



MICHEL ONFRAY

La inocencia del devenir. La vida de Friedrich Nietzsche

Traducción de Alcira Bixio. Gedisa,
Barcelona, 2009, 124 pp.
ISBN 978-84-9784-317-1

(L'Innocence du devenir : La vie de
Frédéric Nietzsche, Galilée, Paris, 2008)

C Me pregunta usted qué cosas son idiosincrasia en los filósofos?... Por ejemplo su falta de sentido histórico, su odio a la noción misma de devenir, su egipticismo.

Nietzsche, *Crepúsculo de los ídolos*.

Un libro fascinante e inusual. Onfray, perseguidor incansable de nuevos caminos para el filosofar, da un paso más con su nuevo libro traducido ahora al castellano: un guión cinematográfico acerca de la vida de Nietzsche (*La inocencia del devenir*). Leyendo el apasionante guión —más literario que técnico— de Onfray sobre Nietzsche, me he acordado de Ingmar Bergman, especialmente en su tramo inicial con un sueño cuya filmación hubiese hecho las delicias del director de *Fresas salvajes*. Estamos ante una apología de Nietzsche que pone a salvo su pensamiento de los intentos de su hermana Elisabeth de convertirle en un antisemita. Con breves pinceladas paisajísticas, un tono didáctico y sin apenas citas literales de su obra que entorpezcan la continuidad narrativa, el guión muestra magistralmente la relación de Nietzsche con sus amigos Franz Overbeck, Peter Gast, la irresistible presencia de Lou-Andreas Salomé en su vida o el caso Wagner. Pero también encontramos en sus páginas muchos de los ecos nietzscheanos de los que se nutre el pensamiento de

Onfray, como el sueño de crear una comunidad filosófica al margen de la Academia.

Antecede al guión un breve ensayo, ‘Contar en imágenes una vida filosófica’, donde el autor expone básicamente dos tesis. La primera es un diagnóstico cultural: el cine de hoy en día, al igual que la filosofía, está en crisis, ya sea por sus influencias intelectualistas, por su decadencia mercantilista o por su tendencia al revisionismo estético en el *biopic*. La otra tesis es prescriptiva: aproximar filosofía y cine para recuperar el aliento existencial de la primera y reestablecer la primacía del fondo sobre la forma en el caso del séptimo arte.

Hay tres razones que justifican, según Onfray, la primera tesis: la existencia de un “cine anémico”, la irrupción de los “cineastas asaltantes” o “mercaderes cínicos” y la moda del “revisionismo estético”. Decía Marcel Duchamp que el cine estaba enfermo: la anemia era consecuencia de la falta de sustancia vital de las imágenes en movimiento. El *mal del cine* tiene para el autor de *Antimanual de la filosofía* tres focos de infección: el “solipsismo” del cineasta que se olvida del público y que filma un cine autista y narcisista; el “elitismo” de un cine dirigido exclusivamente a los teóricos del cine y que busca construir una *distinción* social entre el gusto popular y el gusto minoritario; siendo éste último el único capaz de saber apreciar las esencias cinematográficas, lo cual explicaría el creciente “intelectualismo” que se ha apoderado del cine. ¿Por qué el espectador que acudía en masa para ver las películas de Chaplin, Renoir o Tati huye de los experimentos cinematográficos nihilistas de Debord?, se pregunta Onfray.

Pero, en mi opinión, habría que reformular la cuestión porque parece evidente que muy pocos son capaces de soportar una pantalla en negro sin imágenes y sonidos (como sucede en ocasiones en *Aullidos a favor de Sade*, de Guy Debord). Sin embargo, habría que preguntarse por qué el espectador actual no está dispuesto a ver una película de Bresson, Tarkovski o Angelopoulos, porque esto a mí ya no me resulta tan comprensible. Y claro, leyendo el ensayo de Onfray, no sé si él incluiría a estos tres grandes cineastas y otros similares en la lista de cineastas solipsistas, elitistas e intelectualistas, pues apenas nombra películas y cineastas para ejemplificar sus tesis. Es cierto que los citados directores representan un tipo de cine ensimismado, pero tampoco hay que olvidar que algunas de sus películas hacen que el cine (re)descubra un lenguaje que dialoga con la poesía y la filosofía. Tal vez habría que preguntarse no sólo si el cine ha cambiado sino también saber por qué el espectador no tolera un cine que invita a la reflexión sobre la mirada y el mundo. ¿Por qué la mayoría del público sólo busca entretenimiento y evasión de la realidad?, pregunta que nos llevaría a la segunda causa del *mal del cine*.

