



# VNIVERSITAT DE VALÈNCIA

*TESIS DOCTORAL:*

**EL CINE COMO MODELO EPISTEMOLÓGICO**

*Presentada por* Francisco Javier Ruiz Moscardó

*Dirigida por* Vicente Sanfèlix Vidarte

*Programa de Doctorado:* **Pensamiento Filosófico**

**Contemporáneo**

Departamento de Filosofía, Julio de 2017

D. Vicente Sanfélix Vidarte, Catedrático del Dpto. de Filosofía de la Universitat de València

**CERTIFICA/N:**

Que la presente memoria, titulada "El cine como modelo epistemológico", corresponde al trabajo realizado bajo su dirección por D. Francisco Javier Ruiz Moscardó, para su presentación como Tesis Doctoral en el Programa de Doctorado en Pensamiento Filosófico Contemporáneo de la Universitat de València.

Y para que conste firma/n el presente certificado en Valencia, a 22 de mayo de 2017

A handwritten signature in blue ink, appearing to read "V. Sanfélix". The signature is written in a cursive style with a long horizontal stroke at the end.

Fdo. Vicente Sanfélix Vidarte

“Todo el mundo habrá reparado en los poderes extraordinarios que hay latentes en el cine: el poder de la distorsión, la fantasía; el poder, en general, de escapar a las restricciones del mundo físico (...). Usado adecuadamente, el cine es el único medio con el que es posible transmitir los procesos mentales. Un sueño, por ejemplo, es por completo indescriptible en palabras, pero puede representarse bastante bien en la pantalla (...). Si nos paramos a pensarlo, hay muy poco en la mente que no pudiera representarse de algún modo mediante los extraños poderes distorsionadores del cine (...). Podríamos identificar todos los motivos poderosos que no pueden ponerse en palabras y que son la causa de una mentira y una confusión constantes; podríamos darles una forma visible, aceptarlos de común acuerdo y otorgarles un nombre (...). Estoy seguro de que el cine, con sus poderes de representación prácticamente ilimitados, podría servirnos, en las manos de los investigadores adecuados, para lograrlo. Aun así, plasmar los pensamientos en un formato visible no siempre sería fácil; de hecho, al principio sería tan difícil como cualquier otro arte.” (George Orwell, “Palabras nuevas”, en *Ensayos*, Debolsillo, Barcelona, 2015, pp. 258-259).

# ÍNDICE

## Introduction and Methodology

Abstract.....	1
Canon materials and the meta-philosophical challenge.....	2
Film as an epistemological model.....	5
Methodology and objectives.....	11

## Primera Parte: ¿Qué es la “filosofía del cine”?

### **1. Teoría Clásica, Grand Theory y Post-Theory: el debate metateórico. .16**

Las dos caras de la “teoría fuerte”.....	16
“We must start again”: el programa contra la “Grand Theory”.....	23
(Neo)historicismo y tiempos poscinematográficos.....	30
La alargada sombra de Cavell y Deleuze.....	35

### **2. “Film-as-philosophy”: el debate metafilosófico.....37**

Más allá de la “filosofía del cine”.....	37
Stephen Mulhall y el cine como “filosofía en acción” (“philosophy in action”).....	39
Conclusión: perspectivas contrarias pero no (necesariamente) contradictorias.....	48

## Segunda Parte: El cine como modelo epistemológico

### *A) El estatuto estético del cine: el caso de Hugo Munsterberg*

<b>1. El estatuto artístico del cine: una batalla cultural.....</b>	<b>57</b>
La “especificidad cinematográfica” y el auge del formalismo.....	57
Montaje, narración y construcción del sentido.....	66
Forma filmica y percepción natural: la educación de la mirada.....	74
<b>2. El kantismo de Hugo Munsterberg en los orígenes de la filosofía del cine.....</b>	<b>83</b>
El resarcimiento de un olvido.....	83
El nacimiento de la “experiencia estética”.....	84
La narración como especificidad cinematográfica.....	88
<b>2.1. Consideraciones psicológicas: el camino hacia la emoción. .</b>	<b>92</b>
Los límites del cine.....	92
El espectador: ¿sujeto trascendental?.....	96
De la sensibilidad al entendimiento.....	101
“ <i>No hay arte sin emoción</i> ”.....	103
<b>2.2. Consideraciones estéticas: la apoteosis de la trascendencia</b>	
.....	<b>105</b>
<b>3. Variaciones del debate.....</b>	<b>111</b>
“Política de géneros” y “política de autores”.....	111
Conclusión: a vueltas con la representación.....	117

***B) Imagen, representación y realidad: del revelacionismo a la recreación***

<b>1. Ni la presencia ni la ausencia.....</b>	<b>125</b>
<b>1.1. La epifanía de lo real.....</b>	<b>131</b>
Jean Epstein y la “photogénie”.....	131
El giro ético de André Bazin y Stanley Cavell.....	138
Conclusión: el retorno de la especificidad del medio y la noción de “forma fílmica”.....	152
<b>2. Una defensa de la recreación cinematográfica.....</b>	<b>157</b>
El abyecto <i>travelling</i> .....	157
“No puedes decir más de lo que ves”.....	160
La recreación.....	163
Conclusión: <i>Il mundo nuovo</i> .....	169

***C) La experiencia cinematográfica en la “industria cultural”:  
Ideología y crítica tras la muerte del cine***

<b>1. El cine después del cine.....</b>	<b>172</b>
<b>1.1. Del Poscine al Hipercine.....</b>	<b>176</b>
<b>2. A propósito del “arte de masas”.....</b>	<b>190</b>
El apocalipsis según la Escuela de Frankfurt.....	190
El grupo de Nueva York y el “kitsch”.....	202
Noël Carroll: la mayor comprensión para el mayor número.....	208

## Tercera Parte: Los dos maestros de la “film-philosophy”

### *A) Los desafíos éticos del cine: Stanley Cavell y el perfeccionismo moral*

<b>1. La educación moral de las masas: presupuestos y asunciones.....</b>	<b>220</b>
<b>2. El cine nos hace mejores: Stanley Cavell y el perfeccionismo moral</b>	
.....	<b>235</b>
Instrucciones para perfeccionistas.....	235
El valor (vital) de la filosofía.....	238
El valor (filosófico) del cine.....	244
Variaciones sobre un género.....	249
Mejor imposible: la condición de la moral democrática.....	252
La ¿imagen? del bien.....	258
“Vías de pensamiento” para una crítica de Cavell.....	261

### *B) El escultor del tiempo: una presentación de Gilles Deleuze*

<b>1. El universo como “metacine” .....</b>	<b>267</b>
La Gran Ilusión: el “cinematógrafo interior” de Henri Bergson.....	267
El plano de inmanencia como universo cinematográfico.....	276
<b>2. La lucha contra el nihilismo.....</b>	<b>286</b>
La crisis de la imagen-movimiento.....	286
La recuperación de la creencia.....	291

## Apéndice: *Eyes Wide Shut* como “filosofía en acción”: una lectura desde los ritos de paso y la transformación personal

<b>1. Fase de separación.....</b>	<b>298</b>
Las tinieblas del corazón.....	298
Primer rito: la fiesta burguesa en casa de Victor Ziegler.....	301
El oscuro objeto del deseo: <i>baby did a bad, bad thing</i> .....	305
<b>2. Fase liminal.....</b>	<b>311</b>
<i>Dream, dream, dream</i> : la búsqueda de una forma filmica onírica.....	311
<b>2.1. Primeros círculos. <i>Eyes Wide Open</i>.....</b>	<b>315</b>
<b>2.2. Segundo rito: la Communitas de la Mansión Somerton.....</b>	<b>317</b>
<b>3. Fase de reincorporación.....</b>	<b>321</b>
De regreso a Ítaca.....	321
El Horror.....	324
<b>4. Coda.....</b>	<b>326</b>
Nada es para siempre.....	326
Conclusión.....	329



## Results and Conclusions

General conclusions.....	332
Specific conclusions.....	333
<i>To be continued</i> .....	335

Referencias bibliográficas: 338 y ss.

## INTRODUCTION AND METHODOLOGY

**GENERAL ABSTRACT:** This research sets out a historical journey into various stages and authors of the *theory of film* throughout the five main axes that have piloted the most important debates of this specialty. In the first place, we justify the appropriateness of drawing a panorama of these characteristics using a meta-theoretical perspective: we hypothesize that thoroughly detailing the different mutations and approaches that the theory of film has undergone along its history is the best methodology to delimit the set of issues and topics that have concerned the greatest exponents of this discipline. In this manner, we detect three historical moments that reflect the characteristics of both the intellectual background of each era and the philosophical motivations of those who regarded in depth the most defining artistic phenomenon of the 20<sup>th</sup> century. The distinction among three approaches or even opposing paradigms – which we label as *strong*, *moderate* and *weak theory* – is present throughout the research as a leitmotiv to concentrate on the concerns of each author and each stage. Following the presentation of this guideline, conceived as a *state of the art*, we propose five themes that, in our judgement, come to summarize the main philosophical issues that the film evolution has arisen in its more than one hundred years of existence: 1. The aesthetic question (whether or not cinema can be considered an art within full rights), 2. The epistemological question (the relation of film projection with reality), 3. The *mass art* question (to which cinema has been thought as a prototype), 4. The ethical and political question (dealing with the fact that films may have moral consequences on viewers) and 5. The time question (presenting how cinematographic art allows to think about temporality in a promising way). We will close our work with an appendix in which we undertake a detailed study of a specific

film, aiming to support Stephen Mulhall's thesis on *film as philosophy in action*.

- *Canon materials and the meta-philosophical challenge (PART ONE)*

DELIMITING a field of studies as *philosophy of film* is a task that, for the moment, needs some justifications. It still seems far-fetched to present a work of this discipline with the same normality as another belonging to the *philosophy of science* or the *philosophy of law*. Undoubtedly, one of the reasons is due to the youth of this specialty, since its emergence as a genuine area of knowledge – with internal debates, university departments, reference authors and specific publications – did not properly break into until the late 1980s. And this, moreover, would be only valid for certain universities and countries, not to mention the relatively small number of members compared to other well-established branches.

In this sense, one of the main issues of a body of knowledge not yet fully fixed by the sediments of time is the delimitation of a canon. Without evaluative hierarchies or reference classics it seems impossible to organize and classify the dispersion of texts and attitudes that, in their own way, deal with the task of contemplating the most defining artistic phenomenon of the 20<sup>th</sup> century from the scope of philosophy. Consequently, drawing a map that offers a synoptic view of the developments and interests of the main philosophers of film is revealed as a priority in order to systematize this corpus that is still too unformed to picture its existence and objectivity. In the FIRST SECTION of the first part we will therefore present the current state of the matter as a means of collaborating in the drawing of that canon, without which it is not possible to completely establish a philosophy of film at the same level of other branches of our discipline. We will also follow the thread of the meta-theoretical debate that has determined the successive paradigm changes, since mutations in what should be understood as *theory*

illustrate in a privileged way the evolution of film studies.

Every canon, while it is forming and consolidating, entails the existence of a tradition within which, as Harold Bloom has pointed out, there is a given situation of "a choice among texts struggling with one another for survival" (Bloom 1994: 20). A canon, therefore, demands a hierarchical selection from an amorphous and disseminated magma, which only shapes when it is systematised by applying criteria that satisfy certain interests. From this point of view, it seems logical to convincingly expose philosophy of film as being able to comprise those characteristics that would make us refer to it as legible to be a tradition, at the level of other settled specialties. To show it, we propose five axes that will guide our exposition and will work as a background, as they have the virtue of emphasizing the fact that the young philosophy of film is already a tradition and, as such, deserves to be transmitted and institutionalized.

Thus, we consider that philosophy of film deserves to be considered as a true tradition because: a) It historically began a century ago, with the pioneers Rudolf Arnheim and Hugo Münsterberg, b) It raises a series of specific problems that are present along its entire development and continue to have an impact on current thinkers, c) It has generated a body of texts large enough to deserve a detailed classification, d) It has suffered from its own internal divisions with their respective paradigms, attitudes, and approaches, and e) It is predictable that, given its youth, this field will build surprising and novel developments in the coming decades that will change the viewpoint currently used to face many traditional philosophical problems. At least, if it maintains the increasing inertia that, as we shall soon see, characterises it for some years now.

Another key problem imposed by the *philosophy of film* formula is that it appeals to strictly meta-philosophical issues. It is necessary in this

point to clarify the justifying presuppositions that relate philosophy with that practice – at the same time artistic and industrial – that we know as film. Every meta-philosophical position carries substantive consequences, not only with respect to the nature and functions of philosophy itself, but also when focusing its gaze to the objects or phenomena – moreover, philosophy is sometimes used to find out exactly what the studied phenomena is about. In other words, specifying the details concerning the marriage between philosophy and film will depend on the prosecution and valuation of film and its capacities, along with the explicit conception of the philosophical activity. This way, making it simple, our *philosophy* of film will as well imply a *theory* of cinema, even in the broadest sense. After all, revealing the cards of our philosophical procedure will be giving an approximate answer to that question André Bazin made famous in his most influential article: *what is cinema?* (Or, at least, *what can cinema be?*).

With this, the old essentialism danger ensues. The theories of cinema of this kind were classified by Francesco Casetti as “ontological and essentialist theories” and, according to their description, are characterised by assuming “the idea that the cinema is an identifiable and apprehendable object, not making it possible to give up on the search of the properties that are supposed to be decisive, that is, the essence” (Casetti 2010: 22). But then, how is it possible to overcome the normative dangers that all essentialism entails? How to combine a desirable pluralism with the inevitable verification that our position must imply a positive theory of cinema? How to approach the seventh art philosophical potential without postulating certain definitive and specific properties of the latter that philosophy would have to elucidate?

We can agree the cinema-object is not presented in a definite and a-theoretical way; it is also constituted, or mainly, through the study of it –

just as an evidence is only such depending on the theoretical framework capable of noticing it. However, in constituting it, we also objectify it to a disconcerting circularity: we cannot reach the cinema but by the study of it, but in doing so we build it from the mould we have relied on. At the end of the road, just like Nietzsche advised when explaining rationality, we are amazed when finding the stone we ourselves have hidden behind the bushes.

What is more, the most recent philosophy of film – the one that, as stated in the classification proposed by Robert Sinnerbrink (2011), comes after the *analytic-cognitivist twist* of the Anglo-Saxon scope – has the merit of having decidedly faced this problem and suggested possible escape routes. We specifically refer to the debate on *film-as-philosophy* and, fundamentally, to the three authors who have best assessed the topic: Thomas Wartenberg, Stephen Mulhall and Paisley Livingston. In the SECOND SECTION we will introduce this debate and try to extract some conclusions from it aiming to justify the approach of the remaining chapters.

- *Film as an epistemological model (PART TWO AND THREE)*

THERE is another possible judgement when introducing the central developments of the philosophy of film, consisting in delimiting the main problems that different theorists have been concerned about throughout the history of our discipline. This approach allows us to emphasize the *field of problems* that this specialty has outlined and to acknowledge, following the chronological evolution of the matter, the different assertion of those, as well as the technical terminology that has been generated. On the other hand, this selection of topics connects the philosophy of film with the *stricto sensu* philosophy, showing that our perspective is not limited when analysing the seventh art, but in reality the philosophy of film, since it started, has been a research soil interested in the same problems that

tradition has labelled as philosophical. In other words: we start from the conviction, which we hope to demonstrate throughout these pages, that the *philosophy of film is ultimately revealed as philosophy by other means*. In this way, we also accept an idea that underlies the present study, namely, the idea that our specialty has given stimulating answers to a large part of those traditional philosophical problems, to the point that disdaining their contributions as excessively restricted is equivalent to give up one of the most promising ways of practicing philosophy nowadays. This way of exposing the relation between philosophy and film was introduced by Stanley Cavell and Gilles Deleuze throughout the 1980s decade, to the point that, for several interpreters, this is a true *cinematic philosophy* or even a *film-philosophy*; in the THIRD PART of this work, consequently, we will proceed to explore their meta-philosophical positions, making their point of view explicit since we are briefly advancing it in this introduction.

Apart from that, the formula we have chosen as the nexus of our work is the *film as an epistemological model*. Film being a model immediately raises two questions: which of its characteristics enable us to consider it ready to function as such (in other words, questioning its characteristics, procedures, operability and functioning) and what aspects of the reality are more intelligible as we approach them using the film's scope. Thus, we think that the main five topics raised by the theory of cinema and philosophy of film assume the possibility that the cinema can answer both questions. As we will see, most thinkers start from certain characteristics of the cinematographic art in order to expose their possibilities as a model of knowledge (a perspective that has generally been addressed as *cinematic specificity*). Moreover, once these properties of cinematography have been elucidated, there have been several ways of thinking that have tried to apply the discovered model to understand different issues: the nature of art, the

external world and objective reality, the mode of being of the modern subject, mass society and even the ontology of the universe. In this way, we think that our formula runs across the five problem areas that will occupy each of our chapters, since these can be analysed as different concretions of this general formula. Let us introduce it with a little more detail following the structure of our work:

CHAPTERS ONE AND TWO. AESTHETICS AND EPISTEMOLOGY OF THE IMAGE (OR FILM AS A PERCEPTIVE MODEL). The theory of cinema was born from the conjunction between an aesthetic problem and an epistemological curiosity. In order for film to be considered an autonomous art within full rights, it must be shown that the projection was capable of provoking an aesthetic experience whose characteristics were similar to other established arts; and, moreover, this happened under the specific mechanisms of cinematography: not (only) for what it exhibited, but (above all) for how it showed it – otherwise, it could be concluded that the artistic potential of cinema would be found in the *drama* it reproduces and not within its quality as an expressive means. Thus, enthusiasts of this new medium chose mainly two targets to downplay: the dependence on the theatre, which was meant to be subordinate, and the photographic nature of the cinematographer, which seemed to limit the cinema expressiveness by committing it to the mere (re)presentation of what has previously been recorded in the celluloid, revalidating the already outdated conception of art as mimesis. In short: the cinema is neither "recorded theatre" nor its operation is simply photographic. Thus, the most important pioneers of the theory of cinema – Hugo Münsterberg and Rudolf Arnheim – proposed, based on the two schools of psychology in which they had formed – *experimental psychology* and *Gestalt*, respectively –, a way to analyse the cinema that overcame the



two barriers. To achieve this, they focused their argument on the perceptual experience of the viewer: what kind of cognitive mechanisms are activated in the viewing of a film and what can we infer from its effects? We will dwell on this question throughout the first chapter. After the war, however, both theoreticians and filmmakers will reverse the hegemonic paradigm of silent film, arguing that cinematic specificity lies, however, in their ability to capture, reproduce and reveal the reality. This question of *realism*, which has its roots in the debate about the aesthetic status of cinema that we referred to in the previous section, has certainly been one of the most explored themes throughout the theory of film. In the first place, we will detail the amalgam between aesthetic questions (critique of the mimesis) and the epistemological side of the debate (that is, if the cinema is capable, in virtue of its photographic base, of representing reality because of a structural isomorphism or if, on the contrary, it *recreates* it artificially). Based on the notion of *photogenicity* and its implications developed by the theorist and filmmaker Jean Epstein in the 1920s, we will explore different theories of realism – especially those of André Bazin and Stanley Cavell – to conclude, relying on a debate about the representation of the *Shoah* and the *Lager* during Nazism, that cinema is closer to *recreation* than to mere *reproduction* of alleged external events.

CHAPTER THREE. MASS ART AS A POLITICAL PROBLEM (OR THE CINEMA AS AN IMAGINARY MODEL). In the first chapters we focused on the cinema as a possible cognitive and perceptual model. In this section we will hop from this individual level to a collective one, arguing that cinema has also been thought of as a filter that interposes between subjects and reality, motivating certain ideological effects with broad political consequences. This approach is justified by the *mass art* concept, since from the dawn of the seventh art

the majority of theorists have assumed that the cinema differs from the rest of consolidated arts by its singularly massive orientation. And this mainly due to two factors which are characteristic of the cinematographic art, namely: being able to be reproduced technically in many identical copies and being based on an industry capable of financing, distributing and making their works profitable. Wrecking every border in record time, millions of viewers can enjoy at the same time the same cinematographic products. For this reason alone, cinema can be considered as the mass art par excellence: cinema, or some of its works, is introduced and is present *everywhere at the same time*, forging the *global screen* that Gilles Lipovetsky and Jean Serroy aimed to examine. As an effect of modern society, then – today post-modern, hypermodern or liquid – and an imaginary model capable of being applied outside the picture theatre, cinema in any of its forms is a product of the social conditions of the moment while additionally tending to reinforce a worldview.

This way, the central concepts that we will use to raise this theme will be the *spectator* and the *cinematographic experience* since, in order to satisfactorily fulfil this procedure, it will need to cause a particular experience that takes effect on those who enjoy it. In synthesis, the thinkers who thus argue will defend that the spectator is not a given and spontaneous figure, but a complex product resulting from the exchange of certain relations of power. The important thing to underline for our purpose is that the success of this ideological machinery is inscribed in the massive orientation of the cinema and has an effect due to the effectiveness of the cinematographic experience. The different ways in which this imaginary model can be embedded in the mentality of the masses, along with the operations taking place in the process, will be the theme that will occupy us throughout this chapter.

CHAPTER FOUR. THE MORAL CONSEQUENCES OF THE CINEMA THROUGH STANLEY CAVELL'S THINKING (OR THE CINEMA AS A MODEL OF CONDUCT). If we consider art has moral consequences, mass art will have massive moral consequences. Therefore, from the "mass art" and its criticism we will move to the ethical consequences that this art can cause. The debate will then revolve around the capacity of cinema, as a mass art, to contribute to the moral education of viewers, specifying whether it has a positive impact or happens to be merely alienating. Stanley Cavell has dedicated two key works – *Pursuits of Happiness* and *Contesting Tears* – to this theme, so we will make an exposition of both the presuppositions he assumes in his analysis of the cinematographic phenomenon and the moral perfectionism he defends, framing them in the intellectual context that gives them meaning. Therefore, we will use Cavell's work to thematise the problem of the relationship between film and ethics, while complementing the debate with other voices that have participated in the controversy, thus widening the margins of the discussion, and that will serve as an example of other complementary and colliding approaches to the ethical issues that the Cavellian philosophy has developed. In addition, as we previously stated, we will also introduce the meta-philosophical principles of our author as the most brilliant pioneer of *film-philosophy*, considering that approaching the Cavellian work from the meta-philosophical perspective allows a global understanding of the keys that help to interpret his point of view.

CHAPTER FIVE. TIME AND NIHILISM IN THE WORKS OF GILLES DELEUZE (OR THE CINEMA AS AN ONTOLOGICAL MODEL). Gilles Deleuze offers in his works about cinema the most ambitious proposal of all appearing in our study, since it guides us to the possibility that the cinema becomes a true ontological

model capable of allowing us to think the problem of time and universe in an entirely new way, to the point of constructing a metaphysics of time, taking as reference the functioning of the cinema and its different types of images. What is more, the Deleuzian perspective defends a continuity between philosophy and film, since both practices may be able to critically diagnose the *ethos* of our time. We will combine our exposition of Deleuze's ontology with some meta-philosophical notes to shape up the film-philosophy outline we raised with the study about Cavell.

– *Methodology and objectives*

In our work we will combine three complementary ways of approaching the proposed theme, modalities that, when combined, constitute in our opinion the best qualities of a research work in philosophy:

A) INVESTIGATION. The philosophy of film is a field of studies still unknown in our country, usually subsumed in the branch of Aesthetics, limited to the exposition of certain great thinkers who have *also* dealt with the cinema, or using cinematic instances as illustration of certain philosophical theses. Our research will try to transcend these points of view with the aim of presenting the pillars of this foreign tradition in three simultaneous levels: its main representatives, its notions and most relevant strategies and its influence in the other fields of philosophy. Thus, we have hierarchized the bibliography with the intention of offering not only an accumulation of references, but a selection that orders the works according to their interest and quality. As a result of this research we intend to modestly contribute to introduce this discipline in our field, offering a general vision of it. In this sense we would like to highlight the inclusion of two relatively unknown fundamental authors in our country, which will be covered in the pages of our study:

Noël Carroll and David Bordwell. Both are already basic authors whose quality and relevance we must do justice to.

B) EXEGESIS. Our study contains three monographs devoted to three giants of the philosophy of film: Hugo Münsterberg, Stanley Cavell and Gilles Deleuze. In our exegesis we start from the main bibliography – works and articles – considering that the rocky soil of all expositions must be the work of the authors we refer to. However, we also introduce the most relevant and up-to-date secondary bibliography as a way of presenting the best commentators of our thinkers and showing the current relevance of their doctrines. With this, we intend not only to refer to the authors' position, but also to point out the main hermeneutic lines that have been proposed for their reading and their classification. At the same time, we will also address different aspects of other authors' thinking – even if in these cases we do not seek a global vision, the exegetical dimension of our research will also be present, aiming at all times for a clear, orderly and understandable exposition of the aforementioned arguments.

C) CRITIQUE. We are convinced about philosophy not being satisfied with consecrated authors' scholastic comment, preferring however that its main value lies in daring to collaborate in the resolution of the problems they pose. Thus, we will combine the commented exposition of authors and doctrines with a rigorous argument that is ready to thrive in the controversies. To achieve this, we will demonstrate a conscious interdisciplinary vocation that combines materials from the theory of cinema and philosophy of film, history of cinema, film criticism, film analysis and even literature. This part, therefore, will be the most original and personal aspect of this work, and will be reflected in at least three moments: 1. By

participating in the debate between realists and formalists, when we defend that the concept that best describes the relations between film and reality is the *recreation*, 2. Through the proposition of certain ways of criticism – or different ways of posing the problems – to some foreign positions, and 3. In the appendix, where we commit ourselves to the Mulhallian idea from *film as philosophy in action* with the detailed study of a particular film.

Following specific goals, we aim to complete the following list:

1. Rebuilding the meta-theoretical mutations of the philosophy of film from a historical approach, with the aim of tracing the genesis and evolution of this specialty.
2. Presenting in our field the influential debate about *film as philosophy* together with its main representatives, and defending this perspective as a promising way of philosophical practice that we should explore.
3. Demonstrating that the origins of theory were fundamentally philosophical. The theory of cinema, therefore, was born as a philosophy of film, and was never alien to the problems and context of traditional philosophy.
4. Analysing and critically evaluating the position of different authors, presenting the most up-to-date bibliography about them and showing their contemporary importance.

5. Explaining our own contended position on different issues with the aim of collaborating in some of the most stimulating debates of contemporary philosophy.
6. Introducing to our field the relevance of the Anglo-Saxon scope “Philosophy of Film”, hardly studied in our tradition.
7. Contributing to the history of philosophy with the recognition of one of the authors that has received less attention in our field: Hugo Münsterberg.

## PRIMERA PARTE

¿Qué es la “filosofía del cine”?:

*Una panorámica sobre el estado de la cuestión*

**RESUMEN:** En la primera sección de este capítulo trazaremos un “estado de la cuestión” del campo de estudios conocido como “filosofía del cine” (“philosophy of film”), con especial interés en su génesis. Para ello, seguiremos el recorrido del debate metateórico que ha determinado los sucesivos cambios de paradigma, centrandolo los tres momentos que han marcado la evolución de los estudios filosóficos sobre el cine desde los inicios de la teoría clásica hasta el fragmentado panorama de nuestros días. En la segunda sección expondremos la discusión en torno a la cuestión del “cine-como-filosofía” (“film as philosophy”), un tópico reciente que ha abordado las posibilidades del cine como auténtico agente filosófico capaz de elaborar un tipo de pensamiento a la altura de la propia filosofía. Esta perspectiva ha sido popularizada en su forma actual por Stephen Mulhall, de modo que nos basaremos en su propuesta para tematizar la discusión y presentar sus diferentes variedades.

**ABSTRACT:** In the first section of this chapter we will draw a *state of the art* from the field of studies known as *philosophy of film*, with a special interest in its origin. In order to do this, we will follow the course of the meta-theoretical debate, which has determined the successive paradigm changes, focusing on the three key moments that have marked the evolution of philosophical studies about the cinema, from the beginnings of the classical theory to the nowadays fragmented panorama. In the second section we will discuss the issue of *film as philosophy*, a recent topic that has presented cinema as a true philosophical agent, introducing such a high complexity thinking capable to match that of philosophy itself. This perspective has been popularized in its current form by Stephen Mulhall, which is the reason why we will use his proposal to thematise the discussion and present its different varieties.

\*\*\*



## 1. *Teoría Clásica, Grand Theory y Post-Theory: el debate metateórico*

### - *Las dos caras de la “teoría fuerte”*

SEGÚN expone Francesco Casetti (Cf. 2007; 2010), se han propuesto básicamente dos concepciones acerca de qué pueda ser una *teoría* aplicada al cine; nociones a las que puede añadirse una tercera mirada caracterizada por recelar, escéptica, de las posibilidades de tal empresa teórica. Llamaremos a la primera opción *fuerte*, a la segunda *moderada* y a la tercera *débil*.

La teoría fuerte, indudable matriz del resto de actitudes, está regida por un ambicioso afán de captación global<sup>1</sup> del fenómeno con vistas al desciframiento de sus claves, funcionamiento y significado: “(...) theoretical discourse is intended to explore, define and generalize” (Casetti 2007: 34); y, en virtud de esas reveladoras generalizaciones, tratará de aproximarse a tres cuestiones que prácticamente agotan la operatividad del fenómeno estudiado: “(...) what cinema is, what it could be, and why it is what it is” (Casetti 2007: 34). En su expresión más pura, las versiones que mejor casan con esta concepción son las que constituyen lo que ha dado en llamarse *Teoría Clásica del Cine* (Cf. Carroll 1988b) o, siguiendo la tipología de Casetti, *Teorías Ontológicas* (Cf. Casetti 2010: 22-23). Tales teorías comparten un presupuesto que permite incluso adjetivarlas como *esencialistas*, a saber: “such a task presupposes that we deal on the one hand with an object definable and defined by general laws and stable processes, and on the other hand with a discourse able to foreground the rationality of this object” (Casetti 2007: 39). En efecto, esta línea de investigación da por

---

<sup>1</sup> “[este tipo de teoría] expresa una idea completa del cine, basada en una tácita sintonía entre presupuestos y logros, capaz de imponerse con una especie de inmediatez; trabaja, pues, sobre un conocimiento, por así decir, *global* (o englobante) del fenómeno” (Casetti 2010: 23. Énfasis del autor).

garantizada la existencia unívoca de su objeto de estudio, al que achaca una lógica interna autónoma susceptible de ser aprehendida, revelada y reproducida. Por eso, retomando a Casetti, “se compara con algo que considera intrínsecamente válido, opera sobre la certidumbre, escoge, en alguna medida, la *verdad*” (Casetti 2010: 23. Énfasis del autor)<sup>2</sup>.

Si esto es así, la teoría clásica del cine ha aspirado a un tipo de *comprensión* tan ambiciosa que ha rozado, tanto por sus presupuestos cuanto por su objetivo último, la tentación de *la explicación*. No obstante, también ha ofrecido los ingredientes necesarios para articular un tipo de reflexión teórica que ilumine el fenómeno de forma útil y unitaria, una vez el teórico sea capaz de limar los excesos esencialistas y renuncie, parafraseando la afortunada sugerencia de Theodor Adorno, a la “ilusión” de “apresar con la fuerza del pensamiento la totalidad de lo real” (Adorno 1994: 73). Tal es la opción, por completar el esbozo, que defiende el propio Casetti en su *opera magna*, y que a su juicio permite mantener un marco de referencia genérico que no reniegue de su objeto – conminándolo a disolverse y dispersarse en una multitud de fragmentos que cancelan cualquier identidad del cine por la vía de detectarlo “everywhere and nowhere” (Casetti 2007: 36) – pero que tampoco lo cosifique ni lo conciba como un dato inmediato ya dado. Una concepción tal de teoría funcionará “como una conjetura con la que se intenta captar el significado o el funcionamiento de ciertos fenómenos o, mejor aún, como un modo de ver que comparte una comunidad de científicos y que se considera eficaz” (Casetti 2010: 10)<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> En su variante fundadora, el enfoque esencialista se hizo fuerte en el análisis de lo que ha dado en llamarse la “especificidad del medio”. En palabras de Carroll, “Each of this classical theorists, in different ways, is committed to the belief that certain features specific to the medium of film can be characterized theoretically so that the discussion of these medium-specific features can be parlayed into guidelines or principles of aesthetic decision making” (Carroll 1988b: 260). En el primer capítulo de la segunda parte tendremos ocasión de desarrollar las implicaciones de este punto de vista.

<sup>3</sup> En positivo y más allá de estos presupuestos procedimentales, la concepción de teoría de Casetti reza como sigue: “(...) caracterizaremos una *teoría (del cine) como un conjunto de supuestos, más o menos organizado, más o menos explícito, más o menos*

Sea como fuere, y puesto que esta sección aspira a presentar algunos materiales para la elaboración de un canon, ya estamos en condiciones de explicitar que esta primera etapa, junto con sus fuertes supuestos metodológicos, fue la primera en tematizarse y clasificarse convenientemente. El pionero en centrar la cuestión fue el influyente crítico italiano Guido Aristarco en 1951 con su *Storia delle teoriche del film*, obra a la que habrían de sucederle, sobre todo a partir de los años 70 – el libro de Aristarco se reeditó en 1963 ampliando su radio de acción – sendos compendios hoy ya clásicos; baste señalar *Theories of Film* de Andrew Tudor (publicado en 1974) y *The Major Film Theories. An Introduction* de Dudley Andrew (fechado en 1978) como las meritorias puntas de lanza que, al tiempo que cartografiaban el canon, devenían canónicas ellas mismas. Más adelante, se publicaron otros dos manuales hoy de referencia que reforzaron el marco que sustanciaba la teoría fuerte toda vez que ampliaron el trazado donde sus predecesores hubieron de detenerse: *Teorie del cinema (1945-1990)* (primera edición de 1993) del propio Casetti y *Film Theory. An Introduction* de Robert Stam, ya en el 2000. Más allá de este tipo de manuales panorámicos también han proliferado los estudios y monografías, de entre los que cabe destacar el temprano *Philosophical Problems of Classical Film Theory* de Noël Carroll (1988b) y los más recientes *Film, Theory and Philosophy: the Key Thinkers* (VV.AA.) y *Film Theory. An Introduction through the Senses* (Thomas Elsaesser y Malte Hagener), ambos aparecidos en 2010. Otras obras de referencia más generales, de las que despuntan el *Esthétique du film* de 1983 (VV.AA.) y el más próximo

---

*vinculante, que sirve de referencia a un grupo de estudiosos para comprender y explicar en qué consiste el fenómeno en cuestión*” (Casetti 2010: 10-11. Cursiva del autor). Nótese cómo nuestro autor trata de sintetizar “comprensión” y “explicación” para evitar, por un lado, que el polo de la comprensión favorezca la entropía y la dispersión y, por otro, que el énfasis en la explicación linde con un rígido cientifismo o un tentador esencialismo. Las raíces de este enfoque, como el propio autor explicita, resultan de la combinación entre las propuestas de Popper y Kuhn.

*The Routledge Companion to Philosophy and Film* (VV.AA. 2009), también se hacen eco en numerosos pasajes del alcance e ímpetu de la teoría clásica.

Lo que pretendemos asentar es que esta primera fase de lo que venimos denominando teoría fuerte ya ha sido rigurosa y profusamente sistematizada, y disponemos de un abrumador consenso entre historiadores e investigadores acerca tanto de los autores que la conforman cuanto de los presupuestos y asunciones compartidas que los vinculan. Pero lo nuclear de este punto a nuestros efectos, pues afectará a lo que habremos de decir con posterioridad, es señalar las siguientes dos consecuencias:

La primera es que, como bien refiere Robert Sinnerbrink, “a brief look at the history of film theory shows that philosophy and film share a long-standing affinity. All the great *classical* film theorists – Münsterberg, Arnheim, Balázs, Eisenstein, Bazin, Krakauer, Morin, and the like – engaged in philosophical reflection” (Sinnerbrink 2011: 5. Énfasis nuestro). En otros términos: tanto el campo de problemas que pretendieron clarificar como las herramientas conceptuales de que se sirvieron para su tarea estaban íntimamente conectadas con los temas y problemáticas de la filosofía *stricto sensu*<sup>4</sup>. De modo que no resulta una exageración afirmar que la teoría clásica del cine fue ya en su propio contexto, al menos en cierto modo, filosofía por otros medios. Y esto en un doble sentido: en primer lugar, estamos frente a la teoría como *aplicación filosófica* – en la medida en que el arsenal conceptual utilizado es producto y creación, en sus pilares maestros, de la tradición filosófica – y, en segundo lugar, hallamos que la teoría fuerte del cine podía sugerir nuevas líneas de fuga para encararse con

---

<sup>4</sup> Así refiere esta situación Noël Carroll: “For traditional film theory was always mixed through and through with philosophy. For example, to take a position on whether film is or is not art presupposes a philosophy of art. Film theorists also helped themselves to theses from many other branches of philosophy as well. Philosophy was never far from the thinking of classical film theorists. So, in this respect, the philosophy of the moving image is a legitimate heir to film theory, and not a usurper.” (Carroll 2008: 2).

ciertos problemas filosóficos tradicionales<sup>5</sup>. Pues no es baladí que la mayoría de aquellos autores, aunque no ejercieran directamente como filósofos, disponían de una sólida y amplia formación filosófica. En el próximo capítulo utilizaremos el caso de Hugo Münsterberg para demostrarlo.

El segundo dato importante nos permite cerciorarnos de que la teoría clásica del cine, aun habiendo sido puesta en entredicho con beligerancia y éxito aparente, está recibiendo con el tiempo cada vez mayor interés, como atestigua la profusión de escritos dedicados a ella los últimos años. De nuevo es Sinnerbrink quien nos hace reparar en este hecho: “(...) the emerging paradigm of philosophical film theory went 'back to the future', seeking to retrieve some of the traditional problems of classical film theory” (Sinnerbrink 2011: 6). Lejos, pues, de la presunta superación de un paradigma obsoleto, asistimos a una revitalización actualizada de los clásicos incluso por parte de la óptica “moderada”, en principio nada cómplice de ambiciones omnicomprehensivas. Los motivos de este particular *regreso al futuro* son múltiples y variados; nos detendremos a señalarlos a lo largo de este trabajo cuando proceda.

\*\*\*

A partir de los años 60, si tomamos como punto y aparte el paso al frente de Christian Metz<sup>6</sup> – siguiendo en esto a Casetti (2010: 107) y a Stam (1992: 53 y ss.) –, se dio una mutación en el *pathos* de la teoría fuerte que marcaría

<sup>5</sup> Estos dos aspectos, como desarrollaremos próximamente, siguen siendo los dos enfoques principales de la relación entre la filosofía y el cine, y resulta muy significativo detectarlos operando al mismo tiempo en los clásicos. El primero puede transmutarse en “filosofía del cine” (tomando el modelo de una “filosofía de...” al modo de las acostumbradas “filosofía de la ciencia” o “filosofía del lenguaje”), mientras que el segundo ha sido denominado “film-philosophy” para incidir en cómo el cine puede modificar, merced a sus propios mecanismos y elementos, el tratamiento de ciertos problemas filosóficos tradicionales.

<sup>6</sup> Nos referimos a la publicación, en 1964, de su afamado artículo “Cinéma: langue ou langage?”.

la forma de pensar el cine hasta bien avanzados los 80. La perspectiva teórica que habría de imponerse durante aproximadamente dos décadas ha recibido diversas denominaciones: “Teorías Metodológicas” (Casetti 2010: 23), “[psychological-discursive] Subject Positioning Theory” (Casetti 2007: 34; Bordwell 1996: 3-8; Stam 1999: 147 y ss.), “Psycho-Semiotic Marxist paradigm” (Cf. Carroll 1988a)<sup>7</sup> o, simplemente, tal y como lo expresara el propio Metz, “Semio-psicoanálisis del cine” (citado en Stam 1999: 40)<sup>8</sup>. No es empresa fácil sintetizar en unas cuantas máximas, dada la multiplicidad de sus concreciones, el espíritu rector de esta óptica; pero podemos comenzar la tentativa remarcando con Casetti que gracias a este giro la teoría clásica del cine “moved from the purpose of finding the very 'essence' of cinema to that of exploring a set of 'themes' connecting cinema with the cultural field (...). Theory thus has not only a defining power; it also has an 'acknowledging' power” (Casetti 2007: 34). El planteamiento, en consecuencia, se origina en la toma de distancia de interrogaciones esencialistas – para abandonar, así, los compromisos ontológicos con el objeto-cine a los que obligaba el anterior punto de partida – y en el viraje de la cuestión *estética* hacia la *científica*; ahora, en resumen, ya no se trata de “definir la naturaleza última del fenómeno para subrayar su peculiaridad [sino de] extraer de aquél una serie de observaciones para compararlas, utilizarlas como puntos de arranque para el trabajo y verificarlas mediante nuevos experimentos”<sup>9</sup> (Casetti 2010: 19). De ahí la decisión de tipificar

<sup>7</sup> En otro lugar, Carroll resume el paradigma como sigue: “Psychoanalysis, conjoined with Marxism and later blended with various other radical, political perspectives, has dominated film theorizing for two decades”. (Carroll 1996: 61)

<sup>8</sup> A juicio de Casetti (2010: 109-11) y Bordwell (2009: 357-359) el precedente inmediato que allanó el camino fue el área de investigación que Gilbert Cohen-Séat fundara como “filmologie”, institucionalizada en 1947 con la revista *Revue Internationale de Filmologie*.

<sup>9</sup> Merece la pena, por su didactismo, completar la descripción de Casetti: “(...) [se trata de] distinguir las diversas perspectivas desde las que debe contemplarse [el fenómeno], cada una de ellas conectada a un tipo particular de mirada y, por tanto, a un método particular de indagación (...) examinada la recurrencia de ciertos datos, recaba de ellos las leyes que explican lo que ocurre” (Casetti 2010: 20)

esta segunda etapa como Teorías Metodológicas, puesto que será el *método* que funde la investigación aquello que pasará a primer plano. En otros términos, el programa consiste en partir de una disciplina ya constituida metodológicamente (y, por tanto, con aspiraciones a considerarse *científica*) para, ulteriormente, aplicarla al análisis del cine con la esperanza de que la combinación ofrezca resultados fructíferos.

Por resumir: frente a la “globalidad” de la teoría clásica se opone ahora una suerte de “seccionalidad”, pues la lupa que observe al cine renunciará a captar la *totalidad* de las posibilidades del fenómeno y habrá de contentarse con estudiar las *partes* que sus principios analíticos le permitan. Puede servirnos la imagen del cine como un poliedro que sólo se pueda conocer recorriéndolo superficie a superficie; cada una de sus caras será una *perspectiva*, una puerta que puede abrirse con la llave adecuada para obtener información acerca de la figura, pero el retrato completo quedará simplemente postulado y sin la capacidad de exceder la suma de sus partes. Como máximo, y aquí ha de notarse la vertiente más fuerte, podrá aspirarse a una suerte de *interseccionalidad* en la que se reúnan de forma sintética los resultados arrojados por las diversas aplicaciones disciplinarias, a la manera del viejo sueño positivista de proponer una ontología hilando lo que las ciencias resuelvan acerca de los diferentes ámbitos del conocimiento.

Bajando a la arena, este rupturista *discurso del método* tendrá tantas variantes como disciplinas han aceptado el reto de habérselas con el cine. Las más decisivas, como hemos insinuado, serán la “semiótica”, el “psicoanálisis” y la “sociología crítica” de raíces marxistas (o, mejor dicho, la peculiar imbricación de estos tres saberes). Joseph G. Kickasola expone como sigue las dos fases que, a tenor de sus historiadores, ha atravesado esta tradición:

“Among classic 'semioticians' of film, three names are most prominent: Roland Barthes, Jean Mitry, and Christian Metz (...). Many film theorists were influenced by Metz's pioneering efforts. One in particular is worth discussing, if only for the fact that his work also emulates a transition from structuralist semiotics to a second, more nebulous phase. The British theorist and filmmaker Peter Wollen chose to rely on both C.S. Peirce and Saussure for his film semiotics” (Kickasola 2009: 459-463).

Esa segunda ola prefigurada por Wollen, la estrictamente “semio-psicoanalítica”, la conforman nombres – por seleccionar los más reconocibles – como Jean-Louis Baudry, Stephen Heath, Mary Ann Doane, Julia Kristeva y Laura Mulvey. Ambas fases y sus actores principales han sido satisfactoriamente organizados en sendos estudios; baste con aludir – por su reconocida calidad y su intención canónica de catalogar autores y resaltar el paradigma que opera en la trastienda – a los epígrafes pertinentes del propio Casetti (2010: cap. VI-X), al *New Vocabularies in Film Semiotics* (Stam & Burgoyne & Flitterman-Lewis 1999 [ed. original de 1992]) y a los capítulos sobre psicoanálisis y semiótica de *The Routledge Companion to Film and Philosophy* (Allen 2009: 447-457; Kickasola 2009: 458-469). Sin embargo, en los alrededores de 1996 todo estaba dispuesto para un tercer y más profundo giro.

– “*We must start again*”: *el programa contra la “Grand Theory”*

QUIZÁ haya sorprendido que nos refiramos a las Teorías Metodológicas como una segunda fase de teoría fuerte, máxime si atendemos a su manifiesto abandono del esencialismo y a su autopercepción como teoría selectiva y parcial, alejada de afanes englobantes y totalizadores. La teoría clásica, a la postre, confiaba en un modelo de *comprensión* concebido como un *télos* más profundo y estructural que las meras *explicaciones*, en la línea



de los grandes sistemas de pensamiento que jalonan la historia de la filosofía (*i.e.*, las ciencias son parciales por definición, mientras la filosofía, aunque incierta, puede aventurarse donde la ciencia se descubre incapacitada); las teorías metodológicas, por su parte, renegaban de la posibilidad de tal comprensión y se conformaban con explicaciones particulares y falibles a las que no podía reducirse su objeto de estudio, pero por ello mismo mucho más estimulantes y prometedoras<sup>10</sup>. ¿Estamos, pues, ante una suerte de reducción de intensidad o deflación de la teoría fuerte? ¿O, antes al contrario, frente a una fuerza aún más potente basada en la fe en el método, la analiticidad, el cientifismo y la posibilidad de verificación empírica?

En este punto se abren dos posibilidades de crítica, según la posición en que nos instalemos; serán las opciones que designamos como “teoría débil” y “teoría moderada”. Primero emergerá la respuesta *culturalista-historicista* (*Vid.* Sinnerbink 2011: 4)<sup>11</sup>, que apuntará, con la iconoclastia de los *cultural studies* por bandera, al sutil cientificismo oculto tras la aparente modestia del proceder metodológico, aún preso de la gran tradición de filosofía sistemática; y, de otra parte, irrumpirá la reacción *cognitivista-naturalista* (*Vid.* Sinnerbrink 2011: 4), que lo acusará de mistificación e ínfulas pseudocientíficas. Ambas réplicas coincidirán en censurar las afinidades de sus predecesores con la teoría fuerte, aunque por caminos contrarios. Más adelante dedicaremos unas líneas a las ramificaciones de la teoría débil. Pero ahora es momento de reseñar las hondas consecuencias del *giro analítico-cognitivista*.

Es un lugar común aceptar que a finales de los 80 el paradigma

---

<sup>10</sup> Casetti, de nuevo, lo explica con una sugestiva fórmula: “La finalidad de la investigación se hace menos genérica, pero también, en cierta forma, más general” (Casetti 2010: 27).

<sup>11</sup> También denominado *Teorías de Campo* (Cf. Casetti 2010).

“Metziano-Lacanian-Althusseriano”<sup>12</sup>, por etiquetarlo mediante sus tres influencias más relevantes, daba síntomas de agotamiento y aparecía condenado a morir de éxito<sup>13</sup>. Es en este contexto donde se irá forjando desde el ámbito anglosajón una suerte de avanzadilla, si no directamente una vanguardia (Cf. Zucker 1990: 162), que se condensará en 1996 con la publicación de *Post-Theory: Reconstructing Film Studies* (coeditado por los dos cabecillas del movimiento: David Bordwell y Noël Carroll). Unos años antes habían visto la luz varias obras de carácter eminentemente crítico, concebidas como una enmienda a la totalidad de lo que los miembros de este grupo caracterizaron irónicamente como “Grand Theory”<sup>14</sup>. Una de las más importantes, de revelador título, fue *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*, firmada por Carroll en 1988. Allí, Carroll concluía con un *desideratum* que se quería profético: “New modes of theorizing are necessary. We must start again” (Carroll 1988a: 234). A su juicio, era urgente reaccionar contra aquella *big picture theory* que había

---

<sup>12</sup> En cierto lugar, Bordwell ironiza acerca del ambicioso trasfondo teórico de sus adversarios mediante la denominación del paradigma como “teoría SLAB”, fórmula que pretende enfatizar las numerosas y variadas *vacas sagradas* en las que se inspiró la “Grand Theory”: “This version treats cinema study as an instance of the study of the 'human subject', employing tenets based upon Saussurean semiotics, Lacanian psychoanalysis, Althusserian Marxism, and Barthesian textual theory. I shall therefore call this version, acronymically and a little acrimoniously, SLAB theory” (Bordwell 1989: 385).

<sup>13</sup> Bordwell acentúa la rigidez del modelo y su consecuente monotonía como una de las principales causas del colapso: “By the middle 1980s subject-position theory had become sterile through repetition. The theory proposed that certain non-obvious mechanisms – semiotic, ideological, and psychic – produce discriminable effects. And the theory posited a narrow set of causes or functions (...). Everything else was details. Many culturalists object to this 'totalizing' explanatory machinery” (Bordwell 1996: 12). También Carroll se expresa en términos similares: “(...) Theory has outlived its academic utility or that it has merely run out of gas (that is, exhausted itself)” (Carroll 1996: 38).

<sup>14</sup> Esta “Grand Theory” estaba formada, en resumen de Sinnerbrink, por “1970s and 1980s film theory that combined psychoanalytic, semiotic and ideológico-critical – and its replacement by historicist, culturalist, and media-oriented approaches” (Sinnerbrink 2011: 14). Pese al acento en las *Teorías Metodológicas*, vemos que la crítica también estaba dirigida, como explicaremos más adelante, al *giro hermenéutico* de (algunas) *Teorías de Campo*.

delineado el paradigma dominante. Lo decisivo a nuestros efectos radica en que esas “falacias” y “mistificaciones” eran producto del desenfoco teórico, es decir, de la asunción de un inadecuado punto de partida que gravaba inevitablemente cualquier resultado por culpa de su miopía. Como alternativa, ya en aquel lugar Carroll avanzó el horizonte metateórico que clarificaría más adelante:

“Scientific theories are aimed at explaining specific variations in phenomena (...) I search for answers in terms of the more restricted fields (...) a theory must not only explain why x is the case but also under with circumstances x would not be the case (...). A scientific theory must not only explain how such and such state of affairs came about but also how things might have been otherwise had the relevant conditions been otherwise” (Carroll 1988a: 197).

Desde los comienzos, pues, podemos apreciar cómo el dardo envenenado de Carroll apunta a la pseudocientificidad de sus contemporáneos, en el marco tan en boga *in illo tempore* de las críticas *analíticas* contra el estilo *continental*; el contraataque, en consecuencia, debía ser preparado con dos armas bien engrasadas por sus reconocidos éxitos y su posición ascendente, a saber: la psicología cognitiva y el (neo)formalismo estético<sup>15</sup>, haz y envés del nuevo enfoque. Pero, si esto es así, ¿no se corre el riesgo de sustituir una teoría metodológica (p.e.: el psicoanálisis) por una nueva (*i.e.*: el cognitivismo)<sup>16</sup>? ¿No se suscribe, con este gesto, todo el trasfondo de la

<sup>15</sup> En esa temprana obra el propio Carroll lo insinúa: “(...) this clarity, I submit, is the basis of our intense response to and engagement with movies. Movies appeal to our *cognitive faculties* by virtue of their *forms*” (Carroll 1988a: 211. Énfasis agregado).

<sup>16</sup> El propio Carroll confirma el riesgo: “Cognitivists take their task to be a matter of answering certain questions about film, especially about film reception and comprehension, most of which questions have already been asked or at least acknowledged by psychoanalytic film theorists. But cognitivists clam that they do a better job answering those questions than psychoanalytic film theorists have.” (Carroll 1996: 62). Y Bordwell, por su parte, advierte del peligro explícitamente: “In sketching

teoría fuerte por la vía de trocar una disciplina acientífica por otra de probadas virtudes epistémicas? Para sortear este peligro Carroll recurre a diferentes fórmulas que nos autorizan a caracterizar como *moderada* la novedosa propuesta: “small-scale theorizing”, “dialectical criticism” o “interdisciplinary and piecemeal film theorizing” (Carroll 1996: 58-56-40). Nuestro autor, en efecto, no ahorra esfuerzos en librarse de la tentación de hacer Teoría con mayúsculas, y rehuye por todos los medios cualquier proceder que presente sus descubrimientos “as a unified or totalizing system” (Carroll 1996: 41). La estrategia general, focalizada en presentar el cognitivismo como una “postura” antes que como una “teoría unificada”, reza como sigue:

“Cognitivism is not a unified theory, not only because the theoretical domains cognitivists explore differ, but because cognitivist film theorists, like cognitive psychologists, may disagree about which proposals best suit the data. So, once cognitivists stop arguing with psychoanalysis, they will have to argue with each other. And this is why it is a mistake to imagine that cognitivism is a single, unified theory. It is a *stance*” (Carroll 1996: 62. Énfasis nuestro) <sup>17</sup>.

Antes de redondear el trazado es preciso referirnos a un compañero de viaje

---

what I shall call cognitive theory, or the cognitive perspective or frame of reference, I will link what would usually be called 'cognitive science' with a wider body of inquiry resting (or so it seems to me) on significantly similar assumptions. The breadth of my delineation may, however, incline readers to take this perspective as another one of those Big Theories of Everything that we film scholars regularly discover or assemble out of spare parts. But a Big Theory of Everything makes our task too easy; since film is, by common consent, part of Everything, the theory will directly yield an account of what cinema does” (Bordwell 1989: 11).

<sup>17</sup> Gregory Currie lo expresará de este modo: “First, there are few, if any, specific doctrines with which all or most people who regard themselves as cognitivists would agree – ~ one sign that cognitivism is a program rather than a specific theory. Second, there is a strand in cognitivist thought that is chary of system-building, opting instead for an eclectic mix of theories and models determined by the purpose in hand” (Currie 2004: 106).

clave en esta revuelta. En 1989, en un artículo concebido a modo de manifiesto en defensa del cognitivismo, escribía David Bordwell lo siguiente: “I should say at the outset that it seems to me that no single megatheory [no *Weltanschauung* nor Big Theory of Everything] can comprehend the diversity of cinematic phenomena” (Bordwell 1989: 12)<sup>18</sup>. Bordwell recogerá el testigo e intentará agrandar la brecha que abriera Carroll un año antes en el sólido muro de la “Grand Theory”; el mismo 1989 publicará su *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, que se sumaría a la obra que puede considerarse, según las palabras del propio autor, “the first book within film studies to offer an explicit cognitive approach” (Bordwell 2009: 360): *Narration in the Fiction Film*, de 1985. Otros trabajos más tardíos pero no menos importantes, como *Image and Mind: Film, Philosophy, and Cognitive Science* de 1995 (Gregory Currie), *The Reality of Illusion: An Ecological Approach to Cognitive Film Theory* de 1996 (J.D. Anderson) y *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings and Cognition* de 1997 (Torben Grodal) colaboraron a desbrozar el camino y a alimentar las nuevas raíces. En este punto conviene reivindicar una obra reciente que ha conseguido un triple objetivo muy meritorio: desgranar la historia y motivaciones del giro analítico-cognitivist, centrar sus principales autores, demarcar el campo de problemas al que se enfrentan y seleccionar los textos canónicos que hasta la fecha la constituyen: *New Philosophies of Film:*

---

<sup>18</sup> Por el contrario, en la línea de Carroll, Bordwell presume de escribir desde una posición de “moderate advocacy” (Bordwell 1989: 12). En 1996 redondeará la fórmula y la bautizará como “Middle-Level Research”: “Middle-Level research ask questions that have both empirical and theoretical import (...) [this programs] have shown that an argument can be at once conceptually powerful and based in evidence without appeal to theoretical bricolage or association of ideas (...) In particular, we do not need to understand a film by projecting onto it semantic fields 'privileged' by this or that theory. Most important, the middle-level research programs have shown that you *do not need a Big Theory of Everything to do enlightening work in a field of study* (...) no univocal metaphysical or epistemological or political presumptions – in short, no commitment to a Grand Theory” (Bordwell 1996: 27-29. Énfasis del autor).

*Thinking Images* (Sinnerbrink 2011). A ella debemos una gran parte de las relaciones de este apartado.

En positivo, ya podemos proponer algunos denominadores comunes del desafío analítico: a) la actitud naturalista<sup>19</sup>, b) la argumentación rigurosa y la claridad conceptual, c) el apoyo en las ciencias empíricas, d) el respeto a las intuiciones preteóricas del sentido común y, sobre todo, e) la propedéutica de la psicología cognitiva<sup>20</sup>. Ha de notarse la voluntad de los simpatizantes del nuevo paradigma por acotar con prontitud el nuevo enfoque y sus principales problemáticas, en una decisión consciente de política académica y vocación de permanencia: además del mentado *Post-Theory*, en 1997 apareció el *Film Theory and Philosophy* (eds. Richard Allen y Murray Smith) y en 1999 el *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion* (eds. Carl Plantinga y Murray Smith). Hoy día, una vez ganada la batalla por la legitimidad – pues todo nuevo paradigma, como venimos insistiendo, se forja en el descrédito de su predecesor –, la especialidad se encuentra ya institucionalizada y ha alcanzado el estatus, por decirlo con Kuhn, de “ciencia normal” (sobre todo en el ámbito anglosajón). Pasado el

---

<sup>19</sup> “It could be described as a naturalistic rather than hermeneutic paradigm (more concerned with explanatory theories based on the natural sciences rather than humanistic forms of reflection or interpretation)” (Sinnerbrink 2011: 6).

<sup>20</sup> Leamos el trasfondo cognitivista en palabras de su pionero introductor: “In general, cognitive theory wants to understand such human mental activities as recognition, comprehension, inference-making, interpretation, judgment, memory, and imagination. Researchers within this framework propose theories of how such processes work, and they analyze and test the theories according to canons of scientific and philosophical inquiry. More specifically, the cognitive frame of reference posits the level of mental activity as an irreducible one in explaining human social action” (Bordwell 1989: 13). En esta misma línea, Gregory Currie destila como sigue los ingredientes básicos del cognitivismo: “The first part says that our response to film is primarily to be seen as a rationally motivated and informed attempt to make sense of the work at each of the levels it presents: sensory stimulus in light and sound, narrative, and object charged with higher-order meanings and expression. Second, the cognitive and perceptual resources we deploy in this project of making sense of film are, to a significant degree, those that we deploy in the project of making sense of the real world. Thus there is a strong realist tendency in cognitivism – a tendency to emphasize ways in which our experience of cinematic images and cinematic narrative resemble our experiences of seeing and comprehending events and processes in reality” (Currie 2004: 106).

momento inicial de unidad frente al enemigo común, sus disensiones internas, rivalidades y posiciones encontradas se han agudizado, síntoma sin duda de la buena salud de una genuina “Philosophy of Film”. De nuevo, a lo largo de este estudio nos haremos eco de tales matices cuando sea pertinente.

– *(Neo)historicismo y tiempos poscinematográficos*

LA teoría moderada nació como combativa reacción a lo que se consideraba mera especulación y vacuidad de fondo disfrazada con jerga técnica para iniciados. Reivindicando el sentido común, sospecharon del poder embriagador de la Teoría, a la que en ocasiones veían como una suerte de lente mal calibrada que embrutecía su objeto en lugar de reportarle nitidez. Sin embargo, en ningún caso pretendieron engordar las por entonces apretadas filas de antiteóricos o profetas de un porvenir posfilosófico; la siguiente sentencia de Carroll, presentada a modo de eslogan, da la medida de su pulsión reformista: “Theory is an obstacle to authentic theorizing” (Carroll 1996: 41). Un teorizar vigorizado que, una vez reconstruido, mantendría su compromiso con la racionalidad de la empresa teórica y aspiraría sin ambages a que sus prospecciones se consideraran *verdaderas*<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> La siguiente cita de Bordwell muestra la confianza en el concepto de “verdad” una vez limadas las asperezas correspondentistas del mismo: “First, physical and natural sciences do not purport to arrive at absolute truth, only successive approximations to real processes. We may eventually discard the beliefs that molecules, DNA, and evolutionary selection are as real as anything can be; but as conceptual constructs they are indisputably superior to what preceded them and to all current rivals. Cognitive theory may produce something of comparable competitive strength” (Bordwell 1989: 16). También Carroll defiende la verdad como aproximación probable a los procesos reales, si bien insiste en que desea enmarcar sus logros en un concepto pospositivista de teoría con el *falibilismo* como horizonte: “A dialectical conception of the film theory is not a form of absolutism since it neither supposes total comprehensiveness nor unrevisability. Rather, it is pragmatic (...). I have not given up truth as a regulative ideal for film theorizing (...) For the fact that theorizing has a history does not compromise the possibility of discovering what is the case, since that history may involve, among other things, the *successive elimination of error* (...), our theories are getting closer and closer to the truth (...). Moreover, there is no persuasive reason to concede that we cannot also craft film theories in the here and now that are *approximately true*” (Carroll 1996: 58. Énfasis nuestro).

Como certifica Casetti:

“Bordwell and Carroll contrasted the use of piecemeal theories tied to case studies and based on empirical research. Notwithstanding this focus on the piecemeal, Bordwell and Carroll continued to argue that theory has a useful moment in which it might 'generalize' its acquisitions. This 'generalization', however, should emerge from observation, pass through a hypothesis and then be verified in concrete terms. Hence Bordwell and Carroll were not against film theory per se: they wanted a theory which would adopt scientific procedures and not pretend to or promote comprehensiveness” (Casetti 2007: 35).

Tanto es así que no sólo batallaron contra el paradigma semio-psicoanalítico, sino también contra la otra reacción a aquél que tomó cuerpo a finales de los 80: el llamado *culturalismo* (Cf. Bordwell 1996: 12), *historicismo* (Cf. Sinnerbrink 2011: 4), *teorías de campo* (Cf. Casetti 2010: 22) o, como proponemos aquí – en sintonía con el diagnóstico que propusiera Gianni Vattimo para los tiempos que habitamos – “teoría débil”<sup>22</sup>. Es cierto que esta última comparte con el proceder moderado al menos tres reparos hacia el paradigma anterior, a saber: el exceso de sistematismo, la presentación de un sujeto cuasideterminado por fuerzas y energías que le sobrepasan – y que el uso de la técnica adecuada podría sacar a la luz – y el ahistoricismo reinante. Ambas réplicas, pues, comparten cierto espíritu fragmentario (“piecemeal or small-scale theorizing”), el privilegio de los casos concretos y el estudio de problemáticas bien acotadas y definidas<sup>23</sup>. Y, sin embargo, para los cognitivistas la teoría débil no será

<sup>22</sup> La presentación más amplia de este enorme territorio puede encontrarse en Casetti 2010: cap. XI-XVI

<sup>23</sup> El propio Bordwell, feroz enemigo del culturalismo, comienza reconociendo las afinidades: “Many culturalists object to this 'totallizing' explanatory machinery. The success of culturalism came in part from its swing toward more open, dispersed, and nonlinear accounts than subject-position theorists could countenance” (Bordwell 1996:



más que otra variedad disimulada de “Grand Theory”.

La clasificación que propone Bordwell del “culturalismo” nos permite centrar la diferencia. Nuestro autor detecta tres variantes de éste (Cf. Bordwell 1996: 9-11): en primer lugar, el legado de la *escuela de Frankfurt* en lo que atañe al análisis de la “industria cultural”; en segundo lugar, todo el espectro de estudios que se puede etiquetar como *posmodernismo*, centrado principalmente en el estudio de la “sociedad del espectáculo” y los “mass-media”; y, por último, el vasto ámbito de los *Cultural Studies*, focalizados en las “microhistorias” y más cercanos a la *interpretación* que a cualquier modo de experimentación falible<sup>24</sup>. Las tres concreciones comparten, como señala Casetti, “la tendencia a renunciar a los modelos fuertes y a operar sobre las intersecciones, singularidades, líneas de fuga y agujeros negros” (Casetti 2010: 27).

Pero sucede que los presupuestos de la teoría débil – entre otros: la “cultura” como piedra de toque de todas las formaciones sociales<sup>25</sup>, el énfasis en los *usos* de los textos antes que en los textos mismos, su tácita aceptación del *constructivismo social* (también en cuestiones acerca de la identidad personal y de los procesos psicológicos de comprensión de un filme) y su desconfianza, por ideológicas, hacia las ciencias empíricas – hacen peligrar la posibilidad de un marco de referencia que aporte coherencia a los estudios sobre cine. Si la decadencia del semio-psicoanálisis dejó un vacío teórico incapaz de cubrir la necesidad de 12).

<sup>24</sup> Casetti ha definido esta variante, la más representativa del giro culturalista, como sigue: “Another path is constituted by cultural studies, which inherited – among other discourses – aspects of semiotics and critical ideology. This area is therefore focused on both the way in which filmic representation is socially constructed and used and the varying ways in which social subjects and subcultures alike appropriate film, some running distinctly counter to the dictates of the text.” (Casetti 2007: 41).

<sup>25</sup> Andrew propone una didáctica defensa de esta hipóstasis de la “cultura” y la primacía de la hermenéutica como su correlato: “All we have to work on are texts and our interpretations of them in history. While we may argue over the effect and power of that 'work' (some claiming we are the plaything of culture, others that we transcend or deflect culture) culture is the origin and end of our experience” (Andrew 1984: 199).

explicaciones, lo cierto es que la “teoría débil”, a juicio de sus críticos, no pudo llenar el vacío y en cierto modo prolongó el paradigma anterior activando otros resortes. Por eso, señalan Carroll y Bordwell, también ha de considerarse la teoría débil como parte de la “Grand Theory” a demoler; pues, en definitiva, a los excesos del sistematismo han opuesto meros estudios deshilvanados que renuncian a cualquier marco general en el que integrar resultados, a la acusación de determinismo han respondido con una teoría de la subjetividad igual de “esotérica” y “antirracionalista” (*Vid.* Bordwell 1996: 14), y, finalmente, a los acertados cargos de ahistoricismo han contestado con pequeñas historias guiadas políticamente y condenadas a agotarse como simples ejemplos de sus doctrinas. También aquí Sinnerbrink sintetiza con maestría los dos puntos centrales – comunes al semio-psicoanálisis y a la teoría débil – con los que no podían transigir los cognitivistas:

“(1) the ‘decentred’ conception of the human subject whose claims to rational autonomy are undermined by the role of the unconscious in psychic life, and by the shared background structures of language, culture, and ideology; and (2) the conviction that film, whether in its popular or modernist forms, is an important ideologico-political battleground over forms of social and cultural representation (in particular, of gender, sexuality, class, race and cultural identity). The upshot of these two theses was to suggest that film theory provided a privileged site for the examination of psychic mechanisms of desire and for the related critique of social and cultural ideology.” (Sinnerbrink 2011: 16).

Resta señalar un corolario del paradigma culturalista, también esencial a la divergencia con el cognitvismo. Se trata del presupuesto acerca de qué ha

de entenderse por historia del cine. Según los autores neohistoricistas<sup>26</sup>, es preciso un replanteamiento profundo acerca de los orígenes y evolución del cine, pues a su parecer la fórmula “historia del cine” es en exceso restrictiva y perpetúa el prejuicio esencialista de un objeto con límites definidos y regido por procesos estables. Por el contrario, una mirada atenta revela que no está tan claro qué pueda ser el cine, habida cuenta de su inherente relación con otros campos, prácticas y disciplinas.<sup>27</sup>

Dos son los aspectos que han de llamarnos la atención. El primero radica en que, aunque exagerado, el apunte neohistoricista señala una evidencia ineludible si hemos de pensar el cine desde nuestro presente; y es que los cambios en la práctica cinematográfica han sido tan profundos y han recorrido tantos niveles que resulta tentador concluir que el cine se ha cancelado dialécticamente a sí mismo<sup>28</sup>. El segundo sigue el rastro del impulso metateórico que nos está sirviendo de hilo conductor, y permite observar las conclusiones historicistas como síntoma del descrédito de la empresa teórica que sigue operando en la actualidad. Trataremos ambas consecuencias en próximas secciones. Sea como fuere, por suerte nos encontramos con un último enfoque cuya pretensión es evitar toda suerte de callejones sin salida y restituir a la filosofía toda su dignidad teórica.

---

<sup>26</sup> Casetti destaca a autores como Tom Gunning, Dudley Andrew, Charles Musser, Janet Staiger y Jonathan Beller (Cf. Casetti 2007: 38-39).

<sup>27</sup> “For them, cinema is a sort of gateway, a crossroads in which different aesthetic, cultural and social processes are connected (...) In this sense, cinema does not have its own history; it shares others’ history. It has never had an identity, other than an illusory one: what has been called from its birth ‘cinema’ was in fact the intersection of broader and deeper forces” (Casetti 2007: 38).

<sup>28</sup> Así exponen Lipovetsky y Serroy la situación: “El cine conoce hoy una mutación de fondo que afecta a todos sus dominios, a la producción tanto como a la distribución, al consumo tanto como a la estética. Los cambios son tales que nos permiten plantear la hipótesis de la aparición de un nuevo régimen histórico en el cine (...) en la actualidad tenemos trastocadas todas las dimensiones del universo cinematográfico (la creación, la producción, la promoción, la distribución, el consumo), al mismo tiempo y de arriba abajo. Jamás ha conocido el cine un terremoto de semejante magnitud” (Lipovetsky & Serroy 2009: 16-22).

– *La alargada sombra de Cavell y Deleuze*

No podemos concluir este modesto estado de la cuestión sin mencionar dos hitos que supusieron un punto de inflexión. Gracias a la publicación, primero en 1971 [reed. en 1979], de *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film* por parte de Stanley Cavell<sup>29</sup> y, poco después, de *Cinema I: L'image-mouvement y Cinema II: L'image-temps* (1983 y 1985 respectivamente) con Gilles Deleuze como autor, se abrieron posibilidades hasta entonces inéditas para la unión del cine y la filosofía. Pese a su disparidad, ambos autores suscriben la idea de que el cine puede concebirse, tal y como lo expresara Alain Badiou, como “experimentación [y] situación filosófica”. Esta opción considera, siguiendo con la afortunada glosa de Badiou, que la relación entre la filosofía y el cine “es viva, concreta (...) es una relación de transformación. El cine transforma la filosofía” (Badiou 2004: 23). El sentido de esa transformación dependerá de cada autor, pero en líneas generales puede sostenerse la convicción de que el cine dispone de una potencia propia de pensamiento capaz de influir en el tratamiento de ciertos problemas filosóficos tradicionales. Dado que más adelante dedicaremos varios pasajes a estos pensadores, baste de momento con citar el nexo común que propone Sinnerbrink entre los dos gigantes:

“What they share, beneath superficial differences, is a concern with *why* film matters philosophically. Their responses take different but related paths. For Deleuze, (modern) cinema is a way of inventing reasons ‘to believe in this world’ – a response to the problem of nihilism via the invention of new images (such as the time-image). For Cavell, film is an implicit response to *scepticism* that enacts a retrieval of the ordinary, and thus provides an image for what philosophy strives to overcome, but also

<sup>29</sup> Cavell publicó posteriormente otros dos trabajos sobre cine igual de influyentes que su *opera prima*, a saber: en 1981 *Pursuits of Happiness: the Hollywood Comedy of Remarriage* y en 1996 *Contesting Tears: the Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*.

sometimes struggles to express. Cinema is philosophical, for both Deleuze and Cavell, because of the way it retrieves the ordinary and fosters the creation of new perspectives or modes of existence (...) For both thinkers, philosophy and film engage with problems – in particular, *scepticism* and *nihilism* – that cut across cultural, aesthetic and ethico-political domains. Both thinkers also argue that philosophy cannot merely be ‘applied’ to film as its object; rather, film and philosophy enter into a *transformative* relationship that opens up new ways of thinking” (Sinnerbrink 2011: 90-102. Énfasis del autor).

Concluimos nuestro viaje, al fin, en una de las estaciones más ambiciosas, pues esta perspectiva mantendrá la posibilidad de que el cine puede hacer verdaderas aportaciones a los debates filosóficos, con la misma seriedad que los propios filósofos profesionales. La filosofía, en suma, no debiera permanecer al margen del cine, so pena de renunciar a una enriquecedora dialéctica entre las dos prácticas. La alargada sombra de este *tour de force* envuelve a autores como Stephen Mulhall, Daniel Frampton, Jacques Rancière, Slavoj Žižek y el propio Alain Badiou. Al mismo tiempo, esta perspectiva ha abierto un estimulante debate acerca de en qué sentido(s) el cine está facultado para pensar filosóficamente, o incluso si lo está. La nómina de combatientes que han medido sus fuerzas en la disputa acerca del cine-como-filosofía (“film as philosophy”) incluye nombres como Thomas Wartenberg, Paisley Livingston, Murray Smith, Aaron Smuts, Tod McClelland y los propios Mulhall y Frampton. Sirva la enumeración para mostrar el radio de acción de la propuesta y para hacer notar que el tópico, lejos de clausurarse, sigue de actualidad y amenaza con remover algunos cimientos de la filosofía estandarizada.

## 2. “Film-as-philosophy”: el debate metafilosófico

– *Más allá de la “filosofía del cine”*

LA posibilidad, abierta por Cavell y Deleuze en la década de los 80, de que el cine esté capacitado para ejercitar el pensamiento de una manera análoga a la propia filosofía involucra una serie de cuestiones metafilosóficas que conviene clarificar. Por de pronto, ha de advertirse el impulso por trascender el modelo habitual de una “filosofía *de*”; si bien no se trata de negar la pertinencia de esta forma corriente de practicar filosofía, sí es cierto que la tesis que se pretende defender exige una demarcación. Stephen Mulhall, avezado discípulo de Cavell y el más fiero defensor contemporáneo de las aptitudes filosóficas del cine, ha definido como sigue el “modo parasitario” del quehacer filosófico: “the philosopher inserts herself into another domain of human practical activity and raises questions about its grounding assumptions or basic conceptual presuppositions of a kind that the practioners within this domain are not capable of answering” (Mulhall 2007: 280). Como alternativa, lo que se propone aquí es una inversión de esta forma de plantear la operatividad de la filosofía, insuficiente si de lo que tratamos es de explorar hasta qué punto el cine puede alterar la propia filosofía; ya no se trata de realizar únicamente filosofía *del* cine sino más bien de atrevernos a tratar el cine *como* (si fuera) filosofía. Insistamos en que no se cuestiona la validez de la “filosofía del cine”, sino que se propone una *nueva vía* que conjugue elementos filosóficos y cinematográficos para dejarse contaminar por los resultados del experimento<sup>30</sup>.

<sup>30</sup> Tod McClellan presenta así la demarcación: “First, the philosophy of film is an established sub-discipline that asks philosophical questions about the nature of film (...). Here the philosophical practice of clarifying concepts and exploring abstract problems simply takes film as its *object*. Second, the more controversial notion of film as philosophy suggests that films themselves can take up philosophical issues, and can contribute to a range of philosophical debates. Here the object of investigation might be the epistemic problem of skepticism, the metaphysical problem of personal identity or the ethical problem of why we should be moral. But on this approach the *film itself*

En esta línea, la relación entre la filosofía y el cine tampoco podrá reducirse, como ha ocurrido tradicionalmente, a la mera ejemplificación didáctica de problemas y situaciones filosóficas; lejos de encasillarlo en un simple complemento y un recurso retórico de apoyo – concibiendo el cine, en definitiva, como un amplio reservorio de ejemplos –, desde esta óptica cabe considerarlo como un medio de reflexión filosófica *per se*, capaz de contribuir al conocimiento filosófico no sólo reflejando argumentaciones ajenas sino ejercitando su propio modo de pensamiento de forma autónoma y eficaz. Incluso hasta el punto, según la posición más extrema, de construir un criticismo lo suficientemente sofisticado como para refutar opciones teóricas al completo<sup>31</sup>.

Advertimos en la introducción a este trabajo de que una opción así implica inevitablemente una suerte de teoría positiva del cine, por dilatada que ésta sea. Aun restringiendo la perspectiva a sus rasgos y potencialidades filosóficas, nuestro trasunto teórico conllevará una respuesta a la pregunta sobre la naturaleza y posibilidades del cine. Y, con ello, habrá de remitirse a aquellos caracteres del *medio cinematográfico* que lo habilitan para expresarse filosóficamente. Por eso, toparemos con ciertos compromisos acerca de la “especificidad cinematográfica” que habrán de justificarse llegado el caso. La fórmula “cine-como-filosofía” obliga a articular una resolución sobre la especificidad (filosófica) del medio, a destacar sus peculiaridades y a desentrañar su *modus operandi*<sup>32</sup>.

La segunda implicación afecta directamente a la naturaleza y

---

participates in the philosophical investigation.” (McClellan 2011: 11. Cursiva del autor).

<sup>31</sup> Encontramos una de las defensas más extremas de esta tesis en la posición de Daniel Frampton: “Film possibly contains a whole new system of thought, a new episteme – perhaps the new concepts of philosophy might even find their paradigms in cinema” (Frampton 2006: 11).

<sup>32</sup> Livingston resume como sigue el requisito: “a conception of which sorts of *exclusive* capacities of the cinematic medium (or, alternatively, the cinematic art form) are said to make a special contribution to philosophy” (Livingston 2009: 11. Cursiva del autor).

funciones de la propia filosofía<sup>33</sup>. Y es que, en efecto, animar a la filosofía a entrar en el cine supone una determinada idea acerca de “qué es” y “para qué” sirve nuestra disciplina, y por tanto un compromiso con un(os) *método(s)*, un (posible) *objeto* y un *fin* (deseado). El matrimonio entre la filosofía y el cine transforma ya desde el principio a la filosofía, obligándola a retroceder un paso y a replantearse sus objetivos y aspiraciones, en franca lucha contra ciertas versiones asumidas inercialmente.

En lo que sigue, rastreamos algunas de las opciones que se han barajado para aclarar la materia, al hilo de un cavelliano de primera fila que se atrevió a poner la cuestión encima de la mesa: Stephen Mulhall y su idea de que cierto cine puede considerarse “filosofía en acción” (“philosophy in action” o “film as philosophizing”). Sin duda, el filósofo oxoniense ha sido quien mejor ha establecido los términos del debate y en torno a su propuesta han gravitado el resto de combatientes, por lo que hemos decidido tomarlo como punto de referencia. Al tiempo, complementaremos el retrato con otras voces que han participado en una discusión tan estimulante como inacabada.

- *Stephen Mulhall y el cine como filosofía en acción (“philosophy in action”)*

THOMAS Wartenberg ha definido al menos seis modos en los que la relación entre cine y filosofía puede materializarse<sup>34</sup>. De los seis, los dos primeros pueden parecer, *prima facie*, libres de complicaciones. El primer paso, sea

---

<sup>33</sup> “The idea of film as philosophy thus raises the question of what counts as ‘philosophy’” (Sinnerbrink 2011: 135). Livingston también subraya este aspecto: “(...) it should be clear that how the multifarious term ‘philosophy’ is to be understood is a crucial issue” (Livingston 2009: 11). Lo que entra en juego, pues, es algo más amplio que la mera concepción del cine: el tema de fondo será, por decirlo en términos tan claros como desacreditados, la esencia de la filosofía.

<sup>34</sup> Film as... a) Recording the reading of a philosophical argument, b) Illustrating philosophical theories, c) Counterexample, d) Making philosophical claims, e) Self-definitional y f) Social criticism. *Vid* Wartenberg 2009: 556-558.



como fuere, consiste en aceptar un presupuesto de difícil negación, a saber: “the validity of exploring the philosophical content of films depends (...) on the prior question of whether film is a viable medium for presenting philosophical ideas” (Wartenberg 2009: 549). Si el cine es capaz de *presentar ideas filosóficas* – dejemos a un lado, de momento, en qué puedan consistir tales ideas y en qué se diferencian de las no filosóficas –, el siguiente paso consistirá en elucidar cómo lo hace; sus medios y procedimientos, en definitiva.

Los dos primeros, decíamos, son hasta cierto punto aporéticos. En primer lugar, una película puede exhibir la reproducción filmada de argumentos filosóficos<sup>35</sup>. Éste sería el caso, por ejemplo, de algunas secuencias de *Inherit the wind* (Stanley Kramer, 1960), cuando el abogado interpretado por Spencer Tracy reproduce en el interrogatorio de un juicio algunas ideas de *El malestar en la cultura* de Sigmund Freud acerca de las sombras del progreso. Como el propio Wartenberg reconoce, este modelo carece de relevancia en el debate contemporáneo sobre el cine como filosofía. En segundo lugar, una película o una secuencia pueden servir como *ejemplo e ilustración* de un problema o una tesis filosófica. Los ejemplos son múltiples y van desde el cine de Bergman, conscientemente filosófico, hasta las secuencias de diversos filmes que utiliza Slavoj Žižek para acompañar sus ideas sobre el psicoanálisis y la ideología en los documentales que protagoniza<sup>36</sup>. En resumen: “A film that illustrates a philosophical theory can be doing philosophy in a similar way to a journal article: it can make the theory seem more plausible to its audience” (Wartenberg 2009: 556).

Como ha señalado Paisley Livingston, el más escéptico de los

---

<sup>35</sup> “(...) a film can do philosophy by simply recording the reading of a philosophical argument” (Wartenberg 2009: 550)

<sup>36</sup> Vid. Slavoj Žižek & Sophie Fiennes, *The Pervert's Guide to Cinema*, Reino Unido, 2006 y *The Pervert's Guide to Ideology*, Reino Unido, 2012

defensores de la tesis del cine como filosofía, esta segunda posición no está exenta de problemas. El principal, a su juicio, radica en que para considerar cualquier contenido filosófico como propio de un filme – ejemplos inclusive – debería ser posible articular dicho contenido de una forma distintivamente cinematográfica<sup>37</sup>; sin embargo, para hacerlo comprensible suele recurrirse a *parafrasear* ese contenido con vocabulario filosófico. Ello hace que el presunto contenido filosófico del filme sea en todo momento dependiente de, y subordinado a, la filosofía. Los ejemplos, en definitiva, son sólo eso: meros ejemplos. El potencial filosófico de los mismos hay que buscarlo en otra parte. Entre *The Matrix* (Hermanos Wachowski, 1999) y las *Meditaciones Metafísicas* de Descartes media un abismo insalvable. Y si esto ocurre ya con los ejemplos, imaginemos el déficit filosófico que pueden arrastrar otro tipo de propuestas más ambiciosas<sup>38</sup>.

Hemos de notar, antes de adentrarnos en la réplica de Mulhall, que algo se ha ganado en la exposición de Wartenberg. Para evitar los problemas del esencialismo que referimos con anterioridad, nuestro autor sólo exige la

---

<sup>37</sup> Es importante subrayar la importancia de que la contribución filosófica del filme lo sea en virtud de sus mecanismos exclusivamente cinematográficos, pues de lo contrario se cancelaría la idea de que el filme está filosofando *en tanto que* filme: “(...) the idea that some films can make historically innovative and independent contributions to philosophy by means *exclusive to the cinematic medium* or art form” (Livingston 2009: 20. Énfasis nuestro). Claro que, así las cosas, lo primero que habrá de argumentarse es qué conjunto de mecanismos y procesos cabe adscribir exclusivamente al medio cinematográfico y cuál pueda ser su potencia filosófica.

<sup>38</sup> Leamos el argumento del “dilema de la paráfrasis” tal y como lo formula su autor: “If it is contended that the exclusively cinematic, innovative insight cannot be paraphrased, reasonable doubt arises with regard to its very existence. If it is granted, on the other hand, that the cinematic contribution can and must be paraphrased, this contention is incompatible with arguments for a significantly independent, innovative, and purely ‘filmic’ philosophical achievement, as linguistic mediation turns out to be constitutive of (our knowledge of) the epistemic contribution a film can make.” (Livingston 2009: 21). Dicho de otro modo: si no es posible parafrasear el aporte filosófico del filme (en tanto que filme) es porque no se ha podido detectar, y en consecuencia cabe sospechar de su efectiva existencia. Si, por el contrario, podemos parafrasearlo de forma adecuada, entonces deja de ser evidente la contribución puramente cinematográfica, ya que la traducción lingüística aparece como la mediación necesaria para la captación de ese contenido filosófico.

aceptación de dos modestos principios: respecto al cine, que sea capaz de medirse *en algún sentido* con los problemas de la tradición filosófica – y con ese gesto generalista evita, por de pronto, comprometerse con algún contenido específico y distintivo – y, respecto a la filosofía, que la consideremos en su sentido más amplio, como aquella disciplina que se ocupa de los aspectos más relevantes e íntimos de la vida humana (problemas definidos por la propia historia de la filosofía y que estarían relacionados sobre todo, en esta formulación, con el sentido vital)<sup>39</sup>. Con esta apuesta por una concepción bastante clásica de la filosofía – *grosso modo*: los problemas de la filosofía vendrían propuestos por la misma tradición filosófica y determinados, básicamente, por las ansiedades existenciales históricamente registradas – es posible postular una metafilosofía que evite una posición férrea de las funciones del quehacer filosófico y, al tiempo, estudiar el cine sin comprometernos con una teoría fuerte del mismo (pues al compromiso con caracteres cerrados y unívocos del medio-cine se le opone una óptica pluralista que admite diversas concreciones). Ciertamente es una óptica limitada, pues deja fuera muchas perspectivas que pueden arrojar no poca luz sobre nuestro fenómeno; pero, al tiempo, este límite constituye también su posibilidad más fructífera: la de permitir que algunos filmes sean capaces de filosofar con la misma legitimidad que un autor consagrado. El siguiente paso lógico será clarificar los diversos modos en que puede hacerlo.

Este punto de partida es el que asume Mulhall a la hora de

<sup>39</sup> “But those, including myself, who see philosophy as addressing fundamental and often perennial concerns of human life will think it more natural that such issues find their way into all the popular arts” (Wartenberg 2011: 555). A esta forma laxa de entender la filosofía la ha definido Murray Smith como la “estrategia expansiva” común a los defensores de la tesis del cine-como-filosofía: “Rather than showing how a film’s design might fit some very specific criteria of membership in the category ‘work of philosophy’, the expansive strategy begins with a looser, more inclusive conception of philosophy. This creates a philosophical context in which many activities that, on the face of it, do not look very philosophical – like filmmaking – turn out to be philosophical, or at least to have important philosophical dimensions” (Smith 2006: 34).

desarrollar su idea de que algunos filmes – incluidos, en su ambiciosa exposición, aquellos que podríamos considerar meros divertimentos comerciales, como las sagas *Alien* y *Mission: Impossible* – son capaces de articular sendos discursos filosóficos. Para Mulhall, pues, el cine puede realizar verdaderas contribuciones reales a los debates filosóficos con la misma seriedad y sistematicidad que tantos filósofos profesionales, y en ningún caso hay que conformarse con que el límite (filosófico) del cine lo constituye su cualidad ilustrativa<sup>40</sup>. ¿Cómo salvar, entonces, el problema de la “traducción” señalado por Livingston habida cuenta de que un filme no *argumenta* ni *da razones*? ¿Cómo rastrear el potencial filosófico de una película sin hacerlo dependiente de la filosofía que le es previa? ¿Cómo evitar el riesgo de universalidad que acercaría estas prospecciones a un indeseable esencialismo, dirigiendo el debate hacia algún tipo de compromiso con la especificidad del medio cinematográfico?

