

El cine como cultura de la teoría o ¿cómo situar a Nietzsche en la teoría del cine?*

Heide Schlüpmann

Goethe Universität. Frankfurt

Resumen

El objetivo de este artículo es el de mostrar el posible papel de los escritos de Nietzsche en la teoría del cine. La filosofía de Nietzsche se presenta en el contexto de la biografía de la autora, como una experiencia personal que, junto con el feminismo, influye en su vida y en su pensamiento. En el artículo se exponen la relación entre la obra de Nietzsche y el nacimiento del cine y la utilidad de estas obras para una teoría contemporánea del cine en el contexto de la sociedad actual.

Palabras clave: Nietzsche, cine, teoría del cine, vivencia personal, feminismo, cultura y sociedad actuales.

Abstract. *Cinema as the culture of theory, or how to place Nietzsche within the theory of cinema*

The aim of this article is to show a possible role of Nietzsche's writings in the theory of cinema. Nietzsche's Philosophy is presented in the context of the author's biography, as a personal experience that, together with feminism, influences her thought and life. In the article the relation between Nietzsche's works and birth of cinema is exposed, as well as the utility of these works for the contemporary theory of cinema in the context of the present-day society.

Key words: Nietzsche, cinema, theory of cinema, personal experience, feminism, present culture and society.

Sumario

Nietzsche en mi biografía	La cultura del hombre posteórico
La filosofía sin conceptos	Tecnología del futuro
El interés de la teoría del cine por Nietzsche es el interés de la filosofía por el cine	Técnica como representación Bibliografía

* Traducción de Remei Capdevila Werning.

Nietzsche en mi biografía

Cinco volúmenes en papel biblia de la edición Kröner de 1930 detrás del cristal del armario de mi padre: ésta fue mi primera percepción de Nietzsche en los años cincuenta, en la República Federal de Alemania. Un autor, ante el cual mi entorno familiar se comportaba con reservas. Por eso, mi lectura apasionada de Nietzsche empezó sólo a finales de los años sesenta y era consecuencia de una indicación de Theodor W. Adorno a *El crepúsculo de los ídolos*.

En 1970 elegí Nietzsche como tema de tesis doctoral, sólo para experimentar lo que les ocurría a muchos con Nietzsche, la irrupción y la expresión de una crisis vital. Entre delirios y depresiones se desarrolló la lectura de los textos, entre la irrupción de lo monstruoso, la autopérdida, y el autocerciorarse cuando volvía a leerlos y a estudiarlos.

La oposición estética de Friedrich Nietzsche, mi tesis, fue redactada a lo moderno en 1975. Defendía con Nietzsche, el primer Nietzsche, la contribución de una filosofía del lenguaje poética al discurso de la «competencia comunicativa» (lo único que todavía quedaba en aquella época de la Escuela de Frankfurt) y allí encontré el contexto de la recepción francesa de Nietzsche.

Sin embargo, lo escrito se debió a lo no escrito, a la renuncia de hablar de la propia experiencia histórica. Esta experiencia tenía poco que ver con aspectos de la filosofía del lenguaje; tenía mucho más su eco en las representaciones y los gestos de la sexualidad, la corporalidad, el placer, el poder, la crueldad, el terror. La vinculación con el movimiento feminista me abrió un poco más tarde un horizonte para realizar lo que había dejado de lado. Intenté recorrer mi experiencia «Nietzsche» del pasado con los escritos político-sexuales del antiguo movimiento feminista. De todos modos, esta recepción de Nietzsche tenía ya muy poco que ver con la filosofía académica.

Esto me venía de maravilla. Porque ya a principios de los años setenta empecé a sustituir la universidad por el cine. La única idea de mi estudio sobre la «oposición estética» en Friedrich Nietzsche que llevaba más allá, me pareció, por lo tanto, que se encontraba en la observación de una proximidad de esta oposición con el cine. Pero no fue hasta los años noventa que recuperé esta idea. De aquí surgió *Abendröte der Subjektphilosophie. Eine Ästhetik des Kinos (El crepúsculo de la filosofía del sujeto. Una filosofía del cine)*. El trato con los escritos de Nietzsche se dio esta vez con una distancia decisiva. La distancia fue doble: la que existe entre el cine en relación con el texto filosófico y la que existe entre la mujer en relación con la individualidad masculina del filósofo (Nietzsche). Fue el intento de apoderarme de las ideas de Nietzsche sólo desde el recuerdo (sin recurrir a la lectura) y al mismo tiempo fue un anhelo de entrega, de autoanulación como un amor que está dirigido a la presencia física del filósofo dejando de lado lo escrito. Mi intención era devolver al mismo tiempo cada traslado al cine de las ideas de los escritos de Nietzsche a la presencia perdida del filósofo; un espíritu había sido conjurado, un espíritu que podría pensar el cine.

