



## CINEMA Y CIRCUNSTANCIAS

*Márcio José Andrade da Silva*<sup>1</sup>

*no fuera eso y era menos  
no fuera tanto y era casi  
(P. Leminski)*

**Resumen**

El presente artículo tiene por finalidad demostrar la posibilidad de identificar la realización de las películas, el concepto de circunstancia elaborado por el filósofo español Ortega y Gasset, así como todo aquello que está alrededor del yo, de su medio exterior de sus características tanto psicológicas cuanto físicas, así como relacionar esa concepción a la definición de circunstancia elaborada por Packter en su Filosofía Clínica.

**CINEMA**

Las sombras fascinan a gran parte de la humanidad desde los tiempos más remotos de su existencia en la superficie del planeta. Es interesante imaginar la fascinación que ellas deben haber despertado en nuestros primeros ancestrales. No es difícil concebir a nuestros antepasados en el interior de cuevas gesticulando sus manos bajo los rayos del sol, o bajo la luz de la hoguera, reproduciendo en las paredes figuras en movimiento. Tal vez ese recuerdo haya atravesado la historia humana y, como dice Menezes, llegado a los chinos y javaneses, 6.000 años a.C. cuando crearon los espectáculos de sombras. Platón, en su obra *La República*, utilizaba la imagen de las sombras en la cueva para demostrar una de sus principales teorías, la del mundo sensible y el mundo de las ideas. El cine, una sala oscura donde a través de una pequeña apertura es proyectado un rayo de luz que irá a incidir sobre una pared y pasar una idea del mundo ideal en contrapartida del mundo real vivenciado por los espectadores provocando de esta forma una impresión de la realidad. He aquí nuestra cueva contemporánea.

---

<sup>1</sup> Márcio José Andrade da Silva (marciojosefc@gmail.com) es mestre en Filosofía por la Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Socio del IMFIC - Instituto Mineiro de Filosofia Clínica e Instituto de Filosofia Clínica de Campinas y Región



## Del origen

En la Grecia Antigua, el conocimiento de los principios ópticos es atribuido a Aristóteles (384–322 a.C.), cuando, sentado bajo un árbol observó la imagen del sol, durante un eclipse parcial, proyectándose en el suelo en forma de media luna cuando sus rayos pasaban por un pequeño agujero entre las hojas. De la misma forma observó que, cuanto menor fuera el agujero, más nítida sería la imagen. Era el preludio de la fotografía y vale la pena recordar que esta palabra de origen griego significa “*escribir con la luz*”. También fueron etapas importantes en el preludio de la fotografía, las investigaciones en óptica de Euclides (360-295 a.C.), Arquímedes (287-212 a.C.) y Ptolomeo (85-165 d.C.). En el Renacimiento, Leonardo da Vinci (1452-1519) puede ser considerado el primero en tener una noción conjunta del fenómeno fotográfico. Demostró eso a través de su “cámara oscura” – una caja cerrada con una de sus paredes hechas de vidrio mate y la pared opuesta, exactamente al centro, un pequeño agujero que permite el pasaje de luz y refleja en la pared mate, de forma invertida, un imagen del objeto que se encuentra delante del agujero, reproduciendo así la experiencia descrita por Aristóteles. Entre los precursores de importancia fundamental a la evolución de una técnica que llevaría al cinema podemos nombrar el jesuita Athanasius Kirchner (1601-1680), inventor de la *linterna mágica*, cuyo funcionamiento era el opuesto a la cámara oscura de Da Vinci, la linterna poseía una forma cilíndrica, iluminada a vela, proyectaba imágenes fijas en una lámina de vidrio.

## De los pioneros

La búsqueda por el movimiento de las imágenes desarróllase primero como instrumento de estudio en los medios científicos del siglo XIX. En el final de aquél siglo, el inglés Edward James Muybridge (1830-1904) ensambla un complejo equipo con veinte cuatro cámaras para analizar el galope de un caballo. El francés Etienne-Jules Marey (1830-1904) crea el “rifle fotográfico” capaz de capturar doce fotos en un segundo, el cual es utilizado para registrar y analizar el vuelo de los pájaros, buscando, en ambos casos, fijar los movimientos rápidos que los ojos humanos no pueden percibir.