El primer gesto de Mulhall consiste en demarcar la “filosofía del cine” del “cine en la condición de la filosofía”. Por filosofía del cine cabe entender el “modo parasitario” de la filosofía que referimos anteriormente. Así, cuando la “filosofía de la ciencia”, por ejemplo, se interroga sobre las implicaciones de la inducción o detalla las consecuencias ontológicas del principio de incertidumbre estaría trascendiendo los límites de la praxis científica para adentrarse, mediante este movimiento autorreflexivo, en el territorio de la filosofía. Se asume, por ende, que las disciplinas sobre las que se aplica la lupa filosófica son *mudas* respecto a este tipo de interrogantes, pues inevitablemente caerían en la trampa de la circularidad al recurrir una y otra vez a la red conceptual que las constituye para explicar,

---

<sup>40</sup> “I do not look to these films as handy or popular illustrations of views and arguments properly developed by philosophers; I see them rather as themselves reflecting on and evaluating such views and arguments, as thinking seriously and systematically about them in just the ways that philosophers do. Such films are not philosophy’s raw material, nor a source for its ornamentation; they are philosophical exercises, *philosophy in action* – film as philosophizing” (Mulhall 2008: 4. Énfasis nuestro).

precisamente, esos conceptos que se han problematizado. En palabras de Mulhall: “anything they offer in response will presuppose the very categories that are in question” (Mulhall 2008: 130).

Pero sucede que esta fórmula, por de pronto, plantea también interrogantes. Oigamos el primero en palabras de nuestro autor:

“If philosophy has an essentially parasitic moment, in which it implicitly criticizes other academic disciplines (...) for failing to interrogate their own most basic resources, then any philosophy that failed to interrogate its own nature in exactly the same way would stand guilty of the very crime of which it accuses those others, and so would be in a far worse condition than any of them” (Mulhall 2008: 133).

Esta crítica nos lleva a la tesis más arriesgada de Mulhall en lo que se refiere a la naturaleza y funciones de la filosofía. La condición que debe cumplir la tarea filosófica para evitar la circularidad que suele achacar a las disciplinas que aborda – esto es: la inevitabilidad de recurrir a su propio léxico, tenido por autoevidente, a la hora de interrogarse acerca de sus presupuestos y asunciones conceptuales – no es otra que cuestionarse a la vez sus propias condiciones de posibilidad. En suma: sólo una filosofía autoconsciente y (auto)reflexiva, dispuesta a no asumir como definitivo y dado ningún método o conjunto de categorías, es merecedora de considerarse tal. La ristra de pensadores que inspiran esta óptica es explícitamente enumerada por Mulhall: Emerson, Wittgenstein, Austin, Cavell, Nietzsche y Heidegger; cada uno de ellos, a su manera, encara su filosofar desde el reconocimiento de que las condiciones de posibilidad de la filosofía son problemáticas. La clave, en otros términos, consiste en no aceptar como definitivo ningún marco o espacio de razonamiento previo e inmutable, y considerar como tarea filosófica ineludible “a way to recognize certain topics and opinions

about them as defining a space of thinking that we might inhabit” (Mulhall 2008: 137). Y, después, cuestionar y replantear ese mismo espacio de razones para proponer nuevas perspectivas.

En la versión de Mulhall, la posible solución se concreta en recuperar la noción cavelliana de “vías de pensamiento” (“pathways for thinking”), que en términos de Nathan Andersen<sup>41</sup> – términos que Mulhall admite como propios – puede definirse como sigue: “an open space in which thinking takes place, enabling new modes of organizing and making sense of experience and knowledge” (citado en Mulhall 2007: 286). ¿No llegamos, así, a un principio similar al que proponía Wartenberg? ¿No se trata, a la postre, de entender la filosofía en sentido amplio, como aquella caja de herramientas que permite tematizar nuestra inasible experiencia y los problemas que se derivan de ella? Con este giro es posible justificar nuestra empresa: la filosofía *del* cine, cuando trabaja con estos presupuestos – siempre abiertos, inconclusos, dialogantes, provisionales –, puede cuestionar la llamada filosofía tradicional y ampliar sus miras<sup>42</sup>. La filosofía del cine se convierte así en “cine como filosofía”. La filosofía, en fin, será mestiza o no será.

Resta, por último, enfrentar las críticas de Livingston sobre la imposibilidad de determinar el contenido filosófico de un filme sin

---

<sup>41</sup> El propio Andersen propone una aclaratoria síntesis del trasfondo mulhalliano: “For Mulhall, to consider a film as philosophical is not to see if it conforms to a pre-existing philosophical theory, but to approach it in such a way as to consider the extent to which the film itself poses questions and develops answers of a philosophical nature” (Andersen 2003).

<sup>42</sup> En palabras de Mulhall: “If philosophy requires a certain self-questioning or self-accounting from every other human enterprise, then it must in all consistency require it of itself. This means that any truly thoroughgoing concepción of philosophy must put its own internal resources and self-understanding in question, and thus acknowledge that any such self-conception is open to question by others (...). Philosophy therefore cannot avoid the responsibility of accounting for its own understanding of itself, recognizing that it will have competitors and accepting that the critical dialogue between their proponents will never end as long as philosophy remains true to its own nature” (Mulhall 2007: 292).

parafrasearlo lingüísticamente. Y hacerlo, además, sin la tentación de postular una teoría del cine con visos de universalidad centrada en la promoción de los *caracteres distintivamente cinematográficos* que le conferirían valor filosófico. La primera parte de la estrategia es el corolario de las reflexiones precedentes: el requisito para que el cine compita con la filosofía será alcanzar su misma condición. Si esta condición consistía en *sospechar* en todo momento de sus convicciones – *v.gr.*, problematizar sus principios axiomáticos –, lo mismo ha de ocurrir con el cine.

Esto no es sino otro modo de hablar de modernidad cinematográfica. Y no nos referimos sólo a filmes como *La nuit américaine* (François Truffaut, 1973), usualmente clasificados como *cine dentro del cine*, en los que la propia trama va revelando, como en un juego de espejos, los procesos técnicos e industriales que construyen toda producción cinematográfica. Ni tampoco basta con limitarse a ejercicios metacinematográficos de un Vertov o un Godard, de clara inspiración experimental y vanguardista. También, en la fórmula de Mulhall, es pertinente aludir a otro tipo de películas juzgadas como convencionales. Pues todo filme es un producto *intencional* y, como tal, su proceso de creación involucra el cuestionamiento de sus fundamentos:

“(...) films are the products of intentional human practical activity, [and so they] can have representational content and can take pretty much anything as their subject-matter (...). What I object to is the assumption that no film could conceivably adopt a more active or questioning relation to its own conditions of possibility” (Mulhall 2008: 131).

El segundo criterio que impone Mulhall para valorar un filme como filosofía en acción es el análisis de tal película como constituyendo una “totalidad” significativa, de la que no valdría *separar* alguna de sus partes [*v.gr.*: una

secuencia, un diálogo, un plano...] como si fueran autosubsistentes (pues de ese modo estaríamos violentando el filme y forzándolo para nuestros propósitos *ad hoc*): “What matters is rather how the machine figures in the structures of significance established, developed, and even subverted by the film *as a whole* (...) and that can be established only by providing a convincing reading of the film as a whole in those terms” (Mulhall 2007: 284. Énfasis nuestro). Es importante señalar los requisitos que suministra nuestro autor, pues de lo contrario podría pensarse que Mulhall se conforma con la arbitrariedad y la respuesta subjetiva del teórico como únicos criterios para detectar el aporte filosófico de un filme.

Sin embargo, estas condiciones no ofrecen aún las suficientes coordenadas como para facilitar la tarea de listar los filmes activamente filosóficos, por lo que la pregunta por los medios continúa en pie: ¿cómo pueden exhibir exactamente aquella “relación activa e interrogadora” hacia sus condiciones de posibilidad? Y es en este punto donde se torna preciso renunciar a una teoría general o a un manual apriorístico que permita detectar en el cine esos momentos de genuina filosofía. No hay otro remedio que aceptar la “prioridad del particular” y rechazar todo apriorismo, pues solo un examen detallado de filmes específicos puede resultar convincente<sup>43</sup>. Esta misma prospección es la que puede derribar, a su juicio, las críticas de Livingston sin recaer en una teoría esencialista acerca del medio cinematográfico: “rather than allowing their experience of particular films to teach them what film might be, they permit their preconceptions about the nature of film to dictate what their experience of particular films might be” (Mulhall 2008: 145). En definitiva: sólo el estudio de casos

---

<sup>43</sup> “According to my conception of the matter, the ultimate touchstone for the validity of my argument that certain films, by existing in the condition of philosophy and consequently engaging reflectively on just the issues reflected upon in the philosophy of film, might be thought of as themselves philosophizing, is whether or not my claims to identify such moments in these films are convincing” (Mulhall 2008: 133).



particulares es aquello que, en última instancia, puede oponerse como argumento a la polémica de la “traducción” auspiciada por Livingston. La articulación de los múltiples medios de que se sirve el cine – aquellos que moldean lo que Thompson y Bordwell, como veremos más adelante, consignaron como *forma filmica* – materializada en un filme específico puede resultar de interés filosófico. Analícese el particular y que prosiga la conversación, parece ser la propuesta mulhalliana. Bienvenida sea.

– *Conclusión: perspectivas contrarias pero no (necesariamente) contradictorias*

THOMAS Wartenberg, Paisley Livingston y Stephen Mulhall – los tres autores que han combatido en justa lid para justificar su propio uso del cine a efectos filosóficos – pueden tomarse, a nuestro juicio, como los tres *tipos* de actitudes predominantes que ha propuesto la filosofía más reciente sobre el fenómeno cinematográfico. Tres miradas distintas, quizá complementarias y sólo puntualmente contradictorias, que han observado el cine con propósitos distintos pero a menudo cercanos. Si leemos las diferencias como una cuestión de grado y no como la expresión de una incompatibilidad de posiciones últimas encontradas, podemos extraer algunas conclusiones valiosas para las páginas que restan.

Comencemos, pues, con Wartenberg. Para él, como advertimos, no hay un modo único en el que los filmes pueden optar al estatus de la filosofía, sino que su valor filosófico puede exhibirse de muchas y variadas formas. Esta óptica permite, por ejemplo, dotar de valor al cine como ejemplo e ilustración de tensiones filosóficas, y evita considerar esta característica de algunos filmes como subsidiaria de la filosofía, carente de valor sin esta última<sup>44</sup>. Todo dependerá, entonces, del filme que estemos

---

<sup>44</sup> “Generally, philosophers of film have tended to dismiss 'illustration' as a legitimate means whereby films can make a contribution to philosophy. I shall show this to be a

abordando y los objetivos que persigamos. Para demostrarlo, en “Beyond Mere Illustration: How Films Can Be Philosophy”, nuestro autor emprende una estrategia que contraría tanto al escepticismo de Livingston como a las pretensiones de Mulhall. Tal estrategia ataca un presupuesto común entre los defensores del cine-como-filosofía y sus críticos, a saber: la concepción de los ejemplos cinematográficos como *simples ilustraciones* condenadas a agotarse en su función aclaratoria, pedagógica y didáctica. Vale decir: las ilustraciones no han de reducirse necesariamente a una suerte de adornos decorativos accesorios, sino que pueden concretar una función filosófica tan válida como otras expresiones más ambiciosas. Su embestida revela cómo Livingston y Mulhall comparten una disyuntiva excluyente: o bien ciertos filmes son comparables a las grandes innovaciones de la historia de la filosofía, o bien son incapaces de contribuir al pensamiento filosófico en modo alguno. Livingston negará la mayor mediante el “problema de la paráfrasis”, mientras que Mulhall la suscribirá arguyendo la “prioridad del particular”. Pero ambos, en el fondo, quedarán presos del *todo o nada* que comparten tácitamente. Contra Mulhall, por ejemplo, nuestro autor arremete como sigue:

This dichotomy ['handy or popular illustrations' VS. 'thinking seriously and systematically] suggests that there is a domain of serious and systematic philosophical thought - to which the films he is interested in belong – and one consisting of handy or popular illustrations of the views developed by philosophers that does not count as involving serious and systematic thought” (Wartenberg 2006: 24).

El apunte es verdaderamente perspicaz. Si bien Mulhall presume de no

---

mistake, for at least certain cinematic illustrations of a philosophical theory or claim do make a contribution to the philosophical discussion of a problem or issue” (Wartenberg 2006: 20).

poseer una versión en exceso restringida, rígida y normativa de la naturaleza y funciones de la filosofía, lo cierto es que su fórmula se compromete con una jerarquía evaluativa en la que hay grados mayores y menores – mejores y peores, por tanto – de lo que deba tenerse por genuina filosofía. Con el objetivo de ganar algunos filmes para la filosofía, condena al destierro a varias prácticas filosóficas con solera por poco “serias” y “sistemáticas” (*Vid.* Wartenberg 2006: 24)<sup>45</sup>. En conclusión, en Wartenberg encontramos un autor pluralista que defiende, en consonancia con el sentido común y las intuiciones más generalizadas, que el vínculo entre la filosofía y el cine puede articularse en una variedad de casos, adoptando diversos significados y aspiraciones filosóficas, sin que alguna de ellas tenga derecho a presentarse como la más elemental y provechosa. Y, así, hace justicia a una versión “expansiva” de la filosofía al tiempo que concede al cine potencial crítico y filosófico sin comprometerlo con algún tipo de especificidad normativa.

Livingston, por su parte, ha actuado como el villano de la función. El autor de *Cinema, Philosophy, Bergman: On Film as Philosophy* nos obliga, cuanto menos, a encarar una evidencia incómoda: la filosofía es un género *verbal*, articulado discursivamente y solidificado en textos escritos, mientras que el cine es un *medio visual* formado por imágenes que generalmente narran una historia de ficción<sup>46</sup>. Esta heterogeneidad de medios y formatos

---

<sup>45</sup> Por el contrario, Wartenberg mantiene “that certain 'illustrations' are essential to the texts they illustrate” (Wartenberg 2006: 27), y se sirve de la apertura de *Modern Times* (Charles Chaplin, 1936) para, nótese la paradoja autorreferencial, ilustrarlo: “I want to suggest that one instance of the “serious” philosophical thinking that is embodied in *Modern Times* involves the complete visualization of Marx's metaphor, a visualization that makes that metaphor more concrete. That is, my claim for the film as an instance of the philosophical on film is that it provides us with a specific interpretation of the mechanization of the human being Marx attributes to capitalism” (Wartenberg 2006: 28). También Livingston valorará positivamente el potencial ilustrativo de un filme, pero lo hará depender de su función pedagógica: “Such illustrations are especially effective in helping students to engage imaginatively with conceptual problems and to take abstract philosophical questions seriously.” (Livingston 2009: 58).

<sup>46</sup> Wartenberg tiene la honestidad de asumir sin trampas este inicio: “Although philosophy

lleva a la necesidad de traducción o paráfrasis, desde el nivel visual e ideográfico del filme hacia el lenguaje conceptual y reflexivo de la filosofía. Y en ese trasvase, a juicio de Livingston, el filme siempre dependerá de la filosofía, pues es esta última la que revela el (presunto) pensamiento del primero. Negar la prioridad de la traducción aboca a una situación hartamente problemática:

“If the ‘properly cinematic’ contribution to philosophy can be referred to but not stated with words, proponents of a bold epistemic thesis have to fall back on appeals to an indescribable cinematic *je ne sais quoi* that they believe they have experienced, in the hope that others may have a similar experience and come to agree that philosophical insight or understanding has been manifested in a film.” (Livingston 2009: 22)<sup>47</sup>.

Sin embargo, Livingston no cierra del todo la puerta a una versión débil de la tesis del cine-como-filosofía, y su posición puede interpretarse como una deflación de la de Wartenberg. En efecto, ha de notarse que el énfasis de Livingston se centra en el aspecto epistémico de la analogía (Cf. Livingston 2009: 35), es decir, en la idea de que existen ciertos mecanismos *exclusivos*

---

is a purely verbal discipline – whether written or oral – film is an essentially visual medium. Treating film as philosophy might seem to deny the role of this obvious fact. In addition, philosophy is generally characterized by explicit argumentation while those recent films that have been of most interest to philosophers present narratives, stories. One might wonder whether a narrative can establish the sorts of general truths that philosophers take to be the goal of their enterprise.” (Wartenberg 2006: 20).

<sup>47</sup> Al escuadrón escéptico se han sumado otras voces, entre las que destaca la de Murray Smith: “Mulhall is motivated to defend popular film from the familiar charge that it necessarily lacks sophistication, and especially conceptual sophistication, and so Mulhall is driven to argue that at least some popular films can be assimilated wholesale to philosophy. But is not Mulhall's position colored by the ancient view that the worth of art will always pale in comparison with the worth of philosophy? A different path is open to us if we recognize and challenge this assumption. We can, and should, take popular films seriously – but as works of art, rather than as works of philosophy” (Smith 2006: 41). Esta idea puede insertarse en el marco de lo que, como en breve señalaremos, Arthur C. Danto llamó “the philosophical disenfranchisement of art” (Cf. Danto 1985).

del cine que lo facultan para contribuir al *conocimiento* filosófico sin necesidad de otras mediaciones. Así, en oposición, Livingston mantendrá una alternativa conscientemente moderada:

“A film can usefully express or illustrate philosophical ideas and arguments, be they significantly innovative or not. It can do so by means of verbal or other devices that the cinema shares with other media and art forms. A film can be philosophically valuable even when its philosophical content is neither original nor conveyed by means exclusive to the cinematic medium. Interpretations that refer to aspects of a film in order to illustrate philosophical ideas can, but need not, focus on the film’s specifically cinematic devices.” (Livingston 2009: 38)<sup>48</sup>.

Lo que nos interesa subrayar del escepticismo de Livingston es el marco que encuadra su argumentación: aquel que Arthur C. Danto, en un celebrado artículo de 1985, caracterizó como “The philosophical disenfranchisement of art”. La idea consiste en sacar a la luz una perversa estrategia filosófica cuya lógica descubre cierto complejo de superioridad de nuestra disciplina, a saber: cuando se analiza el arte, parafraseando a Danto, como “pseudofilosofía” o “proto-filosofía” (Cf. Danto 1985: 177), en realidad se está imponiendo el patrón filosófico como medida del valor. Así, el arte demandará el auxilio de la filosofía para *eleva*r a *concepto* sus intuiciones y madurarlas desde su potencia embrionaria hasta su pensamiento subrepticio.

<sup>48</sup> El requisito impuesto por Livingston para la concepción más plausible del cine-como-filosofía que está dispuesto a aceptar radica en la importancia de la *intencionalidad* del autor. Contra el cine comercial, popular y masivo que Mulhall defendía como (quizá) filosófico, Livingston opondrá la necesidad de que el autor aporte la evidencia suficiente como para permitir la interpretación filosófica del filme: “In some cases, however, intentionalism and an interest in film as philosophy harmonize. These are cases where the film-maker, or team of film-makers, has something genuinely valuable to express about a philosophical topic and has successfully done so with a film. The film-maker provides evidence of his or her philosophical interests and background and offers interpreters a way into this framework.” (Livingston 2009: 199). Por ello denominará a su propuesta “An intentionalist approach to film as philosophy” (Cf. Livingston 2009: 63-121).

La crítica de Livingston cuestiona esa vanidad de los filósofos cuando insinúa que la “traducción” hace depender al filme de la filosofía que le es previa; lo que parecía una dignificación del cine – una estrategia para convertirlo en *alta cultura* con licencia para pensar – se revela a la postre como la más cruel de las subordinaciones. Pues, en última instancia, sin el descenso de la filosofía como *deus ex machina* redentor, el arte seguirá mudo, sus aseveraciones ocultas y su valor teórico velado. O, en otros términos, si el arte ni es ni puede ser filosofía, entonces pierde cualquier valor y seriedad y queda reducido a un pasatiempo (situación que evidencia una jerarquía en la que la filosofía aparece, en línea hegeliana, como el modo más perfecto de autoconciencia, capaz de subsumir al arte en su seno). Cuanto menos, este panorama nos aboca a (re)pensar la relación entre el arte en general, y el cine en particular, con la filosofía: ¿y si el arte pudiera pensar no en tanto que (cuasi)filosofía sino en tanto que *arte*? ¿Y si el arte incluso pudiera llegar adonde la filosofía se revela impotente, del mismo modo que la filosofía ha presumido de traspasar el umbral donde la ciencia se detiene? ¿Y si, en fin, fuera la filosofía la que necesita la creación artística para seguir respirando y expandiéndose y no a la inversa? Sirva la exégesis de Livingston para avanzar estas cuestiones, a las que habremos de regresar en secciones venideras.

Por último, hay que señalar que la tropa que ha cerrado filas con Mulhall y su “filosofía en acción” es casi un ejército regular; nombres como Aaron Smuts, Tod McClellan y Daniel Frampton – este último editor de *Film-Philosophy*, revista especializada fundada en 1997 y actual epicentro de los estudios sobre cine y filosofía – se han alistado en la guerra incruenta en defensa de la tesis mulhalliana, si bien con diferente gradación<sup>49</sup>. A

---

<sup>49</sup> Smuts, por ejemplo, se posiciona a favor de una deflación de la tesis fuerte que pueda socavar las críticas de Livingston: “My position is much more intimately tied to the question of whether narrative artworks can do philosophy (...). So, by 'exclusive cinematic means' I mean something much closer to 'by means that are significantly more

Mulhall le debemos, sin ir más lejos, la osadía de actualizar el trasfondo inaugurado por Cavell y Deleuze y su consecuente vindicación de una mirada filosófica sobre el cine. Pero, también, la provocativa sugerencia de que otros medios ajenos a la filosofía pueden maniobrar mejor que ésta a la hora de proponer novedosos tratamientos de problemáticas en principio exclusivas de la escritura filosófica. Con este giro se está señalando indirectamente un límite a la filosofía: hay filmes, sugiere Mulhall, mejor capacitados para tantear una resolución a sendos interrogantes que algunos ensayos y artículos especializados.

Concluamos con un reajuste entre nuestros tres acompañantes, pues tenemos la intuición de que un ligero reencuadre puede presentar sus posiciones de un modo mucho más complementario que divergente. De Wartenberg, pues, tomamos su llamada al pluralismo: el debate sobre qué *uso* del cine resulta *más* filosófico nos parece ocioso y excluyente. Aceptamos que en función del fin habrá que seleccionar los medios; sirva, pues, el cine tanto como ejemplo e ilustración de tesis externas como de desafío filosófico. De Livingston, por su parte, aceptamos el reto de replantear las relaciones entre el arte y la filosofía y el requisito de que no todo filme puede filosofar, sino que cuanto menos habrá de cumplir ciertas condiciones. Y de Mulhall, por último, alabamos el ímpetu por oxigenar los

---

cinematic than merely presenting a philosophical lecture” (Smuts 2009: 410). McClellan, por su parte, apostilla que la tesis del cine-como-filosofía es factible siempre que se reconozcan ciertos límites a los filmes y se adopte lo que denomina el “modelo socrático”: “There is something deeply *Socratic* about this way of contributing to philosophy – without stating any philosophical conclusions, one can cleverly stimulate an audience into achieving their own insights. I claim that the voice that film can have in philosophical debate is analogous to this Socratic voice (...) On this Socratic Model a film can prompt its audience into greater philosophical understanding precisely by *not* making explicit philosophical claims about its narrative, but rather by inviting us to do some of the work for ourselves. Despite describing himself as a ‘midwife’ to knowledge, Socrates often *does* act as an articulate commentator. (...) By attributing film the Socratic role of prompting its audience into philosophical understanding, we can make sense of how it is *possible* for film to actively contribute to philosophy” (McClelland 2011: 18-28. Énfasis del autor). Frampton, por último, ofrece el respaldo más incondicional, redoblando la apuesta (*Vid.* nota 31).

compartimentos estancos y en ocasiones apolillados de la filosofía institucional y su deseo de abrir las ventanas para que el aire de la calle obligue a ensayar una respuesta. Este impulso por difuminar la frontera que separa a la filosofía de otras disciplinas y permitir que otras prácticas la contaminen nos parece tan atractivo como innovador, y como mínimo es una posibilidad que merece ser explorada. Aunque el cine opere como “simple” cine y no como filosofía en potencia, esto no significa que debamos ignorar sus producciones. Sobre todo si estamos interesados en afectar a alguien distinto a nuestros colegas, a publicar en otras plataformas que no sean exclusivamente académicas y a seguir en lo posible la irrenunciable máxima de Diderot: *¡apresurémonos a popularizar la filosofía!*



## SEGUNDA PARTE:

### *El cine como modelo perceptivo*

#### **A) EL ESTATUTO ESTÉTICO DEL CINE:**

##### ***El caso de Hugo Munsterberg***

**RESUMEN:** En la primera parte de este capítulo recorreremos la historia de una batalla cultural que dominó la teoría durante los años del cine mudo y que, con algunos desvíos, todavía continúa vigente en nuestros días: la posibilidad de que el cine pueda considerarse o no un arte de pleno derecho. La tematización de este marco nos servirá, a su vez, para presentar varias nociones fundamentales que se construyeron al hilo de este debate y que habrán de reaparecer a lo largo de nuestro trabajo (especificidad del medio [“medium specificity”], modo de representación [“Mode of Representation”], formalismo [“formalism”], plano [“shot”], montaje [“montage”], experiencia cinematográfica, narración y expresión).

En la segunda sección expondremos el trasfondo (neo)kantiano de la filosofía del cine de Hugo Munsterberg, uno de los mejores exponentes de la defensa del carácter artístico del cine. Nuestro autor, reputado psicólogo experimental y profesor de Harvard, elaboró en 1916 una obra que está considerada la primera manifestación sistemática de la filosofía del cine: *The Photoplay: a Psychological Study*. Nos centraremos en este libro y lo pondremos en relación con otros textos de Munsterberg en los que aparece su teoría estética. Por otro lado, y sin perder de vista la intención de rescatar los aspectos kantianos de su posición, intentaremos ofrecer un contexto teórico e intelectual de las motivaciones y temáticas de nuestro autor.

**ABSTRACT:** In the first part of this chapter we will cover the history of a cultural battle that dominated the theory during the years of silent film and which, after some digressions, still continues today: the prospect of cinema being considered within full rights an art. Thematising this framework will additionally be useful to introduce several fundamental notions that were formed along the thread of this debate and that will have to reappear throughout our work (medium specificity, Mode of Representation, formalism, shot, montage, cinematic experience, narration and expression).

In the second section we aim to explain the (neo)Kantian background of the

philosophy of film of Hugo Münsterberg, one of the best exponents of the defense of the artistic nature of cinema. Our author, a renowned experimental psychologist and professor at Harvard, produced a work in 1916 that is considered the first systematic manifestation of the philosophy of film: *The Photoplay: a Psychological Study*. We will focus on this book and put it in relation to other Münsterberg's texts in which his aesthetic theory appears. Furthermore, without overlooking the intention to rescue the Kantian aspects of his position, we will try to offer a theoretical and intellectual background to shed light on our author's motivations and themes.

\*\*\*

“El arte cinematográfico es un producto de la tensión entre la representación y la distorsión. No está basado en el uso estético de algo que está en el mundo, sino en el uso estético de algo que nos entrega el mundo”  
(Dudley Andrew 1993: 59)

“En el caso de que se quiera rodar una manifestación que pase por la calle, el resultado no será una fotografía del acontecimiento, sino una *peculiar composición* del mismo: entre los hechos reales y su reproducción en la pantalla existe una profunda y significativa diferencia: *y en esta diferencia está todo lo que hace del film una obra de arte*”  
(Vsevolod Pudovkin 1957: 79. Énfasis del autor)

## **1. El estatuto artístico del cine: una batalla cultural**

- *La “especificidad cinematográfica” y el auge del formalismo*

EL 28 de diciembre de 1895, en un lúgubre sótano del número 14 del Bulevar de los Capuchinos de París, dos hermanos hoy míticos, de apellido Lumière, decidieron cobrar un franco a los curiosos que desearan asombrarse con un nuevo invento suyo al que bautizaron como *cinematógrafo*; según podía leerse en el cartel promocional de la primera proyección pública de la historia, “este aparato (...) permite recoger, en

series de pruebas instantáneas, todos los movimientos que, durante cierto tiempo, se suceden ante el objetivo, y reproducir a continuación estos movimientos proyectando, a tamaño natural, sus imágenes sobre una pantalla y ante una sala entera” (citado en Gubern 2014: 21). Quiso el azar que uno de los escasos espectadores que asistieron al parto fuera un ilusionista y director de teatro de treinta y cinco años, quien, con una mezcla de aturdimiento y fascinación, describió el estado en el que habían quedado los espectadores que compartieron la experiencia: “boquiabiertos, estupefactos y sorprendidos más allá de lo que puede expresarse” (citado en Gubern 2014: 23). Su nombre era Georges Méliès y apenas unos años después, en un improvisado estudio montado en los jardines de su casa en Montreuil, rodaría la primera película “larga” de que disponemos: *L'affaire Dreyfuss* (1899), de unos quince minutos de duración. En apenas dos décadas filmaría aproximadamente quinientas películas y entraría con honores en la historia del cine. O más aún: en la historia del Arte.

Se ha convertido en un tópico presentar a los más destacados pioneros del cine – los hermanos Lumière, primero, y el salto cualitativo de George Méliès, después – como símbolos de una tensión interna cuyo estudio podría iluminar determinadas características nucleares del arte más definitorio del siglo XX, esto es: la oscilación, nunca decantada, entre el *realismo* de quienes presentaron el cinematógrafo como logro técnico que hacía posible la reproducción del movimiento y la *imaginación* de aquel mago que impulsó las posibilidades narrativas y estéticas de las imágenes proyectadas hacia senderos artísticos desconocidos. La impresión automática en la *tabula rasa* del celuloide frente al artificio y el truco de una tramposa subjetividad que busca efectos emocionales. Ya desde los orígenes, pues, el acercamiento a “lo real” y la primacía de “lo imaginario” pugnarían por la definición de la especificidad cinematográfica<sup>50</sup>.

<sup>50</sup> El historiador Román Gubern resume así el antagonismo: “Los Lumière, científicos de

El propio Louis Lumière, al final de su vida, llegó a afirmar lo siguiente: “Mis trabajos fueron trabajos de investigación técnica. Jamás hice lo que se llama puesta en escena” (citado en Burch 1999: 27). Aunque disponemos de numerosos argumentos para contradecir al insigne inventor – desde la posición de la cámara hasta la situación de los figurantes en el cuadro, pasando por el uso de la iluminación, la selección de temas y la búsqueda de una reacción emocional por parte de los espectadores –, lo cierto es que su provocativa confesión conecta con la recepción que el *cine de los orígenes* provocó en muchos de sus primeros testigos, a saber: se lo juzgó antes como prodigio científico y técnico que como medio artístico. Atrapado entre su disfrute como (mero) *espectáculo* – ciertamente fascinante y lucrativo, pero tan poco artístico como las atracciones de feria, el circo y los eventos deportivos – y su concepción como *experimentación técnica* sobre la reproducción del movimiento, sus (posibles) potencialidades como medio artístico quedaron ignoradas. La brecha era tal por aquel entonces que, según narra el historiador Sánchez Noriega, podemos hablar sin riesgo de exageración de una “dualidad neta entre los espectáculos populares y el ámbito artístico” (Sánchez Noriega 2002: 235). La gráfica descripción de Román Gubern también nos permite hacernos una idea de la dimensión de la contienda:

“Diversión plebeya, como la máquina tragaperras, el tiiovivo o la casa encantada, el cinematógrafo era despreciado por los intelectuales. Su público no era el que frecuentaba los teatros, museos o salas de conciertos. Para estas gentes era válido el juicio que no tardaría en emitir

---

severa estirpe positivista, habían hecho nacer al cine como aparato *reproductor óptico* de la realidad, ignorando que, más allá de sus sobrias escenas documentales, podía haber un mundo de dislocada fantasía. Al realismo y naturalidad del aire libre, Méliès opuso la elaboración artificiosa del estudio, la puesta en escena teatral y el trucaje de ilusionista. He aquí los dos polos antitéticos entre los que se moverá en adelante toda la historia del cine: realismo y fantasía” (Gubern 2014: 46. Énfasis del autor).

Georges Duhamel, que verá en el cine un 'placer de ilotas, pasatiempo para criaturas miserables, chorro de imágenes, confort de las posaderas, cloaca que arrastra, como si fuesen mondaduras, los vestigios de los sueños más bellos.'” (Gubern 2014: 63).

Para salir de este *impasse*, los defensores del cinematógrafo como medio artístico buscaron ampliar los estrechos márgenes de aquello que podía considerarse arte de pleno derecho para acoger en su seno a los productos cinematográficos. El problema se complicaba, por lo demás, a causa del declive de la *imitación de la naturaleza* como rasgo estético, debido entre otros factores a la pinza entre el clasicismo académico y el auge de las vanguardias; así, en un ambiente intelectual en el que la *mímesis* ya no era reconocida como una cualidad artística, y dado que se pensaba en el cine como un simple mecanismo de grabación automático, había que tomar partido por la tesis de que el cine no *imita* o *reproduce* o *copia* lo que se halla frente a la cámara, sino que opera de modo bien distinto<sup>51</sup>. Por tanto, la línea de defensa del cine como arte suscribirá la idea, en términos de Carroll, de que un filme “is not a mere record of reality but instead expressively manipulates it (...), film art arises only when filmmakers exploit medium-specific limitations in order to generate cinematic

<sup>51</sup> Merece la pena citar *in extenso* a Carroll por su clara descripción del declive de la *mímesis* y sus consecuencias para el cine: “The authority of imitation theories of art deteriorated apace with the prestige of mimetic painting and sculpture. Various new theories of art – including formalism, reflexive modernism, and expressionism – arose to replace the defunct imitation theories. These newer theories differed in many respects from each other, but they also had one thing in common – a shared avowal that a work of art was not essentially a copy, a duplicate, or a reproduction of reality. There had to be a discernible difference between the artwork and the brute real thing it might portray – a difference marked by the addition of form or expressiveness. In short, the artwork must in some detectable way – specified by the theory in question – diverge from the real thing. Because of this requirement film was disparaged by observers who said they could see no difference between what films showed and those profilmic events that caused the images in question. Film's dominant feature was its capacity to reproduce reality. But this capacity was said to be inessential to art and could even interfere with the higher effects of art – for example, the clarification of emotion or intuition or form” (Carroll 1988a: 24).

expression” (Carroll 1988: 258). La batalla cultural por la elevación del medio cinematográfico a los altares de las formas artísticas reconocidas era inminente. La efervescencia de aquellas discusiones, como bien sintetiza Robert Stam, se convirtió en “un modo de legitimar un medio aún joven, una manera de decir no sólo que el cine era tan válido como el resto de las artes sino que debía ser juzgado en sus propios términos” (Stam 2012: 50). Se trataba, en consecuencia, de demostrar la *autonomía* del cinematógrafo, forjada en las cualidades específicas, distintivas y definatorias del artilugio. Sus posibilidades estéticas, por tanto, debían deducirse de la especificidad del medio, lo que no es sino otro modo de remitirnos a su *esencia*. Sánchez Noriega delimita como sigue las líneas maestras del debate en estos primeros tiempos:

“(…) el debate sobre el estatuto artístico del cine presenta varias dimensiones e intereses (...): a) la legitimación artística y cultural propiciada por la industria; b) la respuesta que dan los novelistas y dramaturgos a la aparición de un nuevo modo de expresión; c) la búsqueda por parte de artistas plásticos y músicos de nuevas formas de expresión mediante el lenguaje de la imagen cinética; d) las teorizaciones sobre qué es o debe ser el cine en relación con las artes tradicionales; y e) el reto que supone el cine a las vanguardias” (Sánchez Noriega 2002: 236).

Los puntos que selecciona Sánchez Noriega, y que habrían de guiar el debate hasta mediada la segunda década del siglo, conforman lo que podemos llamar la prehistoria de la teoría del cine. Con frecuencia se ha obviado este período y el relato se inicia con el afamado manifiesto que acuñó la expresión “Séptimo Arte” o la obra del poeta Vachel Lindsay considerada la primera prototeoría del cine: *The Art of the Moving Picture*,

de 1915. En esta cronología, los primeros pensadores se nos presentan como una suerte de pioneros que tomaron conciencia de la hazaña para la que estaban destinados; un conjunto de héroes que comprendieron la dimensión épica de su gesta: junto con el estatuto artístico del cine, allí se jugaba el resultado de la lucha entre el elitismo burgués de las *bellas artes* y los gustos populares y plebeyos de la inminente sociedad de masas, y se aprestaron, con inteligencia y pasión, a mediar en el conflicto en pro del triunfo de lo nuevo. Por eso, como explica Dudley Andrew, “los primeros ensayos serios sobre el cine buscaron naturalmente cavarle un lugar dentro de la cultura moderna” (Andrew 1993: 37). En ese lugar no sólo cabría un cine legitimado artísticamente; también unas masas merecedoras de que sus gustos e inclinaciones estéticas se tuvieran en estima.

Pero lo cierto es que la descripción de Sánchez Noriega construye un escenario más complejo. No fue éste un debate únicamente impulsado por aguerridos defensores del nuevo medio dispuestos a edificar una parcela social para el cinematógrafo frente a la reacción conservadora; hubo también un entramado industrial interesado en acceder a un público, de procedencia burguesa, en principio hostil hacia el nuevo medio. El campo de batalla, por tanto, fue allanado por la industria, cuando no directamente por la banca<sup>52</sup>. Lo que los futuros pensadores hicieron fue recoger esos frutos y madurarlos, pero es justo reconocer que ni empezaron de cero ni la industria era ajena al movimiento. Trataremos las consecuencias de esta

<sup>52</sup> En 1908 los hermanos Laffite, importantes banqueros franceses, fundaron la productora “Film d'Art” con el propósito de realizar un cine con aspiraciones artísticas: “Pensaron los Lafitte que si el cine atravesaba una crisis de argumentos, ésta podía salvarse recurriendo a los grandes temas del teatro clásico o haciendo que los escritores famosos creasen argumentos para el cine. Al mismo tiempo utilizarían a los grandes actores de la Comédie Française para prestigiar y enaltecer aquel espectáculo populachero.” (Gubern 2014: 66). Sánchez Noriega sintetiza como sigue el giro clave que supuso el Film d'Art: “(...) el propio cine, con el Film d'Art, busca la legitimación artística al colaborar con novelistas, dramaturgos y directores teatrales. La propuesta del Film d'Art conlleva un replanteamiento doble: hacia los espectáculos populares que han de competir con el cine, y hacia el teatro, que busca la elevación del teatro dramático a la élite cultural” (Sánchez Noriega: 2002: 236).

situación más adelante; baste con anunciar que, ya desde el *cine de los pioneros*, cualquier derivación de la teoría estuvo marcada por la industria y por los condicionantes del *modo de producción, distribución y recepción* de los filmes. Pues su carácter industrial y masivo no fue algo sobrevenido y accidental, sino un rasgo inherente de la práctica cinematográfica.

En todo caso, al intento de la industria por consolidar un público mayor por la vía de apelar al estatuto artístico del cine<sup>53</sup> le sucedieron en la década de los 10 los primeros ensayistas interesados en reivindicarlo como práctica estética. Su estrategia se basó en mostrar las similitudes y diferencias del nuevo medio con el resto de artes consolidadas. Tal enfoque era tan peligroso como inevitable: si lo que confería valor estético al cine era lo que compartía con el resto de las artes, entonces cabía dudar de sus aportaciones específicas; si, por el contrario, su valor artístico no permitía la comparación con los estándares del momento, por los mismos motivos era posible dudar de que tal valor existiera. El tono general consistió en apelar a la combinación, a una suerte de tensión que añadiera una cualidad nueva a los otros modos establecidos de provocar una experiencia estética.

Así, no fueron pocos los autores que se aventuraron a una definición estética del joven invento: Vachel Lindsay definió el cine como “escultura en movimiento”, Abel Gance como “música de luz”, Leopold Survage como “pintura en movimiento” y Elie Faure como “arquitectura en movimiento” (Cf. Stam 2012: 49). La retórica incidía, pues, en cómo el cine tenía un pie en un arte consolidado y el otro en su aportación particular, para mostrar de este modo las similitudes enfatizando la diferencia. El punto de inflexión de esta maniobra llegó en 1911 con la publicación de *La naissance d'un sixième art* de Riccioto Canudo (más conocido por su título posterior:

---

<sup>53</sup> En este punto habría que incidir en la generalización de la propuesta, puesto que el espíritu del Film d'Art se contagió en seguida a las productoras más importantes del momento: *Pathé* y *Gaumont* en Francia, *Vitagraph* en EEUU, la danesa *Nordisk*, *Film d'Arte* en Italia y el influyente movimiento alemán *Autorenfilm*.



*Manifiesto de las Siete Artes*), un breve panegírico en defensa del cine como un “arte de síntesis total” (Canudo 1989: 13). El cinematógrafo fue capaz, a juicio del ensayista italiano, de sintetizar las tres artes espaciales – o artes plásticas: arquitectura, pintura y escultura – con las tres artes temporales – la música, la poesía y (posteriormente) la danza. Esta síntesis teleológica supone la anhelada forma definitiva de un *arte total*, modulada en la posibilidad de “captar y fijar los ritmos de la luz” como “Arte Plástica que se desarrolla según las leyes del Arte Rítmica” (Canudo 1989: 15). El escritor italiano entendió el cine como meta final de la estética y le inyectó, como premio por tan magno logro, una cualidad artística superior a sus limitadas predecesoras. Ya no se trata únicamente de que el cine pueda ser un arte al nivel de las demás, sino de que en realidad se revela como la superior de todas ellas. Como concluye Sánchez Noriega:

“Con el cine nace un sexto arte que elimina la fractura entre las artes del espacio y del tiempo; viene a ser la culminación de un proceso evolutivo al conseguir ser «un arte plástico en movimiento». Canudo tiene una concepción wagneriana de arte total, entendido como meta del progreso de la estética. En el cine tiene lugar una «unanimidad» espiritual, en la que se reconcilia la función de comunión social propia del teatro y la función de eternización estética propia del museo.” (Sánchez Noriega 2002: 238).

Canudo, por tanto, inauguró enfáticamente una línea de pensamiento que confía en el cine como destino de tentativas artísticas anteriores: el nuevo arte, en suma, será capaz de proporcionar la experiencia estética definitiva que el resto de artes prometen pero acaban traicionando. Así las cosas, todo este panorama nos confirma algo que ya hemos avanzado: despreciada la mimesis, los distintos intentos de ensalzar el cine abocaron la teoría a la

hegemonía del *formalismo* en estos primeros años. Pues, si esta primera vía de pensamiento se centra en legitimar el cine como práctica artística en virtud de su relación con las otras artes, la segunda estrategia sumará a esta perspectiva la cuestión *formal* (i.e.: el cine puede ser considerado arte a causa de sus particulares formas expresivas). La relación del cine con la *realidad* debía quebrarse todo lo posible – cuestión problemática si partimos de la naturaleza fotográfica del nuevo medio – para apostar ulteriormente por la *expresión* (construida artificialmente) frente a la *reproducción* (automáticamente grabada). En síntesis: había que tomar partido por Méliès frente a Lumière, pues la posibilidad de realizar un *viaje a la luna* se antojaba estéticamente más estimulante que presenciar la *salida de los obreros de la fábrica*.

Por los motivos aducidos, la etapa de la teoría del cine que podemos centrar, siguiendo a Carroll, como “the silent-film paradigm” (Cf. Carroll 1988), estuvo orientada a la destrucción de todo *representacionalismo* adscrito al medio. Por el lado práctico, el *impresionismo* francés, el *expresionismo* alemán y el *constructivismo* soviético proveyeron numerosos materiales para emprender la tarea; por el lado estrictamente teórico, son dos los nombres que se imponen por méritos propios: Rudolf Arnheim y Hugo Münsterberg, ambos ligados a diferentes escuelas de psicología – la *Gestalt* y la *psicología experimental*, respectivamente.

A efectos del debate acerca del estatuto artístico del cine, son tres los ejes que pueden clarificar, a nuestro juicio, la cuestión del formalismo: a) La defensa del *constructivismo* en lo que atañe al significado del filme, b) La relación entre la proyección filmica y la realidad, y c) La analogía entre las técnicas cinematográficas y las actividades mentales. El primer punto insistirá en que el significado de un filme es un *resultado* que se logra mediante la aplicación de ciertas operaciones técnicas, de entre las que

destaca el *montaje*; el segundo punto señala que los teóricos formalistas habrán de combatir la idea de que el cine, en virtud de su naturaleza fotográfica, está destinado a reproducir sin apenas manipulación e interferencias aquello que la cámara registra mecánicamente<sup>54</sup>; y el tercero, por último, presenta a ciertos formalistas como precedentes del posterior cognitivismo<sup>55</sup>, defendiendo una codependencia entre el cine y los actos intencionales capaz de iluminar al tiempo la naturaleza estética del medio y nuestro modo de habérselas con el entorno. A continuación tematizaremos dos de estos ejes – dejamos la relación del cine con la realidad para el siguiente capítulo – y reseñaremos las aportaciones clásicas más relevantes, a modo de introducción y contexto al formalista más brillante de los primeros tiempos: el profesor Hugo Munsterberg.

– *Montaje, narración y construcción del sentido*

“EL montaje – escribe Martin Marcel en *El lenguaje del cine* – es la organización de los planos de un film en ciertas condiciones de orden y duración” (Martin 2002: 144). En efecto, el elemento con el que trabaja el montaje y que sirve de materia prima para la elaboración de una cadena de imágenes proyectadas es el *plano*<sup>56</sup>, situación que ha llevado a teóricos y

<sup>54</sup> Carroll expone así el trasfondo: “This debate, in turn, has its origin in the belief that photography – of which cinema was regarded to be a simple extension – could not be art. Historically, the task of silent-film theory was to overcome certain prejudices against cinema, prejudices based on the premise that it could not be an art because it was nothing but mere mechanical reproduction” (Carroll 1988a: 20). Por su parte, Berys Gaut concentra esta actitud clásica en las siguientes líneas: “A great deal of classical film theory (...) was concern with arguing that cinema, *despite its mechanical, photographic basis*, is an art form” (Gaut 2010: 21. Énfasis nuestro). Basten estas líneas para centrar la cuestión, pues su desarrollo nos ocupará el próximo capítulo.

<sup>55</sup> Tanto en el programa clásico como en su recuperación por parte del cognitivismo se asume el siguiente enfoque: “in seeking to understand our responses to film, apply the best available theories of perception, information-processing, hypothesis-building, and interpretation” (Currie 2004: 106).

<sup>56</sup> Entenderemos el plano como el fragmento de película que aparece entre dos cortes. En puridad, cabría diferenciar entre *plano* y *toma*, pues el primero exige una selección – un primer corte – del material de la segunda. Por eso, una misma toma puede dar como resultado diferentes planos en la edición final. Con este matiz podemos coincidir con

cinéastas a considerar a éste como la unidad de medida más básica del arte cinematográfico. La sucesión de distintos planos, organizada según los principios de composición que el realizador juzgue conveniente, conformará una secuencia ordenada que durará un tiempo determinado y otorgará una unidad (relativa) al fragmento. Así, podría pensarse que todo plano, en tanto que unidad de medida elemental, puede plantearse como autosuficiente y significativo *per se*, sin necesidad de relacionarlo con otros planos para que emerja su sentido, inmediato y autónomo. Desde esta óptica, el montaje debiera hilvanar diferentes planos narrativamente elocuentes, postulando que el sentido final de la cadena habrá de producirse por la acumulación cuantitativa de esos mismos significados precedentes. Precisamente, ésta fue la idea que cuestionaron los teóricos soviéticos del montaje, esto es: la concepción de que el plano actúe como *la unidad mínima del significado*. En palabras de Stam: “[los teóricos soviéticos] consideraban el plano fílmico como una entidad carente de significado intrínseco hasta que era situada en una estructura de montaje (...) el plano sólo adquiriría significado relacionalmente, como parte de un sistema de mayores dimensiones” (Stam 2012: 56). El montaje comenzaba a presentarse, en consecuencia, como la verdadera especificidad cinematográfica.

Una segunda definición más compleja tal vez profundice en esta perspectiva; en *Estética del cine*, el montaje queda referido como “el principio que regula la organización de elementos fílmicos visuales y sonoros, o el conjunto de tales elementos, yuxtaponiéndolos, encadenándolos y/o regulando su duración” (Aumont *et al.* 1996: 62). Siguiendo esta formulación, el montaje puede concebirse como una suerte de idea regulativa: se trata de la pauta instituida con la que se manipulan los *elementos fílmicos* – nótese la renuncia al plano para acoger también la pista

---

Aumont *et al.* en que el plano constituye “la unidad (empírica) del montaje” (Aumont *et al.* 1996: 57).

de sonido, imágenes intercaladas y trucos de edición como ralentís, aceleraciones y cambios de coloración – con vistas a satisfacer los diferentes propósitos (narrativos, emocionales, expresivos) que el realizador pretenda. En términos deudores de la tradición neoformalista americana, podemos afirmar que el montaje provee el *patrón general* que dota de unidad al *sistema formal* del filme<sup>57</sup> (Cf. Bordwell & Thompson 2008: 55-56).

Esta segunda fórmula permite problematizar la suficiencia del plano e incide en cómo el sentido de un conjunto de elementos filmicos se produce según su manipulación artificial y no mediante la agregación de unidades básicas previas. El sentido, por tanto, deviene un producto que se obtiene *a posteriori* gracias al montaje. Tanto es así que incluso un realista prototípico como André Bazin definirá el montaje como “la creación de un sentido que las imágenes no contienen objetivamente y que procede únicamente de sus mutuas relaciones” (Bazin 2012: 83), lo que da cuenta del amplio grado de aceptación de la perspectiva abierta por la vanguardia soviética.

En términos históricos, el ejemplo clásico lo debemos a los experimentos del realizador Lev Kulechov, determinantes para la concepción del montaje como núcleo del arte cinematográfico. A principios de los años 20, en el Laboratorio Experimental de cine que fundara en 1922, Kulechov realizó una serie de experimentos que pretendían demostrar que la fuerza expresiva del cinematógrafo, y en especial la composición del ritmo de sus producciones, venía marcada por el montaje. Así, en el que constituye el ejemplo más célebre, Kulechov utilizó un primer plano del actor Ivan Mozzhukhin al que fue añadiendo como sucesores diferentes motivos: una sopa, un niño y el cadáver de una mujer (Cf. Sánchez Noriega 2002: 278; Gubern 2014: 165). Según la imagen que siguiera al inexpresivo rostro del galán, éste adquiriría un significado diferente y el conjunto de los dos planos

<sup>57</sup> Con esta formulación es posible realizar una tipología del montaje, tomando modelos ya institucionalizados de ese patrón regulativo: montaje analítico, montaje paralelo, montaje alterno, montaje de atracciones, montaje rítmico, etc...

unidos transmitía una idea dispar (hambre, ternura y dolor, en estos casos). El efecto emocional causado al espectador dependía del engarce de ambas imágenes, de modo que pudo concluirse fácilmente, por un lado, que el plano no puede ser la unidad mínima de significado y, por otro, que la experiencia estética y emocional producida en el observador dependía de las operaciones de montaje. Poco después, Sergei Eisenstein profundizó en estas ideas legándonos la más elaborada teoría y tipología del montaje de aquella época<sup>58</sup>.

Hemos topado con la primera dicotomía importante a efectos de valorar el rol del montaje en el estatuto estético del cine, a saber: la distinción entre *montaje narrativo* y *montaje expresivo*. Este último, producto en gran medida de las vanguardias cinematográficas, alude a “la intención de suscitar en el espectador un choque psicológico” (Martin 2002: 148) y de “que las imágenes trasciendan lo narrado a un plano superior” (Sánchez Noriega 2002: 279), es decir, a la capacidad del montaje para expresar conceptos, transmitir ideas y provocar una reacción afectiva y/o intelectual por parte del receptor. El *montaje narrativo*, por el contrario, toma la narración de una historia<sup>59</sup> como finalidad de la proyección y subordina las técnicas de montaje al desarrollo de la misma; en la pedagógica descripción de Marcel, “consiste en reunir planos, según una secuencia lógica o cronológica con vistas a relatar una historia, cada uno de los cuales brinda un contenido fáctico y contribuye a que progrese la acción desde el punto de vista dramático y desde el punto de vista psicológico”

---

<sup>58</sup> La primera clasificación de Eisenstein, de 1929, propone los siguientes modos de montaje inspirándose en nociones musicales: a) Métrico, b) Rítmico, c) Tonal, d) Armónico y e) Intelectual (Cf. Eisenstein 1999: 72-82).

<sup>59</sup> Conviene diferenciar, con David Bordwell, entre *historia* y *trama* para delimitar la definición de *narración*: “La historia de una película no resplandece ante nuestros ojos sin más ni más; como espectadores, debemos construirla según la trama, el material que en realidad tenemos frente a nosotros (...). La trama de una película suele hacer que estas pautas sean aplicables transmitiendo información sobre la historia. Denominaré a este aspecto de la historia 'narración'.” (Bordwell & Staiger & Thompson 1997: 26).

(Marcel 2002: 144). La consolidación de esta idea de montaje puede asimilarse al sistema de narración cinematográfica que Noël Burch denominó Modo de Representación Institucional (Cf. Burch 1999: 193-231)<sup>60</sup>. Este modo de regular y presentar una historia de ficción, llevado a la excelencia por el cine clásico hollywoodense (Cf. Bordwell & Staiger & Thompson 1997: 3-78), asume ciertos recursos comunes fundados en la aceptación de unos códigos narrativos determinados y en la consideración del cine de ficción como modelo. Para evitar la carga teórica que arrastra la fórmula de Burch, otros autores han propuesto denominaciones más amplias; Vicente Sánchez-Biosca, por ejemplo, habla de un modelo *Narrativo-Transparente* en el que prima la idea de cierre o “clausura” diegética (“narrative closure” en terminología anglosajona):

“(…) ningún cabo queda suelto, todo está atado y las acciones se encadenan por un procedimiento particular perteneciente al registro de la metonimia que consiste en una inexorable relación de causa a efecto (...) según esta lógica, van avanzando decididamente las secuencias hacia el final, lugar desde donde se clausura el relato y se recobran y organizan todas las isotopías del discurso” (Sánchez-Biosca 1990: 53).

Para lograr esta finalidad narrativa integrada por la *causalidad lineal* y la *clausura del texto* se generalizó una manera de presentar la filmación basada en la *continuidad* entre planos – lograda gracias al perfeccionamiento de los *raccords*<sup>61</sup> y al uso de diversos *fundidos* para remarcar la temporalidad –, la *ubicuidad del punto de vista* y la *ocultación* de la cámara: el llamado cine de transparencias (Cf. Bazin 2012: 82-83). Frente al “montaje intelectual” de

<sup>60</sup> “(...) la estética clásica, o Modo de Representación Institucional, alcanza su madurez básica en torno a 1920, cuando se llega a unos recursos estandarizados para asegurar que el mundo ficcional propuesto ofrece coherencia interna, causalidad lineal, realismo psicológico y continuidad espacial y temporal” (Sánchez Noriega 2002: 241).

<sup>61</sup> “La noción de *raccord* se convierte en su instrumento fundamental, pues ésta alude a la perfecta concordancia entre distintos planos” (Sánchez-Biosca 1990: 52).

Eisenstein<sup>62</sup>, epítome del montaje expresivo, el hegemónico cine de ficción que fue madurando en la década de los 10 estandarizó un proceso narrativo que hizo invisibles las operaciones técnicas tanto de la cámara cuanto del montaje, y “naturalizó” de este modo la representación hasta alcanzar lo que con posterioridad acabaría denominándose *ilusión de realidad*. En otros términos: si la proyección resulta finalmente capaz de expresar conceptos e ideas y provocar una reacción intelectual y afectiva en el espectador – aspiraciones básicas de los defensores del montaje expresivo –, ambos objetivos quedaban supeditados a *contar* una historia ficticia, obligando a que cualquier *discurso* deba aflorar desde ésta. Huelga decir que, con el tiempo, los diferentes géneros cinematográficos codificaron su propia

---

<sup>62</sup> La ecléctica teoría del montaje de Eisenstein, sin duda la más influyente y elaborada del momento, atravesó diferentes etapas no siempre congruentes. Tanto es así que Jacques Aumont ha sugerido que en realidad hay varios Eisensteins (Cf. Aumont 1979: 9-12). La constante entre todas esas “fases” la sintetiza con claridad Stam: “Eisenstein veía al cine como un medio que podía estimular el pensamiento y el cuestionamiento ideológico mediante técnicas constructivistas. En lugar de *contar* historias en imágenes, el cine de Eisenstein *piensa* en imágenes, empleando el choque de planos para hacer saltar chispas de pensamiento en la mente del espectador, producto de una dialéctica de precepto y concepto, idea y emoción (...) el cine era ante todo un medio de transformación, cuyo ideal era promover la acción social en lugar de la contemplación estética” (Stam 2002: 58-59. Énfasis del autor). En los alrededores de 1925, después de rodar *Stachka* (*La huelga*, 1925), Eisenstein comenzaría a teorizar acerca del “montaje de atracciones”, recurso central de su concepción del “Cine-Puño” (un cine capaz de intervenir políticamente, transformar la conciencia del espectador y “reflejar [la] realidad dando al mismo tiempo un cierto juicio ideológico sobre ella” [Aumont *et al.* 1996: 81]); así, Eisenstein definirá su idea de atracción como “lo que entendemos como cualquier hecho demostrable que se sabe y se ha demostrado que ejerce un efecto concreto en la atención y las emociones del público y que, combinado con otros, posee la característica de dirigir las emociones del público en la dirección dictada por el objetivo de la producción (...); más bien debe ser una selección tendenciosa y una comparación de acontecimientos, libre de propósitos directamente vinculados a la trama y que moldee al público de acuerdo con su objetivo” (citado en Bergan 2001: 117). Poco después, tras el rodaje de *Oktyabr* (*Octubre*, 1928), la fórmula evolucionaría hacia el “montaje intelectual”. En términos muy vastos, este modelo “no sólo conmociona al público, sino que además le obliga a pensar” (Bergan 2001: 164). Se trata de un concepto que va más allá del *asociacionismo* del cine de atracciones, entre otros factores por conseguir liberar la acción de las determinaciones del tiempo y el espacio y su inspiración dialéctica en el conflicto y la tensión para provocar una respuesta ideológica (Cf. Aumont 1979: 164). En síntesis, el objetivo es buscar la unión de las reacciones emocionales e intelectuales del espectador con el antinaturalismo y la discontinuidad como requisitos y la transformación política como horizonte.



adaptación del modelo narrativo implementando la *política de géneros* que la industria explotaría con éxito durante décadas (y que, en cierto sentido, continúa vigente en nuestros días).

A nuestros efectos interesa destacar dos consecuencias de esta polarización. La primera es que, pese a las notables diferencias que hemos remarcado, también el montaje narrativo reniega del plano como unidad mínima del significado en beneficio de la *secuencia*<sup>63</sup>. Lo que sucede es que la composición de secuencias – entendidas como *unidades de acción* causalmente desarrolladas – no se pone al servicio de la transmisión de discursos que trasciendan el mundo ficticio reproducido, sino de revelar “la existencia de una continuidad y homogeneidad aparentemente anteriores a la propia figuración” (Sánchez-Biosca 1990: 75). Con esta motivación, la lógica de la acción se va desplegando a lo largo de la proyección hasta cerrarse teleológicamente en el *clímax* del filme, en función de un riguroso determinismo que dirige el relato desde el comienzo<sup>64</sup>. La primera conclusión, pues, es que el modelo Narrativo-Transparente, corolario del Modo de Representación Institucional, no es ajeno a las complejidades del montaje, sino que también lo considera una operación fundamental de cara a los efectos que persigue este tipo de cine. A modo de eslogan, podemos afirmar que formalismo se opone (parcialmente) a realismo, pero no (necesariamente) a narración.

---

<sup>63</sup> Bordwell remarca que la evolución hacia esta concepción fue gradual e incompleta, fundamentalmente porque el cine clásico concebía el plano como “la unidad mínima de planificación” (Bordwell 1997: 67), perspectiva que se prestaba a reproches como el del fotógrafo soviético Vladimir Nilsen, quien “criticó este método norteamericano por venerar el plano como un fin en sí mismo en vez de como parte de una unidad total de montaje” (Bordwell 1997: 67). No obstante, la clave del desarrollo se encuentra en que, en realidad, el plano se concibe como una entidad “más narrativa que material” (Bordwell 1997: 69) precisamente por su utilidad en la planificación del filme, por lo que el tránsito hacia la secuencia como unidad básica acabó imponiéndose de forma paulatina.

<sup>64</sup> Este determinismo será criticado por algunos realistas como André Bazin cuando el montaje, al preconfigurar el resultado de la acción desde sus comienzos, no respete la “ambigüedad de lo real” (Cf. Bazin 2012: 67-81).

La segunda implicación, correlato de esta primera, apunta a una línea de fuga. En términos generales, los defensores del cine como arte han primado alguna versión de la expresión frente a la narración, y han acentuado las peculiares formas expresivas del cine, la mayoría producidas por el montaje, como aquello que podía conferirle valor estético (entre otros motivos, porque la narratividad parecía haber alcanzado su culmen en el teatro<sup>65</sup> y la gran novela<sup>66</sup>, de las que era preciso distanciarse); más aún, con frecuencia se ha defendido que enjaular al cine en la narratividad lo aleja de sus potencialidades artísticas y lo devuelve a su posición de salida como divertimento reaccionario y escapista<sup>67</sup>. Por eso, subordinar el montaje – la operación que mejor demuestra el carácter antirrepresentacionista de un filme – a la representación de una ficción naturalizada resulta un error, pues deviene en la vía opuesta a la que conviene investigar para explotar el cariz

<sup>65</sup> Vsevolod Pudovkin, destacado realizador soviético, refiere así la situación de subordinación del cine al teatro en los primeros tiempos: “Los primeros intentos de rodar un material serio y significativo aparecieron; pero los lazos con el teatro no podían romperse tan fácilmente, por razones bastante comprensibles, y se comprende que los primeros *productores* se esforzaran por rodar y reproducir cinematográficamente las obras teatrales. Parecía entonces algo extraordinariamente interesante eso de poder dar un carácter duradero a las representaciones teatrales y a las recitaciones de los actores, arte transitorio y actual sólo en el momento en que el espectador lo observa. El film permaneció siendo, como antes, solamente una *fotografía viviente*. En el trabajo del rodaje, no había aún lugar para el arte. Se fotografiaba tan sólo el *arte del actor*; naturalmente, no era entonces posible hablar de una peculiar recitación cinematográfica, de características particulares, o de métodos propios, empleados por los directores para el rodaje y la composición del film” (Pudovkin 1957: 74. Énfasis del autor). Conviene retener esta idea para comprender la insistencia de Munsterberg por argumentar el contraste del cine con el teatro, pues era preciso demostrar la distancia entre ambos medios para soltar las amarras que ataban el cine a su concepción como mero *teatro grabado*.

<sup>66</sup> “Se consideraba que la narración, al compartirse promiscuamente con muchas otras artes, era una base demasiado frágil para establecer las cualidades especiales del filme. Asociada normalmente a los textos escritos, la narración no podía constituir la base para la construcción de una forma de arte puramente visual” (Stam 2012: 53).

<sup>67</sup> Aumont *et al.* tematizan así la polémica: “Las críticas dirigidas al cine narrativo clásico se apoyan con frecuencia en la idea de que el cine se descarriló al alinearse con el modelo hollywoodiano. Este tendría tres errores: ser americano y, por tanto, políticamente determinado; ser narrativo en la más estricta tradición del siglo XIX; y ser industrial, es decir fabricante de productos calibrados (...) dan a entender que el cine narrativo clásico era un cine del significado sin un trabajo o reflexión sobre el significante” (Aumont *et al.* 1996: 94).

artístico de nuestro medio<sup>68</sup>. Conviene retener esta idea porque la estrategia de Hugo Munsterberg contradirá esta asunción, al defender precisamente que la especificidad cinematográfica radica en sus peculiares mecanismos narrativos. Será, pues, la excepción que confirme la regla: el temprano formalismo de Munsterberg diferirá del constructivismo vanguardista en la medida en que el profesor alemán consideró la narración de historias de ficción como punto culminante del arte cinematográfico (y, por tanto, percibió el cine *mainstream* de su época como el mejor ejemplo de excelencia filmica). Merece la pena remarcarlo ahora para hacernos una composición global de las posiciones en liza, aunque abundaremos en los detalles más adelante.

– *Forma filmica y percepción natural: la educación de la mirada*

EN la primera parte de este trabajo anunciamos que, de un tiempo a esta parte, el interés por los teóricos clásicos se había agudizado por múltiples factores. El que nos interesa destacar ahora es que la escuela cognitivista, en su afán por dar un rodeo a la “Grand Theory” para recalibrar la teoría, recuperó a varios de los primeros pensadores como una suerte de precedentes de su postura. Un hito de este impulso fue la obra de Noël Carroll *Philosophical Problems of Classical Film Theory*, publicada en 1988. Allí, Carroll analiza los argumentos de tres teóricos clásicos – Rudolf Arnheim, André Bazin y Victor F. Perkins –, a los que confiere rango de interlocutores válidos para los problemas actuales, en franca oposición a quienes pudieran considerarlos obsoletos y metodológicamente superados.

---

<sup>68</sup> El cineasta Jean Epstein, por ejemplo, se expresará en estos términos en defensa de un cine de *situaciones* en vez de historias: “No hay historias. Nunca ha habido historias. Sólo hay acontecimientos sin pies ni cabeza, sin principio ni fin” (citado en Burch 2004: 71). También los teóricos soviéticos, en su crítica a un psicologismo tenido por burgués, preferirán un cine de *tipos* y no de *personajes individualizados*, decisión que obliga a minimizar las historias personales en beneficio de las situaciones colectivas (Cf. Sánchez Noriega 2002: 277).

Veamos el trasfondo que justifica una parte de esta recuperación:

Según ha expuesto el propio Carroll en otro lugar (Cf. Carroll 1988b), hay una persistente tradición en la filosofía del cine de nuestra cultura que se ha basado en lo que denomina la “analogía cine/mente”, esto es, en un modo de conceptualizar el cine como un análogo de la mente humana. Esta sugestiva estrategia trata de comprender el fenómeno del cine suponiendo y defendiendo que existe un paralelismo entre las técnicas cinematográficas y la experiencia perceptiva. Aparece, pues, una relación interna entre el cine y la mente: no se trata aquí de utilizar una simple metáfora, sino de un vínculo real cuyo estudio iluminará ambos polos ligados; gracias a la descripción de esta afinidad entre el cine y la psicología se ampliará nuestro conocimiento tanto del cine como de la propia mente. Más adelante profundizaremos en las implicaciones de esta óptica cuando desgranemos cómo se concreta en el caso de Munsterberg; pero, de momento, nos conformaremos con un modesto resumen del otro caso fundacional de este marco de referencia: el psicólogo Rudolf Arnheim.

Del mismo modo que Munsterberg, pues, Arnheim escribe su más valiosa obra sobre el cine – *Film as Art*, cuya primera edición data de 1933 bajo el simple título de *Film*<sup>69</sup> – inmerso en el debate acerca el estatuto artístico del cine que dominó los años del cine mudo. Por eso, Arnheim no sólo argumenta contra la mimesis en lo que respecta a la grabación automática de la realidad externa, sino que también diferencia entre las técnicas de reproducción cinematográfica y nuestra percepción natural u ordinaria<sup>70</sup>. Lo percibido en la proyección, argumenta nuestro psicólogo,

<sup>69</sup> Se publicó en alemán un año antes, pero alcanzó notoriedad con la edición inglesa (Cf. Andrew 1993: 55).

<sup>70</sup> Andrew aporta un conciso resumen de las técnicas que enuncia Arnheim y que distancian al cine de la mera reproducción (y, por tanto, en la jerga de Arnheim constituyen sus limitaciones): “Como el cine sólo puede ser un arte en tanto que el medio difiera de una verdadera muestra de la realidad, enumera todos los aspectos que lo hacen de cierta manera irreal. Incluyen: 1) La proyección de objetos sólidos en una superficie de dos dimensiones, 2) La reducción de una sensación de profundidad y el

difiere de la percepción espontánea en condiciones normales<sup>71</sup>. Inspirándose en nociones de la escuela *Gestalt*, su estrategia distingue entre la *visión* y lo *visible*<sup>72</sup>; el cine opera en el segundo nivel, presentando estímulos visuales parejos a los que percibimos habitualmente pero carentes de la operación genuina que los dota de unidad y congruencia. La visión resulta, a la postre, una actividad mental creativa que *corrige* los meros datos sensoriales para integrarlos en un esquema comprensible y unitario. En palabras del autor: “the most elementary processes of vision do not produce mechanical recordings of the outer world but *organize the sensory raw material creatively* according to principles of simplicity, regularity, and balance, which govern the receptor mechanism” (Arnheim 1957: 3. Énfasis agregado). En esta línea, ciertas características del cine de aquel momento – la ausencia de color y sonido y la bidimensionalidad de las imágenes – junto con las técnicas propias del medio – el montaje<sup>73</sup> y los efectos visuales de la

---

problema del tamaño absoluto de la imagen, 3) La iluminación y la ausencia de color, 4) El encuadre de la imagen, 5) La ausencia del continuo espacio-tiempo como derivado del montaje, 6) La carencia de aportes de los otros sentidos. Cada imagen del cine conlleva por lo menos uno de estos seis tipos de aspectos irrealistas. Y son éstos los que deben constituir la materia prima del arte cinematográfico” (Andrew 1993: 56-57). También Gaut, en una inspirada glosa, aporta una ilustrativa síntesis: “These divergences he generally thinks of as limitations that film has compared to reality: for instance, silent films lacks sound, reality does not; black and white films lacks colour, reality does not; film lacks a space-time continuum, reality does not; film has a delimited frame, reality (and our visual field) does not; film is limited to one point of view at a time, reality is not, etc. The film artist uses these limitations for artistic purposes” (Gaut 2010: 36).

<sup>71</sup> “But most often when Arnheim says that film diverges from a mere mechanical recording, he means that the film image differs in salient ways from the way we normally experience or perceive the world” (Carroll 1988b: 32).

<sup>72</sup> Arnheim no se expresa directamente en estos términos, pero aceptamos, por su valor heurístico, la reconstrucción que proponen Aumont *et al.*: “el filme puede reproducir de manera automática sensaciones análogas a las que afectan nuestros órganos de los sentidos pero lo hace sin el correctivo de los procesos mentales: el filme afecta a lo que es *materialmente visible* y no a la esfera (humana) de lo verdaderamente *visual*” (Aumont *et al.* 1996: 230. Cursiva del autor).

<sup>73</sup> Arnheim, loando a los teóricos soviéticos, también considera el montaje como la operación nuclear que separa la proyección filmica de la percepción natural (acentuando la capacidad del montaje para trascender la continuidad espacio-temporal): “Unlike real life, film permits of jumps in time and space. Montage means joining together shots of situations that occur at different times and in different places (...). It can be easily seen,

perspectiva y la angulación de la cámara, por ejemplo – apuntalan la crítica al realismo y acentúan la disimilitud con nuestra percepción ordinaria. Nuestro psicólogo es claro en este particular: “The strategy was therefore to describe the differences between the images we obtain when we look at the psysical world and the images perceived on the motion picture screen” (citado en Carroll 1988a: 37)<sup>74</sup>. A diferencia de Munsterberg, para Arnheim el cine no proyecta *directamente* nuestras inercias cognitivas.

Pero, si esto es así, ¿por qué mantener la analogía entre el cine y la mente, habida cuenta de la disparidad entre ambos tanto al nivel de la reproducción cuanto en el de la percepción? ¿No intenta Arnheim quebrar la equivalencia entre proyección y cognición mostrando su esencial divergencia? La pregunta clave continúa vigente<sup>75</sup>, pues hasta el momento sólo se han desbrozado las primeras dificultades; así, el primer giro de Arnheim para tantear una salida se encuentra en una premisa epistemológica que sustancia su discurso (y que, además, revela la magnitud de las deudas de nuestro autor con el marco de la especificidad cinematográfica que describimos más arriba). Nos referimos a un trasunto teórico al que nuestro autor da el nombre de *Materialtheory*:

“It was a theory meant to show that artistic and scientific descriptions of

---

however, why montage might be thought of as the royal road to film art (...). In montage the film artist has a first-class formative instrument, which helps him to emphasize and give greater significance to the actual events that he portrays” (Arnheim 1957: 87-89).

<sup>74</sup> Carroll clarifica la estrategia en su imprescindible estudio de Arnheim: “This expressive quality is being made vivid by exploiting a limitation of the medium, that is, by creatively using the fact that the medium falls short of a perfect duplication of normal perception. And by diverging from normal perception, the cinematic representation enables the spectator to see the object afresh, replete with expressive qualities like 'forcefulness' that would not emerge in the mechanical recording correlative of practical perception” (Carroll 1988a: 38-39).

<sup>75</sup> La incierta situación puede formularse con la acertada pregunta que plantea Berys Gaut: “(...) given that a film fails in certain respects to be an exact copy of reality, in which particular respects is failure required in order for the film to be a work of art?” (Gaut 2010: 36).

reality are cast in molds that derive not so much from the subject matter itself as from the properties of the medium employed (...). This discovery of the gestalt school fitted the notion that the work of art, too, is not simply an imitation or selective duplication of reality but a *translation of observed characteristics into the forms of a given medium*" (Arnheim 1957: 2-3. Énfasis agregado).

La analogía se sostiene en pie, por tanto, porque la disparidad enunciada admite una suerte de comparación entre los dos medios; la visión humana y la proyección cinematográfica modifican y traducen, cada cual según su lógica y mecanismos, los estímulos que presencian. Así, mediante el proceso de alteración formal que todo medio material acciona, será posible arrojar luz sobre las propiedades artísticas y expresivas del cine y esclarecer mejor algunos procedimientos de nuestra cognición. La originalidad de Arnheim radica no en este presupuesto general (*grosso modo*: las formas cinematográficas modifican, perfeccionan y/o alteran nuestra percepción ordinaria)<sup>76</sup>, sino en las consecuencias que extrae de este principio. Pues, en lugar de insistir en las potencialidades y posibilidades del cinematógrafo (en la línea enfática de los apologistas del nuevo medio), nuestro autor incidirá en sus limitaciones y carencias. En síntesis: todo límite del cine – todo aquello que lo aleja de la percepción ordinaria y del registro de la realidad externa – abre la posibilidad de la expresión. Puesto que el cine carece de *visión*, parece concluir Arnheim, está destinado a ser *arte*. Su argumentación

---

<sup>76</sup> Tal presupuesto es en cierto sentido común a todos los formalistas. Pudovkin, por ejemplo, también enfatiza la distancia entre la percepción ordinaria y la proyección cinematográfica para ensalzar la labor del cine (este último puede ver, gracias a sus recursos, más y mejor que nosotros): “La cámara se dirige, por así decirlo, a viva fuerza, hacia la vida más densa, allí donde no puede llegar, con su mirada huidiza, el observador común (...) Cuando nos acercamos a una realidad cualquiera, debemos emplear un cierto tiempo y hacer un cierto esfuerzo para pasar de lo general a lo particular y para dirigir nuestra observación sobre el punto central que ilumina los detalles, los pone en evidencia y esclarece su importancia. El montaje elimina y anula en el film este esfuerzo. El espectador del film es un espectador ideal y agudo: y quien lo hace tal es el director cinematográfico” (Pudovkin 1957: 85).

es, en este particular, básicamente negativa.

No obstante, este breve resumen puede resultar inexacto. Tal y como lo hemos expresado, pudiera parecer que Arnheim asimila la percepción a la mera recepción pasiva de estímulos visuales a la espera, en línea idealista, de que la actividad mental los organice y clasifique; sin embargo, en realidad su concepción de la percepción es holística y no admite la separación en dos momentos diferentes, uno primero de pasividad receptora y otro posterior de actividad mental estructurante. En su obra posterior *Visual Thinking* nuestro autor clarifica las posibles confusiones:

“My contention is that the cognitive operations called thinking are not the privilege of mental processes above and beyond perception but the essential ingredients of perception itself (...) These operations [active exploration, selection, grasping of essentials, simplification, abstraction...] are not the prerogative of any one mental function: they are the manner in which the minds of both man and animal treat cognitive material at any level (...) By 'cognitive' I mean all mental operations involved in the receiving, storing and processing of information: sensory perception, memory, thinking, learning.” (Arnheim 1969: 13)<sup>77</sup>.

Confirmamos, pues, que para Arnheim no hay una separación entre la percepción sensorial y la cognición entendida como proceso mental sintético de segundo orden; de ahí que presente su postura mediante la siguiente equivalencia: “visual perception *is* visual thinking” (Arnheim 1969: 14.

---

<sup>77</sup> También aquí Andrew aporta claridad y contexto al trasfondo psicológico de Arnheim: “(...) la psicología *Gestalt* tuvo sus mayores triunfos en el campo de la percepción. Los *gestaltistas* sostienen que la mente es activa en la experiencia de la realidad, a tal grado que da a la realidad no sólo su sentido, sino sus mismas características físicas. Basando sus creencias en numerosos experimentos, los más famosos de los cuales incluyen cambiantes relaciones entre figura y campo, han aducido que el color, la forma, el tamaño, la densidad y el brillo de los objetos del mundo son productos de la operación de una mente creadora sobre una naturaleza esencialmente muda o neutral” (Andrew 1993: 65. Cursiva del autor).



Énfasis agregado). Pero, ¿qué implica esta posición a nuestros efectos? Ya dijimos que el cine carece de este “pensamiento visual” por su lejanía de la percepción humana; la clave, entonces, se sitúa en el hecho de que no sólo aplicamos este modo de percepción cognitiva a los estímulos de la realidad externa, sino también a las producciones artísticas. Dicho llanamente, desciframos los filmes del mismo modo que los hechos del mundo, simplemente con la siguiente salvedad: las obras de arte, para ser tales, han de ser capaces de expresar cualidades de objetos, personas y situaciones por sus propios medios materiales; así, finalmente, la conclusión es que en el visionado de un filme *adaptamos* la percepción visual para captar ese tipo de cualidades expresivas que el cinematógrafo y sus recursos de edición revelan<sup>78</sup>. Y por eso la analogía entre el cine y la mente se mantiene firme: comprendemos mejor las características materiales del cine al tiempo que en la experiencia cinematográfica se confirma un presupuesto psicológico – la noción de “pensamiento visual” – con diversas aplicaciones – nuestro manejo de estímulos externos y nuestra decodificación de cualidades expresivas en la esfera del arte. Pues el cine, antes que *describir* hechos y situaciones, *muestra* las cualidades latentes de los mismos; valga el siguiente ejemplo para demostrarlo:

---

<sup>78</sup> Sirvan las siguientes citas para confirmarlo: “But as soon as we sit in front of the movie screen we notice such disturbances. Probably we react differently because we are not used to finding in the image of the real world the kind of formal precision that in the work of art presents the subject and its qualities in a clear-cut, expressive way” (Arnheim 1957: 200). Y, más adelante, “The expressive features of these percepts serve to interpret the meaning and character of the subject. The essence of the subject must be manifest in what can be observed directly. On this (lower) level of the sensory phenomena, however, an artistic connection of visual and auditory phenomena is not possible. Such a connection can be made only at a second, higher level, name at the level of the so-called expressive qualities. A dark red wine can have the same expression as the dark sound of a violoncello, but no formal connection can be established between the red and the sound as purely perceptual phenomena. At the second level, then, a compounding of elements that derive from disparate sensory realms becomes possible artistically” (Arnheim 1957: 203). El artista trabaja en el segundo nivel con los condicionantes de su medio material, añadiendo así propiedades expresivas al ámbito de los puros datos sensoriales.

“In order to understand a work of art, however, it is essential that the spectator's attention should be guided to such qualities of form, that is, that he should abandon himself to a mental attitude which is to some extent unnatural. For example, it is no longer merely a matter of realizing that "there stands a policeman"; but rather of realizing "how he is standing" and to what extent this picture is characteristic of policemen in general. Notice how well the man is selected; what a characteristic movement that one is in comparison with another, more obvious movement; and how the forcefulness of the figure is brought out by the shot being taken from below!” (Arnheim 1957: 43)<sup>79</sup>.

En última instancia, todo el planteamiento de Arnheim responde a un propósito al que daremos el nombre de *educación de la mirada*. Para nuestro psicólogo, la confrontación que produce el cine con la dimensión expresiva de objetos y situaciones cotidianas proporciona un entrenamiento al espectador, que podrá aplicar su nuevo *modo de ver* al salir de la sala de cine. Lo curioso de su razonamiento es que el tipo de percepción *normal* que hemos ido refiriendo se revela, finalmente, como menos natural y espontánea que la aptitud natural para captar esta dimensión expresiva (al menos, si atendemos a su obra tardía): “This priority of expression [la que proporciona el arte], although somewhat modified in adults by a scientifically oriented education, is striking in children and primitives” (Arnheim 1974: 455). Con este inesperado último giro, Arnheim naturaliza el pensamiento visual que capta directamente las cualidades expresivas de personas y objetos, y acusa a un modelo civilizatorio cientifista, heredero del positivismo y orientado por la practicidad y el interés, de haber atrofiado

<sup>79</sup> Por este tipo de ejemplos, que Arnheim extrae del estudio de diferentes técnicas cinematográficas, Carroll concluye como sigue: “Arnheim opposes any sort of mechanical reproduction basically because he feels it interferes with or block the emergence of the expressive properties of the objects, persons, and events that are the subjects of the representation in question” (Carroll 1988a: 50).

esta aptitud natural<sup>80</sup>.

Pues bien: ¿acaso no podemos denominar a este tipo de mirada como percepción *estética*? ¿No se trata, a la postre, de que el entrenamiento como espectadores de obras de arte puede permitirnos ver el mundo bajo otro *aspecto*? ¿No nos abre esta educación estética una dimensión de lo real antes vedada por culpa de nuestros malos hábitos?<sup>81</sup> Si esto es así, podemos concluir con una demarcación que será clave también en el caso de Munsterberg, a saber: hay un choque entre la limitada mirada *práctica* y la desinteresada mirada *estética*. El objeto de la estética consiste en sustituir la primera por la segunda como modo de restituir al sujeto su escindida integridad originaria. Y el cine, en los albores del siglo XX, se reveló como la más prometedora de las artes para conseguirlo. Arnheim enfatiza la continuidad entre la mirada práctica y la estética<sup>82</sup>, mientras que Munsterberg acentuará la diferencia. Veamos, al fin, cómo resuelve estos problemas el kantismo de Hugo Munsterberg.

---

<sup>80</sup> Carroll hace notar la distancia entre *Film as Art* y *Art and Visual Perception*: “Clearly, a shift in reference has occurred in Arnheim's notion of 'normal' perception (...) in the earlier book normal perception is perception of geometric-technical properties (...). But in *Art and Visual Perception* this sort of scientific-pragmatic perception opposes normal perception, the perception of expressives patterns” (Carroll 1988a: 54). Con todo, a causa de la similitud con el programa de Munsterberg, aquí preferimos remarcar la coherencia entre ambos momentos (pues, en el fondo, *Film as Art* también apuesta por una educación de la mirada en términos similares y de idénticas consecuencias – o, si se prefiere, resulta irrelevante a nuestros efectos cuál sea la naturaleza de la mirada que se reivindica).

<sup>81</sup> Todo esto es posible, en palabras de Andrew, porque “el arte no es la organización de un campo específico de datos sensoriales, sino de un *pattern* general aplicable más allá de sí mismo (...) Arnheim cree que el propósito del arte es percibir y expresar las fuerzas generales de la existencia.” (Andrew 1993: 66. Cursiva del autor). El deseo de Arnheim, pues, consiste en que el público aplique a su vida cotidiana ese patrón que habrá aprendido en las proyecciones.

<sup>82</sup> “The relevance of these views to the theory and practice of the arts is evident. No longer can we consider what the artist does to be a self-contained activity, mysteriously inspired from above, unrelated and unrelatable to other human activities. Instead, we recognize the exalted kind of seeing that leads to the creation of great art as an outgrowth of the humbler and more common activity of the eyes in everyday life. Just as the prosaic search for information is 'artistic' because it involves giving and finding shape and meaning, so the artist's conceiving is an instrument of life, a refined way of understanding who and where we are” (Arnheim 1974: 5).

## 2. El kantismo de Hugo Munsterberg en los orígenes de la filosofía del cine

### - *El resarcimiento de un olvido*

No son pocos los testimonios que muestran que Hugo Munsterberg, el filósofo que nos ocupará las próximas páginas, ha sido durante largo tiempo uno de los grandes olvidados de la historia de las teorías cinematográficas. El influyente teórico francés Jean Mitry se lamentaba en los siguientes términos de aquel olvido: “¿Cómo pudimos no haberlo conocido durante todos estos años? En 1916 este hombre comprendió el cine tanto como se puede llegar a comprenderlo” (citado en Andrew 1993: 54). El olvido, además, fue temprano: ya en 1930 Welford Beaton refiere cómo prácticamente nadie, dentro del mismo corazón de la industria, había oído hablar de “esta gran contribución” a la mentalidad y comprensión del fenómeno cinematográfico (Cf. Beaton 1930: 287-289). También Ian Jarvie, quien intenta subsanar el error dedicándole un extenso y laudatorio capítulo en su *Philosophy of the Film*, refiere que en la década de los 70, más de 50 años después de que Munsterberg escribiera su obra sobre cine, se publicaron sendos trabajos en el ámbito anglosajón que revivieron el interés teórico sobre este asunto; la mayoría, relata Jarvie, directamente ignoran la aportación del psicólogo y filósofo neokantiano<sup>83</sup>, y quienes lo recuerdan se limitan por lo general a considerar sus escritos anecdóticos y superados, cuando no directamente reaccionarios<sup>84</sup>.

Sin embargo, no es menos cierto que de un tiempo a esta parte el

<sup>83</sup> Sirva como honrosa excepción el temprano trabajo de Mark Wicclair “Film Theory and Hugo Munsterberg's *The Film: A Psychological Study*”, de 1978.

