

# El cine como modelo imaginario en la industria cultural: a propósito de la *mirada* y la *atención*

Javier Ruiz Moscardó  
ruizmos2@uv.es

Now, visibility reigns and social theory needs become film theory.  
*Jonathan Beller*

## PRESENTACIÓN: A VUELTAS CON LOS APOCALÍPTICOS Y LOS INTEGRADOS

La expresión «cultura de masas» continúa siendo, hoy como ayer, tan habitual como imprecisa. Quizás haya resultado tan exitosa a causa de su indeterminación, pues da por garantizada una concepción tanto de la «cultura» como de la «masa» que rara vez se torna explícita, y por esto mismo permite a cada usuario rellenar *ad hoc* el vacío según sus propósitos particulares. Más cercana, por tanto, al sentido común que al rigor teórico, la fórmula se anuncia como el horizonte ineludible de los tiempos que habitamos, pero sigue necesitada de un articulación más detallada si se la quiere presentar como un concepto con capacidad explicativa –no digamos ya crítica–, y no como un simple índice genérico. Conscientes del problema, Adorno y Horkheimer propusieron una formulación alternativa que ha hecho fortuna, a saber: la «industria cultural». Desde aquellas páginas de la *Dialéctica de la Ilustración*, pues, «cultura de masas» ya no podrá ser más sinónimo de «cultura popular», sino de negocio rentable atravesado por la lógica del capitalismo industrial y financiero. Claro que, con este gesto, no sólo colaboraron a acotar y centrar la definición, sino que también imprimieron en la terminología una carga valorativa que ha marcado todo debate posterior.

Umberto Eco se percató de este viraje hacia la normatividad y, en consecuencia, propuso clasificar las actitudes frente a la industria cultural en función del estado de ánimo que exhibiera cada analista. A los apologistas de la industria cultural los caracterizó como *integrados* («la integración es la realidad concreta

de aquellos que no disienten»<sup>1</sup>), mientras que a los más suspicaces los tildó de *apocalípticos* (quienes sostienen el ideal de un «superhombre que opone el rechazo y el silencio a la banalidad imperante»<sup>2</sup>). Los primeros son manifiestamente entusiastas: confían en las posibilidades abiertas por la masificación de una cultura antaño reclusa en un selecto club de expertos, celebran la proliferación de canales comunicativos y no dan crédito a quienes advierten de que esta popularización se cobra el precio de la mediocridad. Los segundos insisten en que este proceso no es espontáneo, sino dirigido desde arriba para satisfacer los intereses de una élite; sospechan que el modelo de sujeto que implementa la industria está regido por la pasividad y la homogeneización, que los productos (pseudo)artísticos en serie adaptarán el gusto para satisfacer al «consumidor medio» y que el potencial crítico del arte autónomo se diluirá en el *kitch*. El optimismo de la voluntad, en definitiva, contra el pesimismo de la inteligencia: he aquí el marco que encuadra la discusión y que continúa vigente en las polémicas contemporáneas.

En lo que sigue, presentaremos una parte de este debate tomando como pretexto su aplicación al caso del cine, para muchos el ejemplo más notorio del significado y funcionamiento de la industria cultural. En representación de los integrados reseñaremos la postura de tres primeros espadas de la teoría del cine: Hugo Münsterberg, André Bazin y Stanley Cavell. Por el lado de los apocalípticos nos detendremos, con la ayuda de Noël Carroll y Fredric Jameson, en el comentario de algunas ideas de la Escuela de Frankfurt. Sin embargo, nuestra intención será principalmente temática, de modo que nos limitaremos a plantear las líneas maestras del debate y a subrayar algunas implicaciones y desvíos, centrándonos en la función de ciertos conceptos nucleares de la teoría del cine para los pensadores anunciados. Pero antes, es necesario presentar el contexto del que partimos y justificar la idoneidad de nuestro enfoque.

## EL CINE HA MUERTO... ¡LARGA VIDA AL CINE!

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

Entre la muerte de Dios y el fin de la Historia nacieron, vivieron y murieron muchas otras cosas. Tantas como caben en el rótulo *Modernidad*. Una de ellas, quizá la más excepcional –puesto que nadie la esperaba ni la intuía, al menos en la forma en que acabó consolidándose–, fue el Cine. La modernidad intrínseca

1. Umberto ECO: *Apocalípticos e Integrados*, Barcelona, Lumen, 1984, p. 13.

2. *Ibid.*, p. 15.

a esta novedosa forma artística resulta, cuanto menos, de tres factores que le son connaturales: en primer lugar, por las condiciones técnicas que hicieron posible la reproducción del movimiento en una pantalla de tela; en segundo lugar, por su orientación masiva y su constitución industrial ya desde las lucrativas proyecciones de los hermanos Lumière; y, en tercer lugar, porque cabe coincidir con Philippe Moray en que «el cine no sabe, literalmente, que Dios ha existido».<sup>3</sup> En síntesis: arte secular que irrumpe en un mundo ya desencantado, produce sus obras según el modelo de organización del trabajo taylorista y concibe su público en términos de consumidores masivos en un mercado potencialmente global. Modernidad y Cine, pues, aparecen coimplicados. Si han de transformarse o desaparecer, lo harán conjuntamente.

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

El pistoletazo de salida a nuestros efectos lo dio Susan Sontag hace dos décadas. En un artículo significativamente titulado «The Decay of Cinema», Sontag argumentaba que las hondas transformaciones del cine permitían aventurar su desaparición. Los nuevos parámetros de recepción amenazaban su función ritual y colectiva, a causa de la paulatina sustitución de las salas masificadas por la soledad doméstica de la televisión –cambio de escenario, pues, para la experiencia cinematográfica. Además, la saturación de imágenes y sus nuevos soportes atenuó la fascinación por la Gran Pantalla, condición para aquella actitud cuasi reverencial y predispuesta a absorberse y diluirse en las imágenes proyectadas–segunda alteración de la experiencia perceptiva, esta vez centrada en el modo de *atención* y fijación de la *mirada*. Por último, la sofisticación y diversificación de la industria redundaba en una *estandarización* generalizada, con sus consecuentes reducciones de calidad artística. La prueba definitiva, síntoma evidente de estas mutaciones, era a su juicio la desaparición de la religión secular que acompañó al cine desde casi sus inicios: «Si la cinefilia está muerta, entonces el cine está también muerto».<sup>4</sup>

3. Citado en Gilles LIPOVETSKY y Jean SERROY: *La pantalla global: cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Barcelona, Anagrama, 2009, p. 32.

