

El Dios de Valdemar:

cine y filosofía en «Andarilho», de Cao Guimarães.

Valdemar's God: cinema & philosophy in Cao Guimarães' *Andarilho*.

Sergio Venturini

Resumen

Si la filosofía ha utilizado recursos narrativos para desarrollar sus conceptos, tales como la figura filosófica o personificación, el diálogo y el gesto, cabe preguntarse ¿de qué manera el cine toma prestado recursos filosóficos para desarrollar sus bloques de sensaciones? Al abrir esa pregunta, destacan ciertas filmografías con peso y un decir evidentemente “filosófico”, dentro de las cuales el presente ensayo estudia la obra *Andarilho*, de Cao Guimarães. Este estudio se propone analizar lo que hay de filosófico en esta obra (figura, gesto, diálogo, concatenación textual o montaje), para descubrir en la escenificación de una rivalidad filosófica entre un pensamiento que expresa el fin de la Razón Positivista, el pensamiento absurdo camusiano, y la posibilidad de un pensamiento razonable en el Dios de Spinoza.

Palabras Clave: Documental, Cine, Filosofía, Camus, Spinoza, Guimarães, Andarilho

Abstract

If philosophy has used narrative resources since its beginning to develop its concepts, such as the philosophical figure or personification, dialogue, and gesture, it is worth asking whether if cinema can achieve philosophical stands when developing its blocks of sensations, to speak in deleuzian terms. In the mere act of asking this question, certain filmographies with evident philosophical weight stand out, among which the present essay studies *Andarilho*, a documentary film by Cao Guimarães, proposing to analyze all that is philosophical in it –figures, gestures, dialogues, textual concatenations or *montage*– finally discovering the staging of a philosophical rivalry between a thought that expresses the end of Positivist Reason, the absurd Camusian thought, and the possibility of a reasonable thought in the Spinoza's God.

Keywords: Documentary, Cinema, Philosophy, Camus, Spinoza, Guimarães, Andarilho

Cine y Pensamiento

A lo largo del siglo XX y lo que va de nuestro siglo, el Cine y el Pensamiento se han reconocido como disciplinas afines y complementarias. Filósofos y cineastas se han servido del trabajo de unos y otros para reflexionar sobre ambos quehaceres, enriqueciéndolos mutuamente. Basta pensar en el trabajo teórico de Eisenstein, Tarkovsky, en la obra de Godard, en las reflexiones de Adorno, Deleuze o de Žižek, entre otros.

Con el tiempo, las fronteras entre ambas disciplinas se difuminaron. Mientras desde el estudio del montaje cinematográfico se contempló concebir el choque de las imágenes como una operación

del pensamiento,¹ la filosofía se desnaturalizó para comenzar a pensarse como acto creativo.²

Es desde esta perspectiva que podemos pensar hoy cómo, más de dos milenios antes que el cine, la filosofía ya se servía de elementos plásticos para formarse a sí misma: Sócrates utilizaba el diálogo para filosofar; Platón utilizaba un personaje ficcionado para poder encarnar sus ideas; y Diógenes sostenía toda su filosofía en el gesto filosófico, en el peso del acto.

Inversamente, desde esta misma perspectiva hoy podemos pensar en el Cine como un dispositivo filosófico. Si lo entendemos de esta manera (los personajes como figuras, los diálogos como dialéctica de ideas, las acciones como gestos filosóficos, y el montaje como la organización de un «decir» filosófico) no tardaremos en encontrar, en la mayoría de las producciones cinematográficas, la hegemonía de un pensamiento racionalista, determinista y funcional: un triángulo definitivamente occidental, muy afín a lo que Marcelo Percia denomina “el habla del Capital”, es decir “un conjunto de fuerzas persuasivas y encantadoras, que en cada acto de enunciación pretenden perpetuar vidas esclavas”.³

Los supuestos de estos modos del pensar y el narrar, ya bien analizados por Syd Field y Robert McKee en toda su literatura, ya trascienden el coto del cine clásico y abarcan también el del cine de autor y el cine documental, en tiempos en los que el Capital absorbe cada vez más y mejor los márgenes discursivos de todas las artes, incluyendo hoy por hoy a festivales y muestras de cine antes “independientes”. Una señal de esto es la creciente inclusión de producciones de plataformas en la programación de festivales, así como la incorporación de nombres “autorales” a su cartilla, siempre bajo el tinte narrativo de las mismas.

Aún en este contexto, a lo largo de la historia del Cine, algunas obras logran destacarse de las demás por su peso filosófico y/o carácter contra-hegemónico. De buenas a primeras podemos pensar en las historias casi alegóricas de Pasolini; en la llave a otras subjetividades que representan los personajes de Kaurismäki o Cronenberg; en lo coreográfico de Parajanov; en la coralidad de Fellini, o la masa de Eisenstein. En cuanto al cine documental, podría pensarse el carácter ensayístico de Andrés Di Tella, la crítica social de Ross McElwee, o el diálogo en Eduardo Coutinho, y en todos los casos encontraríamos que sus supuestos estéticos moldean su filosofía, y viceversa. Los ejemplos son innumerables y sin embargo no dejan de ser minoría, margen, contra-hegemonía.