Los cineastas se han convertido en “mercaderes cínicos” al servicio del poder económico y del *marketing*. Estos nuevos cineastas “asaltantes” han transformado el arte en una religión comercial: “¿La verdad del realizador? El productor. ¿La verdad del productor? El banco. ¿La verdad del banco? El beneficio. ¿La verdad del beneficio? La fuerza del impacto económico del actor, es decir, su popularidad” (p. 17).

El capitalismo busca consumidores antes que espectadores. Y para ello sabe que hay que fabricar ídolos que atraigan a las masas: no los realizadores sino los actores o actrices que actúan como reclamo comercial de un producto diseñado para ser vendido. Este argumento no es nuevo: ya desde *Dialéctica de la Ilustración* (1944) y durante el exilio norteamericano de Adorno y Horkheimer, los filósofos de la Escuela de Frankfurt denunciaron en dicha obra la transformación del arte en unos medios de comunicación de masas apoyados por una poderosa “industria cultural”, destinada a generar intereses ideológicos

DOSSIER



MICHEL ONFRAY
La inocencia del devenir.
La vida de Friedrich Nietzsche

que influyan en el pensamiento y el modelo de vida de los ciudadanos.

Puesto que el guión cinematográfico del libro que nos ocupa se basa en la vida del conocido autor de *Así habló Zaratustra*, Onfray realiza una serie de breves consideraciones sobre cómo no hay que llevar a cabo una adaptación cinematográfica de un personaje histórico. Exige al guionista o al cineasta rigor y objetividad, o al menos verosimilitud interpretativa, a la hora de llevar a la pantalla la vida de un personaje célebre. Y pone como ejemplos de lo que no se debe hacer nunca tres películas conocidas: *Amadeus* (Milos Forman, 1984); *1492, la conquista del paraíso* (Ridley Scott, 1992) y *Juana de Arco* (Luc Besson, 1999). Las críticas de Onfray se concentran especialmente en la película de Milos Forman, al que acusa de “asesinar a Mozart”, convirtiéndolo en un payaso pedorrero (*sic*) de risa histórica, y también de tergiversar al personaje de Salieri, al que muestra como un ogro envidioso que se dedica a hacer la vida imposible al genio de Salzburgo. El retrato de los personajes acaba convirtiéndose en una caricatura de mal gusto. Aunque los casos que menciona Onfray están fuera de duda, en otras adaptaciones cinematográficas las cosas no están tan claras: ¿es legítimo, por ejemplo, utilizar deliberadamente música actual para hacer una película como *Maria Antonieta* (Sofia Coppola, 2003)? El distanciamiento o extrañamiento propugnado por Brecht puede ser un argumento eficaz para evitar la deriva historicista de lo que estamos viendo, impidiendo así la identificación plena del espectador con el personaje y obligándole a reflexionar sobre lo que está viendo. El cine no es sólo un espejo fiel del pasado, también lo es del presente.

Los dos motivos responsables del *mal del cine* serían también, según Onfray, las mismas causas que hacen que la filosofía esté en crisis: un excesivo academismo que tiende a crear un lenguaje cada vez más sectario, reduciendo la filosofía a interminables disputas hermenéuticas y terminológicas sólo aptas para la comunidad de especialistas en un autor; y el otro extremo sería una filosofía confundida con un recetario terapéutico de superación anímica.