4. Susan SONTAG: «The Decay of Cinema», *The New York Times*, 25 de febrero de 1996. Trad. propia.

La *nueva forma de experiencia moderna* que el cine promocionaba ya no era tal: otra *novedad* sustituía la anterior, pero sin posibilidad de síntesis superadora, confirmando los designios de los más agoreros. El cine había muerto por culpa de las mismas fuerzas y dinámicas que lo habían engendrado. Como la propia modernidad, su arte más representativo llevaba en las entrañas el germen de su superación.

Cambio de época reflejado, y quizá promocionado, por el propio cine. Ya hablemos del *poscine* que acompaña a la condición posmoderna<sup>5</sup> o preframos el rótulo de *hipercine* como ropaje de una posible hipermodernidad,<sup>6</sup> lo cierto es que hay consenso en afirmar la radicalidad de los cambios acontecidos. Así, conviene insistir en al menos tres motivos nucleares, asumidos tanto por negociacionistas como por profetas de la muerte del cine e implicados en el escrito pionero de Sontag: en primer lugar, el foco habrá de apuntar al análisis de una sociedad cuyos dispositivos tecnológicos y mediáticos han proliferado tanto que han desbancado al cine como principal soporte de la imagen. De los cines de barrio y las filmotecas a la multiplicidad de formatos y artilugios; del *mayor espectáculo del mundo* a la espectacularización de todos los ámbitos de la sociedad. Si se quiere comprender el alcance de una sociedad mediatizada por la ubicuidad de la imagen, nada mejor que referir la dispersión del cine en los nuevos pedazos. Primera hipótesis: la teoría del cine –o de lo que quede de él– es una entrada privilegiada al análisis de la sociedad (multi)mediática del *show business*.

Una segunda asunción, corolario de esta primera, consiste en recorrer los cambios en la experiencia cinematográfica, y por lo tanto en el nuevo régimen visual que la acompaña, con el objetivo de descifrar sus posibles efectos (ideológicos) sobre la subjetividad. No hay cine sin experiencia cinematográfica, pero pueden darse ciertas constantes de este tipo de experiencia estética allá donde no haya cine. Segunda hipótesis: el cine ha sido la forma artística que con más éxito ha popularizado un tipo de mirada. La mirada es ante todo una forma de fijar la atención; y pensar, parafraseando a Albert Camus, es aprender de nuevo a ver y a dirigir la atención.<sup>7</sup> Si ahora hay alguien (o algo) que *piensa por nosotros* será porque nos ha robado la atención, y con ella la autonomía; el contraataque precisará, por tanto, una reconquista de la mirada. ¿Puede el cine –o sus restos– ayudar a tal empresa o, por el contrario, su función ha sido intrínsecamente alienante, como decretaran Adorno y Horkheimer?

El último punto de vista consistirá en centrar la cuestión del cine como arte de masas, verdadera matriz de los aspectos enunciados. Conformémonos, por el momento, con la propuesta de Alan Badiou: «un arte es de masas cuando obras artísticas, grandiosas obras de arte, incontestables, son vistas y amadas por millo-

5. Cf. Anne FRIEDBERG: *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*, Berkeley, University of California Press, 1994.
6. Cf. Gilles LIPOVETSKY y Jean SERROY: *La pantalla global...*
7. Cf. Albert CAMUS: *El mito de Sísifo*, Madrid, Alianza, 1981, p. 42.

nes de personas en el momento mismo de su creación».<sup>8</sup> No cuesta cerciorarse, en virtud de esta definición, de que la condición que posibilita una recepción de estas dimensiones se sitúa en lo que Walter Benjamin denominara *reproductibilidad técnica*. En un tiempo récord que dinamita toda frontera millones de almas pudieron celebrar, casi bajo el signo de un Acontecimiento, el estreno de filmes hoy a la cabeza de todos los cánones. Sólo por esto cabe considerar al cine como el arte de masas por excelencia; el primero, y seguramente el único, que se ha recibido al margen de las habituales coordenadas espacio-temporales que han condicionado la lectura de libros, el visionado de cuadros y obras teatrales y el disfrute de óperas y conciertos. El cine, o algunas de sus obras, se presenta y se presencia *en todas partes al mismo tiempo*, forjando la «pantalla global» que Lipovetsky y Serroy han tratado de examinar. Y, por eso, a condiciones globales corresponderán efectos globales. Tercera hipótesis: los mecanismos y procesos masivos de lo que queda del cine, anclados en la omnipresente industria audiovisual, abrirán o clausurarán las posibilidades de transformación y/o resistencia del estado de cosas vigente.

A continuación, detallaremos sendos aspectos de estas tres hipótesis mediante el ejemplo de los mejores representantes de dos estados anímicos contrapuestos: quienes han visto en este panorama un abanico de posibilidades para el perfeccionamiento de las sociedades y quienes han considerado la situación como un sofisticado mecanismo distópico. A partir de ellos arriesgaremos una modesta conclusión, que podría sintetizarse así: en unos tiempos donde la Historia parece resucitar, y en los que confirmamos que Dios nunca murió del todo, quizá también se han apresurado los victimarios del cine. Y esto es una buena noticia.