Habiendo dicho esto, se presenta este análisis de *Andarilho*,⁴ film documental de Cao Guimarães, cineasta autodidacta brasileiro, quien realizó inicialmente estudios en filosofía y cuya obra dialoga con las artes plásticas, lo performático y lo filosófico.⁵ El análisis se realiza en clave filosófica – necesariamente interpretativa– y propone la utilización de los conceptos de *figura*, *diálogo* y *gesto* como “caja de herramientas” conceptual interdisciplinaria, al servicio del análisis narrativo. A su vez se pregunta por lo que el film puede decirnos como dispositivo filosófico.

1 Sergei Eisenstein, *La forma del cine* (Siglo XXI, 1999), 33-47.

2 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la Filosofía?* (Anagrama, 2005), 17.

3 Marcelo Percia, *Sensibilidades en tiempos de habla del capital* (La Cebra, 2020), 15.

4 *Andarilho*, dirigida por Cao Guimarães (2006, Cinco em Ponto).

5 Cristina Mendonça, “Cao Guimarães / Doc”, vídeo de Youtube, 13:03, publicado el 19 de diciembre de 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=p5LtrD5uLl4>.

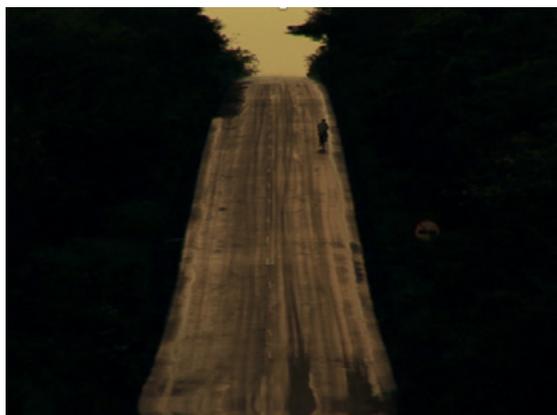
Andarilho

Andarilho acompaña el camino de tres vagabundos –Nercino, Paulão y Valdemar– en su viaje sin dirección por las rutas y parajes de Minas Gerais, Brasil. Los vemos estar, andar y ocasionalmente hablar.

La génesis del film, dice el autor, fue una pregunta:

Yo que camino bastante por las ciudades y percibo una alteración del flujo del pensamiento, de las asociaciones, me pregunté por los vagabundos, quienes pasan la vida andando: ¿qué piensan esas personas?⁶

Con conciencia filosófica y con una tesis peripatética, relacionando el pensamiento con el mero deambular, el documental va desplegando el gesto y pensamiento de sus tres personajes.



Fotograma de *Andarilho*, de Cao Guimarães

En sentido inverso al de una ilustración filosófica, podemos pensar –esta es nuestra tesis– en que estos personajes, pensados como figuras filosóficas o personajes conceptuales, acaban por esbozar un planteamiento filosófico, pero, ¿cuál sería este?

La idea de un Dios

La primera escena nos presenta un monólogo de algo más de siete minutos con Valdemar, nuestro primer personaje conceptual. Él nos comparte su pensamiento en torno a una cosmogonía, a un orden teológico del mundo. Lo escuchamos divagar sobre dioses cristianos tomando el lugar de un dios infinito y ausente; escuchamos, además, la trágica historia de cómo “secaron su vida” en la iglesia. Todo parecería ser un delirio enunciado desde el margen de la salud mental y de la sociedad.

Sin embargo, ese juicio sería, *a priori*, un juicio de valor sobre el personaje y un desacato a lo que toda lectura filosófica pide a la hora de escuchar a sus personajes conceptuales. De Diógenes, por ejemplo, podemos decir que era un vagabundo y que caminaba con su lámpara de aceite buscando un hombre honesto por Atenas, que se masturbaba en la plaza o que soltaba gallinas desplumadas entre quienes osaban haber hallado la definición del Ser Humano; pero sería desacertado juzgarlo, ya que la moral es un ámbito distinto al filosófico.

⁶ La obra «Ex Isto», del mismo autor, imagina a René Descartes exponiéndose al Brasil. «A Alma do Osso» retrata a Dominginhos, encarnación de la figura filosófica del ermitaño.

De Valdemar, que se pasa la vida caminando, nos preguntamos ¿cuál es su pensamiento?

En la primera escena, nos dice:

Esa es la cosa: el tiempo. El tiempo, ¿verdad? El pasado ya fue, en el 1800. Y el tipo no vino. Hablo de Cristo, el Señor Jesus, hijo de Dios. Es un *malandro*: se quedó en el cielo. No precisó venir, el muy pillo. Entró “en una” y se jodió. Parece que así es [...] Dios está... Dios *tiene* que existir, sino nada existiría. Pero solo que ese padre que está en el cielo no es Dios. Los tres dioses, el padre, el hijo y el espíritu, no son Dios. Son una imitación[...]

