

JAVIER RUIZ MOSCARDÓ
Universitat de València

Què és la “filosofia del cinema”? Una panoràmica sobre l'estat de la qüestió

What Is the “Philosophy of Film”? An Overview of the State of the Art

Resum: En la primera secció d'aquest article traçarem un “estat de la qüestió” del camp d'estudis conegut com a “filosofia del cinema”, amb especial interès en la seua gènesi. Seguirem, en conseqüència, el recorregut del debat meta-teòric que ha determinat els successius canvis de paradigma, centrant els tres moments que han marcat l'evolució dels estudis filosòfics sobre el cinema des dels inicis de la teoria clàssica fins al fragmentat panorama dels nostres dies. En la segona secció exposarem la discussió al voltant de la qüestió del “cinema-com-a-filosofia” (“film as philosophy”), un tòpic recent que ha abordat les possibilitats del cinema com si fóra un autèntic agent filosòfic capaç d'elaborar un tipus de pensament a l'altura de la mateixa filosofia. Aquesta perspectiva ha estat popularitzada en la seua forma actual per Stephen Mulhall, per la qual cosa ens basarem en la seua proposta com a mode de tematitzar la discussió i presentar les seues diferents varietats.

Abstract: In the first section of this paper 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.

Paraules clau: teoria del cinema; filosofia del cinema; metafilosofia; cinema-com-a-filosofia cognitivisme; Stephen Mulhall; Noël Carroll.

Keywords: Theory of Film; Philosophy of Film; Metaphilosophy; film-as-philosophy; Stephen Mulhall; Noël Carroll.

I. TEORIA CLÀSSICA, *GRAND THEORY* I *POST-THEORY*: EL DEBAT METATEÒRIC

1.1 *Les dues cares de la "teoria forta"*

SEGONS EXPOSA l'historiador Francesco Casetti (2007; 2010), s'han proposat bàsicament dues concepcions sobre què podria ser una *teoria* aplicada al cinema; nocions a les quals es pot afegir una tercera mirada caracteritzada per recelar, escèptica, de les possibilitats d'una empresa teòrica tal. Anomenarem la primera opció *forta*, la segona *moderada* i la tercera *dèbil*. Comencem la nostra aproximació, doncs, per la primera proposta.

Aquesta *teoria forta*, indubtable matriu de la resta d'actituds, està regida per un ambiciós afany de captació global¹ del fenomen amb vistes al desxiframent de les seues claus, funcionament i significat: "...theoretical discourse is intended to explore, define and generalize" (CASETTI 2007, 34); i, en virtut d'aquestes reveladores generalitzacions, intentarà aproximar-se a tres qüestions que pràcticament esgoten l'operativitat del fenomen estudiat: "...what cinema is, what it could be, and why it is what it is" (CASETTI 2007, 34). En la seua expressió més pura, les versions que millor casen amb aquesta concepció són les que constitueixen el que s'ha anomenat *Teoria Clàssica del Cinema* (CARROLL 1988B) o, seguint la tipologia de Casetti, *Teories Ontològiques* (CASETTI 2010, 22-3). Aquestes teories comparteixen un pressupost que permet fins i tot adjectivar-les com a essencialistes, 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 efecte, aquesta línia d'investigació dona per garantida l'existència unívoca del seu objecte d'estudi, al qual

¹ "[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. Èmfasi de l'autor).

atribueix una lògica interna autònoma susceptible de ser capturada, revelada i reproduïda. Per això, reprenent Casetti, “se compara con algo que considera intrínsecamente válido, opera sobre la certidumbre, escoge, en alguna medida, la *verdad*”² (CASETTI 2010, 23. Èmfasi de l'autor).

Si açò és així, la teoria clàssica del cinema ha aspirat a un tipus de *comprensió* tan ambiciosa que ha fregat, tant pels seus pressupostos com pel seu objectiu últim, la temptació de l'*explicació*. No obstant això, també ha ofert els ingredients necessaris per a articular un tipus de reflexió teòrica que il·lumine el fenomen de forma útil i unitària, un cop el teòric siga capaç de llimar els excessos essencialistes i renunciï, parafrasejant l'afortunat suggeriment de Theodor W. Adorno, a la *il·lusió de capturar amb la força del pensament la totalitat d'allò real* (ADORNO 1994, 73). Tal és l'opció, per completar l'esbós, que defensa el mateix Casetti en la seua *opera magna*, i que al seu parer permet mantenir un marc de referència genèric que no renegue del seu objecte —comminant-lo a dissoldre's i dispersar-se en una multitud de fragments que cancel·len qualsevol identitat del cinema per la via de detectar-lo “everywhere and nowhere” (CASETTI 2007, 36)— però que tampoc el cosifiqui ni el conceba com una dada immediata ja donada. Una concepció així de teoria funcionarà “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).³

Siga com siga, i ja que aquest article aspira a presentar alguns materials per a l'elaboració d'un cànon, ja estem en condicions d'explicitar que aquesta primera etapa, juntament amb els seus forts supòsits metodològics, va ser la primera a tematitzar-se i classificar-se convenientment. El pioner a centrar la qüestió va ser l'influent crític italià Guido Aristarco el 1951 amb el seu *Storia delle teoriche del film*, obra a la qual haurien de succeir, sobretot a partir dels anys setanta —el llibre d'Aristarco es va reeditar el 1963 ampliant el seu radi

² En la seua variant fundadora, la perspectiva essencialista es va fer forta en l'anàlisi d'allò que s'ha anomenat “l'especificitat del medi”. En paraules 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).

³ En positiu i més enllà d'aquests pressupostos procedimentals, la concepció de teoria de Casetti es concreta així: “...caracterizaremos una *teoría (del cine) como un conjunto de supuestos, más o menos organizado, más o menos explícito, más o menos vinculante, que sirve de referencia a un grupo de estudiosos para comprender y explicar en qué consiste el fenómeno en cuestión*” (CASETTI 2010, 10-1. Cursiva de l'autor). Cal notar com el nostre autor tracta de sintetitzar “comprensió” i “explicació” per evitar, d'una banda, que el pol de la comprensió afavorisca l'entropia i la dispersió i, de l'altra, que l'èmfasi en l'explicació fregue amb un rígid científisme o un temptador essencialisme. Els arrels d'aquesta òptica, com el mateix autor explicita, resulten de la combinació entre les propostes de Popper i Kuhn.

d'acció— sengles compendis avui ja clàssics; baste assenyalar el *Theories of Film* de Andrew Tudor (publicat el 1974) i el *The Major Film Theories. An Introduction* de Dudley Andrew (datat el 1978) com les meritòries puntes de llança que, alhora que cartografiaren el cànon, esdevingueren canòniques elles mateixes. Més endavant es van publicar altres dos manuals avui de referència, els quals van reforçar el marc que substanciava la teoria forta ja que van ampliar el traçat on els seus predecessors van haver d'aturar-se: *Teorie del cinema (1945-1990)* (primera edició de 1993) del propi Casetti i *Film Theory. An Introduction* de Robert Stam, ja al 2000. Més enllà d'aquest tipus de manuals panoràmics també han proliferat els estudis i monografies, d'entre els quals cal destacar el primerenc *Philosophical Problems of Classical Film Theory* de Noël Carroll (1988B) i els més recents *Film, Theory and Philosophy: the Key Thinkers* (Diversos autors) i *Film Theory. An Introduction through the Senses* (Thomas Elsaesser & Malte Hagener), tots dos apareguts el 2010. Altres obres de referència més generals, de les quals despunten el *Esthétique du film* de 1983 (Diversos autors) i el més proper *The Routledge Companion to Philosophy and Film* (Diversos autors 2009), també es fan ressò en nombrosos passatges de l'abast i ímpetu de la teoria clàssica.

El que pretenem assentar és que aquesta primera fase d'allò que venim anomenant teoria forta ja ha estat rigorosament sistematitzada, i disposem d'un aclaparador consens entre historiadors i investigadors sobre els autors que la conformen i a propòsit dels pressupostos i assumpcions compartides que els vinculen. Però, allò nuclear d'aquest punt als nostres efectes consisteix a subratllar les dues conseqüències següents:

La primera és que, com bé refereix 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). En altres termes: tant el camp de problemes que van pretendre aclarir com les eines conceptuals de les quals es van servir per a la seua tasca estaven íntimament connectades amb els temes i problemàtiques de la filosofia *stricto sensu*.⁴ De forma que no resulta una exageració afirmar que la teoria clàssica del cinema va esdevindre, ja en el seu propi context, filosofia per altres mitjans. I això en un doble sentit: en primer lloc, estem enfront de la teoria com a *aplicació filosòfica* —en la mesura en què l'arsenal conceptual utilit-

⁴ Així refereix la situació Noël Carroll (2008, 2): “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.”

zat és producte i creació, en els seus pilars mestres, de la tradició filosòfica— i, en segon lloc, trobem que la teoria forta del cinema podia suggerir noves línies de fuga per encarar-se amb certs problemes filosòfics tradicionals.⁵ Car no és baladí que la majoria d'aquells autors, encara que no exerciren directament com a filòsofs, disposaven d'una sòlida i àmplia formació filosòfica. La segona dada important ens permet cerciorar-nos que la teoria clàssica del cinema, no obstant haver estat posada en dubte amb bel·ligerància i èxit aparent, està rebent amb el temps cada vegada major interès, com testifica la profusió d'escrits dedicats a aquesta els últims anys. De nou és Sinnerbrink qui ens fa reparar en aquest fet: "...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). Lluny, doncs, de la presumpta superació d'un paradigma obsolet, assistim a una revitalització actualitzada dels clàssics fins i tot per part de l'òptica "moderada", en principi gens còmplice d'ambicions omnicomprehensives. Els motius d'aquest particular *retorn al futur* són múltiples i variats; ens detindrem a assenyalar alguns quan siga adient.

