por mentir o falsificar la firma de su madre. En su casa las cosas no son mejores, Antoine no es querido, y agrava a ello que descubre a su madre en la calle con un amante, experiencia tras la cual no se repone y más acentúa su vía de transgresiones, cada vez mayores. Deambulando en las calles y amparado en casa de su amigo René, Antoine finalmente (a instancias de René) roba una máquina de escribir de la oficina de su padrastro y es descubierto al devolverla. Tras ello su padrastro lo denuncia y lo deja en la Comisaría, comenzando así un período de encierro donde Antoine va del calabozo al correccional fuera de París y, finalmente, en lo mejor de un partido de fútbol, Antoine se da a la fuga y corre al mar.

Son constantes en la vida de Antoine, en los cuatro espacios del dispositivo de formación que presenta el relato (escuela, familia, calle, correccionales) estas situaciones: violencia, desamparo, disciplinas, castigos, mentiras, pequeños hurtos, imposturas de adultos que o mienten y extorsionan o le exigen al niño cosas típicas de un adulto (desde dejarlo sin recreo hasta comenzar a trabajar con dureza, en castigo a sus pequeños delitos). Hay un texto de Antoine, escrito a mano en la pared posterior al pizarrón donde es castigado por su maestro, que dice: *“aquí sufrió el pobre Antoine Doinel / un castigo injusto de un profe cruel / por culpa de una vampiresa dibujada en un papel”*. Los castigos escolares son extensivos también a su escritura e imaginación, en efecto, ante una copia casi literal de un fragmento de Balzac, el maestro le descalifica y suspende como si hubiera cometido un crimen, situación agravada en casa porque la redacción de Lengua era un acuerdo con su madre y porque el altar a Balzac prende fuego por la vela encendida por Antoine para que el poeta le diera inspiración.

Ante las reiteradas suspensiones en el colegio, y el enojo de sus padres que incluyen golpizas al niño frente a sus compañeros, Antoine decide fugarse de casa y continuar su formación lejos del colegio y la familia, por su propia cuenta. La carta que escribe a sus padres refleja esa experiencia: *“Queridos padres: lamento la gravedad de mi orgullo. Luego de esto, la vida juntos ya no es posible. Probaré suerte en la capital o en donde sea. Quiero demostrar que puedo hacerme un hombre. Entonces volveré y les podré explicar todo. Los recuerda y abraza, Antoine.”* Definitivamente, el casi

adolescente Antoine busca salir de la niñez de la mejor forma posible pero las condiciones de que dispone en su medio no le favorecen: es castigada su creatividad y autonomía en la escuela, es engañado y tratado con dureza por sus padres, y es descubierto robando la máquina de escribir. Esto agrava su vida y de la libertad de movimientos en la calle, Antoine pasa a ser confinado en correccionales de menores, con adolescentes mayores. En ese momento Antoine pasa a ser un “expediente”, y alguien que no puede decidir sobre sus visitas ni comprender un entorno de jóvenes más grandes que ya son expertos en fugarse de toda institución de castigo. En la desesperación, Antoine se ingenia una fuga hacia su propia libertad y hace lo que siempre: corre todo el tiempo, sin descanso, hasta llegar a un momento solitario frente al único espacio que no lo coarta ni castiga: el mar. Vuelve el rostro a la cámara y vemos un Antoine lleno de pasado pero que anhela en su mirada una vida nueva, sin violencia ni castigos. Antoine deja su formación disciplinaria para entregarse a otra experiencia donde elija formarse como quiere y sin los golpes que ha tenido en su corta vida. En efecto, Antoine Doinel hace una experiencia de formación de sí y Truffaut es quien convierte esa experiencia en pensamiento cinematográfico, donde da su propia historia de vida, con un pasado del que busca librarse.

2. Una experiencia de la historia: Bruno Ricci

Segunda inversión de la premisa de Agamben. En otro género cinematográfico, como una de las grandes obras del neorrealismo italiano, *Ladri di Bicicleti* es una de las mayores expresiones de la infancia en el cine. Filmada en 1948 e inspirada en la novela homónima de Luigi Bartolini, Vittorio de Sica filmó *Ladri di Bicicleti* en un contexto gris para el pueblo italiano: protagonizada por Lamberto Maggiorani y Enzo Staiola, padre e hijo respectivamente, en el papel de Antonio y Bruno Ricci, la película nos sitúa en una de las mayores crisis de postguerra de Italia. En un contexto de cruel desempleo, la familia Ricci hace lo imposible por sobrevivir, al punto que cuando consigue excepcionalmente un empleo, Antonio debe presentarse con su bicicleta puesto que consta de pegar carteles de cine. Efectivamente, Antonio y María venden sus sábanas para conseguir la bicicleta y con ella, un ingreso fijo. Desafortunadamente unos ladrones dejan a Antonio sin bicicleta en su primer día de trabajo, por lo que él y su