Ahora, váyase uno a meter con eso. El que vive arriba tiene poder y su padre es inteligente. Son tres, son trillones. Tres y uno, qué más. Digo billones porque hay energías malignas. Eso en el mundo todo, en la Tierra [...]

Eso tendría que desaparecer para que el mundo sea una maravilla. Dios es paz[...]

Y existe en lo invisible, yo no lo veo, lo presiento... Y hay billones de ellos, caramba... y hacen cosas peores que la muerte, están locos. El espíritu es el espíritu. Y la vida, por ejemplo, es la gracia. La vida te hace sentir bien. Entonces el espíritu es una mierda, no pertenece a la vida. Tiene que desaparecer de la vida. Si lo hace, la Tierra se convertirá en una maravilla [...]

¡Quien hizo todo esto debe ser Dios! Todo esto no salió de la nada. Cómo va a existir la Tierra, el infinito, las nubes... Las nubes se forman, es fácil imaginar una nube porque es vapor. ¡Pero el infinito, el sol, las estrellas! Son cosas infinitas... Debe ser Dios, ¿no? ¿Y dónde está? ¡Está en la suya!⁷

La figura del filósofo vagabundo, encarnada en Valdemar, de tanto caminar, ha pensado cosas. Si tomamos en serio su discurso –el director desde el montaje lo ha dispuesto allí para que lo hagamos– en él puede entreverse un esquema de mundo, a fin de cuentas, afín al spinoziano.



Fotograma de *Andarilho*, de Cao Guimarães

⁷ *Andarilho*, dirigida por Cao Guimarães (2006, Cinco em Ponto); fragmentos del monólogo inicial, la traducción directa del portugués es mía.

Encontramos en el Dios de Valdemar un pariente del Dios de Spinoza. Si Cao Guimarães fuese el autor –como suponemos que es– de una obra también filosófica, con un personaje conceptual como lo es Valdemar, podríamos decir que su tesis sería compatible con la de la *Ética*.⁸

En el primer libro de la *Ética*, así como en el inicio de *Andarilho*, se desarrolla una descripción y justificación de Dios. El Dios de Spinoza tampoco tiene barba ni es antropomórfico, y se opone, tal como el dios de Valdemar, a toda idea de santísima trinidad:

Todos los prejuicios que intento indicar aquí dependen de uno solo, a saber: el hecho de que los hombres supongan, comúnmente, que toda las cosas de la naturaleza actúan, al igual que ellos mismos, por razón de un fin, [...] pues dicen que Dios ha hecho todas las cosas con vistas al hombre y ha creado al hombre para que le rinda culto.⁹

Tanto para Spinoza como para Guimarães es preciso primero desarmar todo prejuicio de Dios, a la vez que se construye su idea más compleja. “¡Pero el infinito, el sol, las estrellas! Son cosas infinitas... Debe ser dios, ¿no? ¿Y dónde está? ¡Está en la suya!”, dice Valdemar.

El Dios de Spinoza tampoco vive encaprichado con los asuntos humanos. Es, más bien, una única substancia que lo contiene todo. Es la Naturaleza, es “el código fuente” de las cosas, lo que engendra lo humano, lo no-humano y lo creado por lo humano. Es substancia infinita –Valdemar también lo adivina– que posee todos los atributos concebibles de la existencia, extensión (materia) y pensamiento (idea), e incluso aquellos atributos que como seres humanos *no* podemos concebir. La cualidad cabal del Dios de Spinoza es “existir” y, por lo tanto, todo lo que existe es Dios.

Valdemar dice con simpleza: “Dios *tiene* que existir, sino nada existiría”. Conclusión a la que Spinoza llega, en la proposición XI del primer libro, con más complejidad:

Debe asignársele a cada cosa una causa, o sea una razón, tanto de su existencia como de su no existencia. [...] Esta razón o causa debe estar contenida en la naturaleza de la cosa, o bien fuera de ella. Por ejemplo, la razón por la que un círculo cuadrado no exista la indica su propia naturaleza.¹⁰

Es decir que, por esa razón, si la naturaleza y cualidad del Dios de Spinoza es la existencia, entonces no habrá cómo demostrar, dentro de su naturaleza, la “inexistencia de la existencia”. Por eso, Spinoza dice “*Dios existe necesariamente*”, en sintonía con el pensamiento de Valdemar.

La vida como un gesto

El documental continúa presentando a sus otros personajes. Nercino hace sus necesidades a un costado de la ruta, en un gesto muy a la manera de Diógenes. Luego, lo observamos conversar solo, desde lejos y sin escuchar qué dice (y aquí se hace patente que Cao Guimarães escoge con cuidado cuándo el diálogo ha de importar y cuándo no).