En 28 de diciembre de 1895, en Paris, tuvo lugar la primera exhibición pública del cinema. Los hermanos Auguste (1862-1954) y Louis Lumière (1864-1948) proyectaron algunos corto metrajes. Una película en especial conmovió al público *L’arrivée d’un train en gare de la Ciotat*, que, a pesar de realizados con una cámara inmóvil, en blanco y negro y sin sonido, provocó conmoción en el público presente. El corto reproducía la llegada de una locomotora a la estación, filmada de manera tal que se podía percibir el



movimiento del tren hasta llenar la pantalla como si fuera invadir a la sala de proyección. Dicen que el público se espantó delante la realidad proyectada. Seguramente todos ya habían viajado o visto algún tren, la imagen expuesto estaba en blanco y negro y sin sonido, no era un tren real, ¿ por que entonces espantarse? Era la ilusión que, como dice Bernadet, “*Ver el tren en la pantalla como si fuera verdadero. Parece tan verdadero- a pesar de que la sepamos que es de mentira- que uno puede fantasiar , en cuanto dura la película, que es de verdad*” (1986:12).

Esa fue la gran percepción de Georges Méliès (1861-1938), un ilusionista y hombre del teatro, que vislumbró la posibilidad de entretenimiento de esa nueva invención. Sin embargo fue desalentado por los hermanos Lumière, que veían aquél aparato apenas como un reproductor de los movimientos, un instrumento científico.

Méliès logró un prototipo del cinematógrafo inglés Robert W. Paul, emocionado filmó el cotidiano parisino y realizó algunas películas. Una de sus películas más conocidas fue hecha en 1902, *Le Voyage dans la lune* donde utilizó técnicas de doble exposición para lograr efectos especiales innovadores para la época. En 1967, Octávio Cortazer (1935-2008) realizó *Por primera vez* (1967), un documental sobre la exhibición de la película *Tiempos Modernos* (1936) de Charles Chaplin en un pueblo de la zona rural de Cuba. A la reacción de los habitantes, la comparo al espanto que nos despierta al pensar. La maravilla del imagen proyectado, otro mundo expuesto, la empatía del personaje, haciendo que aquella población vivenciara el mundo chapliniano. Son movimientos que nos hacen percibir el paso de las sombras de nuestros antepasados a los salones de proyección. El cinema realizó el sueño del imagen en movimiento, la reproducción de la realidad.

### **Del cine por algunos mundos**

Walter Benjamim, en su texto *La obra de arte* (1938), retrata muy bien el significado del cinema: “*Lo que caracteriza el cinema no es apenas el modo por lo cual el hombre se presenta al aparato, es también la manera por la cual, gracias a este aparato, él representa para si el mundo a su alrededor*”.

Y es con esa premisa que iremos, en cuanto filósofos clínicos, a adentrarnos en las representaciones de mundo que algunos cineastas realizan y comparten con los espectadores. Vale anticipar que, para realizar este análisis de representación de mundo, hacemos uso del instrumental del análisis proporcionado por la Filosofía Clínica, por ejemplo, los *exámenes categoriales*, que están compuestos por cinco categorías que nos auxilian a ubicar existencialmente a la persona, son ellas:



1) Asunto (inmediato y último): Asunto inmediato es solamente un referencial por donde empezar. Es lo que lleva a la persona a buscar el auxilio del filósofo clínico, una vez que el Asunto Ultimo es lo que verdaderamente debe ser la ocupación de la terapia, puede coincidir o no con el Asunto Inmediato;

2) Circunstancia, es la suma de singularidades que acompañan una situación. En esta categoría se recogen las variables pertinentes, cercanas y lejanas, todo lo que el terapeuta juzgar necesario para ubicar una persona dentro de un cuadro más nítido y preciso;

3) Lugar, aquí será analizado como la persona está sensorialmente en cada *dirección existencial* por ella relatada; básicamente como la persona se siente (sensaciones) y lo que piensa (representación mental) del ambiente que está a describir;