## EL OPTIMISMO DE LA VOLUNTAD: MÜNSTERBERG, BAZIN Y CAVELL

La teoría del cine nació de la conjunción entre un problema estético y una inquietud epistemológica. Para que el cine pudiera considerarse un arte autónomo de pleno derecho debía demostrarse que la proyección era capaz de suscitar una experiencia estética de características parejas a las del resto de artes establecidas; y, además, que esto ocurría en virtud de los mecanismos específicos del cinematógrafo: no (solo) por lo que exhibía, sino (sobre todo) por cómo lo mostraba –pues, de lo contrario, podría concluirse que la potencialidad artística del cine se hallaba en el *drama* que reproduce y no en sus cualidades como medio expresivo. Así, los entusiastas del nuevo medio eligieron principalmente dos blancos a abatir: la dependencia hacia el teatro, al que se le suponía subordinado, y la naturaleza fotográfica del cinematógrafo, que parecía limitar la expresividad del cine conminándolo a la mera (re)presentación de lo que previamente se ha regis-

8. Alain BADIOU: «El cine como experimentación filosófica», en Yoel GERARO (coord.): *Pensar el cine 1: imagen, ética y filosofía*, Buenos Aires, Manantial, 2004, p. 29.

trado en el celuloide, revalidando la ya caduca concepción del arte como *mimesis*. En definitiva: ni el cine es «teatro grabado» ni su funcionamiento es simplemente fotográfico. Así las cosas, los más importantes pioneros de la teoría del cine – Hugo Münsterberg y Rudolf Arnheim – propusieron, con base en las dos escuelas de psicología en las que se habían formado –la psicología experimental y la *Gestalt*, respectivamente–, una forma de analizar el cine que sorteara al tiempo las dos barreras. Para conseguirlo, centraron su argumentación en la experiencia perceptiva del espectador: ¿qué tipo de mecanismos cognitivos se activan en el visionado de un filme y qué podemos deducir de sus efectos? De modo que ambos, fieles a la matriz kantiana que los inspiraba, partieron de un peculiar giro copernicano, a saber: para descifrar el objeto-cine es necesario comenzar con las condiciones de la experiencia cinematográfica, óptica que nos dirige al análisis de la cognición. Como ha sugerido Noël Carroll, en cierto sentido la teoría del cine nació como una variante de la filosofía de la mente.<sup>9</sup>

El ejemplo de Münsterberg es especialmente adecuado en nuestro caso. Al pensador de origen alemán le debemos, en su visionaria obra de 1916 –*The Photoplay: a Psychological Study*–, las primeras piedras de lo que posteriormente se generalizaría como *ilusión de realidad*. Para nuestro psicólogo, el cine proyecta *directamente* nuestras inercias cognitivas; o, en otros términos, la proyección cinematográfica activa *por nosotros*, de forma automática si se quiere, los recursos que el sujeto está obligado a movilizar en su experiencia cotidiana. El más importante de estos procesos es precisamente la *atención*, pues la proyección consigue *arrebatárnosla* para decidir en nuestro lugar a qué estímulos debemos atender, seleccionando y enfatizando los aspectos más importantes del «mundo» con que nos confronta la filmación (la posición y angulación de la cámara, junto con el plano-detalle, son los procesos cinematográficos que Münsterberg concibe como análogos de la atención ordinaria). En resumen: en la línea de las acusaciones posteriores de, por ejemplo, Clement Greenberg y Theodor Adorno hacia el arte de masas, también Münsterberg mantendrá que en el cine se da una suerte de *mecanización* de las operaciones mentales del espectador, minando su capacidad reflexiva, obstruyendo su imaginación y confirmándolo como *sujeto de conocimiento*. La diferencia radica en que, para el pensador alemán, esos procesos psicológicos son la base y la condición de una genuina experiencia estética autónoma, y que por tanto el cine constituye el mejor entrenamiento de un tipo de mirada desinteresada que choque con el pragmatismo positivista del mundo tecnificado –allí se sitúa, dicho sea incidentalmente, el romanticismo idealista del ya célebre profesor de Harvard.

Sea como fuere, no todo es *pasividad* en la descripción del sujeto-espectador que propone Münsterberg. También en línea kantiana, aparece un requisito previo que presenta al sujeto en su dimensión activa, esto es: la capacidad de (re)

9. Cf. Noël CARROLL: «Film/Mind Analogies: the Case of Hugo Munsterberg», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 46, 4 (summer 1988), pp. 489-499.

construir, por un lado, el *movimiento* de lo proyectado a partir de fragmentos fotográficos y, por otro, de percibir como *tridimensionales* lo que no son más que imágenes planas. El espectador restaura el movimiento a partir de la sucesión de fotogramas estáticos bidimensionales que percibe *como si* tuvieran las propiedades plásticas de la experiencia y la realidad cotidianas; de forma que la «impresión de profundidad» y el «añadido» del movimiento demuestran, como didácticamente resumiera Dudley Andrew, que «en su nivel más básico la mente posee sus propias leyes y construye nuestro mundo al aplicarlas». <sup>10</sup> En la experiencia cinematográfica, *eo ipso*, asistimos al accionamiento de nuestros resortes cognitivos: en primer lugar, la mente activa del sujeto, gracias a las condiciones técnicas de la cámara y las características del montaje, permite la impresión de realidad; y, a partir de ahí, será el propio filme el que aplique a la construcción del relato nuestros estándares cognitivos, enfrentándonos como ningún otro arte con nuestras operaciones mentales. Actividad y pasividad sintetizados en una experiencia estética sin parangón; el cine, en conclusión, constituye la mejor escuela para *conocerse a uno mismo*, pues ha promocionado nuestra particular *mirada*, ha cooptado nuestra *atención* y ha reflejado nuestro *modo de ser*.

Esta cuestión de la presunta pasividad del sujeto que recibe los estímulos visuales del cine ha preocupado a la mayoría de teóricos. En André Bazin, por seguir con otro *pope* indiscutible, encontramos un giro que denuncia, contra la perspectiva formalista de Münsterberg, el *raptó* de nuestra atención por determinadas técnicas filmicas y apuesta por una genuina experiencia cinematográfica que *devuelva* al espectador su independencia y autonomía. En la óptica del fundador de los influyentes *Cahiers du cinéma*, resulta imperativo defender la capacidad del espectador para reelaborar libremente los datos que se le presentan deshaciéndose de todo dirigismo. Así, la estética del realismo espacial que promociona Bazin concede un amplio margen de maniobra al espectador activo y lo impele a *trabajar* con unas imágenes cuyo significado ya no se encuentra prescrito (de ahí, por ejemplo, su admiración por los planos-secuencia y la profundidad de campo, técnicas que a su juicio no manipulan la atención y conceden un amplio margen para que el espectador se concentre en lo que prefiera). Lo que en último término persigue esta estrategia, en resumen, es una transformación del sujeto-espectador en clave ética que lo habilite para reconciliarse con una realidad cuyo sentido nunca está cerrado de antemano (o, por utilizar su propia expresión, una realidad siempre *ambigua*<sup>11</sup>). También una educación de la mirada, pero desde parámetros contrarios a los de Münsterberg. En todo caso, ha de notarse que el sujeto-espectador sigue siendo la figura prioritaria, en un síntoma recurrente de la modernidad que estamos achacando a nuestra forma artística. Un espectador

10. Dudley ANDREW: *Las principales teorías cinematográficas*, Madrid, Rialp, 1993, p. 44.

11. Cf. André BAZIN: *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 2012, p. 95.

concebido, según ha defendido Cavell, siguiendo las pautas del sujeto cartesiano, *fons et origo* de la actitud moderna.