<sup>84</sup> Es el caso, por ejemplo, de George Mitchel, quien se manifiesta como sigue: “Münsterberg roots his defense of film in the same reactionary view of human nature evident in his industrial psychology. This becomes clear in how he analyzes escapism's benefits. Münsterberg tells how to gauge aesthetic quality by the degree to which it removes the participant from the real world.” (Mitchel 1983: 57-60).

interés por Munsterberg ha crecido notablemente entre los estudiosos del séptimo arte, y ya no es considerado sólo un precedente de lo que vendría después, sino un pensador de pleno derecho cuyas ideas, al menos en parte, siguen de plena actualidad y vigencia. También hay un consenso general en considerar a nuestro filósofo como el iniciador de “la teoría cinematográfica sistemática *per se*”, según la expresión de Robert Stam (Stam 2012: 45); Ian Jarvie, por su parte, le concede el mérito de ser “aquel que primero reflexiona sobre determinadas materias” (Jarvie 2011: 120), en este caso sobre el cine a través de la filosofía. Nos encontramos, en definitiva, ante un pionero: el iniciador de la filosofía y la teoría del cine.

El objetivo de las páginas venideras, pues, será rescatar y exponer lo que de filosofía hay en los escritos sobre cine del ya célebre profesor de Harvard, especialmente en relación con el (neo)kantismo que profesó nuestro autor. Su teoría del cine, mantendremos, fue tal porque previamente poseía una sólida formación que le suministró las herramientas conceptuales mediante las que teorizar el nuevo arte cinematográfico. Trataremos, en resumen, de compilar el trasfondo kantiano de la filosofía del cine de Hugo Munsterberg, centrándonos sobre todo en la visionaria obra de 1916 que tanto ha costado reivindicar: *The Photoplay: a Psychological Study*.

- *El nacimiento de la “experiencia estética”*

¿CÓMO es posible que un eminente profesor de Harvard y destacado intelectual de su época – llegó incluso a cartearse con el presidente Roosevelt –, virara de intereses en el último tramo de su vida hacia el cine? ¿Qué vio a la altura de 1914 en los numerosos *nickelodeones* de su entorno que le pudiera interesar a un experto en psicología aplicada? ¿Hay relación entre su especialidad y los problemas estéticos que, en principio, suscita el análisis cinematográfico? Al margen de cuestiones biográficas sobre las que

luego abundaremos, conviene rastrear, siquiera sea por ofrecer un mínimo contexto intelectual, la evolución de los estudios estéticos en tiempos del pensador de origen alemán. Pues, pese a una primera impresión, es probable que el acercamiento entre la psicología y la estética fuera algo más que una casualidad coyuntural: tal vez sea un síntoma del espíritu de aquellos días, del que por cierto otras obras de nuestro autor – entre las que destacan *The Principles of Art Education* y el ensayo “The Problems of Beauty” – dan sobrada muestra.

En su ya célebre *Historia de seis ideas*, Wladyslaw Tatarkiewicz analiza cómo durante la segunda mitad del s. XIX, y bajo la influencia de las teorías de G.T. Fechner, la estética transitó desde los elevados horizontes de la metafísica – orientada fundamentalmente a elaborar una teoría general de la *belleza* – hacia la más terrenal psicología, focalizada en analizar, antes bien, la llamada *experiencia estética*. La estética, en consecuencia, “se convirtió en gran medida en una rama de la psicología, asumiendo el estatus de una ciencia empírica y experimental” (Tatarkiewicz 2001: 362). Esta nueva “psicología experimental de la estética”, según la fórmula del historiador polaco, aportó una innovadora metodología y un portentoso material que aspiró a fundamentarla en principios científicos que, al fin, centraran la investigación estética en los hechos y no en especulaciones de difícil demostración. Uno de los mayores representantes de este viraje, y no por casualidad maestro en Leipzig de Hugo Munsterberg a la altura de 1885, fue el también psicólogo Wilhelm Wundt. La inspiración de su teoría, en resumen de Tatarkiewicz, radica en que “la experiencia estética es una experiencia peculiar irreductible a otras y que no es susceptible de análisis”, fundada en la existencia inequívoca de una suerte de “sentimientos estéticos elementales” (Tatarkiewicz 2001: 363). Bajo este enfoque general – en el que, a tenor de lo dicho, Munsterberg estuvo inmerso desde sus primeros

estudios – se desarrollaron numerosas teorías de la experiencia estética presuntamente científicas y de fuerte raigambre psicológica. La que nos interesa señalar, puesto que cabe englobar a Munsterberg bajo su epígrafe, es la llamada “teoría de la contemplación”; una versión que, utilizando de nuevo al pensador polaco, “sostenía que en una experiencia estética el placer que sentimos no se deriva (...) del sujeto, sino que lo obtenemos de hecho en los objetos sometiéndonos a ellos y aprehendiendo su belleza” (Tatarkiewicz 2001: 366). La concreción que aportó Munsterberg a este punto de vista fue – y conviene retener la idea puesto que la matriz kantiana resulta palpable – el añadido del “aislamiento”, esto es, el hecho de “que el aislamiento del objeto y la separación del sujeto es, si no la esencia, sí la primera condición de la experiencia estética” (Tatarkiewicz 2001: 368). El *desinterés* estético y la *autonomía* del arte, así como su heterogeneidad respecto de cualquier otra práctica, asoman ya por esta caracterización introductoria. En resumen: no resulta sorprendente que un erudito de la psicología experimental se interesara por cuestiones estéticas, incluso podemos considerar tal interés como connatural a su disciplina. Pues, en efecto, pareciera en la segunda mitad del s. XIX que la estética podría, por decirlo según la archiconocida fórmula de Kant, dirigirse por el seguro camino de la ciencia gracias a la psicología.

Este bosquejo, sin embargo, no explicaría por qué Munsterberg acabó centrándose en el cine como núcleo de sus preocupaciones estéticas. Afortunadamente, el propio Munsterberg aduce, a modo de autobiografía, los motivos que le impulsaron a estudiar las implicaciones estéticas del séptimo arte. En su artículo de 1915 “Why We Go to the Movies”, que preconfigura muchas nociones de su inminente *The Photoplay*, leemos lo siguiente:

“I may confess frankly that I was one of those snobbish late-comers. Until a year ago I had never seen a real photoplay. Although I was always a passionate lover of the theater, I should have felt it as undignified for a Harvard Professor to attend a moving-picture show (...). Last year (...) I and a friend risked seeing *Neptune's Daughter*, and my conversion was rapid” (Munsterberg 2002: 172).

Nuestro autor, en efecto, sólo se interesó por el cine en los diez meses previos a la escritura de su libro, seguramente – como maliciosamente sugiere Andrew – porque “le avergonzaba ser visto en una sala cinematográfica” (Andrew 1993: 41). Este hábito no casaba bien con lo que se esperaba de un intelectual *in illo tempore*, esto es: alguien más interesado en lo que se tenía por alta cultura que en un mero espectáculo de entretenimiento al que acudían en su mayor parte las clases populares y poco instruidas<sup>85</sup>.

Pero más allá de este prejuicio, y al margen de la valentía que demuestra Munsterberg al reivindicar el cine como objeto de investigación serio abandonando sus propias resistencias, conviene destacar la idea de la “conversión”. Y es que Munsterberg se descubrió a sí mismo *viviendo* una de aquellas experiencias estéticas que ya había comenzado a teorizar. El poder de aquella visita al cine fue tal que, por así decirlo, le hizo despertar de su sueño dogmático: “I recognized at once that here marvelous possibilities were open, and I began to explore with eagerness the world which was new to me” (Munsterberg 2002: 172). Munsterberg había encontrado, en virtud de una poderosa experiencia estética que reforzaba sus intuiciones al respecto, una nueva forma de arte que le permitiría, por un

---

<sup>85</sup> Incluso el propio Munsterberg dio muestras de este prejuicio sólo un año antes de su repentina iluminación: “By what wholesome appeals to the desire for amusement can the masses be diverted from the unhealthy influence of the motion pictures which too often make crime and vice seductive and create a hysteric attitude by their thrills and horrors?” (Munsterberg 1925: 454).



lado, confirmar ciertas prospecciones acerca de su teoría estética y, por otro, inaugurar un vasto campo de investigación sobre el que aplicar su metodología y conocimientos como psicólogo experimental. El círculo, al fin, se consumaba: la estética se había subsumido en psicología; y la psicología, con él, había entrado por fin a ver una película. Nacía así la Teoría del Cine<sup>86</sup>.

- *La narración como especificidad cinematográfica*

EL otro polo del contexto intelectual de Munsterberg ha de buscarse en la caracterización y el debate que del cine – a la sazón: del cine mudo de los años 10 – hicieran escritores e intelectuales de la época. Al margen de los primeros años del cine, en los que las proyecciones se realizaban fundamentalmente como espectáculo de feria y en busca de deleite técnico (constituyendo lo que Tom Gunning ha llamado “cine de atracciones” [Cf. Gunning 1986]), la popularización del medio adviene en el período entre 1905 y 1908 en EEUU, con un fenómeno que ha dado en denominarse como el *boom de los nickelodeones*. Como resume Vicente J. Benet, “diez años después de su aparición, el cinematógrafo perdía su condición de novedad y pasaba a ser una diversión habitual” (Benet 2014: 38); a partir de los años 10 este proceso se completa y “la heterogeneidad del cine de los primeros tiempos es reemplazada definitivamente por productos más estandarizados, resultado de la transformación del espectáculo cinematográfico en una forma de ocio para las masas” (Benet 2014: 85). Llega la época de las primeras productoras consolidadas y la rentabilidad mercantil; al poco, convergerán multitud de avances técnicos e innovadores recursos que

---

<sup>86</sup> Podemos añadir, siguiendo a Robert Michael Brain, la siguiente información: “in its early years cinema had stalled as a psychological art, failing to keep pace with psychophysiology (...) [so] cinematography had been largely invented in laboratories of physiology and psychology” (Brain 2012: 334). Las afinidades entre el cine y la psicología, pues, son más primarias de lo que pudiéramos sospechar.

dibujarán definitivamente los contornos del cine narrativo mayoritario desde entonces. Es en este momento de la historia del cine, aún juvenil pero con importantes filmes ya a sus espaldas, cuando Munsterberg se interesa por el fenómeno y lo estudia con fruición. Conviene recordar que nuestro autor morirá súbitamente en 1916 a la temprana edad de 53 años, de modo que su acervo cinematográfico fue limitado.

Conviene recordar el escepticismo de sus coetáneos en la valoración del ya no tan nuevo invento: lo juzgaron, como advertimos, antes como prodigio técnico que como medio artístico<sup>87</sup>. En este contexto, y con una estrategia particular en la que ulteriormente nos detendremos, es donde Munsterberg, convertido ya en ferviente partidario del cine como forma artística, escribe *The photoplay: a Psychological Study*. Nuestro autor participa así de forma vanguardista en los orígenes de dos batallas íntimamente unidas en sus comienzos y que se arrastran hasta nuestros días, a saber: el debate en torno a la disyuntiva entre realismo y antirrealismo y la defensa del cine como genuino arte, a la altura (¡o por encima!) del teatro, la música, la pintura, *et al.*

Entrando en la obra que nos ocupa, la estrategia argumentativa de nuestro autor parte de considerar las diferencias entre el teatro y el *photoplay* como medio de legitimar, a través de las desemejanzas palpables, las potencialidades del cine y su irreductible autonomía. En un primer momento pudiera parecer que la elección es meramente coyuntural: puesto que en aquellos tiempos era frecuente considerar el cine como mero “teatro grabado” (a tal implicación apunta precisamente el término *photoplay*), nada más útil y convincente que darle la vuelta al argumento y apuntalar las enormes divergencias entre ambos medios; así podría abandonarse la

---

<sup>87</sup> En todo caso, como bien resume Robert Stam, el debate estaba fuertemente polarizado: “muchos comentaristas de los primeros años del cine adoptaron (...) una postura ambivalente (...) coexistieron tendencias que revestían al cine de un sinfín de posibilidades utópicas o lo demonizaban como la raíz del mal.” (Stam 2012: 40).

subordinación del cine al teatro y dotarlo de la autonomía necesaria que debe poseer cualquier medio artístico<sup>88</sup>. Carroll, una vez más, tematiza magistralmente el prejuicio que supeditaba la representación filmica a la teatral:

“The argument begins by noting that many films are in fact dramatizations. A great number of these are of superior plays, memorialized on celluloid. But, it is contended, where these films excel, it is because they are of superior plays, not because of the artistry of film-making. Superior dramatizations may be considered to be art. But when such a dramatization is embodied in celluloid, it is not the film – that is, the filmed play – that gives the object whatever art it possesses (...) All the artistry was in the various aspects of the profilmic event – the acting, blocking, writing, costuming, setting, and so on. All the film did was to record – indeed, mechanically record – the art that was in front of (not inside) the camera. The act of filming was simply the recording of a work of art, not a work of art on its own terms” (Carroll 1988b: 25)<sup>89</sup>.

No obstante, erraríamos si circunscribiéramos la decisión de Munsterberg de insistir en esta estrategia como meramente circunstancial o retórica. Sus intereses van más allá de la persuasión. Se trata, en efecto, de convencer de las cualidades estéticas del cine, y para ello se servirá de su contraposición con el *modus operandi* teatral como forma de rebatir los prejuicios de sus contemporáneos; pero su ambición es mayor, puesto que el objetivo último será sostener la autonomía del cinematógrafo mediante la tesis de que no

---

<sup>88</sup> El propio Munsterberg se hace eco de que la mentalidad dominante subordinaba el filme a la obra teatral: “We may tolerate the photoplay because, by the inexpressive technical method which allows an unlimited multiplication of the performances, it brings at least a shadow of the theater to the masses who cannot afford to see real actors (...) we have heard this message (...) in the minds of all those who had a serious relation to art.” (Munsterberg 1916: 139).

<sup>89</sup> Una actualización de estos argumentos puede encontrarse en Scruton 1981. En el último epígrafe de esta sección reseñaremos su estrategia.

constituye un arte mimético o imitativo, sino que “su validez estética está en su transformación de la realidad en objeto de imaginación” (Andrew 1992: 52) o bien en su capacidad de “transfigurar artísticamente (...) nuestra experiencia visual y perceptiva” (Sinnerbrink 2010: 29. Trad propia). En síntesis: el punto de partida para defender una serie de tesis positivas que iremos desgranando a continuación procede por negación; primero se trata de asentar que el cine no es un sustituto del teatro para, a partir de allí y sirviéndose de las diferencias con las obras teatrales, proceder a demostrar la valía estética del nuevo arte *per se*. El marco de la especificidad cinematográfica tal y como lo utiliza Munsterberg, pues, es edificado sobre dos pilares: las capacidades antirrealistas del medio y su consecuente independencia de las otras artes (especialmente del teatro).

Pero antes de entrar en los pormenores debemos aportar un segundo matiz. En la “Introducción” de su libro asistimos a lo que Andrew ha referido como “un himno de elogio a la capacidad narrativa del cine” (Andrew 1993: 30). Munsterberg, en este punto, acepta una suerte de descripción evolucionista del desarrollo del cinematógrafo, que iría desde las primeras grabaciones cuyo placer radicaba en el alarde técnico (“Their only charm was really the pleasure in the perfection with which the apparatus rendered the actual movements” [Munsterberg 1916: 28]) hacia las obras de teatro filmadas (“kinematographic theater” [Munsterberg 1916: 30], en expresión de nuestro autor), para culminar en el completo desarrollo dramático posibilitado por la narración (“The development of an artistic plot has been brought to possibilities which the real drama does not know” [Munsterberg 1916: 32]). Es cierto que este evolucionismo<sup>90</sup> que apunta a

---

<sup>90</sup> Sirva la siguiente muestra para evidenciar la teleología evolucionista, también llamada “tesis del desarrollo natural del cine”, que subyace en la exégesis de Munsterberg: “the moving picture audience could only by slow steps be brought from the tasteless and vulgar eccentricities of the first period to the best plays of today” (Munsterberg 1916: 229).

una suerte de afinidad esencial entre el cine y la narratividad es discutible<sup>91</sup>, pero nos interesa destacarlo porque centra de nuevo la argumentación de nuestro filósofo: en la época de las grandes películas de argumento de los años 10, Munsterberg las tomará como referencia y culmen de las posibilidades del cinematógrafo, para demostrar así que “el cine es en verdad sólo una cosa mecánica si carece de narración” y que “sólo cuando el mecanismo trabaja sobre la capacidad narrativa de la mente llega a existir la obra fotografiada y, a través de ella, las maravillas artísticas del cine” (Andrew 1993: 43).

Ya estamos en condiciones de introducirnos en la teoría del cine de Munsterberg. Tenemos ya una práctica que precisa de la narración para optar al estatus de arte, pero al tiempo hemos visto que esta narración ha de ser diferente de la que ejercita el teatro. La imbricación de ambas ideas nos permitirá desarrollar, al fin, el kantismo de nuestro autor.

## **2. 1. Consideraciones psicológicas: el camino hacia la emoción**

### *- Los límites del cine*

MÁS arriba presentamos la analogía entre el cine y la mente que proponía Carroll como nota rectora del precoz cognitivismo de Arnheim y Munsterberg. En el caso que nos ocupa, esta metodología la avanza el propio autor al final de su “Introducción”:

---

<sup>91</sup> Para un estudio acerca de cómo se instauró la narración en el cine, y que en contra de la posición de Munsterberg renuncia a la tesis del desarrollo natural, Cf. Benet 2014: 35-59. Allí se defiende la siguiente postura, que conviene tener en cuenta como contrapunto de la descripción de nuestro autor: “La hipótesis defendida aquí es que la experimentación analítica del tiempo y el espacio y el progresivo peso de las estructuras narrativas en el cinematógrafo no están relacionados con un desarrollo ‘natural’ de sus posibilidades. Más bien hay que entenderlos como un proceso histórico en el que convergen diferentes tradiciones que apoyan y conducen a esa experimentación” (Benet 2014: 51)

“What we need for this study is evidently, first, an insight into the means by which the moving pictures impress us and appeal to us. Not the physical means and technical devices are in question, but the mental means. What psychological factors are involved when we watch the happenings on the screen?” (Munsterberg 1916: 39).

Se trata, por un lado, de estudiar los medios y procesos (nosotros podríamos decir mejor “técnicas” y “recursos”) que utilizan las propias películas para causar una impresión en el espectador. Pero, al tiempo, e íntimamente ligado a este impulso metodológico, el objetivo es también rastrear los “factores psicológicos” presentes en el sujeto y que se “activan” al verse interpelados por lo que sucede en la pantalla. A esto último la filosofía del cine posterior lo denominará “experiencia cinematográfica”, y podemos considerar a Munsterberg como uno de los pioneros que centró en el estudio del sujeto, siquiera sea a través de sus mecanismos perceptivos, la teorización del fenómeno cinematográfico. No obstante, la relación entre el cine y la mente debe ser clarificada. De momento sólo tenemos una suerte de tensión entre el sujeto-espectador y el objeto-cine, ambos regidos por similares procedimientos que, en virtud de la analogía metodológica entre el cine y la mente, podemos denominar mentales.

Para empezar, diremos que se han señalado al menos tres formas mediante las que entender la relación entre el cine y la mente: una es en sentido fuerte u *ontológico* – hay una relación interna y esencial entre el cine y la mente, pues ambos operan de forma pareja y cuasi idéntica; otra más débil es *fenomenológica* – ciertas imágenes se nos aparecen en la pantalla simulando nuestra percepción cotidiana (un primer plano correspondería fenomenológicamente a una focalización de nuestra atención, un *flashback* remitiría a un acto de memoria, etc....) y un tercer

modo es *funcional*<sup>92</sup> – vale decir: algunos recursos cinematográficos tienen en el filme la misma *función* que algunos actos mentales a lo largo de nuestra vida cotidiana. Las tres versiones concretan la analogía entre el cine y la mente y tienen consecuencias dispares (Cf. Carroll 1988: 496-498). En el caso de Munsterberg el razonamiento procede como sigue: hay una relación ontológica entre el cine y la mente *porque* se da *de facto* una correspondencia evidente entre los actos perceptivos y el funcionamiento narrativo de un filme. Es esta constatación, precisamente, la que fundamenta la analogía y le otorga valor epistémico. Si no se dieran tales relaciones – si no pudiéramos asimilar las técnicas filmicas a nuestros actos psicológicos – las películas no nos impresionarían ni nos afectarían; como es evidente que sí lo hacen, no cabe otra interpretación que afirmar que el cine es *expresión* de la mente y que su relación es interna. De modo que la tesis ontológica de Munsterberg se fortalece combinando aspectos de la posición fenomenológica y la funcional. Carroll ha argumentado que la analogía fenomenológica, esencial al razonamiento de Munsterberg, no es válida: “for example, a close-up involves moving in on an object in such a way that the screen size of the object is literally enlarge. This is quite different than attending to an object at a distance since it involves a scale change” (Carroll 1988c: 496). Aquí pensamos que la argumentación no busca la identidad estricta, sino la validación de la analogía. Si reducimos la versión fenomenológica a la funcional el problema se diluye: no se trata de que nosotros *recordemos* o *nos concentremos* del modo exacto como lo hace una película, sino de que un filme pueda utilizar estos recursos para “impelernos” a recordar y concentrarnos en un objeto o una imagen y en ese

---

<sup>92</sup> La mayoría de intérpretes presentan como ontológica la relación propuesta por Munsterberg, mientras Sinnerbrink la interpreta como estética, asimilándola a un recurso poético con un papel clave dentro de su estrategia argumentativa (Cf. Sinnerbrink 2009). A nuestro juicio, el enfoque de Sinnerbrink no se sostiene, aunque podamos reconocer el rol pragmático de la insistencia de Munsterberg por su intención de convencer a la audiencia.

proceso el sujeto sea capaz de *reconocer e identificar* tales mecanismos cognitivos como propios. Cuando los resortes narrativos de un filme sirven para ello – y la prueba de que sirven radica en que así lo entendemos al observar ciertas imágenes en la pantalla –, entonces la analogía puede cumplir su propósito aquilatando la correspondencia. En resumen: si no se dieran tales relaciones – si no pudiéramos asimilar las técnicas filmicas a nuestros actos psicológicos – las películas no nos impresionarían ni nos afectarían; como es evidente que sí lo hacen, debemos concluir que el cine es *expresión* de la mente y que su relación es interna.

En suma, y con esto tenemos la primera implicación kantiana, Munsterberg ha asentado que *los límites (narrativos) del cine son los límites (cognitivos) del sujeto*. El cine no puede utilizar técnicas narrativas que trasciendan los mecanismos psicológicos del espectador, so pena de resultar irrelevante; y de ahí que este límite sea también el culmen de sus posibilidades y la máxima expresión de su potencial. Ahora sabemos algo nuclear, a saber: que el cine es para Munsterberg, en expresión de Andrew, “el arte de la mente”, y que “todas las invenciones y usos del cine han sido desarrollados para formar y crear films desde la mente del hombre. La mente es la cantera para el realizador y el material del cine” (Andrew 1993: 46). El *giro copernicano* hacia el sujeto – “el cine como un *objeto de experiencia* que requería ser relacionado con la base de esa experiencia, la mente humana” (Andrew 1993: 48) – nos ha llevado a un isomorfismo entre la mente y el cine<sup>93</sup>: comprendemos un filme porque compartimos su

---

<sup>93</sup> En este isomorfismo localiza Ian Jarvie la impronta neokantiana de Munsterberg: “El neokantismo es un difuso cuerpo de planteamientos que se divide aproximadamente en dos tendencias: o bien localiza la inmanente cosa en sí en las culturas, lo que la relativizaría; o bien en la mente y especialmente en sus modos de organizar la información. Ya que conocemos el mundo sólo a través de nuestras mentes, las estructuras de nuestra mente son las estructuras últimas de nuestro mundo (...) Munsterberg no se hubiera expresado diciendo estas cosas. Pero después de mirar detenidamente lo que decía creo que esta interpretación es bastante plausible” (Jarvie 2011: 122-123).



estructura (narrativa). Con actitud kantiana, *el objetivo de Munsterberg ha sido dilucidar las condiciones de la experiencia (cinematográfica)*. Y el resultado ha sido el trazado de sus límites. Más tarde veremos que la finalidad de este proceso no será otra que producir una fuerte experiencia estética.

Sea como fuere, hasta el momento simplemente hemos desentrañado las implicaciones de la analogía que sirve de punto de partida en la explicación de Munsterberg. Tenemos que las películas utilizan recursos análogos a nuestra psique a la hora de elaborar su material (y precisamente porque los utilizan, la experiencia cinematográfica puede ser satisfactoria y nos sentimos interpelados por los filmes); falta todavía responder a la pregunta sobre la relación entre el sujeto-espectador y el objeto-cine y, más ampliamente, sobre la (re)elaboración de los datos externos que en principio realiza el cinematógrafo.

- *El espectador: ¿sujeto trascendental?*

LA primera consecuencia de este punto de partida es doble: por un lado, explica la teleología evolucionista que Munsterberg había asumido en su “Introducción” (la afinidad esencial entre cine y narración se consolida por la tendencia inmanente de los filmes hacia la externalización de procesos mentales) y, por otro lado, impone una fuerte normatividad estética (“to picture emotions *must be* the central aim of the *photoplay*” [Munsterberg 1916: 112. Énfasis agregado], considerando en este caso las emociones como el proceso mental más elevado). Aparece aquí el problema del esencialismo: una vez tipificada la esencia específica del cine – en nuestro caso, su capacidad de objetivar mecanismos y procesos mentales – entonces el nuevo arte, para encarrilarse por la senda de su potencial estético, deberá cumplir y buscar lo que el descubrimiento de su definición le propone. En Munsterberg, la norma impone la huida del realismo mimético y la evitación

de lo que André Bazin llamaría más tarde “cine de transparencias”, acercando sus ideas al formalismo y al constructivismo. Pero detengámonos aquí, pues más tarde retomaremos las implicaciones estéticas de su teoría. Volvamos de momento a la psicología del *photoplay* y pasemos a poner la lupa en el sujeto, pues el idealismo kantiano jugará allí otro importante papel.

El lector perspicaz podría haber detectado una contradicción en lo que llevamos expuesto. Si una de las claves radicaba en diferenciar el cine del teatro, ¿no es precisamente el énfasis en la narratividad una de las características más importantes que ambas prácticas tienen en común? Pues, en efecto, parece obvio que si algo pueden compartir el cine y el teatro es la elaboración de tramas complejas que narren una historia. Pues bien: justamente por ello es por lo que la elección del teatro como némesis cumple una función capital en la argumentación de Munsterberg y en su caracterización del cine, pues de sus diferentes maneras de ejercitar la narración se derivarán importantes consecuencias que, a su juicio, fundamentarán de modo definitivo la propuesta de nuestro filósofo. Y aquí el sujeto, de inspiración kantiana, cobra todo su esplendor.

Oigamos al propio Munsterberg al comienzo de su argumentación: “We may become more strongly conscious of this difference between an object of our knowledge and an object of our impression, if we remember a well-known instrument, the stereoscope” (Munsterberg 1916: 46). Nuestro autor propone un binomio, amparándose en los resultados de investigaciones posibilitadas por el estereoscopio, entre los “objetos del conocimiento” (aquello que en nuestra relación ordinaria con el entorno denominaríamos “realidad” con sus genuinas características: tridimensionalidad, plasticidad, etc...) y los “objetos de impresión” (aquello que sabemos que no puede ser real pero que sin embargo nos causa esa

misma impresión); ¿acaso no resuenan ya aquí los ecos de la distinción kantiana entre las intuiciones sensibles y los juicios sintéticos? En efecto, para Munsterberg los objetos de impresión no pueden considerarse genuinamente conocimiento; pero, no obstante, los percibimos *como si* fueran reales, con las mismas propiedades y causando los mismos efectos.

Este excursus le sirve a Munsterberg para retomar la actividad de la mente del sujeto en lo que respecta a los efectos psicológicos del cine, mostrando cómo es posible lo que la filosofía del cine acabaría denominando “impresión de realidad”. Las imágenes proyectadas en la pantalla son planas, y lo *sabemos*; pero nuestra *impresión*, por los mismos motivos técnicos y fisiológicos que operan cuando miramos a través de un estereoscopio, es una potente sensación de profundidad: “The effect is so striking that no one can overcome the feeling of depth under these conditions” (Munsterberg 1916: 49). Las capacidades técnicas de la cámara satisfacen las *condiciones necesarias* de la impresión de profundidad, y la *mente activa del sujeto* hace el resto; con ello, subráyese, se gana una impresión, pero no se obtiene conocimiento del mundo externo, por lo que la primera estocada al realismo tiene éxito: “we must have the same impression as if we looked through a glass plate into a real space” (Munsterberg 1916 : 52). Un “plato de cristal” que opera como la barrera que cerca al cine dentro de las condiciones mentales del espectador y no como el billete hacia la realidad completa y actual. La dualidad entre impresiones y conocimiento, en la que vemos la impronta de Kant<sup>94</sup>, vuelve a dirigir hacia la actividad del sujeto su relación con el cine en lugar de orientar la investigación hacia la dialéctica entre cine y realidad: “we are fully conscious of the depth, and yet we do not take it for real depth”

---

<sup>94</sup> Jarvie nos confirma esta intuición en su elaboración del kantismo que cree detectar en la obra de Munsterberg: “Lo que a cambio propuso [Kant] era un modelo de interacción en el que la mente llegara parcialmente preparada para clasificar y digerir la información que recibe del mundo exterior” (Jarvie 2011: 122).

(Munsterberg 1916: 54) y, más adelante, como confirmación taxativa, “it is a unique *inner experience*, wich is characteristic of the perception of the photoplays” (Munsterberg 1916: 61. Énfasis agregado)<sup>95</sup>.

Por esta misma senda transita la segunda afirmación de Munsterberg. Si primero muestra cómo el cine queda circunscrito al mundo de las impresiones sensibles por sus condiciones técnicas y por la actividad de la mente que se ve afectada por sus imágenes, en un segundo movimiento reviste a la mente de un papel todavía más activo y necesario. Partiendo de lo que se llamaría “fenómeno phi” a la hora de demostrar que el movimiento no es algo que esté en las propias imágenes, sino que es una construcción y un añadido de la mente, Munsterberg propone la siguiente descripción: “the perception of movement is an independent experience which cannot be reduced to a simple seeing of a series of different positions. A characteristic content of consciousness *must be added* to such a series of visual impressions” (Munsterberg 1916: 61. Énfasis agregado). Esto último conlleva un tránsito hacia la dimensión activa de la mente – en contra de las teorías centradas en la llamada “persistencia retiniana”, que conferirían un papel mucho más pasivo al cerebro –, habilitando la antesala de un idealismo según el cual, volviendo a utilizar a Andrew, “en su nivel más básico la mente posee sus propias leyes y construye nuestro mundo al aplicarlas” (Andrew 1993: 44).

Poseemos ya, en consecuencia, la confirmación gracias a la experiencia cinematográfica de que hay un sujeto activo capaz de filtrar, ordenar y completar los estímulos provenientes de las imágenes proyectadas en virtud de sus estructuras mentales y poder así disfrutar y comprender esta experiencia. Si Kant afirmaba que todo nuestro conocimiento proviene de la

---

<sup>95</sup> El fragmento continúa de forma clarificadora: “We have reality with all its true dimensions; and yet it keeps the fleeting, passing surface suggestion without true depth and fullness, as different from a mere picture as from a mere stage performance” (Munsterberg 1916: 61).

experiencia pero no puede reducirse a ella, Munsterberg confirma que los filmes proveen el material pero necesitan la operación de la mente para ser completados y comprendidos. Con ello, y aquí tenemos la segunda formulación kantiana, *Munsterberg postula la existencia de una suerte de sujeto trascendental necesario para completar el filme*<sup>96</sup>. Una obra de teatro podría estar completa incluso sin espectadores (pues todo sucede en el “mundo real”), mientras que una película necesita un sujeto que perciba su profundidad y movimiento, los cuales *no están ahí*. Por esto último Munsterberg recomendará, retomando las consecuencias normativas que ya vimos que acarreaban sus tesis anteriores, determinadas *posiciones* dentro de la sala de cine para hacer más atractivo el visionado de una película: “If the pictures are well taken and the projection is sharp and we sit at the right distance from the picture, we must have the same impression as if we looked through a glass plate into a real space” (Munsterberg 1916: 51).

Una de las condiciones del cine, resumimos, es que haya un espectador, una especie de “yo trascendental”<sup>97</sup> más allá del mundo del filme, exterior a la proyección pero condición de la misma; al tiempo todo espectador y ninguno. Un yo que acompaña todas las representaciones de la película sin poder subsumirse ni confundirse con ellas. Este sujeto-espectador resulta así el fundamento último de la proyección, en tanto que poseedor de las estructuras *a priori* que permiten la completa decodificación del filme y la unificación de sus estímulos en una unidad completa. El entrenamiento hacia la experiencia estética está casi concluido, pero restan

---

<sup>96</sup> Brain explica esta trascendentalidad como sigue: “the spectator assumes a position that can be described as transcendental (...) the self appears as something interposed between this transcendental standpoint (...) and the world. Cinema offered fleeting opportunities to occupy this standpoint and the philosophical freedom it heralded” (Brain 2012: 348).

<sup>97</sup> Brain remonta a Fichte esta tematización del yo y la presenta como sigue: “Munsterberg’s radical Fichtean theory of laboratory relations, in which the transcendental self, or I, freely posits the material, objective world as a means to know itself” (Brain 2012: 330).

aún algunos preparativos.

- *De la sensibilidad al entendimiento*

LA obra prosigue mostrando otras correspondencias entre actos intencionales y mecanismos cinematográficos, la mayor parte de las veces enfatizando de nuevo las diferencias con el teatro. Aparece entonces una transposición de la jerarquía psicológica que Munsterberg acepta a las herramientas narrativas del *photoplay*, ofreciendo una serie de correspondencias que presentan en paralelo los actos mentales y las técnicas cinematográficas: al *movimiento* y la *profundidad* le sucede en la pirámide la *atención*, después la *memoria* y la *imaginación*, y finalmente, como corolario y proceso más complejo, las *emociones*.

Hasta ahora la *impresión de realidad* ha operado como la mera condición de posibilidad de la experiencia cinematográfica, ejerciendo el papel de *aprioris* de la sensibilidad que permitan la afectación de y por las imágenes. Pero estos *aprioris*, como el espacio y el tiempo kantianos, simplemente permiten que la proyección, a modo de fenómeno, se presente como algo similar a una intuición sensible; resta todavía aplicar sobre ésta algo similar al entendimiento – en nuestro caso: ciertas operaciones mentales más complejas – para determinar los filmes: “An abundance of such inner processes [*i.e.*: attention, imagination, suggestion, etc...] must meet the world of impressions and the psychological analysis has only started when perception of depth and movement alone are considered” (Munsterberg 1916: 73). La primera de estas operaciones la denomina Munsterberg atención: “Of all internal functions which create the meaning of the world around us, the most central is the attention. The chaos of the surrounding impressions is organized into a real cosmos of experience by our selection of that which is significant and of consequence” (Munsterberg

1916: 73). Como vemos, en nuestra experiencia ordinaria el primer paso para organizar el caótico y disperso conjunto de estímulos provenientes del mundo externo consiste en utilizar la atención y compactar esa información en unidades manejables. La atención resulta, a la postre, un recurso sustancial para organizar el mundo de la sensación y discriminar los datos<sup>98</sup>.

Así las cosas, lo que consigue el *photoplay* es una objetivación de esta serie de procesos mentales que comienzan con la atención. El matiz es importante porque, si en la impresión de realidad la mente se mostraba activa y necesaria, ahora Munsterberg introduce un elemento de automatismo que justifica el análisis del filme como una externalización de actos intencionales. Como refiere Carroll, “what we do on our own in theater, it might be said, is done for us automatically in film” (Carroll 1988c: 491)<sup>99</sup>. Sólo resta enumerar los paralelismos para redondear el boceto: la *posición y angulación* de la cámara, junto con el *plano-detalle (close-up)* remitirían a la mentada *atención*; los *flash-back* corresponderían a la *memoria* y los *flash-forward* a la *imaginación*, y los recursos del *montaje* condensarían de diversas maneras todas estas capacidades y modelarían el *interés* y la *sugestión*. Sirva el siguiente fragmento para demostrar la extrapolación de la mente al cine que Munsterberg refiere durante los dos capítulos que estamos recorriendo:

---

<sup>98</sup> Aquí la confirmación de Munsterberg: “Everything must be shaded by attention and inattention. Whatever is focused by our attention wins emphasis and irradiates meaning over the course of events. In practical life we discriminate between voluntary and involuntary attention” (Munsterberg 1916: 74).

<sup>99</sup> Carroll prosigue su didáctica exposición: “It seems they must be taken as the operations of an externalized mind in which something is attended, something remembered, and something imagined. Moreover, these devices are modeled on generic acts of human attention, memory and imagination so that the manner in which they work is thought to be explained by analogizing them to mental processes” (Carroll 1988c: 491). Y Munsterberg, por su parte, explicita: “the act which in the ordinary theater would go on in our mind alone is here in the photoplay projected into the pictures themselves. It is as if reality has lost its own continuous connection and become shaped by the demands of our soul” (Munsterberg 1916: 95).

“The objective world is molded by the interests of the mind. Events which are far distant from one another so that we could not be physically present at all of them at the same time are fusing in our field of vision, *just as they are brought together in our own consciousness*” (Munsterberg 1916: 106. Énfasis agregado).

Y, si esto es así, ¿acaso no se coloca a ese “yo trascendental” que opera en el espectador ante una suerte de espejo? ¿No se enfrenta el sujeto a una especie de escisión o, como ha sugerido Robert Michael Brain (Cf. 2012), a un desdoblamiento? ¿Puede ganar algo de autoconocimiento la mente que se confronta con sus propias operaciones y actos objetivados? Dejemos abiertas estas preguntas para la próxima sección. No sin antes insistir en el corolario de estas descripciones, a saber: de nuevo *el mundo externo*, al espectador y a la cámara, *queda escépticamente reducido a una amalgama nouménica* inabordable. La “cosa en sí” o “realidad externa” queda, como hiciera Kant, simplemente supuesta, y el estudio deviene entonces en una clasificación de las condiciones de posibilidad de la experiencia que, de momento, nos dirige a nuestra relación cotidiana – ya filtrada, categorizada y ordenada – con el entorno. Una óptica, en todo caso, que necesita de las emociones para perfilar el esbozo.

- “*No hay arte sin emoción*”

“To picture emotions – escribe Munsterberg al comienzo del último capítulo de la primera parte – must be the central aim of the photoplay” (Munsterberg 1916: 112). Aquí Munsterberg anticipa las ulteriores “teorías de la identificación”<sup>100</sup> al analizar las respuestas emocionales que el

---

<sup>100</sup> Sirva la siguiente sentencia como prueba del énfasis en la empatía que tan común será a las ulteriores teorías de la identificación: “We sympathize with the sufferer and that means that the pain which he expresses becomes our own pain” (Munsterberg 1916: 123). Alejandro Montiel explica que este énfasis en la empatía permite una bifurcación hacia una *una doble emoción* basada en “los célebres mecanismos de la proyección e



espectador presenta, en ocasiones incluso con implicaciones corporales<sup>101</sup>, al inmiscuirse en la proyección. La cámara registra emociones de diversos modos: bien a través de los actores, bien a través de recursos como la planificación y la ambientación, bien a través del montaje. Pero la clave radica en que *no sólo* se reproducen o exhiben emociones de diversa índole, sino que el espectador es capaz de experimentarlos en sus propias carnes y de otorgar una respuesta a las mismas<sup>102</sup>. De este modo, el término emoción, en la cumbre de la pirámide psicológica de Munsterberg, de algún modo unifica el resto de capacidades, pues su aparición es resultado de la interacción del resto (atención, sugestión, memoria, imaginación). Por ello, puede afirmarse que la función de las emociones, en última instancia, consiste en dirigir y organizar el resto de actividades mentales. Y, a tenor de esta capacidad rectora y sintética, no hay un único recurso filmico que sea parangonable a la emoción; por el contrario, “el aspecto cinematográfico que corresponde a la emoción es el relato mismo, la unidad superior o ingrediente conseguible de este arte narrativo, y el que dirige todos los procesos inferiores del cine” (Andrew 1993: 47). La teleología se cierra circularmente: los desarrollos internos del cine lo dirigen hacia la narratividad, y esta narratividad confirma, al despertar y reflejar emociones, su función rectora y directiva. El *télos* actúa aquí, al igual que en los

---

identificación, según los cuales a veces el espectador se siente solidario con las emociones del personaje (identificación), pero también incorpora a la fabulación sus propias emociones porque, por ejemplo, odia al malvado cuando éste está feliz y triunfante o desea al chico o a la chica del film o siente miedo por una amenaza que pende sobre el protagonista pero que éste no conoce, etc. (proyección)” (Montiel 1999: 35).

<sup>101</sup> “(...) the pain which we observe brings contractions in our muscles; and all the resulting sensations from muscles, joints, tendons, from skin and viscera, from blood circulation and breathing, give the color of living experience to the emotional reflection in our mind” (Munsterberg 1916: 124).

<sup>102</sup> Como explica Robert Michael Brain, “Besides the usual forms of empathic mimicry, cinema produced a whole range of counter-imitative emotions (...) We do not identify with the malicious scoundrel, but respond with malice, for example; or we react to the overbearing pompous person with humor or ridicule” (Brain 2012: 344).

clásicos, como finalidad y límite al mismo tiempo: el objetivo del filme es la emoción; su límite será, por los mismos motivos, restringirse a tal capacidad.

Como corolario, esta circularidad remite de nuevo al espectador: si en un primer momento la mente activa confería profundidad y movimiento a la proyección para después independizarse del filme, al final del proceso el espectador vuelve a ser necesario por su capacidad de *experimentar y proyectar emociones*. Es la prueba que hila todos los conceptos diseminados y parchea las grietas; la modalidad narrativa del cine utiliza los mismos recursos mentales que el espectador y, gracias a ello, es capaz de suscitar en él las emociones más variopintas, que al mismo tiempo se encuentran proyectadas en la pantalla<sup>103</sup>. El cine, como décadas después defenderá Stanley Cavell, *hace que algo nos ocurra*. Nos afecta y nos transforma. Nos proporciona, en definitiva, una *experiencia estética*. Como dejó escrito Le Corbusier: *no hay arte sin emoción*. Llega la vez del segundo capítulo de su obra.

## 2. 2. Consideraciones estéticas: la apoteosis de la trascendencia

MÁS arriba retratamos sucintamente el trasfondo cultural que había permitido que la psicología se interesara por cuestiones estéticas. Ahora sabemos que el “laboratorio” del cine – y entiéndase por tal algo más que una simple metáfora – había provisto a nuestro autor de una serie de resultados tenidos por científicos, con base fisio-psicológica y rigurosa metodología, constituidos en valioso material para extrapolar conclusiones estéticas. El *espectador*, clave en los análisis de Munsterberg, se ha erigido a

---

<sup>103</sup> “The visual perception of the various forms of expression of these emotions fuses in our mind with the conscious awareness of the emotion expressed; we feel as if we were directly seeing and observing the emotion itself” (Munsterberg 1916: 123-124) y, más adelante, “we can say that the pain and the joy which the spectator feels are really projected onto the screen” (Munsterberg 1916: 124).

su vez en *sujeto experimental*: del mismo modo que cientos de individuos deambulaban por el laboratorio de Munsterberg en Harvard para testar las hipótesis de nuestro autor mediante la interacción con su instrumental, así estudia nuestro psicólogo a las masas enaltecidas que acudían ritualmente a disfrutar de una película. Son la base, en resumen, de la *estética experimental* de nuestro autor: “[Experimental Aesthetics] simply gathers the empirical facts, describes them with scientific exactness, starts with the simplest elements and leads slowly from the most elementary aesthetic experience to the appreciation of the highest treasures of art” (Munsterberg 1909: 122). De los resultados de esos múltiples experimentos, complementados por lo que la psicología ya había consensuado sobre las percepciones estéticas, podremos extraer conclusiones acerca de la *experiencia estética* y sus implicaciones.

Las notas preliminares de este recorrido han sido sutilmente avanzadas con la caracterización de las emociones, pues allí se encuentra el germen de lo que podemos denominar “empatía estética”. La identificación con las proyecciones emocionales en la pantalla nos ha llevado a una paradójica tensión entre el sujeto-espectador y el objeto-cine, cuya idea rectora podemos determinar, siguiendo a Robert Michael Brain, como “oscilación”; si en ocasiones el sujeto parecía *diluirse* en lo proyectado, completamente *absorbido* por la intensidad de la representación, en otros momentos pareciera que una serie de *intermitencias* u *oscilaciones* – en virtud de los distintos grados de “atención” y “sugestión” prestados – impedían la completa absorción, definiendo de nuevo los límites entre el sujeto y el objeto y visibilizando el *antagonismo* de ambos términos<sup>104</sup>. No obstante, aunque este proceso dinámico de empatía estética no culmine

---

<sup>104</sup> Munsterberg, en “The Problems of Beauty”, tematiza así el proceso: “it has been insisted, indeed, that the whole pleasant effect of art lies in this constant fluctuation between the feeling of reality and the feeling of unreality, a kind of pendulum movement, which gives us a particular pleasure” (Munsterberg 1909: 125).

siempre con éxito, sí que sienta las bases fisiológicas de lo que pudiera ser una genuina *apercepción estética* (“aesthetic apperception”): “the feelings of strain and impulse which go on in ourselves are not projected into our body, but into the visual impression (...) as soon as the visual impression is really isolated (...) then the motor impulses do not awake actions which are taken as actions of ourselves, but feelings of energy which are taken to be energies of the visual forms and lines” (Munsterberg 1904: 86).

En suma: el aislamiento proferido por nuestro autor debe entenderse como una suerte de disolución de los mecanismos fisio-psicológicos del sujeto en la propia obra contemplada (¿y no era el cine, a la postre, el medio que mejor nos *arrebatava* tales mecanismos para proyectarlos?); la base y la condición de la experiencia estética yace en esta inmersión en la obra de arte. Inmersión posibilitada porque el sujeto empírico – aquel espectador autoconsciente que somatiza las emociones causadas por los estímulos visuales – se ha transfigurado en sujeto trascendental vuelto ante sí mismo y proyectado, literalmente, en la pantalla. Es este *entregarse o abandonarse en la obra*, este conato de *atención raptada*, el que funda y debe orientar al arte; es, por decirlo a la manera de Heidegger, el estado de ánimo desde el que debe abrirse el *dasein* a la contemplación de la obra.

Este modo de aislar la obra precisa de una suerte de *epojé* anterior que distancia a Munsterberg del estricto reduccionismo cientifista de sus colegas: “let us for once face reality as we experience it, naïvely and purely, and every difficulty disappears for understanding the self-expression of this world of objects as a concrete fact” (Munsterberg 1909: 129). Ya tenemos, en suma, el objetivo de la nueva óptica sobre la estética que Munsterberg colabora a tematizar, a saber: “Aesthetics must show us how this demand for isolation can be fulfilled” (Munsterberg 1904: 35). Los métodos, medios y procedimientos mediante los cuales aislar los hechos para hacerlos

autosuficientes e independientes, valiosos en sí mismos, serán el objeto de la estética. En todo caso, esta praxis arrastra concepciones kantianas que ya estamos en condiciones de explicitar. Y es que la belleza como idea reguladora de contornos absolutos domina todo este planteamiento y fundamenta la cosmovisión última de nuestro autor.

Reproduzcamos, pues, un fragmento de *The Principles of Art Education* en el que Munsterberg conecta lo que acabamos de exponer con la idea de belleza (en *The Photoplay* las alusiones a la belleza son mínimas y suponen la familiaridad con la noción, de modo que consideramos más fructífero acudir a otros textos que den soporte a las aseveraciones de su libro sobre cine):

“Thus if you really want *the thing in itself* there is only one way to get it: you must separate it from everything else, you must disconnect it from causes and effects (...) for the object it means complete isolation; for the subject, it means complete repose in the object, and that is complete satisfaction with the object; and that is, finally, merely another name for the enjoyment of beauty. To isolate the object for the mind, means to make it beautiful” (Munsterberg 1960: 437. Énfasis agregado).

Hasta el momento, retomando las consideraciones cinematográficas, el *photoplay* se había abordado como un objeto de la imaginación. El cine exteriorizaba el *esquema* que la mente precisa para subsumir la pluralidad de datos fenoménicos en una unidad comprensible y manejable. El cine operaba en función de la “imaginación productora”, determinando *a priori* las intuiciones sensibles – las impresiones – y ofertando, en consecuencia, el esquema que hace posible la representación cinematográfica. Se aprecia aquí la transposición que realiza Munsterberg de la síntesis trascendental de la imaginación, en la que los conceptos del entendimiento (en nuestro caso,

los complejos actos intencionales de la psique humana: atención, sugestión, interés, etc...) se alían con la facultad de imaginar para disfrutar de la experiencia estética que (cierto) cine proporciona. La forma de toda experiencia cinematográfica posible ha de cuadrar con este esquema. De lo contrario, renunciamos al cine como medio artístico para encasillarlo, de nuevo, en un mero entretenimiento utilitario.

Pero, ahora, visto el asunto con la perspectiva de la estética, ha aparecido al fin un concepto que no puede insertarse en el esquema que Munsterberg ha propuesto, a saber: la belleza. Y esta belleza se ha ligado con un ámbito de la realidad que hasta ahora no ha jugado más que el papel de postulado, esto es: “the thing in itself”. En efecto, tal y como sucede en la crítica kantiana, la cosa-en-sí debe trascender el entramado de conexiones lógicas que el sujeto impone para poder categorizar la multiplicidad empírica. En expresión de nuestro autor: “[narrative film presents a human story] by overcoming the forms of the outer world, namely, space, time, and causality, and by adjusting the events to the forms of the inner world” (Munsterberg 1916: 173). En definitiva, se busca la superación de las formas del mundo fenoménico y su sustitución por procesos del “mundo interior” y por el libre juego de la mente (“the free and joyful play of the mind” [Munsterberg 1916: 233]), expresión en la que se aprecia también la ascendencia kantiana; trabajo éste destinado al verdadero artista, cuyo resultado ha de redundar en una desconexión con los fines prácticos y utilitarios que pudiéramos extraer de las obras. El *desinterés*<sup>105</sup>, en conclusión, ha de ser la directriz del arte.

Pero, y aquí está la clave, todo este largo proceso sólo puede

---

<sup>105</sup> Esta noción se cimienta en la famosa prospección kantiana de que el objeto de la belleza constituye una proposición sin propósito o una finalidad sin fin. El siguiente fragmento de Munsterberg la aquilata: “We annihilate beauty when we link the artistic creation with practical interests and transform the spectator into a selfishly interested bystander” (Munsterberg 1916: 188).

realizarse si se supone la idea de belleza. Primero ha sido necesario un aprendizaje por parte del sujeto hasta alcanzar la correcta actitud que le permita diluirse en la obra renunciando a cualquier interés práctico en la misma; después, en paralelo y como complemento, ha sido preciso que el artista moldee una obra cuyas partes estén armonizadas y constituyan *un mundo completo*. El mundo como un todo (¡la cosa en sí!) sólo puede alcanzarse mediante esta experiencia estética y emocional, pues el resto de ámbitos ya están transidos por las determinaciones fenoménicas que constituyen el campo de la ciencia y el conocimiento.

Por concluir: *la belleza es concebida como una idea reguladora que sostiene y fundamenta todo el recorrido estético*. Por ello, Munsterberg la presenta como un “eternal value” universal y necesario: forma parte de “the eternal structure of the only possible world” en la medida en que, afirma nuestro autor, todo ser humano aspira y busca una experiencia de completa armonía y unidad de la vida y el mundo; experiencia que no puede ser sino la contemplación de la belleza: “It is beautiful because it is perfect, because every demand which is raised in its manifoldness is completely satisfied by the will of the other parts. The objective satisfaction resulting from the will to have such a perfect self-agreeing world is the only aesthetic attitude” (Munsterberg 1909: 131).

Sin este postulado de una suerte de armonía originaria no habría experiencia estética que posteriormente se expresara en obras particulares; puesto que la hay, esta belleza ha de regular la praxis artística que nos lleva más allá de la cognición hasta permitirnos rozar la cosa en sí. Los valores *no están en el mundo real*, lo trascienden, pero sin éstos nos resulta imposible categorizar este último y más todavía hacerlo de forma intersubjetiva y universal. Los límites del mundo son los límites de la lógica; pero la belleza se encuentra más allá y más acá del mundo, dotada de

ilimitada perfección y completa armonía. Como certeramente concluye Andrew: “en la pura experiencia de la belleza el hombre encuentra una trascendencia que no le afecta directamente (...). La Belleza salva a la Verdad y a la Bondad” (Andrew 1993: 50). Si esta apoteosis romántica de la trascendencia es positiva o mistificadora, y si el cine puede satisfacerla o debe explorar otros territorios, es algo que excede los modestos objetivos de esta sección.

### 3. Variaciones del debate

#### - “Política de géneros” y “política de autores”

PESE a los esfuerzos de los teóricos de antes de la guerra, lo cierto es que ni en todos los ambientes especializados ni en el imaginario colectivo se consolidó rotundamente el estatuto artístico del cine. Una de las razones de este déficit artístico fue sin duda la orientación comercial de la industria. En todos los países donde el negocio del cinematógrafo se había fortalecido, pero especialmente en el Hollywood de los años 20 y 30, se había desarrollado una eficaz “política de géneros” como estrategia mercantil, propuesta a la que el público parecía responder favorablemente.

Como primera aproximación, valga apuntar que destacaban la comedia (tanto la heredera del *slapstick* como la que culminaría en la *screwball*), el musical, el policíaco (al que no se llamaría *noir* hasta mediados los 40, cuando el crítico Nino Frank propusiera el exitoso término), el de terror y el *western*. La noción de género involucra no pocos problemas estéticos, pues ni es fácil definirlos y delimitarlos con nitidez, ni son piezas estancas y sin fronteras. Suscribimos en este particular el certero resumen realizado por Rick Altman: “Los géneros ejercen una función concreta en la economía global del cine; una economía compuesta por una



industria, una necesidad social de producción de mensajes, un gran número de seres humanos, una tecnología y un conjunto de prácticas significativas” (Altman 2000: 34). Se puede decir, simplificando el asunto, que cada género instituyó los códigos formales y narrativos que hacían identificable el filme y habituaban al público a una cierta relación con ellos, satisfaciendo las expectativas y afianzando las preferencias de los consumidores. Tanto es así que, aun hoy día, la expresión “cine de género” resuena poco excelsa y dirige nuestro pensamiento hacia meritorios *artesanos* antes que hacia *artistas* de pleno derecho, pues los condicionantes genéricos nos siguen pareciendo intuitivamente cortapisas a la creatividad en vez de posibilidades de expresión. Sea como fuere, en el París de los años 50 ocurriría algo que apuntalaría de forma concluyente el estatuto artístico del cine y sustituiría (parcialmente) la política de géneros por un nuevo modelo de hondas consecuencias: la “política de los autores”.

Así pues, a lo largo de los años 50, el grupo de jóvenes entusiastas<sup>106</sup> que compartían páginas y destinos en aquellos míticos *Cahiers du cinéma* comandados por André Bazin, elaboró una teoría crítica que con el paso del tiempo se convertiría en hegemónica. Su punto álgido puede situarse en un artículo de 1957 firmado por el propio Bazin y significativamente titulado “De la politique des auteurs”. Allí se concentra, si bien tamizada críticamente, la apuesta de aquellos críticos franceses que poco tiempo después renovarían el cine europeo con el movimiento de la *Nouvelle Vague*: la Teoría del Autor. Hoy día puede sorprender, pero en los debates en torno al cine desde la posguerra europea hasta incluso los años sesenta no se apreciaba con claridad que, en última instancia, el mérito y responsabilidad de una película debía recaer en un *autor* a la manera en que el éxito o fracaso de una novela y un cuadro deben imputarse a su creador. La

---

<sup>106</sup> Los más destacados son François Truffaut, Jean-Luc Godard, Éric Rohmer, Claude Chabrol y Jacques Rivette.

percepción era más bien similar a lo que nos sucede en la actualidad con las series televisivas: no sabemos si atribuirle el logro al creador del serial, al equipo de guionistas, al productor que supervisa el proyecto, a la corporación que apuesta por él, a un director cambiante en cada capítulo o, lo que parece más sensato, a una extraña, difusa y variable conjunción de todos ellos. En el cine ocurría algo parecido: aún no se había conseguido equiparar totalmente el cine al resto de artes establecidas, por lo que la consecución de un alto rango estético, pese a los esfuerzos de los teóricos precedentes, no se había consumado. Todavía le faltaba al cine conseguir aquello que, desde el Romanticismo, se consideraba el más alto valor de toda creación artística: la capacidad de ser un medio de expresión de una *subjetividad* determinada. En definitiva: de un autor-creador. De un artista. Y, en ocasiones, de un genio.

Todo comenzó unos años atrás. En un influyente artículo de 1948, el crítico y cineasta francés Alexandre Astruc afirmó lo siguiente:

“El cine está a punto de convertirse en un medio de expresión, cosa que antes que él han sido todas las restantes artes, y muy especialmente la pintura y la novela. Después de haber sido sucesivamente una atracción de feria, una diversión parecida al teatro de bulevar, o un medio de conservar las imágenes de la época, se convierte poco a poco en una lengua. Un lenguaje, es decir, una forma en la cual y mediante la cual un artista puede expresar su pensamiento, por muy abstracto que sea, o traducir sus obsesiones exactamente igual como ocurre actualmente con el ensayo o con la novela. Por ello llamo a esta nueva era del cine la era de la *Caméra-stylo*.” (Astruc 1998: 207-208).

Esta comparación entre la cámara y la “pluma” obedece a una triple intención: por un lado, se trata de insistir en que mediante la cámara se pueden alcanzar las mismas cotas expresivas y artísticas que con la

literatura; en segundo lugar, y en virtud de esta equiparación, el tratamiento crítico de las obras cinematográficas habrá de ser parejo al del resto de las artes (por ejemplo, en lo que respecta al *estilo* del escritor-cineasta y a su capacidad de *crear mundos*, plantear una *cosmovisión* idiosincrásica y *transmitir* pensamientos complejos); y, por último, a la necesidad de asentar una suerte de gramática fílmica que el director – y no el productor, la corporación o los guionistas – debiera dominar por ser la clave de la “escritura” cinematográfica. Con esta nueva exaltación del *yo creador*, Astruc abrió la veda que explotaría la línea editorial de la revista *Cahiers*, esto es: el *reconocimiento* de los difuminados directores, incluso dentro de esa maquinaria fabril tenida por destructora de talentos que era el sistema de estudios de Hollywood, como auténticos artistas. Pese a las limitaciones mercantilistas del cine norteamericano, concluían los entusiastas críticos de la publicación más influyente de cine de la Historia, el talento termina abriéndose camino<sup>107</sup>.

El segundo momento clave llegó con un artículo de François Truffaut publicado en 1954, susceptible de leerse como el manifiesto de la incipiente *Nouvelle Vague*. En su diatriba contra el cine francés del momento – despectivamente caracterizado como *cinéma qualité* – se traslucen algunas claves del tipo de cine autoral que perseguía el futuro director de *Les quatre cents coups*<sup>108</sup>: a) la liberación completa de moldes literarios (“No se hace ya un film en Francia sin que los autores no crean estar rehaciendo Madame Bobary” [Truffaut 1998: 224]), b) La búsqueda de un realismo que no

<sup>107</sup> El contrapunto a esta apología de la individualidad puede encontrarse en el destacado estudio *El cine clásico de Hollywood*, donde se defiende el modelo hollywoodiense como un meritorio “estilo colectivo” (Cf. Bordwell & Staiger & Thompson 1997). Allí se cita una sentencia del propio Truffaut que parece contradecir, o cuanto menos matizar, su entusiasmo juvenil: “Al fin y al cabo, nos encantaba el cine norteamericano porque todas las películas se parecían entre sí” (citado en Bordwell & Staiger & Thompson 1997: 4).

<sup>108</sup> Así de tajante se expresa Truffaut: “Y bien, yo no puedo creer en la coexistencia pacífica de la *Tradición de Calidad* y de un *Cine de autor*” (Truffaut 1998: 226. Cursiva del autor).

resulte acartonado e impostado (“Esta escuela, que encara al realismo, lo destruye siempre en el momento de captarlo, ansiosa como está por apresar a los seres en un mundo cerrado” [Truffaut 1998: 224]), c) La reivindicación del director como la figura clave frente al guionista (“los directores son y se consideran responsables de los guiones y de los diálogos que ilustran” [Truffaut 1998: 224]) y d) La necesidad de un nuevo arsenal crítico e interpretativo que haga justicia a la “escritura visual” del filme con el concepto de puesta en escena (“mise-en-scène”) como centro (“Es evidente que la idea de Radiguet era *una idea de puesta en escena* mientras que la escena inventada por Aurenche y Bost es *literaria*” [Truffaut 1998: 221. Énfasis del autor]). Pocos años después, el padre intelectual de aquella virtuosa generación redondearía el programa de la empresa crítica que comenzara junto con sus acólitos en 1951; en la conclusión a su “De la política de los autores”, tras hacer balance de los logros y “peligros” de la enfervorecida política practicada por sus “jóvenes turcos”, Bazin sentencia lo siguiente:

“Me parece que la política de los autores entraña y defiende una verdad crítica esencial que el cine necesita más que todas las demás artes, justamente en la medida en que el acto de verdadera creación artística es en él más incierto y está más amenazado que en las demás. Pero su práctica exclusiva lo conduciría hacia otro peligro: la negación de la obra en beneficio de la exaltación de su autor (...) [esta política] tiene que ser completada por otras aproximaciones al hecho cinematográfico que restituyen al filme su valor de *obra*. No se trata de negar el papel del autor, sino de restituirle la preposición sin la cual el sustantivo autor no es más que un concepto cojo. 'Autor', sin duda, pero ¿de que?” (Bazin 2003: 105. Cursiva del autor).

En resumen: a la política de autores que promocionara el órgano de

expresión de la inminente *Nouvelle Vague* se le debe el último giro que necesitaba el cine para equipararse totalmente al resto de artes, esto es: el reconocimiento de la autoría. Aquel conjunto de cinéfilos “hitchcockianos-hawksianos”, como se les llamaba por su confesa admiración hacia los dos maestros, no sólo fortificó los cimientos artísticos del cine sellando sus últimas fisuras sino que además mostró la capacidad de intervención en el debate de la crítica especializada del momento, ampliando los hasta entonces académicos márgenes de la teoría. Su punto de vista pronto se internacionalizó<sup>109</sup> y hoy día resulta imposible dedicarse a la crítica o al análisis fílmico prescindiendo de la cuestión de la autoría (incluso el gran público lo experimenta en ciertos fenómenos, como los paradigmáticos casos de Woody Allen y Tim Burton).

Con todo, es obligatorio hacer notar la paradoja que subraya Stam: “una teoría que tenía sus raíces ideológicas en un expresionismo romántico pre-moderno ayudó a sentar las bases de un cine resueltamente moderno en sus aspiraciones y estética (...). El cine renació como religión secular; el 'aura' volvía a estar plenamente vigente gracias al culto al autor” (Stam 2012: 110). Y es que, en un momento cultural en el que la figura del autor se ponía en entredicho desde diversos frentes – piénsese en la muerte del autor anunciada por Roland Barthes y ratificada por Michel Foucault<sup>110</sup> –, unos visionarios cineastas la reanimaron para usarla como ariete de una revolución estética; reinventaron el cine con las armas melladas de la exclusividad autoral del director. Contradictorio o no, lo cierto es que les

<sup>109</sup> La figura clave de esta internacionalización, sobre todo por su influencia en el ámbito anglosajón, fue Andrew Sarris. En su destacado artículo “Notes on the Author Theory in 1962”, Sarris proponía su propio conjunto de condiciones para adscribir la autoría de un filme, inspirándose en la postura de los críticos de *Cahiers*: “[1] the technical competence of a director as a criterion of value (...), [2] the distinguishable personality of the director as a criterion of value (...), [3] interior meaning, the ultimate glory of the cinema as an art” (Sarris 2000: 69)

<sup>110</sup> También Stephen Heath, prominente teórico del cine, cuestionaba la figura del autor por sus efectos de dominación: “the notion of the author itself is a major ideological construction” (Heath 1986: 217).

debemos, siquiera como espectadores, nuestra actual mirada cinematográfica. Concluamos con el conciso compendio de William Rothman y Marian Keane sobre el punto y aparte que supusieron las doctrinas de los *Cahiers*:

“A striking feature of *Cahier's* critical perspective was the conviction that the art of cinema was as much to be located inside as outside the commercial mainstream. There were popular films and genres that had never been taken seriously by intellectuals, yet were among the greatest achievements of the art of cinema, and great directors, authentic auteurs like Alfred Hitchcock, Howard Hawks, and John Ford, who had presided over their creation. In the fifties and early sixties, the *Cahiers* critics were affirming that numerous popular movies were profoundly meaningful works of art. And in order to back up their claims, the *Cahiers* critics strove to develop new critical terms and new critical practices, such as shot-by-shot analysis, that might prove adequate to address the artistic significance of films that had always been regarded as mere 'entertainments'”. (Rothman & Keane 14-15).

Misión cumplida: el cine alcanzaba, tras casi seis décadas de idas y venidas, el anhelado estatuto de arte autónomo de pleno derecho. No obstante, erró quien pensara que el tema quedaba zanjado de una vez para siempre.

- *Conclusión: a vueltas con la representación*

HEMOS visto cómo, en los albores de la teoría del cine, la condición general para adscribir al medio potencialidades artísticas radicó en la huida del realismo y en la negación de que la representación cinematográfica simplemente registrara unos presuntos hechos objetivos. Tras la segunda guerra mundial el movimiento se invertiría y, por el contrario, se ensalzará al cinematógrafo por sus caracteres representacionistas. En ambos casos, el

punto de partida consiste en asumir la naturaleza fotográfica del medio como el *factum* que se debe encarar para el ensayo de una respuesta. A continuación reseñaremos la posición de Roger Scruton, glosada por el comentario de Berys Gaut, por haber recuperado este debate con la actualización de ciertos tropos del esquema clásico y como modo de enlace entre las dos perspectivas – la cuestión estética del estatuto artístico del cine y la cuestión epistemológica de su relación con la realidad. Lo que sigue puede leerse, pues, como una primera aproximación introductoria a la temática del próximo capítulo: la relación de la imagen cinematográfica con la realidad.

Así, Berys Gaut ha detectado dos argumentos, recogidos del espíritu de la teoría clásica, que a su juicio continúan amenazando el estatuto artístico del cine, a saber: los llamados “reto causal” y “reto de la reproducción” (Cf. Gaut 2010). Ambos desafíos parten, como también fue común en el impulso clásico, de la naturaleza fotográfica del medio cinematográfico, y en consecuencia teorizan el cine como un mecanismo *causal* abocado por su funcionamiento a la mera *reproducción* de lo que registra, subordinando el resultado a los hechos objetivos que primero filma y después proyecta. La primera amenaza fue ampliamente actualizada en 1981 por Roger Scruton, en un artículo significativamente titulado “Photography and Representation”; allí, Scruton rescata la concepción mimética del cine sobre la base de lo que podemos llamar, siguiendo el espíritu de André Bazin, el *automatismo intrínseco* del medio (Cf. Bazin 2012: 26-27): puesto que el cine es un medio fundamentalmente automático – *i.e.*, aquello que causa sus producciones es la materia que se imprime en el celuloide, modelo de la futura imagen concebida como *copia* –, el papel de la subjetividad y la intervención humana queda reducido a un momento minúsculo que impide a la *intencionalidad* ser determinante en el resultado.

A diferencia, por ejemplo, de la pintura, el cine no puede ser un producto intencional por sus condicionantes causales; y, si esto es así, la capacidad del medio para provocar una “transformación estética” de su temática queda seriamente dañada, limitándose a calcar el original según el modelo de la *semejanza*<sup>111</sup>. De esta primera argumentación, Scruton extrae una definición de *representación* central al resto de su propuesta:

“Now, it would be a simple matter to define 'representation' so that 'x represents y' is true only if x expresses a thought about y, or if x is designed to remind one of y, or whatever, in which case a relation that was *merely* causal (a relation that was not characterized in terms of any thought, intention, or other mental act) would never be sufficient for representation” (Scruton 1981: 579-580. Cursiva del autor).

Aunque la elección del vocablo induzca a confusión – pues por *representación*, en general, se ha entendido algo muy similar a la *mera* reproducción causal –, Scruton parece definir su concepto de *representación* en términos similares a lo que en estas páginas hemos referido como *expresión*; como el cine se revela incapaz de expresar ningún tipo de intención, por su automatismo inherente y la relación causal que mantiene con aquello que registra, entonces cabe volver a cuestionar su rango estético (huelga decir que, para nuestro autor, este tipo de *expresión intencional* es condición necesaria para atribuir propiedades artísticas a un medio). Con esta perspectiva, Scruton recupera dos estrategias típicas de los críticos clásicos: la asunción de la fotografía como la base material y cuasiesencial

---

<sup>111</sup> Bazin referirá el proceso de la siguiente manera: “(...) entre el objeto inicial y su representación no se interpone más que otro objeto. Por ver primera una imagen del mundo exterior se forma automáticamente sin intervención creadora por parte del hombre, según un determinismo riguroso (...). Todas las artes están fundadas en la presencia del hombre; tan sólo en la fotografía gozamos de su ausencia” (Bazin 2012: 28). Al contrario de Scruton, Bazin encontrará la potencia artística del cine en este “poder de revelarnos lo real” (Bazin 2012: 29).



del cine, primero, y su demarcación tajante con el resto de artes para evidenciar la inconmensurabilidad del cinematógrafo, después. Y todo ello con la *intención* del artista como el resorte principal que nos autoriza a tipificar obras de arte<sup>112</sup>.

En este punto, Berys Gaut propone un requisito que ayuda a comprender las intenciones de Scruton: la necesidad de que todo arte consiga una “transformación estética” (“aesthetic transformation”) del contenido que transmite (*Vid.* Gaut 2010: 25). En realidad, lo que está negando Scruton al cine es su posibilidad de transformar estéticamente la materia que filma. El ejemplo más gráfico que proporciona el filósofo inglés para ilustrar esta carencia es el siguiente: “Hence it would be as difficult to have an aesthetic interest in the photography as it would be in the real situation. By contrast, a painting of a martyrdom may be serene, as is Mantegna's great *Crucifixion*” (Scruton 1981: 591)<sup>113</sup>. Así pues, la fotografía *per se* no podría ejercer esta transmutación estética de la realidad y quedaría presa en un callejón sin salida: si una fotografía exhibe propiedades estéticas, lo hace en virtud de su contenido y no por la transformación de éste; y si, por el contrario, prescindimos del contenido registrado para buscar la representación expresiva en las propiedades únicamente formales

---

<sup>112</sup> “(...) to understand a painting involves understanding thoughts. These thoughts are, in a sense, communicated by the painting. They underlie the painter's intention, and at the same time they inform our way of seeing the canvas” (Scruton 1981: 581).

<sup>113</sup> Esto no significa que la pintura haya de partir necesariamente de algo que exista para poder transformar artísticamente esa materia real: “in the case of a picture we are dealing with an object that is manifestly the expression of thought” (Scruton 1981: 580). En última instancia, el medio pictórico traduce estéticamente una intención – un pensamiento en sentido amplio –, de forma que la materia con la que trabaja el pintor es un acto mental. En ocasiones esa transmisión de pensamientos operará sobre algo real – por ejemplo, en un retrato donde se evidencie la opinión del pintor sobre el modelo original, como el *Fernando VII* de Goya –, pero otras veces el motivo del cuadro puede ser ficticio sin que ello impida este proceso de transformación. En la fotografía, por el contrario, y por utilizar el claro ejemplo del retrato, todo pensamiento emanará de lo reproducido y no de las imposibles alteraciones del fotógrafo (pues, incluso en el caso de modificar el contenido, no se hará por procedimientos puramente fotográficos, sino por procesos de edición de otro orden).

del medio, a lo más que llegamos es a interesarnos por “a construction of lines and shapes” (Scruton 1981: 591); una construcción formal poco prometedora para la expresión de pensamientos complejos y, sobre todo, impotente para transformar estéticamente una materia dada. Pues el arte abstracto, parece deducir Scruton, bien mirado tiene menos de artístico que de decoración.

El corolario de estas reflexiones es que el cine, si arte, vuelve a ser dependiente de otras formas artísticas que le son previas: “It follows that if there is such a thing as a cinematic masterpiece it will be so because it is in the first place a dramatic masterpiece” (Scruton 1981: 577). No se trata de negar dogmáticamente que el cine pueda producir obras de arte, sino que el objetivo de Scruton es, antes bien, cuestionar que las produzca en virtud de su especificidad, básicamente fotográfica. Para demostrarlo, Scruton profiere un segundo argumento nuclear, otro aldabonazo contra el realismo que se evidencia en la pintura pero inaplicable a la fotografía:

“It is commonly said that an aesthetic interest in something is an interest in it for its own sake: the object is not treated as a surrogate for another; it is itself the principal object of attention. It follows that an aesthetic interest in the representation properties of a picture must also involve a kind of interest in the picture and not merely in the thing represented” (Scruton 1981: 585).

Scruton da un giro, en línea cognitivista, hacia la experiencia estética y los mecanismos mentales que se activan en ésta. La percepción de un cuadro, concluye Scruton, es unitaria: no captamos primero el contenido – lo representado – para retroceder después hacia el objeto en sí – la pintura – y a sus propiedades formales; lo que no es sino otro modo de referir que una separación tajante entre forma y contenido es, en el mejor de los casos, un

recurso heurístico válido para el análisis *a posteriori* pero que no hace justicia a la experiencia *in situ*. No hay una inferencia desde el nivel de los datos visuales hacia la recomposición de las intenciones que los motivan (ni en las obras de arte ni en el comportamiento humano [Cf. Scruton 1981: 580-581]), motivo por el cual en el visionado de un cuadro desciframos contenido, forma e intención del mismo modo y al mismo tiempo, unificado y modalizado por el cuadro en su conjunto. En el cine, por el contrario, no podemos proceder así, pues el contenido representacional del filme lo es únicamente de su faceta *dramática* y no del medio que registra esta última: “The artist [in picture] presents us with a way of seeing (and not just any way of thinking of) his subject” (Scruton 1981: 582); el cine prescinde de ese “modo de ver” para confrontarnos, por así decirlo, con la “pura presencia” de un drama preexistente. Por mucho trabajo de edición y montaje que aplique el realizador, lo máximo que conseguirá será una presentación más clara del drama, pero no una expresión compleja de lo que muestra<sup>114</sup>. El cine, en conclusión, no es tanto una representación fotográfica cuanto la fotografía (móvil) de una representación dramática. Y, como tal, de ella depende y a ella se subordina.

El segundo desafío que anunciamos, íntimamente ligado a esta naturaleza causal del medio, es su destino como reproducción neutral de la

---

<sup>114</sup> “The camera may create an atmosphere but it is unable to make any precise or cogent analysis of what it shows (...). Even in Eisenstein, comment comes primarily through drama rather than through image” (Scruton 1981: 600-601). De nuevo, los complejos procedimientos de montaje, cuando artísticos, trascenderán el medio fotográfico para dar un salto a otro nivel (un nivel, éste sí intencional, pero por eso mismo extrafotográfico). Berys Gaut critica la censura del montaje como procedimiento cinematográfico, pero concede que la estrategia de Scruton consiste en esta negación (dicho llanamente: si la representación artística de un filme radica en el montaje, pero el montaje no es un procedimiento cinematográfico, entonces el cine carece de rango estético). Su resumen reza como sigue: “So even if Scruton were correct that photographs are not representational, this would not show that cinema is not an (independent) art form, because the purportedly non-photographic element of montage is certainly not non-cinematic. However, this point in itself would restrict cinematic artistry to the editing (...), but which would severely curtail the scope of the claim of cinema as an art” (Gaut 2010: 27).

realidad. Clausuremos el capítulo con la síntesis del mismo que propone Gaut, pues posee la virtud de carearnos con la doble faz de la estrategia realista: la unión entre el automatismo causal y el mecanismo reproductor. La relación entre el modelo (real) y la copia (fotográfica) será el tema estrella que presidirá la cuestión del realismo y al que habrán de enfrentarse tanto sus partidarios como sus detractores. Sirvan las siguientes líneas, pues, como puerta de entrada al complejo concepto de representación y sus implicaciones en la teoría del cine:

“But the other aspect of the challenge is that film reproduces reality. Reproduction of some item occurs when someone produces another one of it. This challenge is that film does no more than produce an exact copy of reality, and therefore purportedly has no role for the expression of artistic intentions (...) The reproduction challenge is based on the thought that if an object is an exact copy of reality, there is no room for artistic manipulation of it, and therefore no room for the expression of artistic intentions or the communication of thoughts. *Intentions are expressed only if there is a deviation between the copy and its model*, which allows a suitably informed spectator to infer their presence from comparison of the two.” (Gaut 2010: 35. Énfasis agregado).

## SEGUNDA PARTE

### *El cine como modelo perceptivo (II)*

#### **B) IMAGEN, REPRESENTACIÓN Y REALIDAD:**

##### ***Del revelacionismo a la recreación***

**RESUMEN:** En este capítulo abordaremos la cuestión epistemológica más importante de toda la filosofía del cine, esto es: la relación de la proyección cinematográfica con la realidad. El concepto clave de esta disputa será el de “representación”, de modo que comenzaremos desgranando las complejidades de tal noción. Posteriormente, presentaremos las diversas concepciones del realismo que han propuesto las tradiciones más relevantes, con especial atención a las doctrinas del cineasta Jean Epstein, el crítico André Bazin y el filósofo Stanley Cavell. En la segunda parte, aplicaremos las conclusiones extraídas a un caso que permite iluminar privilegiadamente los vínculos entre cine, realidad y experiencia: el problema de la representación de la vivencia límite de sobrevivir en un *lager* durante el nazismo y la *shoah*. A través de la exposición de diferentes intentos de reflejar cinematográficamente tal experiencia – *Kapò* (Gillo Pontecorvo, 1960), *Nuit et brouillard* (Alain Resnais, 1955) y *Memories of the Camps* (Sidney Berstein & Alfred Hitchcock, 1985) – procederemos a defender, en contra tanto del realismo ingenuo como de la visión epifánica de la imagen, que el concepto que mejor describe la exploración cinematográfica de la realidad y la experiencia es el de *recreación*.

**ABSTRACT:** In this chapter, we will address the most important epistemological question of the whole philosophy of film, that is, the relation of cinematographic projection with reality. The key concept in this discussion will be the *representation*, so we will begin by examining the complexities of this notion. Following that, we will present the different conceptions of realism that have been proposed by the most relevant traditions, with special attention to the doctrines of filmmaker Jean Epstein, critic André Bazin and philosopher Stanley Cavell. In the second part, we will use the conclusions drawn to a case that allows to enlighten exceptionally the links between cinema, reality and experience: the problem of portraying an ultimate living experience in a field during Nazism and Shoah. Throughout the exposition of different attempts to cinematically reflect the afore-mentioned experience – *Kapò* (Gillo Pontecorvo, 1960), *Nuit et brouillard* (Alain Resnais, 1955) and *Memories of the Camps*

(Sidney Berstein & Alfred Hitchcock, 1985) – we will proceed to defend against both the naive realism and the epiphanic vision of the image that the concept that best describes the cinematographic exploration of reality and experience is the *recreation* itself.

\*\*\*

“Life is in colour. But black and white is more realistic”  
(*Der Stand der Dinge* [Wim Wenders, 1982])

“Reality is real, not realistic”  
(Rothman & Keane 2000: 67)

### **1. Ni la presencia ni la ausencia**

EN la apertura y el epílogo de *Il mondo nuovo* (Ettore Scola, 1982), más conocida como *La Nuit de Varennes*, un grupo ambulante de feriantes presenta a los habitantes de París un fascinante invento: una caja misteriosa, de contornos mágicos, que permite *asomarse* “a los mayores acontecimientos del pasado”. Quien se atreva a “poner el ojo en este orificio del espejo de la historia” – mediante el ineludible trámite de obsequiar al maestro de ceremonias con algunas monedas – podrá vislumbrar, incluso revivir, las heroicas gestas por aquel entonces relatadas mediante testimonios distorsionados y relegadas a su publicación en las tendenciosas gacetas del momento. Éste era, por tanto, el prodigioso mérito de “la gran máquina para ver”: *recrear*, representación mediante, merced a una rudimentaria técnica de “perspectivas y distancias”, hechos acaecidos en el pasado con una razonable y desapasionada objetividad. Y esto, además, con el valor añadido del deleite estético (“¡es muy hermoso”!, promete el vendedor a los escépticos observadores, quienes poco a poco van sucumbiendo, asombrados y curiosos, al invento). Al final del filme, cuando

la máquina “proyecta” la decapitación del ciudadano Luis Capeto durante el cénit de la Revolución Francesa, el maestro de ceremonias sentencia, como proponiendo el mejor eslogan para la lucrativa máquina, lo siguiente: “la realidad se convierte en fantasía y la fantasía en realidad. Venid a ver la historia del mundo con imágenes en movimiento”. Poco más de un siglo después de aquel 1791 en que está ambientado el clásico de Scola, se inventaría la verdadera máquina que cumplirá de forma casi teleológica aquellas características que el feriante y sus bufones pregonan sobre su artilugio: el cinematógrafo. Y, con él, ya desde los albores, se avivaría la cuestión del realismo.

La metáfora que enmarca el filme del director italiano resulta ciertamente sugerente. Como en un juego de espejos con intención metacinematográfica, *il maestro* avisa al espectador sobre las condiciones del arte de proyectar imágenes en movimiento: van a asomarse, después del burocrático requisito del pago de la entrada, a una representación del mismo tipo que las ofrecidas por los *freaks* de aquel circo ambulante. Pasen y vean este espectáculo de feria; experimenten y gocen de sus logros estéticos y maravíllense de un envejecido aunque todavía seductor Mastroianni. Vamos a revivir hechos del pasado, pero con los procedimientos propios de un medio, al tiempo técnico y narrativo, en el que los contornos de la fantasía y la realidad se desdibujan hasta fundirse o, mejor, complementarse. Pues tal es la descripción material del cine que nos propone Scola en esta genial escena: un pie en la industria, el otro en la estética, un armazón científico-técnico y un cerebro narrativo con tendencia a la objetividad. Todo esto, conjuntamente, adaptará de una forma particular el concepto de *representación*. Y, a la postre, nos comprometerá con alguna versión del realismo, siquiera sea porque conviene explicar en qué sentido puede unirse esta (re)presentación (re)creada a la materialidad de los hechos invocados,

así como su ligazón con nuestro presente y la noción ordinaria de “realidad”. Aquí pensamos que la mejor respuesta se halla contenida en esos escasos cinco minutos ideados por Scola y el prestigioso guionista Sergio Amidei. Pero será el objetivo de las próximas páginas intentar demostrarlo; comencemos la tentativa, pues, con algunas consideraciones importantes acerca de la *representación*.

\*\*\*

HACE ya más de tres décadas, Henri Lefebvre escribió, refiriéndose a las connotaciones filosóficas de este complejo concepto, que ésta “no es ni la verdad ni el error, ni la presencia ni la ausencia, ni la observación ni la producción, sino algo intermedio” (Lefebvre 1983: 15). Estas palabras concentran, a nuestro juicio, el núcleo del problema que nos envolverá en las páginas venideras, a saber: cómo aproximarse a un concepto que se resiste a la definición, que bordea siempre los límites de toda significación precisa y definitiva; un concepto que actúa, en cualquier ámbito en el que se emplee, como ese *intermedio* – espacio indefinido e indefinible – que une y separa al tiempo los dos polos necesarios para la comprensión, el sentido, el conocimiento y la acción.

Suele aludirse de forma canónica a la representación – también a la cinematográfica – como *la presencia de una ausencia*. Algo que no *está ahí*, en *este* tiempo y lugar, se *actualiza* en la forma mediada de una *representación* (vuelve, por tanto, a hacerse presente: acude y acontece, pero en diferido). La paradoja, que en realidad no es tal, es que lo hace en una modalidad diferente, delegada, virtual: mediante un *sustituto* que ocupa su lugar. Pero un sustituto que se agota en sí mismo, pues el objeto del que es sombra queda engullido por él. Será esta relación voraz entre el modelo original y la copia sustitutiva, en fin, aquello que habrá de llamarnos la



atención. Así que centremos mejor las particularidades de nuestro *intermedio* cinematográfico explorando la vía del realismo:

Pocos conceptos hay más borrosos, problemáticos y ambiguos que el de “realismo”, máxime cuando se aplica a fenómenos artísticos. Esta discusión se ha mantenido en términos estéticos, ontológicos e incluso políticos. Si primero el *leitmotiv* se centró en la contraposición entre “lo real” y “lo imaginario” como los dos ámbitos en pugna por definir el núcleo del cine (situación que se remonta a los pioneros Lumière y Méliès), más adelante los contornos estéticos de este debate se agrandarían hasta rozar ámbitos más ambiciosos; así ocurrirá con la apología del realismo de André Bazin, cuando mantenga que la esencia del cinematógrafo, habida cuenta de su naturaleza fotográfica y su automatismo intrínseco, consistirá en el registro privilegiado e inmediato de la realidad que se encuentre frente a la cámara. Y, entre medias – pues sin duda sus antecedentes se remontan al formalismo ruso y otras opciones vanguardistas – aparece también un tercer uso del término que acercaría la discusión a cuestiones políticas, a saber: aquel que se consolida en su actual versión una vez el neorrealismo italiano, y bajo su manto los llamados Nuevos Cines, insistan en romper las convenciones técnicas y narrativas del hegemónico clasicismo hollywoodiense. El realismo en este campo resulta, en consecuencia, un término polisémico: puede referirse a una *convención estética de corte narrativo y técnico* (que comprendería a su vez tanto el *montaje* como la *puesta en escena*), y también, aunque no sólo, a un objetivo político (seleccionando y enfatizando *condiciones sociales y relaciones de producción* veladas por el cine *mainstream*, que desde esta óptica será tildado de ideológico). Como explica el profesor Sánchez-Biosca en un intento de resumir la polisemia del término:

“En la terminología neoformalista norteamericana (...), realismo define un modelo narrativo muy preciso, codificado e identificable, a saber: el cine clásico hollywoodiense (...). Por otra parte, en la tradición europea que arranca de André Bazin (...), realismo es la palabra mágica que connota necesariamente modernidad (...), alude a ese momento (...) en el que las convenciones y estereotipos del cine hegemónico norteamericano empezaron a ponerse en tela de juicio.” (Sánchez-Biosca: 1997 79-80).

Sea como fuere, en lo que coinciden todas estas visiones es en que, si el debate es posible, lo es porque el cine instituye lo que gracias a Noël Burch ha dado en llamarse un *modo de representación* (Cf. Burch 2008). Así, cabe señalar que todo filme exhibe algo más que los “hechos” y “situaciones” que aparecen en la pantalla; ese “algo más” puede ser la primera aproximación al volátil concepto de *forma*, pues nos referimos a un determinado sistema de relaciones e impresiones que constituyen aquello proyectado. Como han señalado Aumont *et. al.*, “El cine de ficción es dos veces irreal: por lo que representa (la ficción) y por la manera como la representa (imágenes de objetos o de actores)” (Aumont *et al.* 1996: 100). En la medida en que todo filme considerado de no ficción, desde el género documental hasta filmes rigurosamente históricos, está obligado a pasar al menos por el segundo filtro (aunque podría defenderse, a su vez, que toda reconstrucción narrativa introduce inevitablemente elementos ficcionales), también deberán considerarse éstas, en última instancia, como obras (parcialmente) de ficción. Y, así, de esta doble representación – que actúa a su vez en dos niveles descriptivos simultáneos pero discernibles – puede deducirse una valoración. Si no hay descripciones neutras que carezcan de valoraciones y fines, tampoco hay representaciones neutrales, distantes y desinteresadas de lo que se filma. La cámara, cabe concluir, es mucho menos imparcial de lo que se ha sostenido con tanta frecuencia.