A partir dels anys seixanta, si prenem com a punt d'inflexió el pas endavant de Christian Metz⁶ —seguint en açò Casetti (2010, 107) i Stam (1992, 53 i ss)—, es va donar una mutació en el *pathos* de la teoria forta que marcaria la forma de pensar el cinema fins ben avançats els vuitanta. La perspectiva teòrica que hauria d'imposar-se durant aproximadament dues dècades ha rebut diverses denominacions: "Teories Metodològiques" (CASETTI 2010, 23), "[psychological-discursive] Subject Positioning Theory" (CASETTI 2007, 34; BORDWELL 1996, 3-8; STAM 1999, 147 i ss), "Psycho-Semiotic Marxist paradigm" (CARROLL 1988A)⁷ o, simplement, tal com ho expressara el propi Metz, "Semio-psicoanàlisi del cinema" (citada en STAM 1999, 40).⁸ No és empresa fàcil

⁵ Aquests dos aspectes, com detallarem pròximament, continuen sent els dos enfocaments principals de la relació entre la filosofia i el cinema, i resulta molt significatiu detectar-los operant al mateix temps en els clàssics. El primer pot centrar-se com a "filosofia del cinema" (prenent el model d'una "filosofia de..." al mode de les acostumades "filosofia de la ciència" o "filosofia del llenguatge"), mentre que el segon ha estat consigna't com a "film-philosophy" per tal d'incidir en com el cinema pot modificar, gràcies als seus propis mecanismes i elements, el tractament de certs problemes filosòfics tradicionals.

⁶ Ens referim a la publicació, en 1964, del seu famós article "Cinéma: langue ou langage?"

⁷ En un altre lloc, Carroll (1996, 61) resumeix el paradigma com segueix: "Psychoanalysis, conjoined with Marxism and later blended with various other radical, political perspectives, has dominated film theorizing for two decades."

⁸ Segons Casetti (2010, 109-11) i Bordwell (2009, 357-9) el precedent immediat que va permetre obrir camí va ser l'àrea de recerca que Gilbert Cohen-Séat va fundar com a "filmologie", institucionalitzada en 1947 amb la *Revue Internationale de Filmologie*.

sincretitzar en unes quantes màximes, donada la multiplicitat de les seues concrecions, l'esperit rector d'aquesta òptica; però podem començar la temptativa remarcant amb Casetti que gràcies a aquest gir la teoria clàssica del cinema “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 plantejament, en conseqüència, s'origina en la presa de distància d'interrogacions essencialistes —per abandonar, així, els compromisos ontològics amb l'objecte-cinema als quals obligava l'anterior punt de partida— i en el viratge des de la qüestió estètica cap a la científica; ara, en resum, ja no es tracta de “definir la naturaleza última del fenómeno para subrayar su peculiaridad [sino de] extraer de aquel una serie de observaciones para compararlas, utilizarlas como puntos de arranque para el trabajo y verificarlas mediante nuevos experimentos”⁹ (CASETTI 2010, 19). D'ací la decisió de tipificar aquesta segona etapa com a Teories Metodològiques, ja que serà el mètode que haja fundat la recerca allò que passarà a primer plànol. En altres termes, el nou programa proposarà començar amb una disciplina ja constituïda metodològicament (i, per tant, amb aspiracions a considerar-se científica) per a aplicar-la ulteriorment a l'anàlisi del cinema amb l'esperança que la combinació llance resultats fructífers.

Per resumir: enfront de la “globalitat” de la teoria clàssica s'oposa ara una sort de “seccionalitat”, ja que la lupa que observe el cinema renunciarà a captar la totalitat de les possibilitats del fenomen i haurà d'aconter-se amb estudiar les parts que els seus principis analítics li permeten. Pot servir-nos la imatge del cinema com un poliedre que només es puga conèixer recurrent-lo superfície a superfície; cadascuna de les cares serà una perspectiva, una porta que pot obrir-se amb la clau adequada per a obtenir informació sobre la figura, però el retrat complet quedarà simplement postulat i sense la capacitat d'excedir la suma de les parts. Com a màxim, i ací ha de notar-se la vessant més forta, podrà aspirar-se a una sort d'interseccionalitat en la qual es reuneixen de forma sintètica els resultats llançats per les diverses aplicacions disciplinàries, imitant aquell vell somni positivista de proposar una ontologia filant allò que les ciències resolguen sobre els diferents àmbits del coneixement.

Sent més específics, aquest rupturista *discurs del mètode* tindrà tantes variants com disciplines han acceptat el repte de barrejar-se amb el cinema.

⁹ Mereix la pena, per la seua claredat pedagògica, completar la descripció 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).

Les més decisives, com hem insinuat, seran la “semiòtica”, la “psicoanàlisi” i la “sociologia crítica” d’arrels marxistes (o, millor dit, la peculiar imbricació d’aquests tres sabers). Joseph G. Kickasola (2009, 459-63) exposa com segueix les dues fases que, d’acord amb els seus historiadors, ha travessat aquesta tradició:

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

Aquesta segona ona prefigurada per Wollen, l’estrictament “semio-psicoanalítica”, la conformen noms —per seleccionar els més recognoscibles— com Jean-Louis Baudry, Stephen Heath, Mary Ann Doane, Julia Kristeva i Laura Mulvey. Ambdues fases i els seus actors principals han estat satisfactòriament organitzats en sengles estudis; baste amb al·ludir —per la reconeguda qualitat i la intenció canònica de catalogar autors i ressaltar el paradigma que opera al rerefons— als epígrafs pertinents del propi Casetti (2010, cap. VI-X), al *New Vocabularies in Film Semiotics* (STAM & BURGOYNE & FLITTERMAN-LEWIS 1999 [ed. original de 1992]) i als capítols sobre psicoanàlisi i semiòtica de *The Routledge Companion to Film and Philosophy* (ALLEN 2009, 447-57; KICKASOLA 2009, 458-69). No obstant això, als voltants de 1996 tot estava disposat per a un tercer i més profund gir.

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

Potser haja sorprès que ens hàgem referit a les teories metodològiques com una segona fase de teoria forta, més encara si atenem el seu manifest abandonó de l’essencialisme i la seua auto-percepció com a teoria selectiva i parcial, allunyada d’afanys globals i totalitzadors. La teoria clàssica, fet i fet, confiava en un model de comprensió concebut com un *télos* més profund i estructural que les meres explicacions, en la línia dels grans sistemes de pensament que jalonen la història de la filosofia (*i.e.*, les ciències són parcials per definició, mentre la filosofia, encara que incerta, pot aventurar-se on la ciència es descobreix incapacitada); les teories metodològiques, per la seua banda, renegaven de la possibilitat de tal tipus de comprensió i es conformaven amb explicacions particulars i fal·libles a les quals no podia reduir-se el seu objecte d’estudi, però

per això mateix molt més estimulants i prometedores.¹⁰ Estem, doncs, davant una sort de reducció d'intensitat o deflació de la teoria forta? O, per contra, enfront d'una força encara més potent basada en la fe en el mètode, l'analiticitat, el científisme i la possibilitat de verificació empírica?

En aquest punt s'obren dues possibilitats de crítica, segons la posició en què ens instal·lem; seran les opcions que designem com a “teoria dèbil” i “teoria moderada”. Primerament emergirà la resposta culturalista-historicista (SINNERBRINK 2011, 4),¹¹ la qual apuntarà, amb la iconoclàstia dels *Cultural Studies* per bandera, al subtil científisme ocult darrere de l'aparent modèstia del procediment metodològic, encara pres de la gran tradició de filosofia sistemàtica; i, d'una altra part, irromprà la reacció cognitivista-naturalista (SINNERBRINK 2011, 4), la qual denunciarà la mistificació i les aspiracions pseudocientífiques del paradigma dominant. Ambdues rèpliques coincidirán a censurar les afinitats dels seus predecessors amb la teoria forta, encara que per camins contraris. Més endavant dedicarem unes línies a les ramificacions de la teoria dèbil. Però ara és moment de ressenyar les profundes conseqüències del gir analíticocognitivista.