En su *opera prima* sobre filosofía del cine, pues, Cavell intentó confirmar este panorama mediante la tesis de que el cine constituye tanto la mejor ilustración del modo de ser del sujeto moderno como la guía de su posible transformación. Para el autor de *The World Viewed*, la cultura occidental en general, y la tradición epistemológica que arranca en Descartes en particular, ha generado un modelo de individuo basado en el aislamiento metafísico («metaphysical isolation»); como han destacado otros críticos,<sup>12</sup> la teoría del conocimiento imperante desde la irrupción del sujeto cartesiano ha sostenido una serie de dicotomías que se comprometen con un modelo de sujeto en radical oposición al mundo externo, forjando el marco escéptico característico de la epistemología moderna. La más importante de todas estas dicotomías es la distinción entre el sujeto y el objeto, que obliga al primero, incapaz de acceder directamente al segundo, a recurrir a la *representación* para alcanzar el conocimiento de la realidad externa. Así, como sugiriera la célebre diagnosis de Richard Rorty, el sujeto moderno lleva aparejada una concepción de la verdad como correspondencia: el *espejo (subjetivo)* de la mente debía reflejar la *naturaleza (objetiva)* que aspiraba a descifrar. La clave, en todo caso, es que el mundo externo, la realidad y la objetividad quedan aislados escépticamente, y nuestra única puerta de entrada a los mismos precisa del rodeo de la representación subjetiva (bien mediante las ideas o bien mediante el lenguaje proposicional); por eso, concluye Cavell retomando el testigo, la condición humana moderna, al negar el tránsito directo a la realidad, acaba chocando con una subjetividad que opera como la infranqueable barrera que lo cerca, replegándolo y ensimismándolo. Soledad de soledades.

Pues bien: esta condición escéptica moderna se refleja perfectamente en el cine, al que nuestro autor llega a caracterizar incluso como «una imagen en movimiento del escepticismo».<sup>13</sup> Esta expresión apunta a que en la experiencia cinematográfica podemos reconocer esta nuestra condición de sujetos aislados metafísicamente; el cine se constituye, en primer lugar, como experiencia privilegiada del escepticismo moderno. Si el cine es el arte de la modernidad, y la modernidad es fundamentalmente escéptica, entonces es lógico que el cine ofrezca la mejor ilustración posible de la actual condición humana. Hay que admitir lo sugerente de la analogía: el espectador, siempre solitario incluso en la sala de cine (individuo atomizado e incapaz de verdadera comunicación), se enfrenta a una representación cinematográfica, a unas imágenes en movimiento que no son asimilables ni al original ni a la mera copia. Allí, el espectador confirma que el mundo *se le escapa*, pues se le *presenta* únicamente en una proyección que no

12. Cf. Richard RORTY: *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, Madrid, Cátedra, 1995.

13. Stanley CAVELL: *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, Cambridge, Harvard University Press, 1979, p. 188. Trad. propia.

puede trascender ni en la que puede inmiscuirse, del mismo modo que en su experiencia ordinaria termina chocando con la «pantalla» de su conciencia, confirmando su aislamiento consustancial.

¿Significa esto que hemos topado con un límite insuperable y que estamos condenados a permanecer en la situación descrita? Nada más lejos. De momento, prosigue Cavell, hemos topado con un dato fundamental, piedra de toque del razonamiento, a saber: el escepticismo no es destino, sino punto de partida. En línea wittgensteiniana, Cavell infiere que la duda y el conocimiento devienen las dos caras de la misma moneda; sólo habrá conocimiento donde haya lugar para la duda escéptica. Y, así las cosas, el cine aparecerá en seguida no sólo como una imagen móvil del escepticismo sino como un intento desesperado para su superación. La experiencia cinematográfica, a la postre, se revela ambivalente: por un lado, ejemplifica la situación escéptica que hemos referido, pero por otra nos descubre a nosotros los espectadores como deseosos de escapar de la jaula en la que estamos confinados, de esa insuperable subjetividad que nos aprisiona. Descubre, grabado a fuego en lo más hondo de su condición, la potencia de un deseo irrenunciable: «el deseo humano (...) de escapar de la subjetividad y del aislamiento metafísico –un deseo acerca del poder de alcanzar este mundo».<sup>14</sup> El cine es ejemplo del escepticismo y confirmación de que poseemos una compulsión a superarlo. El corolario que nos interesa puede resumirse como sigue: el centro de la experiencia cinematográfica ha resultado ser el *reconocimiento* («acknowledgement») de nuestra moderna condición, dinamitándose la frontera entre el sujeto y el objeto (¡entre el espectador y *el mundo visto!*) y consumándose la conversión ética que trastoca nuestra perspectiva ante lo que nos circunda; cuando el cine consiga devolvernos nuestro (verdadero) modo de ser, habremos alcanzado exitosamente «una nueva relación con las películas, con el mundo, con nosotros mismos».<sup>15</sup> El cine, en conclusión, es un aliado para la transformación, y la mirada que entrena y ofrece es un pasaporte a la posibilidad del cambio. El cine, en fin, *puede hacernos mejores*.

## EL PESIMISMO DE LA INTELIGENCIA: EL APPARATUS Y LA INDUSTRIA CULTURAL

Intentemos reunir las piezas del puzzle. Hemos seguido el hilo de la relación interna entre cine y modernidad con el sujeto como centro de gravedad y la guía de tres autores imprescindibles. Münsterberg, persiguiendo el sujeto trascendental kantiano, presentaba la *atención* como el mejor ejemplo de la manera en que

14. *Ibid.*, p. 65.