Después de esto, mi relación con Nietzsche volvió a cambiar. Ahora quizás se base en lo que podría describir provisionalmente como un percatarse de la propia vida como historia (como parte de la realidad histórica) y como esta misma realidad. En mi opinión, no es otra cosa que este «percatarse» el núcleo de la filosofía de Nietzsche. El filósofo Nietzsche no es el representante de un sujeto de conocimiento, ni un sujeto moral, ni tampoco es el crítico. El filósofo está más allá del sujeto de conocimiento, del sujeto de acción o sujeto de placer y displacer (como Kant los distinguía); algo más allá de la construcción de Freud de la persona humana como trinidad de yo, superyó y ello. El filósofo tampoco es con esto, en última instancia, algo más allá de la dramática sexual: el filósofo también puede ser donde yo estoy.

Los escritos de Nietzsche no se dejan apropiar: la magnitud e intensidad de su atracción se corresponden a la dureza e implacabilidad de su rechazo, incluso repulsa. Esto no tiene nada que ver con la sublimidad, sino que es un modo de afirmar el percatarse de la realidad histórica y de obligar y atraer a otros a realizar algo parecido en sí mismos y encontrar sólo allí una relación. No se dirige a ningún genio, sino a la realidad histórica amenazada de aquí y ahora.

Sin embargo, de ello también se desprende que todos los conocimientos que se encuentran en la obra de Nietzsche no son verdades filosóficas. El filósofo en su comprensión más clara, que es inseparable de su motivación más elevada y su placer más profundo, sigue escondido detrás del conocimiento. Éste es secundario, perteneciente a la historia exterior, histórico.

La filosofía sin conceptos

Se podría pensar que el filósofo en el siglo XIX, bajo la marcha triunfal de las ciencias positivas y la formación de los estados imperiales, en los que el capital llega al poder, ha perecido por adaptarse a ellas o renunciar a su personalidad. Donde todavía podía suponer que era autónomo, escapa a cualquier intervención exterior. Para esto no existe ningún concepto, tampoco el concepto de «vida». De todos modos, se dejan juntar indicios dispersos. Uno es el retorno de las tradiciones místicas en el modernismo (un modo de tratar lo que es inalcanzable por un orden de la conciencia). El modernismo devuelve el devenir (la dinámica industrial, energética, cinética del siglo XIX) al secreto abierto. Especialmente en *Así habló Zaratustra* participa Nietzsche en este contexto estilístico. En sus escritos, los conceptos, que una vez representaron la Ilustración en contra de la mística medieval, cambian su aspecto y resaltan su resto mítico, su señoría. Cuando Nietzsche intenta comprender el devenir, evoca a su vez el aura del poder: voluntad de poder, eterno retorno, superhombre.

Nietzsche era afín a tres filósofos del pasado. El devenir, el perecer y una vida más allá de las estructuras rígidas de un ser o sujeto se sitúan en el centro en las obras de los tres: Heráclito, Montaigne y Schopenhauer. Heráclito se contraponía a los filósofos del ser. Montaigne dejó de lado el espacio de las grandes verdades (tanto las experimentadas místicamente de la religión como

las aspiradas conceptualmente de la Ilustración); dejó testimonio de una vida filosófica mientras escribía sobre los pequeños conocimientos incidentales de la vida cotidiana exterior. Finalmente, Schopenhauer intentó recuperar la vida filosófica a través de un arreglo de cuentas sistemático con la filosofía del sujeto.

A Nietzsche, en cuanto a filósofo, le separa de los tres el hecho de que lo filosófico justamente no le armoniza con su vida (ni le comporta una retirada de la vida activa), sino que pone la vida en cuestión. Abandona la idea de una vida más allá del orden social en cuanto a devenir y perecer, con lo cual el «percatarse de la realidad» se convierte en un percatarse de la historia, más allá del crecimiento natural. La realidad actual, en cuanto histórica, no sólo depende del pasado, sino, por encima de todo y contra el conjuro mítico, del futuro. Por eso el percatarse filosófico de la realidad es menos tranquilizador que trastornador e incita a la oposición contra la sociedad dominante (en la que, como expuso más tarde la *Dialéctica de la Ilustración*, la Ilustración se transforma periódicamente en mito).