És ja un tòpic acceptar que a la fi dels vuitanta el paradigma “Metzià-Lacanià-Althusserià”,¹² per etiquetar-lo mitjançant les seues tres influències més rellevants, donava símptomes d'esgotament i apareixia condemnat a morir d'èxit.¹³ És en aquest context on s'anirà forjant des de l'àmbit anglosaxó una sort d'avantguarda (ZUCKER 1990, 162) que es condensarà el 1996 amb la publicació de *Post-Theory: Reconstructing Film Studies* (coeditat pels dos capitosts del moviment: David Bordwell i Noël Carroll). Uns anys abans havien vist la llum diverses obres de caràcter eminentment crític, concebudes com una

¹⁰ Casetti, de nou, ho explica amb una atractiva fórmula: “La finalidad de la investigación se hace menos genérica, pero también, en cierta forma, más general” (CASETTI 2010, 27).

¹¹ També denominat *Teories de Camp* (CASETTI 2010).

¹² En cert lloc, Bordwell ironitza sobre l'ambició rerefons teòric dels seus adversaris mitjançant la denominació del paradigma com a “teoria SLAB”, fórmula que pretén emfatitzar les nombroses i variades “vaques sagrades” en les quals es va inspirar 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).

¹³ Bordwell accentua la rigidesa del model i la seua conseqüent monotonia com una de les principals causes del col·lapse: “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). També Carroll s'expressa en termes similars: “... Theory has outlived its academic utility or that it has merely run out of gas (that is, exhausted itself)” (CARROLL 1996, 38).

esmena a la totalitat d'allò que els membres d'aquest grup van caracteritzar irònicament com a "Grand Theory".¹⁴ Una de les més importants, de títol revelador, va ser *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*, signada per Carroll en 1988. Allà, Carroll (1988A, 234) conclou amb un *desideratum* que es volia profètic: "New modes of theorizing are necessary. We must start again". Al seu judici, era urgent reaccionar contra aquella *big picture theory* que havia delinat el paradigma hegemònic. Allò decisiu als nostres efectes, però, radica en el fet que aquestes "fal·làcies" i "mistificacions" eren producte del desenfocament teòric, és a dir, de l'assumpció d'un inadequat punt de partida que gravava inevitablement qualsevol resultat per culpa de la seua miopia. Com a alternativa, ja en aquell lloc Carroll va avançar l'horitzó metateòric que aclariria més endavant:

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)

Des dels començaments, doncs, podem apreciar com el dard enverinat de Carroll apunta a la pseudocientificitat dels seus contemporanis, en el marc tan en voga *in illo tempore* de les crítiques analítiques contra l'estil continental; el contraatac, en conseqüència, havia de ser preparat amb dues armes ben greixades pels seus reconeguts èxits i la seua posició ascendent, a saber: la psicologia cognitiva i el (neo)formalisme estètic,¹⁵ fes i revés del nou enfocament. Però, si açò és així, per ventura no es corre el risc de substituir una teoria metodològica (p.e.: la psicoanàlisi) per una nova (*i.e.*: el cognitivisme)?¹⁶ No se subscriu, amb

¹⁴ Aquesta "Grand Theory" estava formada, en resum de Sinnerbrink, per "1970s and 1980s film theory that combined psychoanalytic, semiotic and ideologico-critical —and its replacement by historicist, culturalist, and media-oriented approaches" (SINNERBRINK 2011, 14). Malgrat l'accent en les Teories Metodològiques, veiem que la crítica també estava dirigida, com explicitarem més endavant, al gir hermenèutic d'algunes *Teories de Camp*.

¹⁵ En aquesta primerenca obra el mateix Carroll ho insinua: "(...) this clarity, I submit, is the basis of our intense response to an engagement with movies. Movies appeal to our *cognitive faculties* by virtue of their *forms*." (CARROLL 1988A, 211. Èmfasi nostra).

¹⁶ El mateix Carroll confirma el risc: "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). I Bordwell, per la seua banda, adverteix del perill explícitament: "In sketching what I shall call cognitive theory, or the cognitive perspective or frame

aquest gest, tot el rerefons de la teoria forta per la via de canviar una disciplina a científica per una altra de provades virtuts epistèmiques? Per sortejar aquest perill, Carroll (1996, 40, 56, 58) recorre a diferents fórmules que ens autoritzen a titllar de *moderada* la nova proposta: “small-scale theorizing”, “dialectical criticism” o “interdisciplinary and piecemeal film theorizing”. El nostre autor, en efecte, no estalvia esforços a lliurar-se de la temptació de fer Teoria amb majúscules, i defuig per tots els mitjans qualsevol procediment que presente els seus descobriments “as a unified or totalizing system” (CARROLL 1996, 41). L’estratègia general, focalitzada a presentar el cognitivisme com una “postura” abans que com una “teoria unificada”, resa com segueix:

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. Èmfasi nostre)¹⁷

Abans d’arrodonir el traçat és precís referir-nos a un company de viatge clau en aquesta revolta. En 1989, en un article concebut a mode de manifest en defensa del cognitivisme, escrivia David Bordwell el següent: “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).¹⁸ Bordwell agafarà el testimoni i intentarà en-

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).

¹⁷ Gregory Currie ho expressarà d’aquesta forma: “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).

¹⁸ Per contra, en la línia de Carroll, Bordwell presumeix d’escriure des d’una posició de “moderate advocacy” (BORDWELL 1989, 12). En 1996 arrodonirà la fórmula i la batejarà com a “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

grandir la bretxa oberta per Carroll un any abans en el sòlid mur de la “Grand Theory”; el mateix 1989 publicarà *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, el qual se sumaria a l’obra que pot considerar-se, segons les paraules del mateix autor, “the first book within film studies to offer an explicit cognitive approach” (BORDWELL 2009, 360): *Narration in the Fiction Film*, de 1985. Altres treballs més tardans però no menys importants, com *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) i *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings and Cognition* de 1997 (Torben Grodal) van col·laborar a esbossar el camí i a alimentar les noves arrels. En aquest punt convé reivindicar una obra recent que ha aconseguit un quàdruple objectiu molt meritori: desgranar la història i motivacions del gir analíticocognitivista, centrar els seus principals autors, demarcar el camp de problemes a què s’enfronten i seleccionar els textos canònics que fins avui la constitueixen: *New Philosophies of Film: Thinking Images* (SINNERBRINK 2011). A aquella devem una gran part de les relacions d’aquest apartat.

En positiu, ja podem proposar alguns denominadors comuns del desafiament analític: a) l’actitud naturalista,¹⁹ b) l’argumentació rigorosa i la claredat conceptual, c) el suport en les ciències empíriques, d) el respecte a les intuïcions preteorètiques del sentit comú i, sobretot, i) la propedèutica de la psicologia cognitiva.²⁰ Ha de notar-se la voluntat dels simpatitzants del nou paradigma per fitar-ne amb promptitud el nou enfocament i les principals

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, 27-9. Èmfasi de l’autor).

¹⁹ “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).

²⁰ Així es presenta el rerefons cognitivista en paraules del seu 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 aquesta mateixa línia, Gregory Currie destil·la com segueix els ingredients bàsics del cognitivisme: “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).

problemàtiques, en una decisió conscient de política acadèmica i vocació de permanència: a més de l'esmentat *Post-Theory*, en 1997 va aparèixer el *Film Theory and Philosophy* (ed. Richard Allen & Murray Smith) i en 1999 el *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion* (ed. Carl Plantinga & Murray Smith). Avui dia, una vegada guanyada la batalla per la legitimitat —car tot nou paradigma, com venim insistint, es forja en el descrèdit del seu predecessor—, l'especialitat es troba ja institucionalitzada i ha aconseguit l'estatut, per dir-ho amb Kuhn, de “ciència normal” (sobretot en l'àmbit anglosaxó). Passat el moment inicial d'unitat enfront de l'enemic comú, les seues dissensions internes, rivalitats i posicions oposades s'han aguditzat, símptoma sens dubte de la bona salut d'una genuïna “Philosophy of Film”.

1.3 (Neo)historicisme i temps postcinematogràfics

La teoria moderada va néixer com a combativa reacció vers allò que es considerava mera especulació i vacuïtat de fons disfressada amb argot tècnic per a iniciats. Reivindicant el sentit comú, van sospitar del poder embriagador de la Teoria, a la qual en ocasions veien com una sort de lent mal calibrada que embrutia el seu objecte en lloc de reportar-li nitidesa. No obstant això, en cap cas van pretendre engreixar les files atapeïdes aquells dies d'antiteòrics o profetes d'un avenir post-filosòfic; la següent sentència de Carroll, presentada a mode d'eslògan, dóna la mesura de la seua pulsio reformista: “Theory is an obstacle to authentic theorizing” (CARROLL 1996, 41). Un teoritzar vigoritzat que, una vegada reconstruït, mantindria el compromís amb la racionalitat de l'empresa teòrica i aspiraria sense ambigüitats al fet que les seues prospeccions es consideren veritables.²¹ Com certifica Casetti (2007, 35):

²¹ La següent cita de Bordwell mostra la confiança en el concepte de “veritat” una vegada llimades les asprors correspondentistes del mateix: “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). També Carroll defensa la veritat com a aproximació probable als processos reals, si bé subratlla que desitja emmarcar els seus descobriments en un concepte postpositivista de teoria amb el fal·libilisme com a horitzó: “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. Èmfasi nostre).