La salida de la disyuntiva, desarrollada con mayor detalle en su libro *La comunidad filosófica* (Gedisa, Barcelona, 2008), pasa por hacer de la filosofía una reflexión acerca de la “edificación del propio ser”, esto es, “enseñar una vida filosófica” concebida como un perpetuo ir y venir entre el pensamiento y la acción, entre la teoría y la praxis. La credibilidad y la honestidad del filósofo estriban, según Onfray, en la coherencia

y concordancia entre el vivir y el pensar. Ahora bien, ¿qué puede aportar el cine a esta filosofía?:

El cine puede desempeñar un papel esencial. El puente que podía tenderse entre las dos disciplinas constituye una notable esperanza para insuflar nuevamente energía en esos dos mundos afectados por la anemia. Devolverle aliento al cine dando prioridad al fondo antes que a la forma, al contenido específico antes que a la metanarración y, simultáneamente, devolverle a la filosofía su función existencial milenaria, entorpecida por dos mil años de ‘filosofía’ cristiana (pp. 28-29).

Un cine que preste más atención al fondo que a la forma. La operación no es nada sencilla en mi opinión. En primer lugar, porque la forma (estética) y el fondo (ideológico) son inseparables. Podría funcionar un cine filosófico, pero estaríamos ante un género más (o subgénero: ¿biopic filosófico?), donde, por cierto, ya existen películas como las que realizó Rossellini sobre *Sócrates* (1971) y otros filósofos o el *Wittgenstein* (1993) de Derek Harman. Pero el contenido o fondo filosófico no asegura realizar ni una buena película ni, lo que es más importante, hacer un film filosófico. Creo que el concepto que tiene Onfray de cine filosófico es algo restringido.

¿No hay acaso también un cine filosófico más allá de lo que dice una película? El pensamiento filmico no se plasma únicamente en los diálogos de los personajes ni tampoco en el recurrente uso de una *voz en off* explicativa e interpretativa. El cine opera una revolución semántica que hay que saber captar y disfrutar: reemplaza los conceptos por imágenes cinematográficas; restituye de vida y materialidad a la idea inerte e invariable; transforma la esperanza de la permanencia en la ilusión del movimiento, dinamizando lo estático, temporalizando el ser.

La propuesta de Onfray hace del cine un medio para hablar de filosofía, pero el cine es en sí mismo un pensamiento en imágenes que sugiere nuevas relaciones entre la verdad y la belleza, la razón y la poesía. El cine muestra un nuevo lenguaje del pensamiento articulado en códigos semánticos (tipos de plano) y sintácticos (montaje). En este sentido, una película como *Ciudadano Kane* (Orson Welles, 1941) sería un claro ejemplo de pensamiento en imágenes: por su revolucionario uso de la profundidad de campo, el plano-secuencia o el montaje fluido a través de fundidos encadenados. *Citizen Kane* puede interpretarse filosóficamente a partir de algunos de los temas tratados: el poder y la ambición, la nostalgia o el significado de la palabra “Rosebud”. Pero dichas ideas no pueden analizarse al margen del modo filmico en que son mostradas.

La filosofía se define, desde su nacimiento platónico como género literario autónomo, por negación cinematográfica: sólo puede haber verdadera filosofía fuera del “reino de las sombras”. Con Nietzsche, regresa a la oscuridad. Pues el cine consagra el sueño nietzscheano: superar los conceptos momificados, ajenos al tiempo y a la materialidad, alumbrando un nuevo modo de pensar liberador inspirado en “la inocencia del devenir”. Contra el absolutismo epistemológico, Nietzsche sostiene que no hay una única visión verdadera:

Existe *únicamente* un ver perspectivista, *únicamente* un “conocer” perspectivista; y *cuanto mayor sea el número* de afectos a los que permitamos decir su palabra sobre una cosa, *cuanto mayor sea el número de ojos*, de ojos distintos que sepamos emplear para ver una misma cosa, tan más completo será nuestro “concepto” de ella, tanto más completo será nuestra “objetividad”.¹

Justamente lo que muestra el cine: un juego de perspectivas y máscaras. De la mirada solipsista a la mirada compartida. La



DOSSIER



MICHEL ONFRAY
La inocencia del devenir.
La vida de Friedrich Nietzsche

inversión del platonismo, la consagración del mundo aparente, la levedad del niño que vive feliz en la inocencia del devenir.

Juan Navarro de San Pío

NOTA

¹ F. NIETZSCHE: *La genealogía de la moral*, trad. de A. Sánchez Pascual. Alianza, Madrid, 1996, p. 139.