8 Esta obra, que le valió la excomunión del autor de su comunidad religiosa por su contenido revolucionario, es un pilar de la historia de la filosofía por su carácter único: no es idealista, no es materialista y no hace distinción entre agenciamientos menos complejos que los humanos, los humanos y aquello que le supera. Para ella, todo, incluido Dios, se rige por principios universales, los cuales pueden utilizarse para el incremento de las propias potencias. La *Ética* fue fuente de inspiración para lectores como Newton, Nietzsche, Darwin, Freud, Marx; y es aún hoy relevante. Sus conceptos que resuenan hoy más que nunca con la complejidad del mundo en que vivimos.

9 Baruch Spinoza, *Ética* (Alianza, 2021), 109.

10 *Ibidem*, 67-71.

Paulão, el tercer personaje, camina al costado de la ruta empujando una carroza llena de inscripciones cristianas. La carroza de Paulão hace las veces de su pequeña casa: todas sus pertenencias están allí dentro. Lo vemos preparar su almuerzo. Es un tipo más ordenado, racional. En algún momento, saca un mapa, tal como lo haría una persona “que tuviese dónde ir”. Paulão cargando su carro por las rutas, sin destino, hace pensar en Sísifo arrastrando, cuesta arriba, su piedra hasta la eternidad.

Luego Valdemar reaparece, lo vemos escribiendo sus datos en una tarjeta postal. Allí figuran también los de la *Igreja Batista*, la casa del Dios y los espíritus a los que, entendemos, acusa haberle “secado la vida”.



Fotogramas de *Andarilho*, de Cao Guimarães

Eventualmente todos caminan, caminan. Contrario a lo que sugeriría la idea funcional de la acción en una narrativa clásica, no van a ninguna parte. Sus actos se ven convertidos, mediante la decisión del montaje, en *gestos*. A diferencia de los gestos enteramente filosóficos, lo que ellos nos enseñan es parcialmente obscuro. Dice Michel Onfray, al respecto:

Los hechos y los gestos cínicos expresan la necesidad de la soberanía singular: cada hombre debe llegar a ser un dios. No hay manera más eficaz de volver caduca la fábula de un dios como figura arquetípica, modelo de un estilo. La vida se vuelve sagrada mientras sea única y susceptible de ser embellecida, porque se la vive a la sombra de una confusión entre ética y estética.¹¹

De allí la dificultad de asir la tesis de *Andarilho*.

Los diálogos

Sobre el final del documental, Guimarães provoca¹² el encuentro entre Valdemar y Paulão, un poco para ver qué podría pasar. Se da una conversación.

Es difícil no pensar en lo que el diálogo, en este caso, opera como dispositivo filosófico, por lo provocado y por nuestro interés particular. Recordemos que como tal, el diálogo se remonta a la obra de Platón y ha sido utilizado por diversos pensadores a lo largo de la historia, al servicio del despliegue de una idea. Incluso fue utilizado como una manera de escapar a la censura, por la distancia que garantiza al autor el encarnar ideas controversiales en sujetos ficticios: Galileo Galilei escribió su *Diálogos sobre los dos máximos sistemas del mundo* para poder escribir sobre el

¹¹ Michel Onfray, *Cinismos: retrato de los filósofos llamados perros* (Paidós, 2002), 74.

¹² Lo contó tras la presentación de *Andarilho* en la retrospectiva que hizo el 23º festival EDOC en Quito, Ecuador.

movimiento del universo en torno al sol en tiempos en que esto todavía era una herejía.¹³

El exquisito diálogo entre Paulão y Valdemar comienza versando sobre la naturaleza de Dios:

- ¿Sólo el Señor es Dios? –dice Valdemar, leyendo la inscripción del carro de Paulão.
- Eso es.
- Jesús... ¿Tienes certeza de eso que dice? ¿Tú sabes lo que dice?
- Quiere decir que sólo él es Dios. Y que los otros no.

Valdemar ríe.

...y pronto abarca la naturaleza de las cosas. Pareciera seguir, sin saberlo, el mismo orden en el que discurre la Ética de Spinoza.

- Misecordia señor, sobre ti levanto mi rostro, que me de la paz, amén. Tu fidelidad persiste para siempre. ¡Aleluya! –lee Valdemar– Eso ya pasó. Esa mierda de que el Señor es Dios.
- Es un punto de vista –relativiza Paulão.
- Dios es Dios. Espíritu es espíritu. El Espíritu puede ser esta botella.
- Cada uno tiene un punto de vista.
- Espíritu te estoy dando aquí, ve. –dice Valdemar, señalando su botella.
- ¿Eso es agua?
- Es agua, ¿quieres ver? Esto aquí es petróleo, es hecho en una fábrica. Es un proceso fabuloso: botan el material dentro, ¡y sale la botella! Con una rosca y todo... [...] entonces como ves, *todo* es Dios, con un toque mágico de dios, esto es indestructible. Maleable, pero no destruible.

Paulão no sabe si tomarlo en serio. Después de todo es un Hombre de Razón pretendiendo seguir a un mapa, mismo sin tener a dónde ir.