Los filósofos del siglo XX hicieron patente el giro de Nietzsche. Ernst Bloch publicó el *Espíritu de la utopía* y el *Principio esperanza*. «Yo existo, pero no me poseo, por eso devenimos» es una de sus frases centrales que vuelve con variaciones. La teoría crítica se distanció en igual medida de la metafísica y la ciencia positiva para unir la filosofía a la sociología. Aquella (la filosofía) conduce hacia la verdad y la realidad históricas (y con ella su lengua hacia «el núcleo del enmudecer más profundo» (*Cartas*, p. 127), tal y como lo formuló Benjamin, mientras que ésta (la sociología) aplica a una sociedad todos los conocimientos de la no verdad y la no realidad, en la que la historia se convierte en segunda naturaleza. En Adorno los escritos filosóficos se definen por el hecho de que el conocimiento en ellos se une otra vez de forma rígida y crítica a las formas de la escritura filosófica, al concepto y a la dialéctica. Éstos estarían determinados por este procedimiento como algo secundario respecto a lo filosófico, lo que Adorno describe como lo sobrevenido (*Hinzutretenden*) (*Dialéctica negativa*, p. 224 s.)¹.

El filósofo no fue integrado en su tiempo; la energía que pone en su conocimiento y su acción se alimenta cada vez más de la desesperación de la soledad. Esto es válido tanto para el autor de las *Consideraciones intempestivas* como para Bloch, Horkheimer, Adorno y muchos otros. En el siglo XIX se podía sentir el dolor de la soledad como un estimulante para el percatarse de la realidad histórica, de la que se deriva solucionando y redimiendo la perspectiva del futuro. En el siglo XX, la soledad se convierte en algo cotidiano y común por la terrible destrucción de contextos vitales, el asesinato del próximo y el propio exilio. Esto hace mucho más difícil (si no imposible) experimentar el aislamiento como daño en el propio cuerpo, que sin una afirmación de uno mismo lleva a un cerciorarse de sí mismo.

1. En la versión española de *Dialéctica negativa* se traduce *Hinzutretenden* por «adicional».

Se plantea la pregunta por una cultura en la barbarie de la individuación que permita desarrollar la esperanza, el momento de futuro, siempre de nuevo y para cada individuo. Es la pregunta por una cultura de masas.

El interés de la teoría del cine por Nietzsche es el interés de la filosofía por el cine

Los escritos de Nietzsche son interesantes para una teoría del cine en el momento en que se entienden como comunicación de conocimientos secundarios, conocimientos que están más movidos por los acontecimientos en el siglo XIX que por las intenciones conscientes de un sujeto. A los acontecimientos del siglo XIX pertenecen la invención de la fotografía, de las películas y del cine. Los conocimientos, que contienen las obras nietzscheanas, forman el entorno y el contexto previo de esta invención y así también el ámbito de su reflexión. En ellos se puede reconocer cómo el cine (que no fue creado según un proyecto consciente) se formaba como fenómeno histórico y qué significado «inconsciente» tenía. Sólo cuando hubo aparecido, pudo ser recogido y utilizado por individuos, colectivos, aparatos económicos y de estado. Éstos le dieron un significado que generalmente no se correspondía a su «carácter» propio, inconsciente e histórico. La ciencia del cine, que se desarrolló a partir de los años sesenta, ha consistido en gran parte en enfrentarse al cine de forma crítica. Su objeto, sin embargo, no era el cine en sí, sino la forma funcional e impuesta sobre él.

La teoría del cine sabe poco de lo que es el cine en cuanto a fenómeno histórico; esto la hace propensa a convertirse en una teoría general de los medios, que sigue el poder de imposición de los medios más nuevos. Sobre todo, esta dinámica afecta a la misma película, es absorbida por el vídeo o la televisión o penetrada por las técnicas digitales. El redescubrimiento del cine antiguo, un cine que proviene del siglo XIX, pudo interrumpir la tendencia a la sumisión de la teoría del cine bajo el desarrollo de los medios a principios de los años ochenta. Con las películas del cambio de siglo y la primera década del siglo XX emergieron fragmentos de una realidad del cine que cuestionaban los conceptos de la teoría del cine (de los años setenta) dirigidos hacia una ciencia de medios. Para mí, el descubrimiento del primer cine fue la base para retomar las viejas reflexiones i buscar en los escritos de Nietzsche las reflexiones sobre un proceso del cual surgiría el cine.