15. William ROTHMAN y Marian KEANE: *Reading Cavell's The World Viewed*, Detroit, Wayne State University Press, 2000, p. 66.

el *modus operandi* del cine proyecta nuestros esquemas mentales. Más adelante, Bazin cuestionará las teorías formalistas que acepten como inevitable este raptó de nuestra atención, insinuando que debiera explorarse otra *forma fílmica* que pueda hacer justicia a la libertad del espectador, concediéndole autonomía para fijar la mirada donde prefiera y respetando así su vocación activa. Con Cavell, finalmente, asistíamos a la consumación del giro ético anunciado en Bazin, implementando esta actitud propositiva del sujeto hasta el punto de que el espectador reconozca en la experiencia cinematográfica que puede darse «una nueva manera de habitar el tiempo» y que «no debemos permitir que el mundo actual represente todo lo que deseamos». <sup>16</sup> Las tres figuras reconocen que el cine promociona un *modo de ver* congruente con un *modo de ser*, y que hay miradas mejores y peores, con sus distintos efectos prácticos. Si hemos tildado de optimista al espíritu de esta línea de pensamiento es porque, en el trasfondo, todos ellos comparten, por decirlo con el historiador Robert Stam, la «fe en el cine como expresión artística de una modernidad democratizadora». <sup>17</sup> El cine se revela como un aliado para reconquistar la autonomía (y quizá, con ella, la emancipación).

Llega ahora la vez de los pesimistas. Permítasenos anunciarlos a través del enfoque que proponen Lipovetsky y Serroy en *La pantalla global*; a su juicio, pensar el cine hoy día consiste principalmente en:

(...) poner de relieve lo que dice el cine sobre el mundo social humano, cómo lo reorganiza, pero también cómo influye en la percepción de las personas y reconfigura sus expectativas. Ni sistema cerrado ni puro espejo social (...) debe interpretarse de forma global, por dentro y por fuera, como efecto y como modelo imaginario (...) se trata de abordar la *economía general* del cine (...) reconociendo en él una capacidad transformadora de lo imaginario cultural global. Una economía del cine a la vez cultural y socio-estética, transpolítica y antropológica. <sup>18</sup>

La descripción resulta muy pertinente. Efecto de la sociedad moderna –hoy posmoderna, hipermoderna o líquida– y modelo (epistemológico) imaginario susceptible de aplicarse fuera de las salas, el cine en cualesquiera de sus formas es un producto de las condiciones sociales del momento al tiempo que propende a reforzar una cosmovisión determinada mediante su condición de «máquina social de representación». <sup>19</sup> La profundización clásica en esta perspectiva, inaugurada por Christian Metz a mediados de los 60 – y completada por Jean-Louis Baudry y Stephen Heath más adelante –, se ha centrado en el análisis de lo que ha dado en llamarse el *apparatus*, punto de vista que sostiene, según la pedagógica fórmula de Jacques Aumont, la convicción de que «en el cine, no

16. Stanley CAVELL: *El cine, ¿puede hacernos mejores?*, Buenos Aires, Katz, 2008, pp. 26-118.

17. Robert STAM: *Teorías del cine*, Barcelona, Paidós, 2012, p. 100.

18. Gilles LIPOVETSKY y Jean SERROY: *La pantalla global...*, p. 27.

19. Jacques AUMONT *et al.* (coords.): *Estética del cine*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 152.

sólo el contenido es político: el dispositivo cinematográfico en sí mismo lo es por igual». <sup>20</sup> La representación ni es neutral ni puede serlo, precisamente porque su condición de representación lleva aparejada siempre un determinado trabajo ideológico.

La teoría del *apparatus*, pues, reúne dos conceptos de la tradición francesa: *l'appareil* y *le dispositif*. <sup>21</sup> El primer término incide en las características materiales y tecnológicas del medio cinematográfico, esto es, en sus caracteres físicos como artillugio que reproduce sonidos e imágenes. Como complemento, el «dispositivo» refiere a los efectos psicológicos de las producciones de aquel aparato, es decir, al conjunto de relaciones de todo tipo que convergen en la experiencia del espectador. El dispositivo se ancla en el aparato, y conjuntamente ambos ponen en funcionamiento un tipo de *producción de subjetividad*. El espectador no es una figura dada y espontánea, sino un complejo producto resultante del cruce de ciertas relaciones de poder. En definitiva: el *apparatus* cinematográfico se revela como una fábrica de *ideología*. Lo que importa subrayar a nuestros efectos es que el éxito de esta maquinaria ideológica se inscribe en la orientación masiva del cine –que posibilita, como ningún arte anterior, su difusión global– y surte efecto por la operatividad de la experiencia cinematográfica

Este ímpetu quizá se comprenda mejor por contraste. Si la tradición optimista confiaba en el cariz libertador de la experiencia cinematográfica –o, cuanto menos, en algunas posibilidades que ésta abría–, los pesimistas sospecharán que su papel es básicamente alienante. En cierto sentido, pues, los teóricos del *apparatus* pondrán del revés las conclusiones de los autores del apartado anterior. Münsterberg confirmaba que el sujeto trascendental es la condición y el efecto de la experiencia cinematográfica; Bazin auguraba la *conquista del espacio* por la mirada de un sujeto que seguía postulado; y Cavell asumía que la realidad es ciertamente un límite maleable, pero en virtud de un deseo inscrito en la condición humana y no traducible directamente en términos políticos. Sin embargo, para los defensores del *apparatus* la ideología oculta en estas descripciones consiste, por decirlo ahora con Francesco Casetti, en que «la idea de sujeto, de este tipo de sujeto, esconde la realidad de las relaciones sociales, oculta nuestra auténtica posición de piezas de un juego que se nos escapa de las manos, nos convence de nuestro papel de dominadores cuando no somos más que dominados». <sup>22</sup> La solución consistirá, en consecuencia, en armarse con el arsenal conceptual de ciertas tradiciones filosóficas –la semiología y el psicoanálisis en sus versiones más próximas al marxismo– para desenmascarar estos procesos, y complementar el ataque con artillería vanguardista que horade el *mainstream*, epítome del lado más tenebroso del cine. Oposición que nos permite, al fin, dar el salto hacia la tematización de

20. *Ibid.*, p. 94.