- ¿Y el alcohol? –pregunta Paulão.
- Pues el alcohol es cachaça.
- ¿No es espíritu?
- ¡No! ¡La cachaça es cachaça! El espíritu no puede estar en la cachaça, el espíritu está en todo. Dicen que, a fin de cuentas, está en toda la carne [...] él quiere vencer, pero no es Dios. Está jodido. Tiene que ir más allá.

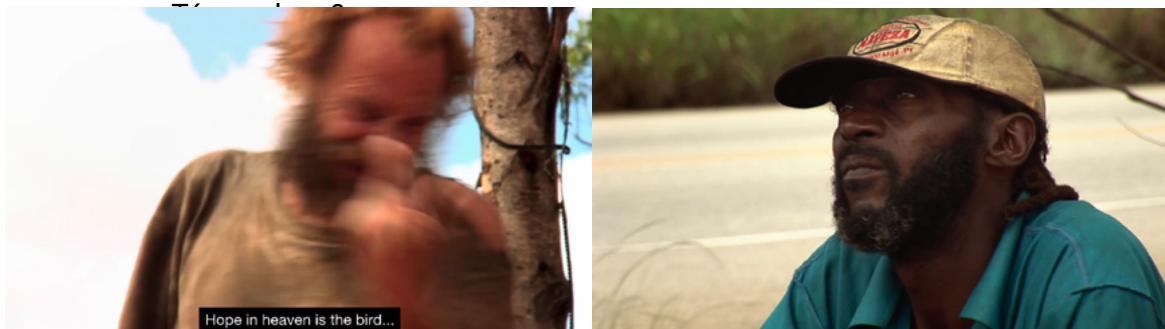
Para Valdemar, de la misma manera que para Spinoza, “los modos” de Dios (la manera en que Dios se expresa en materia y pensamiento) no pueden nunca alcanzar la esencia de Dios, su botella no deja de ser una expresión de Dios, al tiempo en que no deja de ser la cosa misma: la cachaça es cachaça, pero no es Dios. Para Valdemar todo *faz sentido*.

Paulão no conecta con el discurso de Valdemar, responde con distancia cada vez. Relacionalmente, Guimarães lo sitúa como su *rival* filosófico. Es el perfecto *Hombre Absurdo* de Camus, un hombre razonable que, ante un universo sin sentido, encara su rebeldía absurda: vagar por las rutas con su carro ambulante. Paulão no comprende, del mismo modo que el Hombre Absurdo camusiano no sabe si este mundo tiene un sentido que lo supera, pero sabe que no conoce ese sentido y que por el momento le es imposible conocerlo. “¿Qué significa para mí un significado fuera de mi condición?

¹³ John Gribbin, Historia de la ciencia (Crítica, 2005), 99.

No puedo comprender sino en términos humanos. Lo que toco, lo que me resiste, eso es lo que comprendo”, dice el Hombre Absurdo.¹⁴ En su caso, aquello que toca es el conocimiento de Dios predigerido por la religión.

Eventualmente, Paulão va directo al punto al que muchos lectores razonables irían:



Fotograma de *Andarilho*, de Cao Guimarães

Valdemar, además está decirlo, no está solamente “loco”. Simplemente su campo filosófico no se toca con el de Paulão.¹⁵ La herejía que Guimarães evade en el extenso diálogo entre Valdemar y Paulão, nos atrevemos a decir, es lo que los llamados “locos” tienen para decir sobre el mundo en que vivimos, mediante su discurso marginal. Algo que como Sociedad nos molesta y preferimos, sin duda, destinar al margen de la Razón.

Entre otras cosas, Valdemar dice:

De ahí comenzaron a llevarme a la Iglesia. El poder arrastra....

Dios mío, están locos. Quedé bravo. Después no volví a trabajar en Porto Alegre, los espíritus me querían convencer que era normal, pero estaba atormentado [...]

¡El juicio final ya pasó! [...] ¿Quién manda en la Tierra? Los gangsters, los jefes, los científicos atómicos... Berlín, Tokio, Japón, China. Es por las órdenes de los que están allí que estamos jodidos aquí en Brasil. Los Estados Unidos pretenden que bajemos el dólar y en realidad lo único que quieren es bajarnos los pantalones y cogernos por el culo. Y ahora el dólar subió de nuevo y el Brasil está con el Real [...]

(hace el gesto de ser fornicados).

Y qué es esto de tanta policía en el mundo, parece un chiste. Sólo en el Brasil, militar, civil, federal, vigilancia y guardias, ¡carajo! Y no terminan con los bandidos. Entonces yo no sé lo que es... es todo mentira. Cuando sea el tiempo, cuando sea el año 2500 y ya estemos en el saco por mucho tiempo –otros ya se fueron, ¿no? Yo estoy con mi mochila, día y noche, sólo estoy vivo, ¿sabes?– y toda la tierra se convierta en una maravilla y salga el mal todo... Tendrá que haber una desintegración [...]