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

Tant és així que no només van batallar contra el paradigma semiopsicoanalític, sinó també contra l'altra reacció a aquell que va prendre cos a finals dels vuitanta: l'anomenat *culturalisme* (BORDWELL 1996, 12), *historicisme* (SINNERBRINK 2011, 4), *teories de camp* (CASSETTI 2010, 22) o, com proposem ací —en sintonia amb el diagnòstic que proposara Gianni Vattimo per als temps que habitem— “teoria dèbil”.²² És cert que aquesta última comparteix amb la conducta moderada almenys tres objeccions vers el paradigma anterior, a saber: l'excés de sistematisme, la presentació d'un subjecte quasi-determinat per forces i energies que li sobrepassen —i que l'ús de la tècnica adequada podria treure a la llum— i l'ahistoricisme regnant. Ambdues rèpliques, doncs, comparteixen cert esperit fragmentari (“piecemeal or small-scale theorizing”), el privilegi dels casos concrets i l'estudi de problemàtiques ben fitades i definides.²³ I, no obstant això, per als cognitivistes la teoria dèbil no serà més que una altra varietat dissimulada de “Grand Theory”.

La classificació que proposa Bordwell del “culturalisme” ens permet centrar la diferència. El nostre autor detecta tres variants d'aquest (BORDWELL 1996, 9-11): en primer lloc, el llegat de l'escola de Frankfurt en allò que concerneix l'anàlisi de la “indústria cultural”; en segon lloc, tot l'espectre d'estudis que es pot etiquetar com a postmodernisme, centrat principalment en l'estudi de la “societat de l'espectacle” i els “mass-media”; i, finalment, el vast àmbit dels *Cultural Studies*, focalitzats en les “microhistòries” i més propers a la *interpretació* que a qualsevol mode d'experimentació fal·lible.²⁴ Les tres concrecions

²² La presentació més àmplia d'aquest enorme territori por trobar-se en Casetti (2010, cap. XI-XVI).

²³ El mateix Bordwell, ferotge enemic del culturalisme, comença reconeixent les afinitats: “Many culturalists object to this ‘totalizing’ 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, 12).

²⁴ Casetti ha definit aquesta variant, la més representativa del gir culturalista, com segueix: “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

comparteixen, com assenyala Casetti (2010, 27), “la tendencia a renunciar a los modelos fuertes y a operar sobre las intersecciones, singularidades, líneas de fuga y agujeros negros”.

Però succeeix que els pressupostos de la teoria dèbil —entre d’altres: la “cultura” com a pedra de toc de totes les formacions socials,²⁵ l’èmfasi en els usos dels textos abans que en els propis textos, la tàcita acceptació del constructivisme social (també en qüestions relatives a la identitat personal i als processos psicològics de comprensió d’un film) i la desconfiança, per ideològiques, envers les ciències empíriques— fan perillar la possibilitat d’un marc de referència que aporte coherència als estudis sobre cinema. Si la decadència de la semiopsicoanàlisi va deixar un buit teòric incapaç de cobrir la necessitat d’explicacions, el fet és que la “teoria dèbil”, segons el parer dels seus crítics, no va poder omplir el buit i en certa forma va perllongar el paradigma anterior activant altres ressorts. Per això, assenyalen Carroll i Bordwell, també ha de considerar-se la teoria dèbil com una part d’eixa “Grand Theory” a demolir; car, en definitiva, als excessos del sistematisme han oposat mers estudis dispersos que renunciïn a qualsevol marc general en el qual integrar resultats, a l’acusació de determinisme han respost amb una teoria de la subjectivitat igual “d’esotèrica” i “antiracionalista” (BORDWELL 1996, 14), i, finalment, als encertats càrrecs d’ahistoricisme han contestat amb petites històries guiades políticament i condemnades a esgotar-se com a simples exemples de les seues doctrines. També ací Sinnerbrink sintetitza amb mestratge els dos punts centrals —comuns a la semiopsicoanàlisi i a la teoria dèbil— amb els quals no podien transigir els cognitivistes:

(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)

subjects and subcultures alike appropriate film, some running distinctly counter to the dictates of the text.” (CASETTI 2007, 41).

²⁵ Andrew proposa una didàctica defensa d’aquesta hipòstasi de la “cultura” i la primacia de l’hermenèutica com a correlat: “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 inflect culture) culture is the origin and end of our experience.” (ANDREW 1984, 199).

Resta assenyalar un corollari del paradigma culturalista, també essencial a la divergència amb el cognitivisme. Es tracta del pressupost sobre què ha d'entendre's per història del cinema. Segons els autors neohistoricistes,²⁶ cal un replantejament profund sobre els orígens i evolució del cinema, ja que al seu semblar la fórmula "història del cinema" és força restrictiva i perpetua el prejudici essencialista d'un objecte amb límits definits i regit per processos estables. Per contra, una mirada atenta revela que no està tan clar què puga ser el cinema, tenint en compte la inherent relació d'aquest amb altres camps, pràctiques i disciplines.²⁷

Dos són els aspectes que han de cridar-nos l'atenció. El primer radica en el fet que, encara que exagerat, l'anotació neohistoricista assenyala una evidència ineludible si hem de pensar el cinema des del nostre present; i és que els canvis en la pràctica cinematogràfica han estat tan profunds i han recorregut tants nivells que resulta temptador concloure que el cinema s'ha cancel·lat dialècticament a si mateix.²⁸ El segon segueix el rastre de l'impuls metateòric que ens està servint de fil conductor, i permet observar les conclusions historicistes com a símptoma del descrèdit de l'empresa teòrica que continua vigent en l'actualitat. Siga com siga, per sort ens trobem amb una darrera òptica la pretensió de la qual és restituir a la filosofia tota la seua dignitat teòrica.

1.4 L'allargada ombra de Stanley Cavell i Gilles Deleuze

No podem concloure aquest modest estat de la qüestió sense esmentar dues fites que van suposar un punt d'inflexió clau. Gràcies a la publicació, primer en 1971 [reed. en 1979], de *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film* per part de Stanley Cavell²⁹ i, poc després, de *Cinema I: L'Image-*

²⁶ Casetti (2007, 38-9) destaca autors com Tom Gunning, Dudley Andrew, Charles Musser, Janet Staiger i Jonathan Beller.

²⁷ "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).

²⁸ Així exposen Lipovetsky i Serroy la situació: "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).

²⁹ Cavell va publicar posteriorment altres dos treballs sobre cinema igual d'influents que la seua *opera prima*, a saber: en 1981 *Pursuits of Happiness: the Hollywood Comedy of Remarriage* i en 1996 *Contesting Tears: the Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*.

mouvement i *Cinema II: L'image-temps* (1983 i 1985, respectivament) amb Gilles Deleuze com a autor, es van obrir possibilitats fins llavors inèdites per a la unió del cinema i la filosofia. Malgrat la seua desaparitat, tots dos subscriuen la idea que el cinema pot concebre's, tal com ho expresara Alain Badiou, com a *experimentació i situació filosòfica*. Aquesta opció considera, seguint amb l'afortunada glossa de Badiou, que la relació entre la filosofia i el cinema "es viva, concreta [...] es una relació de transformació. El cine transforma la filosofia" (BADIOU 2004, 23). El sentit d'aquesta transformació dependrà de cada autor, però en línies generals pot sostenir-se la convicció que el cinema disposa d'una potència pròpia de pensament capaç d'influir en el tractament de nombrosos problemes filosòfics tradicionals. Baste als nostres efectes amb citar el nexa comú que proposa Sinnerbrink entre els dos gegants:

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 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. Èmfasi de l'autor)

Concloem el nostre viatge, per fi, en una de les estacions més ambicioses, car aquesta perspectiva mantindrà que el cinema pot fer veritables aportacions als debats filosòfics, amb la mateixa serietat que els filòsofs professionals mateixos. La filosofia, en suma, no pot romandre al marge del cinema, sota pena de renunciar a una enriquidora dialèctica entre les dues pràctiques. L'allargada ombra d'aquest *tour de force* engloba autors com Stephen Mulhall, Daniel Frampton, Jacques Rancière, Slavoj Žižek i el propi Alain Badiou. Al mateix temps, aquesta perspectiva ha obert un estimulant debat sobre en quin(s) sentit(s) el cinema està facultat per a pensar filosòficament, o fins i tot si ho està. La nòmina de combatents que han mesurat les seues forces en aquesta darrera disputa, coneguda com el tòpic del cinema-com-a-filosofia ("film as

philosophy”), inclou noms com ara Thomas Wartenberg, Paisley Livingston, Murray Smith, Aaron Smuts, Tod McClelland i els mateixos Mulhall i Frampton. Aquesta enumeració demostra l’amplitud del radi d’acció de la proposta i fa notar que el tema, lluny de clausurar-se, segueix d’actualitat i amenaça amb remoure alguns fonaments de la filosofia estandarditzada. Vegem-ho en detall a continuació.