4) Tiempo, lo que interesa en esta categoría es saber como la persona se relaciona con el tiempo objetivo (estandarizado) y con el tiempo subjetivo (singular) y;

5) Relación en la cual observase la calidad de la relación establecida entre la persona y el objeto, se entiende por objeto todo aquello con lo cual la persona tiene contacto. Y, particularmente, respaldándome en algunos tópicos de la estructura de pensamiento, que considero esenciales para una lectura cinematográfica, como el tópico 1 – como el mundo parece - fenomenológicamente, “*lo que se piensa del mundo no es nada en si separado del hombre. La representación del mundo es construcción personal en una relación con los fenómenos que la hacen única, puesto que la persona ve el mundo con los elementos de su vida e historia. En este tópico, el propósito es descubrir como la persona retrata lo que percibe, como el mundo aparece para ella*”. (CARVALHO, apud PEDROSA, 2009: 46); el tópico 4 – emociones, es el movimiento de la estructura de pensamiento en lo cual la persona vivencia sus estados afectivos, como el placer, dolor, alegría, tristeza, bienestar, malestar, etc. envolviendo su sentimiento; tópico 11 – búsqueda, dicen respecto a los caminos existenciales que la persona anhela attingir, para donde se dirigen o quieren dirigirse existencialmente; el tópico 15 – semiosis, este dice respecto a lo que es utilizado como signo, señal, para comunicar algo a alguien, como por exemplo, una música, una carta, un gesto, etc.; el tópico 18 – axiología, él nos enseñará lo que es importante para la persona, cuales son sus valores subjetivos; además de algunos ejercicios existenciales, identificado en las obras de los cineastas, lo cual nombramos *reciproca de inversión* (parte tópico 14 – espacialidad), en el cual ellos buscan traer el espectador a su mundo, la película.

Así siendo puedo comprender cuando Chaplin (1889-1977) atestigua que:



*“Todas mis películas están hechos de manera que yo pueda meter me en problemas y así darme a mi mismo la oportunidad de ser desesperadamente serio al intentar parecer tan normal como un caballero. (...)*

*Una de las cosas acerca del trabajo que yo he aprendido rapidamente en el teatro es que las personas en general se quedan satisfechas al ver a los ricos llevando la peor parte. La razón para esto, claro está, reside en el hecho de que nueve décimos de las personas del mundo son pobres, y secretamente se resienten de la riqueza de este décimo. (...)*

*Una cosa que pone a alguien en una mala situación siempre debe ser reconocible para el publico, de lo contrario las personas no lo percibirán. (...)*

*Al utilizar algo que el publico no reconoce de inmediato, el no consigue apreciar tan bien a la cuestión”. (ROBINSON, 2011: 202-203)*

En este extracto es posible identificar como Chaplin ve a su mundo, cual es su medio de comunicación con el otro, lo que busca a través de sus películas, cuales son sus valores allí depositados, el movimiento de llevar el espectador a su mundo, a sus emociones. Podemos localizar estos movimientos también en el relato del cineasta francés Jean Renoir (1894-1979), al describir su proceso de trabajo:

*“... empecé en el cinema con interés en la técnica. Poco a poco me di cuenta que los actores también tenían gran relevancia. Al principio pensaba que mi función era de desaparecer detrás de los actores. Con el pasar de los años, me volví más pretensioso. Poco a poco, me dieron las ganas de contar mis propias historias. Pero si me volví un autor de películas, si he escrito historias, guiones, fue apenas porque las discusiones con los guionistas me solían ser muy penosas, puesto que yo estaba consciente de que los traicionaba y ellos tenían razón de estar descontentos. Por otro lado no podía dejar de traicionarlos; cuando estaba en el estudio, con todos los elementos de la película, y constataba que la personalidad de los actores no encuadraba con el guión, no podía resistir: alteraba los diálogos, re escribía y ajustaba a los actores, como un sastre ajusta la ropa a sus clientes”. (RENOIR, 1990:27)*

En su método de elaborar es posible verificar que Renoir se dirige al mundo de sus auxiliares – aquí el movimiento de *reciproca de inversión* parte del cineasta, en cuanto que Chaplin busca ese movimiento en su público.