Religión, exclusión, trabajo, vigilancia y Poder. ¿No es acaso el *cocktail* que soportamos, la

14 Albert Camus, *El mito de Sísifo* (Losada, 2002), 61.

15 El campo filosófico como tal, vivencial y propositivo, no admite contraposiciones y comparaciones entre filosofías, ya que no hay un campo inmanente “en común” entre ellas, como suele plantearse en la filosofía comparada. Al respecto Pierre Hadot dice en *Qué es la filosofía Antigua* que esta última “podía dar pie a confusiones y comparaciones arbitrarias”. Ha de recordarse que la Razón, elemento aducido como factor común entre diferentes filosofías, es sujeta también de una crítica y coyunturas filosóficas.

mayoría del tiempo, calladamente? Lo que Paulão y nosotros aceptamos, Valdemar y el documental denuncian.

Si la Ética nos dice que hemos de acercarnos a lo que nos componga y alejarnos de lo que nos descomponga, el vagabundeo se presenta, una vez más, como una solución spinoziana a un mundo que no para de descomponernos y regalarnos alegrías compensatorias.

Un tipo de santidad

El último gesto spinoziano de *Andarilho* consta de ubicar a Valdemar en lo que Spinoza llama el “pensamiento de tercer orden”. Un pensamiento que sólo puede ser intuitivo y que nace a partir de las ideas adecuadas, aquellas que se dan en Dios.

- Dios ha estado siempre. Y el Espíritu es mierda.
- ¿Quién te contó eso? –pregunta Paulão.
- No preciso que nadie me cuente nada, puedo adivinar. Mi vida es adivinación. Nadie me cuenta nada.
- ¿Es difícil?
- No, nada difícil, invoco al infinito. Nadie me cuenta nada. Ni dios.

Para Spinoza este tipo de pensamiento es incluso superior al de segundo orden, el cual sería pensar razonablemente, con pensamiento inductivo, logrando ideas adecuadas, que considera las cosas como necesarias de una causa (es decir, razonablemente). Lo es porque va *más allá* y opera intuitivamente deduciendo la naturaleza de Dios, como una ciencia intuitiva.

Tal es el pensamiento de la *beatitud* –palabra que se traduce tanto en “santidad” como en “felicidad”– el último remedio contra las pasiones, con el que Spinoza cierra el último libro de la Ética.¹⁶

Conocer a Dios, para Spinoza, es conocer la naturaleza de las cosas y la única llave para alcanzar la libertad humana. Conociendo adecuadamente las cosas singulares, es decir “siendo racionales”, conocemos más y más a Dios.¹⁷ Ahora bien, conociendo según el tercer género del conocimiento, el camino es inverso: conocemos a partir de la idea de Dios, razonablemente,¹⁸ pero de manera total, no ya parcial. De manera atemporal y esencial. Desde una perspectiva de eternidad.¹⁹

Bajo esta perspectiva nos concebimos a nosotros y al resto como entes “en virtud de la esencia de Dios”, es decir, como necesarios.²⁰ Así, nos deleitamos con todo lo que nos rodea, sentimos alegría y la asociamos a Dios. Así, cuando Valdemar se refiere a los animales, dice:

- Yo estoy luchando por las gallinas, los tigres, los caballos, los perritos... para que vivan tranquilos. Que las vacas puedan andar tranquilas. No hay derecho a matarlas [...]
- ¿Tu crees que las hormigas son espíritus?
- Los espíritus están atormentando a las hormigas. Las hormigas son el bien puro. No tengo nada contra las hormigas, estoy a favor de las hormigas. Las hormigas pueden andar tranquilas.

¹⁶ Spinoza, Ética, 438-440.

¹⁷ *Ibidem*, 444

¹⁸ *Ibidem*, Ética, 446.

¹⁹ *Ibidem*, 457-459.

²⁰ *Ibidem*, 448.

Dice Spinoza, al respecto:

Nos deleitamos con todo cuanto entendemos según el tercer género del conocimiento, y ese deleite va acompañado por la idea de Dios como causa suya”.²¹

Así se ama Dios a sí mismo, pues goza de una infinita perfección acompañada de la idea de sí mismo.²² El amor beato es parte del amor infinito con el que Dios se ama a sí mismo. Por el que no puede sino amarse a todo de lo que Dios –es decir, de la Naturaleza– se desprende. Con un amor del tercer género que no “nace” de nosotros, sino que “nos toma” y que experimentamos como intuición. Tal como lo vive Valdemar:

–Si nadie te cuenta nada, tú tienes que saber. –le dice Paulão.

–¿Saber? Yo no sé nada.

Andarilho, entonces

Nos hemos propuesto un método, y con él pensar *Andarilho* como una obra que hace uso de la figura filosófica, del diálogo, del gesto y del montaje, para la expresión filosófica de sus conceptos. Nos preguntábamos inicialmente cuáles eran.