2. “FILM-AS-PHILOSOPHY”: EL DEBAT METAFILOSÒFIC

2.1 Més enllà de la “filosofia del cinema”

La possibilitat, oberta per Cavell i Deleuze en la dècada dels 80, que el cinema estiga capacitat per exercitar el pensament d’una forma anàloga a la filosofia mateixa involucra una sèrie de qüestions metafilosòfiques que convé aclarir. D’antuvi, ha d’advertir-se l’impuls per transcendir el model habitual d’una “filosofia de”; si bé no es tracta de negar la pertinència d’aquesta forma corrent de practicar filosofia, sí és cert que la tesi que es pretén defensar exigeix una demarcació. Stephen Mulhall, avesat deixeble de Cavell i el més ferotge defensor contemporani de les aptituds filosòfiques del cinema, ha definit com segueix el “mode parasitari” del quefer filosòfic: “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 practitioners within this domain are not capable of answering” (MULHALL 2007, 280). Com a alternativa, allò que es proposa ací és una inversió d’aquesta forma comú de plantejar l’operativitat de la filosofia, insuficient si del que tractem és d’explorar fins a quin punt el cinema pot alterar la mateixa filosofia; ja no es tracta de realitzar únicament filosofia *del* cinema sinó més aviat d’atrevir-nos a tractar el cinema *com (si fóra)* filosofia. Insistim que no es qüestiona la validesa de la “filosofia del cinema”, sinó que es proposa una nova via que conjugue elements filosòfics i cinematogràfics per deixar-se contaminar pels resultats de l’experiment.³⁰

³⁰ Tod McClellan presenta així la demarcació: “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* participates in the philosophical investigation.” (MCCLELLAN 2011, 11. Cursiva de l’autor).

En aquesta línia, la relació entre la filosofia i el cinema tampoc podrà reduir-se, com ha ocorregut tradicionalment, a la mera exemplificació didàctica de problemes i situacions filosòfiques; lluny d'encasellar-lo en un simple complement i un recurs retòric de suport —concebut el cinema, en definitiva, com un ampli reservori d'exemples—, des d'aquesta òptica cal considerar-lo com un mitjà de reflexió filosòfica *per se*, capaç de contribuir al coneixement filosòfic no només reflectint argumentacions alienes sinó exercitant el seu propi mode de pensament d'una forma autònoma i eficaç. Fins i tot fins al punt, segons la posició més extrema, de construir un criticisme prou sofisticat capaç de refutar opcions teòriques al complet.³¹

És justament en aquest punt on apareix un risc que convé afrontar, a saber: la possibilitat que una opció així impliqui una sort de teoria positiva del cinema, per dilatada que aquesta siga. Fins i tot restringint la perspectiva als seus trets i potencialitats filosòfiques, el nostre transsumpte teòric comportarà possiblement una resposta a la pregunta sobre la natura i possibilitats del cinema. I, amb això, haurà de remetre's a aquelles propietats del mitjà cinematogràfic que l'habiliten per a expressar-se filosòficament, fregant la tesi essencialista. Per açò, toparem amb certs compromisos sobre "l'especificitat cinematogràfica" que hauran de justificar-se arribat el cas. La fórmula "cinema-com-a-filosofia" obliga, doncs, a articular una resolució sobre l'especificitat (filosòfica) del medi, a destacar-ne les peculiaritats i a desentranyar-ne el *modus operandi*.³²

La segona implicació afecta directament la natura i funcions de la filosofia mateixa.³³ I és que, en efecte, animar la filosofia a entrar al cinema suposa una determinada idea sobre "què és" i "per a què" serveix la nostra disciplina, i per tant un compromís amb un(s) mètode(s), un (possible) objecte i una finalitat (desitjada). El matrimoni entre la filosofia i el cinema transforma ja des del principi la filosofia, obligant-la a retrocedir un pas i a replantejar-se els seus objectius i aspiracions, en franca lluita contra certes versions assumides inercialment.

A continuació, rastrejarem algunes de les opcions que s'han barrejat per aclarir la matèria, al fil d'un cavellà de primera fila que es va atrevir a posar la

³¹ Trobem una de les defenses més extremes d'aquesta tesi en la posició de Daniel Frampton (2006, 11): "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."

³² Livingston resumeix així el requisit: "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 de l'autor).

³³ "The idea of film as philosophy thus raises the question of what counts as 'philosophy'" (SINNERBRINK 2011, 135). Livingston també subratlla aquest aspecte: "...it should be clear that how the multifarious term 'philosophy' is to be understood is a crucial issue" (LIVINGSTON 2009, 11). El que està en joc, doncs, és encara més ampli que la mera concepció del cinema: el tema de fons serà, per dir-ho en termes tan clars com desacreditats, l'essència de la filosofia.

qüestió damunt de la taula: Stephen Mulhall i la seua idea que cert cinema pot considerar-se “filosofia en acció” (“philosophy in action” o “film as philosophizing”). Sens dubte, el filòsof d’Oxford ha estat qui millor ha establert els termes del debat i entorn de la seua proposta han gravitat la resta de combatents, per la qual cosa hem decidit prendre’l com a punt de referència. Al temps, complementarem el retrat amb altres veus que han participat en una discussió tan estimulante com inacabada.

2.2 *Stephen Mulhall i el cinema com a filosofia en acció (“philosophy in action”)*

Thomas Wartenberg ha definit almenys sis modes en els quals la relació entre cinema i filosofia pot materialitzar-se.³⁴ Dels sis, els dos primers poden semblar, *prima facie*, lliures de complicacions. El primer pas, siga com siga, consisteix a acceptar un pressupost de difícil negació, 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 cinema és capaç de presentar idees filosòfiques —deixem a un costat, de moment, en què poden consistir tals idees i en què es diferencien de les no-filosòfiques—, el següent pas consistirà a elucidar com ho fa; els seus mitjans i procediments, en definitiva.

Els dos primers, dièiem, són fins a cert punt aproblemàtics. En primer lloc, una pel·lícula pot exhibir la reproducció filmada d’arguments filosòfics.³⁵ Aquest seria el cas, per exemple, d’algunes seqüències de *Inherit the Wind* (Stanley Kramer, 1960), quan l’advocat interpretat per Spencer Tracy reproduïx verbalment algunes idees de *El malestar en la cultura* de Sigmund Freud sobre les ombres del progrés. Com Wartenberg reconeix, aquest model manca de rellevància al debat contemporani sobre el cinema-com-a-filosofia. En segon lloc, una pel·lícula o una seqüència poden servir com a exemple i il·lustració d’un problema o una tesi filosòfica. Els exemples són múltiples i van des del cinema de Bergman, conscientment filosòfic, fins a les seqüències de diversos films que utilitza Slavoj Žižek per a acompanyar les seues idees sobre la psicoanàlisi i la ideologia en els documentals que protagonitza.³⁶ En resum: “A film that illustrates a philosophical theory can be doing philosophy in a similar way

³⁴ “Film as... a) Recording the reading of a philosophical argument, b) Illustrating philosophical theories, c) Counterexample, d) Making philosophical claims, e) Self-definitional, and f) Social criticism.” (WARTENBERG 2009, 556-8).

³⁵ “...a film can do philosophy by simply recording the reading of a philosophical argument” (WARTENBERG 2009, 550).

³⁶ Vegeu Slavoj Žižek & Sophie Fiennes, *The Pervert’s Guide to Cinema*, Reino Unido, 2006 y *The Pervert’s Guide to Ideology*, Reino Unido, 2012.

to a journal article: it can make the theory seem more plausible to its audience.” (WARTENBERG 2009, 556).

Com ha assenyalat Paisley Livingston, el més escèptic dels defensors de la tesi del cinema com a filosofia, aquesta segona posició no està exempta de problemes. El principal, al seu judici, és que per a considerar qualsevol contingut filosòfic com a propi d'un film, hauria de ser possible articular eixe contingut d'una forma distintivament cinematogràfica;³⁷ però, per fer-ho comprensible se sol parafrasejar aquell contingut mitjançant vocabulari filosòfic. Això fa que el presumpte contingut filosòfic del film siga en tot moment dependent de, i estiga subordinat a, la pròpia filosofia. Els exemples, en definitiva, són només això: mers exemples. El potencial filosòfic dels mateixos cal buscar-lo en una altra part. Entre *The Matrix* (Germans Wachowski, 1999) i les *Meditacions Metafísiques* de Descartes hi ha un abisme insalvable. I si açò ocorre ja amb els exemples, imaginem el dèficit filosòfic que poden arrossegar altres propostes més ambicioses.³⁸

Hem de notar, abans d'endinsar-nos en la rèplica de Mulhall, que alguna cosa s'ha guanyat a través de l'exposició de Wartenberg. Per evitar els problemes de l'essencialisme dels quals parlarem amb anterioritat, el nostre autor només exigeix l'acceptació de dos modestos principis: respecte del cinema, que siga capaç d'afrontar *en algun sentit* els problemes de la tradició filosòfica —i amb aquest gest generalista evita, d'antuvi, el compromís amb algun contingut específic i distintiu— i, respecte de la filosofia, que la considerem en el sentit més ampli, com aquella disciplina que s'ocupa dels aspectes més rellevants i íntims de la vida humana (problemes definits per la mateixa història de la

³⁷ És important subratllar que la contribució filosòfica del film ha de constituir-se en virtut dels seus mecanismes exclusivament cinematogràfics, car en cas contrari es cancel·laria la idea que el film està filosofant *com a film*: “(...) 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. Èmfasi nostre). Clar que, així les coses, el primer que haurà d'argumentar-se és quin conjunt de mecanismes i processos cal adscriure exclusivament al mitjà cinematogràfic i quina pot ser la seua potència filosòfica.