Siguiendo este hilo, podemos comenzar a caminar sacando a colación la provocadora *boutade* proferida por el iconoclasta Jean-Luc Godard: “Lumière fue un pintor. El último pintor impresionista”<sup>115</sup>. Así planteado, no sería tanto el registro y documentación de la realidad desnuda frente a la cámara lo que el nuevo invento sería capaz de captar, sino aquel instante irrepetible, esas formas de objetos y paisajes moduladas por la incidencia de los cambios de luz (recuérdese que ya Abel Gance definió el cine como *música de luz*); la fascinación, constantemente explotada en el cine de los orígenes, por los cuerpos humanos y todas sus potencialidades, por la *atracción* de sus gestos y movimientos (Cf. Gunning 2007). En definitiva: si el cine nació como registro de *lo que hay afuera*, aquello susceptible de ser representado diferiría sustancialmente, cámara mediante, de lo que pudiera percibir un observador *in situ*. Poco que ver, pues, con la percepción espontánea y natural, puesta entre paréntesis tras la *epojé* de la cámara. El cinematógrafo, aquella máquina a medio camino entre el invento científico y el negocio rentable – del que se aprovecharon ya, con ostensibles beneficios, los ínclitos Lumière – ejercía de poderoso mediador entre la realidad y la proyección. Antes que un simple *testigo*, un mero *cronista* o un narrador equidistante, la cámara es un agente que asume compromisos epistémicos (y quizá también, como veremos, éticos).

Pero centremos todavía un poco más la cuestión. Según explica Francesco Casetti, los defensores del realismo mimético han considerado tradicionalmente que “la representación es un espejo, un instrumento y una síntesis (...): algo que en un momento no está (la realidad) vuelve bajo otra forma” (Casetti 2010: 233-234). Sin embargo, existe la posibilidad de concebir esa unión entre ausencia y presencia de una manera no unívoca o lineal. Pues, considerando lo expuesto sobre la manera artificial en la que

---

<sup>115</sup> Por boca de Jean-Pierre Leaud en *La Chinoise* (Jean-Luc Godard, 1967). Citado en Brotons 2014: 28.

toma forma esta representación, podemos atisbar que “la representación no es el encuentro de ausencia y presencia, sino la tensión abierta entre un sustituto y un sustituido, entre un resultado y un trabajo anterior” (Casetti 2010: 234). O, por decirlo con el término de Lefebvre con el que abrimos la sección, aquélla resulta más bien un *intermedio*: ese espacio abierto entre *la realidad* – ahora considerada como un postulado, pues permanece inmaterial oculta (¿velada?) tras la farsa – y, en nuestro caso, la sucesión de imágenes en movimiento, a un tiempo autosuficientes pero con una indisimulada tendencia, por su propia constitución, a señalarnos un *afuera*.

Pues bien: este afuera y aquella tensión se han tematizado de diversas maneras a lo largo de la teoría e historia del cine. En lo que sigue, rescataremos la versión que Malcolm Turvey ha sintetizado como “tradición revelacionista” – centrándonos en los casos del cineasta Jean Epstein y el crítico André Bazin – y ulteriormente propondremos una aproximación a la respuesta que ofreciera Stanley Cavell, pues consideramos que este recorrido puede dar cuenta de lo que está en juego. Finalmente, a partir de algunas conclusiones arriesgaremos una modesta posición que podemos avanzar a modo de eslogan: el arte cinematográfico es capaz de recrear, ficción y artificios mediante, sendas características de la realidad tanto fáctica cuanto vital. Y, cuando lo logra, consigue abrir espacios de experiencia inasequibles para otro tipo de prácticas y disciplinas.

### **1.1. La epifanía de lo real**

#### *– Jean Epstein y la “photogénie”*

FUE a lo largo de los años 20, en pleno apogeo del cine mudo, cuando se discutió con vehemencia acerca de cuál pudiera ser la esencia de esta novedosa y virginal práctica: aquella cualidad que le confería su

especificidad y distinción y tras cuyos pasos habría que desarrollar el invento; la primera piedra, en suma, a partir de la cual construir el edificio artístico del cine. En este contexto intelectual, que tuvo en Francia su epicentro, irrumpe un término llamado a jugar un papel clave en la teoría y en la praxis del cine, a saber: la “fotogenia” (“*photogénie*”). Caracterizada por Louis Delluc como *ley del cine* y definida por su principal teórico, Jean Epstein, como “any aspect of things, beings, or souls whose moral character is enhanced by filmic reproduction” (Epstein 1993: 315)<sup>116</sup>, poco a poco la noción de fotogenia fue cobrando carta de naturaleza propia y acarreando consecuencias de toda índole. En definitiva, como apunta Robert Stam en un intento de resumir esta común percepción entre los teóricos de la época, “la fotogenia era (...) esa inefable quintaesencia que diferenciaba a la magia del cine del resto de las artes” (Stam 2012: 50). La esencia del cinematógrafo, aquello que sólo él podía captar y ofrecer, era el registro y exhibición de los caracteres fotogénicos de personas y cosas; era, en fin, la posibilidad de captar lo fotogénico, cualidad negada tanto a la percepción natural como al resto de las artes, centradas en otros objetivos. Pero, con todo, ¿qué cabe entender por fotogenia más allá de estas descripciones un tanto retóricas, limitadas a resaltar una suerte de movimiento poético de las cosas? Y, especialmente, ¿qué implicaciones puede tener asumirla, perseguirla y defenderla? Comencemos, pues, reseñando las principales características e implicaciones de esta teorización de la fotogenia como clave de bóveda para la modesta tipología del realismo que aquí pretendemos.

Decíamos que el cineasta Jean Epstein, adscrito a la corriente del impresionismo francés, ha quedado como el gran teórico de la fotogenia. Sus ideas al respecto han sido las más influyentes y en este sentido nos es lícito tomarlas como punto de anclaje. Oigamos, pues, al *auteur* francés en

---

<sup>116</sup> La cita continúa de forma harto iluminadora, evidenciando el esencialismo de nuestro cineasta: “*Photogénie* is the purest expression of cinema” (Epstein 1993: 315).

una ampliación de la definición que aportamos al comienzo:

“I now specify: only mobile aspects of the world, of things and souls, may see their moral value increased by filmic reproduction. This mobility should be understood in the widest sense, implying all directions perceptible to the mind” (Epstein 2012: 292).

Como ha señalado Malcolm Turvey, la insistencia en la movilidad que refiere Epstein en no pocos de sus escritos lo conecta directamente con algunas tesis de Henri Bergson<sup>117</sup> (Cf. Turvey 2008: 22-24). Donde Bergson afirmara que percibir es inmovilizar – pues toda percepción, a su juicio, congela el todo indivisible y continuo que conforma la móvil materia del mundo –, Epstein añade que gracias al cinematógrafo será posible, al fin, revelar esta movilidad esencial vedada a la percepción natural del ojo humano. Ya esta primera aproximación permite encuadrar a Epstein en lo que Turvey ha denominado la “tradición revelacionista”, esto es: un conjunto de cineastas y teóricos que aceptan una epistemología del cine en la que la cámara es concebida “as a cognitive instrument that reveals the phenomenal world anew to the spectator” (Turvey 1998: 36)<sup>118</sup>. Las consecuencias de una posición tal son múltiples, pero a nuestros efectos interesa destacar las dos siguientes:

En primer lugar, y esto es nuclear para una suerte de sociología del conocimiento, el “revelacionismo” que incorpora la postulación de caracteres fotogénicos acarrea implicaciones que, siguiendo la terminología propuesta por Martin Jay, Turvey ha calificado como “antiescopocentristas”

<sup>117</sup> En el último capítulo ampliaremos la posición de Bergson.

<sup>118</sup> Turvey se centra en Vertov, Bálazs, Krakauer y Epstein, pero concede que Bazin, de quien hablaremos después, tiene puntos en común con esta tradición. No obstante, considera que el padre de los *Cahiers du cinéma* es un realista ingenuo que confía en las características de la percepción natural y el ojo humano (Cf. Turvey 2008: 9-10). Más adelante, defenderemos que Bazin está menos próximo a este realismo de la percepción ordinaria de lo que considera nuestro exegeta de la tradición revelacionista.

(“ocularcentrism” [vid. Turvey 1998: 26]). Por escopocentrismo cabe entender la tradición epistemológica imperante en su versión moderna desde Descartes – aquella que Richard Rorty criticara con virulencia en su *Philosophy and the Mirror of Nature* –, y que se basaría en defender la prioridad de las metáforas oculares como núcleo del paradigma del proceso perceptivo. Esta hipertrofia de la visión acabaría dibujando una imagen del conocimiento como la representación bien pictórica o bien lingüística de los hechos del mundo externo (reflejados, como sugiriera Rorty, en una suerte de espejo interior constituido por la mente o el lenguaje). En palabras del inventor del término, el antiescopocentrismo se define, beligerante, como “a profound suspicion of vision and its hegemonic role in the modern era” (Jay 1993: 14)<sup>119</sup>. La visión y la consciencia, en definitiva, terminarán cuasi identificadas en virtud de un presunto isomorfismo entre ambas, apuntalado gracias a las metáforas oculares que tanta fortuna han hecho en nuestra tradición ya desde las primeras líneas de la *Metafísica* aristotélica<sup>120</sup>.

<sup>119</sup> “More specifically – apostilla Turvey – it constitutes a broad and diverse reaction against a model of vision that calls ‘Cartesian’, a model that has putatively achieved ‘dominan[ce] in the modern world’ due to its widespread implementation within key intellectual, artistic, and social practices” (Turvey 1998: 26).

<sup>120</sup> Puede resultar útil plantear un pequeño excursus a propósito del escopocentrismo y su influencia en nuestra tradición; intentémoslo, pues: sabemos, al menos desde el comienzo de la *Metafísica* de Aristóteles, que nuestra tradición ha considerado la vista como el mejor de nuestros sentidos en lo que respecta a la adecuada aprehensión del conocimiento. Convertida la visión en modelo paradigmático de búsqueda de *lo que es*, el posterior desarrollo de la filosofía occidental no hará sino insistir en esta relación tan básica: el mejor método para descubrir qué y cómo son *las cosas que son* ha de ser coherente con las exigencias y características del *ver*. Ya en los orígenes aristotélicos del tópico encontramos una sutil amalgama de virtudes morales y cognitivas dentro de esta veneración de la vista; pues no se olvide que la vida teórica defendida por el estagirita como el preferible de todos los modelos vitales se relaciona etimológicamente con el término *contemplación*. Ver y contemplar lo que es y, además, no puede ser necesariamente de otro modo: he aquí el objetivo final del quehacer filosófico y el camino más directo a la vida buena (si bien, también, el más complicado). Más adelante, incluso cuando parezca que escépticos y racionalistas pongan en duda esta primacía de la visión, en el fondo no harán otra cosa que apuntalarla desde otras perspectivas. Tal vez la rama no sea curva y las apariencias nos engañen – como ocurría en el célebre ejemplo cartesiano –, pero a pesar de todo ningún genio maligno puede engañar a todo el mundo durante todo el tiempo, y con la corrección de la descarriada voluntad y un poco de disciplina, bien podemos redimir a la visión de los pecados de un entendimiento

Con todo, la teoría de Epstein, fragmentaria y ecléctica, fue evolucionando hasta su reivindicación antiescopocéntrica de la fotogenia. Así, ciertos pasajes de sus escritos parecen inscribirse en una apología de la visión cercana a la (primera) concepción vertoviana del “Cine-Ojo” (*grosso modo*: el cinematógrafo perfecciona y mejora las capacidades de la percepción natural); en este sentido, si bien habría un salto cuantitativo entre la percepción ordinaria y la proyección cinematográfica, lo cierto es que el proceso sería de continuidad y no de ruptura, puesto que la visión humana se mantendría como el marco (perceptivo) de referencia. Como confirma Turvey, “not all of Jean Epstein's film theory is informed by a distrust of human vision” (Turvey 2008: 21). Por ejemplo, en “Magnification and Other Writings” nuestro autor se expresa como sigue:

“This is a cyclopean art, a unisensual art, an iconoscopic retina. All life and attention are *in the eye* (...) For several hundred years, the microscope and the telescope have helped to intensify the acuteness of *our dominant sense*: vision, and reflection on the world's new aspect thereby obtained has prodigiously transformed and developed every philosophical and scientific system” (Epstein 1977: 15-21. Énfasis agregado)<sup>121</sup>.

---

nublado. Ver *más* y ver *mejor*, con las gafas sin polvo gracias a que el trazo de la filosofía las ha limpiado concienzudamente. O, si preferimos la metáfora positivista, porque hemos conseguido hacer la fotografía de la realidad, por fin, sin ningún tipo de desenfoque. Visión, objetividad y distancia han conformado, en consecuencia, la tríada constitutiva del *sujeto del conocimiento* dibujado por las principales escuelas epistemológicas. A esto nos referimos, en fin, cuando invocamos el escopocentrismo como directriz clave de nuestra tradición cognitiva.

<sup>121</sup> Aunque más adelante en ese mismo texto ya avanza ciertas discontinuidades entre el ojo humano y la proyección filmica: “A mechanism proves, as it happens, to be endowed with its own subjectivity since it represents things *not as they are perceived by human eyes* but only according to the way it sees them itself, according to that particular structure which constitutes its personality” (Epstein 1977: 25. Énfasis agregado). Cabe añadir la exégesis de Turvey, quien da cuenta del tránsito entre el escopocentrismo ocasional y su posterior negación a causa de la reveladora fotogenia como sigue: “Epstein's answer to this question is predictably multifarious, contradictory, and difficult to pin down conceptually (...) For Epstein, cinema allows the spectator to perceptually experience events unfolding in time. More importantly, though, Epstein also claims that



Esta tensión se decanta decisoriamente hacia la discontinuidad – que aquí estamos refiriendo como revelación – cuando el concepto de fotogenia se torne central; así, *eo ipso*, en “On Certain Characteristics of *Photogénie*” nuestro autor enfatiza la enorme distancia entre los dos procesos que nos ocupan: “A new reality is revealed, a reality for a special occasion, which is untrue to everyday reality just as everyday reality is untrue to the heightened awareness of poetry” (Epstein 1993: 318. Énfasis agregado). Finalmente, pues, la defensa de la fotogenia realizada por Epstein y sus seguidores horada la confianza en la visión – vale decir: en la capacidad del ojo humano para acceder directamente al conocimiento de la realidad – e impone un sutil escepticismo frente a cualquier variante de este realismo ingenuo. Del mismo modo que el desarrollo de la técnica azuzó el escepticismo ocular, pues el perfeccionamiento de instrumentos como el microscopio hizo pensar que el ojo humano precisaba los correctivos de la técnica para acceder a parcelas de realidad prohibidas a la percepción natural – y en cierto sentido más fundamentales que los datos de esta última – también el cinematógrafo, un medio o un instrumento surgido al albur del desarrollo científico-técnico, podría ofertar al espectador el acceso a caracteres y aspectos únicamente visibles a través de la pantalla. Concluye Turvey, a modo de síntesis, que “Epstein is less enamored of human vision, especially when he turns his attention away from the cinema's emotional

---

the cinema allows for the possibility of controlling time in a radically new way. Unlike human beings whose experience of time is a perceptual missed encounter with the present, the cinema is an instrument that can capture and therefore manipulate time (...), time is something that becomes directly *visible* to the spectator, something that she can directly see congealed in the image (...), the production of a *pregnant* moment of presence that punctuates and interrupts the standard, continuous, linear flow of time” (Turvey 1998: 36-37. *Cursiva del autor*). Estos momentos fotogénicos de *pura presencia*, en los que temporalidad y movilidad se coimplican – pues la congelación del tiempo revela precisamente la movilidad esencial inapreciable para el ojo humano – serán los que funden finalmente, junto con la mostración de emociones que en breve señalaremos, las aspiraciones revelacionistas de Epstein.

effects toward its capacity to reveal truths about reality invisible to the naked eye” (Turvey 2008: 21).

La segunda implicación que nos interesa resaltar conecta con esta primera: si lo que define al cine como medio artístico es su capacidad de registrar y proyectar lo fotogénico, esto precisa de una serie de técnicas recomendables para conseguirlo. Apresar la fotogenia demanda una fuerte normatividad estética, que se expresará en diferentes modos e imposiciones dependiendo del momento fotogénico que se quiera capturar. A nuestros efectos importa destacar dos de estas implicaciones estéticas: la minusvaloración de la narratividad en beneficio de un drama y una emoción no derivados tanto de la historia cuanto de la situación<sup>122</sup> – un mayor interés, por tanto, en la *expresión* frente a la *narración* –, y la importancia de los ralentís y primeros planos (“close-ups”) para derivar imágenes fotogénicas de objetos y personajes (no por azar nuestro cineasta definió el primer plano como el “alma del cine” [*Vid.* Epstein 1997: 9])<sup>123</sup>.

Como didácticamente resume Turvey: “Epstein therefore sees the camera as an instrument for making visible the interior life of human beings that is standardly hidden to the naked eye behind the flesh and bone of the body” (Turvey 1998: 38). En suma: la cámara permite al espectador visualizar la emoción y la vida interior de los personajes<sup>124</sup>. Lo que nos

---

<sup>122</sup> *Vid.* nota 68

<sup>123</sup> Sirva el siguiente ejemplo para mostrar el potente efecto de los “close-ups” según nuestro autor: “The close-up is drama in high gear. A man says, ‘I love the far-away princess.. Here the verbal gearing down is suppressed. I can see love. It half lowers its eyelids, raises the arc of the eyebrows laterally, inscribes itself on the taut forehead, swells the masseters, hardens the tuft of the chin, flickers on the mouth and at the edge of the nostrils. Good lighting; how distant the far-away princess is. We’re not so delicate that we must be presented with the sacrifice of Iphigenia recounted in alexandrins. We are different. We have replaced the fan by the ventilator and everything else accordingly. We demand to see because of our experimental mentality, because of our desire for a more exact poetry, because of our analytic propensity, because we need to make new mistakes” (Epstein 1977: 13).

<sup>124</sup> Por esto concluye Turvey lo siguiente: “Thus emotion, like time, is an entity that becomes physically incarnated within the people and objects represented by the cinematic image. It therefore also becomes directly visible to the corporeal eye of the

importa a nosotros es que, por lo dicho, Epstein refiere una relación interna, ontológica y esencial entre cine y realidad, con énfasis especial en los cuerpos: si queremos traspasar el velo de nuestra percepción natural para captar la *verdadera realidad* de los cuerpos que aparecen en pantalla – sus emociones y personalidad – es prescriptivo filmarlos con una serie de técnicas determinadas; lo definitorio del cine es precisamente la posibilidad de captar esas realidades ocultas en cuerpos y cosas, por lo que está llamado a revelarlas si quiere explotar todo su potencial. El cine, en la visión que defiende Epstein, está destinado a exhibir la verdad de los cuerpos más allá y más acá de la carne; una verdad y una realidad encarnadas pero al tiempo áuricas (en el célebre sentido que diera Benjamin al término “aura”). Se trata, en resumen, de ver los cuerpos con otra perspectiva, bajo otro *aspecto*, con otra *mirada*. Concluamos citando al director francés en un fragmento que da cuenta de su versión cuasi epifánica de la representación:

“(…) the cinematograph, on the contrary, marks its representation of the universe with its own qualities, of an originality that makes this representation not a reflection or a simple copy of conceptions, of an organic mentality- mother, but rather a system that is individualized differently, partly independently, which contains the incitements for a philosophy so far from common opinions, the doxa, that one should perhaps call it an anti-philosophy.” (Epstein 2012: 312).

Después del cine, revelación mediante, la realidad – entendida en el modo de la percepción natural y cotidiana – no volvería a ser la misma.

- *El giro ético de André Bazin y Stanley Cavell*

VOLVAMOS por un momento a Turvey. En las siguientes líneas, nuestro

---

spectator. Time and emotion are the two majors entities revealed by the camera to which Epstein's film theory returns again and again” (Turvey 1998: 40).

exegeta explicita la característica común a los miembros de la opción revelacionista:

“They express near-religious extremes of euphoria about its revelatory capacity [of cinema]. And they conceive of it as an awesome, even miraculous power that, *rather than extending the power of the human eye, escapes its limitations* and thereby has the potential to bring about a fundamental change for the better in human existence” (Turvey 2008: 6. Énfasis agregado).

Con este telón de fondo no cuesta acercarse a André Bazin a la misma tradición en la que hemos encuadrado a Epstein, pues también estamos ante un intento teórico de despojar a la mirada cotidiana de sus impurezas y convocar la realidad en todo su esplendor: “Las virtualidades estéticas de la fotografía residen en su poder de revelarnos lo real (...) sólo la impasibilidad del objetivo, *despojando al objeto de hábitos y prejuicios, de toda la mugre espiritual que le añadía mi percepción*, puede devolverle la virginidad ante mi mirada y hacerlo capaz de mi amor” (Bazin 2012: 29. Énfasis agregado).

Y es que, en efecto, puede considerarse a Bazin, *pace* Turvey, un revelacionista que basa su realismo ontológico en una compleja y ambiciosa teoría de la fotografía. Como se aprecia en el que es con seguridad uno de sus artículos más citados<sup>125</sup>, la cámara fotográfica supuso a su juicio el primer medio artístico capaz de liberar su producto de la desagradable contaminación de la subjetividad humana. Como artilugio capaz de conseguir una “reproducción mecánica” contiene un elemento de *automatismo* que le confiere su “esencial objetividad”: “Todas las artes están fundadas en la presencia del hombre; tan sólo en la fotografía

---

<sup>125</sup> “Ontología de la imagen fotográfica”, en Bazin 2012: 33-39.

gozamos de su ausencia” (Bazin 2012: 28). Aunque la cámara, por motivos obvios, sea la mediación entre la realidad y la fotografía, esta mediación (¡este intermedio!) excluye, “según un determinismo riguroso”, cualquier atisbo de “intervención creadora”. Lo que añade el cine a la fotografía es una condensación más amplia de la riqueza de la realidad, dado que ésta no es simplemente espacio sino además tiempo, toda vez que “la imagen de las cosas es también la de su duración” (Bazin 2012: 29). Las imágenes en movimiento respetan la integridad espacio-temporal de la realidad y de este modo el cine está destinado de forma cuasi teleológica (¿sería más adecuado decir teológica?)<sup>126</sup> a ir cumpliendo cada vez con más éxito ese intento de rehabilitar la realidad en todas sus cualidades, “en toda su densidad y consistencia” (Casetti 2010: 46).

La fórmula que propone Bazin para esta teleología realista es la del “mito del cine total”, presentado primero como la identificación de “la idea cinematográfica con una representación íntegra y total de la realidad” (Bazin 2012: 36) y, después, como “una recreación del mundo a su imagen, una imagen sobre la que no pesaría la hipoteca de la libertad de interpretación del artista ni la irreversibilidad del tiempo” (Bazin 2012: 37). Llegará un día en el que esta “relación existencial, (esta) continuidad profunda” (Casetti 2010: 43) entre cine y mundo se cumpla de modo satisfactorio. Y entonces el cine se (re)conciliará con su naturaleza específica, con su mandato constitutivo, permitiéndonos participar de esa realidad que no es sino su destino. La clave radica en que el cine da un rodeo para conseguir lo que desde el principio lo impulsa<sup>127</sup>: disolverse en el mundo para lograr

<sup>126</sup> Así lo sugieren Aumont *et al.*: “Para Bazin, si hay un criterio de verdad, está contenido en la realidad misma: es decir, se fundamenta, en última instancia, en la existencia de Dios (...) Lo que interesa a Bazin es tan sólo la reproducción fiel y 'objetiva' de una realidad que tiene todo el sentido en sí misma” (Aumont *et al.* 1996: 81-86).

<sup>127</sup> “El cine es un fenómeno idealista (...), no debe casi nada al espíritu científico (...) El mito que dirige la invención del cine viene a ser la realización de la idea que domina confusamente todas las técnicas de reproducción de la realidad que vieron la luz en el siglo XIX, desde la fotografía al fonógrafo. Es el mito del realismo integral” (Bazin

hacérmolo más rico y próximo. Para que lo celebremos e, incluso, lo alabemos (como pretenderá también, aunque por otros desvíos, Stanley Cavell).

Lo interesante a nuestros efectos de esta versión del revelacionismo es que, como no podía ser de otro modo, también conlleva una honda normatividad estética que todo buen creador debiera cumplir con rigor<sup>128</sup>. Contra los ralentís y “close-ups” de Epstein – recursos fundamentales para extraer la fotogenia de aquello filmado –, Bazin defenderá básicamente los procedimientos del plano-secuencia, la profundidad de campo<sup>129</sup> y un tipo de montaje que vaya más allá de la transparencia para respetar la continuidad espacial de la puesta en escena<sup>130</sup>. La clave que estamos persiguiendo se encuentra en que según lo que pretenda revelar cada teórico los métodos estéticos diferirán, pero la obligación de cumplirlos estrictamente se mantendrá firme. Una vez tipificada la esencia del cine – su capacidad de revelar la fotogenia, en Epstein, y de reproducir íntegramente la realidad como su *huella digital*, en Bazin – entonces el nuevo arte, para

---

2012: 33-37).

<sup>128</sup> Carroll enfatiza la dimensión normativa de la estética baziniana: “In Bazin, the recording/reproductive aspect of film became the center of a theory that made recommendations about the types of composition and camera movement that would best enable the filmmaker to re-present reality in opposition to the silent-film urge to reconstitute it” (Carroll 1988b: 100).

<sup>129</sup> Aquí una muestra de la célebre apología baziniana de la profundidad de campo: “La profundidad de campo no es una moda (...) sino una adquisición capital de la puesta en escena: un progreso dialéctico en la historia del lenguaje cinematográfico (...) [la profundidad de campo] implica como consecuencia una actitud mental más activa e incluso una contribución positiva del espectador a la puesta en escena” (Bazin 2012: 94-95).

<sup>130</sup> De aquí surge “a preference for elaborating scenes in continuous takes rather than through editing (...) [and] a tendency to favor long-take, medium-long shots over editing” (Carroll 1988b: 110-111. Y es que la de Bazin es una estética realista fundamentalmente del *espacio*. Más que el montaje *per se*, por tanto, lo que Bazin cuestiona es la *fragmentación*. De ahí sus simpatías por el montaje transparente, como ha subrayado Richard Thomas Eldridge: “in invisible montage the meaning is derived not only from formal or perceptible features of the image, but also from (a) what the image is an image of, and (b) the realistic, subject matter based arrangement of photographic images of things as an action is followed by the camera” (Eldridge 2014: 6).

encarrilarse por la senda de su potencial estético, deberá perseguir lo que el descubrimiento de su definición le proponga. Así, la “representación” de “lo revelado” impone normatividad. Prescribe conductas. Y no seguirlas, renunciando a su efectividad, será casi una inmoralidad. Este giro hacia la ética en sentido amplio puede comprenderse mejor atendiendo a la siguiente glosa de Carroll:

“Bazin also supports what I am calling spatial realism over editing for what could be thought of as moral reasons. Montage, according to Bazin, tells the spectator what to think about the action on the screen. But with a medium-shot, long-take composition (...), the spectator is free to discover the meaning of the action independently. Bazin's thesis is that montage compels passive spectatorship while spatial realism induces active spectatorship. The spectator scans the image and derives the meaning of the action on his own. The spectator of films of spatial realism is a participant in the meaning structure of the film – he is free in opposition to the enforced passivity of totalitarian montage” (Carroll 1988b: 113).

A diferencia de la perspectiva formalista, que en su énfasis por determinar artificialmente el sentido *mastica* en exceso los efectos que aspira a provocar, el realismo espacial de Bazin confía en la capacidad del espectador para reelaborar libremente los datos que se le presentan deshaciéndose del dirigismo paternalista del cineasta; así, la estética del realismo espacial concede un amplio margen de maniobra al espectador activo y lo impele a *trabajar* con unas imágenes cuyo significado ya no se encuentra preescrito. Contra Munsterberg, Bazin denuncia el *raptó* de nuestra *atención* por determinadas técnicas fílmicas – el plano detalle, por ejemplo – y confía en que una genuina experiencia cinematográfica *devuelva* al espectador su independencia. La consecuencia es que de

inmediato se abre una nueva tensión entre las imágenes proyectadas y el espectador llamado a interpretarlas activamente, desplazando el foco desde la proyección hacia el sujeto. Lo que en último término persigue esta estrategia, por tanto, es una transformación del sujeto-espectador en clave ética que lo habilite para reconciliarse con una realidad cuyo sentido nunca está cerrado de antemano (o, por utilizar su propia expresión, una realidad siempre *ambigua*<sup>131</sup>). Cerremos la sección con la certera lectura de Martin Jay, quien suscribe como sigue esta interpretación del realismo baziniano: “For Bazin, the tyranny of Cartesian perspectivalism, which dominated Western painting, was lifted as the picture frame, separating subject and object, was replaced by the movie screen, helping to bring them once again together” (Jay 1993: 459).

Con diferencias, esta primacía de la ética, centrada en la *conversión* del observador participante tras digerir la experiencia cinematográfica, también se encuentra en la particular propuesta de Stanley Cavell; procedemos a presentarla para redondear nuestra exposición y extraer algunas conclusiones.

\*\*\*

LA ontología del filme de Cavell, justo es reconocerlo, se desmarca del (presunto) realismo ingenuo tan frecuentemente achacado a Bazin<sup>132</sup>. Su

---

<sup>131</sup> “En resumen, el montaje se opone esencialmente y por naturaleza a la expresión de la ambigüedad (...). La profundidad de campo reintroduce la ambigüedad en la estructura de la imagen, si no como una necesidad, al menos como una posibilidad” (Bazin 2012: 95). Carroll apostilla, certero, que “editing, in turn, is seen as a form of immoral interpretation” (Carroll 1988b: 115).

<sup>132</sup> Seguimos aquí la interpretación de la crítica postura de Cavell ofrecida por William Rothman y Marian Keane en su imprescindible manual *Reading Cavell's The World Viewed: A Philosophical Perspective on Film* (Cf. Rothman & Keane 2000). Debemos hacer notar, al tiempo, que ha sido frecuente considerar a Cavell un baziniano comprometido con una ontología realista del filme; así, sin ir más lejos, lo considera por ejemplo Noël Carroll (Cf. Carroll 1988b: 94 y 149). Sobre esta continuidad entre Bazin y Cavell, que Carroll da por garantizada, sus exegetas escriben: “Nonetheless, it is incorrect to think of Cavell as a Bazinian realist, as he has sometimes inappropriately



forma de distanciarse de un realismo poco sofisticado comienza con la afirmación de que, *stricto sensu*, el cine no “representa” (como puede hacer la pintura) ni “describe” (como cierto tipo de novela) la realidad, sino que la “proyecta”. El matiz terminológico es importante, puesto que problematiza el rol que juega la realidad frente a su (pretendida) filmación: “The difference between projections and representations is one of the central themes of *The World Viewed* (...). Reality plays a central role in film, but its role is not that of being represented” (Rothman & Keane 2000: 55-56). Este punto de partida de la investigación, dicho sea incidentalmente, amalgama dos perspectivas complementarias: la primera intenta ser un análisis wittgensteiniano, en la medida en que parte de cómo experimentamos y hablamos del cine antes que de preguntas esencialistas; la segunda es fenomenológica<sup>133</sup>, puesto que le interesa cómo se presenta el fenómeno fílmico a nuestra experiencia para ir avanzando conclusiones.

Siguiendo esta línea argumental, si entendemos de forma canónica la representación como *la presencia de una ausencia* (una fotografía de una silla, por ejemplo, nos presenta un objeto que en realidad no *está ahí*), el análisis nos llevará a estudiar las *conexiones* entre la representación (la fotografía o el filme) y lo representado (los objetos, personas y situaciones); pero si retrocedemos un paso con Cavell, esa *proyección* fílmico-fotográfica de la realidad no nos remite necesariamente a estudiar los vínculos entre los objetos y sus imágenes, sino, antes bien, impone un punto de vista holístico que hace inseparable *nuestro* aprendizaje acerca de cómo manejarnos con fotografías y filmes de la realidad que éstos proyectan. Dicho de otro modo:

---

been labeled (...) *The World Viewed*, too, articulates a powerful critique of realist theories of film” (Rothman & Keane 2000: 55).

<sup>133</sup> Las siguientes líneas de Lisa Trahair aclaran el componente fenomenológico: “Cavell’s book takes the form of a phenomenology, both in the account it gives of Cavell’s personal relationship to cinema as a transformation from natural consciousness to self-consciousness, from an ‘ordinary’ appreciation of the form to a philosophical one, and in his contention that film is an art that develops from having a natural relation to the world to having a selfconscious philosophical relation to it.” (Trahair 2014: 136).

tomar conciencia de los “misteriosos” (suyo es el término)<sup>134</sup> vínculos entre imagen y realidad nos dice algo sobre nosotros mismos *antes* que sobre los objetos filmicos, e impone centrarse en el sujeto como metodología prioritaria para aclarar la *ontología de la imagen fotográfica*. El “misterio” de qué sea una fotografía, en conclusión, impone la autorreflexión personal y pospone la teoría.

Así, como sostuviera Bazin, también Cavell considera la fotografía como la base del filme; pero, a diferencia del francés, no lo hace tanto por la similitud del medio cuanto porque el análisis fenomenológico de la experiencia cinematográfica le obliga a optar por esa vía. En palabras de Stephen Mulhall, discípulo confeso de nuestro autor, “since our experience of any film is an experience of a projected sequence of photographic images, the best way to understand our relationship with works produced in that medium is to examine the nature of photographs” (Mulhall: 1998: 223). En esta línea empírico-fenomenológica, su objetivo no será tanto extraer conclusiones sobre la naturaleza del cinematógrafo como demarcar nítidamente ese medio de expresión y “representación” de los tradicionales (de la pintura, sobre todo), para virar el enfoque hacia el *modo de ser* del espectador. Antes que partir de la especificidad del medio, el filósofo norteamericano emprende el trayecto desde la experiencia provocada por el mismo.

Pero entonces, ¿qué es aquello que una fotografía o un film *presenta*? Si no es la simple vista (“sight”) o el molde (“mold”) de un objeto, pero tampoco el objeto mismo, ¿entonces qué *presenciamos*? La respuesta es tan obvia como compleja: presenciamos un objeto determinado, a saber, la propia fotografía o el propio filme. *Eso* es lo único presente,

---

<sup>134</sup> “It may be felt that I make too great a mystery of these objects. My feeling is rather that we have forgotten how mysterious these things are, and in general how *different* different things are from one another, as though we had forgotten how to value them. This is in fact something movies teach us” (Cavell 1979: 19. Cursiva del autor).

aunque ese objeto no constituya un duplicado de la realidad (como puede serlo una grabación de un sonido, indiscernible del original si la calidad es lo suficientemente buena), sino más bien un *sustituto producido*. Sin embargo, y ésta es la clave, ese sustituto no es separable del original, del modelo, de su origen: son una y la misma cosa. Así de particular es la ontología fotográfica. Modelo e imagen son dos caras de la misma realidad proyectada. Cavell enfatiza esta particularidad y especificidad del filme en numerosas ocasiones, pues “siempre hay que volver a la realidad del misterio que constituyen esos objetos que llamamos ‘films’, que no se parecen a nada más sobre la tierra” (2008b: 35).

El corolario que nos interesa es que Cavell intenta darle la vuelta a los análisis tradicionales sobre la ontología del filme; lo que su estudio revela, antes que una ontología de la imagen en movimiento, es una del ser humano tomado en su faceta de espectador u observador. La *experiencia cinematográfica* – que es, al fin, lo que importa analizar tras virar hacia las condiciones de experiencia del observador – *revela* algo acerca del ser humano *antes* que sobre el propio filme. Y *eso* que revela es algo así como el deseo humano de escapar de la cárcel de la subjetividad para *alcanzar* la realidad, extenderse hacia ella y dejarse afectar. Se trata de rastrear cómo la experiencia cinematográfica puede *devolvernos nuestro modo de ser*, parafraseando su propia expresión. Para ello, subrayamos, ha sido necesario desembarazarse del realismo tradicional, pues de lo contrario seguiríamos estudiando cómo se vinculan cine y realidad en vez de sujeto y cine (con la realidad, noción ya más diluida, afectándolos de un modo particular). La experiencia cinematográfica, en fin, invita al espectador a reflexionar sobre sí y, llegado el caso, a *transformarse*.

El sentido de esta transformación será doble: en primer lugar epistemológica, pues invita al *sujeto de conocimiento* a trastocar su actitud

natural frente a la realidad y a replantearse su modo de ser en el mundo y la relación con lo que le circunda<sup>135</sup>; y, en segundo lugar, moral, dado que puede cambiar su orientación y respuesta frente a determinadas circunstancias con las que el cine lo enfrenta. El cine, como aventurara Bazin, puede ser un medio de conocimiento de la realidad; pero lo es, sobre todo, de la *realidad* de un sujeto-espectador en continua e irremisible transformación, siempre en *movimiento*. Según sus propias palabras, una característica de estas transformaciones, transversal a los dos vértices que destacamos, es “la idea según la cual en cierto modo estamos condenados a proyectar, a habitar un mundo que excede esencialmente los datos de nuestros sentidos [y así] ilustra una aceptación de la magnitud de esa toma de conciencia de los límites humanos” (Cavell 2008c: 71). Resta ver cuáles pueden ser esos límites tan determinantes que el cine evidencia.

Esta modesta reseña de algunos pasajes de *The World Viewed* nos permite concluir que el espectador que reflexiona sobre su experiencia cinematográfica se topa finalmente con la importante categoría de *reconocimiento* (“*acknowledgement*”). Un reconocimiento, insistamos una última vez, doble: de una peculiar apertura al mundo (versión ontológico-epistémica) y de un ámbito moral de la existencia que nos afecta sin remedio. Como han escrito sus mejores comentaristas, el cine puede recordarnos la irrenunciable dimensión ética de nuestro modo de ser y forzarnos a reconocerla activamente:

---

<sup>135</sup> Este razonamiento, y en especial su conclusión, puede parecer un poco abstruso. La clave radica en la noción de *criterio*: para Cavell no es posible distinguir una fotografía de lo fotografiado merced a la invocación de un criterio de identidad y diferencia – entre otras cosas, porque la existencia no es un predicado, y por lo tanto no podemos afirmar que, tal y como lo formuló en *The World Viewed*, “the projected world does not exist is its only difference from reality” (Cavell 1979: 24) –; para distinguir ambos, por lo tanto, no podemos acudir a diferencias visibles, sino que nos vemos obligados a centrarnos en nuestro diferente modo de relación con ellos. De aquí el viraje a la subjetividad y a nuestro modo de ser.

“When we forget how mysterious photographs are, how different they are from all other kinds of things, we forget something of value about photographs. When we forget this, we forget how mysterious we are (how different human beings are from other kinds of beings, how different we are from each other). We forget how to value our own lives, our own experience. We forget something of value about being human” (Rothman & Keane 2000: 59-60).

Para redondear el trazado queda remarcar la resolución antiescética de nuestro autor, posición que instancia el peculiar realismo de Cavell. Este último movimiento cavelliano emerge de un diagnóstico acerca de la composición del sujeto moderno que concluye en lo que más arriba llamamos *la cárcel moderna de la subjetividad*. Para nuestro filósofo, la cultura occidental en general, y la tradición epistemológica que arranca en Descartes en particular, ha generado un modelo de individuo basado en el aislamiento metafísico (“*metaphysical isolation*” [Vid. Cavell 1979: 21]); como han destacado otros críticos, la teoría del conocimiento imperante desde la irrupción del sujeto cartesiano ha sostenido una serie de dicotomías que se comprometen con un modelo de sujeto en radical oposición al mundo externo. La más importante es la distinción entre el sujeto y el objeto, que obliga a que el primero, incapaz de acceder directamente al segundo, deba recurrir a la *representación* para alcanzar el conocimiento de la realidad externa. Así, como sugiriera la célebre diagnosis de Richard Rorty, el sujeto moderno lleva aparejada una concepción correspondentista de la verdad: el *espejo (subjetivo)* de la mente debía reflejar la *naturaleza (objetiva)* que aspiraba a descifrar. Si las representaciones corresponden con los hechos externos, entonces puede afirmarse la verdad de la representación y estaremos en disposición de una nueva creencia verdadera. La clave, sea como fuere, es que el mundo externo, la realidad y la objetividad quedan

aislados escépticamente, y nuestra única pequeña entrada a los mismos precisa del rodeo de la representación subjetiva (bien mediante las ideas o bien mediante el lenguaje); por eso, concluye Cavell, la condición humana moderna, al negar el tránsito directo a la realidad, acaba chocando con una subjetividad que opera como la infranqueable barrera que lo cerca, ensimismándolo: “It is our subjectivity, not a world we objectively apprehend, that appears present to us (...); our subjectivity, too, appears present to us only subjectively, as if our consciousness has come unhinged from our subjectivity no less than from the world” (Rothman & Keane 2000: 64).

Pues bien: esta condición escéptica moderna se refleja perfectamente en el cine, al que nuestro autor llega a caracterizar incluso como “a moving image of skepticism” (Cavell 1979: 188). Esta expresión apunta a que en la experiencia cinematográfica podemos reconocer esta nuestra condición de sujetos aislados metafísicamente; el cine se constituye, en primer lugar, como prueba y ejemplo del escepticismo moderno. Si el cine es el arte de la modernidad, y la modernidad es fundamentalmente escéptica, entonces es lógico que el cine ofrezca la mejor ilustración posible de la condición humana actual. Hay que admitir, entonces, lo apropiado de la analogía: el espectador, siempre solitario incluso en la sala de cine (¡individuo atomizado e incapaz de verdadera comunicación!), se enfrenta a una representación cinematográfica, a unas imágenes en movimiento que, recuérdese, no son asimilables ni al original ni a la mera copia: son una proyección de realidad. Allí, confirma que el mundo *se le escapa*, se le *presenta* únicamente en una proyección que no puede trascender ni en la que puede inmiscuirse, del mismo modo que en su experiencia cotidiana choca frente a la *pantalla* de su conciencia. En el cine, un espectador que no es esencialmente necesario para la proyección – a diferencia, por ejemplo, de

la representación teatral – se descubre en su radical aislamiento, pues igual que sucede en el “mundo” proyectado de un filme, al fin y al cabo tampoco la realidad nos necesita para seguir su marcha.

¿Significa esto que hemos topado con un límite insuperable y que estamos condenados a permanecer en la situación descrita? Nada más lejos. De momento, hemos topado con un dato fundamental, piedra de toque del razonamiento. Regresando a Rothman y Keane, el descubrimiento consiste en lo siguiente:

“(…) it is a fundamental principle that the possibility of skepticism is internal to the conditions of human knowledge. That we cannot know reality with absolute certainty is a fact about human knowledge, a fact about what knowledge, for human beings, *is*. It does not follow from this fact that we cannot really know the world, or ourselves in it” (Rothman & Keane 2000: 68. Énfasis del autor).

El escepticismo no es destino, sino punto de partida<sup>136</sup>. En línea wittgensteiniana, Cavell infiere que la duda y el conocimiento devienen las dos caras de la misma moneda; sólo habrá conocimiento donde haya lugar para la duda escéptica<sup>137</sup>. Y, así las cosas, el cine aparecerá en seguida no sólo como una imagen móvil del escepticismo sino como un intento desesperado para su superación<sup>138</sup>. Por esto mismo, la experiencia

<sup>136</sup> En otro lugar, Cavell lo expresa de este modo: “My idea is that what in philosophy is known as skepticism (for example as in Descartes and Hume and Kant) is a relation to the world, and to others, and to myself, and to language” (Cavell 1986: 85).

<sup>137</sup> “(…) reality is precisely what it is whose existence human beings are capable of doubting [as Cavell puts it, the possibility of skepticism is internal to the conditions of human knowledge]” (Rothman & Keane 2000: 67). La concordancia entre esta idea y el *On Certainty* de Wittgenstein resulta evidente.

<sup>138</sup> La influencia de Wittgenstein sobre este razonamiento es clara si recordamos, por ejemplo, la *Conferencia sobre ética*. Allí, el filósofo austríaco, al analizar la tendencia humana a trascender el lenguaje – parangonable a los límites del subjetivismo que cuestiona Cavell –, afirmaba que “este arremeter contra las paredes de nuestra jaula es perfecta y absolutamente desesperanzado (...) Pero es un testimonio de una tendencia del espíritu humano que yo personalmente no puedo sino respetar profundamente y que

cinematográfica se revela ambivalente: por un lado, ejemplifica la situación escéptica que hemos referido, pero por otra nos descubre a nosotros los espectadores – nótese de nuevo el análisis de nuestro “modo de ser” – como deseosos de escapar de nuestra jaula: “the human wish (...) to escape subjectivity and metaphysical isolation – a wish for the power to reach this world” (Cavell 1979: 65). El cine es ejemplo del escepticismo y confirmación de que poseemos una compulsión a superarlo. De forma que el giro cavelliano resulta ser de 180 grados, pues la confrontación con la realidad del cine nos ha llevado, sorprendentemente, a retroceder hacia el reconocimiento de nuestra individualidad – a la que hemos descubierto deseosa de abrir una brecha en la trinchera de nuestra subjetividad; y, asimismo, la constatación de esta última ha exigido a su vez el reconocimiento de *la otredad*, puesto que la individualidad (“selfhood”) implica las relaciones interpersonales basadas en el lenguaje. Así, finalmente, hallamos que *mundo*, *individualidad* y *otredad* se coimplican y son indiscernibles por separado. Como refuerzo del proceso, por último, el espectador comprenderá que su relación con el entorno es de reconocimiento activo por contraste con el mundo proyectado del filme.

Es por esto que estamos autorizados a resaltar la prioridad de la dimensión ética del proyecto de Cavell: cuando el cine consiga devolvernos nuestro modo de ser, habremos alcanzado exitosamente “a new relation to movies, to the world, to ourselves” (Rothman & Keane 2000: 66). Como veremos más adelante, *el cine puede hacernos mejores*. Pero, de momento, procede extraer algunas conclusiones de lo dicho hasta el momento que nos sirvan de anclaje para nuestra postura.

---

por nada del mundo ridiculizaría.” (Wittgenstein 1989: 43). Si trocamos lenguaje por conciencia, comprendemos que la experiencia cinematográfica, para Cavell, se confirma como ese intento desesperado por quebrar el aislamiento subjetivo y mezclarnos con un mundo al que ya no queremos enfrente. Ese *deseo*, evidente en la experiencia cinematográfica, es lo que Cavell pretende apuntalar para el ensayo de una salida.



- *Conclusiones: el retorno de la especificidad del medio y la noción de “forma filmica”*

EN el capítulo anterior tematizamos el marco de la especificidad cinematográfica tal y como emergió en los años del cine mudo. La doctrina que sustanciaba este discurso mantenía que cada forma de expresión artística se apoya en un medio concreto que le provee de sus posibilidades estéticas. Cada medio particular había de entenderse desde una doble operatividad: en primer lugar, como *mediación instrumental* entre la materia y el objeto artístico final – el montaje y la cámara, por ejemplo – y, en segundo lugar, como *base material* que se utiliza para la creación y en el que culmina el producto – el celuloide y la proyección, en nuestro caso. Una vez descubierta la especificidad del medio en cuestión descubriremos ciertas propiedades privativas del mismo, esto es, una serie de *distinciones* que nos autorizan a separarlo de otros medios artísticos diferentes. Esos límites se revelaban, a la postre, como el abanico de las posibilidades estéticas de nuestro medio; lo que el artista debía hacer era explorar la especificidad de su medio para exprimirle todo su potencial, imponiendo una voluntad normativa irrenunciable<sup>139</sup>. Resta recordar que la especificidad cinematográfica dista de ser obvia, como sugerimos al recorrer las diversas propuestas al abasto en el paradigma del cine mudo – el *montaje* en la vanguardia soviética, la *narración* cinematográfica en Munsterberg, la captación de la *fotogenia* en Epstein, etc.

En los años del cine mudo, como pormenorizamos, la estrategia general consistió en horadar la mimesis desde diversos flancos. Por lo tanto,

---

<sup>139</sup> La síntesis de Carroll vuelve a ser imprescindible: “the medium has a distinctive nature with specific capacities – ones that differentiate it from the media of other artforms – and it is precisely these possibilities that the artist ought to explore rather than the effects that are distinctive of the media that identify or individuate other artforms (...) The doctrine of medium specificity tells the artist what lines of exploration are promising and what directions should be shunned.” (Carroll 2008: 37-38).

el marco de la especificidad cinematográfica se puso al servicio de distanciar su concepción como mero registro (fotográfico) de la realidad externa. Fundamentalmente, la especificidad cinematográfica se gestó como reacción al realismo mimético y a la subordinación del cine a la representación teatral. Cabe concluir, con Carroll, que las teorías realistas y la estrategia de la especificidad del medio resultan, *prima facie*, antitéticas:

“(...) film can be art precisely because, in both its cinematographic and its montage components, it can depart from the slavish, mechanical recording of that which stands before the camera and/or from what we would see if we encountered whatever stood before the camera face to face. Film is not bound to record – perfectly, automatically, and without deviation – anything, neither nature nor the products of other artforms. Film can express the thoughts and feelings of filmmakers because of certain distinctive features of the medium, ones that do not simply mirror whatever the camera is aimed at” (Carroll 2008: 43).

El caso de Epstein nos ha servido como ejemplo paradigmático de este procedimiento, con énfasis en la importancia de sus consecuencias normativas y de los compromisos ontológicos que se asumen en el camino. Pues la fotogenia, en definitiva, no se adhiere al cinematógrafo de forma espontánea: es preciso el dominio de un conjunto de técnicas filmicas para captarla y la aceptación de que el mundo puede revelarse bajo un aspecto oculto a nuestra percepción habitual. Epstein, en resumen, daba un ambicioso paso con la validación de la especificidad cinematográfica: no sólo habría de demostrarse el estatuto estético del cine, sino que también se confirmaba un *más allá* de la realidad, revelado en sus propiedades fotogénicas. El marco estético nos dirige a un compromiso epistémico que culmina en una metafísica acerca de lo real. Y, de nuevo, impone una

normatividad aparentemente estética pero en último término moral (pues, ¿cómo pudiera ser lícito sustraerse a esa dimensión oculta de la realidad que nos tienta en la praxis cinematográfica?).

Claro que, con Bazin y Cavell, advino un giro que a primera vista parece cancelar esta argumentación. Si, ahora, la especificidad cinematográfica radica en su naturaleza fotográfica y su automatismo causal, aminorando la intencionalidad del artista, parece que se aboca al filme a devenir una mera réplica especular de lo que registra. Pero, afortunadamente, disponemos de al menos dos argumentos que modifican esta conclusión: en primer lugar, la concepción baziniana del realismo como técnica artificial (como atestigua su énfasis en el plano-secuencia y la profundidad de campo), que nos dirige a concluir que tan normativa resulta la captación de la fotogenia como el respeto a la integridad espacio-temporal de lo real. Y, en segundo lugar, nos hallamos frente al giro ético que se anuncia en Bazin y se consolida en Cavell, es decir, ante el hecho de que la realidad última que se revela en la experiencia cinematográfica es la de un espectador obligado por los (buenos) filmes a transformar su actitud natural y responder activamente al mundo que le presenta la proyección. Podemos concluir provisionalmente que el “realismo” que perseguimos posee una doble dimensión: como técnica estilística y como modo de apertura del mundo que cuestiona la pasividad del sujeto moderno. Recuérdese la importancia del *misterio* tanto para Bazin<sup>140</sup> como para Cavell; para el crítico francés hay una característica misteriosa de lo real que refiere como *ambigüedad*, mientras que para el autor de *The World Viewed* nada hay más misterioso que el objeto filmico. Aunemos, en fin, ambas ideas y obtendremos la última y decisiva conclusión: *sólo un objeto misterioso podrá revelarnos el misterio de lo real*. Claro que el centro de ese misterio

<sup>140</sup> “(...) the type of ambiguity in question revolves around a belief in the 'ultimate mystery of the human heart'. Connected with this is the injunction that such mystery demands that we must refrain from judging and interpreting others” (Carroll 1988b: 115).

es precisamente nuestra condición, por lo que la revelación final será la magnitud de nuestro “modo de ser”, dinamitándose la frontera entre el sujeto y el objeto (¡entre el espectador y *el mundo visto!*) y consumándose la conversión ética que trastoca nuestra perspectiva ante lo que nos circunda.

\*\*\*

PARA lo que sigue, amén de retener estas ideas, es necesario profundizar en la dimensión normativa que ya hemos establecido. A estas alturas se habrá apreciado que tal normatividad afecta a lo que más arriba aventuramos como *forma*: ese “algo más” que aparecía junto a los hechos representados y sin cuya mediación resulta imposible expresar contenido alguno. Conviene ahora ser más rigurosos. Y para ello recurriremos a la definición de *forma filmica* (“film form”) que hicieron célebre David Bordwell y Karen Thompson en un manual ya imprescindible:

“A film is not simply a random batch of elements. Like all artworks, a film has form. By film form, in its broadest sense, we mean the overall system of relations that we can perceive among the elements in the whole film. Since the viewer makes sense of the film by recognizing these elements and reacting to them in various ways, we’ll also be considering how form and style participate in the spectator’s experience” (Bordwell & Thompson 2008: 55).

El conjunto de elementos estilísticos y narrativos, unido a los procedimientos técnicos utilizados – la suma, en fin, del “qué” se cuenta y el “cómo” se relata, los dos niveles que consignaban Aumont *et. al.* al hablar de la ficción – acaba formando un patrón global que dota de sentido a la representación. Solemos referirnos a esta constelación de recursos como el “estilo” del cineasta, al menos desde que la *Nouvelle Vague* y la “política de

los autores” consiguiera equiparar definitivamente el cine con el resto de prácticas artísticas. Sea como fuere, esta noción amplia de forma fílmica nos permite comprender cuán alejadas y por qué están las propuestas formales de Epstein y Bazin; les separa, precisamente, lo que tienen en común: los presupuestos revelacionistas. La diferencia viene marcada por lo que se aspira a revelar. Los objetivos de cada cineasta le obligarán a venerar una u otra forma fílmica, y esta última no podrá ser considerada – como han hecho los teóricos que se han interesado especialmente por el “contenido” – un mero “adorno” o un irrelevante “añadido”.

Sin embargo, es necesario remarcar que esta división entre *forma* y *contenido* ha de interpretarse como un recurso únicamente heurístico; como prosiguen Bordwell y Thompson, la unidad de un filme se obtiene en la síntesis y el engarce de los dos principios organizadores o conjuntos de elementos, tanto estilísticos como narrativos. Con esta perspectiva, pues, ya no tiene sentido demarcar la narración de la forma y asegurar, en la línea de quienes han argumentado acerca de la especificidad del medio-cine, que sólo los elementos estilísticos podrían considerarse distintivamente cinematográficos por lo que tienen de formales; se trata, antes bien, de detectar cómo el filme concreto vincula la conjunción de ambos principios y qué efectos se desprenden de su unión<sup>141</sup>, como modo de conjurar la separación tajante entre forma y contenido: “If form is the total system that the viewer attributes, there is no inside or outside. Every component *functions as part of the overall pattern* that engages the viewer” (Bordwell & Thompson 2008: 56. Énfasis del autor). Un *patrón* que nos permite sentenciar que la forma también *crea* el contenido (pues, entre otras cosas,

---

<sup>141</sup> Jerrold Levinson lo ha expuesto con esta sugerente fórmula: “with art we appreciate the *unique way* in which the artwork embodies and carries its message (...). That is to say, we value the vehicle of the message as much as, or more than, we do the message *per se*, or better, we value precisely the message-as-conveyed-by-that-specific-vehicle” (Levinson: 1997: 82. Énfasis del autor).

sin duda le imprime el efecto emocional que provocan las imágenes) al tiempo que modela las *expectativas* y *reacciones* del espectador. Y, por todo esto, hay quien se ha atrevido a afirmar que, bien mirado, *un travelling es una cuestión moral*.

## 2. Una defensa de la recreación cinematográfica

“Siempre puede expresarse todo, en suma. Lo inefable de que tanto se habla no es más que una coartada. O una señal de pereza (...) ¿Pero puede oírse todo, imaginarse todo? ¿Podrá hacerse alguna vez? ¿Tendrán la paciencia, la pasión, la compasión, el rigor necesarios?

(Jorge Semprún, *La escritura o la vida*)

### - *El abyecto travelling*

HAY un momento paradigmático de la Historia en el que *realismo* y *experiencia* se funden con el debate sobre la *representación* que estamos tratando aquí: el problema de la *Shoah* y los *Lager* durante el nazismo y la Segunda Guerra Mundial. Aunque el problema de fondo es anterior – sus orígenes literarios más célebres pueden remontarse al intento conradiano por captar “El Horror” en *El corazón de las tinieblas* –, será la experiencia y el testimonio de haber sufrido las condiciones y situación de los campos de concentración el momento que reaviva el debate sobre *la representación de lo irrepresentable*. ¿Cómo aproximarse, con justicia, a una experiencia que trasciende los límites del propio concepto de experiencia? ¿Cómo podríamos encontrar una *forma artística* adecuada que no trivialice ni desenfoca la experiencia límite de sobrevivir en un campo? ¿Cómo, en suma, es posible dar *testimonio* de algo que sobrepasa cualesquiera de nuestras capacidades racionales? ¿Cómo *revelar* una dimensión de lo real que va más allá de la apología baziniana, de la fotogenia de Epstein, e incluso del propio concepto de vida? Pues se trata, sí, de representar un

hecho histórico a la manera de los feriantes de Scola; pero un hecho histórico incomprensible sin adentrarse en la experiencia que lo llena de sentido, si lo tuviere. Se trata de la exploración de un nuevo tipo de realismo, si es que queremos utilizar este término, que exige abandonar cualquier postulado sobre un presunto isomorfismo entre el lenguaje, el arte y el mundo, pues las exigencias de esta representación son diametralmente distintas.

En cuanto a la ilustración de este debate en el campo del cine, su punto álgido – antes del glorioso *revival* que supuso la *Shoah* de Claude Lanzmann – se dio en 1961 a raíz de uno de los últimos planos del filme *Kapò* (Gillo Pontecorvo, 1960). En él, la protagonista del metraje, una judía deportada a un *lager* que desempeña allí el papel de *capo*, se suicida precipitándose a la alambrada electrificada que circunda el recinto. Una vez muerta, un *travelling* reencuadra el cadáver tieso en los alambres desde un plano general con perspectiva oblicua – la alambrada en primer término, el cadáver tras ella y el barullo del resto de presos detrás parcialmente difuminado –, hasta desembocar en un plano medio del cadáver, con atención especial a su brazo extendido y su mano abierta. En 1961, el crítico y cineasta Jacques Rivette se refería a este recurso filmico, a este polémico *travelling*, como abyecto. Merece la pena citarlo *in extenso*:

“Obsérvese sin embargo en *Kapo* el plano en el que Riva se suicida abalanzándose sobre la alambrada eléctrica. Aquel que decide, en ese momento, hacer un *travelling* de aproximación para reencuadrar el cadáver en contrapicado, poniendo cuidado de inscribir exactamente la mano alzada en un ángulo de su encuadre final, ese individuo sólo merece el más profundo desprecio (...). Digamos que podría ser que todos los temas nacen libres y en igualdad de derechos. Lo que cuenta es el tono, o el acento, el matiz, no importa cómo lo llamemos: es decir, el

punto de vista de un individuo, el autor, un mal necesario, y la actitud que toma dicho individuo con respecto a lo que rueda, y en consecuencia con el mundo y con todas las cosas. Lo cual puede expresarse con la elección de las situaciones, la construcción de la intriga, los diálogos, la interpretación de los actores, o la pura y simple técnica, 'indistintamente pero en la misma medida'. Hay cosas que no deben abordarse si no es con cierto temor y estremecimiento; la muerte es sin duda una de ellas, ¿y cómo no sentirse, en el momento de rodar algo tan misterioso, un impostor? Más valdría en cualquier caso plantearse la pregunta, e incluir de alguna manera este interrogante en lo que se filma” (Rivette 2005: 37).

Inmerso en el mismo debate, y suscribiendo la posición de Rivette, Godard sentenció con otro célebre aforismo: “Un *travelling* es una cuestión moral” (citado en Rivette 2005: 37). Despojemos al fragmento de literatura y veremos que aquí se halla contenida una idea nuclear a nuestros efectos: la *forma filmica* a la que antes aludíamos tiene consecuencias éticas. No vale todo para aproximarse a según qué sucesos, vivencias y experiencias. No es el contenido lo que impone el valor – en este caso, una presa judía suicidándose dentro de un campo – sino cómo se transmite ese mero hecho al espectador, qué actitud exhibe el cineasta y qué efectos emocionales se busca provocar. Si retrocedemos a la teoría, de nuevo Bordwell y Thompson nos proveen del trasfondo que clarifica estas operaciones:

“an artwork's form creates a special sort of involvement on the part of the spectator. In everyday life, we perceive things around us in a practical way. But in a film, the things that happen on the screen serve no such practical end for us (...) how even as basic an act of filmmaking as framing a shot creates a particular way of seeing (...) We watch a pattern that is no longer just 'out there' in the everyday world; it has become a calculated part within a self-contained whole. Film form can even make



us perceive things anew, shaking us out of our accustomed habits and suggesting fresh ways of hearing, seeing, feeling, and thinking.” (Bordwell & Thompson 2008: 56).

Aquí, apostillan Rivette y Godard, se da un inadmisibile embellecimiento de la situación, un impulso esteticista que trivializa la experiencia límite a la que (en principio) el filme quería aproximarse, convirtiendo la gravedad de la situación en un espectáculo. Lejos de revelarse algo importante de la cuestión se la está ocultando y velando tras un recurso tramposo propio de otros géneros y temáticas. Aquí, por utilizar el famoso diagnóstico de Adorno, se está haciendo poesía después de Auschwitz. Y eso resulta, cuanto menos, abyecto.

Más allá del debate circunstancial, esta polémica nos dirige a la pregunta clave: ¿qué forma filmica, pues, debiera utilizarse para captar, revelar o representar la cruda (i)rrealidad de los presos, respetando esa no-vivencia tanto en su vertiente epistemológica como en sus aristas éticas? ¿Qué normatividad estética debiéramos aplicar para dar testimonio fielmente? O, más aún, ¿está el cine capacitado – lo está el arte en general – para representar lo irrepresentable, o más bien *de lo que no se puede hablar hay que guardar silencio*?

- “No puedes decir más de lo que ves”

UNOS años antes había visto la luz la intachable y magistral *Nuit et Brouillard* (Alan Resnais, 1955). Allí se alternan las aterradoras imágenes de archivo en blanco y negro datadas de 1944 con imágenes en color de Auschwitz-Birkenau tras la liberación, encuadradas por la narración del actor Michel Bouquet, punteadas por la música compuesta por Hans Eisler y verificadas por un guión coescrito por un poeta superviviente: Jean Cayrol. Es cierto que el sistema narrativo y formal del documental es

complejo – un análisis preciso atendería a la significación de la *voice over*, a la intención de un montaje de precisión quirúrgica, al uso de la música, al ritmo poético trufado de significativos silencios, etc... –, pero a nuestros efectos importa centrarse en cómo filma Resnais el campo diez años después de la liberación. Pues, si hemos de confiar en las observaciones del crítico Serge Daney, el director francés encontró la clave que estamos persiguiendo:

“Extraño bautismo de imágenes: comprender al mismo tiempo que los campos de concentración eran verdaderos y que la película era justa. Y que el cine -¿y solo él?- era capaz de instalarse en los límites de una humanidad desnaturalizada. Sentí que las distancias establecidas por Resnais entre el sujeto filmado, el sujeto filmante y el sujeto espectador eran, tanto en 1959 como en 1955, las únicas distancias posibles. Noche y niebla, ¿una película bella? No, una película justa. Era *Kapò* la que quería ser una película bella y no podía. Y yo nunca estableceré muy bien la diferencia entre lo bello y lo justo. De ahí el aburrimiento, ni siquiera "distinguido", que me producen las bellas imágenes” (Daney 1998: 25).

*Nuit et Brouillard* es justa. Éticamente aceptable, responsable y comprometida. Es la prueba de que el cine - “¿y solo él?” - cuando quiere, puede. Pero sucede que en la filmación del Auswitchz contemporáneo al filme de Resnais se ha seguido un patrón que no cuesta acercar a las prospecciones bazinianas sobre el realismo espacial y a la máxima de evitar todo lo posible el montaje hasta conseguir que “lo imaginario tenga sobre la pantalla la densidad espacial de lo real” (Bazin 2012: 74)<sup>142</sup> (¿reconciliación final de Méliés y los Lumière?). Así, el director de clásicos como

<sup>142</sup> Más claro todavía: “El realismo reside (...) en la homogeneidad del espacio. Así se ve que hay casos en los que, lejos de constituir la esencia del cine, el montaje es su negación. La misma escena, según que se trate mediante el montaje o en un plano general, puede no ser más que pésima literatura o convertirse en gran cine” (Bazin 2012: 77).

*Hiroshima, mon amour* y *El año pasado en Marienbad* opta por largos *travellings* sin apenas cortes para entrar en el campo, decide mantener el color del metraje para contrastarlo con las imágenes de archivo en blanco y negro, desliza la cámara suave y lentamente (¿*cámara-ojo*?) por los barracones y espacios, permitiendo al espectador un papel activo para fijar su atención donde prefiera<sup>143</sup>... Como explica la profesora Rebeca Romero Escrivá,

“El uso del *travelling* da la sensación de que el espectador es el que se mueve junto a la cámara, es el ojo que observa el estado de las cosas, es quien descubre lo ocurrido. El acechante movimiento de cámara genera la perspectiva de un dedo acusador, que corresponde al punto de vista del espectador, que sabe quién cometió la barbarie y se adentra en el sufrimiento de las víctimas” (Romero Escrivá 2007: 143).

Se ha dicho repetidamente hasta devenir un *cliché*, pero merece la pena recordarlo: la cámara fija implica *observación*, la cámara móvil *observador*. Resnais decide llevar de la mano al espectador por el túnel de la dramática historia de un pasado/presente aterrador.

Más interesante se torna la elección de esta opción estética con el trasfondo del documento elaborado por Alfred Hitchcock por encargo de su amigo el también cineasta Sidney Bernstein, a la sazón jefe de la sección audiovisual de la *Psychological Warfare Division* de la *SHAEF* británica, con la intención de orientar cómo debieran presentarse al gran público las imágenes de los campos filmadas por los aliados para que aquél las digiriese correctamente; en esa guía metodológica confeccionada por el “maestro del suspense” leemos recomendaciones que recuerdan al montaje prohibido de Bazin *avant la lettre*, y que pueden sintetizarse en tres máximas:

---

<sup>143</sup> *Vid.* notas 129, 130 y 131 para recordar la ascendencia baziniana de esta propuesta.

contextualizar, evitar la fragmentación y promocionar la inclusión de tomas largas (*Vid.* Sussex 1984: 96). Como ha destacado el profesor Aaron Rodríguez, “tanto Hitchcock como Bazin coincidieron en una idea: la ausencia de montaje implica, de alguna manera, una cierta verdad en la recepción de las imágenes” (Rodríguez 2014)<sup>144</sup>.

Pues bien: no es ocioso establecer una secuencia entre Hitchcock-Bazin-Resnais a propósito de la filmación de los campos, sino que es precisamente esta triada la que permite comprender las intenciones de los tres en lo que al realismo respecta<sup>145</sup>. En los tres casos se trata de que las imágenes *hablen* por sí mismas. Que se deseche todo sentido (pre)determinado por el artificio y la manipulación (esa ausencia de subjetividad tan cara a Bazin). Que se permita al espectador, observador activo, *pasearse* libremente por lo que se muestra y así asomarse *al espejo de la historia*. Que se cumpla, en fin, la máxima de Thoreau sobre la epifanía de la imagen: *no puedes decir más de lo que ves*.

#### - *La recreación*

ATENDAMOS a un punto con frecuencia ignorado en este intenso debate. Es cierto que hay una exigencia realista, una demanda de comprensión de la realidad histórica en todas sus aristas, que preside la apuesta estética del tándem Hitchcock/Resnais. Pero ha de notarse que había otra exigencia, no desdeñable, mucho más cercana a cuestiones pragmáticas, a saber: la

---

<sup>144</sup> Jacobs lo ha explicado en estos términos: “Discussing Bazin's film theory, Dudley Andrew wrote: 'montage is always in some sense a *telling* of events, while depth-of-field shooting remains at the level of *recording*' (...). Hitchcock, too, advocated a kind of cinema that aims at *recording* instead of *telling*” (Jacobs 2010: 272. Cursiva del autor).

<sup>145</sup> Seguimos a Steven Jacobs en este particular: “(...) moving at a slow and constant speed, Resnais's smooth, eye-level tracking shots evoke the point of view of the anguished individual rather than the military, forensic, or historiographical gaze. By combining a haunted space with a moving camera and identification techniques such as the point of view shot, Resnais's documentary brings up Hitchcockian sensibilities” (Jacobs 2010: 274).

necesidad de alcanzar un grado de verosimilitud satisfactorio para el escéptico y asustadizo espectador de la época. Y es que, como didácticamente sintetiza el profesor Aaron Rodríguez,

“[las] primeras experiencias de exhibición generaron un extraño efecto: una parte de los espectadores, ciudadanos aliados, afirmaron 'no creerse el contenido de las imágenes' o considerar de mal gusto su inclusión 'antes de disfrutar de un cortometraje animado del Pato Donald'. Dos rasgos parecían dominar el contenido significativo de estas imágenes: de un lado, su extraña falta de verosimilitud, y de otro, la necesidad que parecían exigir de ser llevadas más allá de los circuitos convencionales. Las imágenes de los campos provocaban un cortocircuito interior (ya sea por la vía del rechazo o de la fascinación) y un efecto de contagio *contra* las imágenes que eran proyectadas junto a ellas” (Rodríguez 2014).

Esta constatación impone un viraje teórico desde la pregunta por la representación de la realidad a la recepción y reacciones del espectador. Un espectador que no puede concebirse ya bajo el signo del sujeto trascendental – como hiciera, sin ir más lejos, el pionero Hugo Munsterberg –, pues estamos frente a un espectador empírico, acostumbrado a los códigos de recepción de imágenes del momento, con ciertas ideas (pre)concebidas acerca de lo que supuso el exterminio y la guerra y que ha aprendido a disfrutar del cine de una manera particular. De ahí que quepa considerar los filmes de Hitchcock y Resnais – como, por cierto, todos lo que conforman el gran conjunto de documentales realizados por los aliados – como filmes de *propaganda*: frente a este espectador *de carne y hueso* que había mostrado su rechazo a los documentos de los campos, cabía ensayar un nuevo modo de transmisión de esas insoportables imágenes, otra manera de relatar los hechos capaz de “entrenar” al espectador, de acostumbrarle a la

visualización del horror *para provocarle una reacción al tiempo ética y política*.

Se trataba, pues, de convocar una *reacción emocional* que desembocara en una *reflexión racional e intelectual*. En la medida en que puedan considerarse documentales propagandísticos, constituyen también un cine crítico, politizado y testimonial. Y desde este punto de vista ya no es posible postular una suerte de *télos* que sea un mero espejo de la historia y una documentación neutral, sino una perspectiva estética plenamente consciente de que debe afectar al espectador con determinadas técnicas y artificios, pues de no hacerlo tales filmes resultarían inocuos o, en el peor de los casos, contraproducentes. La realista no es, ahora lo vemos, la “perspectiva correcta” – por decirlo wittgensteinianamente –, sino una técnica subordinada a ciertas finalidades y objetivos. A toda descripción, podríamos afirmar con la tradición pragmatista, le subyace una valoración y un fin; y, si no hay descripciones neutras que conecten con la “realidad en sí”, tampoco hay una técnica cinematográfica, *pace* Bazin, que pueda conseguir algo similar. Donde pareciera haber sólo hechos, descubrimos que hay indudables intenciones. Y esto, tal vez, lejos de ser un freno o un límite, sea la gran posibilidad del arte en cuanto a la apertura de nuevos espacios de experiencia. Pues, al cerrar la puerta a la revelación, se abren las ventanas de la recreación<sup>146</sup>.

A justificar nuestras intuiciones ayuda el testimonio del escritor Jorge Semprún, superviviente de Buchenwald, en su imprescindible *La escritura o la vida*. Semprún relata allí su reacción al ver por vez primera imágenes proyectadas de los campos en un cine de Locarno un tiempo

<sup>146</sup> Por cierto que ya Rivette se cerciora de este carácter “constructivista” del documental de Resnais, y es este carácter crítico y subjetivo aquello que lo hace a su juicio digno de alabanza frente a *Kapò*: “Entonces comprendemos que la fuerza de *Nuit et brouillard* procede en menor medida de los documentos que del montaje, de la ciencia con la que se ofrecen a nuestra mirada los crudos hechos, reales (...) el cineasta juzga lo que muestra, y es juzgado por la manera en que lo muestra” (Rivette 2005: 37).

después de su liberación. Según se desprende del relato, aquellas imágenes del noticiero previo a la película – proyectadas, por cierto, “tras la crónica de una competición deportiva y de alguna reunión internacional en Nueva York” (Semprún 2015: 215) – estaban filmadas y montadas en el modo realista que pudieran haber preconizado los cineastas del apartado anterior:

“El *ojo de la cámara exploraba* el interior de un barracón (...). El *ojo de la cámara registraba* el movimiento de las palas mecánicas del ejército americano (...). El *ojo de la cámara captaba* el gesto de tres jóvenes deportados (...). El *ojo de la cámara seguía* el lento caminar de un grupo de deportados renqueando...” (Semprún 2015: 215-216. Énfasis agregado).

Pero sucede, a su juicio, que tales imágenes, “aun cuando mostraban el horror desnudo” (Semprún 2015: 217), resultaban *mudas*. La técnica utilizada no hacía justicia a lo sucedido, pues “no expresaban nada preciso sobre la realidad mostrada” (Semprún 2015: 218). ¿Cómo, pues, se debería haber procedido para extraer de lo registrado las sensaciones más próximas a la vivencia? Aquí viene la clave, según el célebre literato: “se tendría que haber tratado la realidad documental como una materia de ficción” (Semprún 2015: 218). Contra Thoreau, podríamos decir, sí puede decirse más de lo que se ve; más aún, tal debiera ser el objetivo de toda creación artística a nuestros efectos, pues de otro modo estamos velando “la diferencia entre lo visto y lo vivido” (Semprún 2015: 216). Para esa experiencia límite de horror, al tiempo individual e histórica, la mejor opción (¿la única?) consistiría en rescatar todas las técnicas que acaban confluyendo en una forma filmica mucho más cercana al constructivismo, el artificio y la manipulación que a cualquier óptica próxima a la epifanía de la imagen. Fijémonos, si no, en el repertorio de técnicas que recomienda

Semprún con la autoridad moral de haber sido una víctima durante nada menos que dieciséis meses:

“Se tendría que haber trabajado la película a fondo, en su propia materia fílmica, que detener a veces su desarrollo: que fijar la imagen para agrandar unos detalles determinados; que reanudar la proyección en cámara lenta, en unos casos, que acelerar el ritmo, en otros momentos. Sobre todo se habría tenido que comentar las imágenes, para descifrarlas, inscribirlas no sólo en un contexto histórico, sino en una continuidad de sentimientos y de emociones. Y este comentario, para acercarse lo más posible a la verdad vivida, tendría que haber sido pronunciado por los propios supervivientes” (Semprún 2015: 218).

Contra Bazin, pues, Semprún recupera las técnicas de la tradición formalista y sugiere que, para constituir una representación crítica, es prescriptivo manipular la atención del espectador y compelerlo a reparar en ciertos detalles; si se renuncia a esta práctica, el resultado será obnubilar la vivencia que se presente desvelar. La ideología se sitúa, en consecuencia, en fingir que es factible una recepción crítica de las imágenes mediante el mecanismo de la simple mostración. Insistamos, pues, en que la imagen no es ni puede ser (auto)suficiente: allá donde terminan sus posibilidades comienzan las de la (re)creación artística, en tanto que el núcleo de la cuestión – un centro, por cierto, que sólo las víctimas de tales experiencias son capaces de comprender en todo su exceso – consiste en que no se trata de que “la experiencia vivida sea indecible [sino] invivible, algo del todo diferente. Algo que no atañe a la forma de un relato posible, sino a su sustancia. No a su articulación, sino a su densidad” (Semprún 2015: 25). Con estos parámetros podría afirmarse que los realistas han desenfocado la cuestión, han partido de presupuestos equivocados, han errado el tiro: “Sólo



alcanzarán esta sustancia, esta densidad transparente, aquellos que sepan convertir su testimonio en un objeto artístico, en un espacio de creación. O de *recreación*. Únicamente el artificio de un relato dominado conseguirá transmitir parcialmente la verdad del testimonio” (Semprún 2015: 25. Énfasis agregado).

Se impone así el uso del realismo que estamos persiguiendo a lo largo de esta sección, a saber: un realismo capaz de aproximarse a la verdad, por definición parcial, de situaciones y testimonios límite y a esa dimensión experiencial de vivencias abrumadoras sin la que es imposible *comprender*. Podría argumentarse que “realismo” no es el mejor rótulo para esta perspectiva, pero aquí pensamos que aceptar el matiz sería conceder que por realidad sólo cabe entender la frialdad descorazonada de presuntos hechos desnudos. La realidad, cuanto menos la vital, tiene límites borrosos y colinda con la fantasía y la ficción (como, por ejemplo, la tradición psicoanalítica no ha dejado de señalar)<sup>147</sup>. Y a veces sólo el recurso a la ficción es capaz de hacernos comprensibles – de *El corazón de las tinieblas* a *Noche y Niebla* y *La escritura o la vida* – lo insoportable de algunas amargas verdades. Como escribiera Vargas Llosa acerca del relato de Joseph Conrad que en cierto modo inaugura nuestro tema, “hay verdades tan intolerables en la vida que justifican las mentiras. Es decir, las ficciones; es decir, la literatura” (Vargas Llosa 2001: 23). Y, claro, también el cine.

---

<sup>147</sup> También Cavell, en este punto, milita en una línea similar. Como explican Rothman y Keane, para Cavell “reality is precisely what fantasy can be confused with (and what can be confused with fantasy), and reality is precisely what it is whose existence human beings are capable of doubting” (Rothman & Keane 2000: 67). Este presupuesto es el que parecen olvidar los defensores del realismo mimético, en la medida en que asumen que la realidad puede darse por garantizada, autosubsistente, idéntica a sí misma y radicalmente independiente; con ello, en realidad lo que hacen es validar el marco escéptico y esencialista de la modernidad que separa tajantemente al sujeto del objeto, y se condenan a enquistarse en el conjunto de aporías conocidas a las que nos lleva esta cosmovisión. Didi-Huberman apostilla, en unas líneas que permiten redondear el trazado, que “no hay imagen sin imaginación” y que “es una enorme equivocación el querer hacer de la imaginación una pura y simple facultad de desrealización” (Didi-Huberman 2003: 9).

- *Conclusión: Il mondo nuovo*

Si lleva razón Semprún, sus observaciones estéticas no tienen nada de excepcional, pues “sucede lo mismo con todas las grandes experiencias históricas” (Semprún 2015: 25-26). Hora es, pues, de volver a Scola y sus feriantes. Como decíamos al comienzo, la caja mágica que permite introducirse en “el nuevo mundo” reproduce las grandes hazañas de la Revolución Francesa. Conforme se suceden los episodios el artefacto los integra, pues su producción va construyéndose al ritmo del avance de la Historia. Si al comienzo los feriantes exhiben la marcha de Versalles tras la cual Louis XVI hubo de trasladarse a las Tullerías por la presión del pueblo, al final de la obra se muestra la decapitación del monarca que da comienzo al Terror. Entre las dos escenas se desarrolla la película de Scola, como si la narración fuera una de las reproducciones del artilugio, en la que un grupo variopinto de personajes – algunos históricos, como el avejentado Casanova que interpreta Mastroiani, otros ficticios – sigue a bordo de una caravana el intento de huida de los monarcas hasta su detención en Varennes (acontecimiento que, a tenor de la historiografía, acabará precipitando su ejecución).

El metraje, en consecuencia, relata un acontecimiento histórico de la misma forma (¿de la única forma?) en que lo hace aquella asombrosa caja, a saber: asumiendo la tensión entre la tendencia objetivista a reproducir hechos acontecidos y el inevitable filtro de ficción que se impone tras la imbricación de “fantasía y realidad”. Como también dejó escrito Semprún al relatar su experiencia en el cine de Locarno, aquí sucede “como si, paradójicamente a primera vista, la dimensión de irrealidad, el contenido de ficción inherentes a toda imagen cinematográfica, incluso la más documental, lastrarán con un peso de realidad incontestable mis recuerdos

más íntimos” (Semprún 2015: 217). La misma paradoja atraviesa conscientemente el episodio de los feriantes y la cinta de Scola que muestra lo que sus dueños anuncian. Por tanto, será la “ficción inherente” al celuloide la que, por decirlo así, acabe aumentando con un “peso de realidad incontestable”, inevitablemente excesivo, lo que se pretende relatar. La metáfora de Scola toma ahora toda su densidad y sentido; la apariencia de verosimilitud y objetividad era paradójica, pues quiérase o no el arte de la proyección y el funcionamiento del cinematógrafo es promiscuo. La verdad desnuda necesita el soporte de la ficción para ser recreada. Y así, y sólo así, la experiencia real y vivida podrá ser invocada aunque sea de forma aproximada. Realismo, experiencia e historia, pues, reunidos finalmente a mayor gloria del cine.

En conclusión: si por objetividad cabe entender la epifanía neutral de una imagen autosuficiente, ello no devendrá más que un mito; en cambio, si por objetividad entendemos la capacidad de *revelar* (parcialmente) la verdad de testimonios y acontecimientos límite, puede que esa característica sea la mejor redención del cinematógrafo. Pues es algo que ni la ciencia, ni la historia, ni la teología y ni siquiera la filosofía son capaces de hacer por sí mismas. Es algo que quizá sólo esté al alcance de la (re)creación artística y poética. Práctica esta última que después de la invención del cinematógrafo, nuestra máquina mágica, se vio sin duda arrojada a terrenos desconocidos, a continentes enteros por colonizar, a un verdadero mundo nuevo.

## SEGUNDA PARTE

### *El cine como modelo imaginario*

#### **C) LA EXPERIENCIA CINEMATOGRAFICA EN LA “INDUSTRIA CULTURAL”:**

##### **Ideología y crítica tras la *muerte del cine***

“Now, *visuality* reigns and social theory needs become film theory”  
(Jonathan Beller 2003: 92)

**RESUMEN:** Uno de los conceptos en que más hemos insistido anteriormente es el de “experiencia cinematográfica”. En la primera parte de este capítulo referiremos cómo tal experiencia ha cambiado progresivamente a causa de las mutaciones que ha sufrido el cine en sus tres niveles de producción, distribución y exhibición. Al hilo de esta transformación presentaremos el debate sobre la posible “muerte del cine” mediante tres de sus participantes más célebres: Susan Sontag, Anne Friedberg y Gilles Lipovetsky. En la segunda parte, algunas conclusiones de la disputa entre el *poscine* y el *hipercine* nos servirán para plantear la cuestión del cine como prototipo de la “cultura de masas” (“mass culture”) a través de tres enfoques tan diferentes como complementarios: la crítica a la “industria cultural” de la Escuela de Frankfurt, la reprobación del *kitsch* del Grupo de Nueva York y el reciente intento de Noël Carroll por describir las condiciones del arte de masas renunciando a toda valoración sobre el mismo.

**ABSTRACT:** One of the concepts that we have previously insisted on is the *cinematographic experience*. In the first part of this chapter we will refer to how this experience has changed progressively due to the mutations that the film industry has undergone in its three levels of production, distribution and exhibition. Following this transformation we will present the debate about the possible *death of cinema* referencing three of its most acknowledged partakers: Susan Sontag, Anne Friedberg and Gilles Lipovetsky. In the second part, some conclusions raised from the dispute between the *post-cinema* and *hypercinema* will establish the bases to deal with the concept of cinema as a prototype of *mass culture* following three different yet complementary approaches: The Frankfurt School criticism to

the *cultural industry*, the New York Group disapproval of the *kitsch* and the recent attempt by Noël Carroll to describe the conditions of mass art by rejecting any assessment of it.

\*\*\*

“Now, visuality reigns and social theory needs become film theory”  
(Jonathan Beller 2003: 92)

## 1. El cine después del cine

EL siglo XX podría delimitarse como ese lapso de tiempo transcurrido entre un parricidio y una derrota, dos muertes con tintes homicidas. Si la primera tuvo cierta premeditación, la segunda advino, a juicio de los enterradores que hallaron los restos diseminados, por causas aparentemente naturales. El enfermo, rehén de sus contradicciones, al fin culminó. Que es como decir que sucumbió.

Entre la muerte de Dios y el fin de la Historia nacieron, vivieron y murieron muchas otras cosas. Tantas como caben en el rótulo *Modernidad*. Una de ellas, quizá la más excepcional – puesto que nadie la esperaba ni la intuía, al menos en la forma en que acabó consolidándose –, fue el Cine. La modernidad intrínseca a esta novedosa forma artística resulta, cuanto menos, de tres factores que le son connaturales: en primer lugar, por las condiciones técnicas que hicieron posible la reproducción del movimiento en una pantalla de tela; en segundo lugar, por su orientación masiva y su constitución industrial ya desde las lucrativas proyecciones de los hermanos Lumière; y, en tercer lugar, porque cabe coincidir con Philippe Moray en que “el cine no sabe, literalmente, que Dios ha existido” (citado en Lipovestky & Serroy 2009: 32). En síntesis: arte secular que irrumpe en un mundo ya desencantado, produce sus obras según el modelo de organización del trabajo taylorista y concibe a su público en términos de consumidores

masivos en un mercado potencialmente global. Modernidad y Cine, pues, aparecen coimplicados. Si han de transformarse o desaparecer, lo harán conjuntamente.

La filosofía ha propuesto, además, otro polo desde el que pensar la modernidad, efecto de las transformaciones antedichas: ante todo, hablar de modernidad consiste en referir una *forma de experiencia*. Y con el cine emergió una experiencia estética hasta entonces inexistente, quizá prototípica – tanto por sus condiciones como por sus resultados – de esa novedosa vivencia en que consiste la modernidad. La *experiencia cinematográfica*, cabe concluir, puede analizarse como la concreción más evidente de la forma de experiencia que la modernidad propone; y su inevitable acompañante, el *espectador* de cine, puede a su vez observarse como la mejor ilustración del *modo de ser* paradigmático de la subjetividad moderna. Al menos así lo han considerado no pocos teóricos de nuestro medio, a los que habremos de llegar más adelante. Pero ahora volvamos a la crónica de otra muerte, anunciada incluso por el mismo Lumière<sup>148</sup>: la del propio cine, condenado a la misma suerte que su matrona.