Los personajes de Guimarães expresan la belleza, la virtud, pero también el peligro del vagabundeo. Tal es el rol, dicen Deleuze y Guattari,²³ de lo que en las figuras filosóficas se nos presenta como simpático y antipático. En Nercino, Paulão y Valdemar encontramos un grado de libertad y un grado de locura. La locura se presenta como su rasgo *pático*; el deambular, su rasgo *dinámico*; la libertad –que es *un* tipo de libertad– su rasgo *jurídico*: lo que les corresponde por derecho.

Puestos en diálogo, la obra pone en escena la rivalidad entre un pensamiento absurdo –razonable y a la vez habitando un mundo sin Razón, encarnado en Paulão, y un pensamiento “en” Dios, en un dios spinozeano, cuyo pensamiento, en última instancia, puede tomarnos, y a través del cual hallamos el modo de incrementar nuestra potencias.

El Hombre Absurdo, encarnado en Sísifo y Paulão, se presenta como un ser razonable (pero desterrado de un mundo sin Razón) que se atribuye una capacidad moral, que aún cree en valores trascendentes. Él se sostiene en su propio coraje y razonamiento para resignificar “lo que puede hoy”.²⁴ En cambio, quien busca o alcanza sin buscar la beatitud spinoziana, Valdemar, pretende sobre todo aumentar su potencia. No puede sino verse como parte de un Todo, del cual depende su gracia y desgracia. Ambos caminos, no está demás decirlo, pueden conducir al exilio y el margen. ¿Margen de qué? Mediante el dispositivo del diálogo, *Andarilho* nos enrostra con un malestar que parecemos estar reprimiendo a cambio de un poco de “normalidad” y que los personajes parecen rechazar.

A través de la dirección y del montaje, el autor dispone –sabiendo o sin saber, poco importa– todos estos elementos a la manera de la *Ética* de Spinoza, dejando al criterio del espectador la resolución de su planteo filosófico. *Andarilho* resuena con la *Ética*, como hemos visto, tanto en su estructura, concepto de lo divino, en su idea de mundo como “modulación de dios”, y presenta a su personaje

²¹ *Ibidem*, 450.

²² *Ibidem*, 452.

²³ Deleuze y Guattari, *Qué es la filosofía?*, 65.

²⁴ Camus, *El mito de Sísifo*, 77.

Valdemar como santo spinoziano, quien supo, a través del vagabundeo, alejarse de lo que disminuye sus potencias, para poder incrementarlas a su manera, pues nadie sabe lo que puede (y no puede) el propio cuerpo. Y así, *Andarilho* demuestra *de facto* cómo una obra cinematográfica puede erguirse como una obra a la vez filosófica, del cual la cámara puede ser su bolígrafo, y el montaje la herramienta editorial que articule los pensamientos.

Entonces, ¿podemos hablar de un “planteamiento filosófico” en *Andarilho*? Tal como Galileo Galilei expuso en su *Diálogo* la contraposición de dos ideas, una predominante y otra prohibida, no sería extraño pensar en la filosofía de Paulão, en su razón desterrada, como el límite que es trascendido por el pensamiento del tercer género de Valdemar, un tipo de razonamiento que engloba el pensamiento de Spinoza. Si algo enseña la *Ética* es que nadie puede copiar de otro el sesgo de la propia libertad, anticipar cómo incrementar las propias potencias. De nuevo, nadie sabe lo que puede el propio cuerpo. La única pista posible es obrar según el auto-conocimiento y el conocimiento del proceder del mundo (llámese Dios, Naturaleza o como cada uno desee llamarlo) y definitivamente, no caer en las ideas inadecuadas, en las imágenes e imaginaciones.

Resulta claro que percibimos muchas cosas y formamos nociones universales: primero, a partir de las cosas singulares, que nos son representadas por medio de los sentidos, de un modo mutilado, confuso y sin orden respecto del entendimiento, y por eso suelo llamar a tales percepciones “conocimiento por experiencia vaga”; segundo, a partir de signos; por ejemplo, de que al oír o leer ciertas palabras nos acordamos de las cosas, y formamos ciertas ideas semejantes a ellas, por medio de las cuales imaginamos esas cosas.²⁵

Ante el camino equívoco que esto conduce, solo nos resta constituirnos lo más posible de ideas adecuadas. Para cada uno, esto puede ser una cosa o la otra, la ciencia o la espiritualidad. Sólo basta que la factura de nuestro castillo de ideas “se sostenga” en base a ideas adecuadas, resonantes con la naturaleza de eso que Spinoza llama Dios, la Naturaleza.

Obra en más alto grado aquella alma cuya mayor parte está constituida por ideas adecuadas, de tal manera que aunque contenga en sí tantas ideas inadecuadas como aquella otra, con todo se la reconoce más por sus ideas adecuadas –que se atribuyen a la virtud humana– que por sus ideas inadecuadas –que arguyen impotencia humana.²⁶

Así, Valdemar alcanza su santidad “vagabunda”, cosa que el espectador puede reconocer a simple vista mientras conflictúa con su propio modelo de felicidad. Sobre el final del documental, asistimos a un gesto filosófico cabal, cuando Valdemar despotrica contra Jesucristo cada vez con más entusiasmo, y un trueno interrumpe su descargo, asustándolo y luego haciéndolo reír: “¡Cierra la boca!”, grita Valdemar a los cielos. Valdemar responde a los espíritus, con conocimiento de causa.