³⁸ Llegim l'argument del “dilema de la parafrasi” tal com el formula el seu 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). Dit d'una altra forma: si no és possible parafrasejar l'aportació filosòfica del film (com a film) és perquè aquesta no s'ha pogut detectar, i en conseqüència cal sospitar de la seua existència efectiva. Si, per contra, podem parafrasejar-lo de forma adequada, llavors deixarà de ser evident la contribució purament cinematogràfica, ja que la traducció lingüística apareix com la mediació necessària per a la captació d'aquest contingut filosòfic.

filosofia i que estarien relacionats sobretot, en aquesta formulació, amb el sentit vital).³⁹ Mitjançant aquesta aposta per una concepció prou clàssica de la filosofia —*grosso modo*: els problemes de la filosofia vindrien proposats per la mateixa tradició filosòfica i determinats, bàsicament, per les ansietats existencials històricament registrades— és possible postular una metafilosofia que evite una posició fèrria de les funcions del quefer filosòfic i, al temps, estudiar el cinema sense comprometre'ns amb una teoria forta del mateix (car al compromís amb caràcters tancats i unívocs del medi cinematogràfic se li oposa una òptica pluralista que admet diverses concrecions). Certament és una òptica limitada, ja que deixa fora moltes perspectives que poden llançar no poca llum sobre el nostre fenomen; però, al temps, aquest límit constitueix també la seua possibilitat més fructífera: la de permetre que alguns films siguin capaços de filosofar amb la mateixa legitimitat que un autor consagrat. El següent pas lògic serà aclarir les diverses formes en què pot fer-ho.

Aquest punt de partida és el que assumeix Mulhall a l'hora de desenvolupar la idea que alguns films —inclosos, en la seua ambiciosa exposició, aquells que podríem considerar mers divertiments comercials, com les sagues *Alien* i *Mission: Impossible*— són capaços d'articular sengles discursos filosòfics. Per a Mulhall, doncs, el cinema pot realitzar veritables contribucions reals als debats filosòfics amb la mateixa serietat i sistematicitat que tants filòsofs professionals, i en cap cas cal conformar-se amb el fet que el límit (filosòfic) del cinema el constitueix la seua qualitat il·lustrativa.⁴⁰ Com salvar, llavors, el problema de la “traducció” assenyalat per Livingston tenint en compte que un film no *argumenta* ni *dóna raons*? Com rastrejar el potencial filosòfic d'una pel·lícula sense fer-lo dependent de la filosofia que li és prèvia? Com evitar el risc d'universalitat que acostaria aquestes propeccions a un

³⁹ “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). Aquesta forma laxa d'entendre la filosofia l'ha centrada Murray Smith com a “estratègia expansiva”, una òptica comuna a tots els defensors de la tesi del cinema-com-a-filosofia: “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).

⁴⁰ “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. Èmfasi nostra).

indesitjable essencialisme, dirigint el debat cap a algun tipus de compromís amb l'especificitat cinematogràfica?

El primer gest de Mulhall consisteix a demarcar la “filosofia del cinema” del “cinema en la condició de la filosofia”. Per filosofia del cinema cal entendre el “mode parasitari” de la filosofia que vàrem referir anteriorment. Així, quan la “filosofia de la ciència”, per exemple, s’interroga sobre les implicacions de la inducció o detalla les conseqüències ontològiques del principi d’incertesa, estaria transcendint els límits de la praxi científica per a endinsar-se, mitjançant aquest moviment auto-reflexiu, al territori de la filosofia. S’assumeix, per tant, que les disciplines sobre les quals s’aplica la lupa filosòfica són *mudes* respecte d’aquest tipus d’interrogants, car inevitablement caurien en el vici de la circularitat en recórrer una vegada i una altra a la xarxa conceptual que les constitueix per explicar, precisament, aquests conceptes que s’han problematitzat. En paraules de Mulhall: “anything they offer in response will presuppose the very categories that are in question” (MULHALL 2008, 130).

Però, succeeix que aquesta fórmula planteja també interrogants. Sentim el primer en paraules del nostre 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)

Aquesta crítica ens porta a la tesi més arriscada de Mulhall pel que fa a la natura i funcions de la filosofia. La condició que ha d’acomplir la tasca filosòfica per a evitar la circularitat que sol atribuir a les disciplines que aborda —això és: la inevitabilitat de recórrer al seu propi lèxic, tingut per auto-evident, a l’hora d’interrogar-se sobre els seus pressupostos i assumpcions conceptuals— no és una altra que qüestionar-se també les seues pròpies condicions de possibilitat. En suma: només una filosofia autoconscient i (auto)reflexiva, disposada a no assumir com a definitiu i donat cap mètode o conjunt de categories, és mereixedora de considerar-se tal. La nòmina de pensadors que inspiren aquesta òptica és explícitament enumerada per Mulhall: Emerson, Wittgenstein, Austin, Cavell, Nietzsche i Heidegger; cadascun d’ells encara el seu filosofar des del reconeixement que les condicions de possibilitat de la filosofia són problemàtiques. La clau, en altres termes, consisteix a no acceptar com a definitiu cap marc o espai de raonament previ i immutable, i considerar com a tasca filosòfica ineludible “a way to recognize certain topics and opinions about them as

defining a space of thinking that we might inhabit” (MULHALL 2008, 137). I, després, qüestionar i replantejar aquest mateix *espai de raons* per tal de proposar noves perspectives.

En la versió de Mulhall, la possible solució es concreta recuperant la noció cavelliana de “vies de pensament” (“pathways for thinking”), referida per Nathan Andersen⁴¹ —en uns termes que Mulhall admet com a propis— com segueix: “an open space in which thinking takes place, enabling new modes of organizing and making sense of experience and knowledge” (citada en MULHALL 2007, 286). No arribem, així, a un principi similar al que proposava Wartenberg? No es tracta, fet i fet, d’entendre la filosofia en sentit ampli, com aquella caixa d’eines que permet tematitzar la nostra experiència i els problemes que es deriven d’aquesta? Amb aquest gir és possible justificar la nostra empresa: la filosofia del cinema, quan treballa amb aquests pressupostos —sempre oberts, inconclusos, dialogants, provisionals—, pot qüestionar l’anomenada filosofia tradicional i ampliar les seues mires.⁴² La filosofia del cinema es converteix així en “cinema com a filosofia”. La filosofia, en fi, serà mestissa o no serà.

Resta, finalment, enfrontar les crítiques de Livingston sobre la impossibilitat de determinar el contingut filosòfic d’un film sense parafrasejar-lo lingüísticament. I fer-ho, a més, sense la temptació de postular una teoria del cinema amb tendència a la universalitat centrada en la promoció dels caràcters distintivament cinematogràfics que li conferirien valor filosòfic. La primera part de l’estratègia és el corollari de les reflexions precedents: el requisit perquè el cinema competisca amb la filosofia serà aconseguir la seua mateixa condició. Si aquesta condició consistia a sospitar en tot moment de les seues conviccions —*v.gr.*, problematitzar els seus principis axiomàtics—, el mateix haurà d’ocórrer amb el cinema.

Açò no és sinó una altra forma de parlar de modernitat cinematogràfica. I no ens referim només a films com *La nuit américaine* (François Truffaut, 1973), usualment classificats com a “cinema dins del cinema”, en els quals la pròpia trama va revelant, com en un joc de miralls, els processos tècnics

⁴¹ El mateix Andersen (2003) proposa una aclaridora síntesi del rerefons mulhallià: “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”.

⁴² En paraules de Mulhall (2007, 292): “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 conception 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”.

i industrials que construeixen tota producció cinematogràfica. Ni tampoc hi ha prou amb limitar-se a exercicis metacinematogràfics d'un Vertov o un Godard, de clara inspiració experimental i avantguardista. També, en la fórmula de Mulhall, és pertinent al·ludir a un altre tipus de pel·lícules jutjades com a convencionals. Perquè tot film és un producte *intencional* i, com a tal, el seu procés de creació involucra la posada en qüestió dels seus fonaments:

...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 segon criteri que imposa Mulhall per a valorar un film com a filosofia en acció és l'anàlisi d'una pel·lícula com a constituent una "totalitat" significant, de la qual no valdria separar-ne alguna de les parts [*v.gr.*: una seqüència, un diàleg, un plànol...] com si foren autosubsistents (car d'aquesta forma estariem violentant el film i forçant-lo per als nostres propòsits *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. Èmfasi nostre). És important assenyalar els requisits que subministra el nostre autor, ja que en cas contrari podria pensar-se que Mulhall es conforma amb l'arbitrarietat i la resposta subjectiva del teòric com a únics criteris per a detectar l'aportació filosòfica d'un film.