Ya Eisenstein (1898-1948), cineasta letón, en la antigua Unión Soviética, buscaba a través del cinema educar, pues, para él era cuestionable la representación de mundo que el cinema hacía, siguiendo los presupuestos de Karl Marx: “Los filósofos apenas interpretaron el mundo de varias maneras, en cuanto el objetivo es cambiarlo”. De esta forma, a través de las películas, Eisenstein, buscaba transformar la realidad.



“La idea de que el cine registraba o reproducía imágenes del mundo real fue cuestionada. Se proponía, por otro lado, que el cinema era un medio de comunicación que puede transformar a la realidad, (...) El montaje realmente funcionaba como Eisenstein afirmaba: como herramienta de educación soviética, era eficiente; su didáctica, un beneficio político” (Turner, 1997:39)

De la misma forma que Eisenstein buscaba la transformación de su mundo haciendo uso de películas, los colonizadores franceses en África, utilizaban, frecuentemente, un recurso, que a primera vista parecía servir para entretener, divertir a los colonizados, organizaban sesiones de cine, a través de las cuales buscaban demostrar a los subyugados africanos la supremacía de las naciones blancas y europeas. (2006:11)

De esta forma es posible percibir que, a través de ese proceso social de hacer que imágenes, sonidos, signos, signifiquen algo se puede redefinir a la cultura como proceso de construcción del modo de vida de una sociedad, sus sistemas y producir significados y sentidos para ella. Pero el cine, también es, según Turner: “una práctica social para aquellos que lo hacen y para el público. En sus narrativas y significados es posible identificar evidencias del modo como nuestra cultura se da sentido a si misma. (Turner, 1997:13)

## CIRCUNSTANCIA

### En la Filosofía Orteguiana

El concepto de circunstancia, en Ortega y Gasset, aparece por primera vez en la introducción de *Meditaciones del Quijote* (1914) al afirmar que el hombre alcanza el máximo de su capacidad cuando adquiere la plena consciencia de sus circunstancias. Y, a través de ellas, comunicase con el universo.<sup>2</sup> Y cree, el pensador español, que una de las mudanzas más profundas del siglo XX en relación al XIX se da en relación a nuestra percepción sensible cuanto a las circunstancias<sup>3</sup>. Vaticina que debemos buscar nuestra circunstancia, tal como ella es, precisamente en lo que tiene de limitación, de particularidad, su lugar correcto en la inmensa perspectiva del mundo. No debemos detenernos dulcemente en éxtasis ante a los valores sagrados, sin conquistar nuestra vida

<sup>2</sup> El hombre rinde el máximo de su capacidad cuando adquiere la plena consciencia de sus circunstancias. Por ellas se comunica con el universo. (1914:21)

<sup>3</sup> Creo muy seriamente que uno de los cambios más hondos del siglo actual con respecto al XIX, va a consistir en la mutación de nuestra sensibilidad para las circunstancias. (1914:21)



individual entre esos valores. Resumiendo, reabsorber la circunstancia es el destino concreto del hombre<sup>4</sup>, afirma Gasset.

De este modo, Gasset, fundamentado en los estudios de la biología, que afirma que el organismo vivo es como una unidad compuesta de cuerpo y su medio, donde el proceso vital no consiste solamente en una adaptación del cuerpo a su medio, sino también de una adaptación del medio a su cuerpo. Elucida a través de dos ejemplos, a través de la mano cuando toma un objeto y busca moldearse a éste para poder tomarlo mejor y el objeto en si, de forma oculta, una previa afinidad con la mano que lo retiene. Y cuando se usa como ejemplo, al demostrar que su salida natural para el universo se da a través de los puertos de Guadarrama o a través del campo de Ontígola, que esos locales circundantes de él forman la otra mitad de su persona.<sup>5</sup>

De esta forma concluirá que: *yo soy yo y mis circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo*<sup>6</sup>.