La teoría del cine encontró con ello una tarea propia: presentar el significado inconsciente del cine para dar una orientación sobre todo uso consciente (político, tecnológico, cultural) que se da hoy. Sin embargo, se trata de una tarea que saca a la teoría del cine de su institución y las sitúa en el ámbito de la filosofía. Y con razón, porque es allí donde se aclara en primer lugar, cómo es que el cine hoy sigue siendo importante, por qué es relevante continuar asumiendo su significado histórico: en el cine se encuentra una relación en la individuación, que no atenta contra la esencia filosófica de esta individuación. La película no es ningún medio de comunicación, sino que abre una posibilidad para acordarse de la realidad histórica, para esperar un futuro.

La cultura del hombre posteórico

En el *Nacimiento de la tragedia*, Nietzsche trata la tragedia ática para desarrollar las perspectivas de una cultura futura que sigue a la cultura socrática del «hombre teórico», o sea, a la cultura de un optimismo respecto a las ciencias. Schopenhauer y Wagner ya aparecen como los representantes de una ruptura con la cultura teórico-científica, como representantes de un conocimiento trágico y de un arte trágico. En largos pasajes, esta obra deja hablar al discípulo de Schopenhauer, al admirador de Wagner. Pero, al mismo tiempo, en el *Nacimiento de la tragedia*, Nietzsche se presenta como nuevo filósofo que plantea la cuestión del futuro. Cuanto más lo hace, menos congruente es la idea de una nueva cultura como la realidad del teatro musical de Wagner. En este sentido fracasan todos los intentos de recurrir al *Nacimiento de la tragedia* en interés de la renovación moderna del teatro, tema auténtico de esta obra.

El *Nacimiento de la tragedia*, leída bajo la perspectiva de un nuevo filósofo que se presenta en esta obra, se aleja del ámbito de la historia del teatro. Su horizonte histórico se amplía hacia fenómenos culturales que aparecen por primera vez en el siglo XIX. Destacan ciertos fragmentos que evocan la idea del cine, de los que quisiera mencionar dos. Uno hace referencia a lo estético de la filosofía. Nietzsche, introduciendo el concepto de lo apolíneo, se refiere a Schopenhauer y escribe: «Schopenhauer llega a decir que el signo distintivo de la aptitud filosófica es ese don gracias al cual los seres humanos y todas las cosas se nos presentan a veces como meros fantasmas o imágenes oníricas».² (*Nacimiento de la tragedia*, p. 26 s. del original). Autores dramáticos del modernismo, Strindberg, Maeterlinck, han intentado transformar el teatro en un escenario de evocación de estos puntos de vista. Sin embargo, el cine ya es este lugar desde el principio, en él aparece la realidad como un mero fantasma y los sueños aparecen como imágenes del sueño de la realidad. En el cine todos nosotros cultivamos la aptitud, llamada filosóficamente así por Schopenhauer.

En el otro fragmento del *Nacimiento de la tragedia* que quiero mencionar aquí, la idea del texto supera claramente la frontera del teatro hacia el cine. Nietzsche intenta exponer la génesis de la tragedia ática a partir de lo dionisíaco, a partir del coro de sátiros. Habla de que en un principio la «escena» de la tragedia no existía como arte escénico sino «solamente como visión», provocada por el coro (*Nacimiento de la tragedia*, p. 62 del original). Por ello, lo que sucederá más tarde en la escena sólo tiene el significado de concretizar las visiones del público. Los actores se esconden detrás de las máscaras. Nietzsche describe el proceso central del teatro como proyección: «Involuntariamente transfería él [el espectador] la imagen entera del dios que vibraba mágicamente ante su alma a aquella figura enmascarada, y, por así decirlo,

2. Traducción de Andrés Sánchez Pascual en NIETZSCHE, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid, 1977, p. 42.

diluía la realidad de ésta en una irrealidad fantasmal»³ (*Nacimiento de la tragedia*, p. 64 s. del original). Y cuando, a continuación, el texto resume lo que de hecho es el héroe en el escenario, entonces ya surge el concepto de fotografía (imagen de luz): «el carácter visible del héroe [...] que no es, en el fondo, otra cosa que una imagen de luz proyectada sobre una pantalla oscura, es decir, enteramente apariencia»⁴ (*Nacimiento de la tragedia*, p. 65 s. del original).