No obstant això, aquestes condicions no ofereixen encara les suficients coordenades per a facilitar la tasca de llistar els films activament filosòfics, per la qual cosa la pregunta pels mitjans continua en peu: com poden exhibir exactament aquella "relació activa i interrogadora" envers les seues condicions de possibilitat? I és en aquest punt on es torna precís renunciar a una teoria general o a un manual apriorístic que permeta detectar en el cinema aquests moments de genuïna filosofia. No hi ha un altre remei que acceptar la "prioritat del particular" i rebutjar tot apriorisme, car solament un examen detallat de films específics pot resultar convincent.⁴³ Aquesta mateixa prospecció és la que pot derrocar, al seu judici, les crítiques de Livingston sense recaure en una teo-

⁴³ "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).

ria essencialista del mitjà cinematogràfic: “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: només l'estudi de casos particulars és allò que, en última instància, pot oposar-se a la polèmica de la “traducció” afavorida per Livingston. L'articulació dels múltiples mitjans dels quals se serveix el cinema —aquells que modelen allò que Kristin Thompson i David Bordwell van consignar com a *forma filmica*— materialitzada en un film específic pot resultar d'interès filosòfic. Analitzeu el particular i que continue la conversa, sembla ser la proposta mulhalliana. Benvinguda siga!

2.3 Conclusió: perspectives contràries però no (necessàriament) contradictòries

Thomas Wartenberg, Paisley Livingston i Stephen Mulhall —els tres autors que han combatut amb la intenció de justificar el seu propi ús del cinema a efectes filosòfics— poden prendre's, al nostre judici, com els tres tipus d'actituds predominants que ha proposat la filosofia més recent sobre el fenomen cinematogràfic. Tres mirades diferents, potser complementàries i només puntualment contradictòries, que han observat el cinema amb propòsits diferents però sovint propers. Si llegim les diferències com una qüestió de grau i no com l'expressió d'una incompatibilitat de posicions últimes oposades, podem extreure algunes conclusions valuoses.

Comencem, doncs, per Wartenberg. Per a ell, com vàrem advertir, no hi ha una forma única en la qual els films poden optar a l'estatut de la filosofia, sinó que el seu valor filosòfic pot exhibir-se de moltes i variades modes. Aquesta òptica permet, per exemple, dotar de valor al cinema com a exemple i il·lustració de tensions filosòfiques, i evita considerar aquesta característica d'alguns films com a subsidiària de la filosofia, mancada de valor sense aquesta última.⁴⁴ Tot dependrà, llavors, del film que estiguem abordant i dels objectius que persegüim. Per demostrar-ho, en “Beyond Mere Illustration: How Films Can Be Philosophy”, el nostre autor emprèn una estratègia que contraria tant l'escepticisme de Livingston com les pretensions de Mulhall. Tal estratègia ataca un pressupost comú entre els defensors del cinema-com-a-filosofia i els seus crítics, a saber: la concepció dels exemples cinematogràfics com a simples il·lustracions condemnades a esgotar-se en la seua funció aclaridora, pedagògica i

⁴⁴ “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 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).

didàctica. Val a dir: les il·lustracions no han de reduir-se necessàriament a una sort d'adorns decoratius accessoris, sinó que poden concretar una funció filosòfica tan vàlida com altres expressions més ambicioses. La seua envestida revela com Livingston i Mulhall comparteixen una disjuntiva exclouent: o bé certs films són comparables a les grans innovacions de la història de la filosofia, o bé són incapaços de contribuir al pensament filosòfic de cap forma. Livingston negarà la major mitjançant el “problema de la paràfrasi”, mentre que Mulhall la subscriurà argüint la “prioritat del particular”. Però tots dos, en el fons, quedaran presos del tot o res que comparteixen tàcitament. Contra Mulhall, per exemple, el nostre autor arremet com segueix:

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)

L’anotació és veritablement perspicaç. Si bé Mulhall presumeix de no posseir una versió en excés restringida, rígida i normativa de la natura i funcions de la filosofia, el fet és que la seua fórmula es compromet amb una jerarquia avaluativa dins la qual hi ha graus majors i menors —millors i pitjors, per tant— d’allò que haja de tenir-se per genuïna filosofia. Amb l’objectiu de guanyar alguns films per a la filosofia, condemna al desterrament a diverses pràctiques filosòfiques amb solera per poc “serioses” i “sistemàtiques” (WARTENBERG 2006, 24).⁴⁵ En conclusió, en Wartenberg trobem un autor pluralista que defensa, d’acord amb el sentit comú i les intuïcions més generalitzades, que el vincle entre la filosofia i el cinema pot articular-se en una varietat de casos, adoptant diversos significats i aspiracions filosòfiques, sense que alguna d’aquestes tinga dret a presentar-se com la més elemental i profitosa. I, així, fa

⁴⁵ En oposició, Wartenberg manté que “that certain ‘illustrations’ are essential to the texts they illustrate” (WARTENBERG 2006, 27), i se serveix de l’apertura de *Modern Times* (Charles Chaplin, 1936) per a, noteu la paradoxa autoreferencial, il·lustrar-ho: “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). També Livingston valorarà positivament el potencial il·lustratiu d’un film, però el farà dependre de la seua funció pedagògica: “Such illustrations are especially effective in helping students to engage imaginatively with conceptual problems and to take abstract philosophical questions seriously.” (LIVINGSTON 2009, 58).

justícia a una versió “expansiva” de la filosofia al mateix temps que concedeix al cinema potencial crític i filosòfic sense comprometre’l amb algun tipus d’especificitat normativa.

Livingston, per la seua banda, ha actuat com el malvat de la funció. L'autor de *Cinema, Philosophy, Bergman: On Film as Philosophy* ens obliga, com a mínim, a encarar una evidència incòmoda: la filosofia és un gènere verbal, articulat discursivament i solidificat en textos escrits, mentre que el cinema és un mitjà visual format per imatges que generalment narren una història de ficció.⁴⁶ Aquesta heterogeneïtat de mitjans i formats porta a la necessitat de traducció o paràfrasi, des del nivell visual i ideogràfic del film fins al llenguatge conceptual i reflexiu de la filosofia. I en aquest transvasament, segons el parer de Livingston, el film sempre dependrà de la filosofia, car és aquesta última la que revela el (presumpte) pensament del primer. Negar la prioritat de la traducció aboca a una situació força problemàtica:

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)⁴⁷

No obstant això, Livingston no tanca del tot la porta a una versió dèbil de la tesi del cinema-com-a-filosofia, i la seua posició pot interpretar-se com una deflació de la de Wartenberg. En efecte, ha de notar-se que l'èmfasi de Livingston se centra en l'aspecte epistèmic de l'analogia (LIVINGSTON 2009, 35), és a dir, en la idea que existeixen certs mecanismes exclusius del cinema que li

⁴⁶ Wartenberg té l'honestat d'assumir sense trampes aquest inici: “Although philosophy 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).

⁴⁷ A l'esquadró escèptic s'han sumat altres veus, entre les quals destaca la de Murray Smith (2006, 41): “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”.

faculten per a contribuir al coneixement filosòfic sense necessitat d'altres mediacions. Així, en oposició, Livingston (2009, 38) mantindrà una alternativa conscientment 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 devices⁴⁸

Allò que ens interessa subratllar de l'escepticisme de Livingston és, sobretot, el marc que enquadra la seua argumentació: aquell que Arthur C. Danto, en un celebrat article de 1985, va caracteritzar com “The Philosophical Disenfranchisement of Art”. La idea consisteix a treure a la llum una perversa estratègia filosòfica la lògica de la qual descobreix cert complex de superioritat de la nostra disciplina, a saber: quan s'analitza l'art, parafrasejant Danto, com a “pseudofilosofia” o “protofilosofia” (DANTO 1985, 177), en realitat s'està imposant el patró filosòfic com a mesura del valor. Així, l'art demanarà l'auxili de la filosofia per elevar a concepte les seues intuïcions i madurar-les des de la seua potència embrionària fins al seu pensament subreptici. La crítica de Livingston qüestiona aquesta vanitat dels filòsofs quan insinua que la “traducció” fa dependre el film de la filosofia que li és prèvia; el que semblava una dignificació del cinema —una estratègia per convertir-lo en alta cultura amb llicència per a pensar— es revela, fet i fet, com la més cruel de les subordinacions. Car, en última instància, sense el descens de la filosofia com a *deus ex-machina* redemptor, l'art seguirà mut, les seues asseveracions ocultes i el seu valor teòric vetllat. O, en altres termes, si l'art ni és ni pot ser filosofia, llavors perd qualsevol valor i serietat i queda reduït a un passatemps (situació que evidencia una jerarquia en la qual la filosofia apareix, en línia hegeliana, com la forma més perfecta

⁴⁸ El requisit imposat per Livingston per a assolir una concepció plausible del cinema-coma-filosofia que està dispostat a acceptar es basa en la importància de la *intenció* de l'autor. Contra el cinema comercial, popular i massiu que Mulhall defensava com (potser) filosòfic, Livingston oposarà la necessitat que l'autor aporte l'evidència suficient com per a permetre la interpretació filosòfica: “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). Per ello denominarà a su proposta “An intentionalist approach to film as philosophy” (LIVINGSTON 2009, 63-121).

d'autoconsciència, capaç de subsumir l'art en el seu si). Com a mínim, aquest panorama ens aboca a (re)pensar la relació entre l'art en general, i el cinema en particular, amb la filosofia: i si l'art poguera pensar no en tant que (quasi) filosofia sinó com a art mateixa? I si l'art fins i tot poguera arribar on la filosofia es revela impotent, de la mateixa forma que la filosofia ha presumit de traspasar el llindar on la ciència es deté? I si, en fi, fóra la filosofia la que necessita la creació artística per a seguir respirant i expandint-se i no a la inversa?