21. Cf. John BELTON: «If Film is Dead, What Is Cinema?», *Screen*, 55:4 (winter 2014), pp. 460-470.

22. Francesco CASETTI: *Teorías del cine*, Madrid, Cátedra, 2010, p. 222.

la cultura de masas. En esta ocasión, nuestros conductores serán el filósofo del cine Noël Carroll y el crítico cultural Fredric Jameson.

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

En primer lugar, la acusación formal que afirma que impide el ejercicio de la imaginación y la reflexión; en segundo lugar, la acusación de que su contenido engañoso nos esclaviza por medio de ideas falsas; y, en tercer lugar, la coordinación o integración de las dos primeras acusaciones, que sugiere (a) que las tendencias formales del arte de masas nos hacen susceptibles a su contenido engañoso, como mínimo, embotando nuestra capacidad imaginativa y reflexiva, y (b) que su contenido socava recíprocamente el libre ejercicio de nuestra capacidad imaginativa y reflexiva al mecanizarla.<sup>23</sup>

¿De qué perversos mecanismos se sirve la industria cultural en general, y el cine en particular, para cumplir estos propósitos de dominación? El primer recurso que moviliza el *apparatus*, y como ya advirtiera el mismo Münsterberg, es precisamente el de la *ilusión de realidad*. Primera observación: cuando «la vida real se hace indistinguible de las películas»,<sup>24</sup> el resultado es la obnubilación inmediata de la imaginación y el embotamiento de la capacidad crítica de reflexión (pues ésta exige, por definición, una toma de distancia con la obra que la incesante sucesión de imágenes en movimiento imposibilita). Si, además, el espectador es bombardeado sin tregua por este tipo de imágenes, relajará todavía más su atención, bajando la guardia e interiorizando la naturalidad de lo que observa a fuerza de repetición tras repetición. La ofensiva surte efecto por acumulación y saturación. Como concluye Carroll, «el debilitamiento de nuestra capacidad de imaginación contribuye a este efecto ideológico, al impedir que la capacidad cognitiva plantee la posibilidad de que las cosas sean diferentes de cómo son».<sup>25</sup> Triunfo de lo formulario, lo repetitivo, lo amoldado, lo estereotipado, lo banal. Anulación y sustracción, a la postre, de una experiencia estética autónoma. No hay líneas de fuga en la industria cultural: exiliarse a otro ámbito menos contaminado parece, pues, la única salida.

Esta primera aproximación de la mano de Carroll nos permite esbozar el retrato robot de la industria cultural. Para Adorno y Horkheimer, ésta se caracteriza por al menos cuatro rasgos recurrentes e interdependientes: la sistematicidad, la homogeneidad, la pasividad del receptor y la repetición formularia de sus producciones. La condición sistemática de los diversos medios de la industria cultural –el cine, la radio y las revistas en el momento de escritura del ensayo– se

23. Noël CARROLL: *Una filosofía del arte de masas*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2002, p. 78.

24. Citado en *Ibid.*, p. 79.

25. *Ibid.*, p. 82.

advierte en el hecho de que «cada sector está armonizado en sí mismo y todos entre ellos», satisfaciendo los intereses de «los grandes monopolios internacionales» que dirigen el complejo. Lejos de la presunta variedad y multiplicidad de formatos y obras –tramposo simulacro que pretende una falsaria autoconcepción como electores libres–, el entramado termina convergiendo en una pirámide jerárquica donde «toda cultura de masas bajo el monopolio [resulta] idéntica».<sup>26</sup> La ventaja es que este carácter sistemático permite una crítica global que no se detenga en casos particulares sino que apunte al corazón del armazón: la primera constatación de la crítica es que la industria cultural se declina en singular. Es *una* bajo la apariencia de *múltiple*; de ahí que su red abarque la práctica totalidad de las nuevas tecnologías y arraigue con facilidad por doquier.

Como sistema omniabarcante, sus producciones seriadas se realizarán bajo el sello de la fórmula y la repetición, lo que llevará a una homogeneización progresiva tanto de las obras cuanto de un público concebido como mero receptáculo. Como hemos referido, el principal mecanismo ideológico en este punto será la ilusión de realidad, capaz de anticipar la actual hegemonía de *lo virtual* en la disposición a que «el mundo entero es conducido a través del filtro de la industria cultural».<sup>27</sup> Lo más perverso del cine masificado resulta la confusión ideológica entre la realidad y su representación fílmica, situación que la evolución tecnológica del cine no puede sino acrecentar: «Cuanto más completa e integralmente las técnicas cinematográficas dupliquen los objetos empíricos, tanto más fácil se logra hoy la ilusión de creer que el mundo exterior es la simple prolongación del que se conoce en el cine».<sup>28</sup> Mediante este mecanismo ilusorio –en otros términos: a través de este modelo imaginario incrustado en el aparato perceptivo de las masas– es como se construye al público, limitando su autonomía y eliminando «cualquier huella de espontaneidad». El cine no sólo produce sus obras en serie, sino también a su público, al que pretende homogéneo y previsible: un filme marca cuándo hay que llorar, reír, asustarse o sorprenderse. En esta burda manipulación de las emociones se confirma que la industria cultural jamás promoverá una audiencia culta, variada y autónoma, sino un conjunto indeterminado de «pseudoindividuos» asimilados «al concepto de consumidores de los poderosos ejecutivos».<sup>29</sup> Merece la pena recapitular este modesto resumen con la certera explicación que propone el profesor Mateu Cabot:

La crítica de la cultura de masas puede focalizarse como crítica de la organización social y económica que pretende aprovecharse de –y ampliar– la debilidad del individuo con el fin de menguar su autonomía y hacerlo esclavo de las mercancías, de su consumo y posterior reproducción. La organización administrati-

26. Theodor ADORNO y Max HORKHEIMER: *Dialéctica de la ilustración*, Valladolid, Trotta, 1998, pp. 165-166.

27. *Ibid.*, p. 171.