Adorno le criticó a Nietzsche que se alejara de Wagner porque «no reconoció las fuerzas que se liberan en los inicios de la decadencia burguesa. No hay ningún signo de decadencia en la obra de Wagner del que la productividad no podría extraer signos del devenir» (*Intento sobre Wagner*, p. 163 del original). Pero el conocimiento de que habla Adorno es presente al menos de manera incipiente en el *Nacimiento de la tragedia*. El conocimiento trágico, la mirada hacia el abismo que se abre detrás de la apariencia de orden acomodado de la sociedad burguesa, permite reconocer algo en la obra de Wagner que no significa simplemente una redención aparente, sino un devenir. De ello resulta la esperanza de retorno a lo dionisiaco, que en un principio se liga con Wagner. Sin embargo, al mismo tiempo queda claro que en Nietzsche no se trata del conocimiento sobre la música, sino de aquello que a él la música le deja reconocer en vistas a una cultura poscientífica.

Nietzsche creía percibir el retorno del mito, del mito dionisiaco, que vuelve a liberar un mundo logocéntrico, una crisálida apolínea (*Nacimiento de la tragedia*, p. 94 del original)⁵. Y a través de esta percepción, él se «alegra». (Compárese con la «alegría primordial» /*Urfreude*, p. 141)⁶. Sin embargo, según las coordenadas que da el mismo *Nacimiento de la tragedia*, significa lo siguiente: él no escapa de la cultura optimista de las ciencias, el conocimiento y el arte trágicos no escapan de esta cultura. La percepción de un retorno del mito no dejó nunca a Nietzsche, pero el filósofo se cuestiona su estado de ánimo alegre. No es ninguna sorpresa que no quisiera escuchar más a Wagner. Pero, por otra parte, en este cuestionable estado de ánimo, le soplaban en contra sólo el aliento del devenir. Esto hace que de aquí en adelante busque la música directamente alegre como Mozart o Bizet, en la que evidentemente puede vivir la liberación en un mundo sonoro de su crisálida en una interioridad protestante.

En los escritos de Nietzsche hoy no me parece importante que no acertara la verdad del arte, ni cómo lo hacía, sino que vio cómo el arte y con él la verdad del conocimiento mismo se convierte en parte de la cultura científica, cuya fatalidad Nietzsche unió en el *Nacimiento de la tragedia* a una consecuencia de Sócrates. A Nietzsche, el filósofo moderno, se le presenta poco después esta cultura como una unidad que abarca ciencia y arte. Esta cultura lo

3. *Ibidem*, p. 86.

4. *Ibidem*, p. 88.

5. *Ibidem*, p. 120.

6. *Ibidem*, p. 175.

excluye y en esta exclusión es consciente de su presente como retorno de un Sócrates músico. Escribe las *Consideraciones intempestivas*. Sin embargo, se trata del retorno de algo que, a diferencia de la tragedia antigua, todavía no se ha dado. El pasado presente aparece en el interior filosófico como futuro y se desprende del encanto del retorno de lo idéntico. Este interior se convierte en el lugar provisional de la cultura futura.

Tecnología del futuro

El nuevo filósofo, el «Sócrates músico», Nietzsche, se ocupa del retorno del mito en la cultura contemporánea a él. Ve que el mito dionisiaco regresa y que lo apolíneo se reproduce. Ya no lo observa en el arte sino en toda la cultura científica, y su atención se fija en su centro, en la ciencia. Nietzsche es testigo de las dramáticas transformaciones en las ciencias que se producen en el siglo XIX. El *Nacimiento de la tragedia* ya anota unas rupturas que siempre aparecerán cuando la ciencia llegue a sus límites. La primera ruptura la señala Nietzsche en el arte (en una liberación de la apariencia apolínea) y la segunda ruptura se da con la creación de la conciencia trágica, con una autorreflexión del impulso del conocimiento y una liberación del *daimon* de la música. Sin embargo, la ruptura decisiva del siglo XIX es la que se da en la tecnología: en sus límites, el conocimiento se transforma abruptamente en producción de una realidad, porque no puede llegar a la verdad, a la cosa en sí. La tecnología confirma la ciencia, tal y como una vez el arte y el conocimiento trágico confirmaron sus límites. Pero no solamente la confirma, sino que le arrebató la conciencia de sus límites.