El pistoletazo de salida, a nuestros efectos, lo dio Susan Sontag hace dos décadas. En un artículo significativamente titulado “The Decay of Cinema”, Sontag argumentaba que las hondas transformaciones del cine permitían aventurar su desaparición. Los nuevos parámetros de recepción amenazaban su función ritual y colectiva, a causa de la paulatina sustitución de las salas masificadas por la soledad doméstica de la televisión – cambio de escenario, pues, para la experiencia cinematográfica. Además, la saturación de imágenes y sus nuevos soportes atenuó la fascinación por la Gran Pantalla, condición para aquella actitud cuasi reverencial y predispuesta a absorberse y diluirse en las imágenes proyectadas – segunda

---

<sup>148</sup> Se atribuye a Antoine Lumière la siguiente desnortada profecía: “The cinema is an invention without a future” (citado en Belton 2014: 460).

alteración de la experiencia perceptiva, esta vez centrada en el modo de *atención* y fijación de la *mirada*. Por último, la sofisticación y diversificación de la industria redundaba en una *estandarización* generalizada, con sus consecuentes reducciones de calidad artística. La prueba definitiva, síntoma evidente de estas mutaciones, era a su juicio la desaparición de la religión secular que acompañó al cine desde casi sus inicios: “If cinephilia is dead, then movies are dead too” (Sontag 1996). La *nueva forma de experiencia moderna* que el cine promocionaba ya no era tal: otra *novedad* sustituía la anterior, pero sin posibilidad de síntesis superadora, confirmando los designios de los más agoreros. El cine había muerto por culpa de las mismas fuerzas y dinámicas que lo habían engendrado. Como la propia modernidad, su arte más representativo llevaba en las entrañas el germen de su superación.

Cambio de época reflejado, y quizá promocionado, por el propio cine. Ya hablemos del *poscine* que acompaña a la condición posmoderna (Cf. Friedberg 1994) o prefiramos el rótulo de *hipercine* como ropaje de una posible hipermodernidad (Cf. Lipovetsky & Serroy 2009), lo cierto es que hay consenso en afirmar la radicalidad de los cambios acontecidos. Así, conviene insistir en al menos tres motivos nucleares, asumidos tanto por negacionistas como por profetas de la muerte del cine e implicados en el escrito pionero de Sontag: en primer lugar, el foco habrá de apuntar al análisis de una sociedad cuyos dispositivos tecnológicos y mediáticos han proliferado tanto que han desbancado al cine como principal soporte de la imagen. De los cines de barrio y las filmotecas a la multiplicidad de formatos y artilugios; del *mayor espectáculo del mundo* a la espectacularización de todos los ámbitos de la sociedad. Si se quiere comprender el alcance de una sociedad mediatizada por la ubicuidad de la imagen, nada mejor que referir la dispersión del cine en los nuevos pedazos.

Primera hipótesis: la teoría del cine – o de lo que quede de él – es una entrada privilegiada al análisis de la sociedad (multi)mediática del *show business*.

Una segunda asunción, corolario de esta primera, consiste en recorrer los cambios en la experiencia cinematográfica, y por lo tanto en el nuevo régimen visual que la acompaña, con el objetivo de descifrar sus posibles efectos (ideológicos) sobre la subjetividad. No hay cine sin experiencia cinematográfica, pero pueden darse ciertas constantes de este tipo de experiencia estética allá donde no haya cine. Segunda hipótesis: el cine ha sido la forma artística que con más éxito ha popularizado un tipo de mirada. La mirada es ante todo una forma de fijar la atención; y pensar, parafraseando a Albert Camus, es aprender de nuevo a ver y a dirigir la atención (Cf. Camus 1981: 42). Si ahora hay alguien (o algo) que *piensa por nosotros* será porque nos ha robado la atención, y con ella la autonomía; el contraataque precisará, por tanto, una reconquista de la mirada. ¿Puede el cine – o sus restos – ayudar a tal empresa o, por el contrario, su función ha sido intrínsecamente alienante, como decretaran Adorno y Horkheimer?

El último punto de vista consistirá en centrar la cuestión del cine como arte de masas, verdadera matriz de los aspectos enunciados. Conformémonos, por el momento, con la propuesta de Alan Badiou: “un arte es de masas cuando obras artísticas, grandiosas obras de arte, incontestables, son vistas y amadas por millones de personas en el momento mismo de su creación” (Badiou 2004: 29). No cuesta cerciorarse, en virtud de esta definición, de que la condición que posibilita una recepción de estas dimensiones se sitúa en lo que Walter Benjamin denominara *reproductibilidad técnica* (Cf. Benjamin 2003). En un tiempo récord que dinamita toda frontera millones de almas pudieron celebrar, casi bajo el signo de un Acontecimiento, el estreno de filmes hoy a la cabeza de todos



los cánones. Sólo este dato ya permite considerar al cine como el arte de masas por excelencia; el primero, y seguramente el único, que se ha recibido al margen de las habituales coordenadas espacio-temporales que han condicionado la lectura de libros, el visionado de cuadros y obras teatrales y el disfrute de óperas y conciertos. El cine, o algunas de sus obras, se presenta y se presencia *en todas partes al mismo tiempo*, forjando la “pantalla global” que Lipovetsky y Serroy han tratado de examinar. Y, por eso, a condiciones globales corresponderán efectos globales. Tercera hipótesis: los mecanismos y procesos masivos de lo que queda del cine, anclados en la omnipresente industria audiovisual, abrirán o clausurarán las posibilidades de transformación y/o resistencia del estado de cosas vigente.

A continuación, detallaremos sendos aspectos de estas tres hipótesis, primero mediante la reconstrucción de la postura de dos importantes contendientes en el debate sobre el fin del cine y después a través de la exposición de algunas ideas básicas de la Escuela de Frankfurt.

### **1.1. Del Poscine al Hiper cine**

LA polémica acerca de la “muerte del cine” involucra diversos temas que conviene separar por mor de la claridad. El primero, que opera como *background*, consiste en un diagnóstico sobre la magnitud de las mutaciones que ha sufrido el fenómeno del cine, tan profundas que han amenazado incluso su identidad<sup>149</sup>. Este dictamen, a su vez, puede clasificarse según los niveles a los que ha afectado la transformación. En palabras de Anne Friedberg, la mejor exponente de quienes advierten una *situación poscinematográfica*, la evolución ha sido total: “almost all of our assumptions about the cinema have changed: its image is digital, not photographically based, its screen format is small and not projection-based, its implied interactivity turns the spectator into a 'user'” (Friedberg 2010:

<sup>149</sup> *Vid.* nota 28

439-440). Por el lado de la base física del medio se habría dado, fundamentalmente, una alteración en el estatuto de la imagen cinematográfica – del *celuloide* al *digital* – y en el soporte de la proyección – de la “Gran Pantalla” a la “pantallización” de la cotidianeidad. Estos cambios tecnológicos, presagiados por el *boom* de la televisión y acrecentados por la revolución digital de los 90, habrían llegado a afectar profundamente a la tradicional experiencia cinematográfica, tanto por la deserción de las salas de cine en beneficio del televisor – cuando no del ordenador e incluso del teléfono móvil y la *tablet* – cuanto por los efectos de este cambio de formatos y escenario, que puede conllevar una metamorfosis en la figura del *espectador*, ahora más cerca del “usuario” y el “consumidor” que del “cinéfilo” que reivindicara Sontag. Por recurrir a una terminología que hemos utilizado en los capítulos precedentes, la transmutación ha afectado tanto a la especificidad del medio como a los límites de la experiencia cinematográfica.

Por otro lado, los pormenores de la muerte del cine implican una valoración acerca de la Modernidad, habida cuenta de que ésta fue sin duda su matriz histórica<sup>150</sup>. Evaluar la situación actual del cine equivale a proponer una lectura sobre la superación o la pervivencia de la modernidad. Más aún: si es cierto que el cine ha constituido la experiencia estética más característica de la modernidad, cabe considerar la teoría del cine como un acceso privilegiado a las claves de aquel *esprit du temps* que está en cuestión. Como plantean Lipovetsky y Serroy, pensar el cine hoy día habría de consistir principalmente en:

---

<sup>150</sup> Aceptamos en este particular la descripción de Lipovetsky y Serroy: “(...) el cine estableció una especie de ruptura que, sin llegar a ser como la de la vanguardia, fue más radical si cabe. Hay una revolución moderna del cine que no tiene nada que ver con las vanguardias: es la que ha producido un arte radicalmente nuevo, totalmente democrático y comercial, un arte de consumo de masas. La modernidad profunda del cine está ahí, en ese arte de masas, dispositivo sin precedentes, que contribuye ampliamente a imponer.” (Lipovetsky & Serroy 2009: 35).

“(…) poner de relieve lo que dice el cine sobre el mundo social humano, cómo lo reorganiza, pero también cómo influye en la percepción de las personas y reconfigura sus expectativas. Ni sistema cerrado ni puro espejo social (...) debe interpretarse de forma global, por dentro y por fuera, como efecto y como modelo imaginario (...) se trata de abordar la *economía general* del cine (...) reconociendo en él una capacidad transformadora de lo imaginario cultural global. Una economía del cine a la vez cultural y socioestética, transpolítica y antropológica.” (Lipovetsky & Serroy 2009: 27. Cursiva del autor).

La descripción resulta muy pertinente. Efecto de la sociedad moderna – hoy posmoderna, hipermoderna o líquida – y modelo imaginario susceptible de aplicarse fuera de las salas, el cine en cualesquiera de sus formas es un producto de las condiciones sociales del momento al tiempo que propende a reforzar una cosmovisión determinada mediante su carácter de “máquina social de representación” (Aumont *et al.* 1996: 152). Así las cosas, la discontinuidad contemporánea del cine apunta a una ruptura de mayor envergadura que ha llevado a diferentes teóricos a testar, a través el estudio del cine, sus intuiciones sobre los tiempos que habitamos. Las nuevas coordenadas en que se inscriba nuestro medio permitirían, en síntesis, tomarle el pulso al presente. Veámoslo, pues, en dos de los casos más ilustrativos de este planteamiento, coincidentes en el enfoque aunque contrarios en sus conclusiones: el *poscine* de Anne Friedberg y el *hipercine* de Gilles Lipovetsky y Jean Serroy.

Anne Friedberg ha sido una de las principales propagadoras de la tesis de la muerte del cine y la irrupción de una novedosa fase tras el deceso, a la que bautizó como *poscine*. Así, nuestra autora ha defendido que la mutua influencia entre el cine y la televisión, junto con el incremento de

plataformas tecnológicas que conforman nuestro paisaje cotidiano, desembocó en una suerte de nuevo régimen escópico que suponía una ruptura clara con el “sistema visual” edificado por la época moderna: un nuevo modelo de percepción mediatizado por la representación virtual, cuyos efectos habrían de manifestarse en una experiencia cinematográfica diferente de la acostumbrada. La singularidad de su enfoque radica en su negativa a considerar estos cambios no (sólo) como simples síntomas de los nuevos tiempos, sino como una parte sustancial de sus causas. De manera que, *ex hypothesi*, ciertas características de la “condición posmoderna” serán producidas por el sistema global que el poscine exhibe y ratifica.

¿Cuáles han sido, en consecuencia, los saltos cualitativos acontecidos en el seno de la modernidad que nos permiten anunciar una nueva era? En primer lugar, cabe señalar que la modernidad, como sugerimos más arriba, se ha leído tradicionalmente como una nueva forma de experiencia, con especial énfasis en la percepción del espacio y el tiempo: distancias que se acortan e intervalos que se aceleran hasta provocar una sensación de extrañamiento y desasimiento; mientras tanto el hombre moderno, aturdido y preso de la incertidumbre, asiste fascinado al nuevo espectáculo de unas urbes masificadas que empiezan a ser tomadas por la explosión de imágenes. Para nuestra autora, esta nueva vivencia – cuyo cénit ilustra privilegiadamente el *flâneur* baudelairiano – estuvo marcada por una nueva “cultura visual” que amplió sin solución de continuidad el “campo de visión” al abasto (Cf. Friedberg 1994: 15); tanto es así que esta primera etapa de los tiempos modernos podría resumirse como una movilización sin precedentes de la mirada: la proliferación de imágenes de todo tipo, gracias al auge del periodismo, la publicidad y las exposiciones, arrojó al sujeto moderno a la categoría de “observador” (*Vid.* Friedberg 1994: 16). El “modo de ser” moderno es entrenado a través de diferentes

actos de la mirada (“acts of looking”), la mayoría desarrollados bajo el signo de la *apropiación*; ahora, mirar será un acto de (aparente) dominio, de control, de posesión. El modo de ver moderno, por tanto, remite a un sujeto que pretende apropiarse de *mercancías* dispuestas para su disfrute; del turista que aspira a conquistar nuevos espacios al comprador que saliva frente a los escaparates con las últimas novedades, la mirada moderna cosifica lo que observa y anhela apoderarse de un mundo organizado para su contemplación.

Pues bien: el espíritu de la nueva época vendrá marcado, en la línea de otros teóricos de la posmodernidad como Jean-François Lyotard y Fredric Jameson, por el concepto de *lo virtual*. Lo virtual se opone a lo real pero sin remitir directamente a lo irreal; resulta una categoría paradójica que recoge la novedosa ambigüedad del espacio y el tiempo que la modernidad ha traído a escena. ¿Y qué puede haber más virtual que una fotografía? Ni recuperación actualizada del modelo original ni simple copia mecánica, la fotografía fue capaz de traer “the past to the present, the distant to the near, the minuscule to its enlargement” (Friedberg 1994: 4); cuando el cine imprima movimiento a la fotografía, la virtualidad de ésta se verá multiplicada exponencialmente: ya el cine de los orígenes, parece insinuar Friedberg, puede tematizarse como la primera maquinaria de realidad virtual más o menos completa de la historia, revalidando las nociones que unos

lustros atrás propusieran los teóricos del del *apparatus*<sup>151</sup>. La modernidad,

<sup>151</sup> Tácitamente, Friedberg asume los presupuestos de una línea de investigación anterior que ha dedicado sendos esfuerzos a explorar cómo puede conseguir el cine implementar esta visión y promocionarla *urbi et orbi*, a saber: el análisis de lo que ha dado en llamarse el *apparatus*. Merece la pena perfilar algunas claves de esta perspectiva para completar el trasfondo teórico de Friedberg. Inaugurada por Christian Metz a mediados de los 60 y completada por Jean-Louis Baudry (Cf. 1974) y Stephen Heath (Cf. 1976) más adelante, esta perspectiva sostiene, según la pedagógica fórmula de Jacques Aumont, la convicción de que “en el cine, no sólo el contenido es político: el dispositivo cinematográfico en sí mismo lo es por igual” (Aumont *et al.* 1996: 94). La representación ni es neutral ni puede serlo, precisamente porque su condición de representación lleva aparejado siempre un determinado trabajo ideológico. La teoría del *apparatus*, entonces, reúne dos conceptos de la tradición francesa: *l'appareil* y *le*

en síntesis, trajo un nuevo modo de ver que el cine no hizo sino consolidar y expandir.

Este ímpetu quizá se comprenda mejor por contraste. Si en capítulos anteriores señalamos la confianza de ciertos autores en el cariz libertador de la experiencia cinematográfica – o, cuanto menos, en algunas posibilidades que ésta abría –, los teóricos del *apparatus* sospecharán que su papel es

---

*dispositif* (Vid. Belton 2014: 467). El primer término incide en las características materiales y tecnológicas del medio cinematográfico, esto es, en sus caracteres físicos como artificio que reproduce sonidos e imágenes. Como complemento, el “dispositivo” refiere a los efectos psicológicos de las producciones de aquel artefacto, es decir, al conjunto de relaciones de todo tipo que convergen en la experiencia del espectador. El dispositivo se ancla, pues, en el aparato, y conjuntamente ambos ponen en funcionamiento un tipo de *producción de subjetividad*. El espectador no es una figura dada y espontánea, sino un complejo producto resultante del cruce de ciertas relaciones de poder. En definitiva: el *apparatus* cinematográfico se revela como una fábrica de *ideología*. Lo que importa subrayar a nuestros efectos es que el éxito de esta maquinaria ideológica se inscribe en la orientación masiva del cine – que posibilita, como ningún arte anterior, su difusión global – y surte efecto por la operatividad de la experiencia cinematográfica.

Así, en palabras de Stephen Heath, este proceso se resume en que toda representación se pretende especular cuando en realidad se dan, como mínimo, dos selecciones ideológicas previas al resultado final: una primera del material en bruto de la realidad – que se dispone *para* ser grabado – y una segunda mediante la delimitación del encuadre y la angulación de la cámara – que consigue una imagen *de* aquel recorte previo: “Film, a film, is precisely an image, the image of an image (of reality), the reproduction of existing representations: in short, a reflection (...) it holds to a reproduction of the image of life (...) one has the right to demand to know where the image comes from and what it is doing in the film. This last question is important (...) [and] obliges us to specify the *work* of ideology in the film, of the film in ideology, its production and productions, its multiple determinations (by what it is determined and what it determines)” (Heath 1976: 253-254. Cursiva del autor). También Baudry coincide en que el trabajo ideológico aparece, en primer lugar, en el momento de seleccionar tanto lo que va a ser representado como el aspecto que tendrá la representación final: “Between 'objective reality' and the camera, site of the inscription, and between the inscription and projection are situated certain operations, a work which has as its result a finished product” (Baudry 1974: 40. Cursiva del autor).

Por último, Jonathan Beller, también en las filas de los teóricos del *apparatus*, ha denominado a este procedimiento como el Modo de Producción Cinematográfico: “The term ‘Cinematic Mode of Production’ (CMP) suggests that cinema and its succeeding, if still simultaneous, formations, particularly television, video, computers and Internet, are deterritorialized factories in which spectators work, that is, in which they perform value-productive labour. In the cinematic image and its legacy, that gossamer imaginary arising out of a matrix of socio-psycho-material relations, we make our lives. This claim suggests that not only do we confront the image at the scene of the screen, but we confront the logistics of the image wherever we turn – imaginal functions are today imbricated in perception itself. Not only do the denizens of capital labour to

básicamente alienante. Recuérdese que Munsterberg confirmaba que el sujeto trascendental es la condición y el efecto de la experiencia cinematográfica; Bazin auguraba la *conquista del espacio filmico* por la mirada de un sujeto autónomo que seguía postulado; y Cavell asumía que la realidad es ciertamente un límite maleable, pero en virtud de un deseo inscrito en la condición humana y no traducible directamente en términos políticos. Sin embargo, tanto para Friedberg como para los partidarios del *apparatus* hay una ideología oculta en estas descripciones, consistente – por decirlo ahora con Casetti –, en que “la idea de sujeto, de este tipo de sujeto, esconde la realidad de las relaciones sociales, oculta nuestra auténtica posición de piezas de un juego que se nos escapa de las manos, nos convence de nuestro papel de dominadores cuando no somos más que dominados” (Casetti 2010: 222). Serán esas relaciones las que los teóricos del *apparatus* se propondrán sacar a la luz como forma de resistencia. Y Friedberg, en este punto, no será una excepción.

Ya estamos en condiciones de presentar la ruptura defendida por la autora de *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*: “I suggest a gradual and indistinct epistemological tear along the fabric of modernity, a change produced by the increasing cultural centrality of an integral feature of both cinematic and televisual apparatuses: a *mobilized 'virtual' gaze*” (Friedberg 1994: 2. Cursiva de la autora). Asistimos ahora a una suerte de movilización total de aquella mirada virtual que el cine clásico detentaba en su versión seminal<sup>152</sup>; en la actualidad, teniendo en cuenta el tránsito sin retorno hacia el universo digital – que supone la definitiva desconexión de

---

maintain themselves as image, we labour in the image” (Beller 2003: 92). Hoy día, a causa de la expansión del audiovisual, el CMP se ha convertido en una maquina de producción ideológica descentralizada y omnipresente capaz de mediatizar toda experiencia. En resumen: entendemos todas las facetas de la vida bajo el signo de la (nueva) experiencia cinematográfica, de modo que deconstruir esta última será el primer paso para resistirse al trabajo de la ideología.

<sup>152</sup> “The emergence of the cinema was, I will argue, a 'proto-postmodern' cultural symptom” (Friedberg 1994: 6).

la grabación con el mundo externo –, las últimas veleidades del realismo se verán dinamitadas, de forma que la primacía de lo virtual se habrá tornado omnipresente. Además, prosigue nuestra autora, la *mirada virtual* ha invadido incluso la esfera privada de la existencia, a causa sobre todo de la popularización del VHS y la televisión, primero, y del DVD, el Blu-Ray y las plataformas de contenido audiovisual que operan a través de Internet, después. Lo que comenzó siendo un modo de ver ocasional es en la actualidad un modo de ser habitual. Lo que empezó siendo un fenómeno unitario y codificable, prácticamente una institución – el Cine –, ha implosionado en multitud de fragmentos imposibles de reunir de nuevo, como metralla que ha gangrenado los diversos medios audiovisuales – el Poscine. Y, si esto es así, una pregunta amenazadora se cierne en el horizonte: ¿qué puede quedarle a la teoría del cine en este nuevo paisaje más que su disolución como disciplina autónoma y su dispersión en los nuevos pedazos, esto es, el arrojado en los brazos de una suerte de *posteoría* que levante acta de la disgregación del cine?

Llegamos así a una secuela fundamental: la “muerte del cine” puede ocasionar, por contagio, la muerte de la teoría del cine. Si el cine ya no es lo que era, mejor entregar las armas y asumir la inevitabilidad del *pensamiento débil*; la fotografía del panorama que realiza Casetti en este punto vuelve a ser de gran ayuda:

“Their decision to prioritize 'case studies' over general analysis, to build 'local' and 'localized' models, has two consequences. The first is an implicit – yet absolute – eradication of the idea of cinema as a unique entity and peculiar unit (...) The second consequence of their prioritization of localized case studies is the risk of ad hoc interpretations, capable of describing a single feature or a single phase of cinema, but unable to catch both the connection of the analysed phenomenon to a



broader context and its actual meaning. We appear to be condemned to investigating fragments without being aware of their specific role in the larger framework of which they are a part. In such a situation, it is quite hard to 'theorize' what film is and how it works" (Casetti 2007: 39).

A esta lectura del cine y su correlativa evaporación de la teoría y, más ampliamente, del *ethos* actual que parece acompañar las transformaciones, Gilles Lipovetsky y Jean Serroy han respondido con *La pantalla global: cultura mediática y cine en la era hipermoderna*<sup>153</sup>. Contra la posmodernidad de Friedberg han blandido la tesis de que el rótulo que mejor expresa la situación contemporánea es el de *hipermodernidad*, y que por tanto lo que ha ocurrido con el cine, antes que una explosión disolvente, ha sido un reajuste progresivo hasta culminar en un *hipercine*. Procedamos a recoger las coincidencias con la postura de Friedberg para comprender mejor las divergencias:

Antes que nada es necesario reconocer que Lipovetsky y Serroy también admiten que ciertas directrices del cine han de darse por finiquitadas, especialmente aquellas más próximas al modelo clásico<sup>154</sup>. Del mismo modo, nuestros autores asumen que la teoría ha de ponerse a la altura de los nuevos tiempos y aceptar con todas las consecuencias la diversificación de la *producción*, la emergencia de nuevos métodos de

---

<sup>153</sup> "El presente libro se ha escrito contra esa idea melancólica de la «poscineematografía» que sigue alimentando ampliamente el discurso crítico. El «verdadero» cine no está detrás de nosotros, dado que no cesa de reinventarse. Incluso enfrentado a los nuevos desafíos de la producción, la difusión y el consumo, el cine sigue siendo un arte de un dinamismo pujante cuya creatividad no *está* de ningún modo de capa caída. La todopantalla no es la tumba del cine, que hoy más que nunca da muestras de su diversidad, su vitalidad y su inventiva." (Lipovetsky & Serroy 2009: 12-13).

<sup>154</sup> "¿No hay pues nada que aprovechar en la idea de «muerte del cine»? Aunque ilusoria, esta idea revela sin embargo algo verdadero, una realidad nueva, una mutación innegable: la desaparición del cine «clásico». No es que el cine se haya vuelto «cosa del pasado», es que ha aparecido otro cine. En efecto, todo indica que desde fines de los años setenta y sobre todo durante los ochenta se produce una ruptura que afecta al cineplaneta, una ruptura de conjunto." (Lipovetsky & Serroy 2009: 16).

*distribución* y el incremento de canales y actitudes de *recepción*. Sin embargo, recelando de quienes conciben estas modificaciones como un punto y aparte radicalmente rompedor, insisten en señalar ciertos elementos de continuidad con el paradigma agonizante, de entre los que destacan los siguientes puntos: la todavía influyente estrategia mercadotécnica del *star-system*, la pervivencia del esquema narrativo clásico que prioriza el desarrollo transparente de la historia en una parte nada desdeñable de las producciones y la convicción de que el cine digital no supone una negación del analógico, sino simplemente una más de las múltiples evoluciones tecnológicas que ha sufrido nuestra forma de arte, caracterizada por reinventarse continuamente.

Matizado el panorama, la segunda coincidencia con la postura de Friedberg consiste en la aceptación, próxima a los teóricos del *apparatus*, del presupuesto que afirma la influencia cinematográfica en la producción de subjetividad; su versión de este argumentario también asume, en consecuencia, que “el individuo de las sociedades modernas acaba viendo el mundo como si éste fuera cine, ya que el cine crea gafas inconscientes con las cuales aquél ve o vive la realidad. El cine se ha convertido en educador de una mirada global que llega a las esferas más diversas de la vida contemporánea” (Lipovetsky & Serroy 2009: 28). ¿Qué notas habrán de regir entonces la cinematográfica mirada característica de la hipermodernidad?

Irrumpe en este punto una miríada de adjetivos que, justo es reconocerlo, tienden a coincidir con la caracterización de la condición posmoderna que Friedberg sostiene: la mirada hipermoderna se fascina con “lo Nuevo”, se inclina hacia “exceso” y la “hiperbolización”, se acomoda a “la dispersión y lo caótico, lo discontinuo y lo fragmentario, lo anecdótico y lo desunificado” y reafirma un “neoindividualismo” de contornos narcisistas

(Vid. Lipovetsky & Serroy 2009: 38-68-101-153). Así las cosas, se antoja complicado detectar las diferencias con el planteamiento de Friedberg más allá de cuestiones terminológicas y acentos puntuales; puede parecer que un ligero ajuste en el tono de las dos posturas podría reconciliar unas divergencias más aparentes que reales. No obstante, lo cierto es que se dan al menos dos puntos centrales que dificultan la asimilación y que dan cuenta de lo que realmente está en juego en la discusión sobre la muerte del cine, a saber: *la función de la teoría* y *la valoración de la cultura de masas*.

En primer lugar, pues, debemos señalar que sus concepciones metateóricas son radicalmente antitéticas, y esta disimilitud de presupuestos lleva a compromisos ontológicos contradictorios. Para Friedberg, el requisito para pensar el poscine consiste en la disolución, por la vía de su “historización”, de la unidad identitaria del propio cine. Así, habría que partir no sólo de que el cine ya no es ni puede ser lo que un día fue; en el fondo, Friedberg revalida el giro neohistoricista que defiende que el cine jamás se dio efectivamente en la forma en que lo idearon sus teóricos clásicos<sup>155</sup>.

La especificidad cinematográfica, por tanto, habrá de disolverse en la historia – o, mejor dicho, en las historias – de su cambiante recepción cultural; como ha explicado John Belton, el viraje (neo)historicista concluye

<sup>155</sup> La situación ha sido tematizada por Rick Altman mediante el concepto de “crisis historiography”; este marco hermenéutico, en palabras de su principal ponente, reza como sigue: “Instead of considering a new technology as a configuration of nuts and bolts, which can be physically modified and reconfigured until satisfaction is finally achieved, crisis historiography considers the new technology as it is socially constructed (...) technology is never socially constructed once and for all. During a crisis, a technology is understood in varying ways, resulting in modifications not only of the technology itself but also of terminology, exhibition practices, and audience attitudes” (Altman 2004: 21). La terminología apunta a que, una vez puesto el acento en el carácter social de toda interpretación a propósito de una tecnología novedosa, el teórico descubre que la presunta identidad de su objeto es tan “contingente” y “móvil” como las condiciones sociales que lo construyen, y en consecuencia ha de renunciar a algún posible suelo rocoso que garantice su unidad y estabilidad (ni tan siquiera sería válido centrarse en las propiedades físicas del artilugio, puesto que éstas son meras condiciones de su implantación colectiva y carecen por sí solas de normatividad).

que “the identity of a new technology is both socially and historically contingent: it depends on the way users develop and understand it. In other words, it is suffering an identity crisis whereby its initial identity is subject to redefinition” (Belton 2014: 463). Ha sido la teoría la que ha postulado un objeto inexistente, forjando una mitología que le permitía ser operativa pero que no se ajustaba a la situación real; el poscine posee la virtud de afrontar la fragmentaria y disoluta volatilidad del cine y está dispuesto a pagar el precio de la indeterminación si esta renuncia permite ganar algo de comprensión. Lipovetsky y Serroy, por el contrario, reniegan de esta capitulación de la teoría y sostienen la existencia efectiva, si bien mutable y fluida, del objeto-cine. En la trastienda del debate, pues, se combate también por el estatus de la teoría, por el punto de vista conveniente a la hora de analizar críticamente la revolución tecnológica y por la *solidez* del fenómeno cinematográfico. Habida cuenta de la estrecha connivencia entre los enterradores del cine y el enfoque neohistoricista, no es descabellado mantener que la renuncia a la posibilidad de la teoría propende a validar el estado de cosas vigente: pensar *el cine después del cine* coquetea con la afirmación de la relación de fuerzas dominante y tiende a suscribir el *ethos* posmoderno por la vía de arrinconar la vocación crítica que antaño caracterizara la teoría.

Y, entonces, las preguntas abiertas en nuestro caso se resumen en las dos siguientes, más vinculadas de lo que aparentan: a) ¿La experiencia cinematográfica contribuye a sellar la ideología dominante o, en algunas de sus concreciones, puede ingresar en las filas de la resistencia?, y b) ¿De verdad, como profetizara Sontag y apuntalara Friedberg, el cine ha mutado hasta resultar irreconocible? Clausuremos la sección con algunos apuntes al respecto a modo de recapitulación:

Friedberg concluyó su primera aproximación a la tesis del fin del

cine reconociendo que, a causa de la “pantallización” del mundo – la ampliación exponencial de canales y formatos de recepción audiovisual –, la teoría del cine debiera reformular los consensos asumidos acerca del espectador<sup>156</sup>, dado que a un nuevo régimen visual acompaña una nueva variante de la experiencia cinematográfica. En tal caso, ¿no se torna imperativo reivindicar la experiencia cinematográfica tal y como la tematizaron sus apologistas? Si estamos en una época marcada por la inmediatez, la virtualidad, la rapidez, la ausencia de concentración por la sobreexposición a estímulos, la pasividad acrítica y el entreguismo al espectáculo, ¿no supone la denostada experiencia cinematográfica de antaño un contrapeso? ¿Acaso no indicaba el ritual colectivo de “ir al cine” una exaltación de la experiencia comunitaria, una vocación catártica de *perderse* en la ficción para *recuperar* ulteriormente la realidad? ¿No denotaba la sagrada cinefilia, incluso en su entusiasmo pasional por el *star system*, un impulso por reflexionar críticamente acerca de la institución cinematográfica? Valgan estos interrogantes para apuntar que la experiencia cinematográfica, *pace* Adorno y Horkheimer y los teóricos del *apparatus*, puede sin duda entereverse como un tipo de vivencia capaz de forjar un modo de ver capacitado para intervenir políticamente a favor de la transformación, refractario al imperio de la actualidad y el continuo fogueo de la industria. El único requisito añadido es la promoción de una actitud interrogadora y un aparataje que permita la distancia crítica. Pero esto último ya no es tarea del cine, sino de su teoría; y en la medida en que la tesis de la “muerte del cine” apura la disolución de la teoría que antaño lo acompañara, quizá transigir con la situación poscinematográfica sea el camino más directo para dejar de explorar las mejores posibilidades abiertas por la experiencia cinematográfica. Si el cine ha muerto deviene imperativo resucitarlo, y el

<sup>156</sup> “Now, a variety of screens compete for our attention without any arguments about hegemony (...) our assumptions about 'spectatorship' have lost their theoretical opinions as screens have changed, as have our relations to them” (Friedberg 2009: 813).

primer paso para insuflarle algo de vida quizá consista en la reivindicación de la teoría. Sin teoría no puede haber crítica; y, sin esta última, no resta más que aceptación tácita de la “condición posmoderna” que la propia Friedberg cuestiona.

Claro que, si el cine ha muerto sin posibilidad alguna de reanimación asistida, todo esto no es más que nostalgia por los paraísos perdidos. Sin embargo, del mismo modo que ocurrió con Dios y la Historia – y con el Autor, y con el Hombre, y con la Razón, y con la Verdad, y con la Realidad – quizá se haya vendido la piel del lobo antes de cazarlo. En unos tiempos donde la Historia parece resucitar, y en los que confirmamos que Dios nunca murió del todo, quizá también se han apresurado los victimarios del cine. Así lo han defendido Lipovetsky y Serroy en la obra señalada. Hagamos propio, pues, como conclusión provisional, su resumen del panorama. Y celebremos, precisamente por las posibilidades de transformación que el cine continúa exhibiendo, que nuestro medio artístico este más próximo al *to be continued* que al definitivo *the end*:

“El «verdadero» cine no está detrás de nosotros, dado que no cesa de reinventarse. Incluso enfrentado a los nuevos desafíos de la producción, la difusión y el consumo, el cine sigue siendo un arte de un dinamismo pujante cuya creatividad no está de ningún modo de capa caída. La todopantalla no es la tumba del cine, que hoy más que nunca da muestras de su diversidad, su vitalidad y su inventiva (...) Hay que olvidarse de la idea de que el cine de gran público no podía generar nada más que obras de baja calidad, incapaces de llegar a la sensibilidad profunda de los espectadores. A pesar de las exigencias de rentabilidad y de la creciente influencia de las técnicas de comercialización, el cine tiende a enriquecerse creando obras de género, personajes y argumentos menos «ortodoxos», más heterogéneos, más imprevisibles. Afirmar que el cine ha caído en un conformismo estandarizado es expresar un cliché que

también peca de conformista. Al fin y al cabo, en todas las etapas de la historia del cine han abundado los filmes convencionales y de nula calidad, filmes que han constituido el grueso de la producción normal, al lado de las auténticas obras maestras, claramente menos numerosas” (Lipovetsky y Serroy 2009: 12-15).

El segundo punto divergente que anunciamos nos faculta, por su parte, para centrar la cuestión del “arte de masas”; permítasenos, pues, utilizarlo a modo de introducción a la temática que nos ocupará el siguiente apartado. Y es que esta segunda clave se sitúa en que Anne Friedberg y sus seguidores comparten una actitud *apocalíptica* mientras Lipovetsky y Serroy manifiestan una voluntad *integradora*.

## **2. A propósito del arte de masas**

### *– El apocalipsis según la Escuela de Frankfurt*

LA expresión “cultura de masas” continúa siendo, hoy como ayer, tan habitual como imprecisa. Quizás haya resultado tan exitosa a causa de su indeterminación, pues da por garantizada una concepción tanto de la “cultura” como de la “masa” que rara vez se torna explícita, y por esto mismo permite a cada usuario rellenar *ad hoc* el vacío según sus propósitos particulares. Más cercana, por tanto, al sentido común que al rigor teórico, la fórmula se anuncia como el horizonte ineludible de los tiempos que habitamos, pero sigue necesitada de una articulación más detallada si se la quiere presentar como un concepto con capacidad explicativa – no digamos ya crítica –, y no como un simple índice genérico. Conscientes del problema, Adorno y Horkheimer propusieron una formulación alternativa que ha hecho fortuna, a saber: la “industria cultural”. Desde aquellas célebres páginas de la *Dialéctica de la Ilustración*, pues, “cultura de masas”

ya no podrá ser más sinónimo de “cultura popular”, sino de negocio rentable atravesado por la lógica del capitalismo industrial y financiero. Claro que, con este gesto, no sólo colaboraron a acotar y centrar la definición, sino que también imprimieron en la terminología una carga valorativa que ha marcado todo debate posterior.

Umberto Eco se percató de este viraje hacia la normatividad y, en consecuencia, propuso clasificar las actitudes frente a la industria cultural en función del estado de ánimo que exhibiera cada analista. A los apologistas de la industria cultural los caracterizó como *integrados* (“la integración es la realidad concreta de aquellos que no disienten” [Eco 1984: 13]), mientras que a los más suspicaces los tildó de *apocalípticos* (quienes sostienen el ideal de un “superhombre que opone el rechazo y el silencio a la banalidad imperante” [Eco 1984: 15]). Los primeros son manifiestamente entusiastas: confían en las posibilidades abiertas por la masificación de una cultura antaño recluida en un selecto club de expertos, celebran la proliferación de canales comunicativos y no dan crédito a quienes advierten de que esta popularización se cobra el precio de la mediocridad. Los segundos insisten en que este proceso no es espontáneo, sino dirigido desde arriba para satisfacer los intereses de una élite; sospechan que el modelo de sujeto que implementa la industria está regido por la pasividad y la homogeneización, que los productos (pseudo)artísticos en serie adaptarán el gusto para satisfacer al “consumidor medio” y que el potencial crítico del arte autónomo se diluirá en el *kitsch*. El optimismo de la voluntad, en definitiva, contra el pesimismo de la inteligencia: he aquí el marco que encuadra la discusión y que continúa vigente en las polémicas contemporáneas.

En lo que sigue, presentaremos una parte de este debate tomando como pretexto su aplicación al caso del cine, y nos detendremos, con la ayuda de Noël Carroll y Fredric Jameson, en el comentario de algunas ideas



de la Escuela de Frankfurt. Sin embargo, nuestra intención será principalmente temática, de modo que nos limitaremos a plantear las líneas maestras del debate y a subrayar algunas implicaciones y desvíos, centrándonos en la función de ciertos conceptos nucleares de la teoría del cine para los pensadores anunciados.

\*\*\*

A lo largo de este trabajo hemos barajado varias piezas de un puzle que ahora conviene ordenar. En los apartados anteriores referimos las ideas de tres autores imprescindibles que podemos considerar como *integrados*, siquiera sea porque todos compartían, por decirlo con el historiador Robert Stam, la “fe en el cine como expresión artística de una modernidad democratizadora” (Stam 2001: 100). El cine se revelaba como un aliado para reconquistar la autonomía, y por eso mismo concebían el sujeto como el centro de gravedad de la experiencia cinematográfica. Munsterberg, inspirado por el sujeto trascendental kantiano, presentaba la *atención* como el mejor ejemplo de la manera en que el *modus operandi* del cine proyecta nuestros esquemas mentales. Más adelante, Bazin cuestionará las teorías formalistas que acepten como inevitable este rapto de nuestra atención, insinuando que debiera explorarse otra *forma filmica* que pueda hacer justicia a la libertad del espectador, concediéndole autonomía para fijar la mirada donde prefiera y respetando así su vocación activa. Con Cavell, finalmente, asistíamos a la consumación del giro ético anunciado en Bazin, implementando esta actitud propositiva del sujeto hasta el punto de que el espectador reconozca en la experiencia cinematográfica que puede darse “una nueva manera de habitar el tiempo” (Cavell 2008: 26) y que “no debemos permitir que el mundo actual represente todo lo que deseamos” (Cavell 2008: 118). Las tres figuras reconocen que el cine promociona un

*modo de ver* congruente con un *modo de ser*, y que hay miradas mejores y peores, con sus distintos efectos prácticos. Lo que sucederá es que, a juicio de los apocalípticos, el modelo imaginario que oferta el cine se compromete de forma inevitable con los intereses del *statu quo* a través de un proceso ideológico orientado a *situar al sujeto*, efecto secundario de las operaciones del *apparatus*. En palabras de Noël Carroll:

“[estos] teóricos entienden que el discurso (...) se dirige a lectores, oyentes y espectadores de tal modo que éstos piensan en sí mismos de manera determinada. Todo discurso implica una posición del público, y el público asume o *malentiende* que esta posición es una reflexión adecuada de su naturaleza como agente. En especial, el público asume ser lo que se denomina un sujeto cartesiano [unificado y autónomo] (...). Esta impresión de unidad por parte del miembro del público es (...) [de] falso reconocimiento. Este proceso de falso reconocimiento cumple una función ideológica. Al estimular la impresión de que el sujeto es libre, incita a la creencia de que nuestras elecciones son elecciones libres” (Carroll 2002: 325-326. *Cursiva del autor*).

Así, esta cuestión de la presunta *pasividad* del espectador, tendente al aletargamiento y la recepción acrítica de unas imágenes proyectadas sin respiro, ha sido la principal preocupación de los críticos de la industria cultural. La cadena se engarza para ellos del siguiente modo: la *mirada* producida por el cine – e hiperbolizada en el poscine o el hipercine – se caracteriza por robarnos la *atención* e impedir así el *distanciamiento reflexivo* necesario para efectuar la transformación que Bazin y Cavell pretenden de forma ilusoria. Cuando el espectador extrapole a su vida cotidiana esta forma de manejarse con los estímulos cinematográficos – o con el conjunto del audiovisual – importará a su vez la construcción de subjetividad al que la industria le ha acostumbrado, y percibirá su situación según este modelo

imaginario. Habrá naturalizado un modo de ver contingente como la manera correcta de habérselas con el mundo y concebirse a sí mismo. Y en la medida en que esa nueva mirada propende a satisfacer los intereses de la clase dominante y la mera repetición de *lo siempre igual*, las posibilidades de transformación se reducirán a la mínima expresión.

En un interesante comentario sobre “Ilustración como engaño de masas”, el escrito que inaugurara el tópico en su forma actual, Carroll propone la siguiente síntesis acerca de los *leit motifs* recurrentes de Adorno y Horkheimer contra la cultura de masas, tan clarividente que merece la pena citarlo *in extenso*:

“En primer lugar, la acusación formal que afirma que impide el ejercicio de la imaginación y la reflexión; en segundo lugar, la acusación de que su contenido engañoso nos esclaviza por medio de ideas falsas; y, en tercer lugar, la coordinación o integración de las dos primeras acusaciones, que sugiere (a) que las tendencias formales del arte de masas nos hacen susceptibles a su contenido engañoso, como mínimo, embotando nuestra capacidad imaginativa y reflexiva, y (b) que su contenido socava recíprocamente el libre ejercicio de nuestra capacidad imaginativa y reflexiva al mecanizarla” (Carroll 2002: 78).

¿De qué perversos mecanismos se sirve la industria cultural en general, y el cine en particular, para cumplir estos propósitos de dominación? El primer recurso que moviliza el *apparatus*, y como ya advirtiera el mismo Munsterberg, es precisamente el de la *ilusión de realidad*. Primera tesis: cuando “la vida real se hace indistinguible de las películas” (citado en Carroll 2002: 79), el resultado es la obnubilación inmediata de la imaginación y el embotamiento de la capacidad crítica de reflexión (pues ésta exige, por definición, una toma de distancia con la obra que la incesante

sucesión de imágenes en movimiento imposibilita). Si, además, el espectador es bombardeado sin tregua por este tipo de imágenes, relajará todavía más su atención, bajando la guardia e interiorizando la naturalidad de lo que observa a fuerza de repetición tras repetición. La ofensiva surte efecto por acumulación y saturación. Como concluye Carroll, “el debilitamiento de nuestra capacidad de imaginación contribuye a este efecto ideológico, al impedir que la capacidad cognitiva plantee la posibilidad de que las cosas sean diferentes de como son” (Carroll 2002: 82). Triunfo de lo formulario, lo repetitivo, lo amoldado, lo estereotipado, lo banal. Anulación y sustracción, a la postre, de una experiencia estética autónoma. No hay líneas de fuga en la industria cultural: exiliarse a otro ámbito menos contaminado parece, pues, la única salida.

Esta primera aproximación de la mano de Carroll nos permite esbozar el retrato robot de la industria cultural. Para Adorno y Horkheimer, ésta se caracteriza por al menos cuatro rasgos recurrentes e interdependientes: la sistematicidad, la homogeneidad, la pasividad del receptor y la repetición formularia de sus producciones. La condición sistemática de los diversos medios de la industria cultural – el cine, la radio y las revistas en el momento de escritura del ensayo – se advierte en el hecho de que “cada sector está armonizado en sí mismo y todos entre ellos”, satisfaciendo los intereses de “los grandes monopolios internacionales” que dirigen el complejo<sup>157</sup>. Lejos de la presunta variedad y multiplicidad de formatos y obras – tramposo simulacro que pretende nuestra falsaria autoconcepción como electores libres –, el entramado termina convergiendo en una pirámide jerárquica donde “toda cultura de masas bajo el monopolio [resulta] idéntica” (Adorno & Horkheimer 1998: 165-166). La ventaja es que

---

<sup>157</sup> Más adelante añaden lo siguiente, perfectamente aplicable a nuestros tiempos: “La dependencia de la más poderosa compañía radiofónica de la industria eléctrica, o la del cine respecto de los bancos, define el entero sector, cuyas ramas particulares están a su vez económicamente coimplicadas entre sí” (Adorno & Horkheimer 1998: 168).

este carácter sistemático permite una crítica global que no se detenga en casos particulares sino que apunte al corazón de la armadura: la primera constatación de la crítica es que la industria cultural se declina en singular. Es *una* bajo la apariencia de *múltiple*; de ahí que su red abarque la práctica totalidad de las nuevas tecnologías y arraigue con facilidad por doquier.

Como sistema omniabarcante, sus producciones seriadas se realizarán bajo el sello de la fórmula y la repetición<sup>158</sup>, lo que llevará a una homogeneización progresiva tanto de las obras cuanto de un público concebido como mero receptáculo. Como hemos referido, el principal mecanismo ideológico en este punto será la ilusión de realidad, capaz de anticipar la actual hegemonía de lo virtual en la disposición a que “el mundo entero es conducido a través del filtro de la industria cultural”. Lo más perverso del cine masificado resulta la confusión ideológica entre la realidad y su representación filmica, situación que la evolución tecnológica del cine no puede sino acrecentar: “Cuanto más completa e integralmente las técnicas cinematográficas dupliquen los objetos empíricos, tanto más fácil se logra hoy la ilusión de creer que el mundo exterior es la simple prolongación del que se conoce en el cine” (Adorno & Horkheimer 1998: 171). Mediante este mecanismo ilusorio – en otros términos: a través de este modelo imaginario incrustado en el aparato perceptivo de las masas – es como se construye al público, limitando su autonomía y eliminando “cualquier huella de espontaneidad”. El cine no sólo produce sus obras en serie, sino también a su público, al que pretende homogéneo y previsible: un filme marca cuándo hay que llorar, reír, asustarse o sorprenderse<sup>159</sup>. En esta

<sup>158</sup> “Los productos mecánicamente diferenciados se revelan como lo mismo (...) Lo mismo sucede con las presentaciones de la Warner Brothers y de la Metro Goldwin Mayer. (...) en el cine, [las diferencias] se reducen al número de estrellas, de riqueza en el despliegue de medios técnicos, de mano de obra y decoración, y a diferencias de empleo de nuevas fórmulas psicológicas (...) nada que ver con diferencias objetivas, con el significado de los productos” (Adorno & Horkheimer 1998: 169).

<sup>159</sup> “El espectador no debe necesitar de ningún pensamiento propio: el producto prescribe toda reacción” (Adorno & Horkheimer 1998: 182).

burda manipulación de las emociones se confirma que la industria cultural jamás promoverá una audiencia culta, variada y autónoma, sino un conjunto indeterminado de “pseudoindividuos”<sup>160</sup> asimilados “al concepto de consumidores de los poderosos ejecutivos” (Adorno y Horkheimer 1998: 167). Merece la pena recapitular este modesto resumen con la certera explicación que propone el profesor Mateu Cabot:

“La crítica de la cultura de masas puede focalizarse como crítica de la organización social y económica que pretende aprovecharse de – y ampliar – la debilidad del individuo con el fin de menguar su autonomía y hacerlo esclavo de las mercancías, de su consumo y posterior reproducción. La organización administrativa necesita planificar los “deseos” del individuo: seguir manteniendo la fachada de libertad personal (pseudo-individualidad) aunque se utilicen los medios técnicos – además de para producir eficazmente las mercancías – para conformar los deseos hacia aquellas mercancías producidas o que puedan producirse” (Cabot 2011: 145).

¿Cómo salir de esta situación apocalíptica y distópica? Por contraste con los rasgos definatorios de la industria cultural, habría que reivindicar determinadas características del arte genuino: contra la homogeneización de las obras y el público, verdadera individualidad creativa; frente a la condición sistemática de la industria, distanciamiento reflexivo y crítica; y, como colofón, un arte ciertamente autónomo capaz de exhibir sendas notas de resistencia hacia esa *totalidad social* a la que el arte de masas se subordina gustoso. Ha de subrayarse, como reacción, la amalgama entre

<sup>160</sup> Esta *pseudoindividualidad* niega toda capacidad autónoma de pensar y actuar de otro modo al habituado: “La pseudoindividualidad domina por doquier, desde la improvisación regulada del jazz hasta la personalidad original del cine (...). Lo individual se reduce a la capacidad de lo universal de marcar lo accidental de tal modo que pueda ser reconocido como lo que es (...). La peculiaridad del sí mismo es un bien monopolista socialmente condicionado, presentado falsamente como natural” (Adorno & Horkheimer 1998: 199).

autonomía, individualidad, libertad y crítica. Una auténtica experiencia estética debiera ilustrar, siquiera en su forma negativa, la codependencia de estos cuatro vértices y la necesidad de movilizarlos conjuntamente. Sin embargo, el cine no sólo impide la emergencia de estas cuatro posibilidades, sino que provee un tipo de experiencia cuyo objetivo es proporcionarnos, volviendo a la exégesis de Carroll, “la manera de ver el mundo”:

“(…) fuera de los modelos suministrados por tales historias y estereotipos, nada parece comprensible. Nos proporcionan los límites de la inteligibilidad y dan forma a la experiencia de manera tan implacable como las formas kantiana de la intuición (...) tales modelos estructuran el mundo y parecen tan inmutables como las leyes de la naturaleza” (Carroll 2002: 86. Cursiva del autor)<sup>161</sup>.

La ilusión de realidad, la experiencia cinematográfica y el funcionamiento del *apparatus*, pues, confluyen en la provisión de las lentes ideológicas con las que el espectador descifra el mundo y coadyuvan al embotamiento de su capacidad reflexiva y crítica. Estos *efectos de realidad* producidos por las propiedades formales del medio refuerzan la fácil digestión de un contenido centrado en favorecer las ilusiones escapistas<sup>162</sup>. En este sentido, también ha

---

<sup>161</sup> En este punto, Adorno y Horkheimer parecen coincidir parcialmente con las advertencias bazinianas acerca de escapar del dirigismo formalista. La diferencia radica en que, para el crítico francés, hay una continuidad esencial entre la realidad y la proyección, mientras que para Adorno y Horkheimer esta continuidad es tan ilusoria como estructural, y en ella se sitúan los elementos ideológicos más perniciosos: “En la medida en que [el cine sonoro] no deja a la fantasía ni al pensamiento de los espectadores ninguna dimensión en la que pudieran – en el marco de la obra cinematográfica, pero libres de la coacción de sus datos exactos – pasearse y moverse por su propia cuenta sin perder el hilo, adiestra a los que se le entregan para que lo identifiquen directa e inmediatamente con la realidad. La atrofia de la imaginación y de la espontaneidad del actual consumidor cultural no necesita ser reducida a mecanismos psicológicos. Los mismos productos, comenzando por el más característico, el cine sonoro, paralizan, por su propia constitución objetiva, tales facultades” (Adorno & Horkheimer 1998: 171)

<sup>162</sup> El *escapismo* es otra de las funciones ideológicas que Adorno y Horkheimer conjuran: “La huida de la vida cotidiana que la industria cultural promete procurar es falsa. La

sido habitual presentar la narración cinematográfica, al menos en su versión hegemónica – el relato de ficción codificado en clave de *género* que bebe del sistema de estudios de los años dorados de Hollywood – como otro engranaje de construcción de ideología, fundamental en la fortificación de esa ilusión de realidad que ya hemos visto que opera como detonante<sup>163</sup>.

Contra el pesimismo irremediable de los autores de la *Dialéctica de la Ilustración*, Fredric Jameson ha opuesto una suerte de lectura esperanzadora. Merece la pena perfilar el mapa con su posición. En “Reification and Utopia in Mass Culture”, el crítico estadounidense se expresa como sigue:

“What is unsatisfactory about the Frankfurt School position is not its negative and critical apparatus, but rather the positive value on which the latter depends, namely the valorization of traditional modernist high art as the locus of some genuinely critical and subversive, 'autonomous' aesthetic production” (Jameson 1979: 133).

Jameson pone el foco en la dicotomía normativa implicada en la crítica frankfurtiana, a la que acusa de comprometerse con cierto elitismo al

---

industria cultural ofrece como paraíso la misma vida cotidiana de la que se quería escapar. Huida y evasión están destinadas por principio a reconducir al punto de partida. La diversión promueve la resignación que se quisiera olvidar precisamente en ella” (Adorno & Horkheimer 1998: 186).

<sup>163</sup> Tanto es así que la madurez del cine, para quienes han asumido esta clasificación, advendrá cuando se cuestione explícitamente este programa, desplegando en sendos ejercicios metacinematográficos los dispositivos ocultos en la presentación de historias, es decir: con el *neorrealismo* italiano – que rompe con la impostura de una trama siempre determinada por la cadena causa-efecto – y la *Nouvelle Vague* francesa – cuando los “jóvenes turnos” de los *Cahiers* revisen críticamente las convenciones hollywoodienses. En realidad, esta deconstrucción modernista del sistema narrativo estandarizado también se inscribe en la concepción de la crítica como distanciamiento; se trata, por decirlo coloquialmente, de *expulsar* al espectador de la proyección, quebrando la ilusión de realidad, para que éste “recuerde” el trabajo artificial que supone la creación artística y que queda diluido en el producto final. Una vez más, hay que recuperar la atención, suspender la credulidad y no concebir la realidad como algo ya construido sino como un magma informe, abierto y modelable.



enfrentar, contra la fácil digestión del arte de masas, un arte hermético y trabajoso como instancia crítica. Si se impone la categoría de “alta cultura” (“high art”) como medida del valor del arte, inevitablemente toda desviación se interpretará como decadencia o degradación y habrá que militar por su exterminio. ¿Significa eso que hay que renunciar a todo estándar normativo y resignarse al “todo vale”? ¿Hay posibilidad de hallar un criterio de calidad que favorezca la actitud crítica sin caer en el elitismo meritocrático? Para Jameson, el error de la escuela de Frankfurt radica en suponer la existencia de una esfera estética incontaminada, casi pura, habilitada como trinchera; en cambio, un análisis más desapasionado demuestra que “both modernism and mass culture entertain relations of repression with the fundamental social anxieties and concerns, hopes and blind social spots, ideological antimonies and fantasies of disaster” (Jameson 1979: 141). Así las cosas, puede concederse que el modernismo plantea meritoriamente ciertas estructuras que exhiben tanto su aceptación de que están integradas en una red de intereses cuanto su disposición a presentar batalla; pero esto no significa automáticamente que el arte de masas se limite *per se* a reforzar la ideología dominante. El argumento más poderoso de Jameson, que pretende defender un cambio de enfoque en el análisis de la industria cultural, reza como sigue:

“(...) the hypothesis is that the works of mass culture cannot be ideological without at one and the same time being implicitly or explicitly Utopian as well: they cannot manipulate unless they offer some genuine shred of content as a fantasy bribe to the public about to be so manipulated (...) Our proposition about the drawing power of the works of mass culture has implied that such works cannot manage anxieties about the social order unless they have first revived them and given them some rudimentary expression; we will now suggest that anxiety and hope

are two faces of the same collective consciousness, so that the works of mass culture, even if their function lies in the legitimation of the existing order cannot do their job without deflecting in the latter's service the deepest and most fundamental hopes and fantasies of the collectivity, to which they can therefore, no matter in how distorted a fashion, be found to have given voice” (Jameson 1979: 144).

Dicho de otro modo: para que una obra pueda cumplir su misión ideológica, lo primero que debe hacer es sacar a la luz las inquietudes que pretende calmar por la vía de la integración. Y así, se verá obligada a realizar una suerte de psicoanálisis colectivo, exhibiendo las neurosis que hasta el momento se encuentran latentes e informes. ¿No hay una cierta recuperación del enfoque de Munsterberg en este gesto? Para el alemán, recuérdese, el cine nos arrebató nuestros estándares cognitivos, mostrándonos en su materialidad; para Jameson, una película puede descubrirnos al enfermo que somos, volviendo inteligibles las patologías sociales que nos afectan. También, por tanto, el cine puede ser escuela de autoconocimiento comunitario. Aunque la cura que proponga la cultura de masas apunte a la normalización y al consenso que suscriba la relación de fuerzas dominante, en el hecho de *visibilizar* el malestar se abre una grieta para un saneamiento diferente. ¿Y no es éste, en fin, el primer requisito para recobrar la autonomía? La cultura de masas, cabe colegir, democratiza en última instancia el sentimiento de insatisfacción que antaño se suponía operante sólo en los amantes de la *high culture*. No hay que rendir las armas, pero tampoco despreciar el potencial emancipador de la cultura de masas. En suma: la repetición de “lo siempre igual” abre una línea de fuga; para alcanzar la ilusión de realidad, primero un filme debe desilusionar (parcialmente) a su público. La cultura de masas no es sólo el último bastión de la burguesía: es, en el fondo, parte del campo de batalla. Utilicémoslo a

nuestro favor ya que conocemos su orografía mejor que el enemigo.

- *El grupo de Nueva York y el “kitsch”*

LA exposición de la crítica frankfurtiana nos sirve no sólo para confirmar que el debate sobre el arte de masas ha importado categorías evaluativas ya desde sus textos canónicos, sino también para comprender el motivo de fondo de una óptica tal: separar descripción de valoración, para los críticos, resultará un planteamiento en sí mismo ideológico. La manera correcta de comprender el alcance y las implicaciones del arte de masas demanda desde el comienzo un enfoque político, una vez constatada la sistematicidad de la industria cultural; de lo contrario, podría concluirse que el medio es neutral, que su orientación masiva carece de normatividad estética y que los efectos subjetivos que producen sus obras son coyunturales. En cierto sentido, este último panorama ha sido suscrito por los defensores del modernismo cinematográfico, quienes han buscado antídotos para cada uno de los pecados originales del cine. Para desvelar los componentes políticos del *apparatus*, los modernistas facilitan la inclusión de recursos que obliguen al espectador a reparar en el carácter artificial del filme y en su condición de mercancía<sup>164</sup>; contra la *(mono)forma*<sup>165</sup> dominante en el cine de masas,

<sup>164</sup> La práctica totalidad de la obra de Jean-Luc Godard puede leerse como un compendio de tentativas y experimentos para remarcar los diversos ángulos de este carácter artificial – y comercial – de todo filme. A este respecto, explica Susan Sontag que “Such procedures tend, of course, to reinforce the self-reflexive and self-referring aspect of Godard’s films, for the ultimate narrative presence is simply the fact of cinema itself; from which it follows that, for the sake of truth, *the cinematic medium be made to manifest itself before the spectator*” (Sontag 2013: 149. Énfasis agregado).

<sup>165</sup> “Monoforma” es un término sugerente propuesto por el cineasta Peter Watkins para referirse al estándar compositivo de los productos audiovisuales orientados al gran público. La fórmula posee la virtud de incluir al espectador y enfatizar su carácter subalterno: “because of its extreme rapidity, the Monoform gives no time for interaction, reflecting or questioning. Its dense layering of sound, its lack of silence (except for manipulative purposes), is again hostile to reflection. The rapidly edited images are like small railway cars, and the rails they run on the monolinear narrative structure as originally developed by Hollywood and designed to move the story (the message) in a *pre-determined* line (pre-determined by the producers, not the public), rising and falling between impact points to a final climax and termination (...) This

optan por técnicas que favorezcan el distanciamiento crítico de un observador al que se quiere copartícipe en la formación del sentido; y, como paliativo frente a la producción unívoca de subjetividad, buscan resaltar el conflicto y las escisiones cuestionando los mecanismos básicos de lo que ha dado en llamarse *identificación cinematográfica*<sup>166</sup>.

Con todos estos gestos, que en conjunto pueden leerse como una reacción al modelo narrativo clásico, se ha intentado conjurar los tres peligros centrales del arte de masas en general y del cine como su mejor representante en particular, a saber: la *pasividad* (buscada) de su espectador, la configuración (ideológica) de su *mirada* y el secuestro (mecánico) de su *atención*. Así las cosas, esta voluntad de allanar el terreno a las vanguardias como el negativo del arte de masas revela el criterio principal que exhiben los críticos para clasificar las manifestaciones artísticas del mundo contemporáneo, esto es: la dicotomía, clarificadora por contraste, entre el arte de masas y el arte elevado. Nos interesa subrayar que el enfoque crítico se ha puesto históricamente al servicio de la delimitación de un ámbito

---

Monoform is designed to entrap - to catch and hold the attention of the public over prolonged periods of time. It is organised to create *pre-determined* responses, which means that before the audience sees any Monoform film or television programme, its producers already know how they (the audience) will react - or at least such is the intention.” (Watkins 2010: 4. Cursiva del autor).

<sup>166</sup> La identificación cinematográfica suele subdividirse en una identificación “primaria” y otra “secundaria”, perspectiva que se relaciona directamente con la productividad del *apparatus*: “La identificación primaria, en el cine, es aquella por la que el espectador se identifica con su propia mirada y se experimenta como foco de la representación, como sujeto privilegiado, central y trascendental de la visión. Él es quien ve ese paisaje desde ese punto de vista único. Se podría decir también que la representación de ese paisaje se organiza totalmente para un lugar puntual y único que es precisamente el de su ojo (...). Este lugar privilegiado, siempre único y central, adquirido además sin ningún esfuerzo de movilidad, es el lugar de Dios, del sujeto que todo lo percibe, dotado de ubicuidad, y constituye el sujeto-espectador sobre el modelo ideológico y filosófico del idealismo” (Aumont *et al.* 1996: 264). La identificación primaria, pues, se correlaciona con el punto de vista de la *cámara* como “sujeto de la visión” y portador de la mirada. A su vez, esta primera identificación opera como base y condición de la secundaria (la identificación a la que aludimos generalmente en el lenguaje ordinario): “La identificación secundaria en el cine es básicamente una identificación con el personaje como figura del semejante en la ficción, como foco de los deseos afectivos del espectador” (Aumont *et al.* 1996: 270).

artístico concebido como el lugar de resistencia a una sociedad tecnificada que ha entronizado la razón instrumental y el valor mercantil; de modo que el paradigma crítico, activado desde parámetros políticos en la convicción de que no es deseable describir las producciones artísticas de la sociedad de masas renunciando a la valoración crítica, culmina en el compromiso con un criterio de clasificación de hondas consecuencias normativas. En este punto, un breve recorrido por algunos prohombres de la temática puede contribuir a afianzar la perspectiva:

La dualidad entre arte de masas y vanguardia se remonta a los escritos de dos socios fundadores del club de los apocalípticos: Clement Greenberg y Dwight MacDonald, principales figuras del llamado Grupo de Nueva York. En “Avant-Garde and Kitsch”, artículo capital publicado en 1939, Greenberg apresaba el tipo de arte preferido por la nueva sociedad de masas con la categoría de “kitsch”, y describía sus características en radical oposición a la “cultura genuina” representada por la vanguardia:

“To fill the demand of the new market, a new commodity was devised: ersatz culture, kitsch, destined for those who, insensible to the values of genuine culture, are hungry nevertheless for the diversion that only culture of some sort can provide (...). Kitsch is vicarious experience and faked sensations. Kitsch changes according to style, but remains always the same. Kitsch is the epitome of all that is spurious in the life of our times. Kitsch pretends to demand nothing of its customers except their money” (Greenberg 1965: 10).

Atendamos a las características del kitsch según Greenberg, pues éstas nos proveerán de las condiciones adecuadas para la catalogación de obras artísticas como pertenecientes a la cultura de masas: a) *Mercancías* orientadas a la *diversión* que b) provocan *sensaciones impostadas* mediante

c) la *repetición formularia* en serie y d) destinadas al *rendimiento económico*. Nótese que, a diferencia de las futuras aseveraciones de Adorno y Horkheimer, este conglomerado de rasgos no desechan por principio las obras cinematográficas, sino que desplazan el foco del medio de expresión hacia la función y aspiraciones de la obra: cualquier medio artístico está capacitado, en consecuencia, para producir tanto obras de arte de masas como creaciones vanguardistas<sup>167</sup>. El corolario inmediato será el trazado de una línea que demarque nítidamente los dos *tipos* de productos: de un lado el universo kitsch, que parasita y devalúa los logros del arte genuino, y del otro, como una suerte de campo de negaciones, la avanzadilla vanguardista. Si el kitsch se inclina al apuntalamiento del sistema que lo alimenta y lo utiliza para sus propios intereses, el primer movimiento de la vanguardia habrá de ser el distanciamiento del *mundo* o de la *realidad*, girando hacia sí mismo con la intención de cancelar la dependencia del arte a fines extrínsecos: “once the avant-garde had succeeded in 'detaching' itself from society, it proceeded to turn around and repudiate revolutionary as well as bourgeois politics” (Greenberg 1965: 5). Separándose de las directrices sociales e ideológicas es como construye la vanguardia su lógica autónoma, en el despliegue de un lenguaje que no obedezca a otro interés que el de “explorar su propia naturaleza” (Carroll 2002: 43). Una vez instalado en su fuerte, armado con la pureza del desinterés práctico y aislado de las urgencias mundanas, podrá dedicarse a la especulación (auto)reflexiva y a poner en valor su alto grado de exigencia. Y en ese alejamiento voluntario es donde resplandecerán las dos características nucleares que Greenberg adscribe al arte verdadero: la *dificultad* – entendida como el procedimiento

---

<sup>167</sup> En lo que atañe al cine, Greenberg se lamenta – siguiendo en esto a MacDonald – de que la ola vanguardista más prometedor – la cinematografía soviética de los años 20 – haya cedido al gusto kitsch, lo que da cuenta del poder de atracción del arte de masas y su capacidad de aturdimiento político más allá del mundo capitalista (Cf. Greenberg 1965: 12-13).

de asimilación de una obra en “segundo grado” y como “efecto reflejo” (*Vid.* Greenberg 1965: 15) – y la *abstracción autorreflexiva* – “The avant-garde poet or artist tries in effect to imitate God by creating something valid solely on its own terms (...), something *given*, increate, independent of meanings, similars or originals” (Greenberg 1965: 6. *Cursiva del autor*)<sup>168</sup>. En resumen: la autonomía del arte equivale a un distanciamiento ideológico por la vía de la exploración reflexiva del medio que culmina en obras herméticas que exigen la disposición activa de un espectador instruido.

Unos años después, MacDonald recogerá las principales ideas de Greenberg, con especial atención al fenómeno del kitsch, para profundizar en afanes clasificatorios. En “A Theory of Mass Culture” – publicado por vez primera en 1944 con el título de “A Theory of Popular Culture” –, nuestro autor propondrá cinco categorías que pueden dar cuenta de la situación contemporánea del arte delimitando sus parcelas y ofreciendo criterios de clasificación: arte elevado (“High Culture”), arte popular (“Folk Art”), arte de masas (“Mass Culture”), arte vanguardista (“Avantgardism”) y arte académico (“Academicism”). El arte de masas, como en la exégesis de los frankfurtianos, se disfraza de cultura popular para resultar atractivo cuando en realidad no es más que un entramado industrial con vistas al rendimiento económico y la dominación política, a diferencia de las “espontáneas” manifestaciones artísticas populares<sup>169</sup>. Ambas parcelas

---

<sup>168</sup> Esta imbricación entre el ensimismamiento reflexivo de la vanguardia y su consecuente dificultad para el espectador no iniciado ha llevado a Carroll a sintetizar el ataque central de Greenberg al kitsch con el rótulo de “el argumento de la pasividad”, cuyo corolario merece ser referido por su claridad: “(...) el valor cultural del arte genuino, para Greenberg, es que ejercita el gusto del público, sus facultades perceptivas y su inteligencia. El arte de masas, por el contrario, deja tales capacidades humanas en barbecho, por así decirlo, o incluso, tristemente, acelera su deterioro por la falta de uso. Esto equivale, desde luego, a una significativa pérdida de valor cultural. Por tanto, en la medida en que el arte de masas amenaza con eclipsar el talento, la desaparición del arte genuino implicaría un golpe catastrófico a la cultura. Lo que se perdería es un ámbito de la actividad humana en que nuestra capacidad puede ejercitarse y expandirse” (Carroll 2002: 47).

<sup>169</sup> “Folk Art grew from below. It was a spontaneous, autochthonous expression of the

comparten un adversario común: el arte elevado que niega la calidad de la cultura popular y combate la vulgaridad del arte de masas. Sin embargo, la aportación más interesante de MacDonald consiste en adjetivar como kitsch no sólo a las producciones de la cultura masificada, sino también a esa subdivisión de la alta cultura que refiere como academicismo. En términos de nuestro crítico: “academicism is *kitsch* for the *elite*: spurious High Culture that is outwardly the real thing but actually as much a manufactured article as the cheaper cultural goods produced for the masses” (MacDonald 1957: 63. Cursiva del autor).<sup>170</sup> El kitsch se revela como el gusto hegemónico de la sociedad de masas y ha colonizado incluso las preferencias de una burguesía que antaño buscaba en el arte genuino su signo de distinción y su orgullo de clase. De nuevo, el faro de la resistencia, si no de la salvación, lo habita una “elite intelectual” resuelta a combatir el kitsch en cualesquiera de sus versiones: “Rejecting Academicism – and thus, at a second remove, also Mass Culture – it made a desperate attempt to fence off some area where the serious artist could still function” (MacDonald 1957: 63). Una vez más, los criterios descriptivos de clasificación se subordinan a la prescripción del marco vanguardista, al precio de despolitizar esta última en la recomendación de que no debieran adoptarse más compromisos que los debidos para consigo misma (*Fiat ars,*

---

people, shaped by themselves, pretty much without the benefit of High Culture, to suit their own needs. Mass Culture is imposed from above. It is fabricated by technicians hired by businessmen; its audience are passive consumers, their participation limited to the choice between buying and not buying” (MacDonald 1957: 60).

<sup>170</sup> En un trabajo posterior, MacDonald propondrá una denominación distinta, más rica en matices aunque de aspiraciones similares. Hablará en primer lugar de la *Masscult* para una cultura de masas que no merece siquiera la adjetivación de cultural (“It is not just unsuccessful art. It is non-art. It is even anti-art” [MacDonald 1983: 4]). Y, ulteriormente, consignará como *Midcult* a un tipo de producciones que trascienden el antiguo academicismo porque, a diferencia de éste, firme combatiente de la vanguardia, aquél “explota” los logros vanguardistas de forma parasitaria para promover perversamente el kitsch (Cf. MacDonald 1983: 50-51). Como explica Eco, este nivel “está representado por obras que parecen poseer todos los requisitos de una cultura puesta al día y que, por el contrario, no constituyen en realidad más que una parodia, una depauperación, una falsificación puesta al servicio de fines comerciales” [Eco 1989: X]).



*pereat mundus?*<sup>171</sup>). Sirva como conclusión de las prescripciones de Greenberg y MacDonald la didáctica síntesis que propone el profesor Juan Antonio Suárez Sánchez:

“La cultura de masas es la sombra de la vanguardia y (...) ambas deben ser conceptualizadas en conexión dialéctica. Constituyen los dos extremos de una polarización existente en las sociedades industriales entre una cultura de élite, intelectual y retraída de la escena social (la vanguardia), y otra cultura masiva, de fácil asimilación e integrada en la sociedad (el *kitsch*). Desconectada de la sociedad, la vanguardia se vuelve cada vez más abstracta, centrada en la investigación formal y desdeñosa de la comunicación de contenidos concretos, e incluso del imperativo de comunicar (...). La vanguardia, pesar de su aislamiento, contiene un elemento de protesta que se plasma en su rebelión contra la estética dominante” (Suárez Sánchez 2001: 231-232).

– *Noël Carroll: La mayor comprensión para el mayor número*

ESTA modesta crónica de algunas nociones del grupo de Nueva York, no muy alejadas de las futuras indagaciones de la Escuela de Frankfurt, nos sirve para afianzar la hipótesis que anunciamos con anterioridad: la tradición mayoritaria de análisis de la cultura de masas concibió sus criterios de clasificación como un refuerzo de la vanguardia, de modo que sus propuestas descriptivas se subordinaron en todo momento a la valoración crítica. En el fondo, jamás pensaron simplemente en criterios neutrales de ordenación; los buenos diagnósticos sólo resultan válidos si, además de explicar los síntomas, recetan también una cura. Así, algunos filósofos contemporáneos, conscientes del callejón sin salida al que puede abocar un

---

<sup>171</sup> Con esta variación del *adagio* latino advertía Walter Benjamin de la tendencia filofascista del *arte por el arte* – culmen para Greenberg y MacDonald del distanciamiento vanguardista – al final de su más célebre opúsculo (Cf. Benjamin 1989).

planteamiento tan polarizado, han ensayado una alternativa que trate de quedarse en el nivel descriptivo, sin que esto último signifique aceptar automáticamente el actual estado de cosas, sino más bien desbrozar el campo para efectuar con mayor claridad un ulterior análisis crítico. Tal ha sido el caso de Noël Carroll, a cuya filosofía del arte de masas intentaremos aproximarnos a continuación<sup>172</sup>.

Carroll ha combatido, amén de la crítica apocalíptica que enmienda la totalidad de las producciones de la industria cultural, una teoría descriptiva a la que nombra como “Eliminativista”. Para el eliminativista, es posible reducir las atribuciones del arte de masas a distinciones sociales basadas en convencionalismos. No se trata, por tanto, de negar la existencia del arte de masas, sino de presentar esta categoría como una emanación de cuestiones sociológicas antes que como un rótulo que refiera propiedades esenciales. En palabras de David Novitz, con quien Carroll mantuviera una intensa polémica a principios de los 90, “the basis for the distinction between high and popular art is not internal to works of art. There are no intrinsic properties that distinguish works as popular or high art; nor is the distinction a product of our responses” (Novitz 1992: 39). Por el contrario, argüirá Carroll, ni su origen histórico ni la función política que este tipo de arte pueda ejercer invalida la necesidad de localizar ciertos rasgos que, en conjunto, actúen como condiciones suficientes para la catalogación de una obra como perteneciente al arte de masas. O, en otros términos, del hecho de que el fenómeno del arte de masas se apoye en diferenciaciones contingentes cuya historia la sociología puede rastrear, no se sigue que sólo

---

<sup>172</sup> Así expone Carroll el deseado enfoque: “Mi intención es crear una teoría filosófica que distinga los rasgos comunes, funcionales y ontológicos que nos permiten agrupar [producciones] bajo la rúbrica del *arte de masas* (...) mi teoría afirma que el arte de masas es una distinción filosóficamente valorable – basada en propiedades específicas, estructurales, funcionales y ontológicas (...). Yo, por mi parte, sólo espero decir lo que es: clasificar el arte de masas antes que juzgarlo moral, estética o políticamente” (Carroll 2002: 155-157-165. *Cursiva del autor*).

poseamos el criterio del contexto para detectar la conveniencia de adscribir una obra a una categoría u otra. Para nuestro autor, sin síntesis, es posible proponer una serie de condiciones necesarias que definan la obra del arte de masas. Su propuesta se concreta del siguiente modo:

“X es una obra de arte de masas si y sólo si (1) x es una obra tipo o de múltiples ejemplares, (2) producida y distribuida con la tecnología de masas, (3) concebida intencionadamente para inclinarse por su estructura hacia aquellas opciones que prometen la accesibilidad con menor esfuerzo, al menor contacto, al mayor número de público sin instrucción” (Carroll 2002: 174).

La condición primera no es más que una actualización del descubrimiento de Benjamin, con quien Carroll explicita sus deudas (Cf. Carroll 2002: 167-168); refiere, por tanto, al estatuto ontológico del arte de masas, esto es, a “la cuestión del modo de existencia de la obra” (Carroll 2002: 186)<sup>173</sup>. De la

<sup>173</sup> Lo que añade el razonamiento de Carroll a la manida apreciación de la “reproductibilidad técnica” de las producciones masivas es una negación de la *originalidad* de una obra de arte de masas a partir de una fina estrategia de distinción conceptual entre una “obra-tipo” (o de “ejemplares múltiples”) y una “obra singular”. Carroll sigue, como los clásicos, una estrategia de diferenciación entre la proyección cinematográfica y las representaciones teatrales para aislar el estatuto ontológico del cine – y, como extensión, del conjunto del arte de masas. En el caso de las obras teatrales, afirma Carroll, el paso de una obra-tipo a un *ejemplar* se concreta mediante una *interpretación* que se erigirá a su vez en *tipo* (es decir: el texto teatral original precisa de una adaptación particular que culminará en la representación frente al público y que podrá, posteriormente, volver a aplicarse como si se tratase de una receta). Esta constatación permite singularizar cada representación teatral: “diferentes representaciones teatrales de la misma obra [pueden considerarse] obras de arte con derecho propio” [Carroll 2002: 187]). En el caso del cine, por el contrario, antes que a una interpretación ha de recurrirse a una plantilla, esto es, a un medio material que soporta técnicamente las imágenes y el sonido: una película, un DVD, un programa informático, etc.; pero una plantilla que posee una característica peculiar, a saber: resulta en sí misma, a su vez, un *ejemplar* del *tipo* de obra que acabará proyectando. Con esta perspectiva, Carroll caracteriza el cine afirmando que “una película es un tipo cuyas representaciones ejemplares se generan por medio de plantillas que son ejemplares a su vez” (Carroll 2002: 189). En otros términos: al carecer de un original al que acudir pierde sentido la noción de copia, y nos resta simplemente una plantilla – un soporte que puede reproducirse técnicamente en “ejemplares múltiples” – cuya *proyección* final nos dará acceso al tipo del que es, a su vez, ejemplo. Así las cosas, la

segunda condición, aceptada por todos los intérpretes del arte de masas, cabe subrayar la ilación con la primera cláusula en la medida en que las copias múltiples de la misma obra precisan un alto grado de desarrollo tecnológico. Estos dos primeros requisitos cumplen la función de enfatizar la dimensión *cuantitativa* del vocablo “masa”: “es arte creado a escala de masas (...); pero aquí *masa* se usa en sentido estrictamente *numérico* (...): se crea para ser consumido por gran cantidad de gente. Por ello se produce a gran escala y se distribuye con la tecnología de masas” (Carroll 2002: 166-167. Cursiva del autor). Nuestro autor carga las tintas, sin embargo, en la tercera condición; esa orientación masiva que se ha demostrado nuclear será la que imprima normatividad estética a las obras, afectando a sus “formas” y “estructura”, y elevando así al rango de *esenciales* estas nuevas configuraciones. Si los productos del arte de masas se dirigen a una masa informe de consumidores potenciales, sus artífices concebirán *intencionalmente* sus obras de modo que satisfagan al mayor número posible de receptores. Y aquí se encuentra la clave: los críticos apocalípticos acertaron en señalar la *facilidad*, la *accesibilidad* y el anclaje en *fórmulas* como rasgos inherentes al arte de masas, pero erraron en culpar al medio de expresión de promover estas propiedades y en censurarlas de antemano como promotoras de individuos dóciles cognitivamente atrofiados: “la facilidad con la que el arte de masas se consume no es un defecto, sino un propósito que se basa en su función como instrumento para dirigirse al público de masas” (Carroll 2002: 173).

Así, Carroll mantiene la división entre el arte de masas y la vanguardia, pero centra el criterio en las propiedades formales de la obra concreta, y divide aquéllas en función de que se adopten para provocar una recepción fácil o difícil. El nivel de la producción y el de la recepción

---

reproductibilidad técnica de Benjamin se actualiza en Carroll como el “modo de existencia” de la obra masiva convertida en “obra tipo o de ejemplares múltiples”.

resultan, en consecuencia, codependientes. Con este giro, nuestro autor rehuye tanto las inercias románticas que se focalizan en el autor – de forma que una obra pueda considerarse arte serio si exhibe un grado de expresión subjetiva lo suficientemente complejo – como el rigorismo formalista que se centra únicamente en el análisis estructural ignorando la respuesta del futuro observador. En síntesis: las elecciones formales de una obra no se adoptan en el vacío ni responden únicamente a una suerte de llamada interior del artista, sino que se eligen *para* atraer la comprensión de (un tipo determinado de) público.

Tomándole prestada la terminología a Pierre Bordieu, podemos afirmar que las obras del arte de masas se dirigen a la satisfacción del *goce*, mientras la vanguardia persigue el *deleite*. El goce remite, para el pensador francés, al nivel de significación – que en el campo de la estética es siempre un proceso de decodificación de la obra – captado por el observador menos instruido: “la percepción estética reducida a la simple *aisthesis*”; mientras que el deleite, por su parte, equivale a la “degustación erudita” y exige el “desciframiento adecuado” (Bordieu 1968: 51). Como el vino, las obras *se abren* a su consumidor en modos diferentes según el grado de dominio previo de que éste disponga. Para Carroll, en efecto, el arte de vanguardia “resulta inaccesible a los que carecen de cierto bagaje de conocimiento y sensibilidad” (Carroll 2002: 170), en contraste con un arte masivo que recurre por definición a aquellas convenciones formales que más fácilmente pueden atraer al mayor número de público posible<sup>174</sup>.

Esta característica podría explicar la preeminencia del cine narrativo-transparente codificado en clave de géneros que ha sido históricamente el

---

<sup>174</sup> “El arte de masas ha sido creado para ser accesible en el sentido de que resulte idealmente tan legible como sea posible al miembro del público medio sin instrucción con el que entre en contacto. Éste es, al menos, el ideal al que el arte de masas se inclina. Esto implica que la obra de arte de masas ha sido creada para un fácil consumo” (Carroll 2002: 172).

más demandado por las masas. El género aportaría los *códigos de habituación* adecuados para que el espectador resuelva el significado general de un filme, incluso anticipando la lógica de los acontecimientos narrados (Carroll refiere el proceso como “narración erotética” e “instrucción por ejemplos” [Cf. Carroll 2002: 172-174]). Y la transparencia narrativa – entendida como la ocultación voluntaria de los medios de representación – facilitaría que el espectador no necesitara movilizar más recursos que las “habilidades de inferencia e interpretación que la gente ya emplea en la vida diaria” (Carroll 2002: 181). Saquemos a colación un pasaje de Bordieu para complementar el trasfondo asumido por Carroll:

“El grado de competencia artística de un agente se mide por el grado en que domina el conjunto de instrumentos de la apropiación de la obra de arte, disponibles en un momento dado, es decir los esquemas de interpretación que son la condición de la apropiación del capital artístico o, en otros términos, la condición del desciframiento de las obras de arte ofrecidas a una sociedad dada en un momento dado.” (Bordieu 1968: 52).

Bordieu argumenta que la *percepción* estética resulta a la postre un proceso de *desciframiento*. Toda obra se encuentra codificada – es decir: responde a una elaboración basada en *reglas* con las que el receptor debiera estar *familiarizado* –, de modo que apelar a una suerte de “percepción espontánea”, “ingenua” o “inmediata” de la obra no es más que un mito que conviene exorcizar (el “mito del ojo nuevo”, en sugerente expresión del pensador francés [Cf. Bordieu 1968: 47]). El corolario es que en toda obra se da un diálogo entre el artista-emisor (que concibe su obra aplicando ciertas convenciones formales) y el público-receptor (que comprende el uso de tales reglas y es capaz de traducirlas). Ambos comparten, al menos idealmente, las habilidades de composición y desciframiento necesarias para

la captación del sentido global de la obra. Incluso, prosigue Bordieu, en el caso del arte figurativo, que aparentemente no exige la apelación a ningún código especial, se da *de facto* una aplicación de preceptos estéticos interiorizados que permiten la legibilidad de la obra en clave realista:

“La comprensión mínima, aparentemente inmediata, a la que llega la mirada más desarmada, aquella que permite reconocer una casa o un árbol, supone también una concordancia parcial (y, desde luego, inconsciente) entre el artista y el espectador sobre las categorías que definen la figuración de lo real que una sociedad histórica considera 'realista'” (Bordieu 1968: 47).

La carencia, pues, del patrón necesario para la aprehensión de una obra impide el acceso a sus niveles más elevados, y en tales casos el espectador aplicará el código hermenéutico al que esté más acostumbrado (en general, una preferencia por la representación realista) o quedará desconcertado. Es en este punto donde aparece la concordancia con la clasificación de Carroll: “El conocimiento erudito se distingue de la experiencia ingenua en que implica la conciencia de las condiciones que permiten la percepción adecuada.” (Bordieu 1968: 48). La vanguardia necesita conocimiento e instrucción, pues de lo contrario el espectador aplicará un código erróneo que le nublará la comprensión de la obra; el arte masivo, por el contrario, se esmera en recurrir a los estándares formales en los que la mayor parte del público ha sido educado, para que éste pueda *reconocer* la composición y *atribuirle* el valor preciso. La conclusión de Bordieu es reveladora: “toda obra es hecha, de algún modo, dos veces, por el creador y por el espectador, o mejor, por la sociedad a la que pertenece el espectador.” (Bordieu 1968: 56)<sup>175</sup>. El artista *cifra* la obra y el espectador la *descifra*. La percepción

---

<sup>175</sup> Este tipo de aseveraciones acercan a Bordieu a lo que anteriormente, siguiendo a Carroll, denominamos “teoría eliminativista”, puesto que en última instancia se reduce

estética siempre está mediada. Volviendo a Carroll, cuanto más sencillos sean los códigos de cifrado que aplique el creador, mayor número de público será capaz de resolver la tarea de desciframiento. Retomemos el texto de Carroll para redondear el trazado:

“(...) los factores formales y afectivos desempeñan un papel al identificar el arte de masas. El arte de masas es, en parte, un concepto funcional. Su función es provocar el interés de las masas. Por lo tanto, se inclinará a elecciones formales y afectivas que faciliten su función (...). Si una obra ha sido creada y distribuida con un sistema de masas, la consideraremos un ejemplo de arte de masas sólo si sus rasgos formales, sean los que sean, propician la accesibilidad” (Carroll 2002: 182).