28. *Ibid.*

29. *Ibid.*, p. 167.

va necesita planificar los «deseos» del individuo: seguir manteniendo la fachada de libertad personal (pseudo-individualidad) aunque se utilicen los medios técnicos –además de para producir eficazmente las mercancías– para conformar los deseos hacia aquellas mercancías producidas o que puedan producirse.<sup>30</sup>

¿Cómo salir de esta situación apocalíptica y cuasi distópica? Por contraste con los rasgos definitorios de la industria cultural, habría que reivindicar ciertas características del arte genuino: contra la homogeneización de las obras y el público, verdadera individualidad creativa; frente a la condición sistemática de la industria, distanciamiento reflexivo y crítica; y, como colofón, un arte verdaderamente autónomo capaz de exhibir ciertas notas de resistencia hacia esa *totalidad social* a la que el arte de masas se subordina gustoso. Ha de subrayarse, como reacción, la amalgama entre autonomía, individualidad, libertad y crítica. Una genuina experiencia estética debiera ilustrar, siquiera en su forma negativa, la codependencia de estos cuatro vértices y la necesidad de movilizarlos conjuntamente. Pero el cine no sólo impide la emergencia de estas cuatro posibilidades, sino que provee un tipo de experiencia cuyo objetivo es proporcionarnos, volviendo a la exégesis de Carroll, «la manera de ver el mundo»:

(...) fuera de los modelos suministrados por tales historias y estereotipos, nada parece comprensible. Nos proporcionan los límites de la inteligibilidad y dan forma a la experiencia de manera tan implacable como la forma kantiana de la intuición (...) tales modelos estructuran el mundo y parecen tan inmutables como las leyes de la naturaleza.<sup>31</sup>

La ilusión de realidad, la experiencia cinematográfica y el funcionamiento del *apparatus*, pues, confluyen en la provisión de las lentes ideológicas con las que el espectador descifra el mundo y coadyuvan al embotamiento de su capacidad reflexiva y crítica. Estos *efectos de realidad* producidos por las propiedades formales del medio refuerzan la fácil digestión de un contenido centrado en favorecer las ilusiones escapistas. En este sentido, también ha sido habitual presentar a la narración cinematográfica, al menos en su versión hegemónica –el relato de ficción codificado en clave de *género* que bebe del sistema de estudios de los años dorados de Hollywood– como otro engranaje de construcción de ideología, fundamental en la fortificación de esa ilusión de realidad que ya hemos visto que opera como detonante. Tanto es así que la madurez del cine, para quienes han asumido esta clasificación, advendrá cuando se cuestione explícitamente este programa, desplegando en sendos ejercicios metacinematográficos los dispositivos ocultos en la presentación de historias, es decir: con el *neorrealismo* italiano –que rompe con la impostura de una

30. Mateu CABOT: «La crítica de Adorno a la cultura de masas», *Constelaciones: revista de teoría crítica*, 3 (Diciembre 2011), p. 145.

31. Noël CARROLL: *Una filosofía del arte de masas...*, p. 86.

trama siempre determinada por la cadena causa-efecto– y la *Nouvelle Vague* francesa –cuando los «jóvenes turnos» de los *Cahiers* revisen críticamente las convenciones hollywoodienses. En realidad, esta deconstrucción modernista del sistema narrativo estandarizado también se inscribe en la concepción de la crítica como distanciamiento; se trata, por decirlo coloquialmente, de *expulsar* al espectador de la proyección, quebrando la ilusión de realidad, para que éste «recuerde» el trabajo artificial que supone la creación artística y que queda diluido en el producto final. Una vez más, hay que recuperar la atención, suspender la credulidad y no concebir la realidad como algo ya construido sino como un magma informe, abierto y modelable.

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

Lo que resulta insatisfactorio de la postura de la Escuela de Frankfurt no es su aparato negativo y crítico, sino más bien el valor positivo del que depende este último, a saber, la reivindicación del modernismo tradicional como el *locus* de una producción estética «autónoma», auténticamente crítica y subversiva.<sup>32</sup>

Jameson pone el foco en la dicotomía normativa implicada en la crítica frankfurtiana, a la que acusa de comprometerse con cierto elitismo al enfrentar, contra la fácil digestión del arte de masas, un arte hermético y trabajoso como instancia crítica. Si se impone la categoría de «alta cultura» («high art») como medida del valor del arte, inevitablemente toda desviación se interpretará como decadencia o degradación y habrá que militar por su exterminio. ¿Significa eso que hay que renunciar a todo estándar normativo y resignarse al «todo vale»? ¿Hay posibilidad de hallar un criterio de calidad que favorezca la actitud crítica sin caer en el elitismo meritocrático? Para Jameson, el error de la escuela de Frankfurt radica en suponer la existencia de una esfera estética incontaminada, casi pura, habilitada como trinchera; en cambio, un análisis más desapasionado demuestra que «tanto el modernismo como la cultura de masas albergan relaciones de represión con las ansiedades sociales fundamentales y las preocupaciones, las esperanzas y los puntos ciegos, las antinomias ideológicas y las fantasías de desastre».<sup>33</sup> Así las cosas, puede concederse que el modernismo plantea meritoriamente ciertas estructuras que exhiben tanto su aceptación de que están integradas en una red de intereses cuanto su disposición a presentar batalla; pero esto no significa automáticamente que el arte de masas se limite *per se* a reforzar la ideología dominante. El argumento más poderoso de Jameson, que pretende defender un cambio de enfoque en el análisis de la industria cultural, reza como sigue:

32. Fredric JAMESON: «Reification and Utopia in Mass Culture», *Social Text* 1 (winter 1979), p. 133. Trad. propia.

33. *Ibid.*, p. 141. Trad. propia.