Las ideas de Nietzsche de un mito apolíneo y uno dionisiaco que pueden parecer románticas son momentos de un conocimiento mimético de la sociedad moderna. En ella la ciencia ya no conoce ningún límite, se mueve en la dimensión mítica del individuo todopoderoso, de lo apolíneo. Una vez consagrada al crepúsculo, la cultura científica vuelve a ser válida gracias a lo dionisiaco que necesita para su representación (al igual que una vez la música necesitó de la aparición en imagen). El filósofo, que se encuentra fuera de la cultura científica y ve la verdadera dependencia, sólo puede reírse de la presunción del hombre teórico. Sin embargo, riéndose también, el científico se percatará de su impotencia y al mismo tiempo se formará una idea de las posibilidades para crear realidad. Así, en la *Gaya ciencia* cambia el retorno del mito apolíneo por la intervención de futuro. El científico se mete en el torrente dionisiaco del progreso técnico.

El interés de Nietzsche por el futuro no lo convierte en un defensor del progreso: una apología de este tipo correspondería todavía al optimismo de la cultura científica. En la risa el mito apolíneo pierde su poder, ¿pero cómo prosigue el crepúsculo de los ídolos en el vértigo dionisiaco de la tecnología? Ésta es la pregunta filosófica que rompe el primitivo deseo por el retorno de Dioniso.

Técnica como representación

Sólo aparentemente se ha perdido de vista el cine después de esta visión general del Nietzsche según el *Nacimiento de la tragedia*. Pero la reflexión sobre un cambio de perspectiva desde el objeto del arte hacia el de la ciencia y la tecnología abre el horizonte semántico del cine, que no es el mismo que el de las artes. Que en el cambio de perspectiva se pudieran mantener los conceptos de lo apolíneo y lo dionisiaco del *Nacimiento de la tragedia* simplifica ahora el hecho de poder retomar de nuevo el fenómeno estético-filosófico de fotografía. En el cine, a esta fotografía se le ha añadido la fijación fotográfica y la técnica del movimiento, cuya combinación destruye al mismo tiempo el aura de la apariencia, como también la reproduce. La película es un producto de la ruptura moderna de la ciencia después de que la tecnología dirija el conocimiento.

Los escritos de Nietzsche impulsan la búsqueda de aquello que también la tecnología, en cuanto una forma de representación, permite reconocer, a saber, la representación de lo dionisiaco. Sólo así se transforma ella misma desde una configuración mítica a una del futuro, de algo cuya realidad todavía no se ha dado nunca. En cuanto a representación transparente, la tecnología permitiría reconocer lo que se representa en ella y lo que Nietzsche ha llamado provisionalmente, a partir del recuerdo del pasado mítico, el impulso hacia la unificación con la naturaleza en la irrupción de la individuación.

En el cine tiene lugar la ilustración de lo dionisiaco: la técnica del cine, que se desarrolló al servicio de la ciencia, se independiza. Pero no lo hace para tomar la ciencia a su servicio, para producir una realidad (una realidad, por ejemplo, en que las personas están controladas como máquinas). Las personas se burlan de este intento, la risa los libera siempre de nuevo de la rigidez, como escribió Bergson hacia 1900. La tecnología del cine se desarrolla más bien fuera de la unión del mundo laboral y capitalista de la ciencia y la tecnología. Se independiza revelando su motivo de representación. La técnica del movimiento lograda científicamente se somete, por una parte, a la representación fotográfica para transformarla en la visión de unidad con la naturaleza. Por otra parte, la cinética misma se transforma en la representación de una añoranza, que sólo se puede encontrar en el cuerpo de los espectadores y que se deja reflejar en las películas.

Mientras lo que Nietzsche llamaba todavía cultura del «hombre teórico», una cultura de las ciencias y de su correlativo, el arte, se estaba transformando en una barbarie tecnológica. A finales del siglo XIX se creó con el cine una cultura «posteórica». No es de ningún modo adversaria de lo teórico pero sí radicalmente antimetafísica. Porque introduce la teoría en el contexto de los sentidos y del cuerpo: esto no vuelve a cultivar los sentidos, sino que especialmente y por primera vez cultiva la teoría. Se emancipa del dominio sobre la cultura humana, que se caracterizaba por el comportamiento de Sócrates frente a la tragedia antigua, y que Platón fijó con la imagen del rey filósofo en la tradición de pensamiento occidental y patriarcal.

Bibliografia

ADORNO, Theodor W. (1964). *Versuch über Wagner*. Munich/Zürich.

— (1966). *Negative Dialektik*. Frankfurt am Main.

BENJAMIN, Walter (1966). *Briefe*. Bnd. 1. Frankfurt am Main.

NIETZSCHE, Friedrich. *Die Geburt der Tragödie*. Sämtliche Werk. Krit. Studienausgb., Bnd.1.