pequeño hijo Bruno se arrojan a las calles a buscar la bicicleta, luego de no encontrar ayuda en la Policía (por falta de testigo) y tras fracasar con el rescate de la bicicleta en el barrio del ladrón, defendido por su madre y vecindario. Desesperado, Antonio manda el niño a su casa y decide robar una bicicleta, los vecinos salen en su búsqueda y están por denunciarle, sólo se detienen ante los llantos de Bruno por su papá. Desesperanzados y luego de todo el fin de semana buscando la bici, Antonio y Bruno regresan a casa y se pierden en la muchedumbre mientras a Roma llega el crepúsculo.

Si los espacios disciplinarios e institucionales constituían el dispositivo de formación de Antoine Doinel, en este film de algo más de una década antes, el dispositivo del relato es la ciudad, es Roma en uno de sus momentos más críticos de posguerra. Es un dispositivo compuesto por *el desempleo, la policía, la delincuencia y la mentira*. En este contexto de pobreza vigilada, la familia Ricci atraviesa una experiencia plenamente constituida de la historia social, política y económica en la que se sitúan las historias singulares de una familia corriente. En este particular dispositivo está la vida de Bruno atravesada de pobreza, de esperanzas, de expectativas por encontrar primero un lugar de trabajo para su padre y luego el medio de movilidad al cual él ayuda a reparar. También su vida está atravesada por la violencia, no escolar ni familiar sino social, en este caso. Una violencia marcada por una historia real donde el pequeño Bruno trabaja expendiendo nafta y donde acompaña a su padre buscando la bicicleta en toda la ciudad, especialmente en Piazza Vittorio y Porta Portese, los lugares de mayor aglutinamiento de masas y de reunión de objetos rotos o robados.

Durante toda su travesía del fin de semana con su padre, Bruno atraviesa no sólo los lugares de exposición a la delincuencia y también los lugares recorridos por los trabajadores a sus puestos, los jugadores a la cancha, y los desposeídos en sus espacios comunitarios o de beneficencia social (iglesias, comedores). De todo su tránsito, Bruno y Antonio no obtienen otra cosa sino experiencia: la del barrio de ladrones, la de las mentiras de la vidente, la de la compañía relativa de los compañeros del partido, en fin, padre e hijo regresan de camino a su morada sin hallar la bicicleta, habiendo perdido nuevamente un trabajo y en el caso de Bruno, acompañando a su padre en una travesía llena de desolación, angustia y desamparo. No hay en la experiencia de Bruno una formación educativa o familiar disciplinaria, como en el caso de Antoine

Doinel, pero la historia del film nos los muestra desbordado en una experiencia de la historia que le arroja a la esperanza y la tristeza, y que lo abandona al mayor desamparo social de un contexto político de ruinas, crisis y sin rumbo de crecimiento o salida hacia una mejor situación. Pleno de experiencia con su historia social y su momento, Bruno es *presente puro* colmado de un pasado social que ha sufrido la guerra y que lo testimonia en su mirada triste, pensativa, de a ratos sonriente, y su andar gracioso y esperanzado por encontrar un mejor camino en mejores condiciones de vida.

3. Una experiencia del arte: Salvatore Di Vita (Totó)

Quizás entre una de las mayores producciones de los últimos 20 años, se encuentra *Cinema Paradiso* (1988). Dirigida por Giuseppe Tornatore, la película *Il Nuovo Cinema Paradiso* nos pone de cara ante una experiencia del arte, donde un cineasta en su realidad de adulto, Salvatore Di Vita, recibe la noticia en su casa de Roma sobre la muerte de su mentor y amigo de la vida, Alfredo, un proyccionista del cine del pueblo Giancaldo, en Sicilia. En ese cine Salvatore ha vivido una infancia sin padre en los últimos tiempos de la Segunda Guerra. Del disciplinamiento escolar y de los rituales religiosos, el pequeño Salvatore (Totó) se fuga permanentemente refugiándose en el cine. Allí conoce la mayor cantidad de películas de su tiempo, sin comprender el corte en el celuloide a los besos filmados. Con la muerte de Alfredo, Totó regresa a un pueblo del que hace 30 años se despidió a instancias de Alfredo, quién le prohibió regresar. De regreso a su tierra, Salvatore recuerda cada fragmento de su infancia, cada momento vivido con Alfredo, cada lección en la sala de proyección, cada cita de films, las escenas inolvidables del blanco y negro de la primera mitad del siglo XX, su primer gran amor, su familia en espera del padre fallecido en la guerra, la vida del pueblo y cada rostro de quienes habitaron el Cinema Paradiso. Como en un film, la vida de Salvatore va y vuelve desde un presente de adulto a todos los momentos de su vida con Alfredo, como niño y como adolescente formado entre imágenes del cine, entre accidentes incendiarios con la sala de proyección y ahora, la demolición del viejo cine para construirlo en parque de estacionamiento de un Giancaldo moderno.