Advertimos más arriba que el viraje analítico de Carroll aspiraba a posponer la valoración en aras del hallazgo de unos criterios asépticos de descripción. Cabe preguntarse ahora si su intento resulta persuasivo. Nuestra intuición es que el resultado de la clasificación de Carroll no difiere en demasía de la propuesta del grupo de Nueva York, con la salvedad de que a estos últimos el panorama les parecía un signo de decadencia estética y cultural mientras que el primero suspende el juicio. Y es que Carroll cae en el peligro de toda teoría que pretenda *dejarlo todo como está*: so pretexto de hacer justicia al estado de cosas vigente, simplemente elaborando conceptualmente el paisaje con el que se encuentra el sentido común, se perpetúan los prejuicios con los

---

el “código artístico” que permite la clasificación estética al rango de “institución social”: “Sistema históricamente constituido y fundado en la realidad social, ese conjunto de instrumentos de percepción que forma el modo de apropiación de los bienes artísticos – y, más generalmente, de los bienes culturales – en una sociedad dada, en un momento dado, no depende de las voluntades y de las conciencias individuales, y se impone a los individuos singulares, generalmente sin que lo adviertan, definiendo las distinciones que pueden efectuar y aquellas que se les escapan.” (Bordieu 1971: 55). Con todo, pensamos que ciertas nociones esgrimidas por el pensador francés resultan de utilidad para complementar la clasificación de Carroll, por la apelación a diversos grados y códigos de interpretación y por el énfasis en la figura del receptor y sus habilidades hermenéuticas de cara a la organización de los trabajos artísticos.



que el teórico se ha acercado al fenómeno en cuestión. Carroll insiste en centrar en las elecciones estructurales del artista el signo de distinción de una obra (unas son fáciles de descifrar, otras exigen trabajo e instrucción). Como Greenberg y MacDonald, concederá que cuanto más reflexivo se torne un movimiento artístico, más conocimientos demandará al receptor para que sus obras puedan comprenderse. No es sólo que se reafirme la divisoria entre el arte de masas y la vanguardia, sino que se propone una ecuación entre el grado de reflexividad – y, en último término, de abstracción – de una obra y la necesidad de formación específica<sup>176</sup>.

Con este gesto, se consolida la discutible demarcación entre un arte fácil con tendencia a la figuración y una vanguardia abstracta y reflexiva por definición rupturista. Carroll podría responder que, *de facto*, ocurre así, y que por eso las dos grandes categorías que dan cuenta de la situación contemporánea han de seguir siendo las de arte de masas y la de vanguardia modernista. Pero, con Bordieu, podemos oponer un dato fundamental: las (presuntas) estructuras fácilmente decodificables del arte de masas no remiten a capacidades cognitivas espontáneas, sino que *han sido construidas* por la propia tradición (y, en este caso, por la industria cultural). Si resultan comprensibles es porque el bombardeo continuado de estas producciones ha habituado al público a sus claves (“La percepción repetida de obras de cierto estilo favorece la interiorización inconsciente de las reglas que gobiernan la producción de esas obras” [Bordieu 1971: 61]). Y, si esto es así, “fácil” se torna sinónimo de “hegemónico”. Por eso Greenberg y MacDonald veían en la estética vanguardista un lugar para la resistencia: porque, a la postre, planteaban la batalla entre una minoría impermeable a

---

<sup>176</sup> “[Las obras de arte de vanguardia] no han sido compuestas para una fácil asimilación y recepción por el público de masas. Precisamente, han sido creadas para impedir una fácil asimilación (...) por lo general, tratan de irrumpir en [la sensibilidad común], a menudo para perturbar lo que se considera una lasitud estética y/o moral” (Carroll 2002: 169-170).

los imperativos del mercado y una mayoría subordinada a las diversiones de la industria. El problema de la clasificación de Carroll, por tanto, es que simplemente desvaloriza el planteamiento de Greenberg y MacDonald, dejando lo esencial intocado; pero si el criterio clave es el mecanismo de comprensión, y éste depende de las formas hegemónicas de cada momento, entonces no vemos cómo la “facilidad” o la “sencillez” pueda concebirse como un *rasgo inherente* de las obras de arte de masas. Una sociedad con diferentes estándares consolidará otro tipo de obra masiva aunque su estructura sea completamente distinta. Y si todo este recorrido se justifica en la simpleza de que el arte de masas es el arte consumido por las masas – en otros términos: si el criterio es meramente cuantitativo –, entonces no vemos cómo evitar el reduccionismo social al que se enfrenta Carroll. Pues, finalmente, todo dependerá de la institución social que instruya a las masas y les provea de las instrucciones necesarias para el desciframiento de obras, antes que de unas supuestas características esenciales e invariables de éstas.

Por concluir: acierta Carroll cuando, como Bordieu, analiza las condiciones de legibilidad de una obra y apunta a la centralidad de los códigos disponibles para proponer una clasificación<sup>177</sup>; pero yerra, a nuestro juicio, cuando “naturaliza” los mecanismos de interpretación como hábitos cognitivos espontáneos antes que como códigos culturales contingentes. Y,

---

<sup>177</sup> Merece la pena citar *in extenso* cómo refiere Bordieu este proceso, por su coincidencia con el análisis de Carroll: “la legibilidad de una obra de arte para un individuo particular es función de *la distancia entre el nivel de emisión* definido como el grado de complejidad y de fineza intrínsecos del código exigido por la obra, y el *nivel de recepción*, definido como el grado en que ese individuo domina el código social, que puede ser más o menos adecuado al código exigido por la obra. Cada individuo posee una capacidad definida y limitada de aprehensión de la 'información' propuesta por la obra – capacidad que es función del conocimiento que posee del código genérico del tipo de mensaje considerado. Cuando el mensaje excede las posibilidades de aprehensión o, más exactamente, cuando el código de la obra supera en fineza y en complejidad el código del espectador, éste se desinteresa de lo que se le aparece como mezcolanza sin rima ni sentido, como juego de sonidos o de colores desprovisto de toda necesidad. Dicho de otro modo: colocado ante un mensaje demasiado rico para él, o, como dice la teoría de la información, 'abrumador', se siente 'aplastado'" (Bordieu 1971: 57-58. Énfasis del autor).

si son lo segundo, automáticamente dejan de ser rasgos inherentes a la obra para devenir dispositivos simbólicos institucionalizados. Que el artista decida ejercitarlos para llegar a la mayor parte del público sólo nos confirma la obviedad de que el arte masificado buscará la accesibilidad, pero no nos dirá nada acerca de qué estructuras específicas conforman esta última. Para ello habrá que acudir a una suerte de sociología del arte. Para ello, en fin, resulta insuficiente la propuesta de Carroll.

## TERCERA PARTE

### *El cine como modelo de conducta*

#### **B) LOS DESAFÍOS ÉTICOS DEL CINE: Stanley Cavell y el *perfeccionismo moral***

**RESUMEN:** Si la cuestión del arte de masas ha sido tan influyente se debe, sobre todo, a la capacidad de modulación ética y política que la mayoría de intérpretes han atribuido al cine. El cine masivo tiene consecuencias tanto en la percepción de la realidad como en el conjunto de valores que una colectividad adopta y promociona. En la primera parte de este capítulo expondremos la pugna entre dos perspectivas antitéticas en relación con el potencial ético del cine: el *consecuencialismo moralista* y el *autonomismo esteticista*. Para sortear las dificultades de cada uno de estos extremos y hacer justicia a ciertas indicaciones del sentido común, propondremos una articulación diferente de este debate inspirándonos en algunas nociones de David Bordwell y Noël Carroll. Ulteriormente, tras esta tematización general del trasfondo de la polémica, nos detendremos en la exposición crítica de la posición consecuencialista más influyente de las últimas décadas: la de Stanley Cavell y su perfeccionismo moral.

El filósofo norteamericano ha estudiado los vínculos entre el cine clásico hollywoodiense y el perfeccionismo moral emersoniano (“Emersonian”) en sus obras *Pursuits of Happiness* y *Contesting Tears*, así como en numerosos artículos. Ofreceremos una exposición tanto de los presupuestos que asume nuestro autor en su análisis del fenómeno cinematográfico como del perfeccionismo moral que reivindica, encuadrándolos en el contexto teórico que les da sentido y sugiriendo algunas vías de crítica. Puesto que nuestra intención será exponer el marco de presupuestos, asunciones y directrices que sustancia su obra, prescindiremos conscientemente de los ejemplos de filmes concretos que utiliza nuestro filósofo, con la convicción de que este enfoque permite comprender mejor los planteamientos teóricos de Cavell.

**ABSTRACT:** The reason to find the concept of mass art being so influential is mainly due to the ethical and political modulation capacity that most interpreters have conferred to cinema. Mass cinema has consequences both in the perception of reality and in the set of values that is taken on and promoted by a community. In the first part of this chapter we will discuss the conflict between two antithetical perspectives in relation to the ethical potential of cinema: *moralistic consequentialism* and *aesthetic autonomism*.

In order to circumvent the difficulties of each of these extremes and to do justice to certain indications of the common sense, we will propose a different articulation by drawing on some notions of David Bordwell and Noël Carroll. After that, after this background controversy general thematisation, we will stop in the critical exposition of the most influential consequentialist position of the last decades: Stanley Cavell and his moral perfectionism.

The American philosopher has studied the links between the classical cinema from Hollywood and the Emersonian moral perfectionism in his works *Pursuits of Happiness* and *Contesting Tears*, as well as other articles. We will offer an exposition both of the author's assumptions, originated in his analysis of the cinematographic phenomenon, and of the moral perfectionism that he defends, fitting them within the theoretical context that gives meaning to them and suggesting alternative criticism ways. Given that our intention is to expose the framework of presuppositions, assumptions and guidelines that substantiate his work, we will deliberately ignore certain examples of films our philosopher uses, being certain that this approach allows a better understanding of Cavell's theoretical proposals.

\*\*\*

“La mayoría de nosotros estaría de acuerdo en que el arte de masas tiene *algo* que ver con la moralidad. La cuestión es cómo ser más explícito sobre ese 'algo'” (Noëll Carroll 2002: 250)

“The moral importance of entertainment is something which has been universally recognized. It enters immediately into the lives of men and women and affects them closely; it occupies their minds and affections during leisure hours; and ultimately touches the whole of their lives. The motion pictures, which are the most popular of modern arts for the masses, have their moral quality from the intention of the minds which produce them and from their effects on the moral lives and reactions of their audiences. This gives them a most important moral quality.

Hence, the larger moral responsibilities of the motion pictures.”

(Prefacio del “Código Hays”)

## **1. La educación moral de la masas: presupuestos y asunciones**

QUE la relación entre el cine y la ética viene de lejos lo prueba la existencia de dos prácticas que han acompañado a la praxis cinematográfica desde los inicios: la *censura* y la *propaganda*<sup>178</sup>. Aunque seguramente apócrifo, el célebre aforismo atribuido a Lenin da cuenta del poder de seducción del cine para todo ideólogo que aspire a la expansión masiva de su credo: “el cine es para nosotros la más importante de las artes” (Cf. Youngblood 1991: 17). Ningún régimen del s. XX ha renunciado al control propagandístico de las imágenes en movimiento, basándose en la convicción de que el poder de manipulación ética y política del cine superaba el potencial atribuido a otros medios artísticos. Para toda ideología que aspire a incardinarse en el sentir mayoritario de la población (¿y cuál de todas podría sustraerse a este interés?), resulta prescriptivo atender al cine como un medio efectivo de difusión. La cuestión habrá de centrarse, entonces, en cómo y por qué puede el cine conseguir tales objetivos.

En su estudio de 1947 sobre el período expresionista del cine alemán, Siegfried Kracauer avanzó una hipótesis que nos permite situarnos. El cine, a juicio del pensador alemán, es un laboratorio privilegiado para estudiar la mentalidad de los pueblos, pues allí comparecen las “profundas

---

<sup>178</sup> Ya en sus comienzos, el cine se puso al servicio de dos empresas políticas para las que parecía especialmente dotado: la propagación del *colonialismo* y la *cohesión nacional*: “Los países de producción más prolífica en la época muda fueron, 'casualmente', algunos de los protagonistas más destacados del imperialismo, uno de cuyos intereses más diáfanos era ensalzar la empresa colonial. El cine combinaba narración y espectáculo para explicar la historia del colonialismo desde la perspectiva del colonizador. Así pues, el cine dominante ha sido la voz de los 'vencedores' de la historia, en películas que idealizaban la empresa colonial como misión civilizadora y filantrópica motivada por un deseo de hacer retroceder las fronteras de la ignorancia, la enfermedad y la tiranía” (Stam 2001: 34). En cuanto a la cohesión nacional, resulta reveladora la valoración que realiza Kracauer de *Die Nibelungen* (Fritz Lang, 1924) como expresión de la *kultur* alemana, ejemplo privilegiado de la función del cine como vertebración apologetica del organismo nacional: “Según él [Lang], *Die Nibelungen* tenía una misión totalmente distinta: ofrecer algo estrictamente nacional, algo que, como la propia Canción de los Nibelungos, pudiera considerarse como una verdadera manifestación del espíritu alemán. En una palabra, Lang definió esa película como un documento nacional adecuado para difundir la cultura alemana en todo el mundo. En alguna forma toda su declaración anticipa la propaganda de Goebbels.” (Kracauer 1985: 91-92).

tendencias psicológicas” de los grandes grupos de población (*Vid.* Kracauer 1985: 9). Kracauer argumenta que, a diferencia de las otras artes, el cine articula las propensiones de las masas sin apenas mediaciones, lo que permite al buen observador *detectar* las preferencias e inclinaciones de las naciones de modo fiable. En contra de las observaciones de Adorno y Horkheimer, Kracauer parece comprometerse con la idea de que, partiendo de la primacía de la *demanda* y la *autoría colectiva*<sup>179</sup> de todo filme, el cine hegemónico camina más cerca de la *constatación* de preferencias que de la *performatividad* de conductas:

“Las películas se dirigen e interesan a una multitud anónima. Puede suponerse, por tanto, que los filmes populares satisfacen deseos reales de las masas. Ocasionalmente, se ha destacado que Hollywood consigue vender películas que no proporcionan a las masas lo que éstas realmente desean (...). Sin embargo, no debe sobreestimarse la influencia distorsionadora del espectáculo masivo hollywoodense (...). El público norteamericano recibe, sin duda, lo que Hollywood quiere que reciba; pero, a la larga, *los deseos del público determinan* la naturaleza de los filmes de Hollywood” (Kracauer 1985: 13-14. Énfasis agregado).

Es cierto que estas *claves* proporcionadas por el cine, verdaderos *índices* sígnicos de los tiempos, parecen abocarnos a compartir el destino del búho de Minerva, pues sólo *a posteriori* el análisis nos permitirá reconstruir los episodios reveladores de esa mentalidad colectiva. De modo que no resulta asegurada la idea de que el cine colabore efectivamente a la expansión directa de un determinado código de conducta (cuanto más, esta vía nos permitiría postular que funciona como un refuerzo de los prejuicios

<sup>179</sup> “(...) las películas nunca son el resultado de una obra individual (...). Puesto que cualquier unidad de producción cinematográfica corporiza una mezcla de intereses y tendencias heterogéneas, es lógico que el trabajo de equipo tienda a excluir el manejo arbitrario del material, suprimiendo las peculiaridades individuales a favor de características comunes a todo el equipo” (Kracauer 1985: 13).

colectivos). Sin embargo, *De Caligari a Hitler* desbloqueó los resortes necesarios para efectuar un análisis del cine no sólo como ejemplo fidedigno de asunciones éticas y políticas de largo alcance, sino también como un medio capaz de modular esas querencias masivas para lograr efectos ideológicos. En el “suplemento” final de su estudio, Kracauer se concentra en los filmes de propaganda nazi como obras que partieron de esos “estratos profundos” revelados en el cine expresionista para tensarlos en la dirección más conveniente a sus propósitos. El ejemplo del uso de montaje es revelador: “El arte del montaje había sido cultivado en Alemania mucho antes de 1933 (...). A causa de esa tradición, los nazis sabían cómo utilizar los tres medios filmicos: comentario, imágenes y sonido” (Kracauer 1985: 260). En esta misma línea cabe comprender también la filmación recurrente de primeros planos, ensayada en numerosos filmes expresionistas y reciclado en las piezas propagandísticas para contrastar, por ejemplo, “las caras brutales de los negros con caras de soldados alemanes” (Kracauer 1985: 261). Si primero el cine fue capaz de reflejar sendos impulsos de las masas, en un segundo movimiento pudo multiplicar algunas de esas inercias para promover compromisos ideológicos. El riguroso estudio de Kracauer muestra, en conclusión, que ciertos artificios formales, unidos a la elección de motivos nucleares del “inconsciente colectivo” alemán<sup>180</sup>, implementó la propagación de la cosmovisión nazi. El cine resultó ser también para ellos la más importante de las artes.

Una vez las autoridades resuelven confiar en el poderío propagandístico – también subversivo – del cine, resulta natural la institucionalización de la censura. El presupuesto básico que todos los organismos censores asumen es que la ficción no es inocente y puede tener

---

<sup>180</sup> “La tradicional propensión alemana a pensar en términos míticos y antirracionales nunca fue enteramente superada. Y para los nazis fue importante, por supuesto, no sólo reforzar esta tendencia, sino reavivar con un fin preciso los viejos mitos alemanes (...). Los filmes de campaña siguen las leyes de los épicos” (Kracauer 1985: 273).



*consecuencias*. En un cierto sentido, incluso los países que han abolido la censura estatal mantienen la convicción de que siguen siendo necesarios ciertos *límites* en determinados casos; así lo acredita la práctica del *rating*, es decir, la clasificación de los filmes según lo apropiados que puedan resultar en función de la franja de edad del espectador<sup>181</sup>. Lo que el legislador asume en este último ejemplo, si bien de forma más relajada y bajo el pretexto de proteger a la infancia, resulta congruente con el espíritu del afamado Código Hays<sup>182</sup>, quizá la ilustración histórica más palpable – por gestarse en un país democrático –, de cómo el entramado político e industrial de un Estado impuso restricciones deontológicas basándose en que la taumaturgia del cine forjaría, de dejarla florecer libremente, una nación de vagos y maleantes. Citemos los principios rectores de aquel infame documento censor para advertir que algunas de sus asunciones continúan presentes en sendos planteamientos contemporáneos acerca de lo que ha dado en llamarse la “Crítica Ética del Arte” (“Ethical Criticism”):

“1 No picture shall be produced that will lower the moral standards of those who see it. Hence the sympathy of the audience should never be thrown to the side of crime, wrongdoing, evil, or sin.

2 Correct standards of life, subject only to the requirements of drama and

---

<sup>181</sup> Especialmente en los EEUU esta práctica tiene serias consecuencias, si no de autocensura, sí de modificación radical de planteamientos para poder rentabilizar el futuro filme. Como hace notar Susan Dwyer, “the rating a movie receives determines whether and how it will be distributed and exhibited.” (Dwyer 2009: 33).

<sup>182</sup> Redactado por la Motion Picture Association of America (MPAA), el Código Hays establecía una restrictiva normativa acerca de lo moralmente aceptable. Su génesis concilió intereses religiosos, industriales y políticos: “En 1930 un sacerdote católico, el padre Daniel Lord sostenía que las películas corrompían los valores morales norteamericanos. Redactó un código que prohibía los filmes que glorificaban a los criminales, a los gánsteres, a los adúlteros y a las prostitutas, y pronto se convirtió en la Biblia de la producción cinematográfica (...). El Código proclamaba la defensa de la familia y de las instituciones religiosas y gubernamentales. Fue Will Hays, presidente de la Motion Pictures Producers and Distributors of America [primera denominación de la MPAA], quien hizo adoptar en forma oficial el código de Lord” (Mouesca 2001: 66). La continuidad del sistema de *rating* con el trasfondo de este código lo evidencia, sin ir más lejos, que fue su sustituto a partir de 1968 (Cf. Dwyer 2009: 31).

entertainment, shall be presented.

3 Law, natural or human, shall not be ridiculed, nor shall sympathy be created for its violation, which are supplemented by quite specific rules governing the presentation of crime, including murder, sex, nudity, dress, vulgarity, and national feelings.” (citado en Dwyer 2009: 31).

La posición teórica que todo tipo de censura ratifica, desde las férreas instituciones de los estados totalitarios hasta la laxitud proteccionista de las sociedades liberales, ha sido sintetizada por Carroll como *consecuencialismo*. En su propio resumen, éste defiende la creencia “de que las obras de arte de masas tienen consecuencias causales, previsibles, en la conducta moral de espectadores, oyentes y lectores. La exposición al arte de masas influye o forma la conducta” (Carroll 2002: 251). El arte, en suma, puede ser un agente de corrupción moral (también, por descontado, de mejoría); en los casos más perniciosos – cuando una obra cuestione los estándares morales de los que una sociedad se ha dotado o vulnere los derechos civiles de ciertos colectivos necesitados de amparo –, la única salvaguarda será la apelación a la Justicia por delito contra la sociedad.

Aquí es obligatorio advertir que no sólo asumen el consecuencialismo los sectores más reaccionarios y moralistas de la sociedad; aunque forjado en el puritanismo – el *mal*, como el pecado, resulta contagioso –, estos presupuestos están implícitos también en algunas ramas de la crítica izquierdista, como vimos en el caso de la Escuela de Frankfurt. También es necesario indicar que polemizar con el consecuencialismo no implica negar que haya obras cargadas de ideología que el compromiso político tenga derecho a criticar: hay filmes manifiestamente homófobos, sexistas, racistas y fascistas. En tales casos – y aquí conviene citar los paradigmáticos ejemplos de *The Birth of a Nation* (D.W. Griffith, 1915) y *Triumph des Willens* (Leni Riefenstahl, 1935) – resulta legítimo, incluso

necesario, oponer a la ideología exhibida en tales filmes una lectura capaz de desactivar sus afanes propagandísticos. Tampoco se trata de promover la pueril idea de que *la ficción es sólo ficción* y, como tal, en nada debe preocupar a los guardianes de la moral porque no es más que un inocuo territorio de recreo. Lo único que deseamos subrayar en este momento es que 1) El consecuencialista precisa de una explicación detallada para persuadir de cómo la ficción cinematográfica puede modular a escala masiva la educación de los espectadores, 2) Si el consecuencialismo resulta convincente, los peligros de la censura – y, más aún, de la autocensura – deben al menos plantearse y 3) A nivel teórico, el consecuencialista asume que el criterio ético es válido para evaluar una obra de arte (no necesariamente de forma reduccionista, pero sí en pie de igualdad con el criterio estético o, incluso, cuestionando que se pueda demarcar nítidamente la ética de la estética).

Estas observaciones nos permiten presentar al principal opositor de la Crítica Ética del Arte: el *autonomismo*. Para el autonomista, volviendo a Carroll, “art and ethics are autonomous realms of value and, thus, criteria from the ethical realm should not be imported to evaluate the aesthetic realm” (Carroll 2000: 351). Históricamente, este enfoque se concibió como un ardid contra esa censura a la que el partidario de la crítica ética puede sentirse inclinado: si el *valor* de una obra es mensurable únicamente en función de sus elementos puramente artísticos, se cancela la posibilidad de acudir a alguna fuente de valor ajena a los parámetros de la estética. Asoma aquí el manido tema del *desinterés* del arte, la tendencia al *esteticismo* (o, cuanto menos, al formalismo) y la postulación de una *experiencia estética* tajantemente distinta de cualesquiera otros modos de experiencia humana. Cuando el arte se subordine a propósitos éticos y políticos se abrirán dos vías de análisis: en el mejor de los casos, deberá considerarse esa tendencia

como meramente *accidental* y habrá que remontarse a las formas expresivas de la obra para proceder a la evaluación (tal será el caso cuando se afirme, por ejemplo, que el filme de la Riefensthal es una obra maestra *a pesar de* su dimensión propagandística); y, en el peor de los casos, habrá que expulsar la obra del selecto club de las bellas artes, so pretexto de no rendir más que como panfleto. Una última consideración permite problematizar todavía más la difícil posición del autonomista: en última instancia, no resulta descabellado considerar como impulsado por motivos éticos el giro proesteticista. ¿No se trataba, en el fondo, de sostener un ámbito incontaminado por la expansión del valor mercantil que promoció un tipo de experiencia capaz de resistir la vorágine de los tiempos modernos? Como referimos en el apartado anterior, la estética ha sido contemplada también como una plataforma política de impugnación: hágase el arte *para que no* perezca el mundo. Cultívese la estética para que el arte no (des)fallezca entre las brumas del ruido y la furia.

Esta exageración de las dos posturas más extremas – el *consecuencialismo moralista* versus el *autonomismo esteticista* –, aunque no haga justicia a la amplia gama de grises que articulan la complejidad del debate<sup>183</sup>, sí nos habilita a explicitar dos asunciones presentes en nuestra forma habitual de encarar una obra artística: todos pensamos, con el consecuencialista, que los compromisos éticos e ideológicos de una obra han de ocupar algún lugar en la valoración (de aquí, por supuesto, el énfasis en el contenido narrativo de las ficciones); pero, al tiempo, también

---

<sup>183</sup> Carroll refiere otras posiciones en liza: a) El “autonomismo moderado”, acorde al cual es legítimo criticar una obra de arte en términos éticos a condición de que “the ethical value or disvalue of an artwork has no bearing on its aesthetic value or disvalue” (Carroll 2000: 360), b) el “clarificacionismo” (*Vid.* nota 209), c) El “eticismo” popularizado por Berys Gaut, según el cual “certain kinds of ethical failings in an artwork are always aesthetic defects and should be counted as such in an all-things-considered judgment of the work qua artwork” (Carroll 2000: 374), y d) la “teoría de la simulación”, que plantea la idea de que la “[a] fiction mandates audiences to imagine the states of affairs the author lays before them” (Carroll 2000: 371).

sospechamos que hay algo que excede los compromisos políticos y éticos de la obra y que, en algún sentido, debe ser medido según parámetros extramorales (y de ahí la atención a la *forma* por encima del relato). Conjugar ambas perspectivas se antoja complicado: ¿continuaríamos considerando el *Guernica* de Picasso como una cima de la historia del arte si su motivación no fuera la denuncia del fascismo? ¿Habrían alcanzado el mismo grado de excelencia las conquistas formales de Griffith de no hacer apología del supremacismo en su *opera magna*? ¿Son perceptualmente demarcables ambos niveles? ¿O, por el contrario, se limitan a ser meros recursos heurísticos para aclararnos tras el visionado? Para reconducir la situación recurriremos a dos planteamientos que, una vez hilados, quizá aporten algo de luz: el concepto de *narración* de David Bordwell y la noción de *enfoque según criterios* de Carroll<sup>184</sup>:

Uno de los grandes proyectos intelectuales de Bordwell, que recorre transversalmente la mayor parte de su producción, ha sido demostrar que la narración (fílmica) ha de considerarse fundamentalmente como una “actividad formal” (*Vid.* Bordwell 1996: 49). La fórmula apunta a la impertinencia de demarcar rotundamente la forma de un filme – *i.e.*: el *estilo* del cineasta – de su contenido diegético – el *argumento* de la película. Ambas vertientes sí admiten una diferenciación heurística en la medida en que han de comprenderse a su vez como *sistemas* coordinados<sup>185</sup>: el “sistema estilístico”<sup>186</sup> y el “sistema narrativo” se armonizarán en cada

<sup>184</sup> Con esta selección reorientamos el debate hacia el análisis del cine narrativo de ficción y prescindimos de otros géneros como el documental, así como de otros medios artísticos también susceptibles de ser evaluados en términos éticos. Lo hacemos así porque este tipo de cine es el que ha concentrado la mayor parte del debate.

<sup>185</sup> Además de “sistemas”, Bordwell también propone que hay “dispositivos” (“devices”) narrativos y estilísticos que interactúan con aquéllos en la elaboración de la “poética” final del filme: “[Neoformalism] has established the usefulness of distinguishing between stylistic or narrative devices (e.g., the cut or the motif) and systems (e.g., spatial continuity or narrative causality) within which they achieve various functions. Establishing a unified locale is a function which different devices and different systems have fulfilled in various ways across history” (Bordwell 1989: 382).

<sup>186</sup> Bordwell hace notar que “el estilo fílmico puede funcionar como vehículo para la

película para componer “la forma filmica” que se le presentará al espectador como un todo indisoluble; por tanto, la composición del patrón estructural concreto de cada filme se modelará unitariamente. Por otro lado, inspirado en el cognitivismo, su teoría reniega de la concepción pasiva del espectador<sup>187</sup> y asume como alternativa que en todo “proceso de comprensión” el observador “realiza las operaciones relevantes para construir una historia partiendo de la representación del filme” (Bordwell 1996: 30). Este enfoque se presta a desglosar el funcionamiento narrativo de un filme en dos procedimientos complementarios e interdependientes: por un lado, será el espectador quien aporte la “unidad y coherencia” necesarias a las obras artísticas, reintegrando el conjunto de estímulos perceptivos en un esquema que permita su interpretación; pero, por otro lado, estas

---

narración y como sistema por derecho propio” (Bordwell 1996: 37). El acento en la segunda posibilidad se detalla más adelante: “Si los recursos estilísticos de una película cobran importancia, y si se organizan según principios más o menos rigurosos, independientes de las necesidades argumentales, no necesitamos encontrar un motivo para el estilo apelando a consideraciones temáticas” (Bordwell 1996: 283). Esta distinción no significa que, a la postre, se esté reintroduciendo la demarcación entre forma y contenido como dos ámbitos delineables, sino que apunta a la idea de que un realizador puede apostar por “pautas diferentes a las demandas del sistema argumental” (Bordwell 1996: 275), seguramente inspirado por motivaciones artísticas que le llevan a no subordinar toda elección estilística a la presentación de la trama. Sin embargo, la clave radica en que ese *sistema por derecho propio* no es ajeno a la narración *porque* constituye la estructura de la obra - “para que el estilo sea evidente a lo largo de todo el filme debe poseer coherencia interna” (Bordwell 1996: 286) - y, así, pierde su estatus totalmente autónomo al organizar, cuanto menos, el *ritmo*, el *orden* y la *duración*: “en cualquier filme, la estructura argumental no determina inequívocamente ni siquiera una simple presentación estilística. Siempre hay un cierto grado de arbitrariedad” (Bordwell 1996: 283). En conclusión: incluso en los filmes que supongan un *ejercicio de estilo*, tales estructuras modularán igualmente la comprensión (si no del “argumento” o de los “acontecimientos”, sí de las sensaciones e intenciones) del propio filme, interactuando con el sistema narrativo *stricto sensu*. Ya podemos, finalmente, comprender el alcance de su propuesta: “Es la hora de una definición formal. En el cine de ficción, la narración es *el proceso mediante el cual el argumento y el estilo del filme interactúan en la acción de indicar y canalizar la construcción de la historia que hace el espectador*: En consecuencia, el filme no sólo narra cuando el argumento organiza la información de la historia. La narración incluye también los procesos estilísticos” (Bordwell 1996: 53. *Cursiva del autor*).

<sup>187</sup> “Ver no es, pues, una absorción pasiva de estímulos. Es una actividad constructiva que implica cálculos muy rápidos, conceptos almacenados y diversos propósitos, expectativas e hipótesis.” (Bordwell 1996:32).

operaciones del observador se aplicarán siempre al “material” y la “estructura” que exhiba el filme, de modo que este último dirige la decodificación del intérprete en función de ciertos “apuntes, pautas y lagunas” (Bordwell 1996: 33). En sus propias palabras, “los sistemas formales a la vez *animan* y *obligan* la construcción de una historia por parte del espectador” (Bordwell 1996: 49. Énfasis del autor). La representación es normativa y restringe la arbitrariedad.

Estas observaciones tienen una consecuencia importante a nuestros efectos: en aquellos casos en los que la película contenga componentes relacionados con la ética, y éstos formen una parte integral del sentido del filme, la narración (como “actividad formal”) organizará los elementos filmicos de una manera en que el espectador pueda (y deba) reaccionar a los mismos de una forma (intencionalmente) determinada. Dicho llanamente, un filme deberá ejercitar las formas adecuadas para aquellos pensamientos y emociones que pretenda provocar; de lo contrario, ya el lenguaje coloquial nos da una pista sobre nuestras intuiciones, al referimos a tales fracasos como “películas fallidas”. Esta consecuencia, que puede presumirse de las reflexiones de Bordwell, puede perfilarse con este afortunado complemento de Carroll:

“many artworks prescribe or mandate certain responses, including emotional responses, from their audiences. Structuring such an artwork so that it gets the response it prescribes is part of the artistic or aesthetic design of the work (...). If an audience has some problem, due to the way the work is structured, with complying with the work's prescribed response, that is a problem with the artistic or aesthetic design of the work” (Carroll 2000: 375).

Con esta perspectiva, por ejemplo, *El triunfo de la voluntad* no puede

resultar brillante por sus formas pero fallida por su contenido, dado que un análisis así obviaría – entre otros factores importantes – la imprescindible respuesta del espectador que Bordwell trae con acierto a primer plano: si uno siente “asco” en vez de “fascinación”, o bien interpreta la filmación como una denuncia de la megalomanía nazi en lugar de una glorificación de su poderío, puede afirmarse que no ha comprendido adecuadamente el filme<sup>188</sup>. Comprender equivale a responder a la obra siguiendo sus pautas. Y evaluar una obra que no se ha comprendido es, además de un ejercicio de soberbia, un sinsentido temerario.

Con todo, la propuesta de Bordwell tiene un límite asumido, pues se concentra en las respuestas “cognitivas” y “perceptuales” del espectador orillando conscientemente las características afectivas del mismo y el papel que puedan jugar las emociones. Tradicionalmente, es en el territorio emocional donde el consecuencialista se ha cargado de razones. Tanto es así que la concreción más exitosa de la crítica ética del arte puede centrarse, de nuevo siguiendo a Carroll, como *identificacionismo*<sup>189</sup>. Según el juicio

---

<sup>188</sup> Algunos partidarios de la crítica ética han dado una vuelta de tuerca al debate a partir de consideraciones similares. Quien más éxito ha tenido en su réplica ha sido Berys Gaut, quien propone “el argumento de la respuesta merecida” para contrariar a los críticos de la óptica moralista. Gaut añade a las observaciones de Bordwell y Carroll que toda propuesta *inmoral* exhibida por una obra está predestinada a resultar fallida, porque se revelará incapaz de aportar razones convincentes para *reaccionar* al filme como éste pretende. Así, el *defecto* ético – la prescripción de conductas o reacciones inmorales – se transmuta en un defecto estético, porque impide la (necesaria) respuesta del espectador en los términos propuestos por la propia obra: “If these responses are unmerited, because unethical, we have reason not to respond in the way prescribed. Our having reason not to respond in the way prescribed is a failure of the work. So the fact that we have reason not to respond in the way prescribed is an aesthetic failure of the work, that is to say, is an aesthetic defect” (Gaut 1998: 195). También puede suceder que cuando una obra nos agrada estéticamente pero nos repele éticamente el juicio artístico tienda a eclipsar el ámbito de la moralidad; así parece defenderlo la poeta Chantal Maillard: “una obra puede desagradarnos profundamente en lo que tiene de moral y agradarnos, a pesar de ello. Entrarán en colisión dos sentimientos, y probablemente uno de ellos, el más fuerte, contagiará al otro de tal manera que el juicio que emitamos será unívoco: o será moral o será estético” (Maillard 2000: 52).

<sup>189</sup> Para una primera aproximación al concepto de “identificación cinematográfica” *vid.* nota 166.



identificacionista, “los lectores, espectadores y oyentes asumen las emociones de los personajes ficticios. Si la emoción es moralmente sospechosa, el consecuencialista predice que derivará en una conducta inmoral, y el identificacionista-*cum*-consecuencialista criticará la obra porque producirá, probablemente, acciones inmorales” (Carroll 2002: 255). Aun considerando de una forma menos restringida el mecanismo identificadorio – no es preciso empatizar completamente con un personaje, sino simpatizar con ciertos rasgo de su personalidad y (com)padecer con él, o simplemente *proyectar* nuestra sensibilidad en algún sentido –, el movimiento apunta a que uno de los métodos más eficaces de manipulación moral consiste en utilizar la identificación para volver atractivos ciertos valores y comportamientos que de otro modo rechazaríamos. La identificación no es, huelga decirlo, el único método para que comparezcan las emociones; pero sí resulta uno de los más eficaces, sobre todo cuanto mayor resulte la pericia del cineasta.

Recordemos, como ilustración, el célebre ejemplo de *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960). Tras el asesinato de Janet Leight, con quien el *maestro del suspense* nos había obligado a identificarnos a lo largo de todo el metraje, encontramos a Anthony Perkins intentando hundir el coche de su víctima en un lago para eliminar toda prueba del homicidio. Allí, el uso perspicaz del *montaje del punto de vista* nos lleva a identificarnos súbitamente con el asesino, y el espectador sufre con él por si el coche finalmente sale a flote. En lugar de desear, como correspondería a una ciudadanía proba, que el automóvil no se sumerja para que las autoridades puedan detener al homicida, el espectador se descubre aliviado cuando la operación concluye exitosamente. Sin ese barniz emocional la escena carecería de sentido. Gracias a la identificación – que exige, como vemos, maestría compositiva y dominio formal – el espectador ha sido capaz de

*somatizar* la emoción del personaje y utilizarla como resorte cognitivo. El consecuencialista añadirá que, en determinados casos y contextos, la identificación con emociones dañinas y comportamientos perniciosos debiera encender la alarma moral de los espectadores, puesto que de lo contrario nos arriesgamos a que el observador incorpore a su vida cotidiana, una vez normalizados, esos modelos de comportamiento. Como alternativa a estos últimos desvíos del identificacionismo<sup>190</sup>, Carroll ha propuesto el *enfoque según criterios*:

“En la ficción, la situación tiene una estructura previa para la atención. El autor ya se ha esforzado para que fijemos la atención del modo en que queden en primer término los rasgos sobresalientes del acontecimiento (...). [Esto implica] un texto previamente enfocado con criterios, un texto estructurado de tal suerte que la descripción del objeto de atención permita subsumir la situación o acontecimiento en las categorías relevantes en ciertos estados emocionales (...). La atención queda emocionalmente cargada: el objeto de la emoción llama la atención, mientras que la percepción dirigida emocionalmente pone su objeto bajo una luz fenomenológica especial” (Carroll 2002: 228).

En definitiva: la explicación de Carroll recoge las asunciones de Bordwell al conceder que es la obra la que presenta al espectador cómo debe ser descifrada en función de las reacciones que pretende provocar, pero añade que en el caso de las emociones (y esto resulta central para la crítica al *eticismo*) esos patrones no se basan única ni principalmente en la identificación. Con esta idea hemos ganado una conclusión esencial: el contenido (emocional) de un filme dependerá de las (múltiples) fórmulas

<sup>190</sup> “El mecanismo relevante no es una cuestión de identificación. No nos convertimos en el personaje o asumimos sus metas. La emoción del personaje no transmigra hasta nosotros. Más bien el texto moviliza las disposiciones preexistentes a ciertos valores y preferencias, suministrando un cimiento afectivo que fija la atención al texto y le da forma en las situaciones consiguientes” (Carroll 2002: 232).

que configuran la atención del espectador. La afectividad tiñe lo representado y focaliza las respuestas del público, sustanciando el esqueleto de la obra. Así, las emociones aparecen como *claves hermenéuticas* sin más consecuencias que facilitar y completar la comprensión del filme; su papel no podrá ser, por lo tanto, modificar el ADN moral del espectador.

Aunemos, finalmente, las nociones de Bordwell y Carroll en un intento de responder a los interrogantes que abrimos más arriba. La cuestión planteada consistía en estimar hasta qué punto, y en qué sentidos, los compromisos éticos de un filme resultan a) inherentes a la evaluación y comprensión de la obra y b) capaces de difundir masivamente pautas de comportamiento. El primer cuerno de la horquilla puede resolverse apelando a las nociones presentadas: una vez invoquemos la narración como una actividad formal – cancelando la presunta autonomía del estilo –, e integremos las reacciones (afectivas y cognitivas) del espectador como elementos nucleares de aquélla – añadiendo el componente emocional al contenido meramente descriptivo de la representación –, obtendremos una razón para afirmar que la vertiente ética de un filme es compositivamente estructural y valorativamente pertinente. Si no nos gustan los valores que exhibe la obra será tarea del análisis fílmico sacarlos a la luz para que ulteriormente la crítica filosófica proceda a su demolición. Pero, en cualquier caso, el acercamiento en términos morales e ideológicos a la obra es legítimo a condición de que el intérprete articule una explicación convincente acerca de cómo la obra *vehicula* tales compromisos.

El segundo motivo parece más difícil de elucidar, pues exigiría un estudio detallado que recoja la suficiente evidencia empírica para demostrar que el “lavado de cerebro” del cine, o en los casos más optimistas su poder edificante, surte efecto a niveles que permiten la generalización. Sea como fuere, queremos subrayar que este segundo nivel nos lleva a otro paradigma

y exige otro tratamiento, pues ya no se trata de proponer un arsenal analítico para localizar la función de los valores en la obra, sino de detectar sus efectos colaterales en el conjunto de la sociedad. En este sentido, una de las hipótesis consecuencialistas que mayor influencia ha ejercido en las últimas décadas ha sido la de Stanley Cavell; sírvanos, pues, el estudio de su heterodoxa propuesta como privilegiada vía de acceso a este segundo tipo de planteamientos.

## **2. El cine nos hace mejores: Stanley Cavell y el perfeccionismo moral**

### *– Instrucciones para perfeccionistas*

LA perfección, diremos de momento, exige un ideal. No es posible perfeccionarse en abstracto. La forja del carácter se realiza, cuando se intenta, en la búsqueda de la excelencia; y esta última, las más de las veces, viene mediada por un credo (político, religioso o, mas ampliamente, filosófico-cultural). Por eso, decir que podemos *perfeccionarnos* quiere significar, en el fondo, que estamos capacitados para modelar nuestro carácter con vistas a parecernos un poco más a la *imagen del bien* en la que creemos, confiamos y nos queremos reconocer. Desde Aristóteles sabemos que el camino para conseguirlo consiste en ejercitar una serie de virtudes; si perseveramos, nos cuenta el estagirita, alcanzaremos lo que estábamos predestinados a buscar: la ansiada y humana felicidad. Así, los consejos del tratado de ética mas célebre de la historia se arrastran, *mutatis mutandis*, hasta nuestros días. La versión que presentaremos a continuación vincula tales consejos con el cine clásico hollywoodiense, y específicamente con la comedia de enredo matrimonial (*remarriage comedy*).

Sobre todo esto, pues, habla el ambicioso estudio de Stanley Cavell

acerca del vínculo entre cine y perfeccionismo moral, titulado, precisamente, *Pursuits of Happiness* (y complementado, a su vez, por los artículos compilados en *El cine, ¿puede hacernos mejores?*<sup>191</sup>). La presente sección aspira a ser una modesta exposición tanto de los presupuestos que asume en su análisis del fenómeno cinematográfico como del perfeccionismo moral que reivindica, encuadrándolos en el contexto intelectual que les da sentido y sugiriendo algunas vías de crítica.

Pero, de momento, continuemos en el ámbito general del perfeccionismo. Al campo semántico de términos como *excelencia*, *carácter*, *virtud*, *perfección* y *bien* hay que añadir otro fundamental: *educación*. Pues si también sabemos, Aristóteles mediante, que la virtud no se puede enseñar, sospechamos que se puede – y se debe – aprender. La virtud se adquiere mediante hábitos que cristalizan en el carácter. Seamos prudentes y deliberemos: no se puede transmitir como si fuera un teorema, pero se puede ejercitar y aprehender como una *praxis*. Y un aprendizaje tal puede basarse en una educación, a saber: la que propone *modelos* de conducta que constituyen *ejemplos*. En el caso que nos ocupa, los enredos matrimoniales pueden constituirse en ejemplos de, ya en palabras de Cavell, “la democratización del perfeccionismo, [el] reconocer aquello de lo que somos capaces en las confrontaciones cotidianas” (2008d: 106); la apuesta de nuestro autor resulta, a la postre, conscientemente rupturista: no estamos en principio ante el perfeccionismo elitista al que hemos apuntado – y que el profesor estadounidense remonta a Platón –, sino ante uno, de raíces

---

<sup>191</sup> Utilizaremos esta edición porque, además de la acreditada calidad de las traducciones, la selección de artículos otorga a la obra un carácter autónomo y cerrado, pues se trata de una acertada compilación de los textos donde Cavell explicita su proyecto perfeccionista en relación con el cine. Los ensayos compilados bien podrían constituir, en conjunto, un cuarto libro completo dedicado al cine que sumar a sus otras tres obras; nos parece adecuado, en consecuencia, reivindicar este volumen como un todo coherente y una guía privilegiada para orientarse a través de la intrincada obra cavelliana. Con todo, hay que señalar que el total de sus textos dispersos dedicados al cine por Cavell ha sido compilado en Rothman 2005.

emersonianas, que “no esta representado como un trayecto continuo hacia lo alto y hacia un cumplimiento preconcebido” (Cavell 2008e: 214). Una *transmutación del yo*, en definitiva, sin ideales determinados, pero con virtudes precisas. Contra Cavell, el carácter profundamente idealista de tal tipo de perfeccionismo es lo que intentaremos sugerir en algunos fragmentos de lo que sigue.

Aunque antes del *zoom* que pretendemos abramos un poco el foco y mostremos la panorámica que puede contextualizar las tesis de Cavell. En lo que concierne a los derroteros éticos de nuestro autor, las siguientes palabras de Juan Carlos Mougán pueden ayudar a recorrer los primeros pasos y situar su horizonte moral:

“Para definir la manera en que los seres humanos podemos desarrollar una vida mejor, más humana, ya no podemos pararnos a definir una perfección que, por lejana, termina por ahogar lo que de posible hay en la vida real. Ésta es justamente una de las reivindicaciones centrales que Cavell realiza en defensa del perfeccionismo. Cavell encuentra una versión americana del perfeccionismo en el pensamiento de Emerson, un punto de vista que entiende que la perfección se encuentra en lo ordinario y que contrasta con el perfeccionismo teleológico” (Mougán 2009: 45)

Por otro lado, la imbricación cavelliana entre este perfeccionismo y el arte del cinematógrafo precisa de algunas consideraciones previas. Y es que el debate en torno al poder de influencia del cine en cuanto a modulación política y moral respecta se remonta, como mínimo, al momento en el que se tomó conciencia del carácter *industrial* del cine y su orientación *masiva*. Con esta perspectiva, que siguiendo la clasificación de Casetti podemos llamar sociológica (Cf. Casetti 2010: 127-144), el análisis ha oscilado a grandes rasgos entre dos polos: el que insiste en que el cine es *testigo* de una

época y una cultura (parafraseando a Hegel, el que piensa que el cine es básicamente su tiempo en imágenes) y el que, junto a esta concepción del cine como *documento, índice y fuente*, añade que también influye en la orientación y la conducta de los espectadores. Este segundo matiz se desdobra, a su vez, en dos tendencias: la que valora positivamente este fenómeno y la que lo considera, por lo general, mera *ideología*. Más adelante volveremos sobre esto, pero baste de momento con señalar el presupuesto que comparten todas estas visiones: el cine en general, y ciertas películas en particular, *enseñan* (bien sea reflejándolos o bien fomentándolos) una serie de valores. El cine *educa*. Y el público, a veces sin darse cuenta, aprende. Que aprendamos de las *remarriage comedies* y celebremos su existencia es, a la postre, el propósito de Stanley Cavell.

– *El valor (vital) de la filosofía*

PARA comprender la perspectiva de Cavell es necesario retroceder hacia algunas asunciones relacionadas con otro matrimonio problemático: el de la filosofía con el cine. De cómo se estipule la letra pequeña del contrato entre ambas partes puede depender su plena felicidad conyugal, paralela al *happy end* de las comedias loadas por Cavell, o el dictado de una orden de alejamiento por incompatibilidad de caracteres. En la primera parte de este estudio desgranamos la posición al respecto de Stephen Mulhall, el mejor heredero contemporáneo del legado cavelliano; sin embargo, aunque su noción del cine como “filosofía en acción” puede entenderse como una didáctica actualización de la propuesta de Cavell, este último se convirtió a la fe de la “film-philosophy” a través de otros derroteros. Con todo, hay un nexo común entre los defensores actuales de la idea del “cine-como-filosofía” y el pionero razonamiento del profesor de Harvard, a saber: la defensa del componente filosófico del cine exige una aclaración previa de la

posición metafilosófica que uno mantenga. Sólo algunas versiones de la naturaleza y funciones de la filosofía, concluíamos en aquel apartado, casan con el tratamiento filosófico del cine; sin duda, Cavell fue el primero en descubrir que para confiar en el valor filosófico del cine era necesario presentar una explicación persuasiva acerca del valor de la propia filosofía.

En esta línea, nuestro filósofo desliza una clave importante en una entrevista aparecida en 1989: “If there is any place at which the human spirit allows itself to be under its own question, it is in philosophy; that anything, indeed, that allows that questioning to happen *is* philosophy” (citado en Conant 1989: 59. *Cursiva del autor*). Adviértase la originalidad de Cavell al rehuir preguntas esencialistas que persigan una definición perenne de nuestro quehacer (p.e.: “¿qué es y para qué sirve la filosofía?”), para focalizarse en los impulsos existenciales que están a la base de todo filosofar (*i.e.*: “¿por qué *nos* importa la filosofía y en qué consecuencias *vitales* detectamos su valor?”). El resultado de este cambio de perspectiva expande el restringido concepto de filosofía hacia un campo más amplio de prácticas y disciplinas, pues todo aquello capaz de compartir motivación y objetivos con aquélla será digno de considerarse, cuanto menos, potencialmente filosófico. Tales prácticas devendrán, en síntesis, algo similar a una filosofía por otros medios. Y cierto cine, para Cavell, será uno de los mejores candidatos al título.

Esta “estrategia expansiva”<sup>192</sup> en la cuestión metafilosófica acarrea una consecuencia central, al dejar atrás una concepción “teoreticista” de la filosofía en beneficio de una suerte de “pluralismo metafilosófico” (*Vid.* Sinnerbrink 2014: 57-60). Por teoreticismo ha de entenderse el tipo de filosofía que parte de axiomas corroborados, utiliza la argumentación detallada a la búsqueda de conclusiones metodológicamente acertadas, se

<sup>192</sup> *Vid.* nota 41 para recordar cómo una “estrategia expansiva” en la cuestión metafilosófica, como la asumida por Cavell, es necesaria a la hora de apoyar la candidatura filosófica del cine.



apoya en las ciencias empíricas como punto de referencia para evitar la arbitrariedad, diluye el estilo literario en la aséptica objetividad del investigador y exhibe veleidades sistemáticas. El pluralismo metafilosófico, por su parte, no ha de entenderse como la simple inversión de este paradigma doctrinario, en la línea de quienes para contrarrestar el cientificismo han reivindicado la idea de que la filosofía no es más que un género literario; Robert Sinnerbrink, en este punto, ofrece una estimulante descripción de las intenciones de Cavell:

“In Cavell’s hands philosophy is thus neither science nor poetry but exists ambiguously between the two: a questioning rather than asserting, a reflecting rather than a concluding. Cavell’s prose invites the reader to experience the world in a different light, to think differently rather than just correctly” (Sinnerbrink 2014: 58).<sup>193</sup>

Ni mera creación poética ni disciplina subordinada a alguna ciencia que funcione como modelo cognitivo; ni completa autonomía – en la medida en que los límites con la literatura son ciertamente borrosos – ni dependencia metodológica hacia algún modo falible de investigación. La de Cavell es una filosofía que existe en la *tensión* entre estas dos vías que han polarizado el quehacer filosófico contemporáneo, y en consecuencia realiza equilibrios sin más guía que la necesidad de aproximar una respuesta a ciertas cuestiones existenciales irrenunciables. Así las cosas, antes que una disciplina, una teoría o una doctrina, la filosofía se aparece como un *medio de pensamiento* (“a medium of thought” [Cf. Cavell 2006: 29]). No es el único posible, y de ahí las aptitudes de registros como el cine; pero sí posee

<sup>193</sup> Permítasenos añadir otra paráfrasis complementaria, esta vez a cargo de Rupert Read: “An influence [on the philosophical reception of film] not usefully expressible in terms of a storable set of propositions, but rather in terms of a distinctive conception of philosophy: as a non-doctrinal activity. As a set of methods of questioning whatever can be successfully questioned and being careful not seriously or literally to question anything else” (Read 2005:31).

algunas particularidades que conviene señalar, pues insistimos en que no se trata de disolver la filosofía en algún rótulo más general (el arte, la literatura, el pensamiento....) del que no resultaría más que una subdivisión<sup>194</sup>.

La secuencia del filosofar cavelliano, por tanto, se encadena en la siguiente sucesión: primero es necesario partir – volvamos a decirlo con Sinnerbrink – de un determinado “pathos existencial”, de un cierto “estado de ánimo fundamental” y de una suerte de “ajuste moral con el mundo” (Cf. Sinnerbrink 2014: 54); este tono vital exige, en segundo lugar, la comparecencia de un medio de exploración que en el caso de la filosofía no podrá ser otro que el lenguaje. Ahora bien, la elaboración conceptual del medio filosófico ha de trascender el punto de vista de la filosofía del lenguaje ordinario, según el cual nuestra disciplina no sería más que una técnica de clarificación del uso de conceptos en diferentes contextos; por el contrario, y aquí reluce la crítica cavelliana a la filosofía oxoniense de corte analítico y su reivindicación de la motivación creativa y la dimensión biográfica como notas dirigentes de una filosofía sugestiva, el *estilo* de la escritura deviene de inmediato un componente esencial de la propia filosofía y sus aspiraciones<sup>195</sup>. Desaparece así, en consecuencia, la concepción del estilo como mero ornato decorativo y emerge la cuestión de las diferentes posibilidades (estilísticas) del lenguaje como tema estrella de la indagación filosófica. En el fondo, el estilo del pensador *es* parte integral del medio de pensamiento que la narrativa filosófica exhibe; una narrativa, digámoslo ya, capaz de modificar “the iconography of intellectual conversation” (Cavell

---

<sup>194</sup> “I do not deny that there are differences among them, and differences between philosophy and literature or between philosophy and literary criticism (...). At various moments I am led to emphasize distinctions between philosophy and various of its competitors, various interests and commitments and tastes with which, at various moments in history, philosophy was confusable” (Cavell 1976: xviii).

<sup>195</sup> Sinnerbrink formula el proceso del siguiente modo: “the text's style is intrinsic to the communication of its meaning” (Sinnerbrink 2014: 56).

2006: 29).

Este viraje nos conduce a la que quizá sea, para nuestro pensador, la pregunta metafilosófica por antonomasia<sup>196</sup>: “How is [philosophy] to be written?” (Cavell 1976: xxiii). Una vez la escritura filosófica aparece como el elemento central de la propia filosofía, esta última toma un nuevo camino y se nos presenta bajo otra luz. ¿Qué habrá de pretender, pues, el estilo filosófico como medio de pensamiento? ¿Qué habrá de manifestarse, revelarse o desvelarse, en el uso filosófico del lenguaje? ¿Cómo entender, volviendo a la máxima que citamos anteriormente, ese “cuestionamiento del propio espíritu humano” que puede tener lugar filosofía mediante? Vuelve a ser Sinnerbrink quien ayuda a clarificar la nueva situación:

“Cavell points to the philosophical writing that attempts to steer a course between formal argumentation and sheer poeticism, achieving philosophical conviction by the reflective character of the prose itself. In other words, we might call this an argument through perspicuous and evocative redescription (...): through the imaginative and aesthetic proposal of forms of description with the capacity to broaden and complexify our horizons of understanding, the manner in which we make sense of a phenomenon (like a film or an idea).” (Sinnerbrink 2014: 58).

Recordemos, como complemento, la noción de “vías de pensamiento” de la que Stephen Mulhall, inspirado en las meditaciones cavellianas, se apropiara para legitimar su proyecto: la filosofía ha de renunciar a su autoconcepción

---

<sup>196</sup> Aunque en estas páginas estamos utilizando el rótulo “metafilosofía” por mor de la claridad, debemos hacer notar que Cavell conjura la separación entre “filosofía” y “metafilosofía” por considerar tal demarcación un producto de quienes observan a la filosofía como una ciencia necesitada de un discurso de segundo orden que la legitime: “If I deny a distinction, it is the still fashionable distinction between philosophy and meta-philosophy, the philosophy of philosophy (...). But someone who thinks philosophy is a form of science may not accept that definition, because his picture is of a difference between, say, speaking about physics and doing physics” (Cavell 1976: xviii).

como directriz precisa de clarificación de fenómenos y conceptos para apostar por un “espacio abierto de pensamiento” capaz de reelaborar las posibilidades y el significado del “conocimiento” y la “experiencia”. Tal espacio concurre especialmente en la prosa filosófica por su carácter reflexivo, perpetuamente abocada a problematizar sus asunciones conceptuales tanto como sus condiciones de posibilidad. La filosofía es una disciplina eternamente insatisfecha, condenada a no dar por válido ningún marco conceptual estable e incapaz de apoyarse en certeza alguna que le permita ir avanzando en suelo firme. ¿Y no es este conjunto de desesperantes atributos, a la postre, el que a su vez caracteriza a la condición humana? Si el ser humano – vale decir: su identidad personal – comparte este rasgo de apertura constante y perdurable insatisfacción con la genuina prosa filosófica, ¿no aparecerá esta última como el mejor medio para captar ciertas claves de nuestro modo de ser? Por decirlo con el afamado binomio popularizado por Reinhart Koselleck, la narrativa filosófica parece el mejor modo de (re)describir nuestro *espacio de experiencia* y sugerir un nuevo *horizonte de expectativas* que haga justicia a las esperanzas y frustraciones de un *yo* siempre inacabado y un *mundo* siempre por hacer. Cavell añadirá que no hay argumentación posible que pueda convencer de su propuesta – renunciando, por tanto, a una metafilosofía entendida como discurso de segundo orden que justifique sus intenciones –, sino que todo el recorrido se legitima por una suerte de poder de atracción del estilo reivindicado: “It isn’t that there is a rhetorical form, any more than there is an emotional form, in which I expect conviction to happen. But the sense that nothing other than this prose here, *as it’s passing before our eyes*, can carry conviction, is one of the thoughts that drives the shape of what I do.” (citado en Conant 1989: 59. Énfasis agregado). Del mismo modo que el *Tractatus Logico-Philosophicus* de Wittgenstein, según lo expresara el austríaco en el

prólogo, sólo resultará convincente a quien de algún modo ya “haya pensado alguna vez por sí mismo los pensamientos que en él se expresan o pensamiento parecidos” (Wittgenstein 2003: 47), también el filosofar cavelliano persuadirá a quien simpatice previamente con el sentido de la propuesta. Lo mismo sucederá, inevitablemente, con las *remarriage comedies*.

- *El valor (filosófico) del cine*

TRAS esta remembranza de la peculiar metafilosofía cavelliana, es necesario referir algunos aspectos del fértil encuentro entre la filosofía y el cine a ojos de nuestro autor. A nuestros efectos resultan importantes los tres siguientes ejes: a) La dialéctica entre la experiencia cinematográfica y la escritura filosófica, b) La concepción del cine como un medio de pensamiento y c) La variante cavelliana del consecuencialismo moral (si se prefiere, la retroalimentación entre ética y cine).

El primer punto ha quedado relatado cuando, en el capítulo tres, reseñamos el giro ético del “realismo” cavelliano. Allí concluíamos que la pregunta de Cavell difería de la célebre “¿qué es el cine?” de Bazin, al rechazarse la perspectiva esencialista que intenta caracterizar las propiedades definitorias y específicas de nuestro medio de expresión; por el contrario, la cuestión central para nuestro filósofo resultó otra bien distinta: ¿qué es la experiencia cinematográfica y qué nos puede esclarecer sobre la condición humana? Así condensa Cavell la directriz metodológica que asumía en su ontología del filme y que servirá de base para sus ulteriores propuestas morales: “to take an interest in an object is to take an interest in one's experience of the object” (Cavell 1981: 7). Una vez la experiencia cinematográfica – concretada en la propia experiencia particular, con su barniz biográfico y subjetivo – se torna el proceso central del análisis del

filme, la filosofía deberá hallar una forma de rastrear las implicaciones y consecuencias de ese tipo de experiencia estética. Por eso, la experiencia cinematográfica obliga a la filosofía – primera transformación del cine sobre ésta – a ensayar un tipo de escritura que amplíe nuestra comprensión acerca de “what [films] express, prompt us to experience, or invite us to think” (Sinnerbrink 2014: 51). Si el cine *piensa* es necesario adaptar la escritura filosófica al modo de pensamiento ejercido por el filme; tal es la única manera, según nuestro autor, de trascender la tradicional “filosofía del cine” en dirección a una concepción del “cine-como-filosofía”. El primer modelo deja a la filosofía *como estaba*: mantendrá sus inercias, presupuestos y estilo y tomará al cine como un objeto al que deba aplicar ciertos esquemas conceptuales previos; el segundo modelo obliga a la filosofía a replantearse su estilo para hacer justicia al pensamiento cinematográfico. El cine *reta* a la filosofía, al fomentar una interacción entre imágenes y conceptos capaz de modificar nuestra manera de practicar filosofía.

El segundo punto nos lleva a explicar cuál es el medio del pensamiento cinematográfico, habida cuenta de que Cavell, como vimos, no acepta *in toto* el rígido marco de la “especificidad cinematográfica”. La imbricación entre la concepción metafilosófica que acabamos de reseñar y la atribución de un modo de pensamiento privativo del cine queda hilada en la forma en que Richard Eldridge ha planteado la tesis cavelliana: “some movies manage to address some of the deepest and most important problems of human life in ways that are specific to the medium of moving photographic images” (Eldridge 2014: 3). ¿En qué consiste, pues, el medio de las imágenes fotográficas en movimiento? ¿Cómo detectar sus procedimientos sin recaer en el esencialismo? ¿De qué modo articular sus propuestas sin hacerlas depender del bagaje filosófico al que recurrimos para la interpretación? Como tentativa de respuesta, Cavell se distancia

(parcialmente) de la especificidad cinematográfica mediante dos estrategias: a) negando que las posibilidades del cine sean reducibles a las propiedades físicas del medio (lo que conviene buscar, antes bien, son sus “posibilidades estéticas”, que no son directamente dependientes de los atributos materiales de su base tecnológica [Cf. Cavell 1979: 30]) y b) asumiendo que esas posibilidades estéticas, a diferencia de lo que han colegido los pensadores más próximos al marco de la especificidad del medio, no están dadas invariablemente sino que han sido creadas mediante operaciones artísticas que trascienden la vocación realista que *prima facie* cabe suponerle a un artilugio fotográfico, esto es, “giving significance to specific possibilities of photographic presentation via framing, lighting, mise-en-scène, cutting, editing, and so on” (Cavell 1979: 31-32).

Utilizando una estrategia que más arriba nos parecía heredera de algunas nociones sobre la fotogenia popularizadas por Jean Epstein, Cavell concluye que el cine, al conjugar todas esas técnicas con el funcionamiento fotográfico del medio, hace aparecer el mundo bajo un *aspecto* que nos obliga a ajustar nuestra atención de un modo filosóficamente relevante: cuando la realidad se *proyecta* en la pantalla – y recuérdese que la proyección era un modo de aparición distinto de la “representación”, la “reproducción” y la “descripción” –, el espectador responde de una manera que le obliga a replantearse su modo de ser. El cine, entonces, *activa* ciertas predisposiciones del observador y *acciona* el espacio reflexivo en el que, parafraseando a nuestro filósofo, el espíritu humano se pone bajo cuestión. La pregunta no era tanto “¿qué sucede con las cosas en la pantalla?” cuanto “¿qué ocurre en el espectador cuando ve el mundo a través de la proyección?”. Y, justamente, aquello que acontece es la apertura del espacio de la autorreflexión, el bloqueo de las inercias cognitivas de la experiencia ordinaria del mundo poniendo nuestra actitud natural entre paréntesis, la

puesta en marcha del motor existencial que impulsa la experiencia filosófica y la plena toma de conciencia de la distancia escéptica entre el “yo” y el “mundo” (¡y “los otros”!) que define a la condición humana moderna. El cine alcanza entonces, como rotulara Mulhall, la “condición de la filosofía”<sup>197</sup>. El siguiente eslogan, por último, nos permite cerrar el círculo y conectar la dimensión ontológica con preocupaciones morales: “apart from the wish for selfhood (hence the always simultaneous granting of otherness as well), I do not understand the value of art” (Cavell 1979: 22). Ni del cine. Ni, por descontado, de la filosofía. Parece que pensar equivale, a la postre, a *pensarnos*.

Si en el deseo de alcanzar una auténtica individualidad reside el verdadero valor del arte, entonces resulta diáfano por qué la ética pasa a un primer plano en la obra de nuestro filósofo. Pasemos, pues, a la concreción de estos mecanismos en la relación entre el cine y la ética. El profesor Antonio Lastra, en un artículo que suscribe la tesis perfeccionista de Cavell (Lastra 2009), explica esta particular afectación que nos causa el cine de un modo menos críptico que su admirado filósofo. El cine, nos dice, hace que *algo nos suceda*; el gozo que acompaña a la experiencia cinematográfica puede traducirse, en la glosa del profesor Lastra, por *alabanza*. Así, la vinculación entre el cine y la ética se fortifica en el hecho de que *alabamos* (es decir: celebramos, disfrutamos, agradecemos, vanagloriamos) ciertos filmes. O, dicho de otro modo, los *reconocemos* como valiosos y ejemplares<sup>198</sup>. Cuando Cavell afirma que las *remarriage comedies* provocan “golpes en el alma” se refiere precisamente a la imposibilidad de no

---

<sup>197</sup> En la prosa cavelliana, la situación se concentra como sigue: “film exists in a state of philosophy: it is inherently self-reflexive, takes itself as an inevitable part of its craving for speculation; one of its seminal genres demands the portrayal of philosophical conversation, hence undertakes to portray one of the causes of philosophical dispute.” (Cavell 1981: 14).

<sup>198</sup> “Alabar es una forma de conocer o reconocer la existencia de algo que no podríamos alabar si no fuera en sí mismo una imagen o una idea del bien” (Lastra 2009: 92).



reconocer en esos filmes algo que nos interpela. Esos filmes nos golpean porque nos involucran, nos atrapan, hacen que *algo nos ocurra*. Y eso que nos ocurre, insistimos, es ante todo su celebración. Ahora bien: ¿cómo alabar – encomiar, venerar, disfrutar, elogiar – algo que no consideramos bueno, algo que no remite aunque sea indirectamente a alguna idea del bien? De aquí la conexión entre alabanza y ética: experimentar positivamente un filme quiere decir ahora que somos capaces de reconocer una cierta idea del bien en la obra susceptible de afectarnos bajo la forma del reconocimiento alabador<sup>199</sup>. Ese bien nos es reconocible en ciertos *buenos* filmes que, en tanto que los valoramos como tales, nos obligan a encarnarnos con ellos y, si atendemos a sus exigencias, a transformarnos (en paralelo a la *metamorfosis* visible en la evolución de los personajes). En palabras de Richard Eldridge, “our response to some movies show that we continue to aspire to a life that embodies them” (Eldridge 2014: 3).

La “idea del bien” que le interesará destacar a Cavell, estirando el razonamiento anterior, es la del perfeccionismo moral de raíces emersonianas, que se puede reconocer *especialmente* en el género de la comedia de enredos y se define formalmente como sigue:

“Esa concepción establecerá algún vínculo con el hecho de ser fieles a nosotros mismos o con el cuidado de sí; y, por tanto, con una insatisfacción, en ocasiones una desesperación ante el yo tal como es; por consiguiente, estará relacionada con un progreso en el cultivo de sí y con la presencia de alguna clase de amigo cuyas palabras tendrán el poder de ayudar a guiar ese progreso” (Cavell 2008d: 96).

Ese amigo cuya voz merece ser oída pueden ser los filmes que Cavell

<sup>199</sup> “Me he sentido más interesado por aquellos casos que revelan una afinidad entre el cine, los buenos filmes, y *una concepción particular del bien*, una concepción que atraviesa oblicuamente el foso entre los universos kantiano y utilitarista” (Cavell, 2007: 92. Énfasis agregado).

reivindica; lo que añade específicamente el cine a esta problemática es que demuestra que ese perfeccionismo merece ser democratizado mediante su reconocimiento en cada ser humano. El cine democratiza el perfeccionismo y neutraliza el elitismo en la medida en que concede a todos los espectadores – ¡y precisamente en tanto que espectadores autorreflexivos! – la capacidad de sentirse afectados.

Este último giro, por último, aporta la verdadera clave contextual de lo que está en juego, y que no es sino la batalla entre el elitismo (estético, político y moral) y la democratización. Si en *Ilustración como engaño de masas*, Adorno y Horkheimer asimilaban cine a capitalismo y oponían un arte vanguardista capaz de fomentar la capacidad crítica del observador, Cavell insiste en aunar cine y democracia, también desde el doble prisma epistemológico y ético. Epistemológico, como hemos señalado, porque posibilita una nueva relación del sujeto con la obra artística que permite, citando a Robert Stam, que “la atención crítica abandone el culto al objeto artístico y se centre en el diálogo entre la obra y el espectador” (Stam 2001: 100); y ético-política, a la postre, porque de esa repercusión epistemológica progresista cabría deducir – y aprender – una nueva actitud y otro tipo de valores. Si para Cavell el cine *democratiza* el perfeccionismo, lo hace por su carácter masivo y antielitista. Sin *aura*, en definitiva, todos estamos capacitados para dialogar con la obra en las mismas condiciones (condiciones nuevas que requieren, como patentiza el propio Cavell, nuevos parámetros y estándares de análisis). Procedamos, pues, a referir el conjunto de esas condiciones y las conclusiones que extrae nuestro autor a partir de ellas.

– *Variaciones sobre un género*

CON el propósito de iluminar filosóficamente este potencial ético del cine,

Cavell propone un nuevo género, o si se prefiere una variación de uno de ellos, con vistas a satisfacer sus propósitos analíticos: la *remarriage comedy* – también denominado, en un gesto conscientemente emersoniano, “comedias de la cotidianidad” (“comedy of dailiness” [Vid. Cavell 1981: 15]). Su selección parte de un difuso criterio que oscila entre la preferencia subjetiva (“nada podría dar cuenta de ese valor si no lo descubrimos en nuestra propia experiencia, en el ejercicio tenaz de nuestro gusto personal” [Cavell 2008b: 36]) y ciertos atributos objetivos<sup>200</sup>, estableciendo un nuevo sistema de relaciones e influencias – que engloba desde la comedia shakespeariana a la ruptura de estos filmes con la comedia clásica hollywoodiense – que lo legitiman a acotar el terreno de esos filmes como medio de análisis<sup>201</sup>. Aunque es justo advertir que Cavell postula otros caracteres objetivos para quebrar la sensación de aleatoriedad, por ejemplo al mantener como requisito criteriológico que un rasgo encontrado en un filme aparezca, a su vez, en los demás: “I am working with a notion of a genre that demands that a feature found in one of its members must be found in all” (Cavell 1981: 146).

---

<sup>200</sup> Por ejemplo: la centralidad de la noción de “rematrimonio”, la “dimensión utópica” de la trama, el planteamiento de un “nuevo tipo de mujer” que simbolice “una nueva creación de lo humano”, el apego a lo “cotidiano” y la apelación a la “transformación personal” (Cf. Cavell 1981: 14-29).

<sup>201</sup> Lo que no implica que cada particular deba compartir *todas* las características del género con sus homólogos, pues si así ocurriera “they would presumably be indistinguishable from one another” (Cavell 1981: 28). Es importante subrayar que esta noción de género es estructuralmente abierta y exige que cada nueva aportación ofrezca una novedad (siquiera sea la reelaboración original de las pautas que hereda). De este modo, el género terminará cumpliendo su papel crítico y hermenéutico como medio de pensamiento: “the new feature introduced by the new member will, in turn, contribute to a description of the genre as a whole” (Cavell 1981: 29). Más adelante se refiere a esta construcción del género como una “mitología”, en el sentido de que no existe por sí sola al margen de sus expresiones particulares, pero al tiempo estas últimas son inevitables relecturas y adaptaciones del género ideal: “Let us think of the common inheritance of the members of a genre as a story, call it a myth. The members of a genre will be interpretations of it (...), revisions of it, which will also make them interpretations of one another. The myth must be constructed, or reconstructed, from the members of the genre that inherits it, and since the genre is, as far as we know, unsaturated, the construction of the myth must remain provisional” (Cavell 1981: 31).

Sea como fuere, las notas abstrusas de esta atípica concepción del género pueden esclarecerse atendiendo al siguiente fragmento de David Pérez Chico:

“Lo primero que hay que aclarar es que lo que Cavell entiende por «género» es un tanto peculiar, en la medida en que no existe una totalidad de características que deban cumplir a la perfección todas y cada una de las películas candidatas a ser incluidas en el género en cuestión. Las películas constituyen, más bien, un estudio de las «condiciones, procedimientos y temas y objetivos de composición» que todas heredan de una u otra manera. Cada uno de estos estudios o exámenes enriquece con sus aportaciones la caracterización del género.” (Pérez Chico 2001: 226).

La elección de Cavell, por tanto, puede sortear los cargos de arbitrariedad a condición de que se explicita la concepción de “género” con la que opera: para él, un género es fundamentalmente un *medio* que orienta hacia un fin, de modo que el término pierde su (difuso) carácter descriptivo para acercarse a la normatividad – en la medida en que para fines analíticos distintos habrá que reconocer nuevos géneros basados en diferentes trazados de intereses y relaciones<sup>202</sup>. Este enfoque es el único capaz de vencer la (consciente) circularidad de la propuesta cavelliana, cuyo proceso sería el siguiente: primero seleccionar una serie de filmes en los que se detecta un tratamiento serio de ciertas inquietudes vitales, después establecer ciertas

<sup>202</sup> El trasunto teórico de tal elección se encuentra en Frye y Todorov, y puede resumirse – aplicando la certera descripción de Rick Altman – en que “los críticos deben gozar de libertad para descubrir nuevas conexiones, constituir nuevas agrupaciones de textos y ofrecer designaciones nuevas” (Altman 2000: 36). En otros lugares, por cierto, nuestro filósofo, quizá consciente de la necesidad de una distinción más detallada, demarca el concepto de género con el que trabaja (“genre-as-medium”) de la noción usualmente operativa en los análisis filmicos (“genre-as-cycle”) (Cf. Cavell 1984: 242-248). Sobre el primero, nuestro autor escribe que alude a “groups of works in which members contest one another for membership, hence for the power to define the genre” (Cavell 1996: 13).

relaciones entre ellos y entre otras tradiciones extracinematográficas, y finalmente proponer que forman parte de un mismo género cuyo criterio se ha especificado tras la selección (no se ha seleccionado en función de un criterio, sino que se ha propuesto un criterio tras la selección). Esto es legítimo, como decimos, sólo explicitando que esa selección previa al criterio se ha hecho con vistas a satisfacer una serie de propósitos analíticos que evitan la arbitrariedad (en este caso, la ilustración, defensa y ratificación del perfeccionismo como expresión de una parte importante de la cultura política norteamericana). Sea como fuere, este mapa puede perfilarse, por último, con la explicación que propone el profesor Pablo Echart:

“Este afán por distinguir a estas comedias (...) de sus categorías genéricas habituales obedece a que Cavell entiende que dichas etiquetas impiden apreciar la verdadera altura estética de estas películas producidas entre 1934 y 1949, a las que considera como obras maestras del cine. Y si lo son, se debe en parte a que no comparten una serie de características dadas *a priori* sino que cada una de ellas aporta ciertas 'variaciones' sobre sus compañeras de grupo (...) un género se refina de forma constante: reconocible en unas características nucleares, el género se enriquece con las variaciones que cada película aporta (...). De esta forma, las películas constitutivas de las *remarriage comedies* (...) ofrecen nuevas revelaciones sobre el género y contribuyen a explorar las posibilidades del medio cinematográfico” (Echart 2006: 203).

–*Mejor imposible: la condición de la moral democrática*

ARTICULAR una ética democrática (en su doble acepción: antielitista y acorde con la democracia liberal) ha sido un tópico que ha dominado gran parte de la filosofía política y moral del s. XX. La aportación de Cavell al debate consiste en observar el *perfeccionismo emersoniano*<sup>203</sup> no como una

---

<sup>203</sup> Mougán River vuelve a aclararnos la cuestión: “La esencia del perfeccionismo

propuesta moral más que pueda ofertarse en el libre mercado de actitudes vitales, sino como la condición *sine qua non* de una democracia genuina. El estilo democrático de vida se encarna en el perfeccionismo; si no lo aceptamos así, entonces corremos el riesgo de recaer en un estilo de vida elitista, jerárquico, antidemocrático e intolerante. Y este estilo de vida exige, a juicio de Cavell, lo que sigue:

“(…) living as an example of human partiality, that is to say, of whatever Moral Perfectionism knows as the human individual, one who is not everything but is open to the further self, in oneself and in others, which means holding oneself in knowledge of the need for change; which means, being one who lives in promise, as a sign, or representative human, which in turn means expecting oneself to be, making oneself, intelligible as an inhabitant now also of a further realm [...], call this the realm of the human – and to show oneself prepared to recognize others as belonging there; as if we were all teachers or, say, philosophers. This is not a particular moral demand, but *the condition of democratic morality*” (Cavell 1990: 125. Énfasis agregado)

Lo que enfatiza el *moral perfectionism* de Cavell respecto a otras versiones es una importante noción que ya hemos señalado como clave en el filosofar cavelliano: la de reconocimiento. Para evitar la reclusión del yo sobre sí mismo y conminarlo a un solitario monólogo recurre nuestro autor, de nuevo, a un reconocimiento intersubjetivo en el que el elemento didáctico y educativo, con la dimensión lingüística que los caracteriza, cobra todo su esplendor. De nuevo vemos el porqué de recurrir a las *remarriage comedies* y sus “golpes en el alma”: que el cine nos haga mejores (en el sentido

---

emersoniano, tal y como Cavell lo presenta, es la de un viaje sin fin de autosuperación y autorrealización cuyo foco central está en el aquí y en el ahora, en el proceso de conseguir un posterior yo, no el más alto yo, sino ‘un próximo yo’ que se dibuja sobre el yo conseguible no conseguido” (Mougán River 2009: 45).

meliorista del perfeccionismo emersoniano que estamos subrayando) quiere decir, ahora, que el cine nos educa en virtud de un reconocimiento estructural del pensamiento y obrar democráticos. La perfectibilidad de todo yo, en definitiva, es el trasunto mismo de la democracia. Y nada mejor que la más masiva y democrática de las artes para confirmarlo. La *educación sentimental* que proporciona el cine – y ahora estamos en condiciones de entender la frase en todas sus implicaturas – consiste en “contribuir a la educación y a la inteligencia que una cultura (...) tiene de sí misma” (2008a: 15). El cine nos educa para una vida plena en democracia, como subraya el profesor Lastra:

“Que el cine democratice el conocimiento y garantice la salud de una cultura se corresponde con la peculiar tendencia a la responsabilidad que favorece el cuidado por mantener la palabra dada y la palabra oída, por que la conversación entre los seres humanos – entre seres humanos iguales y libres – no se interrumpa, una actitud que caracteriza el perfeccionismo moral de Cavell y refleja el mundo de las comedias del cine clásico americano. *Hay en el cine una posibilidad de aprender a llevar una vida perfeccionista en una democracia*” (Lastra 2009: 94. Énfasis agregado).

Quince años después de la aparición de *Pursuits of Happiness*, Cavell regresó a la filosofía del cine por todo lo alto con la publicación de un volumen dedicado al estudio de otro (sub)género capaz de ilustrar y promover el perfeccionismo moral, a saber: *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. En esta ocasión, centrará su interés en cuarto melodramas clásicos (o *women pictures*, según la generalizada denominación de la época) que, de nuevo, a su juicio consiguieron emanciparse del redil genérico para constituir una categoría propia, a la que

nombra como “melodrama *de la mujer desconocida*”. La particularidad clave de este nuevo género – y, en cierto sentido, aquello que justifica el proyecto como una secuela de su estudio sobre la comedia – radica en que Cavell detecta una relación *interna* entre las “remarriage comedies” y estos melodramas, hasta el punto de que este segundo género *deriva* directamente del primero, que se aparece así como su condición de posibilidad.

Esta ligazón viene dada por un elemento de continuidad y otro de ruptura: por un lado, ambos géneros han de ser comprendidos dentro del marco del perfeccionismo moral<sup>204</sup> (en líneas generales, los dos apuntan a la oportunidad de una “metamorfosis” de la identidad personal, con especial énfasis en la posición de la mujer); pero, por otro lado, el melodrama abjura de que el matrimonio (vale decir: el modo de la “conversación entre pares” y la “educación mutua” basada en el “reconocimiento intersubjetivo”) pueda concebirse como el *locus* de una transformación de esas características. En las comedias de la cotidianeidad el matrimonio se contemplaba básicamente como una instancia moral, esto es, como una suerte de alegoría sobre la amistad entre el hombre y la mujer (y, por extensión, como el trasunto de un ágora democrática donde puedan emprenderse proyectos de vida en común); aquí, sin embargo, “el matrimonio no nos ofrece mayor educación ni educación feliz, nuestra integridad y metamorfosis ocurre en otra parte” (Cavell 2008: 112).

De la valoración del matrimonio deducible de las comedias era posible extraer al menos dos corolarios importantes, a saber: a) la definición del matrimonio como la *(pre)disposición al rematrimonio* (la voluntad de no esperar que la mera imitación de las pautas sociales establecidas en cuestión

---

<sup>204</sup> “(...) los melodramas en consideración son compañeros dignos de las mejores comedias de Hollywood [porque ambos pueden describirse] como formas de resolver la problemática de la autoconfianza y la conformidad, o la esperanza y la desesperación, de acuerdo con el pensamiento estadounidense fundador de Emerson y Thoreau” (Cavell 2008: 114).



de roles, comportamientos y expectativas satisfaga el ansia de felicidad, sino el énfasis por edificar conjuntamente los cimientos de un modo de vida menos impersonal y, por tanto, más auténtico [Cf. Cavell 2008: 115]); y b) la consideración de la “conversación entre pares” como el “*hecho del matrimonio*” (*Vid.* Cavell 2008: 111. Énfasis del autor). La discontinuidad de los melodramas se evidencia, justamente, en su cuestionamiento intencionado de estos dos puntos:

“La principal negación que los melodramas hacen de estas comedias es la negación del matrimonio mismo – en los melodramas, el matrimonio no necesariamente se vuelve a concebir y, por tanto, no se afirma de forma provisoria como ocurre en la comedia de rematrimonio, (...) es la idea del rechazo del matrimonio [la] que adopta la forma de un rechazo de la conversación (...), [el cambio de identidad de la mujer] debe ocurrir por fuera del proceso de un modo de conversación con un hombre” (Cavell 2008: 111-112)<sup>205</sup>.

¿No equivale este repudio del sacramento secularizado del que Cavell hace apología a un desafío al perfeccionismo moral? Aunque la falta de reconocimiento sufrida por la mujer nunca llegue a resolverse – o quizá precisamente por eso –, estas películas ilustran por contraste la necesidad de impulsar el modelo de educación perfeccionista que se ejercitaba en las comedias y que aquí se ve bloqueado por diversos factores. Parece como si las comedias *corrigieran* idealmente la cruda realidad de los melodramas<sup>206</sup>;

<sup>205</sup> No son éstas las únicas desviaciones con las comedias aunque quizá sean las más importantes, dado que el resto se subordinan a este impulso. Otras variaciones afectan, por ejemplo, al rol de ciertos papeles y arquetipos (la función de los “padres” de la mujer como encarnaciones de la severidad de la ley y el orden) y a las nociones del tiempo (con especial insistencia en el “pasado” y la “memoria”, concebidos como el territorio del misterio y el tabú, casi del trauma) así como del espacio (se sustituye el “mundo verde” de las comedias, símbolo de la oportunidad de poner en perspectiva el propio presente, por el asfixiante lugar “de abandono y trascendencia” que marca los acontecimientos de las desdichadas protagonistas). Cf. Cavell 2008: 113.

<sup>206</sup> “(...) la secularidad de la comedia de rematrimonio demuestra que su perfeccionismo

los primeros filmes apuntan a un deber ser, mientras que los segundos constatan los diversos grados de dificultad, muchos de ellos estructurales, que necesitan correctivos ambiciosos. Pues, al fin y al cabo, también aquí las mujeres protagonistas emprenden un (tortuoso) camino de autoconocimiento y recuperación de la propia confianza. Al final del recorrido, y pese a que el *happy end* se sustituya muchas veces por una tragedia insuperable que sitúa a la protagonista en un estado de “locura estructurada” (*Vid.* Cavell 2008: 141), las mujeres habrán alcanzado, en primer lugar, una fortaleza moral incomparablemente superior a la de sus pares masculinos (Cf. Cavell 2008: 200) y, en segundo lugar – enseñanza central de la cosmovisión perfeccionista –, habrán adquirido una capacidad para sobrevivir en un mundo con frecuencia hostil y decepcionante, una “idea de tener el poder de juzgar el mundo como un lugar apto para vivir” (Cavell 2008: 119). Antes que resignación o conformismo, y trascendiendo el aparente pesimismo al que parece abocarnos la trama, las protagonistas extraen una enseñanza moral, paralela a la que debiera captar el espectador. El siguiente fragmento aquilata, a modo de síntesis, el contraste entre ambos géneros al tiempo que apunta con claridad a la finalidad moral que pretende nuestro autor:

“He discutido las guerras amorosas de las comedias como luchas por el reconocimiento; en los melodramas se evita o renuncia a esto: en la lucha del hombre hay, por el contrario, una lucha contra el reconocimiento. La lucha de la mujer es comprender por qué el reconocimiento por parte del hombre no ha ocurrido o ha sido negado o se ha vuelto irrelevante, y por tanto se puede pensar como una lucha o una disputa (consigo misma) sobre su género” (Cavell 2008: 130).

---

moral realmente puede sobrevivir a, que puede retener dentro de sí, el melodrama de la mujer desconocida y sus luces maniqueas, demoníacas” (Cavell 1996: 142).