Grita Valdemar, como una manera de enfrentar a las estructuras que se nos presentan como trascendentales y que pretenden ordenar nuestro mundo, pero que parten de un conocimiento inadecuado del mismo.

²⁵ Spinoza, *Ética*, 179.

²⁶ *Ibidem*, 439.

Un cine que piensa

Andarilho nos posibilita, como la Ética misma, entender una manera diferente de relacionarse con el mundo, imaginar otras posibilidades de vida. Tal es el potencial de la Filosofía y del Cine (y del cine con conciencia filosófica).

Si aceptamos la realidad estética y creativa de todo concepto filosófico, así como la capacidad de instaurar pensamiento mediante procedimientos como la puesta en escena o el montaje en el caso del Cine, no estamos lejos de poder contemplar la posibilidad de un discurso filosófico en soportes diferentes a los tradicionales.

Más aún, podremos en un futuro indagar en la naturaleza y materia de sus proposiciones, en su mezcla difusa de ética y estética, así como ya se hizo con el gesto filosófico cínico, una filosofía con soporte en el propio cuerpo.

Este recorrido por *Andarilho* apenas nos ha acercado a contados conceptos que hermanan al lenguaje cinematográfico con la filosofía: la figura, el gesto, el diálogo. Este abordaje nos permite “ir más atrás” de los supuestos en la enseñanza del lenguaje cinematográfico hegemónico, para el cual el personaje y su acción se definen bajo consignas deterministas –como dice Robert Mckee, “somos una combinación exclusiva de dotes genéticos y de experiencias acumuladas”²⁷; y como dice Syd Field, “todo nace de la biografía del personaje: su pasado nos proporciona un punto de vista, una personalidad, una actitud, una conducta, una necesidad y un propósito”²⁸–, así como por las decisiones que toma bajo presión –“cuanto mayor sea la presión, más profunda será la revelación y más adecuada resultará la elección”²⁹–. Podremos dudar de el personaje que está siempre forzado a cambiar –“una buena escritura no sólo revela la verdadera personalidad, sino que gira o altera esa misma naturaleza interna, para bien o para mal”³⁰– y que debe tomar decisiones de manera razonable –“actuar de forma convincente según las decisiones tomadas. Expresado de manera sencilla, todo personaje debe resultar creíble”³¹– analizándolo con cierta conciencia filosófica.

Podremos dudar del lenguaje para el cual el diálogo está intrínsecamente vinculado a la necesidad, debiendo siempre hacer avanzar la historia, transmitir al público información o las premisas de la misma,³² asumiendo con anterioridad una función comunicacional en toda obra de arte. Dudar de un sistema donde la historia, la estructura, el montaje y el ordenamiento de las ideas, se presentan como una dialéctica de opuestos, en la que alguien quiere algo y las fuerzas antagonistas se oponen, instaurando una suerte de “ficción deportiva”³³ presa de una idea dialéctica y reactiva del mundo.

Estos presupuestos, como dijimos antes, hoy por hoy exceden el mundo del cine clásico de ficción, y son abrazados por el cine-arte y el cine documental –por el cine general– al ritmo de una – aparentemente– irreversible homogeneización cultural.

27 Robert McKee, *El Guión* (Alba Editorial, 2009), 131-132.

28 Syd Field, *El libro del guión* (Plot, 1995).

29 Mckee, *El Guión*, 132.

30 Mckee, *El Guión*, 133.

31 McKee, *El Guión*, 138

32 Field, *El libro del guión*.

33 Raul Ruiz, *Poética del cine* (Sudamericana, 2000), 22.

Cuando filosofía y arte, estética y ética se entremezclan, creamos una intrigante y potente sociedad. Con conciencia filosófica, la idea de figura o personaje conceptual, así como la del gesto, nos retrotraen a un mundo donde los presupuestos filosóficos del “buen decir” cinematográfico se ponen en duda, y en cambio se elige afirmar lo que Deleuze llama “el plano de inmanencia del autor”,³⁴ un propio sistema de creencias, ya no un sistema ajeno, invisibilizado como un sistema de principios narrativos “eficientes”. En él, los personajes conceptuales o figuras filosóficas pasan a ser vehículos de afectos a la vez que de conceptos. Sus actos y diálogos pasan a moldear un pensamiento, sus contradicciones a representar las fallas y peligros del mismo. El sujeto enunciador pasa ya no a suscribir automáticamente a valores filosóficos determinados por un “buen decir”, sino a plantear una propia imagen de mundo. Para muchos, eso esta se considera la tarea del autor.

³⁴ Deleuze y Guattari, ¿Qué es la filosofía?, 65