La experiencia del arte de Salvatore Di Vita se constituye en un doble momento reflexivo: la del regreso a su pasado, con cada *imagen-recuerdo* que vive en su memoria reviviendo los instantes y huellas que el cine del pueblo dejó en su niñez y juventud; y por otro lado, la recuperación en el presente de toda una historia emotiva cargada de su admiración y amistad por Alfredo y por cada momento vivido en su pueblo natal. En su vida en el Cinema Paradiso, Totó descubre un mundo de imágenes, sensaciones, sonidos y relatos filmados y descubre las formas de relaciones construidas entre miembros sobrevivientes de familias con hombres muertos en la guerra. En cada recuerdo a su vida en el cine del pueblo, Salvatore revive sus vivencias como Totó, el pequeño travieso y curioso que aprende a los 8 años a proyectar películas. En cada rostro del pasado, Salvatore encuentra fragmentos de su historia en una simultaneidad de pasado y presente, fundidos en la historia de sí mismo, una historia marcada por las enseñanzas de vida de Alfredo, una historia constituida en el amor a la vida y la pantalla.

Dentro y fuera del cine, la vida de Totó transcurre como una experiencia constituida de una historia social padeciente de la postguerra y de una historia familiar sufriente, donde se refugia en pequeñas travesuras y escapes al cine y donde construye mundos imaginarios y relatos ficticios a partir de fotogramas desechados de la sala de proyección de Alfredo. Totó vive su experiencia del cine como quien habita “el país de los juguetes”, apelando a una metáfora de Agamben. En ese país del cine como un mundo de juguetes, Totó aprende a vivir y soñar. Su formación educativa, cultural, histórica y social se dará en conjunto con una formación técnica y estética sobre el arte de proyectar y disfrutar películas. Un arte que colma de sentido, alegría y esperanzas a un pueblo destrozado por la guerra. Pasado y presente vuelven a los pensamientos de Salvatore, al saber de la muerte de Alfredo, y toda su vida transcurre como una película llena de películas, todas las que formaron su historia. Toda su vida en este instante simultáneo de tiempos recobra un sentido diferente, especialmente al descubrir la herencia de Alfredo, que consta de un rollo donde el hombre ciego ha empalmado los fotogramas censurados del viejo cine: tras un recorrido por los viejos lugares del pueblo, Salvatore regresa a Roma, proyecta la película de Alfredo y ante su

rostro aparecen todos los besos del cine. La mirada de Alfredo indica allí que ha recobrado su experiencia con el cine, con la vida, con el amor y con su propia historia.

III. Conclusiones

He procurado interrogar en este texto cómo el cine constituye una experiencia de ser y pensamiento que, por un lado, permite pensar nuevamente la relación entre Cine y Filosofía, en perspectivas a abordar la experiencia del cine como una experiencia estética que hoy tiene mucho por aportar a la enseñanza de la filosofía. Por otro lado, procuré que tres nociones centrales de la Filosofía de la Educación, como son las nociones de experiencia de formación, experiencia de la historia y experiencia del arte, pueden ser pensadas nuevamente a la luz de obras clásicas del séptimo arte, y en un espacio de diálogo entre las teorías del cine y las teorías educativas, para pensar por la experiencias del cine otras posibilidades de mediación de la subjetividad y de la experiencia de sí.

En suma, sobre Cine y Filosofía aún hay tanto por descubrir como filmes haya por filmar. Lo mismo vale para el campo de la Filosofía de la Educación, que puede abrir su mirada a la mirada del cinematógrafo (y al cinematógrafo interior, *dixit* Deleuze), a la mirada históricas de las subjetividades atravesadas por la historia del cine, y renovar sus conceptos de experiencia, formación y constitución estética como hecho educativo. De alguna manera, esa posibilidad de la experiencia del cine como mediación de sí, en el tiempo, la imagen y el lenguaje, es lo que nos enseña cada Infancia relatada en estos films, que hacen sus experiencias y abren su camino de vida abriéndonos otros modos de pensar con la pantalla, un pensar donde la vida desborda la experiencia y la experiencia desborda a quien piensa. Pues como escribió Bergson: *“nosotros no pensamos el tiempo real, pero lo vivimos, porque la vida desborda a la inteligencia”*.