- *La ¿imagen? del bien*

UNA vez esclarecidos los presupuestos ontológicos y éticos capaces de ligar el cine a “una cierta imagen del bien”, resta dotar de contenido a dicha imagen (que, recordemos, se ve implementada, clarificada y particularizada en los filmes seleccionados), y cotejar si puede considerarse un *ideal* a la antigua usanza o un mero procedimiento formal. Los siguientes cuatro puntos nos darán una idea aproximada de los cimientos de la propuesta:

a) De lo que se trata, como punto de partida, es de mostrar que “algo de la metafísica se pone de manifiesto” con la elaboración del rematrimonio, a saber: la disposición a “una nueva manera de habitar el tiempo” (Cavell 2008b: 26). La exhortación a la novedad parte de la frustración vital que provee el material de estas comedias, y que expresa el “sentimiento de la vida como oportunidad fallida” (Cavell 2008b: 42), simbolizado en los fracasos matrimoniales de sus protagonistas. Así, el cambio de actitud de los personajes – parangonable al cambio de actitud buscado en los espectadores – les permitirá encontrar “la felicidad al proponer que es posible escapar (...) [y] que existen condiciones en las que podemos descubrir una nueva oportunidad y tomarla” (Cavell 2008b: 42). Esa visión de un “nuevo comienzo” la asocia Cavell específicamente a la tradición política democrática americana desde sus documentos fundacionales. De aquí la dimensión utópica que anteriormente atribuimos al género: “showing us our fantasies, they express the inner agenda of a nation that conceives Utopian longlines and commitments for itself” (Cavell 1981: 18).

b) Esta tesis se sustenta en una concepción de la identidad personal – o, si se prefiere, de la condición humana – de más largo alcance, que a juicio de Cavell este tipo de cine reflejaría fielmente: “Ser humano es desear, y en

particular desear una identidad más completa que aquella que hemos adquirido hasta el presente, y un deseo así puede proyectar todo un mundo contrario al mundo que hasta el presente hemos compartido” (Cavell 2008c: 82). Vemos ahora que el perfeccionismo cavelliano se asienta sobre una concepción antiesencialista del ser humano, de ascendencia tanto heideggeriana (el sujeto como posibilidad, como poder-ser) como emersoniana; sin aceptar al ser humano como algo siempre inconcluso (en expresión de Emerson: sin concebir el “yo” como “algo irrealizado pero realizable” [citado en Cavell 2008a: 15]) resulta imposible aceptar el perfeccionismo como lo que aspira a ser: antes un estilo de vida y una perspectiva ante la (propia) realidad que una doctrina ética al estilo tradicional<sup>207</sup>.

c) Tenemos ya la matriz cultural de esa imagen del bien (la tradición política americana) y su presupuesto ontológico (una concepción ético-narrativa de la identidad personal). La consecuencia de estos dos puntos es una concepción del bien que, consecuentemente, “establecerá algún vínculo con el hecho de ser fieles a nosotros mismos y (...) una desesperación ante el yo tal como es” (2008d: 96). Pero, ¿es posible ser consecuente con esta descripción sin postular un ideal que sirva como *télos*? Cavell responde afirmativamente mediante la figura emersoniana del “hombre verdadero” y la máxima romántica “devenir lo que se es”; dos expresiones de las que nuestro autor lima las asperezas esencialistas para referirse a un ser humano en perpetuo movimiento y permanente apertura desde y con la

<sup>207</sup> Pablo Echart vuelve a aportar un resumen de una concisión encomiable: “Como en Emerson o en Thoreau, Cavell ve a los protagonistas de estas películas como modelos para la sociedad en cuanto que muestran la determinación de adueñarse de su propia experiencia, de reorientarla o transformarla a raíz de una crisis o (...) de una encrucijada. Los protagonistas de estas películas salen de una confusión identitaria y ganan en un conocimiento de quiénes son, lo que les permitirá mantenerse en la senda de aquello para lo que están destinados, de ser dueños de sí mismos. En una palabra: de cuidar de sí mismos, de vivir sus vidas con autenticidad” (Echart 2006: 214).

intersubjetividad y el lenguaje. El objetivo es entonces fomentar la *conversación moral*, definida como “la capacidad de respuesta y de exámenes de un alma por parte de otra” (Cavell 2008d: 103). El ideal se ha trocado en procedimiento, formalizándose; ahora, el “verdadero hombre” será el que, tomando conciencia de su apertura lingüística estructural, es capaz de mostrar una buena disposición hacia este tipo de diálogo, revelado como el único capaz de otorgar ese nuevo comienzo y esa nueva promesa<sup>208</sup>. Parafraseando una acertada expresión de Richard Rorty, de lo que se trata es de atravesar la línea que separa lo viejo de lo nuevo, cosa posible porque no hay institución social ni relación humana condenada a repetirse *ad eternum* en virtud de alguna supuesta inmovilidad esencial.

d) *Lo que el cine sabe del bien*, sintetizando todo lo dicho hasta ahora, es que “no debemos permitir que el mundo actual represente todo cuanto deseamos” (Cavell 2008d: 118). Es por ello que los enredos matrimoniales, además de la plasmación del carácter irreductiblemente dialógico y moral de los seres humanos, debe observarse asimismo como trasunto y alegoría de la política democrática. O, dicho de otro modo, encuadra el estilo de vida perfeccionista dentro de la articulación de un sistema democrático, cuya adhesión sólo puede ser exigida en virtud del perpetuo cuestionamiento del sistema. Por esto Cavell reniega de la idea de un perfeccionismo elitista que se mueva en el horizonte de un “estado final o perfecto” para los “privilegiados”: la democracia nunca es conclusiva y cerrada, al menos si

---

<sup>208</sup> Más claro aún: “Todos tenemos reivindicaciones referidas a los demás (...), contamos los unos para los otros, (...) somos importantes los unos para los otros (...). Del perfeccionismo puede decirse que se concentra en la exigencia que tenemos de ser o de volvernos inteligibles los unos para los otros” (Cavell 2008d: 104). Vemos de nuevo que la capacidad y el vínculo morales son reconocidos universalmente; su privilegiado desarrollo en las comedias matrimoniales se evidencia en que “el obstáculo que impide el matrimonio es, pues, interno antes que externo, dado que sólo un progreso en una especie particular de conversación educativa habrá de permitir superar dicho obstáculo, y el uso de un juego específico de placer y de pena” (Cavell 2008d: 111).

merece tal nombre. Democracia política y perfeccionismo moral se necesitan mutuamente para articularse, y sólo su correcta y efectiva vinculación puede ofrecernos la vida feliz e igualitaria a la que todo ser humano tiende, esa nueva forma de habitar el tiempo y de hacernos inteligibles para con los otros. Único recetario, arguye Cavell, para una vida plena y satisfactoria. Definitivamente, *it's a wonderful life!*

– “*Vías de pensamiento*” para una crítica de Cavell

INSINUAMOS al comienzo de este capítulo que cuesta imaginar un perfeccionismo carente de ideal. Cavell ha argumentado que ese ideal puede no ser aristocrático ni traducirse en comportamientos y actitudes idénticos. Sin embargo, nos cuesta no considerar este perfeccionismo como teleológico y normativo, en la medida en que impone un objetivo claro (la felicidad como cuidado mutuo y apertura a la novedad) y un procedimiento específico, cristalizado en un carácter tolerante y discursivo (virtuoso, al fin y al cabo). Pero, ¿qué hay de los que piensen, con Nietzsche, que la felicidad es cosa de ingleses? ¿Cómo será valorado alguien que anteponga, por ejemplo, el placer a la felicidad? ¿Cómo relacionarse con alguien que detecte la *autenticidad* en otro tipo de comportamientos y actitudes? Y eso por no hablar de los solteros o los divorciados, estos últimos mayoritariamente en contra del rematrimonio. Nos parece más plausible ver la propuesta de Cavell como una forma de hacer proselitismo de un estilo de vida, el de una democracia idealizada a la que no se proporcionan más fundamentos de adhesión que, precisamente, una lealtad injustificada basada en la (pretendida) promoción del perfeccionismo. Cabe destacar, entonces, la viciosa circularidad del razonamiento cavelliano: el perfeccionismo es deseable porque es el correlato ético de la democracia, y la democracia es deseada porque implementa y legitima el perfeccionismo. Desde el punto de

vista filosófico, las razones se limitan a una coimplicación que al autor le parece positiva. Nada que objetar si su juicio quedara circunscrito al terreno del gusto personal, pero insistimos en que, sobre todo a causa de los análisis ontológicos que preceden a la propuesta perfeccionista, un ser humano que reniegue de este credo será prácticamente un inmoral (o, cuanto menos, un inconsciente).

En esta misma línea, la propuesta plantea los mismos problemas normativos como herramienta para enjuiciar la producción cinematográfica. Si el interés analítico recae sobre aquellos filmes capaces de comprometerse con una idea del bien (los mejores serán, incluso, los que se comprometan con la idea de bien del perfeccionismo), entonces todo filme que no se subordine a este objetivo será o bien un mal film o un filme irrelevante. Podría responderse que el criterio de Cavell no es estético, que es un recurso *ad hoc* para apropiarse de ciertos filmes en su legítimo derecho de teorizar el perfeccionismo con la ayuda del material filmico; pero lo cierto es que, en los estudios de Cavell, lo que más se valora de estas obras son precisamente sus concomitancias éticas. Sorprende, cuanto menos, el maximalismo de Cavell; porque si *el* cine puede hacernos mejores, también – siguiendo la misma lógica – puede hacernos peores. ¿Acaso no puede comprometerse el cine con alguna imagen del mal? ¿No puede envilecernos, fomentar valores antidemocráticos, renegar del diálogo, del cuidado mutuo y del matrimonio? Y, si admitimos que puede hacernos peores (todo desde los parámetros analíticos de Cavell como referencia), ¿no corremos el peligro de incurrir en el moralismo?

Esto nos lleva a uno de los principales problemas analíticos de su posición, y es que para interpretar sus filmes como promotores del perfeccionismo, antes uno debe poseer el bagaje teórico y moral de ese mismo perfeccionismo que se pretende demostrar. Estamos aludiendo a lo

que Carroll, en su rechazo (parcial) de la Crítica Ética del Arte<sup>209</sup>, denomina el argumento de la “trivialidad cognitiva”: para que esos filmes sean inteligibles como transmisores de puntos de vista éticos, es prescriptivo que su audiencia posea ya, casi por defecto, ese bagaje moral (pues, si desconociera el marco moral que dota de sentido a la obra, sería incapaz de interpretarlos en clave ética). El problema está en que si la audiencia ya conocía esas aseveraciones morales que el filme le transmite, entonces la tarea de la película ha sido en balde. Nótese que Cavell interpreta con categorías morales los filmes que selecciona porque ya de antemano está comprometido con el perfeccionismo. Gran parte de los *descubrimientos morales* de las comedias de enredo resultan entonces meros truismos, vacuidades convencionales. Por ejemplo: si uno descubre en uno de esos filmes que es mejor dirimir las diferencias personales con un diálogo en pie de igualdad que por la imposición dogmática de la fuerza, lo descubre porque de antemano ya pensaba así. Si no, sería incapaz de reconocer esa máxima moral en lo que ve en la pantalla. Si Carroll está en lo correcto, entonces gran parte del benéfico poder de influencia de estos filmes queda

---

<sup>209</sup> Este argumento también plantea problemas, pues, llevado al extremo, podría comprometernos con la falacia platónica de que no podemos reconocer y aprender más valores que los ya poseídos de antemano. Sin embargo, pensamos que una defensa moderada del argumento de la trivialidad cognitiva resulta sugerente en este caso. Conviene añadir en pos del rigor que el *clarificacionismo* de Carroll puede ser bastante compatible con la exégesis de Cavell. Merece la pena, pues, anunciar su posición: “Afirmo que la naturaleza de la narración hace apropiada su discusión y valoración en términos morales (...). Por su misma naturaleza, una historia es selectiva e incompleta (...). Esto obliga a que, hasta cierto punto, el autor y el público compartan un fondo común de experiencias sobre el mundo y sobre la naturaleza humana, así como un depósito emocional relativamente común (...). En este sentido, no puede decirse, *pace* proposicionalismo e identificacionismo, que la narración nos enseñe algo nuevo, sino que activa el conocimiento y las emociones que ya poseemos. La narración se convierte en la ocasión de ejercitar el conocimiento, los conceptos y emociones que, en cierto sentido, ya hemos aprendido (...). La narración, debido a su misma naturaleza, despierta, excita y compromete la capacidad moral de reconocimiento y juicio (...). [Así pues], el clarificacionismo no afirma que, por lo general, adquiramos un nuevo conocimiento proposicional de las obras de arte, sino que éstas pueden profundizar nuestra comprensión moral, entre otras cosas, animándonos a aplicar el conocimiento y las emociones morales a casos específicos” (Carroll 2002: 271-276).



desactivado, ya que no conseguirían más que ratificar aseveraciones y máximas morales que el espectador ya poseería en su equipamiento moral. Otra cosa, claro, es apoyarse en esos filmes para promover y caracterizar el perfeccionismo; pero esto es algo muy distinto de las ambiciosas pretensiones de Cavell, a saber: que esos filmes son específicamente capaces de ejercer como educadores morales. Habrá que moderar, cuanto menos, tan magno y loable objetivo.

Por último, una inquietante observación. A nuestro juicio, lo más grave de todo es que si Cavell lleva razón, entonces también la llevan Adorno y Horkheimer en su defenestración del cine. Si ciertos filmes americanos no hacen sino promover la democracia americana, entonces su valoración depende de cómo se juzgue previamente esa democracia que promocionan. Y, bien mirado, cabe coincidir con los autores de la *Dialéctica de la Ilustración* en que la propuesta democrática de Cavell es, como mínimo, parcial e interesada. Nada se dice de las condiciones materiales y económicas que deben satisfacerse para que el perfeccionismo se implemente; todo queda reducido a una idealista transformación del “yo” y a un alegato por la tolerancia y el diálogo. ¿No se mistifica, con esta descripción, la naturaleza económica de las relaciones entre individuos? ¿Acaso no se insinúa que basta para ser feliz un cambio de actitud? ¿No es esto una justificación indirecta de la explotación y la desigualdad, en la medida en que postula el publicitario eslogan de que “todo depende de usted”? Pues, a la postre, se nos está diciendo que la igualdad moral poco tiene que ver con términos económicos; que ese “nuevo comienzo” puede reducirse satisfactoriamente a cambio de orientación vital; y que simplemente con la “transmutación del yo” pueden acabarse la mayoría de nuestros problemas. No se nos ocurre una posición menos política y más individualista<sup>210</sup>. Porque, permítasenos, dudamos mucho de que sin igualdad

<sup>210</sup> Para una crítica a Cavell en este sentido, *vid.* Wolfe 1994.

económica pueda haber igualdad moral y puedan emprenderse nuevos proyectos vitales a la manera en que Cavell los describe. Y dudamos más aún de que esa igualdad económica y material pueda alcanzarse por los insondables caminos del diálogo y la tolerancia.

## TERCERA PARTE

### *El cine como modelo ontológico*

#### **B) EL ESCULTOR DEL TIEMPO:**

##### ***Una presentación de Gilles Deleuze***

**RESUMEN:** Gilles Deleuze ha ofrecido en sus dos estudios sobre cine – *L'image-mouvement* y *L'image-temps* – una de las propuestas más ambiciosas de las últimas décadas acerca de la relación entre filosofía y cine, hasta el punto de construir una auténtica “filosofía cinematográfica”. Su primera obra se centra, fundamentalmente, en elaborar una metafísica del tiempo inspirada en la filosofía de Henri Bergson, pero utilizando las posibilidades del cine para complementar y trascender las ideas del autor de *L'évolution créatrice*. En su segunda obra, por el contrario, Deleuze analiza la modernidad cinematográfica, junto con el nuevo régimen de imágenes que ésta promocionara, como síntoma del nihilismo contemporáneo y a su vez como herramienta que colabore en su superación. Intentaremos realizar una presentación general de las claves del enfoque deleuziano (“Deleuzian”) tomando como referencia estos dos objetivos, a saber: el cine como modelo ontológico capaz de permitirnos pensar el tiempo y el universo de un modo prometedor y el cine como instancia ética capaz de contrarrestar los peligros del nihilismo.

**ABSTRACT:** Gilles Deleuze has offered one of the most ambitious proposals in recent decades about the relationship between philosophy and cinema in his two film studies – *L'image-mouvement* and *L'image-temps* – to the point of building an authentic *Cinematic philosophy*. His first work focuses mainly on elaborating a time metaphysics, inspired by Henri Bergson's philosophy, but using the possibilities of cinema to complement and transcend the ideas of the author of *L'évolution créatrice*. In his second work, on the other hand, Deleuze analyses the film modernity, together with the new regime of images promoted by it, as a symptom of contemporary nihilism and in turn as a tool that collaborates in its improvement. We will aim to make a general presentation of the keys of the Deleuzian approach, taking these two objectives as a reference, namely: cinema as an ontological model, capable of letting us imagine time and the universe in a promising way, and the cinema as an ethical instance, capable of counteracting the dangers of nihilism.

“La imagen es algo que no se puede recoger y mucho menos estructurar. Se basa en el mismo mundo material que a la vez expresa. Y si éste es un mundo misterioso, también la imagen de él será misteriosa. La imagen es una ecuación determinada que expresa la relación recíproca entre la verdad y nuestra conciencia, limitada al espacio euclídeo. Independientemente de que no podamos percibir el universo en su totalidad, la imagen es capaz de expresar esa totalidad”  
(Andrei Tarkovski 2002: 128)

## 1. El universo como *metacine*

- *La Gran Ilusión: el “cinematógrafo interior” de Henri Bergson*

MÁS arriba expusimos una estrategia argumentativa que perseguía demostrar la validez del cine como ilustración de nuestros mecanismos cognitivos y perceptuales. Se trataba de la analogía entre el cine y la mente, cuya génesis remontamos hasta Hugo Munsteberg y su estudio psicológico acerca del *photoplay*. La comparación apuntaba a la existencia de una relación *interna* entre el cinematógrafo y nuestra psique, tanto en lo que respecta a los contenidos mentales – las representaciones – como a la actitud intencional – detectable en procesos como la atención. El razonamiento concluía que un filme consigue *objetivar* y *exteriorizar* nuestro modo de relacionarnos con el entorno de tal modo que la experiencia cinematográfica constituya una suerte de escuela de autoconocimiento al confrontarnos, como si de un espejo se tratase, con las operaciones psicológicas que en la experiencia ordinaria nos pasan desapercibidas por hábito y costumbre. De ese choque entre el espectador y la proyección, que delimitaba el tiempo y el espacio de una genuina experiencia estética, el primero extraía una ganancia capital, a saber: su autocomprensión como sujeto trascendental y su entrenamiento para captar el mundo bajo su dimensión estética. El cine, lejos de nublar el entendimiento a causa de su proceder ilusorio (recuérdese que la “ilusión de

realidad” es uno de los fundamentos analizados por Münsterberg), despejaba las incógnitas de las inercias cotidianas y confirmaba, a la par que reforzaba, las nociones de la psicología experimental. En síntesis: el cine no representaba el mundo, sino el *sujeto que (se) representa el mundo*. Teorizar el cine resulta, a la postre, un acceso privilegiado para el estudio del sujeto. Que la filosofía ignore el cine, en tal caso, sólo puede explicarse por la miopía provocada por ciertos prejuicios que conviene desactivar (tarea que han retomado, aunque por senderos distintos, tanto Stanley Cavell como Gilles Deleuze).

Pues bien: en Henri Bergson hallamos un precedente fundamental de la analogía entre el cine y la mente que poco después Münsterberg elevaría de rango (y que Deleuze tomaría como punto de partida de su propuesta). En el capítulo IV de *L'évolution créatrice*, publicado en 1907, el filósofo francés se expresa como sigue:

“En lugar de ligarnos al devenir interior de las cosas, nos colocamos fuera de ellas para recomponer su devenir artificialmente. Tomamos vistas casi instantáneas de la realidad que pasa, y, como ellas son características de esta realidad, nos basta enfilearlas a lo largo de un devenir abstracto, uniforme, invisible, situado en el fondo del aparato del conocimiento, para imitar lo que hay de característico en este devenir mismo. Percepción, intelección, lenguaje proceden en general así. Trátese de pensar el devenir, o de expresarlo, o incluso de percibirlo, apenas hacemos otra cosa que accionar una especie de cinematógrafo interior. Se resumiría, pues, todo lo que precede diciendo que el *mecanismo* de nuestro conocimiento usual *es de naturaleza fotográfica*” (Bergson 1963: 700-701. Énfasis del autor).

La base de esta comparación se expone apenas unas líneas antes, cuando Bergson explicita su propósito de denunciar la “ilusión cinematográfica” por

los cargos de reconstruir *artificialmente* el movimiento. Lo que el cine consigue, habida cuenta de su naturaleza fotográfica, es la presentación de un *falso movimiento* (“el ejemplo típico del falso movimiento”, añadirá Deleuze [Vid. 1984: 14]), logrado a partir de la proyección sucesiva de “una serie de instantáneas (...) que se reemplacen rápidamente unas a otras” (Bergson 1963: 700). Donde Munsterberg aludía al “fenómeno phi” para matizar que el movimiento ilusorio de la proyección era posible en virtud de una adición mental – el movimiento *no está* en las imágenes, sino que es añadido por el sujeto observante, a modo de una forma *a priori* –, Bergson opone que ese movimiento en realidad se encuentra *en* el propio cinematógrafo, en el aparato que reúne los fotogramas y los hace desfilan según una medida determinada siguiendo un orden preciso<sup>211</sup>. Ya en términos de Deleuze, lo que el cine nos daría sería un *corte inmóvil* (una imagen fija, estática, carente de movilidad) *más* un movimiento abstracto. Esta *suma* constituye, pues, la ilusión cinematográfica que Bergson conjura. La clave radica en que ese movimiento abstracto no hace justicia al verdadero movimiento de las imágenes, puesto que, en vez de emanar directamente de éstas, se añade artificialmente provocando así la ilusión de que estamos captando los objetos en su devenir temporal cuando lo que en realidad sucede es que se está aplicando una medida errónea para considerar el movimiento (nublando, como veremos, su *duración*).

La percepción natural, proseguirá Bergson, acciona este mismo mecanismo ilusorio, de ahí que se refiera a la cognición – esto es: al lenguaje, la percepción y la intelección – como nuestro particular “cinematógrafo interior”<sup>212</sup>. Este planteamiento ha sido didácticamente

---

<sup>211</sup> “Para que las imágenes se animen es preciso que haya movimiento en alguna parte. El movimiento existe aquí, en efecto, y *está en el aparato*” (Bergson 1963: 700. Énfasis agregado).

<sup>212</sup> Matiza Deleuze que “en este aspecto, Bergson se distingue de la fenomenología, para la cual el cine rompería más bien con las condiciones de la percepción natural” (Deleuze 1984: 14).

reconstruido por David Rodowick:

“for Bergson the model of 'cinematographic' perception is not entirely false; it is part of our quotidian perception, or what he calls 'habitual recognition' (*reconnaissance*). The apprehension of reality always requires an interior '*cinématographe*': a selective sampling and organization, a series of snapshots preserving only those features relevant for our immediate needs whose inherent discontinuity is mentally suppressed.” (Rodowick 1997: 22).

Anteriormente citábamos un eslogan que proponía Malcolm Turvey como compendio de la epistemología bergsoniana, a saber: percibir *es* inmovilizar. Aunque quizá demasiado general, lo cierto es que la fórmula resulta sugerente; como la cámara de cine, también nuestra cognición toma *vistas instantáneas* de un *flujo de materia* siempre en movimiento, para después engarzarlas en función de lo que Bergson llama un “tiempo abstracto y homogéneo” (artificial, por tanto). Así, dándole una vuelta de tuerca a la síntesis de Malcolm, podemos concluir que *percibir es encuadrar*, dado que encuadrar es *aislar y limitar* una serie de imágenes, cosas o acciones que merecen atención y que se hacen destacar de un magma informe que exige ciertas operaciones para poder, precisamente, *ser percibido*. Claro que, en este punto, aparece la primera problemática de la analogía: en el cine, el cineasta utiliza la cámara para construir el *cuadro*. Es la cámara la que percibe. Y, entonces, como subraya Deleuze, tenemos que “la única conciencia cinematográfica no somos nosotros, los espectadores, ni el protagonista: es la cámara” (Deleuze 1984: 38). Tal es la particular anticipación que Bergson exhibe del automatismo baziniano: una vez el cineasta decida la *angulación* de la cámara y fije el *punto de vista* – operaciones importantes porque, como insistirá Deleuze, determinan el

*fuera de campo* –, la primera se independizará y captará el movimiento según sus condiciones técnicas y sus procesos mecánicos. ¿En qué sentido, pues, se sostiene la analogía entre nuestro modo de cognición y el automatismo de la cámara? O, dicho más claramente, ¿cómo *encuadramos* nosotros? ¿cómo se forman las percepciones?

En este punto, Deleuze saca a colación un pasaje de *Matière et mémoire* que, a su juicio, constituye “un bello resumen del conjunto de la tesis de Bergson” (Deleuze 1984: 95) a la par que corrige algunas conclusiones de *L'évolution créatrice*: “[Los seres vivientes] 'se dejarán atravesar en cierto modo por aquellas acciones exteriores que les son indiferentes; las otras, aisladas, a causa de su mismo aislamiento pasarán a ser percepciones'. Tal operación consiste exactamente en un *encuadre*” (Deleuze 1984: 95. Cursiva del autor). Nótese la simultaneidad de las operaciones del encuadre y la percepción; no se trata de que la cámara, al modo de Munsterberg, aisle un conjunto de imágenes para que el espectador las pueda percibir (y, por tanto, completar); aquí, la cámara delimita un cuadro *para sí misma*: es ella quien percibe, y lo hace porque ha sido capaz de provocar las condiciones de la percepción. Del mismo modo, la conciencia humana y su subjetividad (o, mejor, la “imagen viviente”, por motivos que en breve señalaremos) realizan, en el momento de la percepción, un trabajo de “sustracción”: “Nosotros percibimos la cosa, menos lo que no nos interesa en función de nuestras necesidades (...) es menester entonces que la cosa misma se presente en sí como una percepción, y como una percepción completa, inmediata, difusa” (Deleuze 1984: 97). Emerge entonces un sometimiento del orden de la percepción al nivel de la acción: las percepciones se nos aparecen en virtud de nuestras necesidades y aspiramos a reaccionar ante ellas ejercitando nuestra voluntad<sup>213</sup>. Encuadrar permite que se presenten las percepciones como tales

<sup>213</sup> “Sobre el carácter eminentemente práctico de esta operación no hay duda posible. Cada



y a partir de ahí se abra el espacio de la acción (que, en realidad, se revela como *reacción* a esas mismas percepciones). La cognición humana, en síntesis, exhibe una “tendencia cinematográfica” o un “método cinematográfico” que justifica la analogía crítica de Bergson. Como ha sintetizado Enrique Álvarez Asiáin,

“Entre el mecanismo cinematográfico y nuestra percepción e inteligencia no habría, según Bergson, una mera analogía, sino una verdadera comunidad de naturaleza (...). El conocimiento usual está orientado a la práctica, y por ello tiene necesidad de una percepción restringida que selecciona de lo real aquello que le resulta más útil para la acción. Pero nuestros supuestos conocimientos teóricos no hacen sino prolongar estos mecanismos naturales de una manera más sofisticada, ya que nuestro lenguaje y nuestra inteligencia están naturalmente orientados por la necesidad de actuar para vivir, y la metafísica, como producto de la inteligencia, tiende a prolongar esta manera de proceder para 'aumentar nuestra influencia sobre las cosas'. El hábito inveterado de tomar 'instantáneas inmóviles' que sólo retienen del devenir de la realidad lo que más interesa para la acción, se desplaza entonces hacia una metafísica natural depositada en el lenguaje y producida en los sentidos y en la inteligencia. Los conceptos que resultan de este mecanismo de conocimiento son como los fotogramas producidos por el cinematógrafo” (Álvarez Asiáin 2011: 97).

A esta codependencia entre la percepción – esto es: la selección, sustracción mediante, de aquello que nos *interesa* de los estímulos sensoriales – y la acción – la respuesta reactiva a esas percepciones previas – ha sido denominado por Deleuze “esquema sensorio-motriz”. Esta fórmula hace hincapié en que la percepción y la acción son inseparables<sup>214</sup>. Para

---

uno de nuestros actos apunta hacia una cierta inserción de nuestra voluntad en la realidad” (Bergson 1963: 701).

<sup>214</sup> “Si el mundo se curva alrededor del centro perceptivo, lo hace ya desde el punto de

comprender esta conexión es preciso mencionar cómo conciben la conciencia humana tanto Bergson como Deleuze. Hasta el momento, tenemos que las percepciones se presentan a la conciencia gracias a que ésta se ha “especializado”, es decir, se ha fragmentado (“descuartizado”, llega a decir nuestro autor [*Vid.* Deleuze 1984: 95]) para poder actuar como receptáculo; de entre todas las acciones que puede padecer ha escogido y destacado sólo algunas, pero la clave está en que esa distinción no podría darse sin un agente que seleccione: las percepciones no *están ahí* a la espera de que la conciencia las ilumine; por el contrario, las percepciones aparecerán *en el momento* en que la conciencia se ejercite en su modo “receptivo” o “sensorial” y, en consecuencia, retenga simplemente algunos aspectos de la cosa que percibe: “la percepción de la cosa es la misma imagen referida a otra imagen especial que la encuadra, y que sólo retiene de ella una acción parcial” (Deleuze 1984: 97).

Nótese el giro: no se trata de que la subjetividad componga las condiciones de la percepción, sino de que la percepción conforma la subjetividad. Si las diferentes filosofías de la conciencia que arrancan en Descartes postulan que primero está la facultad de representarse el mundo externo y después el enigma de la cosa en sí – situación que inaugura el marco de la polémica, siempre inconclusa, entre “realismo” e “idealismo”, basada en el grado de coincidencia entre nuestro modo de representación y la estructura de la realidad –, aquí el procedimiento se invierte: primero tenemos la cosa en sí<sup>215</sup> y después una dialéctica entre una “imagen viviente” (la conciencia) que descuartiza la cosa, fragmentándose también ella misma con el objetivo de recibir aquélla como una percepción, y esa cosa que se ha aparecido ya marcada por la conciencia. Volvamos a la

---

vista de la acción, de la que la percepción es inseparable” (Deleuze 1984: 99).

<sup>215</sup> “La cosa es la imagen tal y como es en sí, tal como se relaciona con todas las otras imágenes cuya acción ella padece integralmente y sobre las cuales ella reacciona inmediatamente” (Deleuze 1984: 97).

analogía con el cinematógrafo: la cosa en sí sería el conjunto postulado de imágenes (el flujo móvil de materia) que la cámara está en disposición de encuadrar; pero, una vez las encuadre, las imágenes en sí se evaporarán para transformarse (¡para aislarse!) en percepciones a causa de la acción de la cámara. No es que ser consista en ser percibido (las cosas, como veremos, existen *per se* en el llamado “plano de inmanencia”), sino que el acto de percibir moldea la subjetividad al precio de renunciar a la riqueza polifacética de las cosas. Percibir es inmovilizar; inmovilizar es encuadrar. Nuestra facultad de conocer equivale a accionar el cinematógrafo interior.

Sin embargo, esa imagen “especial” o “viviente” que es la conciencia tiene una segunda dimensión que complementa este primer movimiento sensorial. Este segundo vértice es denominado “motriz” porque enfatiza la arista de la “acción”. Introduzcamos esta cuestión, de nuevo, mediante la irreprochable explicación de Álvarez Asiáin:

“Sabemos que la conciencia es una imagen, pero ciertamente es una 'imagen especial', y aquí es donde Deleuze va a decirnos, siguiendo a Bergson: la conciencia surge como un *intervalo*, a modo de un *desvío* entre la acción sufrida y la reacción ejecutada que se produce en ciertas imágenes. Al lado de las imágenes que actúan y reaccionan unas sobre otras en todas sus partes, se forman imágenes particulares, imágenes o 'materias vivas' que presentan un fenómeno de retardo como consecuencia de la especialización de sus caras. La acción sufrida no se prolonga inmediatamente en reacción ejecutada en el caso de estas imágenes, porque ellas presentan una cara que selecciona entre las excitaciones que se ejercen sobre ella – es decir, recibe sólo lo que le interesa –, y una cara ejecutora que no se encadena directamente a la excitación recibida y que produce lo que podemos llamar propiamente acciones. La separación entre el movimiento recibido y el movimiento ejecutado es lo que permite a las imágenes vivas actuar en el sentido

estricto del término, de ahí la diferencia con el resto de las imágenes” (Álvarez Asiáin 2011: 108. Cursiva del autor).

Hemos topado con el concepto de *intervalo*, también tomado de Bergson. Que la conciencia actúe como un intervalo quiere decir aquí que ella permite una “desviación entre la acción y la reacción” (Deleuze 1984: 94). Donde el resto de imágenes (las demás cosas) no pueden sino resignarse a su interacción según una cadena determinada de acciones y reacciones sobre la cual no pueden ejercer ningún poder, la conciencia – precisamente a causa de aquella primera selección sensorial – puede responder a las acciones padecidas de una forma no determinada de antemano. A causa de esta capacidad, Deleuze aludirá al cerebro (esa “imagen especial” que ya podemos presentar como equivalente de la conciencia<sup>216</sup>) como un “centro de indeterminación”. Así pues, el *sujeto* será un “centro” porque establecerá una relación particular con el conjunto del resto de imágenes, reflejándolas de un modo particular (centrándolas y actuando como punto de referencia); pero será un centro “indeterminado” por causa del *desvío*: “lo que se llama acción, estrictamente hablando, es la reacción retardada del centro de indeterminación” (Deleuze 1984: 98). Ya tenemos la conjunción de ambos polos (o, si se prefiere, la doble operatividad del *intervalo* que es la conciencia): en primer lugar, la “percepción subjetiva” ejercida por el “centro de indeterminación” (la operación de sustracción de cualidades de la cosa para someterla a nuestros propósitos) constituye el costado *sensorio*; en segundo lugar, la “respuesta imprevista” que se torna posible gracias a la primera intervención de la conciencia marca el flanco *motriz*. No hay encadenamiento de causas y efectos ni de acciones y reacciones. Podemos *actuar* de modo imprevisto, y esta capacidad nos diferencia del resto de

<sup>216</sup> “El cerebro no es, ciertamente, un centro de imágenes del que se podría partir, sino que él mismo constituye una imagen especial entre las demás; en el universo acentrado de las imágenes, el cerebro constituye un centro de indeterminación” (Deleuze 1984: 96).

imágenes, al tiempo que se revela posible gracias al intervalo entre la acción padecida y nuestra respuesta no automática.

Pongamos un ejemplo ilustrativo. Nos encontramos encima de unas vías y vemos cómo el tren cada vez está más cerca de nosotros. Esta percepción nos permite anticipar una reacción: o bien quedarnos quietos y ser arrollados, o bien dar un salto y esquivar el tren. Nuestra reacción a la percepción no está determinada, sino que deviene, dirá Deleuze, en “acción posible”. Pero esas posibilidades vienen condicionadas por nuestra *percepción espacial*: en la medida en que el tren está cada vez más próximo, somos capaces de *anticipar* la acción que padeceríamos si no nos pusiéramos en movimiento, y por lo tanto de intuir cuándo habremos de dar el salto. De nuestra percepción somos capaces de desprender “la acción virtual de las cosas” (Deleuze 1984: 99). Tenemos así el procedimiento del esquema sensorio-motriz: “así como la percepción vincula el movimiento a 'cuerpos' (sustantivos), es decir, a objetos rígidos que van a servir de móviles o de cosas movidas, la acción vincula el movimiento a 'actos' (verbos) que serán el trazado de un término o de un resultado supuestos” (Deleuze 1984: 99). El tren se aproxima a nosotros y nosotros saltamos al lado de la vía. Hemos supuesto que si saltamos obtendremos un resultado: evitar la acción del tren trasladándonos a otro lugar. Y, para conseguirlo con éxito, hemos tenido que anticipar la “acción virtual” del móvil merced a la percepción. *Actuar* es moverse intencionadamente; *percibir* es detectar el movimiento que desprenden los cuerpos (bien como móviles – vehículos – o bien como cosas que son movidas) y anticipar nuestras (re)acciones a los mismos.

- *El plano de la inmanencia como universo cinematográfico*

LA consecuencia central de este proceso es la separación de dos sistemas o el establecimiento de un “doble régimen de referencia de las imágenes”

(Deleuze 1984: 96). El segundo ya ha sido anunciado, pues volvemos a referirnos al conjunto de las imágenes *tal y como* son percibidas por el centro de indeterminación que es el sujeto. Podemos completar el esbozo aludiendo a que este segundo sistema trata de contradecir también, en su renuncia a la primacía de la conciencia, a la cosmovisión que la fenomenología husserliana popularizaba en tiempos de Bergson: no se trata de que la conciencia sea siempre *conciencia de algo*, sino de que “toda conciencia *es* algo, se confunde con la cosa” (Deleuze 1984: 93. Énfasis del autor), por lo que la noción fenomenológica de *intencionalidad* pierde su sentido más sustancial. Aquí no hay dirección desde la conciencia hacia la cosa, pues aquélla es una más de entre todas las imágenes que conforman la móvil materia del universo; una imagen especial que necesariamente se confunde con lo que percibe (ni lo contiene ni lo digiere: más bien se entremezcla con ello<sup>217</sup>). ¿Cómo entender este ambicioso desvío, que apunta además a la práctica totalidad de la filosofía tradicional? Para la tradición filosófica, la conciencia es una suerte de antorcha que ilumina la noche del mundo; instancia luminosa, ella aclara lo difuso y permite la intelección de la realidad al enfocar los objetos y descifrar tanto sus propiedades como sus relaciones. En este segundo régimen de referencia que postula Deleuze se da la situación inversa: las cosas ya no son sino luz (“imagen de luz”) que sólo puede reflejarse en una suerte de “pantalla opaca” que actúe como contrapunto, es decir, en la propia conciencia. Ésta ya no puede metaforizarse como una placa lumínica que irradia luz en el entorno, sino como una pantalla oscura en la que se refleja la luz presente *en* la propia materia. Como explicara Jean-Paul Sartre en *L'imaginaire: psychologie phénoménologique de l'imagination* glosando a Bergson, aquí “hay una especie de inversión de la comparación clásica: la conciencia, en lugar de

---

<sup>217</sup> Deleuze enfatiza que “en este aspecto, la oposición entre Bergson y la fenomenología es radical” (Deleuze 1984: 94).

ser luz que va del sujeto a la cosa, es una luminosidad que va de la cosa al sujeto” (Sartre 1973: 40). Este proceso, que antes referimos como encuadre, nos permite – en sugerente expresión de Álvarez Asiáin – “darle al mundo un horizonte, una medida en relación con nuestra posibilidad de actuar” (Álvarez Asiáin 2011: 109). En síntesis: el conjunto de imágenes en relación con la conciencia que las percibe, y que al hacerlo se confunde con ellas, forma el segundo de los sistemas que refiere Deleuze.

No obstante, este segundo régimen nos obliga a la postulación del primero, pues ¿qué sentido tendría establecer un sistema de *imágenes referidas a una imagen especial* si las primeras de algún modo no existieran al margen de su percepción? El propio Deleuze subraya la necesidad de este primer sistema de imágenes independientes del perceptor: “Bergson dice insistentemente que nada se entiende si primero no se postula el conjunto de las imágenes. Solamente sobre este plano puede producirse un simple intervalo de movimientos” (Deleuze 1984: 96). A este nivel, formado por todas las imágenes que constituyen el universo, Deleuze da el nombre de “plano de inmanencia”. No hay nada, pues, que trascienda al universo material y lumínico: lo que éste contenga habrá de serle inmanente. Y lo que contiene no es sino la totalidad de las imágenes<sup>218</sup>. Lo que tenemos hasta el momento, pues, es que el universo material equivale al plano de la inmanencia que a su vez ha de entenderse como un conjunto de imágenes. ¿Qué puede significar, entonces, que *el universo sea imagen*?

Demos un paso más para averiguarlo: “Es un mundo de universal variación, universal ondulación, universal chapoteo: no hay ejes ni centro, derecha ni izquierda, alto ni bajo (...). La imagen existe en sí, sobre este plano. Este en-sí de la imagen, es la materia” (Deleuze 1984: 90). Un universo, pues, donde el *todo* no es más que un sistema (abierto) de imágenes en continua variación y cambio, donde no es posible *identificar*

<sup>218</sup> “Llamemos Imagen al conjunto de lo que aparece” (Deleuze 1984: 90).

cosa alguna sin “extraerla” de ese *devenir* perpetuo que caracteriza al plano de inmanencia. Y, cuando la *arrancamos* de ese devenir, a la fuerza la inmovilizamos para que no se nos escape, introduciendo un orden artificial para manejarnos con el mundo que obliga a congelar el incesante cambio. Sin embargo, ha de notarse que, si la clave de la percepción y de la acción radica en inmovilizar, congelar o encuadrar la imagen, estamos suponiendo una identidad entre la imagen y el movimiento. Ya no podrán concebirse como entes, variables o dimensiones distintas: no tenemos la imagen por un lado y el movimiento por otro (si así fuera, no haríamos más que reproducir la ilusión del falso movimiento como una serie de fotografías encadenadas)<sup>219</sup>. La “universal variación” del todo es precisamente esta confusión entre las imágenes y sus movimientos (es decir: sus acciones y reacciones). Con esta tesis, llegamos a la conclusión nuclear de la metafísica bergsoniana y a la directriz fundamental de las obras sobre cine de Deleuze, a saber: “*La imagen-movimiento y la materia-flujo* son estrictamente lo mismo” (Deleuze 1984: 91. Énfasis del autor). El universo – es decir: el plano de la inmanencia – no está formado por imágenes a las que se añadiría el movimiento a través de un tiempo abstracto y homogéneo; por el contrario, el universo es el conjunto de las imágenes-movimiento: no imágenes *en* movimiento, sino “cortes móviles de la duración” (*Vid.* Deleuze 1984: 22). Esa materia formada por una universal variación de *luz* es un flujo constante<sup>220</sup> y perpetuo. Y, como luz que es, necesitará de una

<sup>219</sup> “Nuestro error está en creer que lo que se mueve son elementos cualesquiera exteriores a las cualidades. Pero las cualidades mismas son puras vibraciones que cambian al mismo tiempo que se mueven los pretendidos elementos” (Deleuze 1984: 22-23).

<sup>220</sup> El énfasis en la luz apunta a que, en este nivel de inmanencia, carece de sentido hablar de sólidos, pues en última instancia el universo sólo responde a variaciones y vibraciones universales y continuas que impiden la identificación de cuerpo alguno: “el primer aspecto que asume esta confrontación es la afirmación de una difusión o propagación de la luz sobre todo el plano de inmanencia. En la imagen-movimiento no hay todavía cuerpos o líneas rígidas, sino tan sólo líneas o figuras de luz (...) el plano de inmanencia es enteramente Luz. El conjunto de los movimientos, de las acciones y reacciones, es luz que se difunde, que se propaga (...). La identidad de la imagen y el movimiento tiene por razón la identidad de la materia y la luz. La imagen es



pantalla oscura que la “refleje” y la “detenga” (¡el segundo sistema!).

A ese tiempo abstracto que sumado a los cortes inmóviles conformaba la ilusión del movimiento ya podemos oponer el concepto que puede dar cuenta del movimiento real, esto es: la *duración* (“*la durée*”). Volvamos al comentario de Deleuze para perfilar el trazado:

“Muchos filósofos habían dicho ya que el todo ni estaba dado ni podía darse; de ello sólo sacaban la conclusión de que el todo era una noción desprovista de sentido. La conclusión de Bergson es muy diferente: si el todo no se puede dar, es porque es lo Abierto, y le corresponde cambiar sin cesar o hacer surgir algo nuevo; en síntesis, durar.” (Deleuze 1984: 24).

Que el todo sea lo Abierto significa que (el universo) no puede concebirse como un conjunto cerrado. Si no es un conjunto cerrado, entonces se revela como “una continuidad indivisible” (Bergson 1963: 464). Por lo tanto, el todo no puede darse en el espacio (pues en el espacio sólo pueden estar los conjuntos cerrados divisibles en partes, susceptibles por tanto de ser espacializados)<sup>221</sup>; y, si el todo no puede darse en el espacio, necesariamente habrá de darse en el tiempo: “el todo, los todos, están en la duración, son *la duración misma en cuanto ésta no cesa de cambiar*” (Deleuze 1984: 25. Énfasis agregado). Recapitulemos: el primer sistema está formado por imágenes en-sí, independientes del observador; forman, por tanto, el todo del universo en un plano de inmanencia; pero esas imágenes se revelan, a la postre, como un conjunto de infinitas variaciones de luz en perpetuo

---

movimiento como la materia es luz” (Deleuze 1984: 92-93).

<sup>221</sup> El siguiente ejemplo de Deleuze, reelaborado a partir de una ilustración del propio Bergson, es revelador: “El vaso de agua es efectivamente un conjunto cerrado que encierra partes, el agua, el azúcar, quizá la cuchara: pero el todo no está ahí. El todo se crea, y no cesa de crearse en una u otra dimensión sin partes, como aquello que lleva al conjunto de un estado cualitativo a otro diferente, como el puro devenir sin interrupción que pasa por esos estados” (Deleuze 1984: 25).

movimiento que mediante su duración expresan cambios cualitativos de aquel todo siempre abierto. Tal es la particular lectura de Bergson y Deleuze del añejo concepto de *devenir*; al que el siguiente eslogan quizá pueda hacer justicia: el devenir ha de entenderse como duración, y la duración como aquello que ofrece la ocasión del “cambio cualitativo” o la emergencia de “lo nuevo y lo singular” a partir del “movimiento real” (Cf. Deleuze 1984: 21).

¿En qué afectan estas tesis sobre el movimiento y la duración al cine? La constatación de este primer sistema de imágenes habilita a Deleuze a aventurar la arriesgada tesis de que la concepción bergsoniana del universo estipula un universo característicamente cinematográfico o incluso una especie de “metacine” (*Vid.* Deleuze 1984: 91-92). Hay al menos dos aspectos que sustentan esta posición más allá de la comparación metafórica; los referiremos por separado por mor de la claridad:

A) En primer lugar, tanto el universo como el filme están poblados por un “conjunto de imágenes-movimiento; colección de líneas o figuras de luz; serie de bloques de espacio-tiempo” (Deleuze 1984: 94)<sup>222</sup>. Recuérdese la identidad entre el todo, lo abierto y la duración; esta misma equivalencia concurre en el “universo” cinematográfico (en el mundo proyectado por el filme), y Deleuze tratará de demostrarlo mediante el análisis de las nociones de *plano* y *montaje*, a las que nuestro autor dedica el grueso de los capítulos dos y tres (aquellos situados, significativamente, entre el primer y el segundo comentario a Bergson). El plano se determina allí como “la imagen-movimiento” (Deleuze 1984: 41). Esta equivalencia pretende desmarcarse de las teorías que han sostenido que el plano se define por sus funciones narrativas, como si su operatividad pudiera reducirse al rol que ejerce el plano en la presentación de la trama; aquí nuestro autor, alineado

<sup>222</sup> En este punto Deleuze corrige a Bergson desdeñando su crítica del cine como ilusionismo: “en su propia crítica del cine, Bergson se entendería muy bien con él, e incluso más de lo que cree” (Deleuze 1984: 89).

con la tradición formalista<sup>223</sup>, insiste en que el cometido del plano ha de relacionarse con el movimiento que el cinematógrafo reproduce: “Y este movimiento no es otra cosa que el plano, el *mediador concreto* entre un todo que tiene cambios y un conjunto que tiene partes, y que no cesa de convertir al uno en el otro con arreglo a sus dos caras” (Deleuze 1984: 40. Énfasis agregado). Si primero el encuadre, tras forjar un cuadro y determinar un fuera de campo, ha sido capaz de crear un espacio, posteriormente el plano agregará una perspectiva temporal. Dicho llanamente: la imagen cinematográfica es ciertamente un conjunto divisible en partes desde la perspectiva espacial, pero gracias a la dimensión temporal que el plano añade ese conjunto no cesa de cambiar y, por tanto, de transformarse cualitativamente. Con cada cambio, el todo del filme también varía. El plano, a la postre, expresa un cambio en el todo del filme. Y, puesto que lo propio de un todo es durar, el plano como imagen-movimiento será un corte móvil de esa duración.

Pero, ¿cómo encarar ese todo del filme que se expresa en el movimiento del plano? Pues justamente a través del montaje, puesto que éste “es la determinación del Todo” (Deleuze 1984: 51). Este procedimiento resulta menos abstruso si reparamos en que el montaje hace referencia a la *relación* entre los planos. Ningún plano por sí mismo puede reflejar la relación que se establece entre él y otros planos; los planos, pues, expresan *un* cambio en el todo pero no pueden dar cuenta *del* cambio cualitativo que se efectúa gracias a la relación que establece el montaje entre el conjunto de planos que forman el filme<sup>224</sup>. Seamos más concretos: una película dura, por

<sup>223</sup> Ronald Bogue aclara la cuestión del siguiente modo: “For Deleuze, however, narrative is a secondary product of a structure of time and space. The regularities and continuities of narrative have as their condition of possibility the regularities and continuities of a commonsense space-time organized to increase the effectiveness of human action” (Bogue 2003: 66).

<sup>224</sup> Como condensará nuestro autor en *La imagen-tiempo*, “si asimilamos la imagen-movimiento al plano, llamamos encuadre a la primera cara del plano vuelta hacia los objetos, y montaje a la otra cara vuelta hacia el todo. De allí una primera tesis: el propio

ejemplo, 90 minutos; esa duración va desplegando la totalidad del filme a medida que avanza (es decir: la película se va transformando conforme van transcurriendo los minutos, mostrando el cambio continuo de sus elementos). En este sentido, el montaje otorga la *medida* que condicionará el cambio en el todo del filme, sólo posible a través de algo que *excede* las propias imágenes y que habrá de consistir en sus *relaciones* (no es casual, bien mirado, que se haya repetido con frecuencia que el montaje compone el *ritmo* del filme). Volvamos a Deleuze para hallar confirmación:

“Desde el principio hasta el final de un film algo cambia, algo ha cambiado. Pero ese todo que cambia, ese tiempo o esa duración, no parece poder captarse sino indirectamente, en relación con las imágenes-movimiento que lo expresan. El montaje es esa operación que recae sobre las imágenes-movimiento para desprender de ellas el todo, la idea, es decir, la imagen del tiempo. Imagen necesariamente indirecta, por cuanto se la infiere de las imágenes-movimiento y sus relaciones.” (Deleuze 1984: 51).

En síntesis: la noción del universo como “metacine” se justifica porque aquél se compone, del mismo modo que un filme, de imágenes-movimiento (variaciones infinitas de luz) que se encadenan en la duración. Los planos, concebidos como la mediación entre el encuadre y el montaje, exhiben esa característica: *dividen* las cosas en el espacio al tiempo que las reúnen en un *todo* que lo trasciende y que se refleja indirectamente en el montaje. El cine, por tanto, deduce el tiempo a partir del movimiento (de ahí que la imagen del tiempo que ofrece sea *indirecta*). Y el todo del filme, como el propio universo, ni está ni puede estar dado: se va *haciendo, construyendo, cambiando y durando*.

montaje constituye el todo, y nos da así la imagen 'del' tiempo. Es, por tanto, el acto principal del cine. El tiempo es necesariamente una representación indirecta, porque emana del montaje que liga una imagen-movimiento a otra” (Deleuze 1987: 56).

B) El segundo punto atañe, de nuevo, a la diferencia entre la percepción natural y el cinematógrafo, y redondea esta visión cinematográfica del universo. Ya hemos visto cómo Bergson postula un conjunto de imágenes en-sí independientes de todo observador. El universo está formado por un conjunto de imágenes, de entre las cuales en ocasiones emerge una “imagen especial” capaz de reflejar al resto formando un “centro de indeterminación”. Pero la clave de ese conjunto de imágenes que habitan el “plano de inmanencia” es que “aquí la imagen no es originariamente *algo que se ve*, que se perciba o que se piense, sino más bien *algo que se mueve*, que está en perpetuo movimiento independientemente de una conciencia” (Álvarez Asiáin 2011: 102. Énfasis del autor). Las imágenes son un flujo móvil de materia identificado con el universo y que exhibe variaciones y vibraciones infinitas de luz. La conciencia, así, ha perdido su lugar privilegiado como luminaria del sentido, y desde la óptica de la inmanencia no es sino una más de entre todas las imágenes. Por eso, habida cuenta de la discontinuidad entre la percepción natural y el cine, el proceder de este último puede aproximarse a la constitución del propio universo:

“Si el cine no responde en absoluto al modelo de la percepción natural subjetiva, es porque la movilidad de sus centros, la variabilidad de sus encuadres, lo inducen siempre a restaurar vastas zonas acentradas y desencuadradas: tiende entonces a coincidir con el primer régimen de la imagen-movimiento, la universal variación, la percepción total, objetiva y difusa” (Deleuze 1984: 98).

Contra los teóricos de la “posición del sujeto”, el cine no sitúa ningún observador privilegiado *para el que se construye la proyección ni centra* en modo alguno las imágenes (el espectador, como hemos subrayado, es

siempre secundario: la conciencia cinematográfica es la cámara, primero, y el plano, después)<sup>225</sup>. Puede afirmarse, pues, que el universo *se parece* más al cine que a cualquier otro modelo que podamos aplicar para orientarnos; en el cine *especialmente* se diluye cualquier centro de referencia, pues incluso cuando parece que podemos *dominar* y *descifrar* las imágenes, el más leve reencuadre nos recuerda la volubilidad de lo que percibimos<sup>226</sup>. A partir de este “desencuadre” originario, el montaje aplicará diversas estrategias que condicionarán el modo en que se dé el cambio, como ha clarificado Rodowick: “The strategies of montage thus define the various ways change can be expressed as movement. In other words, montage gives particular images of time by defining in what ways the whole can be conceived as open” (Rodowick 1997: 53).

Así las cosas, no se trata de que la praxis cinematográfica coincida, al modo revelacionista, con una dimensión de la realidad que *la inteligencia de la cámara* pueda desvelarnos en oposición a la falsaria percepción natural, pero sí de insistir en que el cine nos provee de un modelo novedoso capaz de permitirnos pensar el problema de la temporalidad de un modo prometedor: ¿qué ganaría la filosofía si nos arriesgamos a pensar el universo como un filme? Utilicemos, como conclusión, la síntesis de Álvarez Asiáin<sup>227</sup>:

“(…) el universo de Bergson se vincula con el plano de inmanencia

---

<sup>225</sup> “Es que la imagen-movimiento no reproduce un mundo sino que constituye un mundo autónomo, hecho de rupturas y desproporciones, privado de todos sus centros, mundo que se dirige como tal a un espectador que ya no es centro de su propia percepción” (Deleuze 1987: 59).

<sup>226</sup> “The borders of the frame are inherently fluid. They not only enclose objects spatially, they also open up the shot on all sides, dissolving it into a continually changing series of temporal relations” (Rodowick 1997: 26).

<sup>227</sup> También la síntesis de Rodowick es pertinente: “[Deleuze] reading of Bergson's second thesis portrays the cinema as the invention of a philosophical image occupying a key transitional moment in the history of Western thought. Indeed, cinema represents the appearance of an organ for perfecting a new reality” (Rodowick 1997: 23).

deleuzeano, dotándolo de plasticidad, de movimiento físico y de tiempo espiritual. No sólo la dimensión física, sino la propia dimensión espiritual de lo real pertenecen este plano de infinita variación que *Deleuze puede hacer finalmente pensable gracias al cine*, donde la propia materia es 'visualizada' desde su profundidad dinámica y diferencial necesariamente presupuesta en la interacción de las imágenes.” (Álvarez Asiáin 2011: 107. Énfasis agregado).

## 2. La lucha contra el *nihilismo*

### - *La crisis de la imagen-movimiento*

YA hemos visto cómo los dos comentarios sobre Bergson de *La imagen-movimiento* asientan los cimientos de la filosofía cinematográfica de Deleuze. Hay, sin embargo, otra referencia ineludible que nuestro autor aprovecha para su tarea: Charles Sanders Peirce<sup>228</sup>, cuya clasificación de las imágenes y los signos queda relatada como “la más rica y acabada de cuantas se establecieron” (Deleuze 1984: 11). Y es que Deleuze no pretende otra cosa en su primera obra acerca del cine más que ensayar, al modo peirceiano, una clasificación de las imágenes y de los signos (fílmicos). Tras enunciar sus deudas con Bergson, Deleuze emprende la tarea de organizar diferentes tipos de imágenes-movimiento que repliquen la ontología bergsoniana de la imagen con la ayuda de algunas nociones de Peirce. Nuestra reseña de los estudios sobre cine de Deleuze, por tanto, no estaría completa sin dedicar unas líneas a las características generales de esta *taxonomía* (y ello pese a que la influencia de Peirce, como sagazmente ha notado Ronald Bogue, funciona en la obra deleuziana más como una

---

<sup>228</sup> Como ha notado Ronald Bogue, la influencia no es idéntica: “Peirce's inspiration, however, is more general than specific, and despite Deleuze's frequent references to Peirce's work, the semiotic framework of *Cinema 1* and *Cinema 2* is much more Bergsonian than Peircean” (Bogue 2003: 66).

inspiración que como una actualización decisiva<sup>229</sup>).

Comencemos con un modesto resumen de la teoría del signo de Peirce. Para el lógico norteamericano, el signo posee una naturaleza triádica, es decir, se compone de tres elementos. El primero de ellos es el “representamen” (aquello que en el lenguaje ordinario entendemos generalmente por “signo”, esto es, una *cualidad material* que ocupa el lugar del *objeto* al que referencia [una secuencia de letras que forme un término, por ejemplo]); el segundo de ellos es el “objeto semiótico” (la referencia a que alude el representamen); y, en tercer lugar, el “interpretante” (el significado del representamen – podría afirmarse provisionalmente que su *definición* –, si bien especificando que tal significado lo forma quien recibe el representamen en el modo de un “signo equivalente”)<sup>230</sup>. Esta *constelación triádica* se compone, a su vez, de tres categorías que pueden dar cuenta – ya en palabras de Deleuze – “del fenómeno o de lo que aparece” (Deleuze 1987: 50). Son las categorías de “primeridad”, “segundidad” y “terceridad”; la siguiente aproximación de Floyd Merrell puede bastar a nuestros efectos:

“1. Primeridad: el modo de significación de lo que es tal como es, sin

---

<sup>229</sup> “Peirce's three models of being serve Deleuze primarily as tools for developing and extending Bergson's three types of movement-images” (Bogue 2003: 67).

<sup>230</sup> La formulación más conocida del propio Peirce data de 1897 y reza como sigue: “Un signo o *representamen*, es algo que, para alguien, representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente, o, tal vez, un signo más desarrollado. Este signo creado es lo que yo llamo el *interpretante* del primer signo. El signo está en lugar de algo, su objeto. Está en lugar de ese objeto, no en todos los aspectos, sino sólo con referencia a una suerte de idea, que a veces he llamado el *fundamento* del representamen. 'Idea' debe entenderse aquí en cierto sentido platónico, muy familiar en el habla cotidiana; quiero decir, en el mismo sentido en que decimos que un hombre capta la idea de otro hombre, en que decimos que cuando un hombre recuerda lo que estaba pensando anteriormente, recuerda la misma idea, y en que, cuando el hombre continúa pensando en algo, aun cuando sea por un décimo de segundo, en la medida en que el pensamiento concuerda consigo mismo durante ese lapso, o sea, continúa teniendo un contenido *similar*. Es 'la misma idea', y no es, en cada instante del intervalo, una idea nueva.” (citado en Merrell 1998: 44. Cursiva del autor).



referencia a otra cosa (i.e., es una cualidad, una sensación, un sentimiento, la mera posibilidad de la conciencia de algo aparte del 'yo'). 2. Segundidad: el modo de significación de lo que es tal como es, con respecto a algo más, pero sin referencia a un tercer elemento (i.e. Incluye la conciencia de algún otro). 3. Terceridad: el modo de significación de lo que es tal como es, a medida que trae un segundo y un tercer elemento en relación con el primero (i.e. Abarca la mediación, la síntesis, de las categorías Primeridad y Segundidad). Se puede decir de forma esquemática que Primeridad es cualidad, Segundidad es efecto, y Terceridad es producto, y que Primeridad es posibilidad (un quizás pueda ser), Segundidad es actualidad (lo que es, aquí-ahora), y Terceridad es probabilidad o necesidad (lo que debería ser, según cierto factor probabilístico)” (Merrell 1998: 52).

Pues bien: lo que Deleuze realizará es una reinterpretación de esas tres categorías como *tres tipos de imágenes* capaces de clasificar las prospecciones bergsonianas y ofertar un esquema para la ordenación de los signos filmicos. A las tres categorías peirceanas Deleuze añadirá un “grado cero” para acoplar la tabla a las directrices de Bergson, de modo que las equivalencias principales quedarían como sigue, resultando cuatro *tipos* básicos de la imagen-movimiento: 1. Grado cero: la imagen-percepción, 2. Primeridad: la imagen-afección, 3. Segundidad: la imagen-acción, y 4. Terceridad: la imagen-relación.<sup>231</sup>

Para nuestros intereses es suficiente con señalar que estos tipos de imágenes-movimiento son los que conforman la etapa clásica de la historia del cine, cuyos diversos maestros llevan las combinaciones posibles hasta la excelencia siguiendo sus propios intereses y experimentos (su estudio es prolijo en ejemplos y comentarios de filmes: Eisenstein, Murnau, Lang, Sternberg, Stroheim, Vidor, Ford, Chaplin, Lubitsch, Hitchcock, etc...). Hay,

---

<sup>231</sup> A estos cuatro tipos más adelante Deleuze añadirá otros dos: la imagen-pulsión y la imagen-reflexión, resultando finalmente seis subdivisiones de la imagen-tiempo.

sin embargo, al menos una característica común a todos estos cineastas que justifica la aplicación de estas variaciones de imágenes-movimiento (todas ellas, recuérdese, fundadas en el esquema sensorio-motriz, en “el lazo entre la percepción y la acción presupuesto en los hábitos y en el comportamiento humano” [Álvarez Asiáin 2011b: 7]); característica que puede definirse como la *confianza en el mundo*. Primera deducción: aquello que caracteriza el modo de representación del cine clásico, cuyas imágenes asumen el esquema sensorio-motriz, es la suposición de un fuerte vínculo del ser humano con el mundo. Por eso mismo Deleuze carga las tintas, en los últimos pasajes de su primera obra, sobre la imagen-acción y como ésta entra en crisis paulatinamente: el sujeto  *Cree poder* actuar en el mundo y fundar en el mismo cualesquiera proyectos de emancipación. El cine clásico muestra que podemos *participar* en el mundo, y prueba de su confianza es el recurso a las variedades de la imagen-movimiento, que presuponen tal implicación. ¿No hay aquí una concordancia con las *remarriage comedies* de Cavell como filmes que encaran el problema del escepticismo?<sup>232</sup> En efecto, es interesante resaltar cómo ambos autores, pese a su disparidad, coinciden en el diagnóstico: el modelo clásico promueve una *fe* en el mundo que contradice la situación escéptica y aislacionista del sujeto moderno. Un modo de ser-en-el-mundo que, después de la Segunda Guerra Mundial, resultará condenado a la extenuación.

Asimismo, la ruptura del cine moderno con el esquema sensorio-motriz característico de la imagen-movimiento reflejará una crisis de civilización basada en el fin de esta confianza en el mundo<sup>233</sup>.

<sup>232</sup> Robert Sinnerbrink ha explicitado esta relación, por lo general no subrayada a causa de la disparidad entre ambos autores: “Echoing Cavell’s concern with scepticism, for Deleuze cinema is the art form most able to respond to the problem of nihilism – our collective loss of belief in the world as an arena of meaning and value – in an age that lacks conviction about the power for art to transform our experiencia” (Sinnerbrink 2016: 62).

<sup>233</sup> Serán sobre todo el neorrealismo italiano y la *nouvelle vague* francesa quienes levanten acta del cambio, que más adelante será revalidado por el resto de *nuevos cines* que

Reproduzcamos *in extenso* los que quizá sean los fragmentos más importantes de *La imagen-tiempo*, donde nuestro autor explicita su diagnóstico:

“Si esta experiencia del pensamiento concierne esencialmente al cine moderno, ello se debe ante todo al cambio que presenta la imagen: la imagen ha dejado de ser sensoriomotriz (...). Esta ruptura sensoriomotriz encuentra su condición más arriba, y se remonta hasta una ruptura del vínculo del hombre con el mundo. La ruptura sensoriomotriz hace del hombre un vidente sacudido por algo intolerable en el mundo, y confrontado con algo impensable en el pensamiento (...). El hecho moderno es que ya no creemos en este mundo. Ni siquiera creemos en los acontecimientos que nos suceden, el amor, la muerte, como si sólo nos concerniesen a medias. No somos nosotros los que hacemos cine, es el mundo que se nos aparece como un mal film” (Deleuze 1987: 226-227-229).

¿Acaso no constituye esta descripción un modo creativo de describir el problema del *nihilismo*? Si atendemos a la etimología del término queda poco lugar para la duda, pues “nihil” resulta originariamente de la composición de dos palabras: la partícula “ne” y el sustantivo “hylum”, es decir, “sin hilo”. ¿No deviene entonces el nihilismo en una suerte de pérdida progresiva de vínculos y relaciones? Cuando el ligamento entre el sujeto y el mundo se quiebra nos resta un *totum revolutum* homogéneo e indistinto que camufla la *diferencia*, desorientándonos y aturdiéndonos, dejándonos – a nosotros y al mundo – a la deriva. Cuando la imagen-acción fracasa, pues, triunfa un tipo de imagen (¡la imagen-tiempo!) que prefigura este tipo de nihilismo; comentando *I vitelloni* (Federico Fellini, 1953), por ejemplo,

---

emergerán a raíz de la honda expansiva de aquellos movimientos (el *Free Cinema* inglés, el *Neuer Deutscher Film* alemán, el *New Hollywood Group* norteamericano, etc...).

Deleuze aventura que allí “no sólo [se] hace patente la insignificancia de los acontecimientos, sino también la *incertidumbre de sus conexiones* y su no pertenencia a quienes los padecen” (Deleuze 1984: 295. Énfasis agregado). Esta desconexión habrá de afectar a la fuerza las relaciones entre las imágenes-movimiento que se han puesto en duda; y, así, a la ruptura de vínculos entre la percepción, la acción y la afección (los tres ángulos del esquema sensorio-motriz), acompañará una mutación del régimen de las imágenes que dé cuenta de la nueva discontinuidad<sup>234</sup>. El papel que el cine pueda ejercer en esta nueva situación ha sido magistralmente sintetizado por Sinnerbrink; sírvanos su resumen, pues, como marco de referencia de su segunda obra sobre cine: “Deleuze's modernist wager is that cinema can diagnose, respond to, and perhaps overcome, nihilism: it provides an ethical experiencia of meaning in response to the crises of meaning afflicting the post-war world” (Sinnerbrink 2016: 62).

- *La recuperación de la creencia*

Si el cine ha cambiado es porque a su vez se ha trocado la relación del hombre con el mundo. El “nuevo” cine será en primer lugar, por tanto, un *síntoma* de las nuevas condiciones: “El tiempo deja de depender del movimiento. La relación *situación sensoriomotriz* → *imagen indirecta del tiempo* es sustituida por una relación no localizable *situación óptica y sonora pura* → *imagen-tiempo directa* (...)” (Deleuze 1987: 64. Cursiva del autor)<sup>235</sup>. El resumen más conciso del segundo sistema, hegemónico tras la ruptura producida por la guerra y la emergencia de un nuevo tipo de cine, se

<sup>234</sup> Exhalando orgullo francés, Deleuze enfatiza la importancia de la *nouvelle vague* en el viraje: “la *nouvelle vague* descubría (...) una exigencia que bastaba para fracturar todo el sistema, para separar la percepción de su prolongamiento motor, para separar la acción del hilo que la unía a una situación, y la afección, de la adherencia o pertenencia a personajes. La nueva imagen no sería, por tanto, una consumación del cine, sino una mutación” (Deleuze 1984: 298).

<sup>235</sup> Esta oposición entre los dos modelos también es referida como el contraste entre un régimen “orgánico-cinético” y otro “cristalino-crónico” (*Vid.* Deleuze 1987: 171).

concentra en las siguientes líneas:

“Esto es lo esencial: la manera en que el nuevo régimen de la imagen (la imagen-tiempo directa) opera con descripciones ópticas y sonoras puras, cristalinas, y con narraciones falsificantes, puramente crónicas. A un mismo tiempo la descripción cesa de presuponer una realidad y la narración de remitir a una forma de lo verdadero” (Deleuze 1987: 182)<sup>236</sup>.

Nótese el paralelismo entre las nuevas características de la narración, con la fragmentaria forma filmica que las acompaña, y el sujeto moderno: del mismo modo que los personajes de sendos filmes de la modernidad cinematográfica – sobrepasados por un mundo que se les escapa e incapaces de hacerse cargo de una situación que los desborda<sup>237</sup> –, el hombre moderno se da de bruces – recurramos a la sagaz fórmula de Álvarez Asiáin – con “la imposibilidad de prolongar la percepción del mundo en acciones sobre él” (Álvarez Asiáin 2011: 9). Si la imagen-movimiento representaba *un* mundo, ahora el triunfo de la imagen-tiempo representa la *imposibilidad* de representar el mundo. Piénsese en algunas operaciones típicas del cine moderno: los falsos *raccords*, la ruptura del nexo causal entre secuencias,

---

<sup>236</sup> Por otro lado, el mejor compendio del tránsito de la imagen-movimiento a la imagen-tiempo, y la ruptura que supone y exhibe, se encuentra en las conclusiones de su segunda gran obra: “La imagen-tiempo no implica ausencia de movimiento (aunque a menudo suponga su enrarecimiento), pero sí implica la inversión de la subordinación; ya no es el tiempo el que está subordinado al movimiento, es el movimiento el que se subordina al tiempo. Ya no es el tiempo el que emana del movimiento, de su norma y de sus aberraciones corregidas, es el movimiento como «falso movimiento», como movimiento aberrante, el que depende ahora del tiempo. La imagen-tiempo se ha hecho directa, y mientras que el tiempo ha descubierto nuevos aspectos, el movimiento se ha hecho aberrante por esencia y no por accidente, el montaje ha cobrado un nuevo sentido, y un cine llamado moderno se ha constituido después de la guerra. Por estrechas que sean sus relaciones con el cine clásico, el cine moderno se pregunta: ¿cuáles son las nuevas fuerzas que trabajan la imagen, y los nuevos signos que invaden la pantalla?” (Deleuze 1987: 360-361).

<sup>237</sup> “La ruptura sensoriomotriz hace del hombre un vidente sacudido por algo intolerable en el mundo, y confrontado con algo impensable en el pensamiento” (Deleuze 1987: 227). La figura del *vidente* se opone así a la del *agente*.

los tiempos muertos, las discontinuidades rítmicas, la autonomía de ciertos recursos estilísticos, la autorreferencialidad constante... Todos ellos destilan en algún sentido esas “descripciones ópticas y sonoras puras” (también llamados por nuestro autor, de nuevo en la estela peirceiana, “opsignos” y “sonsignos”<sup>238</sup>) que imposibilitan la ligazón de una percepción a una (re)acción en un conjunto orgánico y, en última instancia, velan el *reconocimiento* del mundo como un horizonte capaz de proveer sentido.

Sin embargo, el cine es más que un síntoma por varios motivos. En primer lugar, porque ha sido capaz de confrontarnos directamente con esta experiencia del nihilismo a través de la presentación pura del tiempo en su desconexión con el movimiento. Posee, por tanto, una primera dimensión pedagógica: aquella difusa sensación de *desasimiento* será perfilada ideográficamente por el cine. Con la experiencia cinematográfica, pues, el espectador reconoce su descorazonadora situación en lo que observa y se sitúa ante el umbral del ensayo de una salida. Pero, además, el cine moderno no sólo constata un estado anímico, sino que desvela lo mitológico de añorar nostálgicamente el régimen de la imagen-movimiento. No se trata de regresar a los paraísos perdidos ni de buscar la emancipación en un plano distinto al de la inmanencia, sino de hallar motivos para creer en *este* mundo. Y, así las cosas, el cine puede proponer la cura de la enfermedad que él mismo ha diagnosticado mejor que ninguna otra práctica o disciplina:

---

<sup>238</sup> “Ya no es una situación sensoriomotriz sino una situación puramente óptica y sonora, donde el vidente ha suplantado al actante: es una 'descripción'. Llamamos opsignos y sonsignos a este tipo de imágenes que aparece después de la guerra por todas las razones exteriores que podamos definir (cuestionamiento de la acción, necesidad de ver y de oír, proliferación de los espacios vacíos, desconectados, desafectados), pero también por el empuje interior de un cine renaciente que recrea sus condiciones, neorrealismo, *nouvelle vague*, nuevo cine americano. Ahora bien, si es verdad que la situación sensoriomotriz regía la representación indirecta del tiempo como consecuencia de la imagen-movimiento, la situación puramente óptica o sonora se abre a una imagen-tiempo directa. La imagen-tiempo es el correlato del opsigno y del sonsigno.” (Deleuze 1987: 361-362).

“¿Cuál es entonces la salida? Creer, no en otro mundo sino en el vínculo del hombre con el mundo, en el amor o en la vida, creer en ello como en lo imposible, lo impensable, que sin embargo no puede sino ser pensado: 'posible, o me ahogo'. Sólo esta creencia hace de lo impensado la potencia propia del pensamiento, por el absurdo, la virtud del absurdo (...). Volver a darnos creencia en el mundo, *ése es el poder del cine moderno*. Cristianos o ateos, en nuestra universal esquizofrenia 'necesitamos razones para creer en este mundo'” (Deleuze 1987: 227-230. Énfasis agregado).

Por resumir: la recuperación de la *fe* en este mundo, de una fe fundada en la vinculación entre el nosotros y el resto del mundo, es la difícil misión encomendada al cine. Un proyecto éste finalmente revelado en su dimensión ética<sup>239</sup>. Este giro ético – prefigurado, según nuestro autor, en el cine de Rossellini y Dreyer, los dos pioneros que se cercioraron de la ruptura del vínculo y la necesidad de sustituirlo “por una moral que nos devolverá una creencia capaz de perpetuar la vida” (Deleuze 1987: 230) – revela una apuesta, común tanto al cine moderno como a los objetivos filosóficos de Deleuze, por hallar nuevos *modos de existencia* que trasciendan el caduco ideal de lo que Nietzsche llamara “el mundo verdadero” y apunten, con el *vitalismo* por bandera, a extraerle todo el jugo posible a *este* mundo. En tal caso, no es de extrañar que Deleuze confíe en las posibilidades del *cuerpo* y en la potenciación de los *afectos* como las trincheras desde las que combatir el nihilismo:

---

<sup>239</sup> “ (...) eso que el cine tiene que filmar y proyectar no es una imagen del mundo (representación), sino la creencia en este mundo, nuestro único vínculo. Rotos ya los lazos de la representación orgánica que nos instalaban en un pensamiento tan tranquilizador como ilusorio, el cine debe jugar un papel pedagógico fundamental en la creación de nuevos lazos que nos permitan creer en el mundo. La experiencia cinematográfica toma entonces una relevancia inédita, pues a través de ella no sólo se establece el diagnóstico crítico de nuestra época: la pérdida del mundo, sino que incluso se atisba un primer intento de respuesta o de solución positiva en la tarea encomendada al cine: volver a darnos creencia en el mundo.” (Álvarez Asiáin 2011: 14).

“Lo seguro es que creer ya no es creer en otro mundo, ni en un mundo transformado. Es solamente, simplemente creer en el cuerpo (...) se trata, por el contrario, de evaluar el ser, la acción, la pasión, el valor, cualesquiera que sean, en función de la vida que implican. El afecto como evaluación inmanente en lugar del juicio como valor trascendente (Deleuze 1987: 231-191)<sup>240</sup>.

Hete aquí, finalmente, las directrices del contraataque deleuziano en favor de la vida: contra el nihilismo, recuperación de la creencia en este mundo; contra la desesperanza, potenciación del cuerpo y sus afectos. ¿Cómo puede el cine colaborar en tan magna tarea? En primer lugar, *mostrando* como ningún otro arte las posibilidades del cuerpo, desplegando y multiplicando las potencias de corporalidad, proponiendo un auténtico *cine físico del cuerpo*<sup>241</sup> (los casos de Cassavettes y Godard resultarían, este sentido, paradigmáticos [Cf. Deleuze 1987: 255 y ss.]); y, en segundo lugar,

<sup>240</sup> La ascendencia de Spinoza y de Nietzsche, autores a los que Deleuze dedicara dos importantes estudios monográficos, resulta evidente en estos fragmentos. Glosando directamente a Nietzsche, Deleuze nos regala el siguiente fragmento, que hace justicia a sus intereses profundos: “lo bueno es la vida naciente, ascendente, aquella que sabe transformarse, metamorfosearse según las fuerzas que encuentra, y que compone con ellas una potencia cada vez más grande, aumentando cada vez más la potencia de vivir y abriendo siempre nuevas 'posibilidades'” (Deleuze 1987: 191).

<sup>241</sup> El siguiente matiz es importante porque subraya la prioridad de la ausencia del mundo que el cine refleja y apunta a la línea de fuga buscada: “El problema no es ciertamente el de una presencia de los cuerpos, sino el de una creencia capaz de volver a darnos el mundo y el cuerpo *a partir de lo que significa su ausencia*.” (Deleuze 1987: 267. Énfasis agregado). En otro momento, por último, reformula sus intenciones del siguiente modo: “El cuerpo ya no es el obstáculo que separa al pensamiento de sí mismo, lo que éste debe superar para conseguir pensar. Por el contrario, es aquello en lo cual el pensamiento se sumerge o debe sumergirse, para alcanzar lo impensado, es decir, la vida. No es que el cuerpo piense, sino que, obstinado, terco, él fuerza a pensar, y fuerza a pensar lo que escapa al pensamiento, la vida. Ya no haremos comparecer la vida ante las categorías del pensamiento, arrojaremos el pensamiento en las categorías de la vida. Las categorías de la vida son, preciosamente, las actitudes del cuerpo, sus posturas. 'Ni siquiera sabemos lo que puede un cuerpo': dormido, ebrio, esforzándose y resistiéndose. Pensar es aprender lo que puede un cuerpo no pensante, su capacidad, sus actitudes y posturas. *Es por el cuerpo (y ya no por intermedio del cuerpo) como el cine contrae sus nupcias con el espíritu, con el pensamiento*.” (Deleuze 1987: 251. Énfasis agregado).



complementando aquel cine del cuerpo con un *cine intelectual del cerebro*<sup>242</sup> (cuyo mejor representante sería Resnais), capaz de vincular las fragmentarias imágenes-tiempo que expresan la crisis moderna con un pensamiento capaz de restituir las relaciones quebradas en beneficio de la vida y la inmanencia<sup>243</sup>.

Si la tarea nos parece titánica quizá estemos ya en el buen camino; pues la filosofía, como expresa la más célebre sentencia de Deleuze, sirve fundamentalmente para entristecer.

---

<sup>242</sup> “un cerebro que parpadea, y reencadena o forma anillos: así es el cine” (Deleuze 1987: 285)

<sup>243</sup> “por una parte, la imagen cinematográfica pasa a ser una presentación directa del tiempo, según las relaciones no commensurables y los cortes irracionales. Por la otra, esta imagen-tiempo pone al pensamiento en relación con un impensado, lo inevitable, lo inexplicable, lo indecible, lo incommensurable [i.e.: ¡la vida!]” (Deleuze 1987: 284)

## APÉNDICE:

### ***EYES WIDE SHUT* COMO “FILOSOFÍA EN ACCIÓN”: Una lectura desde los ritos de paso y la transformación personal**

**RESUMEN:** En el primer capítulo de este trabajo expusimos la noción de “cine como filosofía en acción” que ha desarrollado recientemente Stephen Mulhall, presentándola como la herencia más fiel a las tesis de Stanley Cavell sobre el potencial filosófico del cine. Allí referíamos los criterios que proponía Mulhall para defender que el cine es capaz de contribuir con seriedad a la resolución de sendos problemas filosóficos. Tales requisitos eran tres: 1. Que un filme alcance la “condición de la filosofía” (*i.e.*: que sea capaz de imitar a la filosofía en el cuestionamiento reflexivo de sus “condiciones de posibilidad”), 2. Que se analice el filme de forma global como una “totalidad signifiante” (*i.e.*: sin separar interesadamente alguna secuencia del mismo, pues tal óptica redirigiría al cine hacia su concepción como mera ilustración y ejemplo, agotándolo en su función didáctica) y 3. Que, en última instancia, la estrategia más convincente es el estudio de casos particulares (*i.e.*: no hay argumentación generalista que pueda resultar definitiva; la única articulación posible de la tesis ha de desprenderse del análisis de filmes concretos). En lo que sigue, acometeremos el análisis de uno de esos particulares como modo de apoyar la ideas de Mulhall. Nuestra tesis, pues, es que *Eyes Wide Shut* (Stanley Kubrick, 1999) constituye un ejemplo privilegiado de una película que es pura “filosofía en acción”. Intentaremos demostrar que la última obra de Stanley Kubrick cumple con creces la “condición de la filosofía” en su doble aspecto formal y narrativo, y lo haremos a través de una interpretación que insista en el papel crucial de la representación de ritos varios que aparece en la cinta. Juzgue el lector, como sugiere Mulhall, si nuestro análisis justifica el planteamiento o si, en vistas del fracaso, es más conveniente prohibir a la filosofía la entrada en el cine.

**ABSTRACT:** In the first chapter of this work, we explained the notion of *film as philosophy in action* developed by Stephen Mulhall, presenting it as the most faithful inheritance of Stanley Cavell's thesis on the philosophical potential of cinema. There we referred to the criteria proposed by Mulhall through which he defended that cinema is capable of contributing remarkably to the proposal and resolution of various philosophical problems. Such requirements were three: 1. A film reaching the *condition of philosophy* (*i.e.*: that is capable of imitating philosophy in the reflexive

questioning of its conditions of possibility as a cinematographic medium), 2. A film being analysed globally as a significant *whole* (i.e.: without any interest in isolating certain sequences from it, since such viewpoint would redirect the cinema towards its conception as mere illustration and example) and 3. That the study of certain cases is taken on as a strategy of persuasion (i.e.: there is no generalist argument considered as definite, however the only possible articulation of the thesis must become deduced from the analysis of particular films).

Subsequently, we will undertake the analysis of one of these particulars as a way of supporting Mulhall's ideas. Our thesis, then, is that *Eyes Wide Shut* (Stanley Kubrick, 1999) is a prime example of a film that is purely *philosophy in action*. We will try to show that Stanley Kubrick's latest work greatly meets the *condition of philosophy* in its dual formal and narrative aspect, and we will do so through an interpretation that insists on the crucial role of the representation of various rites that appears in tape. Let the reader judge, as Mulhall states, if our analysis justifies the approach or whether, in view of a failure, it is more convenient to prevent philosophy from entering the cinema.

\*\*\*

“Y solo en la escalera volvió a cobrar conciencia de que todo aquel orden, toda aquella armonía, toda aquella seguridad de su existencia no eran más que apariencia y mentira”  
(Arthur Schnitzler, *Relato soñado*)

## 1. Fase de separación

### – *Las tinieblas del corazón*

WILLIAM Harford, el personaje protagonista interpretado por Tom Cruise, es un acomodado médico neoyorquino sin apenas tinieblas en su corazón. Su *modus vivendi* transpira pequeña burguesía por todas partes: profesión liberal, *loft* en Manhattan, esposa atractiva e hija ejemplar. El matrimonio Harford es estable y feliz; aparece plenamente satisfecho con su estilo de vida, opulento y tranquilizador. La vida no presenta problemas, amenazas ni abismos; todo parece inmutable en el esquema de nuestro apuesto médico de

la *jet set*. El *Relato Soñado* de Arthur Schnitzler en que se basa el guión firmado al alimón por Frederic Raphael y el propio Kubrick enfatiza esta situación de bucólica ingenuidad ya en las primeras líneas del texto, en las que Fridolin, equivalente de Harford en la breve novela, besa el cabello de su hermosa hija mientras se duerme leyendo un cuento infantil. Aunque, ya en esas primeras líneas, el autor vienés avisa: el plácido cuento que está leyendo esa niña de rubios cabellos versa sobre un príncipe musulmán conducido al palacio del Califa por “veinticuatro esclavos morenos” (Schnitzler 2012: 7). Recuerda a aquel *dictum* de Walter Benjamin según el cual no hay documento de cultura que no sea a la vez documento de barbarie. Tras los fastos del príncipe Amgiad – más tarde el lector podrá asimilar ese subtexto al iluso protagonista – se esconde, ni más ni menos, que *el horror*. Del esclavismo, en este caso.

El comienzo del filme es igual de significativo, aunque por motivos distintos. En vez de la somnolienta hija, la apertura de la película nos muestra a Alice Harford, interpretada por Nicole Kidman, desnudándose al ritmo del Jazz Suite Waltz nº 2 de Shostakovich en un plano de clara filiación voyeurista. Según Karen D. Hoffman, este breve prólogo marca la tónica del resto del metraje: “it establishes that the film will provide an intimate, erotic, and sometimes shocking glance into the private lives of its characters” (Hoffman 2007: 60). El detonante que hace trastabillar la quietud del universo de Bill, nos avanza Kubrick, tendrá que ver con el erotismo femenino; el deseo opera aquí como el equivalente inquietante a esos veinticuatro esclavos negros que Schnitzler camuflara al comienzo de su relato. Tras esta apertura prosigue la presentación de los protagonistas y su hábitat. Y, en seguida, comienza el viaje ritual de nuestro protagonista. Pero antes de entrar en pormenores conviene realizar una modesta propuesta que sirva de punto de partida interpretativo.

Hay metáforas que no son en absoluto irrelevantes, menos aún desde el punto de vista de la antropología cultural. Una de las grandes metáforas de Occidente es sin duda la del viaje. El recorrido espacial y temporal simboliza un trayecto más profundo, el del arco de transformación –por utilizar términos cinematográficos– de personajes que encarnan mundos culturales enteros. Bill Harford emprende uno de esos viajes de transformación personal (y, en el fondo, cultural), a la manera de un Ulises de regreso al hogar. Pues en el hogar, entendido como el mundo ordenado, sosegado y calmo, comienza nuestra obra. Resta por ver si también termina allí.

Al esquema del viaje en busca de sentido vital y civilizador que tematizara Homero en su *Odisea* le han sucedido instanciaciones no menos complejas y sustantivas. Dos son las variantes que, a nuestro juicio, llegaron a nuestra tradición para quedarse: el “descenso a los infiernos” de Dante y la inagotable fábula de Joseph Conrad conducente al *Corazón de las tinieblas*. El descubrimiento de “El Horror” y el abandono de toda esperanza será, en las interpretaciones más pesimistas, la auténtica revelación de Bill Harford al final de su particular odisea, tras atravesar diversos “círculos” en la búsqueda de un coronel Kurtz que dé sentido a su desorientada situación<sup>244</sup>.

Pero no nos precipitemos. De momento estamos sugiriendo un plausible punto de partida hermenéutico, a saber: la diégesis de *Eyes Wide Shut* – también, por descontado, del *Traumnuvelle* de Schnitzler – recoge los esquemas narrativos de aquellas obras que han modulado nuestra comprensión del viaje y sus implicaciones (vitales, culturales, políticas). Baste, a nuestros efectos, con subrayar que los círculos “infernales” que irá traspasando nuestro peculiar héroe adoptarán la forma de diversos rituales,

---

<sup>244</sup> Alessandro Giovannelli confirma esta intuición: “Indeed, his night of wandering around New York (...) can be seen as a sort of descent into hell, perhaps the hell of one’s psyche, from which it might be hoped that Bill emerges – if not stronger – at least more self-aware” (Giovannelli 2010: 356)

al tiempo que cabe considerar el trayecto completo como un rito en sí mismo. Del mismo modo, la búsqueda de sentido, pareja a las esperanzas del Marlow conradiano, topará con el vacío y la incompreensión permitiendo el cambio de perspectiva vital del matrimonio protagonista. En el intento por disipar las tinieblas de su corazón, Bill Harford emprenderá un auténtico rito de paso.