Como nos destaca Carvalho, el sentido de circunstancia en este libro representa “el contorno del cuerpo, coherente con el descubrimiento de la ciencia biológica que en su tiempo estudia el organismo en su medio particular”. (2009:332) Sin embargo, más adelante, en los libros de *El espectador*, obra en ocho tomos publicados entre 1916 y 1934, Ortega y Gasset irá a madurar el concepto de circunstancia, ampliará y dará nuevo significado al sentido más allá de la analogía biológica, incluye el contorno del yo, o sea, además del medio, las características físicas y psíquicas que circundan el yo. Gasset expande el concepto para todo lo que está alrededor del yo: la realidad cósmica, la corporeidad, la vida psíquica, la cultura en el cual uno vive y incluye también las experiencias vivenciadas en el tiempo.

José Maurício, explana que “El contorno solo tiene sentido asociado a un yo y este reconocimiento de que no es posible separar el hombre del mundo, o el yo de la circunstancia que lo envuelve”. De esta forma el concepto de circunstancia va más allá del ambiente social o del nosotros. Él incluye, como resalta Carvalho, “la intimidad

<sup>4</sup> Hemos de buscar a nuestra circunstancia, tal y como ella es, precisamente en lo que tiene de limitación, de peculiaridad, el lugar acertado en la inmensa perspectiva del mundo. No detenernos perpetuamente en éxtasis ante los valores hieráticos, sino conquistar a nuestra vida individual el puesto oportuno entre ellos. En suma: la reabsorción de la circunstancia es el destino concreto del hombre. (1914:22)

<sup>5</sup> Mi salida natural hacia el universo se abre por los puertos del Guadarrama o el campo de Ontígola. Este sector de realidad circunstante forma la otra mitad de mi persona: solo a través de él puedo integrarme y ser plenamente yo mismo. La ciencia biológica más reciente estudia el organismo vivo como una unidad compuesta del cuerpo y su medio particular, de modo que el proceso vital no consiste solo en una adaptación del cuerpo a su medio, sino también en la adaptación del medio a su cuerpo, la mano procura amoldarse al objeto material a fin de apresararlo bien; pero, a la vez, cada objeto material oculta una previa afinidad con una mano determinada. (1914:22-23)

<sup>6</sup> Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo. (1914:23)





representada por los mecanismos fisiológicos de la vida, de las leyes que rigen el alma y por las expresiones del pensamiento o espíritu, todo eso histórico y escondido en cada hombre”. (2009:335)

Ortega y Gasset presenta en su pequeño ensayo *Estética* la cuestión de la singularidad humana, pues para él cada persona es la realización de lo que ella es. “Cada hombre ve el mundo de una manera, lo que hace de la circunstancia algo singular porque el contorno al yo es afectado por la manera como él es percibido”. (CARVALHO, 2009:338).

Así siendo, es posible comprender la circunstancia como la envoltura que contiene el hombre, de manera singular, física y inmaterial. Cuando este hombre relata su experiencia en el mundo lo hará de forma única. Así podemos comprender que cada cineasta al hacer una película, estará contando su visión y comprensión del mundo, como fue posible verificar en los breves relatos de Chaplin, Renoir y Eisenstein. Confirmando así la premisa de Benjamin.

### **En la Filosofía Clínica**

El concepto de circunstancia para la filosofía clínica, como vimos anteriormente, está conectado a los exámenes categoriales, instrumental a la realización de la terapéutica. Pues bien, categorías son modos de situar existencialmente a la persona en cada momento de su relato.

El examen categorial en Filosofía Clínica, a pesar de fundamentado en el modelo metafísico y lógico aristotélico, exigió modificaciones profundas para una práctica terapéutica, puesto que cada individuo vivencia de manera singular el mundo que lo rodea. Quedará a cargo del filósofo investigar junto a la persona, caso desee entender más sobre eso.