Finalment, cal assenyalar que la tropa que ha tancat files amb Mulhall i la seua “filosofia en acció” és gairebé un exèrcit regular; noms com Aaron Smuts, Tod McClellan i Daniel Frampton —aquest últim editor de *Film-Philosophy*, revista especialitzada fundada en 1997 i actual epicentre dels estudis sobre cinema i filosofia— s'han allistat en la guerra incruenta en defensa de la tesi mulhalliana, si bé amb diferent gradació.⁴⁹ A Mulhall li devem, sense anar més lluny, la gosadia d'actualitzar el rerefons inaugurat per Cavell i Deleuze i la conseqüent vindicació d'una mirada filosòfica sobre el cinema. Però, també, el provocatiu suggeriment que altres mitjans aliens a la filosofia poden maniobrar millor que aquesta última a l'hora de proposar nous tractaments de problemàtiques en principi exclusives de l'escriptura filosòfica. Amb aquest gir s'està assenyalant indirectament un límit a la filosofia: hi ha films, suggereix Mulhall, millor capacitats per a temptejar una resolució als interrogants respectius que alguns assajos i articles especialitzats.

Concloquem amb un reajustament entre els nostres tres acompanyants, car tenim la intuïció que un lleuger reenquadrament pot presentar les seues posicions d'una forma molt més complementària que divergent. De Wartenberg, doncs, prenem la seua crida al pluralisme: el debat sobre quin ús del cinema resulta més filosòfic ens sembla ocios i excloent. Acceptem que en funció de la

⁴⁹ Smuts, per exemple, es posiciona a favor d'una deflació de la tesi forta que pugua socavar les crítiques 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 cinematic than merely presenting a philosophical lecture’” (SMUTS 2009, 410). McClellan, per la seua banda, argumenta que la tesi del cinema-com-a-filosofia és factible sempre i quan es reconeguen certs límits als films i s'adopti el que denomina “model socràtic”: “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” (MCCLELLAN 2011, 18-28. Èmfasi de l'autor). Frampton, finalment, n'ofereix el suport més incondicional, redoblant l'aposta (*Id.* nota 31).

finalitat buscada caldrà seleccionar els mitjans; servisca, doncs, el cinema tant com a exemple i il·lustració de tesis externes com de desafiament filosòfic. De Livingston, per la seua banda, acceptem el repte de replantejar les relacions entre l'art i la filosofia i el requisit que no tot film pot filosofar, sinó que hauran d'acomplir-se certes condicions. I de Mulhall, finalment, lloem l'ímpetu per oxigenar els compartiments estancs i en ocasions atrofiats de la filosofia institucional i el seu desig d'obrir les finestres per tal que l'aire del carrer obligue a assajar una resposta. Aquest impuls per difuminar la frontera que separa la filosofia d'altres disciplines i permetre que altres pràctiques la contaminen ens sembla tan atractiu com innovador, i com a mínim és una possibilitat que mereix ser explorada. Malgrat que el cinema opere com a "simple" cinema i no com a filosofia en potència, això no significa que hàgem d'ignorar les seues produccions. Sobretot si estem interessats a afectar algú diferent als nostres col·legues, a publicar en altres plataformes que no siguen exclusivament acadèmiques i a seguir el millor possible la irrenunciable màxima de Diderot: *apresseu-nos a popularitzar la filosofia!*

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, T. W. 1994, *Actualidad de la filosofía*, Barcelona: Altaya.
- ALLEN, R. 2009, "Psychoanalysis", en *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, Londres/Nova York: Routledge, 446-56.
- ANDERSEN, N. 2003, "Is Film the Alien Other in Philosophy?", *Film-Philosophy*, VII, 23 (agost), recuperat 14/04/2017: <http://www.film-philosophy.com/index.php/f-p/article/view/744/656>.
- ANDREW, D. 1984, *Film in the Aura of Art*, New Jersey: Princeton University Press.
- BADIOU, A. 2004, "El cine como experimentación filosófica", en *Pensar el cine 1: imagen, ética y filosofía*, Buenos Aires: Manantial, 23-81.
- BORDWELL, D. 1989, "A Case for Cognitivism", *Iris*, 9 (primavera): 11-40.
- BORDWELL, D. 2009, "Cognitive Theory", en *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, Londres/Nova York: Routledge, 356-67.
- BORDWELL, D. 1996, "Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory", en BORDWELL & CARROLL (ed.), *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 3-36.
- BORDWELL, D. 1989, "Historical Poetics of Cinema", en PALMER, B. (ed.), *The Cinematic Text: Methods and Approaches*, Nova York: AMS Press, 369-98.
- CARROLL, N. 1988A, *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*, Nova York: Columbia University Press.
- CARROLL, N. 1988B, *Philosophical Problems of Classical Film Theory*, New Jersey: Princeton University Press.
- CARROLL, N. 1996, "Prospects for Film Theory: A Personal Assessment", en BORDWELL & CARROLL (ed.), *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 37-70.
- CARROLL, N. 2008, *The Philosophy of Motion Pictures*, Oxford: Blackwell Publishing.
- CASETTI, F. 2010, *Teorías del cine (1945-1990)*, Madrid: Cátedra.
- CASETTI, F. 2007, "Theory, Post-theory, Neo-theories: Changes in Discourses, Changes in Objects", *Cinémas*, 17: 33-44.
- CURRIE, G. 2004, "Cognitivism", en MILLER, T. & STAM, R. (ed.), *A Companion to Film Theory*, Oxford: Blackwell Publishing, 105-23.
- DANTO, A. 1985, "The Philosophical Disenfranchisement of Art", *Grand Street*, 4, 3 (primavera): 171-89.
- FRAMPTON, D. 2006, *Filmosophy: a Manifesto for a Radically New Way of Understanding Cinema*, Londres/Nova York: Wallflower Press.
- GAUT, B. 2010, *A Philosophy of Cinematic Art*, Cambridge: Cambridge University Press.

- MULHALL, S. 2007, "Film as Philosophy: The Very Idea", *Proceedings of the Aristotelian Society*, CVII, 3: 279-94.
- MULHALL, S. 2008, *On film*, Nova York: Routledge.
- KICKASOLA, J. G. 2009, "Semiotics and Semiology", en *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, Londres/Nova York: Routledge, 457-69.
- LIPOVETSKY, G. & SERROY, J. 2009, *La pantalla global: cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Barcelona: Anagrama.
- LIVINGSTON, P. 2006, "Theses on Cinema as Philosophy", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 64, 1 (hivern): 11-8.
- LIVINGSTON, P. 2009, *Cinema, Philosophy, Bergman: on Film as Philosophy*, Oxford: Oxford University Press.
- MCCLELLAND, T. 2011, "The Philosophy of Film and Film as Philosophy", *Journal of Philosophy and the Moving Image*, 2: 11-35.
- SINNERBRINK, R. 2011, *New Philosophies of Film: Thinking Images*, Londres/Nova York: Continuum International Publishing Group.
- SMITH, M. 2006, "Film Art, Argument, and Ambiguity", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 64, 1 (hivern): 33-42.
- SMUTS, A. 2009, "Film as Philosophy: in Defense of a Bold Thesis", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 67, 4 (tardor): 409-20.
- STAM, R. & BURGOYNE, R. & FLITTERMAN-LEWIS, S. 1999, *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Barcelona: Paidós.
- WARTENBERG, T. 2006, "Beyond Mere Illustration: How Films Can Be Philosophy", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 64, 1 (hivern): 19-32.
- WARTENBERG, T. 2009, "Film as Philosophy", en *The Routledge Companion to Film and Philosophy*, Londres/Nova York: Routledge, 549-59.
- ZUCKER, C. 1990, "Noël Carroll's *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory* (Review)", *Cinémas: Journal of Film Studies*, 1, 1-2: 154-62.