- *Primer rito: la fiesta burguesa en casa de Victor Ziegler*

EN 1909, el antropólogo Arnold van Gennep definió los ritos de paso como “todas las secuencias ceremoniales que acompañan el paso de una situación [lugar, estado, posición social y edad] a otra y de un mundo (cósmico o social) a otro” (van Gennep 2008: 25). Décadas después, Victor Turner completó el recorrido ampliando la definición del término “estado” (“state”) utilizado por su predecesor: “I employ ‘state’ to include all his other terms. It is a more inclusive concept than ‘status’ or ‘office’, and refers to any type of stable or recurrent condition that is culturally recognized” (Turner 1991: 94). Quisiéramos añadir a estas descripciones unas líneas de Juan David García Bacca que pueden ser útiles a nuestros efectos:

“El *Universo* de los seres o cosas puede tomar a los ojos del hombre múltiples *sentidos* o interpretaciones que lo humanizan y lo vuelven familiar; y notarse viviendo en él como *casa habitable*, como en *cosmos*, como en *creación*, cual en *fábrica*...; trueca el Universo de los seres, de suyo indiferente al hombre en cuanto hombre, en mundo. *Mundo*, pues, a diferencia de Universo es adquisición o apropiación del Universo por el Hombre” (García Bacca 2003: 217).

En la caracterización de Bacca, el Mundo añade al Universo, cuanto menos, la directriz de los valores y las causas finales; en términos clásicos, serán los

“ideales de vida buena” los que transmutarán la extrañeza y dureza del Universo en un lugar habitable y cómodo. Así, con la ayuda del filósofo español, la antropología y la ontología se dan la mano: el rito de paso al que involuntariamente se verá sometido Bill Harford le hará cambiar al tiempo de “estado” y de “mundo”, coimplicados en nuestra propuesta. El ideal pequeñoburgués en el que nuestro protagonista se identifica ostensiblemente desde las primeras imágenes del filme – más tarde se confirmará su petulancia en otras secuencias donde intenta solucionar todos sus problemas a golpe de talonario; el dinero, pues, como símbolo de su estatus, poder y cosmovisión – se verá cuestionado. Su mundo se derrumbará y no será fácil reconstruirlo (de hecho, será imposible reedificarlo con los mismos cimientos).

La primera fase de todo rito de paso fue tematizada por van Gennep como “fase de separación”. En palabras de Turner, esta primera etapa “comprises symbolic behavior signifying the detachment of the individual or group either from an earlier fixed point in the social structure, from a set of cultural conditions, or from both” (Turner 1991: 94). En la fiesta de Victor Ziegler, uno de sus más acomodados clientes, observamos algunos contrastes que preparan el terreno para la separación. Es significativo, en primer lugar, que Kubrick decida ocupar unos 18 minutos de metraje con un material que en la novela se resume en apenas una página (más tarde veremos que la segunda fiesta ocupa otros 18 minutos, en una decisión magistral de simetría estética y temporal). Nuestra intuición es que Kubrick pretende subrayar sendas diferencias de clase entre Ziegler y Bill que allanarán el camino hacia su incipiente desapego de la cosmovisión de la *highclass*. Así, para empezar, el *loft* neoyorquino del matrimonio protagonista contrasta con la impresionante mansión del anfitrión de la fiesta, con sus mayordomos, músicos privados y champán exclusivo.

Sin embargo, la clave aparece minutos después, cuando Victor le pide a Bill que acuda a su baño a examinar a Mandy, una prostituta afectada de sobredosis con la que estaba teniendo relaciones oculto de sus invitados. Como refiere Robert Kolker en su extenso estudio sobre el cine de Kubrick, “the scene takes place in the most sumptuous bathroom in all of Kubrick’s films” (Kolker 2011: 179). No es casualidad que así sea, si Kolker lleva razón cuando unas páginas atrás afirma que los cuartos de baño son, en el cine de nuestro director, “the spaces of vulnerability and security” (Kolker 2011: 118). En definitiva: los baños se constituyen como aquellos espacios que, por un lado, reflejan ciertos caracteres nucleares de los personajes y su vida interior y, por otro, son los lugares en los que los personajes se comportan de forma más auténtica. Allí *se quitan la máscara* y pueden ser ellos mismos, para bien y para mal. En *The Shining* (1980), la locura de Jack Torrance se confirma en un baño teñido de un intenso rojo que proyecta su inestabilidad psíquica; en *Full Metal Jacket* (1987), el “recluta patoso” dispara a su superior y se suicida después en el tétrico y comunal baño que utiliza el pelotón; en *Lolita* (1962), Humbert Humbert escribe su diario íntimo también en el excusado. En nuestro filme, además de que los baños marcan dos momentos clave en la odisea de Bill – primero comparte el suyo con su esposa al comienzo del filme, después atiende a Mandy en el de su anfitrión –, cada baño refleja el estatus de su propietario y demarca las identidades de clase de ambos. El baño de Bill es funcional y utilitario, mientras que el de Ziegler es lujoso y desproporcionado, con una mesa de despacho barroca e incluso un sofá. Aunque Bill haya mimetizado los usos y costumbres burgueses, Kubrick guiña un ojo al espectador: no se dejen engañar como nuestro protagonista, cada uno de estos hombres *habita mundos* distintos.

En todo caso, lo importante es que en la fiesta comienza el juego de



máscaras que será fundamental al desarrollo de la trama. Alessandro Giovannelli se ha referido a ciertas interpretaciones del filme como “personáticas”, tomando como referencia la palabra latina de la que proviene nuestro término persona y que, según diversos estudios filológicos, significaba “máscara” en origen. En la fiesta de Victor se despliegan las habituales convenciones forjadas por el rol social que exhibe cada invitado. Las *buenas maneras* y las formalidades aristocráticas dictan el protocolo. Bill, aquí, asume que su profesión de médico<sup>245</sup> le faculta para estar invitado a eventos sociales de ese calibre y se muestra satisfecho con aquel trampolín: “Bill reminds others and is reminded by others of his identity as a doctor (which he often uses to obtain what he needs). Yet his certainty regarding who he is –‘once a doctor, always a doctor’, he says in one of the early scenes– is shaken by the events he undergoes” (Giovannelli 2010: 356). Alice asume también su papel de “esposa de” y sólo se lo cuestiona momentáneamente por culpa de unas copas de más y un breve flirteo con uno de los invitados. No es baladí, en esta línea, que el filme abra con los protagonistas preparándose para la fiesta; sus ropajes son sus máscaras sociales y públicas<sup>246</sup>. En suma: los protagonistas acuden a la fiesta *a causa de sus máscaras*<sup>247</sup>, esto es, de sus roles sociales satisfactoriamente aceptados y utilizados; y, haciendo un ejercicio de extrapolación, entendemos que el resto de invitados, así como el conjunto de la fiesta, actúa como una suerte de ritual laico en el que un grupo de individuos de la clase dirigente socializa entre sí y reproduce su papel *guardando las formas*.

<sup>245</sup> La novela también es prolija en ejemplos al respecto, de la que extraemos la siguiente muestra: “Eché una ojeada a la cerrada ventana y, sin pedir permiso, como ejerciendo un derecho médico, abrió los dos batientes y dejó entrar el aire” (Schnitzler 2012: 24)

<sup>246</sup> “Bill is fully and formally clothed and anxious to leave for a Christmas party (...) Alice’s character will be unmasked long before Bill’s. Bill will try to keep much more hidden” (Hoffman 2007: 60).

<sup>247</sup> La novela de Schnitzler es aún más precisa, pues sucede en Carnavales: “De modo que marido y mujer, en el fondo contentos de haber escapado al decepcionante y trivial juego de las máscaras, se sentaron pronto en el bufé como dos amantes” (Schnitzler 2012: 9).

Esta función de las máscaras será explicitada cuando en la segunda fiesta todo el mundo lleve una: ni allí ni en esta primera importa *quién hay debajo* (cabría preguntarse, a su vez, si debajo “hay alguien”). El *individuo* – entendido éste como lo particular, concreto e idiosincrásico – deviene irrelevante. En sociedad sólo importa el “punto fijado en la estructura social” y el “estado”, como refería Turner. Pero, ¿y si tras las máscaras simplemente se ocultara el vacío? ¿Cómo soportar lo que en términos lacanianos se ha tematizado como el “abismo de lo real”? ¿Y si la realidad y sus complejidades desbordaran nuestra obtusa capacidad de representación?

- *El oscuro objeto del deseo: “Baby did a bad, bad thing”*

“Estoy seguro de que no erré al enfatizar la importancia del instinto sexual. Por ser tan fuerte, choca siempre con las convenciones y salvaguardas de la civilización”

(Sigmund Freud en una entrevista de 1926)

LA fiesta de Ziegler nos confronta con uno de los dos modelos habituales de interrelación humana que refiere Turner en el texto que nos está sirviendo de guía. Allí se ha representado la sociedad “as a structured, differentiated, and often hierarchical system of político-legal-economic positions with many types of evaluation, separating men in terms of ‘more’ or ‘less’” (Turner 1991: 96). La estructura social, y sus convenciones naturalizadas en forma de protocolos y roles pre-establecidos, aparece formando un mundo estable en el que el individuo se puede integrar y reconocer sin demasiadas complicaciones. Un “área de vida en común”, en acertada expresión de nuestro antropólogo. Un *background* que no sólo encuadra y dirige los espacios *públicos*, sino que también se infiltra y reproduce en el ámbito de la existencia usualmente considerado como *íntimo* y *privado*, esto es, la

familia y el amor conyugal. Las estructuras político-sociales precisan anclarse en estos espacios íntimos para perpetuarse. De ahí, por ejemplo, las recurrentes enseñanzas que Alice transmite a su hija a lo largo del metraje: primero, con el pretexto de resolver un ejercicio matemático, se le inculca el culto al dinero; después, en la juguetería del final de la obra, la niña se muestra interesada en una de esas muñecas que ejemplifican el prototipo más opresivo de la feminidad. La familia, la propiedad privada y el amor como tres vértices del mismo prisma.

Pero sucede que, precisamente a causa de esta naturalización en el ámbito familiar de las relaciones sociales establecidas, tal vez lo más útil para dinamitar tales consensos sea hacerlos restallar allá donde menos se perciben. Y así, tras esa fiesta en la que ambos cónyuges han flirtado con otras personas (sin atreverse, finalmente, a consumir sus fantasiosas infidelidades), llega el momento de una confesión que pondrá en tela de juicio una de sus convenciones maritales básicas: la fidelidad.

Propone Michel Foucault en su primer volumen de la *Historia de la sexualidad* una definición de “secreto” que nos parece insuperable: aquello que se obliga a esconder para permitirse descubrirlo (Cf. Foucault 2006: 43). Los secretos del matrimonio Harford – sus coqueteos con otras personas y el resto de fantasías eróticas extra-conyugales – serán el centro de interés del agresivo interrogatorio al que somete Alice a Bill a la llegada a casa. Quiere saber. Desea descubrir aquello que sabe que ambos están obligados a ocultar a causa de su modelo de matrimonio, sostenido por tácitos silencios. Y decide provocar y ofrecer una confesión del mismo cariz que las tematizadas por Foucault en su genealogía del dispositivo de sexualidad: “Ya no se trata sólo de decir lo que se hizo y cómo, sino de restituir en él y en torno a él los pensamientos, las obsesiones que lo acompañan, las imágenes, los deseos, las modulaciones y la calidad del

placer que lo habitan. Por primera vez sin duda una sociedad se inclinó para solicitar y oír la confidencia misma de los placeres individuales” (Foucault 2006: 66-67). Así procede Alice, pues le relata a su marido, con todo lujo de detalles – que también aparecen en la novela de Schnitzler–, sus devaneos eróticos en el orden de la fantasía<sup>248</sup>.

¿Cómo interpretar este pasaje y, sobre todo, la desorientación en la que cae Bill tras la confesión? La confesión, siguiendo las sugerencias foucaultianas, está íntimamente ligada a la verdad. La verdad es lo que se espera alcanzar tras su enunciación (la verdad de los hechos, pero también la verdad de uno mismo). Sexualidad y verdad quedan, así, urdidas en la misma trama. Y esa verdad relatada por Alice –una verdad que, insistamos, refleja la verdad de la célula básica que sostiene la estructura social: la familia– abre una grieta en los esquemas (auto)representativos de Bill. El Deseo y la Sexualidad sostienen la Verdad; interrogando a la propia sexualidad descubriríamos quiénes somos, quiénes hemos sido, quiénes podemos ser<sup>249</sup>. La imbricación del deseo y la verdad marca y modaliza, en consecuencia, la subjetividad y la autopercepción. Es la trampa que denuncia Foucault en el tríptico que fuera su último proyecto y que nos es de especial interés para nuestra interpretación: “después se lo autenticó [al individuo] mediante el discurso de verdad que era capaz de formular sobre sí mismo o que se le obligaba a formular. La confesión de la verdad se inscribió en el corazón de los procedimientos de individualización” (Foucault 2006: 61). Para superar su máscara Bill tendrá que descubrir si alberga deseos similares a los de su esposa. Pero limitémonos, de momento,

<sup>248</sup> “In her confession, she lets her husband know that she experienced an overwhelming desire for another man that she believed herself incapable of controlling” (Hoffman 2007: 65).

<sup>249</sup> “Occidente ha logrado no sólo anexar el sexo a un campo de racionalidad (...), sino hacernos pasar casi por entero – nosotros, nuestro cuerpo, nuestra alma, nuestra individualidad, nuestra historia – bajo el signo de una lógica de la concupiscencia y el deseo. Tal lógica nos sirve de clave universal cuando se trata de saber quiénes somos” (Foucault 2006: 82).

a asentar que en esta primera etapa Bill y Alice se auto-reconocen como sujetos de deseos que no han cumplido y que, en principio, confían en este dispositivo que Foucault criticara para ir aclarando su situación y recuperar una estabilidad amenazada<sup>250</sup>. Por eso, Alice pregunta y responde y Bill emprende un camino que lo llevará al umbral de la desesperanza. Están inmersos en *La voluntad de saber*<sup>251</sup>. Y esperan, al fin, conocerse a sí mismos, pues el deseo verbalizado los ha tornado unos completos desconocidos (entre sí e individualmente). Bill empieza a *separarse de su mundo*.<sup>252</sup> Comienza, así, su viaje<sup>253</sup>.

\*\*\*

LLEGADOS a este punto, el lector perspicaz podría sospechar de nuestro planteamiento y hacerse eco de algunas de las críticas que lanzara Paisley Livingston, el mejor opositor a la idea del cine-como-filosofía, contra el optimismo de Mulhall y sus seguidores. Pues hasta el momento estamos, en efecto, más cerca de la crítica cinematográfica y del análisis filmico que de la filosofía. Nos estamos limitando a utilizar ciertas ideas de otros pensadores para interpretar y dotar de sentido las situaciones conscientemente abiertas y ambiguas que nos presenta el genio

---

<sup>250</sup> También Natania Meeker apunta, aunque sin citar a Foucault, a una versión similar a la que estamos proponiendo con la ayuda del pensador francés: “Kubrick’s depiction of sex in the film functions not as an explanatory principle – or as a privileged object of fascination – but as a critique of the (erotic) desire for possession in its role as an epistemological guarantee of the stability of the self” (Meeker 2004: 265). Bill y Alice preguntan a su deseo erótico para re-configurar la estabilidad e integridad de su yo (de forma pareja al dispositivo de sexualidad analizado por Foucault). Pero, como veremos, no encontrarán una respuesta muy tranquilizadora.

<sup>251</sup> Título del primer volumen de la *Historia de la sexualidad* de Michel Foucault.

<sup>252</sup> “(...) desde aquella conversación vespertina con Albertine se había ido alejando cada vez más de la esfera habitual de su existencia hacia otro mundo distinto, lejano y extraño” (Schnitzler 2012: 39).

<sup>253</sup> Hoffman ayuda a tematizar este comienzo de viaje: “He embarks on his own sexual journey, attempting to clarify his own sexual desires and fantasies (...) Bill’s eyes are opened to the wide range of possibilities for sexual desire and for marital transgression (Hoffman 2007: 66).

neoyorquino. Podríamos oponer en este punto la moderada posición de Wartenberg y aventurar que el cine como ilustración y ejemplo también puede ser una variante del cine-como-filosofía, e incluso que los aspectos narrativos del filme son igual de legítimos que los formales a la hora de ser reivindicados como cinematográficos (pues, aunque la narratividad no sea exclusiva del cine, éste la ejerce de un modo particular y diferente a la literatura y el teatro). Pero, con ello, nos perderíamos gran parte del potencial filosófico de nuestro filme y renunciaríamos a apoyar la ambiciosa tesis de Mulhall: ¿acaso no hay ejemplos todavía más privilegiados que éste para ilustrar los ritos de paso? ¿No podríamos interpretar del mismo modo el relato original sin necesidad de recurrir a su adaptación cinematográfica? ¿Añade algo la *forma filmica* a nuestras aseveraciones o deviene irrelevante al no poder complementar la interpretación (narrativa) propuesta?

Recordemos el requisito que postulaba Mulhall para aquellos filmes dotados de más caché filosófico: cumplir la “condición de la filosofía” y cuestionarse sus condiciones de posibilidad. Así, por ejemplo, en *On Film* Mulhall analiza la saga *Alien* y propone un argumento que nos resulta pertinente a la hora de justificar la autorreflexividad incluso de un filme destinado al gran público y concebido según ciertas pautas industriales y comerciales, a saber: toda secuela ha de vérselas *intencionalmente* con sus predecesoras<sup>254</sup>. Esta obviedad apunta a que los filmes de cualquier saga, al integrarse en ese *continuum* que supone el conjunto de episodios anteriores, se ven forzados a encarar el reto de existir *desde* la entrega anterior *hasta* la siguiente. En otros términos: resulta inevitable ofrecer una articulación explícita de esta situación y ello las arroja, al menos, a las puertas de su condición reflexiva<sup>255</sup>. Y si esto ocurre con las secuelas de una saga, ¿por

---

<sup>254</sup> “(...) each succeeding film has also been created in clear awareness of its relation to its forebears” (Mulhall 2008: 5).

<sup>255</sup> “The distinctive character of each new episode in the series is thus in part a consequence of the increasingly complex nature of its thematic and narrative

qué no iba a repetirse con una adaptación de un relato anterior? Así, en lo que podíamos delimitar como el aspecto narrativo del filme, *Eyes Wide Shut* cumple la condición filosófica: ha de vérselas con el material que pretende adaptar – su condición inmediata de posibilidad – y en todo cambio que realice habrá una indudable *intención*. Ya lo hemos advertido con la filmación de la fiesta, que en el relato original no ocupa más que una página y que Kubrick complementa a conciencia y de modo significativo (los baños, los diálogos, las actitudes de los personajes, etc...). En el entramado narrativo, en conclusión, *Eyes Wide Shut* cumple la condición de la filosofía, y sus propuestas en lo que respecta a la *historia* pueden entenderse como una respuesta a la siguiente pregunta: ¿cómo actualizar la trama de *Relato Soñado*, sin traicionar su espíritu, para que el texto aborde con seriedad ciertos problemas de la sociedad contemporánea (y hacerlo, además, con los medios del cine)?

Claro que, aun con esto, Livingston no ha sido derrotado. Podría oponérsenos que con este movimiento simplemente hemos abierto una vía de investigación centrada en compulsar las novedades de Kubrick con la base de Schnitzler. Una vía fructífera para ofrecer nuevas interpretaciones, pero insuficiente para valorar el aporte filosófico del filme *como un todo* (el segundo de los requisitos que impone nuestro autor). Y es aquí donde cobra importancia el *sistema formal* de *Eyes Wide Shut* analizado en su totalidad.

Hasta el momento nos hemos concentrado, sobre todo, en los elementos narrativos como si éstos fueran autónomos. Pero, si recordamos la idea de *forma filmica* tal y como ha sido desarrollada por la tradición neoformalista, recordaremos que la unidad de un filme – la película como totalidad de la que hablaba Mulhall – se aborda desde el *patrón* global que se obtiene en la síntesis y el engarce de dos principios organizadores o conjuntos de elementos (los narrativos y los estilísticos), inheritance” (Mulhall 2008: 5).

que desde este punto de vista pasan a ser *funciones* de esa pauta general. Con esta perspectiva ya no tiene sentido demarcar tajantemente la narración de la forma, pues técnicamente la narración ha pasado a ser una pieza también formal en virtud de su función en la construcción del todo del filme; se trata, como consecuencia del viraje, de detectar cómo el filme concreto vincula todas esas *partes funcionales* y qué efectos se desprenden de su unión. Por esto Bordwell y Thompson, los principales ingenieros de la forma filmica, terminaban abjurando de la separación tajante entre forma y contenido: “If form is the total system that the viewer attributes, there is no inside or outside. Every component *functions as part of the overall pattern* that engages the viewer” (Bordwell & Thompson 2008: 56). Un patrón, en el caso de *Eyes Wide Shut*, muy particular.

## 2. Fase liminal

- *Dream, dream, dream: la búsqueda de una forma filmica onírica*

“Tengo la sensación de estaros contando un sueño, pero inútilmente, porque ningún relato de un sueño puede transmitir la sensación del sueño, esa mezcla de absurdo, sorpresa y aturdimiento en un temblor de rebelión agónica, esa sensación de ser capturado por lo increíble, que constituye la esencia de los sueños.”

(Joseph Conrad, *El corazón de las tinieblas*)

EL escritor Javier Cercas ha mantenido que “una de las ambiciones más tenaces y publicitadas de la novela del siglo XX consistió en narrar historias regidas por la lógica de los sueños” (Cercas 2008). Aunque *El corazón de las tinieblas* sea por derecho propio la expresión más lograda de esta tendencia, es justo reconocer que el *Relato Soñado* de Schnitzler no le queda muy a la zaga. Los recursos oníricos de la novela para conseguir los efectos citados por Conrad al comienzo de su *opera magna* son recurrentes<sup>256</sup>,

<sup>256</sup> Sirvan los siguientes ejemplos como muestra: “A la izquierda, muy abajo, veía la



buscando en el conjunto del relato una envoltura a la medida, por decirlo con la mítica sentencia de *The Maltese Falcon* (John Huston, 1941), del *material del que se hacen los sueños*. Algo similar ocurre con la apuesta estética de Kubrick: la textura del filme se irá haciendo paulatinamente más brumosa y etérea conforme avance la odisea de Bill y aumente su perplejidad, hasta acabar en un Manhattan irreal y amenazante, subrayado a base de notas estridentes de piano que contrastan con el tranquilizador vals de Shostakovich que abre y cierra la obra (no en vano la mayoría de exteriores se filmaron en decorados para multiplicar la sensación de impostura, falsedad y representación)<sup>257</sup>. Cuanto más se deshilachen las costuras del esquema de Bill y más difícil le resulte re-encuadrar su situación –representársela en función de sus esquemas racionales–, más onírico se tornará el filme, proponiendo en su sistema formal que el recurso para tematizar situaciones que escapan a nuestra capacidad de representación estará más cerca de la *imaginación* y los *sueños* que de su comprensión racional<sup>258</sup>. Cuando algo deviene indescriptible llega el momento de la poesía.

Así, como el Marlow de Conrad, Kubrick insta a sus espectadores a

---

ciudad, desdibujada en la niebla y centelleante con sus mil luces” (Schnitzler 2012: 54), “El cielo estaba nublado, las nubes corrían veloces, el viento silbaba, y Fridolin estaba en medio de la nieve, que difundía a su alrededor una claridad pálida” (Schnitzler 2012: 75) “Se sintió torpe, desvalido, todo se le escurría entre los dedos; todo se volvía irreal, incluso su casa, su mujer, su hija, su profesión” (Schnitzler 2012: 109), “E indudablemente, de una forma más débil, debían de experimentarlo muchos. ¿Por ejemplo al volver de un sueño? (...) cierto estado de ánimo enigmático, un aturdimiento misterioso” (Schnitzler 2012: 110).

<sup>257</sup> Les Tomkins, el decorador jefe de la película, ha explicado cómo trataron de conseguir el ansiado onirismo en los decorados londinenses que Kubrick eligió: “ésta [la atmósfera onírica] procedía más de la iluminación que de los decorados (...) Por supuesto, analizamos a fondo con el operador jefe y Stanley el aspecto visual de cada sección de la película” (Ciment 2000: 271).

<sup>258</sup> Kolker lo explica en los siguientes términos: “The narrative spaces of *Eyes Wide Shut* are liminal. They exist on the fluid, hipnagogic borderline of sleep and waking, where images and events seem perfectly real, logical in their often bizarre connections, only to drift away into illogic as we try in disbelief to account for the power they had over us” (Kolker 2011: 181).

utilizar la imaginación insinuando que la metáfora del sueño y sus implicaciones son el único instrumento relativamente eficaz para comprender las sensaciones que experimenta el desdichado Bill Harford. Giovannelli, de nuevo, ayuda a tematizar este papel de la imaginación y lo liga a la experiencia del espectador: “Yet, insofar as what Bill ‘perceives’ is often what he *imagines* perceiving, what *we* imaginatively perceive corresponds to what *he* imaginatively perceives (...) the film pervasively aligns our perceptual imaginings with those of the protagonist: our imaginative perceptual project to a large extent coincides with Bill’s” (Giovannelli 2010: 361). Las situaciones y vivencias resultan, a la postre, una proyección del ensueño y la imaginación del protagonista, que de un modo sutil se hacen coincidir con la visión del espectador. Ningún sueño, como dice Albertine al final de la novela, es totalmente un sueño. ¿Y si la fantasía fuese, a la fin, el sostén de lo que solemos denominar realidad?

Los recursos filmicos para huir del realismo utilizados por Kubrick son diversos, y muchos de ellos constituyen una depuración de un estilo largamente ensayado a lo largo de su filmografía. Sirva la siguiente enumeración para destacar los más importantes: largos *travellings* acompañando al protagonista, constante esteticismo que subraya la artificiosidad del medio – bien por la teatralidad de algunos momentos o bien por su opuesto, una movilidad que imprime rapidez sobre todo en las secuencias de las fiestas –, ausencia de un montaje convencional (aunque abundan los diálogos, el uso del plano/contraplano es escaso), utilización de colores brillantes (especialmente del contraste azul-rojo, que forma una dialéctica muy sugerente entre el orden y la estabilidad y la amenaza de la pasión), una estructura narrativa que rehúye el esquema clásico en tres/cinco actos para acercarse a una composición musical<sup>259</sup>, un ritmo medido y

<sup>259</sup> Kolker mantiene que la estructura narrativa del filme es la transposición de una sonata: “with an exposition that introduces us to Bill and Alice, a development that includes Ziegler’s party, the revelation of Alice’s would-be affair, the orgy, and a series of

cíclico (recuérdese la simetría de ambas fiestas)... El coguionista de Kubrick lo explica con una sugerente fórmula, harto clarificadora de las intenciones de ambos autores: “Había que crear una base sólida a partir de la cual los sueños puedan ser soñados” (Ciment 2000: 267). ¿No estamos refiriéndonos a esa *forma filmica* magistralmente cohesionada con el contenido narrativo? Así, cuando Bill comienza el viaje estos recursos se acentúan, como ha notado Robert Kolker: “As Bill pursues his quest through his dreamscape – created in color schemes of reds, greens, and blues, interiors filled with sheets of light bulbs so they mimic the Golden backgrounds of the paintings of Gustav Klimt (...) – every act is doubled, everything Bill sees as he pursues his journey echo his unconscious” (Kolker 2011: 181). Los usos oníricos y el inconsciente del protagonista forman las dos caras de la misma moneda. El cine ha conseguido, Kubrick mediante, que podamos soñar el sueño de otro.

La referencia al psicoanálisis es ineludible llegados a este punto. Está bien documentado el interés que mostró siempre Kubrick por la práctica fundada por Sigmund Freud<sup>260</sup>. Pero habida cuenta de los orígenes literarios del filme, esta influencia se acentúa. Tanto es así que en la correspondencia que mantuvieron Arthur Schnitzler y Sigmund Freud – ambos vieneses y contemporáneos–, el padre del psicoanálisis se confiesa: “Creo que le he evitado porque sentía una especie de miedo a encontrarme con mi doble (*Doppelgänger*)” (Freud 1992: 339. Trad. Propia). Como resume el profesor Álvaro de la Rica, “se ha afirmado (...) que Freud y Schnitzler eran almas gemelas (...). Las novelas del escritor vendrían a ser un trasunto de las teorías del científico, que a su vez se habría inspirado en

---

recapitulations that include both of Bill’s odysseys through the streets, a conclusión when Bill returns from his second journey and finds his orgy mask next to Alice on the bed, and a coda in the toy shop that ends the film” (Kolker 2011: 181-182).

<sup>260</sup> Para una panorámica acerca de diversas plasmaciones de conceptos afines al psicoanálisis en el cine de Kubrick Cf. Pezzota 2013 y para ver las influencias de Carl Gustav Jung, discipulo del vienés, Cf. Kuberski 2012.

la narrativa schnitzleriana para armar una parte de su sistema interpretativo, en particular en lo referente a la proyección a través del sueño” (de la Rica 2006: 94). Exagerado o no, a nuestros efectos la conclusión forzosa es que tanto en el relato como en la película los niveles de realidad se superponen y entrelazan: una fantasía erótica en forma de confesión detona los esquemas identitarios de Fridolin/Bill, quien entra en un estado de semi-conciencia en el que “imagina”, en un trance cuasi-onírico, una serie de situaciones que intentará integrar de nuevo en su consciente para re-configurar su identidad. No abundaremos en la interpretación psicoanalítica, puesto que nos alejaría del recorrido que pretendemos; pero no se pierda de vista que el psicoanálisis preside y dirige gran parte del relato. ¿Qué ocurrirá cuando Bill Harford “despierte”?

### **2.1. Primeros círculos. *Eyes Wide Open***

LA segunda fase de un rito de paso fue tematizada por van Gennep como “fase liminal”. Una vez el sujeto ritual se separa de su *mundo* individual y colectivo –y ya hemos visto que, a estas alturas, Bill Harford ha iniciado su desapego por diversas vías–, entra en un estado donde sus características resultan ambiguas. Según explica Turner, “he passes through a cultural realm that has few or none of the attributes of the past or coming state” (Turner 1991: 94). El individuo se enfrenta al *umbral* que debe traspasar para culminar el rito con éxito, y sus atributos devienen entonces “ambiguos e indeterminados” (*Vid.* Turner 1991: 95), dado que la red conceptual de clasificaciones que lo fijaban a una estructura social determinada ha saltado, al menos en parte, por los aires. De ahí, a juicio de Turner, que esta fase suele asociarse con la muerte, la invisibilidad, la oscuridad, la bisexualidad y la desnudez: “no status, property, insignia, secular clothing indicating rank or role” (Turner 1991: 95). En los primeros círculos que atravesará Bill tras

iniciar su viaje irá desprendiéndose de aquellas propiedades que lo definían pero que han comenzado a desvanecerse tras la fase de separación.

Así, en el primer círculo metafórico, Bill será seducido por su clienta Marion, cuyo padre acaba de fallecer. La muerte, como advertía Turner, está presente en la fase liminal ya desde el comienzo. Bill parece advertir que el deseo de Marion lo es hacia su máscara profesional y no hacia su individualidad. Su estatus comienza a revelarse como lo que es: una convención contingente incapaz de definir sólidamente su identidad personal. Poco después, en su consulta, Bill aparecerá pensativo y dubitativo, como confirmando esta intuición. Ya no *es* un reputado médico; ahora *aparece* como tal, sin que su profesión agote toda su personalidad. Su rango se problematiza (aunque durante todo el metraje utilizará la *auctoritas* de su profesión para desenvolverse en las situaciones que atraviesa, seguramente para resaltar la idea de que en sociedad sólo funcionan las máscaras).

En el segundo círculo, Bill entra en el humilde apartamento de Domino, una prostituta de clase baja cuyo destartalado y minúsculo apartamento confronta a Bill con otro mundo desconocido para él. Pudiera pensarse que el contraste reafirma a Bill como un orgulloso pequeño-burgués, pero no parece descabellado apuntar que sucede lo contrario, pues el choque con tal escenario distancia a Bill todavía más de sus orígenes acomodados. Su burbuja comienza a horadarse al contacto con otras realidades socio-económicas desconocidas. Además, como acostumbra, Bill ofrece dinero a la prostituta pese a no haber hecho uso de sus servicios, y ella lo rechaza hasta en dos ocasiones (para aceptarlo finalmente). Como es habitual a lo largo del metraje, Bill hace ostentación de su dinero e intenta solventar la mayoría de retos a base de ofrecer billetes. Pero parece que con ese gesto de Domino, Bill comienza a entender que ni siquiera sus

propiedades son absolutamente firmes. Lo que él entiende por generosidad no es sino egoísmo y condescendencia. También habrá de admitir la inutilidad de su dinero si desea traspasar el umbral (cosa distinta es si logrará conseguirlo).

Después, Bill entra al *Sonata Café*, donde encuentra a su amigo Nick Nightingale tocando el piano. Allí, el pianista le ofrecerá la oportunidad de acudir a una misteriosa fiesta privada en la que está contratado como músico. En la novela, Schnitzler es preciso: “Ya sé que es ‘peligroso’... quizá sea eso precisamente lo que me atrae” (Schnitzler 2012: 49). La oscuridad, en sentido literal y metafórico, envuelve a nuestro protagonista.

Por último, Bill acude a la tienda de disfraces *Rainbow Fashions* para proveerse de un traje que le permita la entrada a la fiesta. Lo primero que sucede es muy significativo, pues Bill se ve obligado a invocar su identidad y profesión para que se le permita entrar. Como agudamente nota Hoffman: “Interestingly, Bill must prove his identity as part of his attempt to lose it” (Hoffman 2007: 67). De nuevo esto no es una reafirmación de su rol social, sino un requisito para desdeñarla. La confirmación vendrá cuando Bill adquiera el disfraz y la máscara, renegando de sus propios ropajes. Como apuntaba Turner, la fase liminal obliga a renunciar a la ropa secular que pueda ser indicativa de rango o profesión. Y, por si fuera poco, en esa misma tienda Bill descubre una escena erótica con hombres travestidos. ¿No habíamos asentado que, junto a la muerte y la oscuridad, la bisexualidad era una característica de la fase liminal? En efecto, Bill ya está preparado para dar el paso. Se integrará así en un intenso momento de *Communitas*.

## **2.2. Segundo rito. La *Communitas* de la Mansión Somerton**

LA fiesta orgiástica de la mansión Somerton será el punto álgido del errático periplo de Bill. Llegado este momento, con parte de la fase liminal

consumada, Bill se enfrenta con el segundo “modelo” de interrelación social que tematizara Turner y que suele aparecer tras la separación con el propio mundo: la “*communitas*”. En palabras del célebre antropólogo: “*society as an unstructured or rudimentarily structured and relatively undifferentiated comitatus, community, or even communion of equal individuals who submit together to the general authority of the ritual elders*” (Turner 1991: 96). La *communitas* deviene, así, la nota dominante de la fase liminal –aunque no toda *communitas* se manifieste en la liminalidad– y suele concretarse en un ritual explícito donde sobreviene, además, algún componente de la dimensión de *lo sagrado*. No es casualidad que estemos proyectando esta etapa en el extraño ritual que tiene lugar en la mansión y al que Bill asiste como observador (aunque cabe interpretar que la observación es su forma de participar y que los efectos producidos en esta paradójica iniciación serán igual de potentes); los participantes carecen de individualidad e identidad, son entes indistintos que ocultan su rostro con máscaras y sólo obedecen las normas y protocolos impuestos por el sumo sacerdote de la ceremonia.

En la mansión Somerton, pues, se cumplen la mayor parte de propiedades que Turner enumera para los momentos de genuina liminalidad: la sacralidad del acto, la sumisión de los participantes a la autoridad del maestro de ceremonias, un estado de transición en el que se suspende momentáneamente el estatus social, el anonimato de los participantes, la uniformidad y homogeneidad de los ropajes, el silencio, la aparición de la desnudez, la atmósfera de peligro y corrupción y la referencia constante a ciertos poderes místicos<sup>261</sup>. En definitiva: “all sustained manifestations of *communitas* must appear as dangerous and anarchical, and have to be hedged around with prescriptions, prohibitions, and conditions” (Turner 1991: 109). En los estados de *communitas*, como en las convenciones

---

<sup>261</sup> Vid. Turner 1991: 106 para encontrar la serie de oposiciones binarias que marcan las diferencias entre los estados liminales y los de estatus.

sociales, también hay normas y obligaciones, incluso más restrictivas y explícitas para que los *poderes* desatados no destruyan el proceso. Es por ello que Bill, como intruso, debe ser expulsado. Con esa decisión, además, el grupo que organiza la velada – y que cabe asimilar a la élite político-financiera de los EEUU a tenor de algunas confesiones posteriores del personaje interpretado por Sidney Pollack – verá reforzada su identidad grupal y de clase protegida de posibles intrusos (recuérdese que Bill es un arribista, no un miembro de la élite); así, esa élite cumplirá otra característica de la *communitas* que Turner remonta a Henri Bergson: “Bergson speaks of how an in-group preserves its identity against members of out-groups, protects itself against threats to its way of life, and renews the will to maintain the norms on which the routine behavior necessary for its social life depends” (Turner 1991: 111). La identidad de clase del grupo promotor saldrá reforzada del ritual.

La dialéctica entre *communitas* y estructura – es decir: homogeneidad y diferenciación, igualdad y desigualdad –, siguiendo la exégesis turneriana, marca el proceso dinámico que configura la vida social e individual: “each individual’s life experience contains alternating exposure to structure and communitas, and to states and transitions” (Turner 1991: 97). La exposición a un momento de genuina *communitas* recuerda que todo cuerpo social es en origen indeterminado, un magma amorfo y genérico que necesita moldearse en distinciones ulteriores para posibilitar la vida en común. Demuestra, en otros términos, la contingencia de toda posición social y de toda visión del mundo. Pero el ejemplo que propone Kubrick contiene además un elemento de crítica política, pues también en ese ritual se reproducen los mismos privilegios de género y clase que podemos detectar en la vida pública: los rectores de la fiesta son hombres de la élite que impiden a todo *marginal* formar parte del club (incluso Bill es indigno



de asistir) y además sojuzgan a las mujeres, que aparecen representadas, como advierte Hoffman, en forma de un estereotipo muy del gusto de la sexualidad masculina dominante y estándar: “(...) they are all attractive women. But even without their robes, they are practically indistinguishable (...); each woman represents any woman, not any individual woman” (Hoffman 2007: 68). En otros términos: el ritual no será en modo alguno revolucionario, sino que el objetivo último será reproducir una estructura social opresora en términos de género y clase. El mundo está dirigido, sugiere Kubrick, por un club de caballeros todopoderosos que sólo liberan sus pulsiones para reafirmar su poder con más brío. Nada más alejado de los cánticos al amor libre y la liberación sexual de las orgías propugnadas por el movimiento *hippie* que esta extraña y anti-erótica bacanal.

Desde el momento en el que advertimos que Kubrick plantea la escena del ritual orgiástico con las intenciones políticas que estamos desgranando, cambia también nuestra perspectiva ante la primera fiesta. Puede decirse que esta segunda celebración actúa como un espejo de la primera o como su negativo fotográfico: la *verdad* de la primera fiesta es *revelada* en este segundo ritual. Pues la *communitas* es previa a la estructura y actúa como su material y su condición. Así, en el fondo, las dos fiestas son el haz y el envés de la misma realidad, de un mundo en el que el *establishment* se reafirma y hace ostentación de sus poderes y privilegios.

Pese a que el ritual que estamos reseñando persiga objetivos políticos conservadores, ha de notarse que algo adquiere Bill tras la fase liminal en conjunto y el enfrentamiento a la *communitas*. Ha descubierto, en términos generales, la contingencia de toda determinación social e individual o, lo que es lo mismo, la incapacidad de reconocer en la estructura social su identidad personal como algo necesario y eterno y en su visión de la familia y el matrimonio la receta para la felicidad y la

estabilidad. Ha reconocido el poso de arbitrariedad y convención presente en toda estructura fijada. Se ha asomado al abismo. Cabe concluir esta parte de su viaje con las palabras de Turner acerca de lo que el sujeto ritual aprende durante la *communitas*: “we are presented, in such rites, with a ‘moment in and out of time’, and in and out of secular social structure, which reveals, however fleetingly, some recognition (in symbol if not always in language) of a generalized social bond that has ceased to be and has simultaneously yet to be fragmented into a multiplicity of structural ties” (Turner 1991: 96). Su sueño será, a partir de entonces, una reconocible pesadilla. Pesadilla que se confirma cuando, al volver a casa, Alice le confiesa que estaba soñando con una orgía muy parecida a la que Bill acaba de presenciar. La imagen funde a negro y comienza, con el alba, el viaje de vuelta.

### 3. Fase de reincorporación

“Pero sin duda había también sueños que se olvidaban por completo, de los que no quedaba más que cierto estado de ánimo enigmático, un aturdimiento misterioso. O que se recordaban sólo más tarde, mucho más tarde, sin saber ya si se había vivido algo o sólo se había soñado. ¡Sólo..., sólo...!!  
(Arthur Schnitzler, *Relato Soñado*)

#### - *De regreso a Ítaca*

EL despertar de Bill, su reincorporación al mundo ordinario, la difuminación de sus vivencias inconscientes y la resituación de su conciencia constituirán, a partir de este momento, un nuevo proceso gradual. Si en los primeros pasos de su errático deambular convenimos que Bill habitaba un limbo a medio camino entre la separación de su entorno y la fase liminal, en esta ocasión el espacio transitado lo es entre la liminalidad y la vuelta a la normalidad. El ritual orgiástico de la mansión Somerton ha imprimido en

Bill una actitud pareja a lo que el sociólogo Robert Caillois denominara *ilinx*: “llamo *ilinx* – del nombre griego de torbellino de agua – a toda tentativa de destruir por un instante la estabilidad de la percepción y de infligir a la consciencia lúcida una especie de pánico voluptuoso” (citado en Mandly 1989: 27). ¿Y acaso no refuerzan los recursos filmicos de Kubrick esta sensación de extrañamiento perceptivo y de inquietud pesadillesca? El tiempo se estira y se contrae a lo largo del metraje, haciendo necesaria una reconstrucción posterior de los eventos proyectados para averiguar su duración real; la cámara acompaña durante todo el metraje el punto de vista de Bill, sin llegar a fundirse con su subjetividad pero filtrando los acontecimientos por el tamiz de su imaginación; y, durante esta segunda etapa de vuelta al hogar en la que Bill rehace los pasos de la noche anterior, la atmósfera onírica no sólo se mantiene sino que incluso se acrecienta: “Continuing his quest, in a sequence that seems even more dreamlike than the events of the previous evening, Bill begins to retrace his steps from the night before” (Hoffman 2007: 72). Precisamente porque el aturdimiento de Bill es ahora mayúsculo, su necesidad de respuestas y sentido aumenta. Por eso el último tercio del *filme* toma la engañosa forma de un *thriller*, género en el que tradicionalmente las investigaciones del protagonista desvelan un misterio y restituyen el sentido de unos acontecimientos desconcertantes. Aquí Kubrick, como hiciera tantas veces a lo largo de su carrera, tomará las claves de un género constituido para subvertirlas. Pues lo adelantamos ya: no habrá ningún sentido ni ninguna verdad trascendente al final del camino. Todo termina siendo tan fragmentario y absurdo como la propia vida.

En esta fase, pues, los peligros de la reincorporación a la normalidad tras el choque psicológico y el cambio de perspectiva de Bill se evidencian literal y metafóricamente. El peligro y la muerte, presencias espectrales en la fase liminal, ahora se materializan. Sucede como si los fantasmas de Bill

– sus inseguridades, sus miedos, su autoengaño – adquirieran cuerpo y su amenaza se tornara, por vez primera, auténticamente palpable. Estirando esta interpretación, podemos aventurar que Bill, en virtud de la transformación personal que está experimentando, es capaz de hacer visibles sus fantasmas, de integrarlos siquiera sea superficialmente en su conciencia. Sacarlos a la luz. Ya no mira hacia otro lado, sino que se enfrenta al peligro; tanto es así que la misteriosa figura que le persigue y amenaza sólo se marcha cuando Bill le sostiene la mirada. Nuestro antihéroe está aprendiendo que no se puede huir del abismo y que la mejor receta tal vez sea aprender a convivir con él y en él.

Así, esa muerte que acompaña a nuestro protagonista desde el encuentro con Marion deviene en este punto omnipresente. Y además aparece ligada a diversas expresiones de la sexualidad que habitan el *afuera* de la corrección conyugal: primero, un recepcionista manifiestamente homosexual le cuenta que su amigo Nick ha desaparecido en extrañas circunstancias; después, en la tienda de disfraces, descubre que ha perdido la máscara mientras el dueño le ofrece a su hija como prostituta; más adelante – y ahora la amenaza de la muerte se intensifica –, vuelve a ser amenazado en la mansión Somerton a causa de sus indagaciones. Por último, Bill se va confrontando con la muerte y el peligro en tres fases: primero la compañera de piso de Domino le informa de que ésta es seropositiva, después descubre que un hombre le está siguiendo, y finalmente descubre que Mandy, la mujer que le “salva” en la fiesta, ha muerto. El clímax llega cuando va a visitarla a la morgue y tiene un encuentro con su cadáver que aún definitivamente a *Eros* y a *Tánatos*, sugiriendo un sutil impulso necrófilo que en la novela se vuelve aún más evidente cuando Fridolin está a punto de besar el cuerpo insepulto.

Podemos atisbar que en esta segunda etapa del viaje lo único que

concluye Bill es que ninguno de sus escarceos nocturnos ha tenido más sentido que el incremento del peligro. Nótese que Bill vuelve a hacer uso recurrente de su dinero y de su identidad profesional para solucionar los inconvenientes; pero, a diferencia de la noche anterior, esta vez no parece que su identidad pública sea capaz de evitar los problemas. Incluso aparece ridículo, por impostado e hiperbólico, su empeño en mostrar sus credenciales médicas a todo el mundo, ostentando su autoridad pasada. ¿No revela ello un intento por volver al punto de partida? ¿No busca el consuelo tranquilizador de su identidad pasada? ¿No resulta imposible volver a esta normalidad una vez constatada la contingencia de todo rol social? En efecto, ahora Bill debe confrontar el peligro sin excusas, pues tras su paso por el ritual de Somerton es incapaz de mantener la venda de sus ojos. Para volver a su vida cotidiana – profesional y conyugal – debe integrar la verdad y aceptar su transformación.

- *El Horror*

Y, así, Bill tiene un revelador encuentro con su coronel Kurtz particular. Victor Ziegler le revelará la verdad: toda la parte de la fiesta en la que el sacerdote amenazaba a Bill y una mujer se ofrecía para redimirlo no era más que una pantomima destinada a asustarlo, y además la muerte de Mandy había sido por sobredosis y no por asesinato. No hay, al final de este extraño *thriller*, ningún giro inesperado que dé coherencia a los acontecimientos, ningún golpe de guión que vuelva a dibujar la línea entre el bien y el mal, ninguna razón última que cohesionen unos eventos de los que Bill se creía centro y protagonista cuando en realidad no era más que testigo casual e indeseado. Siguiendo la interpretación ritual que estamos proponiendo, la conclusión de esta inane revelación puede traducirse en que Bill *aún* no ha consumado con éxito su rito de paso: “he failed to become an anonymous

participant in the orgy largely because he used his identity (his real name) in order to lose it (rent the costume). To become a fully anonymous masked man would have required a more thorough and calculated loss of Bill's identity" (Hoffman 2007: 75).

De ahí, como decíamos más arriba, el exagerado ímpetu de Bill por hacer uso de su *máscara* como si nada hubiera ocurrido, como si fuera posible la mera voluntad para sostener el esquema conceptual que se le ha desvanecido. Y es que, en efecto, Bill no es capaz de reintegrarse satisfactoriamente en el mundo social y consumir el paso a la manera descrita por Turner: "The ritual subject, individual or corporate, is in a relatively stable state once more and, by virtue of this, has rights and obligations vis-à-vis others of a clearly defined and 'structural' type" (Turner 1991: 95). No descubrir el sentido oculto de su descenso a los infiernos le enfrenta, en virtud del paralelismo que recorre toda la obra, al sinsentido de su matrimonio. Por eso al volver a casa lo primero que hace es apagar las luces del árbol navideño, simbolizando a nuestro juicio dos aspectos: por un lado, la fantasía ha terminado y es hora de despertarse, y por otro el mundo de las convenciones institucionalizadas – de las que la Navidad es sin duda el símbolo más significativo, pero no lo es mucho menos el matrimonio – no volverá a ser lo mismo. Al fin *ha abandonado toda esperanza* y no puede evitar derrumbarse al encontrar la máscara que había perdido al lado de su esposa dormida: "Fridolin, sin embargo, de repente sin fuerzas, dejó caer la máscara al suelo, sollozó fuerte y dolorosamente, de una forma para él mismo inesperada, se hincó junto al lecho y lloró silenciosamente (...) levantó la cabeza y, desde el fondo de su alma, se le escapó: te lo contaré todo" (Schnitzler 2012: 130).

#### 4. Coda

- *Nada es para siempre*

EL desconcertante epílogo del filme sitúa a Bill y Alice en una juguetería, realizando algunas compras navideñas en compañía de su hija. El diálogo que mantienen los cónyuges es prácticamente una transliteración del final de la novela, salvo la impactante salida de tono de Alice que cierra la obra. Sin embargo, resulta significativo el cambio de escenario; Schnitzler termina su relato en la alcoba de los protagonistas, en el ámbito del mundo hogareño que ha sido cuestionado durante toda la trama. Kubrick, en cambio, recrea la escena en un lugar público, una juguetería donde nuestra cultura ejercita el rito máximo del calendario navideño: el consumismo compulsivo. Al margen del evidente dardo irónico a la autenticidad de la Navidad (¿no será que el consumismo banal es el único rito que vertebra nuestras sociedades?), es significativo encuadrar un diálogo tan trascendente en este lugar, más aún después de que Bill haya apagado las luces navideñas al regresar a su casa. Así, un lugar público sirve de marco para una conversación íntima y privada. El motivo pudiera ser dar una vuelta de tuerca al final de Schnitzler: Bill ya no puede reconocerse como individuo ni en la estructura social ni en su matrimonio. O mejor: ha sido obligado a *reconocer* su matrimonio como una institución *pública*, teñida de las mismas hipocresías y falsedades que la mercantilizada Navidad. Construido, a la postre, sobre las mismas pulsiones reprimidas y sublimadas. Permítasenos la simplificación: el espacio del matrimonio no es el de la intimidad y el amor, sino el de la perpetuación del sistema (de clases, de géneros, de roles). De ahí que la línea que separa lo público y lo privado se haya difuminado tanto que una juguetería parece un buen lugar para tener una conversación de ese cariz. Si Bill y Alice han de buscar un nuevo comienzo y un nuevo lugar, éste no podrá depender del conjunto de convenciones estructurales que dan

sentido a la vida en común, pues éstas se han revelado como meras contingencias desprovistas de significado y, en el peor de los casos, no son más que un entramado sociopolítico que repercute en la promoción de una élite que se encuentra más allá del bien y del mal. El contraste entre la juguetería y la conversación subraya, en consecuencia, la soledad y el aislamiento de dos personas que deben encarar sin asideros su desorientación.

Más arriba dijimos que Bill no ha culminado con éxito su rito de paso. En efecto, el filme termina sin que parezca que nuestro antihéroe se reintegre al mundo de forma satisfactoria, tanto al colectivo como al personal. Un Bill desorientado que aún no ha sacado conclusiones firmes de su periplo. Esta constatación de un Bill en tierra de nadie es el suelo rocoso de las interpretaciones más pesimistas del filme, que en el caso de la exégesis de Robert Kolker bordea el nihilismo: “(...) Bill is Kubrick’s last man (...) existing only within his own overheated dreamscape (...): all high expectations undone by his own depression and a world that is uninterested in him (...). Bill is a pathetic remnant of someone who should be an energetic participant in the world but is instead lost in jealousy, self-doubt, and – although he doesn’t quite realize this – self regret” (Kolker 2011: 183). Karen D. Hoffman, por el contrario, interpreta este final de forma más optimista, como una puerta abierta a integrar en la conciencia todas aquellas fantasías y reinventar su matrimonio desde una nueva lucidez que permita a ambos vivir el amor de una forma más auténtica: “Whether real or imagined, the possibilities for marital infidelity exist, and both characters awaken to the fact that their marriage is not immune to these mysterious and sometimes overwhelming desires. Alice and Bill must be grateful for the awareness they have acquired; their task now is to move forward, not to dwell on the past” (Hoffman 2007: 77) y, más adelante, “we cannot



eliminate these desires, and importantly, the film suggests that we should not want to eliminate them; they are part of what makes us human and part of what makes human life worth living (...) marriage can survive the presence of such desires, so long as their existence is acknowledged” (Hoffman 2007: 78-79). Por completar el mosaico, Slavoj Žižek, con su lupa lacaniana, conjuga el nihilismo y el psicoanálisis al sugerir que la petición final de Alice es un modo de hacer más soportable ese vacío abisal al que ambos se enfrentan: una huida en clave existencial de Lo Real, es decir, de la Nada. El sexo como ilusión de continuidad.

No vamos a aventurar una alternativa global, pues uno de los méritos del filme radica en que obliga a cada espectador a ensayar una respuesta al plantear las preguntas de forma magistral. Sólo un diagnóstico y una sugerencia. El diagnóstico es que la contingencia ha llegado al matrimonio Harford para quedarse. Lo único cierto es que nada volverá a ser lo mismo. Puede que no haya solución, que lo viejo no termine de morir y lo nuevo no llegue a emerger; ello mantendrá a Bill en un perpetuo limbo y, tal vez, en la neurosis. También es posible que el matrimonio sobreviva por la vía de la negación – manteniendo ambos los ojos cerrados y haciendo *como si* nada hubiera ocurrido – o por el camino de la integración, como sugería Hoffman. No cabe descartar que la crítica sea más radical y Kubrick insinúe que no hay *salvación* dentro del matrimonio, sólo una perpetua castración que hace que lo reprimido, al aflorar, sea aún más doloroso y perjudicial.

Y ahora la sugerencia. Permítasenos leer el filme a la luz de unas líneas de Michel Foucault:

“Es por el sexo (...) por lo que cada cual debe pasar para acceder a su propia inteligibilidad, a la totalidad de su cuerpo, a su identidad. (...) hemos llegado ahora a pedir nuestra inteligibilidad a lo que durante tantos siglos fue considerado locura, la plenitud de nuestro cuerpo a lo que

mucho tiempo fue su estigma y su herida, nuestra identidad a lo que se percibía como oscuro empuje sin nombre. De ahí la importancia que le prestamos, el reverencial temor con que lo rodeamos, la aplicación que ponemos en conocerlo” (Foucault 2006: 165).

¿Y si el matrimonio Harford descubriera que no “hay verdad” en el sexo? ¿Qué si tras el viaje no se “han conocido a ellos mismos” ni han sido capaces de unir su identidad a su sexualidad? ¿Podiera ser que esta desesperanza que algunos han interpretado como nihilista no sea sino la condición de una genuina libertad? ¿Y si ésta fuera la verdadera madurez alcanzada tras el rito de paso? Quizá sea este escepticismo el que justifique la insinuación final de Alice, que con esta perspectiva pudiera leerse como un canto al hedonismo: “Contra el dispositivo de sexualidad, el punto de apoyo del contraataque no debe ser el sexo-deseo, sino los cuerpos y los placeres” (Foucault 2006: 167). Mientras dure, con voluntad y renegando del *para siempre*. Disfrutando de un presente ahora intensificado (¿no sucede lo mismo al admirar una obra de arte, al leer un buen libro, al disfrutar de una película?). Por eso, tras este descubrimiento, había algo muy importante que el matrimonio Harford debía hacer lo antes posible.

#### - Conclusión

POCO importa cuál sea la interpretación acertada. La grandeza de nuestro filme, como las grandes obras del cine y la literatura, es que es inagotable y se presta a una conversación continua (y, si uno piensa en la noción de filosofía conversacional promovida por Richard Rorty, esta aseveración no es nada trivial). En todo caso, debemos acabar donde empezamos: ¿ha sido capaz *Eyes Wide Shut* de ser un buen ejemplo de “filosofía en acción”?

Parece obvio que nuestro filme cumple la “condición de la filosofía”: aborda reflexiva e intencionalmente su material originario, y

además se construye con un conjunto de recursos filmicos que cuestionan continuamente la capacidad del cine para acceder al mundo de los sueños y la imaginación. En el fondo, la película puede leerse también como un ensayo sobre la posibilidad o imposibilidad de registrar cinematográficamente el aspecto onírico de la realidad y cuáles pudieran ser los límites de un planteamiento así. Por lo demás, el filme como un todo – la integración formal de estilo y significado – es capaz de recrear narrativa y estilísticamente un mundo a medio camino entre la realidad, la imaginación y los sueños, y confrontar así al espectador con su percepción natural del mundo mediante un juego de identificaciones y referencias sutil y preciso. El mundo cerrado del filme ha de interpelar a la fuerza al espectador, obligándole a ensayar una respuesta. Pues el filme, como pretendía Mulhall, ha sido capaz de tematizar un conjunto de experiencias y articularlas cinematográficamente. ¿Acaso podría la filosofía plantear los temas de la película de una forma más precisa? ¿O hay vivencias que están reservadas al arte y sólo con su ayuda podemos orientarnos sobre las mismas? Si la filosofía es el intento por tematizar y dar sentido a la experiencia, pero hay experiencias que trascienden inevitablemente el universo del sentido, ¿qué nos queda sino la (re)creación artística?

En el caso del cine, sólo la experiencia concreta de una película particular podría verificar si el intento ha sido fructífero o en vano. Pensamos, a tenor de lo dicho en este trabajo, que *Eyes Wide Shut* ha pasado el test, pues propone sendas “vías de pensamiento” que abren el foco a diversos asuntos éticos, políticos y antropológicos, muchos de los cuales han sido discutidos en estas páginas. Juzgue el lector si nuestras aproximaciones han resultado o no convincentes.

Por concluir: el rito de Bill es, también, el rito de paso del espectador que acepta el reto que le propone Kubrick: ir traspasando, con la ayuda de

su imaginación activa, los mismos círculos que atraviesa nuestro protagonista. Si lo ha hecho bien –¡y sobre todo si está casado!– es probable que ya no pueda tener por mucho más tiempo los ojos cerrados de par en par.

## RESULTS AND CONCLUSIONS

### *- General conclusions*

WE INTENDED TO prove that the philosophy of film was already in its own right a tradition of thought as rich as other specialties with academic roots. If we have successfully carried out our venture, we will be granted that we have fulfilled the five axes that have guided our exposition:

a) The way of thinking pioneered by Rudolf Arnheim and Hugo Münsterberg a century ago cannot be reduced to a conjectural and anecdotal moment, but must be valued instead as the founding event of a theoretical tradition – and therefore of an intellectual history – that has evolved, with its continuities and ruptures, from then until nowadays.

b) The central problems detected by the Classical Theory, along with its main spokespersons, have not been abandoned due to a supposed methodological overcoming, but have however been updated and today the main exponents of it are once again considered valuable interlocutors (as it in fact happens with the great classics of the history of philosophy). The cognitivist school has greatly collaborated to it by putting the entire "Grand Theory" stage in parentheses and turning the attention to the classics in the search for some luminaire capable of reorienting the direction of the theory.

c) The set of texts produced within this tradition has already been subjected to the sieve of time and we have plenty of materials to trace the canon of the most recent contributions.

d) Like any prevailing philosophical tradition, it already exhibits internal

divisions, rival schools, opposing paradigms and different models and approaches, as it has been exposed throughout this journey.

e) The challenging way the philosophy of film is subjecting traditional philosophy deserves to be taken into account. Its most ambitious direction, the so-called *film philosophy*, makes it risky for the thesis to ignore the philosophical potential of cinema, since that can lead to the collapse of philosophy itself. The oxygen that the cinema is injecting to these times where the philosophical activity sees a weak thought and discredit makes it possible to imagine that the canon of philosophy will be rethought in order to introduce this line of investigation in its pantheon. For example, the problems of "skepticism" and "nihilism" cannot be thematised by ignoring the cinematic episodes described by Cavell and Deleuze. It can be therefore assumed that sooner or later such innovations will echo in the academy. We hope that this work will contribute to the desired institutionalization since, fortunately, when the canon is set in motion it is almost impossible to stop it.

- *Specific conclusions*

From the concrete conclusions that stand out from our chapters we would like to emphasize the following points:

a) The *film as philosophy* controversy has not been, as far as we know, studied in our field. We have presented here an extensive exposition of the debate, paying attention to both its implications and the different positions of the thinkers who have invested the greatest efforts in the subject. The result is the conviction that this is a very potent approach that is already being successfully developed in foreign fields and that can certainly contribute to the revitalization of philosophy itself. At the same time, we

have not been satisfied solely with the presentation of the debate, having aspired to support Stephen Mulhall's thesis by means of a specific contribution which, in our view, can help to establish his perspective and show the relevance of promoting philosophical studies on particular films.

b) In the same way, the studies about Münsterberg, also rare in our tradition, have generally insisted on his aesthetic approaches, bordering on the epistemological implications of his work. Here we have not only emphasized this second nuclear aspect, but we have also proposed an interpretation based on the Kantianism that is implicit in his proposal. This novel approach has enabled us, on the one hand, to understand more deeply the thought of the German professor, and on the other hand, to give a broader context to his prospections. We have tried with this approach to repair the injustice of presenting Münsterberg as a secondary thinker of the history of philosophy and to restore the forgotten greatness of his.

c) Our interdisciplinary vocation has frequently combined materials from film theory, film history, film criticism, film analysis and even literature. This approach has tried to separate itself from a conception of philosophy being too technical and restricted to defend that philosophy, even if it is an autonomous discipline, must constantly pay attention to other fields, exposing itself to be *polluted* in order to reach higher creativity levels. This approach has become explicit in chapter three, where we have concluded that the best way to overcome the eternal dispute between realism and antirealism is to focus on the concept of recreation rather than representation. We think that this way of practicing philosophy opens paths of investigation surely unattainable for those philosophers who fear that philosophy would be entering foreign territories in case such an adventure

entails the dissolution as an autonomous discipline. Here, on the contrary, we conclude that the vitality of philosophy is exhibited in its hodgepodge with other practices – discursive or not – and that a renewed philosophy, capable of reorienting both thoughts and actions, can emerge from such encounters.

d) Stanley Cavell's work is receiving increasing attention, in our country and in many other ones. We have tried here to contribute to this growing interest in his work on cinema by putting it in relation to a broader context, focusing both his meta-philosophical approaches (optics that sometimes has been left aside to focus on his explicit theses on cinema) and the presuppositions which he assumes in his analysis of classical cinema. We conclude that this hermeneutical approach accounts for most of the implications of the Cavellian work and allows a general understanding of its perfectionist doctrine. Regarding Gilles Deleuze, a basic synthesis of the complexity of his work was needed, allowing to face the reading through certain recurring keys. The decision to focus his main influences and objectives, as we think, allows a global presentation that is not lost in the numerous details of his work, or frustrated by the difficulty of his terminology.

– *To be continued...*

As in every research work of these characteristics, there is at the end more left out than what we have been able to introduce. The field of study that we have defended is more extensive than one might imagine when beginning to take an interest in these questions. Only the cases of Cavell and Deleuze would justify an entire career: their works are inexhaustible and the legit interpretations are multiple and diverse. Here we have conformed to a



general presentation, however approached from meta-philosophical perspectives due to the theme being recurrent of our work. It still remains for other places to deepen in their work and to emphasize others of the numerous details that we have only been able to suggest here.

It could well be similarly stated when we talk about Noël Carroll and David Bordwell. With a much more fragmented and dispersed work than the two previous philosophers – built on the basis of papers and collective studies –, both yet share certain common guidelines based on the cognitive framework, analytic style, and preference for a (neo) formalist analysis. Here we have laid the groundwork for systematising their position, but a more complex and comprehensive elaboration of their theoretical frameworks remains, insisting on the set of specific themes in which they have marked the course of a few successors (for example, Bordwell in regards to the *narration* and Carroll in what concerns the role of the *emotions* when it comes to understanding a film).

A possible school we could have focused on as the European branch of cognitivism, following Warren Buckland in his recent *The Cognitive Semiotics of Film*, has also been left out of our study. There, Buckland defends the existence of a line of thought that has been able to synthesise the best of the semiotic tradition and the Anglo-Saxon cognitive twist. This "cognitivist semiotics" would find its best representatives in Francesco Casetti, Roger Odin, Michael Colin and Dominique Chateau. We also leave going into this perspective and to contrast it with the notes that we have exposed throughout our study for another occasion.

Finally, the field of problems we have highlighted does not end all the recurring themes of the philosophy of film. Although we have treated the most important ones, and we have pointed out some others secondary but significant, the rest remains concealed. In another occasion we will have to

return to the task and face other problems of such a lively and energetic field.

Some prophesied the death of cinema, as others assumed that philosophy lied moribund. Perhaps some of them were after having this prophecy fulfilled. However, decades later, both cinema and philosophy show vitality signs that time ago seemed impossible. And the interest of this long-postponed union of both practices has been proven both inalienable and useful. Perhaps it is the moment to celebrate that times are currently not as bad as they may have looked like at certain point for cinema and philosophy – and to devoted and decisively prepare to collaborate so that neither of them falters. For in a society where (good) philosophy and (good) cinema enjoy public and health, there will be a small place for hope before the lights of the screen go out and we need to leave the room.

Valencia, 16-05-2017

## **Referencias bibliográficas**

Adorno, T., *Actualidad de la filosofía*, Barcelona, Altaya, 1994

Adorno, T. & Horkheimer, M., *Dialéctica de la ilustración*, Valladolid, Trotta, 1998

Allen, R., “Psychoanalysis”, en *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, London & New York, Routledge, 2009, 446-456

Altman, R., *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós, 2000

Altman, R., *Silent Film Sound*, Columbia, Columbia University Press, 2004

Álvarez Asiáin, E., “De Bergson a Deleuze: la ontología de la imagen cinematográfica”, en *Eikasia: revista de filosofía* 41 (2011a): 93-112

Álvarez Asiáin, E., “La cuestión ética de la creencia en el mundo a través del cinematógrafo”, en *Cuaderno de Materiales* 23 (2011b): 5-23

Andersen, N., “Is Film the Alien Other in Philosophy?”, en *Film-Philosophy* VII: 23 (August 2003), recuperado 14/04/2017: <http://www.film-philosophy.com/index.php/f-p/article/view/744/656> (12/12/2016)

Andrew, D., *Film in the Aura of Art*, New Jersey, Princeton University Press, 1984

Andrew, D., *Las principales teorías cinematográficas*, Madrid, Rialp, 1993

Arnheim, R., *Art and Visual Perception: a Psychology of the Creative Eye*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1974

Arnheim, R., *Film as Art*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1957

Arnheim, R., *Visual Thinking*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1969

Astruc, A., “El nacimiento de una nueva vanguardia: la 'Caméra-stylo'”, en Alsina, H. & Romaguera i Ramió, J. (eds.), *Fuentes y Documentos del Cine: la estética, las escuelas y los movimientos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1998, 207-211

Aumont, J. & Bergala, A. & Marie, M. & Vernet, M., *Estética del cine*, Barcelona, Paidós, 1996

Aumont, J., *Montage Eisenstein*, París, Albatros, 1979

Bacca, J.D., *Introducción literaria a la filosofía*, Barcelona, Anthropos, 2003

Badiou, A., “El cine como experimentación filosófica”, en *Pensar el cine I: imagen, ética y filosofía*, Buenos Aires, Manantial, 2004, 23-81

Baudry, J. & Williams, A., “Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus”, en *Film Quarterly* 28: 2 (Winter, 1974-1975),

Bazin, A., “De la política de los autores”, en de Baecque, A. (ed.), *La política de los autores: manifiestos de una generación de cinéfilos*, Barcelona, Paidós, 2003, 91-106

Bazin, A., *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 2012

Beaton, W., “In Darkest Hollywood”, *The New Republic* 63, nº 816 (23 de julio, 1930): 287-289

Belton, J., “If Film is Dead, What Is Cinema?”, en *Screen* 55:4 (2014, Winter), 460-470

Benet, V.J., *La cultura del cine. Introducción a la historia y la estética del cine*, Barcelona, Paidós, 2014

Benjamin, W., *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, México DF, Itaca, 2003

Bergan, R., *Serguéi Eisenstein: una vida en conflicto*, Barcelona, Alba, 2001

Bergson, H., *Obras escogidas*, Madrid, Aguilar, 1963

Bloom, H., *El canon occidental: la escuela y los libros de todas las épocas*, Barcelona, Anagrama, 2005

Bogue, R., *Deleuze on Cinema*, New York & London, Routledge, 2003

Bordieu, P., “Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística”, en Silbermann, A. *et al.*, *Sociología del arte*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1971, 45-80

Bordwell, D., “A Case for Cognitivism”, en *Iris* vol. 9 (Spring 1989): 11-40

Bordwell, D., “Cognitive Theory”, en *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, London & New York, Routledge, 2009, 356-367

Bordwell, D., “Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory”, en Bordwell & Carroll (eds.), *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 1996, 3-36

Bordwell, D. & Staiger, J. & Thompson, K., *El cine clásico de Hollywood*, Barcelona, Paidós, 1997

Bordwell, D. & Thompson, K., *Film Art: an Introduction*, New York, McGraw Hill, 2008

Bordwell, D., “Historical Poetics of Cinema”, en Palmer, B. (ed.), *The Cinematic Text: Methods and Approaches*, New York, AMS Press, 1989, 369-398

Bordwell, D., *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós, 1996

Brain, R.M., “Self-Projection: Hugo Münsterberg on Empathy and Oscillation in Cinema Spectatorship”, *Science in Context* 25 (2012): 329-

Brotons Capó, M. J., *El cine en Francia: 1895-1914. Reflejo de la cultura visual de una época*, Santander, Genuève Ediciones, 2014

Burch, N., *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, 1999

Burch, N., *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 2008

Cabot, M., “La crítica de Adorno a la cultura de masas”, en *Constelaciones: revista de teoría crítica*, 3 (Diciembre 2011): 130-147

Camus, A., *El mito de Sísifo*, Madrid, Alianza, 1981

Canudo, R., “Manifiesto de las Siete Artes”, en Alsina, H. & Romaguera i Ramió (eds.), *Textos y Manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra, 1989, 13-16

Carroll, N. “Art and Ethical Criticism: An Overview of Recent Directions of Research”, *Ethics* 110-2 (2000): 350-387

Carroll, N., “Film/Mind Analogies: the Case of Hugo Münsterberg”, en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46: 4 Summer (1988b): 489-499

Carroll, N., *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*, New York, Columbia University Press, 1988a

Carroll, N., *Philosophical Problems of Classical Film Theory*, New Jersey, Princeton University Press, 1988b

Carroll, N., "Prospects for Film Theory: A Personal Assessment", en Bordwell & Carroll (eds.), *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 1996, 37-70

Carroll, N., *The Philosophy of Motion Pictures*, Oxford, Blackwell Publishing, 2008

Carroll, N., *Una filosofía del arte de masas*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2002

Casetti, F., *Teorías del cine (1945-1990)*, Madrid, Cátedra, 2010

Casetti, F., "Theory, Post-theory, Neo-theories: Changes in Discourses, Changes in Objects", en *Cinémas* 17 (2007): 33-44

Cavell, S., "El pensamiento del cine", en *El cine, ¿puede hacernos mejores?*, Buenos Aires, Katz, 2008b, 19-66

Cavell, S., *El cine, ¿puede hacernos mejores?*, Buenos Aires, Katz, 2008

Cavell, S., "Foreword: An Audience for Philosophy", en *Must We Mean What We Say?: a Book of Essays*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976, xvii-xxix

Cavell, S., "La filosofía pasado mañana", en *El cine, ¿puede hacernos mejores?*, Buenos Aires: Katz, 2008e, 195-233



Cavell, S, “Lo que el cine sabe del bien”, en *El cine, ¿puede hacernos mejores?*, Buenos Aires, Katz, 2008d, 89-128

Cavell, S. “Prefacio”, en *El cine, ¿puede hacernos mejores?*, Buenos Aires, Katz, 2008a, 7-17

Cavell, S. *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*, Harvard, Harvard University Press, 1981

Cavell, S. “¿Qué sucede con las cosas en la pantalla?”, en *El cine, ¿puede hacernos mejores?*, Buenos Aires, Katz, 2008c, 67-88

Cavell, S. “The Conversation of Justice” en *Conditions Handsome and Unhandsome: The Constitution of Emersonian Perfectionism*, Chicago, University of Chicago Press, 1990, 101-143

Cavell, S., “The Fact of Television”, en *Themes Out of School*, San Francisco, North Point Press, 1984

Cavell, S., “The Future of Possibility”, en Kompridis, N. (ed.), *Philosophical Romanticism*, London & New York, Routledge, 2006, 21-31

Cavell, S., “The Uncanniness of the Ordinary”, en *The Tanner Lectures on Human Values*, Stanford, Stanford University Press, 1986, 83-117

Cavell, S., *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, Harvard, Harvard University Press, 1979

Cercas, J., (2008, 19 de Enero), “La épica de los sueños”, *El País*.  
Recuperado de:  
[http://elpais.com/diario/2008/01/19/babelia/1200703823\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2008/01/19/babelia/1200703823_850215.html)  
(28/07/16)

Ciment, M., *Kubrick*, Madrid, Akal, 2000

Conant, J., ‘An Interview with Stanley Cavell’, en Richard Fleming & Michael Payne (eds.), *The Senses of Stanley Cavell*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1989

Currie, G., “Cognitivism”, en Miller, T. & Stam, R. (eds.), *A Companion to Film Theory*, Oxford, Blackwell Publishing, 2004, 105-123

Daney, S., “El travelling de *Kapo*”, en *Perseverancia*, Buenos Aires, Ediciones El Amante, 1998, 21-44

Danto, A., “The Philosophical Disenfranchisement of Art”, en *Grand Street* 4: 3 Spring (1985), 171-189

Deleuze, G., *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984

Deleuze, G., *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1987

Didi-Huberman, G., “Cuando las imágenes tocan lo real”, en Didi-Huberman, G. & Chéroux, C. & Arnaldo, J., *Cuando las imágenes tocan lo*

real, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2003, pp. 9-36

Dwyer, S., “Censorship”, en *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, London & New York, Routledge, 2009, 29-39

Echart, P., “Las razones del filósofo: Stanley Cavell y el medio cinematográfico”, en *Archivos de la filmoteca* 53 (junio 2006), 198-215

Eco, U., *Apocalípticos e Integrados*, Barcelona, Lumen, 1984

Eisenstein, S., *La forma del cine*, Madrid, Siglo XXI, 1999

Eldridge, R. T., “How Movies Think: Cavell On Film As A Medium Of Art”, en *Estetika: The Central European Journal Of Aesthetics*, 51:1 (2014), 3-20

Epstein, J., *Jean Epstein: Critical Essays and New Translations*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2012

Epstein, J., “Magnification and Other Writings”, *October* 3 (Spring 1977): 9-25

Epstein, J., “On Certain Characteristics of *Photogénie*”, en Abel, R. (ed.), *French Film Theory and Criticism Vol. I: 1907-1929*, Princeton, Princeton University Press, 1993, 314-318

Foucault, M., *La voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI, 2006

Frampton, D., *Filmosophy: a Manifesto for a Radically New Way of Understanding Cinema*, London & New York, Wallflower Press, 2006

Freud, S., *Letters of Sigmund Freud*, New York, Dover Publications, 1992

Friedberg, A., “The End of Cinema: Multimedia and Technological Change”, en Mast, G. & Cohen, M. & Braudy, L. (eds.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, Oxford, Oxford University Press, 2009, 801-813

Friedberg, A., *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*, Berkeley, University of California Press, 1994

Gaut, B., *A Philosophy of Cinematic Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010

Gaut, B., “The Ethical Criticism of Art”, en Levinson, J. (ed.), *Aesthetics and Ethics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, 182-203

Giovanelli, A., “Cognitive Value and Imaginative Identification: The Case of Kubrick’s *Eyes Wide Shut*”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 68:4, 2010, pp. 356-366

Greenberg, C., “Avant-Garde and Kitsch”, en *Art and Culture: Critical Essays*, Boston, Beacon Press, 1965, 3-22

Gubern, R., *Historia del cine*, Barcelona, Anagrama, 2014

Gunning, T., "The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and The Avant-Garde", en Strauven, W. (ed.) *The cinema of attractions reloaded (Film Culture in Transition)*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2007

Heath, S., "On Screen, in Frame: Film and Ideology", en *Quarterly Review of Film Studies* 1:3 (1976), 251-265

Hoffman, K., "Where the Rainbow Ends", en *The philosophy of Stanley Kubrick*, The University Press of Kentucky, 2007, 59-85

Jacobs, S., "Hitchcock, the Holocaust, and the Long Take: Memory of the Camps", *Arcadia* 45: 2 (2010), 265-276

Jameson, F., "Reification and Utopia in Mass Culture", en *Social Text* 1 (1979, Winter), 130-148

Jarvie, I., *Filosofía del cine*, Madrid, Síntesis, 2011

Jay, M., *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley, University of California Press, 1993

Kickasola, J.G., "Semiotics and Semiology", en *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, London & New York, Routledge, 2009, 457-469

Kolker, R., *A Cinema of Loneliness*, Oxford University Press, 2011

Kracauer, S., *De Caligari a Hitler: Historia psicológica del cine alemán*,

Barcelona, Paidós, 1985

Kuberski, P., *Kubrick's total cinema: philosophical themes and formal qualities*, New York, Continuum International Publishing Group, 2012

Lastra, A. “El cine nos hace mejores: una respuesta a Stanley Cavell.”, en *Enl@ce* 6:1 (2009), 87-95

Langdale, A., “S(t)imulation of Mind: The Film Theory of Hugo Münsterberg”, en *Hugo Münsterberg on Film. The photoplay: a psychological study and other writings*, Londres, Routledge, 2002

Lefebvre, H., *La presencia y la ausencia: contribución a la teoría de las representaciones*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983

Levinson, J., “Messages in Art”, en Davies, S. (ed.), *Art and its message: meaning, morality and society*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1997, 70-84

Lipovetsky, G. & Serroy, J., *La pantalla global: cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Barcelona, Anagrama, 2009

Livingston, P., “Theses on Cinema as Philosophy”, en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 64:1, Winter (2006): 11-18

Livingston, P., *Cinema, Philosophy, Bergman: on Film as Philosophy*, Oxford, Oxford University Press, 2009

MacDonald, D., “A Theory of Mass Culture”, en Rosenberg, B. & Manning White, D. (eds.), *Mass Culture: the Popular Arts in America*, New York, The Free Press, 1957, 59-73

MacDonald, D., *Against the American Grain*, New York, Da Capo, 1983

Marcel, M., *El lenguaje del cine*, Barcelona, Gedisa, 2002

Maillard, C., “Emociones estéticas”, en *Thémata* 25 (2000), 49-53

Mandly Robles, A., “Andalucía: el valor de lo sagrado como cualidad estética”, en VV.AA., *La religiosidad popular: antropología e historia*, Barcelona, Anthropos, 1989, 215-230

McClelland, T., “The Philosophy of Film and Film as Philosophy”, en *Journal of Philosophy and the Moving Image* 2 (2011): 11-35

Mitchel, G., “The movies and Munsterberg”, en *Jump Cut*, nº 27 (1983): 57-60

Meeker, N., “Sade against Freud: Stanley Kubrick’s Reappraisal of the Libertine Subject”, recuperado de: <http://prosper.cofc.edu/~desade/papers/meeker01.pdf> (28/07/16)

Merrell, F., *Introducción a la semiótica de C. S. Peirce*, Maracaibo, Universidad del Zulia, 1998

Montiel, A., *Teorías del cine: un balance histórico*, Barcelona, Montesinos,

1999

Mouesca, J., *Érase una vez el cine: diccionario*, Santiago de Chile, LOM ediciones, 2001

Mulhall, S., “Film as Philosophy: The Very Idea”, en *Proceedings of the Aristotelian Society* vol. CVII, Part 3 (2007): 279-294

Mulhall, S., *On Film*, New York, Routledge, 2008

Mulhall, S., *Stanley Cavell: Philosophy's Recounting of the Ordinary*. Oxford, Clarendon Press, 1998

Munsterberg, H., “Connection in Science and Isolation in Art”, en Rader, M. (ed.), *A Modern Book of Esthetics: an Anthology*, New York, Holt, Rinehart & Winston Inc., 1960

Munsterberg, H., *Psychology: General and Applied*, New York, D. Appleton & Co., 1925

Munsterberg, H., *The Photoplay: a Psychological Study*, New York, D. Appleton and company, 1916

Munsterberg, H., *The Principles of Art Education*, New York, The Prang Educational Co., 1904

Munsterberg, H., “The Problem of Beauty”, *The Philosophical Review*, 18: 2



(1909): 121-146

Munsterberg, H., “Why We Go to The Movies”, en Allan Langdale (ed.), *Hugo Münsterberg on film. The photoplay: a psychological study and other writings*, Londres, Routledge, 2002

Novitz, D., “Noel Carroll's Theory of Mass Art”, en *Philosophic Exchange* 23: 1 (1992), pp. 39-49

Perez Chico, D., “Cine, filosofía y escepticismo. Stanley Cavell, La búsqueda de la felicidad: la comedia de enredo matrimonial en Hollywood”, en *Laguna* 9 (2001): 224-227

Pezzota, E., *Stanley Kubrick: Adapting the Sublime*, The University Press of Mississippi, 2013

Pudovkin, V., *Lecciones de cinematografía*, Madrid, Rialp, 1957

Read, R. & Goodenough, J. (eds.), *Film as Philosophy: Essays in Cinema after Wittgenstein and Cavell*, New York, Palgrave MacMillan, 2005

Rivette, J., “De la abyección”, en Antoine de Baecque (ed.), *Teoría y crítica del cine. Avatares de una cinefilia*, Barcelona, Paidós, 2005, 36-38

Rodowick, D. N., *Gilles Deleuze's Time Machine*, Durham & London, Duke University Press, 1997

Rodríguez Serrano, A., “Verdad e imagen: la edición en las representaciones  
352

filmicas del Holocausto”, en *Ámbitos. Revista internacional de comunicación*, nº 26 (otoño 2014)

Romero Escrivá, R., “Glosas a 'Noche y niebla’”, en *Frame: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación* nº 1 (2007), 128-145

Rothman, W. & Keane, M., *Reading Cavell's The World Viewed*, Detroit, Wayne State University Press, 2000

Sánchez-Biosca, V., *Sombras de Weimar: contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*, Madrid, Verdoux, 1990

Sánchez-Biosca, V., “Un realismo a la española: *El verdugo*, entre humor negro y modernidad”, en *Co-textes* 36 (1997), 79-89

Sánchez Noriega, J.L., *Historia del cine: teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Madrid, Alianza, 2002

Schnitzler, A., *Relato Soñado*, Barcelona, Acantilado, 2012

Scruton, R., “Photography and Representation”, en *Critical Inquiry* 7:3 Spring (1981): 577-603

Semprún, J., *La escritura o la vida*, Barcelona, Austral, 2015

Seoane Pinilla, J. & Mougán Rivero, J. C. & Lago Bornstein, J. C. *La democracia como un estilo de vida*, Madrid, Siglo XXI, 2009

Sinnerbrink, R., “Cavellian Meditations: How to Do Things with Film and Philosophy”, en *Film-Philosophy* 18 (2014), 50-69

Sinnerbrink, R., *Cinematic Ethics: Exploring Ethical Experience through Film*, New York & London, Routledge, 2016

Sinnerbrink, R., “Hugo Münsterberg”, en Felicity Colman (ed.), *Film, Theory and Philosophy: The key thinkers*, Montreal & Kingston, McGill-Queen’s University Press, 2010, 20-30

Sinnerbrink, R., *New Philosophies of Film: Thinking Images*, London & New York, Continuum International Publishing Group, 2011

Smith, M., “Film Art, Argument, and Ambiguity”, en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 64: 1 Winter (2006): 33-42

Smuts, A., “Film as Philosophy: in Defense of a Bold Thesis”, en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 67: 4 Fall (2009): 409-420

Sontag, S., *Styles of Radical Will*, New York, Picador, 2013

Sontag, S., “The Decay of Cinema”, en *The New York Times* (February 25, 1996)

Stam, R. & Burgoyne, R. & Flitterman-Lewis, S., *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Barcelona, Paidós, 1999

Stam, R., *Teorías del cine*, Barcelona, Paidós, 2012

Suárez Sánchez, J. A., “El desarrollo intelectual de la preguerra a la posguerra: Edmund Wilson, los *New York Intellectuals*, Kenneth Burke y F. O. Matthiessen”, en Miguel Alfonso, M. (ed.), *Historia de la teoría y la crítica literarias en Estados Unidos*, Madrid, Verbum, 2001, 199-254

Sussex, E., “The Fate of F3080”, en *Sight and Sound* 53 (1984), 92-97

Tatarkiewicz, W., *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Técnos, 2001

Truffaut, F., “Una cierta tendencia del cine francés”, en Alsina, H. & Romaguera i Ramió, J. (eds.), *Fuentes y Documentos del Cine: la estética, las escuelas y los movimientos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1998, 214-232

Turner, V., *The ritual process: structure and anti-structure*, New York, Cornell University Press, 1991

Turvey, M., *Doubting Vision. Film and the Revelationist Tradition*, Oxford, Oxford University Press, 2008

Turvey, M., “Jean Epstein's Cinema of Immanence: The Rehabilitation of the Corporal Eye”, *October* 83 (Winter 1998), 25-50

Van Gennepe, A., *Los ritos de paso*, Madrid, Alianza, 2008

Vargas-Llosa, M., “Las raíces de lo humano”, en *Letras libres* 3: 36 (2001): 18-23

Wartenberg, T., “Beyond Mere Illustration: How Films Can Be Philosophy”, en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 64:1 Winter (2006): 19-32

Wartenberg, T., “Film as Philosophy”, en *The Routledge Companion to Film and Philosophy*, London & New York, Routledge, 2009, 549-559

Watkins, P., Notes on Media Crisis, Barcelona, Quaderns Portàtils (MACBA), 2010

Wittgenstein, L., *Conferencia sobre ética*, Barcelona, Paidós, 1989

Wittgenstein, L., *Tractatus Logico-Philosophicus*, Madrid, Alianza, 2003

Wolfe, C. “Alone With America: Cavell, Emerson, and the Politics of Individualism” en *New Literary History* 25.1 (1994): 137-157

Youngblood, D.J., *Soviet Cinema in the Silent Era: 1918-1935*, Austin, University of Texas Press, 1991

Zucker, C., “Noël Carroll's *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory* (Review)”, en *Cinémas: Journal of Film Studies* vol. 1, n°1-2 (1990): 154- 162