Algo de esa vida desbordada de estos tres dispositivos aquí interpretados en esas tres películas es, quizás, algo del desafío a pensar de manera renovada con eventos de ser-pensamiento del séptimo arte el vasto universo de la Filosofía de la Educación como pensamiento para la vida, para otra experiencia del mundo, para una

“profanación” (Agamben) de los dispositivos de poder y para que el poder (de pensarnos y liberarnos) honre la vida y la particular experiencia del hombre contemporáneo, que vive su vida, su presente e historia, con el cine.

Notas

1.-“Deleuze crea conceptos a partir de una imagen metafórica que crea lo metaforizado, y la notable precisión de esas metáforas, de esas imágenes, residen en que conciben el concepto a partir de algo concreto o sensible, palpable o visible como el “rizoma” o el “cristal”, resonante como el “ritornelo”, gestual como el “pliegue” que esboza una imagen-movimiento del pensamiento.” La cita es de María del C. Rodríguez, “Imágenes del tiempo en el cine”, en Yoel, G. (comp.) (2004) *Pensar el Cine 1: imagen, ética y filosofía*, Buenos Aires: Manantial, p. 94 Cfr. Deleuze, G. (2011) “Hacer filosofía es entonces construir conceptos. Del mismo modo que los arquitectos construyen casas, los músicos construyen sonidos, etc. la filosofía es la producción de conceptos”. Cfr. Cap. XXII “La luz, el movimiento intensivo y el tiempo. Lo sublime dinámico en Kant”, *Cine II: Los signos del movimiento y del tiempo* (Seminarios de Gilles Deleuze 1982/1983), Buenos Aires, Editorial Cactus, p. 463.

2.- La metáfora del cine como “lo inolvidable” pertenece a Jacques Rancière (2004) “Lo inolvidable”, en Yoel, G. (comp.) *Pensar el Cine 1: imagen, ética y filosofía*, Buenos Aires: Manantial.

3.- “Elevarse de los datos de la situación a los datos de la pregunta es un camino que yo llamaría de naturaleza “metafísica”. Que permitiría atribuirle a los rusos y a los japoneses –a algunos- una metafísica vecina, común: “Denme los datos de la pregunta.” Cap. XIX “Paréntesis sobre el cine experimental. Kurosawa y la acción”, en Deleuze, G. (2011) *Cine II: Los signos del movimiento y del tiempo* (Seminarios de Gilles Deleuze 1982/1983), Buenos Aires, Editorial Cactus.

4.- La imagen “cristal de tiempo” es de F. Guattari, a la que obviamente Deleuze le da un uso específico al tiempo del cine. También la toma de Jean Epstein, de sus tratados para una *ontología del cine*.

5.- *Les Quatre Cents Coups* alude a dos sentidos del relato: al exceso de picardías de un niño (“hacer las mil y una”) como también al hecho doloroso por el cual a un niño la vida le golpea.

Referencias Bibliográficas

Agamben, G. (2011) *Infancia e Historia, destrucción de la experiencia y origen de la historia*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Bergson, H. (2012) *La evolución creadora*, Buenos Aires: Cactus.

Bergson, H. (2012) *Materia y Memoria*. Buenos Aires: Cactus.

Choi, Domin (2009) *Transiciones del cine*, Buenos Aires: Santiago Arcos Editor

Deleuze, G. (1984) *La Imagen-movimiento. Estudios sobre Cine 1*, Barcelona: Paidós

Deleuze, G. (2009) *Cine I. Bergson y las imágenes*, Buenos Aires: Cactus

Deleuze, G. (2011) *Cine II: Los signos del movimiento y del tiempo*, Buenos Aires, Editorial Cactus

Deleuze, G. (2010) *Che cos'è l'atto di creazione?* Napoli: Cronopio

Deleuze, G. (1984) *Imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós

Rancière, J. (2005) *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*, Barcelona: Paidós

Tirri, N. (2012) *El transeúnte inmóvil. La perspectiva urbana en el cine*. Buenos Aires: Paidós.

Yoel, G. (comp.) *Pensar el Cine 1: imagen, ética y filosofía*, Buenos Aires: Manantial