Por muchas razones, algunas determinantes y otras apenas insignificantes, cada persona en su dada circunstancia va depararse con cosas que le serán importantes o no a su estructura, a su modo de ser. Compendiar, ordenar clínicamente los datos en la fase de los exámenes categoriales permite al filósofo una primera comprensión del modo de estar en el mundo de la persona; siempre condicionado a la calidad de las intersecciones.

El levantamiento de la Categoría Circunstancia que tiene su base en Ortega y Gasset:

*“Ahora bien, la vida consiste en que el hombre se encuentra, sin saber cómo, teniendo que existir en una circunstancia determinada e inexorable. Se vive*





*aquí y ahora sin remedio. Esta circunstancia en que tenemos que estar y sostenernos es nuestro contorno material, pero también nuestro contorno social, la sociedad en que nos hallamos. Como ese contorno es, a fuer de tal, lo otro que el hombre, algo distinto, extraño, ajeno a él, estar en la circunstancia no puede significar un pasivo yacer en ella formando parte de ella. El hombre no forma parte de su circunstancia: al contrario, se encuentra siempre ante ella, fuera de ella, y vivir es precisamente tener que hacer algo para que la circunstancia no nos aniquile. Ésta, pues, es constitutivamente problema, cuestión, dificultad; en suma, asunto a resolver. Nuestra vida, pues, nos es dada -no nos la hemos dado nosotros-, pero no nos es dada hecha. No es una cosa cuyo ser está fijado de una vez para siempre, sino que es una tarea, algo que hay que hacer; en suma, un drama. De aquí que, por lo pronto, tenga el hombre que hacerse ideas sobre su circunstancia, que interpretar- la para poder decidir todo lo demás que tiene que hacer. Según esto, la primera reacción que, quiera o no, ejecuta el hombre al sentirse viviendo, es decir, sumergido en la circunstancia, consiste en creer algo sobre ella. El hombre está siempre en alguna creencia y vive entre las cosas desde ella, conforme a ella. Dejándose penetrar de ella o combatiéndola y oponiéndole otra original, el hombre no tiene más remedio que contar con las creencias de su tiempo, y esta dimensión de su circunstancia es lo que hace del hombre un ente esencialmente histórico, o, dicho en otra forma, el hombre no es nunca un primer hombre, sino siempre un sucesor, un heredero, un hijo del pasado humano.*

(Ortega y Gasset. En torno a Galileo. O.C.v.V 2.ed. 1994, p.123-124, apub, de la versión en portugués de CARVALHO, 2002)

En esta categoría, recogemos las variables pertinentes, cercanas y lejanas a la historicidad de la persona. Las circunstancias se componen de todos los datos que el clínico tenga a su disposición. Esta recolección objetiva, ubica el filósofo clínico, primeramente, en relación al otro, y en un segundo momento, pretende localizar la persona existencialmente, colocándola en un cuadro a ser ‘comprendido’ de una manera más nítida. La reconstrucción de sus representaciones, en forma de trama, se dará en los factos existenciales de modo general; todo en la vida de la persona será circunstancia. (HACK e SILVA, 2014: 195-197)

Podremos de esta forma conocer, prácticamente, todo el contexto alrededor de las cuestiones relatadas y cuales aspectos de ese contexto son relevantes. Al describir una escena para el otro, buscamos utilizar el mayor número posible de detalles, reconstruyendo los componentes de calificaciones de los objetos, del contexto estructural de la escena, de la proyección narrativa de la historia, recreando los moldes de las circunstancias vividas en el medio común. Con eso, intentamos concatenar , via entendimiento, lo que se pasa en nuestro interior, al hacer con que la persona que esta del otro lado del dialogo, interactúe y pueda reproducir el mismo imagen vivenciado por aproximación. Hablamos de colores, del brillo, del sonido, del movimiento, el tamaño, la



forma, y todo lo que componga el cuadro al cual estamos proyectando en nuestro interior, recreando el contexto por medio de las categorías. Entonces, podemos conceptualizar categorías como las formas, a través de las cuales los objetos de la experiencia son estructurados y ordenados