(...) la hipótesis es que las obras de la cultura de masas no pueden ser ideológicas sin a su vez ser también implícita o explícitamente utópicas: no pueden manipular a menos que ofrezcan una pizca de contenido auténtico como soborno a la fantasía del público que está a punto de ser manipulado (...). Nuestra propuesta sobre el poder de atracción de las obras de la cultura de masas implica que tales obras no pueden tratar preocupaciones sobre el orden social a no ser que primero las hayan recuperado y dado algún tipo de expresión rudimentaria; sugeriremos que el malestar y la esperanza son dos caras de la misma conciencia colectiva, de manera que las obras de la cultura de masas, a pesar de cumplir una función legitimadora del orden existente, no pueden funcionar sin desviar en servicio de la última las ilusiones y fantasías más fundamentales de la colectividad, a la que pueden por tanto haberle dado voz aunque sea de forma distorsionada.<sup>34</sup>

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

## CONCLUSIÓN: POR LA RESURRECCIÓN DEL CINE

Celebración optimista de la masificada modernidad o crítica pavorosa de la misma; confianza en que la propia modernidad ha dispuesto las herramientas para corregir sus elementos más perniciosos o convicción de que la única forma de

34. *Ibid.*, p. 144. Trad. propia.

resistir la barbarie es cavar trincheras exclusivas que mantengan viva la llama de un futuro diferente. Con este telón de fondo que hemos dibujado, las preguntas abiertas en nuestro caso se resumen en las dos siguientes, más vinculadas de lo que aparentan: *a)* ¿De verdad, como profetizara Sontag, el cine ha mutado hasta resultar irreconocible?, y *b)* ¿La experiencia cinematográfica contribuye a sellar la ideología dominante o, en algunas de sus concreciones, puede ingresar en las filas de la resistencia? Concluamos con algunos apuntes al respecto a modo de recapitulación, que por motivos de espacio habrán de ser modestos:

Anne Friedberg, quizá la mejor expresión de los defensores de una situación *poscinematográfica*, ha defendido que la mutua influencia entre el cine y la televisión, junto con el incremento de plataformas tecnológicas que conforman nuestro paisaje cotidiano, desembocó en una suerte de nuevo régimen escópico que suponía una ruptura clara con el sistema visual de la modernidad: un nuevo modelo de percepción mediatizado por la representación virtual, cuyos efectos habrían de manifestarse en una experiencia cinematográfica diferente a la acostumbrada. Aceptemos, por mor de nuestro argumento, que Friedberg lleva razón: ¿no se torna imperativo, en ese caso, reivindicar la experiencia cinematográfica tal y como la tematizaron sus apologistas? Si es cierto que estamos en una época marcada por la inmediatez, la virtualidad, la rapidez, la ausencia de concentración por la sobreexposición a estímulos, la pasividad acrítica y el entreguismo al espectáculo, ¿no supone la denostada experiencia cinematográfica de antaño un contrapeso? ¿Acaso no indicaba el ritual colectivo de «ir al cine» una exaltación de la experiencia comunitaria, una vocación catártica de *perdersse* en la ficción para *recuperar* ulteriormente la realidad? ¿No denotaba la sagrada cinefilia, incluso en su entusiasmo pasional por el *star system*, un impulso por reflexionar críticamente acerca de la institución cinematográfica? Valgan estos interrogantes para apuntar que la experiencia cinematográfica, *pace* Adorno y Horkheimer, puede sin duda entreverse como un tipo de vivencia capaz de forjar un modo de ver capacitado para intervenir políticamente a favor de la transformación, resistente contra el imperio de la actualidad y el continuo fogueo de la industria. El único requisito añadido es la promoción de una actitud interrogadora y un aparataje que permita la distancia crítica. Pero esto último ya no es tarea del cine, sino de su teoría; y en la medida en que la tesis de la «muerte del cine» apura la disolución de la teoría que antaño lo acompañara, quizá transigir con la situación *poscinematográfica* sea la vía más efectiva para rendirse al *apparatus* y dejar de explorar las mejores posibilidades abiertas por la experiencia cinematográfica. Si el cine ha muerto deviene imperativo resucitarlo, y el primer paso para insuflarle algo de vida consiste en la reivindicación de la teoría. Renunciar a esta última, en resumen, equivale a sucumbir a la «condición posmoderna». Y en este punto, como en tantos otros, resistir es vencer.

Claro que, si el cine ha muerto sin posibilidad alguna de reanimación asistida, todo esto no es más que nostalgia por los paraísos perdidos. Sin embargo, del

mismo modo que ocurrió con Dios y la Historia –y con el Autor, y con el Hombre, y con la Razón, y con la Verdad, y con la Realidad– quizá se haya vendido la piel del lobo antes de cazarlo. Así lo han defendido Lipovetsky y Serroy en una obra de la que suscribimos la mayor parte de sus ideas rectoras. Hagamos propio, pues, como conclusión, su resumen del panorama. Y celebremos, precisamente por las posibilidades de transformación que el cine continúa exhibiendo, que nuestro medio artístico esté más próximo al *to be continued* que al definitivo *the end*:

El «verdadero» cine no está detrás de nosotros, dado que no cesa de reinventarse. Incluso enfrentado a los nuevos desafíos de la producción, la difusión y el consumo, el cine sigue siendo un arte de un dinamismo pujante cuya creatividad no está de ningún modo de capa caída. La todopantalla no es la tumba del cine, que hoy más que nunca da muestras de su diversidad, su vitalidad y su inventiva (...) Hay que olvidarse de la idea de que el cine de gran público no podía generar nada más que obras de baja calidad, incapaces de llegar a la sensibilidad profunda de los espectadores. A pesar de las exigencias de rentabilidad y de la creciente influencia de las técnicas de comercialización, el cine tiende a enriquecerse creando obras de género, personajes y argumentos menos «ortodoxos», más heterogéneos, más imprevisibles. Afirmar que el cine ha caído en un conformismo estandarizado es expresar un cliché que también peca de conformista. Al fin y al cabo, en todas las etapas de la historia del cine han abundado los filmes convencionales y de nula calidad, filmes que han constituido el grueso de la producción normal, al lado de las auténticas obras maestras, claramente menos numerosas.<sup>35</sup>

35. Lipovetsky y Serroy: *op. cit.*, p. 12-15

.....  
JAVIER RUIZ MOSCARDÓ es doctor en filosofía por la Universitat de València con una tesis doctoral sobre filosofía del cine. Ha sido investigador pre-doctoral durante cuatro años en el Departamento de Filosofía de la UV ha realizado estancias de investigación en la Università Ca'Foscari de Venecia. Sus áreas de trabajo principales son la «Filosofía del cine», la «Crisis de la epistemología» y la «Metafilosofía».