### **CINEMA Y CIRCUNSTANCIA – CONSIDERACIONES FINALES**

El cinema es la representación del mundo del cineasta y también es la representación de una cultura, de una época, de una sociedad, de las circunstancias que envuelven y están concebidas en la película. De esta manera las consideraciones finales se desdoblán en dos lecturas que se complementan, una es la película como representación de mundo del cineasta, como él trae su vivencia al filme, su experiencia, su modo singular de visualizar el mundo a su alrededor; la otra es el cinema como forma de presentar/representar el mundo social en lo cual él es producido. En cuanto a la primera hay una perspectiva subjetiva, donde identificamos el autor, en la segunda lectura, que no es excluyente a la primera, ocurre una lectura colectiva, del medio en que el cineasta está incluso. Para las dos lecturas tomo para ejemplificar las obras de Charles Chaplin, un cineasta que representó su mundo vivenciado en la película cinematográfica y en esa misma película representó el mundo social que estaba viviendo.

#### **El cinema como representación de mundo del cineasta**

Una película es un mensaje transmitido por el cineasta; en ella está contenido el mensaje que él quiere enviar. Ese mensaje, independiente del género cinematográfico trae un contenido de una vivencia. Como en el caso de Chaplin al describir como hizo una película suya

“Mi primera película en el nuevo estudio fue Vida de Perro. La historia contenía un elemento satírico, estableciendo un paralelo entre la vida de un perro y la de un vagabundo”. (Chaplin, 1965:207)

Sabemos que Charles Chaplin tuvo una infancia paupérrima, y que mucho de su vivencia él ha transportado a sus filmes, desde la creación de Carlitos, el eterno vagabundo, como los guiones de sus películas están llenos de referencias a su pasado por calles londrinas. Eso se nota, tanto en el trecho supracitado, donde ella establece una relación entre la vida de un perro callejero y el mendigo, como en su inolvidable *The Kid* (1921), en la cual retrata el drama del niño al ser arrancado de sus brazos, así como él fue arrancado de los brazos de su madre; o en *Candilejas*(1952), donde ya desnudo del



vagabundo, Chaplin incorpora a Calvero, un artista decadente con los temores que él vivenciaba en aquel momento. Su filme *Un Rey en Nueva York* (1957), ya hecho cuando él estaba fuera de los Estados Unidos, escapando de la persecución perpetrada por el senador estadounidense Joseph McCarthy, en la película él es un rey depuesto exiliado y traba un diálogo catártico con un niño, hijo de padres que sufrieron persecución política. El niño es su hijo Michael Chaplin. El diálogo verte contra el Macarthismo que obligó Charles a auto exiliarse. Estos son algunos exemplos de como un cineasta, lleva a la película vivencias de su medio, y de cierta forma, su intimo conocimiento de todos.

### **El cinema como representación del mundo social**

Como afirmamos, y es posible percibir, en la primera parte, Chaplin retrata lo que estuvo viviendo, en cuanto persona inmersa en un medio y la relación establecida con este medio produjo obras monumentales.

En esta segunda parte, también utilizando como ejemplo de como el cinema retrata el mundo social, vuelvo a valirme del cineasta inglés y destacar tres de sus obras como modelos de representación social.

*El Inmigrante* (1917) donde el vagabundo Carlitos viaja a los Estados Unidos en búsqueda de una vida mejor, pero percibe como son tratados los inmigrantes en aquel país. En *Tiempos Modernos* (1936), el vagabundo intenta sobrevivir al mundo moderno e industrializado. Como crítica al sistema de producción donde la máquina substituye el hombre y los hombres son transformados en máquinas.

El *Gran Dictador* (1940) fue, para Chaplin, la despedida del personaje Carlitos en una película de explícita crítica a Adolf Hitler y su ideal ariano de purificación de la raza. En cuanto los Estados Unidos hacían como que no veían a los desmandos del gobierno alemán y veían con simpatía las medidas adoptadas por Hitler, Chaplin, de forma solitaria, lo denunciaba. La idea surgió en 1937, a partir de un cambio de identidad, al ver Hitler ostentar el mismo bigote de Carlitos. Mas tarde, Chaplin, siempre en contra de la sonorización del cinema, adoptó en esta película el matrimonio perfecto entre la pantomima y el cinema hablado. "Como Hitler, podría discursar a las multitudes con un lenguaje muy confuso; como Carlitos, permanecería más o menos callado". Interesante es percibir como, de forma irónica, Chaplin aborda la cuestión de la estética a servicio de un régimen totalitario. Por ejemplo, grandes obras como *El Pensador de Rodin* y *La*



*Venus de Milo*, todas con el indefectible saludo nazi, y el mundo moldeándose a las características de su “dueño”.

### Sítios virtuales

Filosofia e Cinema - [www.filosofiacinema.com](http://www.filosofiacinema.com)

Instituto Mineiro de Filosofia Clínica - IMFIC - [www.imfic.org](http://www.imfic.org)

Instituto de Filosofia Clínica de Campinas e Região – [www.institutocampinas.org](http://www.institutocampinas.org)

Biblioteca Virtual Ortega y Gasset -

<http://idd00qaa.eresmas.net/ortega/biblio/biblio.htm>

### Bibliografia

BERNADET, Jean-Claude. (1986). *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense.

CARVALHO, José Maurício. (2005). *Filosofia Clínica, estudos de fundamentação*. São João del Rei: UFSJ

\_\_\_\_\_. (2008). *Estudos de Filosofia Clínica - uma abordagem fenomenológica*. Curitiba: IBPEX.

\_\_\_\_\_. (2009). *O conceito de circunstância em Ortega y Gasset*. In *Revista de Ciências Humanas*, v. 43, n.2, p. 331-345. Florianópolis: EDUFSC.

\_\_\_\_\_. (2012). *Filosofia Clínica e Humanismo*. Aparecida: Ideias & Letras.

\_\_\_\_\_. (2013). *Diálogos em Filosofia Clínica*. São Paulo: FiloCzar.

CHAPLIN, Charles. (1965). *História da minha vida*. Rio de Janeiro: José Olympio.

GOYA, Will. (2008). *A escuta e o silêncio*. Goiânia: Ed. UCG.

HACK, Olga e SILVA, Márcio José Andrade da. (2014). *Filosofia Clínica e Cinema - uma compreensão teórica e prática através dos filmes*. Poços de Caldas: IMFIC Editorial.

ISMAEL, J. C. (1965). *Cinema e circunstância*. São Paulo: Buriti

LEMINSKI, Paulo. (2013). *Toda Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras.

MAY, Renato. (1967). *A aventura do cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

NORONHA, Jurandy. (1994). *Pioneiros do cinema brasileiro*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro.

NUNES, Rochelle Garcia e PEDROSA, Rosemary. (2000). *Dicionário de Filosofia Clínica*. Fortaleza: Imprensa Universitária.

ORTEGA Y GASSET, José (1914). *Meditaciones del Quijote*.

ORTEGA Y GASSET, José. (1917). *El espectador II*.



- PACKTER, Lúcio. (1997). *Filosofia Clínica - Propedêutica*. Porto Alegre: AGE
- \_\_\_\_\_. (2000). *Cadernos*. Porto Alegre: Instituto Packter.
- PEDROSA, Rose. (2009). *Vocabulário técnico da Filosofia Clínica*. Fortaleza: Penso.
- RENOIR, Jean. (1990). *Escritos sobre cinema (1926-1971)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- ROBINSON, David. (2011). *Chaplin - uma biografia definitiva*. São Paulo: Novo Século
- SILVA, Márcio José Andrade da. (2008). *Filosofia Clínica & Cinema: O uso do cinema como recurso didático ao ensino da Filosofia Clínica* in RUA - Revista Universitária de Audiovisual, Dossiê #01 - O Audiovisual sob o olhar das Ciências Humanas, <http://www.rua.ufscar.br/site/?p=1436>.
- \_\_\_\_\_. (2007). *Espelho* trabalho apresentado no VII Encontro Sulbrasileiro de Filosofia Clínica. Florianópolis-SC: ACAFIC.
- TURNER, Graeme. (1997). *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus.