

En torno a la aportación filosófica de un cine no domesticado

Enric Antoni BURGOS RAMÍREZ

Universitat Politècnica de València – Universitat Jaume I

Introducción

El presente escrito se propone como finalidad principal el establecimiento de unas bases generales desde las que acometer el diálogo entre cine y filosofía mediante la presentación de un enfoque filosófico que, a nuestro juicio, da muestras de su capacidad de abrirse realmente a las aportaciones que el cine puede ofrecer a la reflexión. Este enfoque nos remitirá a la propuesta de Stanley Cavell, que resultará central en nuestro desarrollo. Pese a que nos comprometemos con los planteamientos cavellianos, nuestra intención consistirá en ir un poco más allá de la exposición de estos y ofrecer un acercamiento crítico que permita apuntar a posibles maneras de completarlos. Para ello, iniciaremos un recorrido marcado por tres objetivos secundarios que contextualizarán la propuesta cavelliana y despejarán progresivamente nuestro camino. El primero de estos objetivos consistirá en mostrar las imbricaciones del cine con el espíritu cientifista del discurso filosófico de la modernidad. Por otra parte, nos propondremos denunciar las recurrentes domesticaciones del potencial subversivo cinematográfico en las que incurre la filosofía. Por último, y como tercer objetivo, nos acercaremos a la propuesta de Cavell, valorando hasta qué punto su lectura de films puede constituir un ejemplo plausible de aproximación filosófica al cine.

Con tales objetivos en mente, estructuraremos nuestra exposición en cuatro apartados. En el primero de ellos nos encargaremos de dar cuenta de la insuficiencia de una racionalidad científica que continúa marcando el camino de nuestra filosofía actual y abogaremos por un pensar sin criterios de demarcación, por un planteamiento “entre áreas” como el que

Wittgenstein o Heidegger nos proponen y que justificará nuestro recurso al cine como generador y portador de filosofía. El siguiente apartado nos aproximará a los orígenes del cine y a las circunstancias que envolvieron la recepción del nuevo invento, para más tarde apuntar cómo el cinematógrafo contribuye a la construcción del imaginario moderno. A continuación, nuestra tercera sección se detendrá en las domesticaciones en las que incurre la filosofía cuando se acerca al cine ignorando la especificidad del discurso cinematográfico y desaprovechando las posibilidades que nos brinda. Aludiremos entonces a los peligros de recurrir a las películas como mera ilustración de cuestiones filosóficas, a los problemas que presenta el hecho de entender las películas como unidades completas y cerradas y al inconveniente de fijar la atención en lo lingüístico del film. Para finalizar, el último epígrafe ofrecerá una visión global acerca de la manera en que Cavell despliega su filosofar a partir del cine y sus películas que vendrá acompañada de una propuesta de ampliación de sus planteamientos. Haremos hincapié entonces en la conveniencia de prestar una mayor atención a los elementos formales del film así como a ciertos aspectos del análisis fílmico que pueden apoyar y completar las lecturas de películas que hace Cavell.

Una racionalidad científica insuficiente. Modernidad y escepticismo

Pese a que los últimos años han asistido a cierto auge de los enfoques interdisciplinares y transdisciplinares, sigue resultando conveniente, y en algunos contextos incluso necesario, presentar los motivos que nos llevan a reflexionar más allá de las demarcaciones académicamente establecidas y a indagar en los intersticios que separan y unen las diferentes áreas del saber. Puede que estos enfoques no hayan sido valorados aún en su justa medida, o puede que hayan sido tomados como una moda pasajera. O tal vez, y quizá esta sea la razón principal, puede que no hayan calado suficientemente en nuestras rígidas estructuras académicas, a menudo más preocupadas por salvaguardar la autoridad de cada disciplina en su ámbito que por la comprensión de la realidad. El caso es que a día de hoy parece seguir teniendo vigencia el llamado “problema de las dos culturas”¹ que nos remite a la tensión radical existente entre ciencia y humanidades desde la revolución científica de los siglos XVI y XVII.

Obviamente, la filosofía no es ajena a este conflicto, menos aún si tenemos en cuenta el peso indiscutible que el enfoque cientifista ejerce en nuestra disciplina desde los inicios de la modernidad filosófica. A partir de los postulados cartesianos, el discurso filosófico de la modernidad optó por ignorar todo aquello que no pudiera ser reducido a operaciones formales, procuró la ruptura entre la construcción lógica del conocimiento y el orden de las necesidades vitales (Subirats, 1988, 58-59) y se comprometió con una determinada concepción de la verdad (*veritas est adaequatio rei et intellectus*) en la que no había cabida para ambigüedades ni misterios. La racionalidad tecnoeconómica de la civilización moderna se apodera entonces de la cara oficial de la filosofía, le contagia su miedo a emparentarse con los saberes humanísticos y le hace creer que, sin su auxilio, queda condenada al relativismo y al más absoluto escepticismo. Pero será precisamente la abusiva pretensión de la racionalidad científica de constituirse en la única guía de la vida la que la hará entrar en crisis (Subirats, 1988, 96), esto es, la que abocará a la filosofía moderna a un escepticismo que no es sino la expresión última de esta racionalidad. Así las cosas, la escisión entre el conocimiento objetivo

¹ La expresión se la debemos a C.P. Snow, quien la utilizó por primera vez en su célebre artículo “The two cultures”, publicado en *New Statesman* el 6 de octubre de 1956.

y el sujeto cognoscente propiciará una pérdida de contacto con el mundo que nos invita a entender el proyecto moderno de base cartesiana como consumación del escepticismo que justamente se proponía refutar.

De acuerdo con Cavell, esta pérdida de contacto con el mundo es solo una de las dos caras del escepticismo al que nos conduce la epistemología tradicional de la modernidad. La otra cara del escepticismo nos remitirá a otro vacío, paralelo al que se crea entre individuo y mundo, y que será el que mantiene separado al individuo de las otras mentes. Otro vacío (otra desconexión, otra pérdida de contacto) motivado, de nuevo, por la pretensión de obtener certeza en el conocimiento de los otros y que imposibilita asegurar la existencia de las mentes ajenas, pues la certeza que alcanza el sujeto cartesiano en el conocimiento de sus propios estados mentales supera con creces el pobre acceso indirecto que tiene a la vida mental de los demás.

Ambas manifestaciones del escepticismo moderno nos dejan frente a un individuo aislado en su intento de establecer una relación exclusivamente epistemológica con el mundo y los otros. Excluido del mundo por el proceso de destilación subjetiva iniciado por Descartes y desconectado de sus semejantes mediante la insularidad de las conciencias y la evitación del otro propugnadas por la filosofía tradicional, el sujeto queda abandonado a un distorsionado autoconocimiento que se pretende independiente del mundo en el que vive, de la existencia de los otros y de la responsabilidad moral que comportan tales vínculos. Es así como la tragedia del escepticismo asalta al individuo moderno, afectando a su propia vida entendida como vivir cotidiano en el mundo que se le ofrece tanto en su experiencia inmediata como en la humanidad de los otros. Este es precisamente el enfoque moral (existencial, si se prefiere) del escepticismo que reclama Cavell y que lo sitúa lejos de una filosofía tradicional obcecada en contemplar únicamente la vertiente epistemológica del problema. Para el filosofar wittgensteiniano de Cavell la solución al escepticismo moderno no pasa por la imposible refutación epistemo-lógica que pretende la hegemónica filosofía tradicional, sino por una recuperación que solo puede ser lograda desde una óptica práctica (pática) que remite al ámbito moral, y en definitiva, a la totalidad de nuestra cultura.

Así pues, con el ánimo de superar la situación en que nos deja el escepticismo y de ir más allá de la pseudosolución uniformadora y reductora del discurso científico adoptado por la vertiente hegemónica de la modernidad filosófica, nuestro enfoque se propone acercarse a un pensar sin criterios de demarcación como aquel al que nos insta Cavell, capaz de desterrar una creencia tan arraigada en nuestra ciudadanía como aquella que ya advertía Wittgenstein: “Los hombres de hoy creen que los científicos están ahí para enseñarlos, los poetas y los músicos para alegrarlos. *Que estos tengan algo que enseñarles* es algo que no se les ocurre.” (Wittgenstein, 2004, 84). Cabe, por tanto, reconducir la filosofía al vasto terreno de la totalidad de su cultura, desanclarla de su logocentrismo para adentrarla en lo logopático, abrirla al contacto con otras áreas, y cómo no, a un diálogo con el cine establecido en términos de igualdad. Son justamente esos términos los que, en breve, trataremos de esclarecer. Antes, no obstante, y tras haber explicado de manera sucinta cómo la ciencia moderna deja su huella en la filosofía tradicional postcartesiana, dedicaremos ahora nuestro siguiente apartado a acercarnos a los vínculos que mantienen al cine unido al imaginario moderno.

Cine e imaginario moderno

Lo que hoy en día entendemos por cine poco tiene que ver con la manera en que este fue concebido a finales del siglo XIX, cuando el nuevo invento daba sus primeros pasos. La

recepción del cinematógrafo aparece marcada por el ambiente cultural que domina el siglo XIX y el tránsito al XX, profundamente influido por el positivismo lógico. Sobre la base del pensamiento de Comte y motivado por el desarrollo tecnológico e industrial, el positivismo exhibe su fe ciega en el conocimiento objetivo y su ansia de dominar racionalmente el mundo. La ciencia y su método señalan el camino que las más diversas producciones culturales de la época deben seguir en pos de cierta idea de progreso. Es este marco intelectual el que asiste al nacimiento del cinematógrafo, condicionando su recepción de igual manera a como años antes sucedió con el advenimiento de la fotografía.

Centrémonos por un momento en advertir la finalidad a la que debían servir ambos inventos de acuerdo con el espíritu de la época. En este sentido, la conferencia de François Arago de 1839 que supone la presentación en sociedad de la fotografía despeja cualquier atisbo de duda. Arago se encarga de elogiar en (un lugar tan significativo como) la Academia de las Ciencias de París el potencial que la fotografía ofrecía a la investigación científica, dada su capacidad técnica de captar objetivamente la realidad. El cinematógrafo sería recibido años después de igual manera, esto es, como instrumento científico capaz de satisfacer el sueño de objetividad positivista. Siguiendo la estela de Muybridge, Marey y Démeny, los hermanos Lumière se considerarán investigadores. Lejos quedan todavía la tendencia espiritualista y la ideología frankensteiniana con las que más tarde se asociaría el invento (Burch, 1995, 38) y las vinculaciones con lo narrativo y lo artístico a las que se recurre para considerar actualmente al medio cinematográfico.

Pero más allá de relacionar el papel de instrumentos científicos que se adjudica tanto a fotografía como a cinematógrafo en el fervor positivista del momento, cabe destacar cómo fotografía y cinematógrafo constituyen el espacio idóneo para la representación del nuevo mundo-imagen diseñado por la ciencia moderna (Palao, 2004, 154). La mirada hacia el pasado en busca de antecedentes de fotografía y cine que sirven a este mismo fin nos remite en última instancia, como han indicado diversos autores², a la *perspectiva artificialis* del Renacimiento. Efectivamente, la pintura renacentista supone la plasmación perfecta del nuevo universo postcopernicano:

Si se quiere garantizar la construcción de un espacio totalmente racional, es decir, infinito, constante y homogéneo, la “perspectiva central” presupone dos hipótesis fundamentales: primero, que miramos con un único ojo inmóvil y, segundo, que la intersección plana de la pirámide visual debe considerarse como una reproducción adecuada de nuestra imagen visual. Estos dos presupuestos implican verdaderamente una audaz abstracción de la realidad (si por “realidad” entendemos la efectiva impresión visual en el sujeto). La estructura de un espacio infinito, constante y homogéneo (es decir, de un espacio matemático puro) es totalmente opuesta a la del espacio psicofisiológico. (...) La construcción perspectiva exacta abstrae de la construcción psicofisiológica del espacio, fundamentalmente: el que no sólo es su resultado sino verdaderamente su finalidad, realizar en su misma representación aquella homogeneidad e infinitud que la vivencia inmediata del espacio desconoce, transformando el espacio psicofisiológico en espacio matemático (Panofsky, 1983, 10-11).

Así pues, la matematización de la mirada que inaugura la *perspectiva artificialis* partirá de

² Sin ánimo de ser exhaustivos, el largo listado nos remitiría a autores como Aumont, Bazin, Sadoul, Mitry, Benjamin, Bordwell, Burch, Elsaesser y Barker, Oudart, Gubern o González Requena quienes apuntan a la perspectiva renacentista como punto de inicio del modelo de plasmación icónica que desemboca en el cinematógrafo.

la base de que cada punto sobre el plano de la representación se corresponde con un punto en el exterior del encuadre “induciendo una imagen de ese exterior en perfecta consonancia con su concepción cartesiana: el conjunto imagen se corresponde matemáticamente con el conjunto espacio (corporal y extenso)” (Palao, 2004, 155). La impostura de la ventana abierta al mundo que nos ofrece la *perspectiva artificialis* no radica solo en su condición de ventana ilusoria (Aumont, 1997, 84), sino también en el hecho de que se abre a una instancia imaginaria de la modernidad, a un espacio construido, y no a nuestro mundo.

Creemos encontrar aquí la manifestación icónica de esa pérdida de mundo que, junto a la pérdida de contacto con las otras mentes, servía a Cavell para caracterizar el escepticismo moderno. Una pérdida icónica de mundo, la procurada por la perspectiva renacentista, que es susceptible de ser rastreada igualmente en fotografía y cine y puede ayudarnos a entender la participación del cine en el imaginario moderno. Y es que, de manera similar a como el positivismo supone una actualización del espíritu de la modernidad y el proyecto ilustrado, fotografía y cine se prestan a ser entendidas como prolongación de ese impulso de objetivización del subjetivismo que define la transición de un espacio psicofisiológico a uno matemático perpetrada por la *perspectiva artificialis* (Panofsky, 1983, 94). En efecto y como manteníamos, la fotografía, pareciendo “perseguir el propósito de representar la naturaleza elemental, la naturaleza tal como existe con independencia de nosotros” (Kracauer, 1989, 41), redundará en el ideal cartesiano que vertebra la modernidad filosófica. Esa independencia de la naturaleza con respecto al sujeto es justamente la que, además de desconectarnos del mundo, nos aleja de los otros en tanto que objetos físicos que pueblan ese mundo y cuyo conocimiento, al parecer, nos está vedado.

El cinematógrafo, pues, fruto de la tecnociencia imperante y heredero directo de la fotografía y de la más lejana *perspectiva artificialis*, se erige en representante y vehículo idóneo de la cosmovisión moderna. Si tenemos en cuenta que, como manteníamos, el espíritu moderno nos aboca al escepticismo y consideramos ahora el cine “como un paso más en la construcción del imaginario moderno que se instaura con la emergencia del discurso científico” (Palao, 2004, 223), el camino hacia la concepción cavelliana del cine como “imagen en movimiento del escepticismo” queda suficientemente aclarado.

Un cine domesticado por ciertas aproximaciones filosóficas

Nos hemos acercado ya, en este recorrido conducente a vislumbrar los términos en los que establecer un diálogo de mutuo reconocimiento entre cine y filosofía, al sentido en el que la impronta de la cultura moderna marca, por separado, a ambos interlocutores. Sin duda, los apartados anteriores nos servirán de gran ayuda de cara a contextualizar y evaluar de modo más cabal la propuesta cavelliana a la que, en términos generales, nos sumaremos. Conviene ahora, antes de encarar tal propuesta, advertir los peligros en los que, a nuestro juicio, incurre gran parte de las aproximaciones filosóficas al cine.

Lógicamente, estos peligros no acechan a esa tendencia que aboga por una filosofía como disciplina aislada, reticente a cualquier relación entre áreas y que evita sistemáticamente el contacto con el arte, sino a enfoques filosóficos alternativos que, pese a su predisposición al intercambio, acaban reproduciendo ciertos tics fuertemente arraigados en esa cultura hegemónica de la modernidad que anteriormente nos ha ocupado. La reproducción de estos tics por parte de esas otras filosofías no supone una evitación consciente como la llevada a cabo por la filosofía tradicional, sino más bien una suerte de domesticación de cuanto pueda aportar el film y quede lejos de las categorías con las que habitualmente trabaja la filosofía. No es este un problema que afecte solo a los filósofos, sino que es asimismo identificable en

el resto de disciplinas históricamente asentadas, especialmente cuando se acercan a un terreno relativamente nuevo para ellas como puede ser el del cine³.

Las domesticaciones del cine que la filosofía procura en su acercamiento afectan a tres instancias diferentes que constituyen, en cualquier caso, obstáculos que desvirtúan (y a menudo impiden) el diálogo entre cine y filosofía. En primer lugar, observamos una tendencia excesivamente generalizada a concebir las películas como meras ilustraciones de cuestiones filosóficas. El film es tomado por el filósofo como objeto y en ningún caso como expresión de pensamiento filosófico. Dicho de otro modo, el filósofo se afana en su aproximación al film por hacer filosofía de este, sin plantearse realmente la posibilidad de considerar el film como filosofía. El filósofo acude al cine en busca de auxilio, de ejemplos y acompañantes de una filosofía que previamente ha sido escrita con palabras, que ha nacido y crecido en el que se supone que es su terreno privado, obviando la posibilidad de filosofar a partir de la combinación de imágenes en movimiento y sonido que el cine le ofrece, esto es, sin tomar en consideración que la situación filosófica surja de lo que específicamente aporta el medio.

Por otra parte, la filosofía domestica el cine al examinar sus films entendiéndolos como un todo, como obras completas y cerradas, pasando por alto la oportunidad de atender al fragmento que le brinda el film. Articulado en planos, escenas y secuencias el cine nos invita a considerar lo concreto, lo particular, lo específico y a menudo, también lo ambiguo. Ciertamente, estas cualidades no entroncan con el espíritu de la modernidad que suele lastrar nuestro filosofar. El ansia de generalización y sistematización que más a menudo de lo deseable arrastran las prácticas filosóficas acaba por ahogar la (tan wittgensteiniana) posibilidad que otorga el cine de apelar a casos concretos.

En tercer lugar, los análisis e interpretaciones filosóficas de películas suelen considerar exclusivamente lo que de lingüístico encuentran (o quieren encontrar) en ellas. Centrándose en lo menos cinematográfico del film, como si la película pudiera quedar reducida a cuanto contiene su guión literario, el filósofo se limita a analizar diálogos, remitir a cuestiones argumentales, quizá a profundizar en algún personaje o a lo sumo a dirigir su atención a aspectos narrativos. El film, en este sentido, no aporta al filósofo nada distinto de lo que podría ofrecerle una novela. El filósofo halla en esta aproximación lingüística a lo audiovisual el escudo idóneo con el que cubrirse de cuanto pueda hacer tambalear su discurso, ignorando la especificidad de los elementos fílmicos y refugiándose en ese logocentrismo al que hace poco aludíamos. Con frecuencia, este gesto del filósofo esconde su falta de voluntad a la hora de encarar el hecho diferencial que el cine le propone, su miedo a salir de lo estático del lenguaje que la imagen en movimiento pone en entredicho. Y quién sabe si esconde también la incomodidad de aceptar que la argumentación no es la única manera de procurar rigor y convicción para su propuesta filosófica.

Cualquier intento de diálogo entre filosofía y cine debe, desde nuestro punto de vista, salvar estos escollos en una apuesta decidida por un contacto que permita una verdadera transformación mutua y evite así que, como a menudo sucede dentro de la lógica moderna, el diálogo se convierta en monólogo. Conviene pues que la filosofía deje de concebirse como práctica elitista y especializada, que reoriente su pensamiento más allá de las premisas de su discurso tradicional, que pierda su miedo al contagio y se adentre en terreno desconocido. En otras palabras, conviene que la filosofía se abra a lo que no es filosofía.

³ En otra ocasión nos encargamos de dar cuenta de las domesticaciones que procura la historia en su recurso a fotografía y cine como fuentes, con un desarrollo similar al que aquí mantendremos. Vid. Burgos, Enric, "De la ciencia al arte. Fotografía, cinematógrafo e historia", en De las Heras, Beatriz (ed.), *El fotógrafo como testigo de la historia. Su retrato en la pantalla*, Ocho y medio, Madrid, 2014, pp. 37-67.

leyendo las lecturas de Stanley Cavell

Estamos ya en disposición de poner cuanto hemos mantenido hasta el momento al servicio de la presentación de las líneas generales que definen el proyecto filosófico cavelliano, y más concretamente, su peculiar manera de vincular cine y filosofía. A nuestro juicio, la propuesta de Cavell constituye una manera plausible de pensar en la intersección de cine y filosofía que permite una empresa común capaz de transformar y mejorar a ambos socios y que asume el reto que el cine lanza a la filosofía.

El filosofar cinematográfico de Cavell forma parte irrenunciable de un proyecto filosófico, riguroso aunque asistemático, que pone a dialogar las más diversas manifestaciones de nuestra cultura que nos acercan a lo humano. Su filosofía se genera en el intersticio, a caballo entre la tradición angloamericana y la continental, más allá de las disciplinas establecidas, en busca del pensamiento humano ordinario. Así, el filósofo norteamericano no duda en reflexionar a partir del teatro de Shakespeare o de Ibsen, de la literatura de Emerson o Thoreau o de determinados films de Capra, Renoir o Cukor de igual manera a como encuentra motivación en los textos de Wittgenstein, Heidegger o Freud. En última instancia, su proyecto apunta hacia una reorientación de la noción de conocimiento que se aleje de la mantenida por la filosofía moderna y que procure una superación (que no refutación) del escepticismo al que nos aboca la modernidad.

Vemos, pues, como Cavell es consciente de la insuficiencia de esa racionalidad científica que caracteriza el pensamiento moderno y a la cual nos hemos referido antes. Como avanzábamos, la epistemología moderna desemboca en un escepticismo que para Cavell nos ofrece dos caras distintas pero complementarias: el escepticismo con respecto a la existencia del mundo externo y el escepticismo referente a la existencia de las otras mentes. Ante la desconexión con el mundo y con los otros que causa el escepticismo moderno, Cavell tratará de elaborar una respuesta que evada la certeza exigida tanto por los escépticos como por los dogmáticos que persiguen una imposible refutación del escepticismo. Una respuesta que desarrollará en torno a su noción de reconocimiento, pues para Cavell, la relación de un ser humano consigo mismo, con los otros y con el mundo se entiende mejor en términos morales que en términos epistemológicos. Es ese el camino que elige el filósofo para recuperar no solo al sujeto epistemológico de la filosofía, sino paralela y principalmente, al individuo de las sociedades modernas en las que vivimos, un individuo que ha de buscar su respuesta a un escepticismo que impregna las más diversas manifestaciones de la cultura moderna.

Es precisamente el cine la manifestación cultural que mejor da cuenta del escepticismo moderno. Si anteriormente nos referíamos a las relaciones existentes entre cine e imaginario moderno, cabe ahora valorar la manera en que Cavell entiende la relación entre el cine y ese escepticismo tan vinculado al espíritu de la modernidad. Para nuestro autor, el cine resulta imprescindible a la hora de encarar el escepticismo moderno, pues no en vano, constituye una imagen en movimiento de este: “Film is a moving image of skepticism: not only is there a reasonable possibility, it is a fact that here our normal senses are satisfied of reality while reality does not exist – even, alarmingly, because it does not exist, because viewing it is all it takes” (Cavell, 1979, 188-189).

Es decir, el cine nos presenta un mundo filmado que nos ofrece una impresión de realidad pero que solo existe en nuestras mentes de espectadores. En otras palabras, el cine nos deja como espectadores en la misma situación en la que el escéptico cree encontrarse con respecto al mundo real. El cine nos permite así vivir la experiencia del escéptico, enfrentándonos a un mundo visto que se nos muestra inaccesible, que evidencia el presunto vacío que para el

escéptico moderno se interpone entre el sujeto y el mundo. Pero conviene no pasar por alto un matiz importante que puede perderse con la traducción. Esa “*moving image of skepticism*” que es el cine no es solo una imagen *en movimiento* del escepticismo, sino también una imagen *conmovedora, emotiva*. Una imagen que contribuye, como adelantábamos, a contemplar la vertiente pática del problema, que nos ayuda a concebir el escepticismo como una postura existencial más que meramente epistemológica. El cine nos ofrece así una experiencia (est)ética del escepticismo que nos enseña cómo vivir *con él* pero sin vivir *en él*.

Si hasta aquí hemos observado que a Cavell no le pasa desapercibida ni la inconveniencia de la racionalidad científica encumbrada por la modernidad ni los vínculos que unen al cine con la cosmovisión moderna (y por ende, con el escepticismo), evaluaremos a continuación hasta qué punto la propuesta cavelliana supera las domesticaciones del cine en las que incurren habitualmente las aproximaciones filosóficas al séptimo arte, comenzando por aquella que apunta al cine como objeto relegado a ilustrar problemas filosóficos.

La siguiente cita nos ayuda a entender los términos de igualdad en los que Cavell pretende establecer el diálogo entre cine y filosofía: “The question for me (...) is why the standards of rigor and range that we have learned to take for granted (or criticize) when we give or are given readings of books are ignored or unavailable when we give or are given readings of movies” (Cavell, 1979, 8-9).

Observamos como Cavell huye de la tendencia que privilegia la teorización conceptual de la filosofía sobre la aportación estética del film, ya que, como decíamos, nuestro autor estará especialmente interesado en rescatar la vívida experiencia que nos presenta el cine y que llega más allá que el discurso exclusivamente argumentativo al que nos tiene acostumbrados la filosofía tradicional. Así, lejos de pretender encontrar en las películas una ilustración de problemas filosóficos y lejos también de querer hacer encajar a toda costa al film en unos patrones teóricos previamente establecidos, Cavell reivindica un esfuerzo por hacer justicia a la experiencia estética y filosófica que el film nos proporciona. De esta manera, se evita la utilización del film como mero objeto al servicio de un debate teórico que se desarrolla al margen de la aportación cinematográfica.

La reivindicación de Cavell se plasma en su manera de acercarse a los films y que él denomina *lectura*, una suerte de “método” que ejemplifica su alternativa filosófica a la sistematicidad de los desarrollos exclusivamente argumentativos. Una lectura de films que, dejando patente en todo momento la parcialidad de la posición personal e intelectual de la que parte, atiende a estudios concretos de pasajes de films a los que pone en contacto con otros *textos* de diversa índole, entre ellos los comúnmente aceptados como filosóficos. En esta lectura (en este diálogo entre textos de distinta procedencia, en este contacto entre diferentes áreas) es donde tiene lugar la ayuda recíproca, la mutua transformación que surge del reconocimiento. Un reconocimiento que, como decíamos, es necesario para un diálogo entre cine y filosofía en términos de igualdad.

Pero además, esta transformación alcanza también a quien lleva a cabo la lectura, esto es, al propio Cavell, quien va encontrando progresivamente su voz filosófica a partir de la conversación que entabla con los textos que lee. Quizá resida justamente ahí la clave para considerar la lectura cavelliana como un auténtico ejercicio de filosofía, pues si algo define al pensamiento filosófico es su capacidad de cambiar a quien lo ejercita. La lectura es, pues, medio y fin del interminable camino que Cavell se marca para encontrar su voz filosófica, una voz que busca (y se muestra) mediante un estilo de escritura alejado de la tradicional

argumentación filosófica⁴.

No obstante, la discontinuidad discursiva del estilo de Cavell no solo responde a una voluntad de casar lo que dice con la forma en que lo dice, no descansa únicamente en la consciencia de que para vehicular ciertos pensamientos debe acudir a nuevas formas de expresión. Existe un motivo más que justifica su recurso a un estilo que podríamos tildar de conversacional. Dicho motivo no es otro que el visible afán de Cavell por dialogar con el lector, por procurarle una experiencia de lectura equiparable a la que él experimenta leyendo textos de otros, en otras palabras, por ayudar al lector en su transformación, lanzándolo al encuentro de su propia voz.

Pese al mérito que sin duda concedemos a la iniciativa de Cavell, especialmente remarcable en lo tocante a su vivencia de la filosofía como vocación, apreciamos en sus lecturas de films el evidente peso de una formación eminentemente filosófica que nos impide mantener la relación cine-filosofía al margen de cualquier sombra de jerarquización. Por motivos de espacio, no podemos aquí ofrecer ejemplos de cómo las lecturas cavellianas acusan esta tendencia a primar lo filosófico sobre lo cinematográfico, pero este breve pasaje extraído del prefacio de *Más allá de las lágrimas* resultará suficientemente esclarecedor: “[S]egún mi manera de pensar, es como si el cine hubiera sido creado para la filosofía –para reconducir todo lo que la filosofía ha dicho sobre la realidad y su representación, sobre el arte y la imitación, sobre la grandeza y el convencionalismo, sobre el juicio y el placer, sobre el escepticismo y la trascendencia, sobre el lenguaje y la expresión” (Cavell, 2009, 15).

Sea como sea, conviene ser justos con Cavell y entender el hecho de que parta de un marco teórico filosófico como un rasgo que forma parte de esa necesaria parcialidad intelectual que atribuye a sus lecturas, y que en ningún momento esconde. No en vano, reprimir el inevitable papel desempeñado por el autor daría al traste con la función terapéutica de la lectura que le encamina hacia la consecución de su voz y que, en el caso de Cavell, nos remite indefectiblemente a una *voz filosófica*. Más allá de estas últimas consideraciones, creemos que cuanto hemos presentado contribuye suficientemente a situar los planteamientos cavellianos lejos de la propensión previamente denunciada de utilizar el cine como objeto ilustrativo.

Igualmente se distancia Cavell del segundo de los peligros antes mencionados, a saber, la inclinación a tomar el film como obra completa. Conviene recordar que, como decíamos, las lecturas cavellianas constituyen estudios concretos de determinados pasajes. Aceptando las posibilidades que nos brinda atender al fragmento y, asumiendo con ello uno de los retos que nos lanza el cine, Cavell nos acerca a otra manera más de entender la *parcialidad* de sus lecturas a añadir al ya mencionado posicionamiento personal del que parte. Nos estamos refiriendo ahora al hecho de tomar en consideración pasajes particulares (parciales) de películas para obtener una lectura que se propone ella misma como parcial, no excluyente y abierta a la convivencia con otras lecturas posibles. Este gesto se hace especialmente visible cuando, enfrascado en la lectura de un determinado pasaje de un film, acude a un gesto destacable, a un plano sugerente, a un motivo paralelo que aprecia en otra película y que contribuye a una mejor comprensión de los dos fragmentos que ha puesto a dialogar.

Lo más interesante quizá sea observar cómo estas *lecturas parciales* de *partes* de una obra no solo las lleva a cabo cuando trata con películas sino también cuando *lee* textos filosóficos. Cavell no toma en consideración para sus análisis el conjunto de la obra de un autor, ni siquiera una obra (un título) completa de un autor. Y asimismo, las suyas no pretenden ser,

⁴ Para profundizar en este asunto recomendamos la lectura de Ribes, Diego, “Observaciones sobre la escritura de Stanley Cavell”, introducción a Cavell, Stanley, *En busca de lo ordinario. Líneas del escepticismo y romanticismo*, Cátedra, Madrid, 2002, pp. 11-49.

como decíamos, lecturas *completas*. Ciertamente, hay títulos de autores a los que se ha dedicado con más ahínco (cabe destacar las *Investigaciones Filosóficas* de Wittgenstein o *Walden* de Thoreau), pero en ningún caso podemos mantener que las suyas sean o intenten ser lecturas sistemáticas, escolásticas (Ribes, 2004, 87). Consecuentemente, la producción literaria del propio Cavell no encaja tampoco dentro de lo que los cánones nos indican que es una “obra”. Su proyecto filosófico se esparce por una cantidad ingente de títulos en los que revisita temas tratados con anterioridad, leyéndose a sí mismo una y otra vez bajo nuevas luces, centrándose en nuevos aspectos, como si hiciera cada vez un nuevo montaje de su filosofía, revis(ion)ando tomas descartadas y retomando planos olvidados, ralentizando determinadas escenas o añadiendo una nueva banda sonora. En otras palabras y en consonancia con lo anterior, y si se nos permite, buscando cinematográficamente su voz filosófica.

Baste lo dicho para justificar el alejamiento de Cavell con respecto a la tendencia generalizada en filosofía a tratar el film como unidad completa y para encarar la parte final de nuestro escrito, en la que valoraremos si la fijación por lo lingüístico de la que antes hablábamos afecta a las lecturas cavellianas de las películas que el autor incluye en su peculiar *corpus* filosófico.

Hasta el momento hemos podido apreciar de qué manera el recurso de Cavell al cine como generador y portador de filosofía se combinaba coherentemente en el autor con un proyecto filosófico caracterizado por su posicionamiento frente a la epistemología tradicional, su propuesta de recuperación del escepticismo, su compromiso con lo humano y un original estilo a la hora de ejercer la escritura a partir de sus lecturas. Su apertura a la experiencia estética del cine, en cambio, no contempla por lo general una apertura paralela al aparataje conceptual del que se sirven los análisis fílmicos.

No tiene por qué extrañarnos, sobre todo si recordamos que hace poco comentábamos que Cavell recurre a un marco teórico principalmente filosófico. Aunque en su idea de filosofía tienen cabida como miembros de pleno derecho el cine, la literatura o el teatro, las lecturas de Cavell acuden a un vocabulario que podríamos calificar sin muchos problemas de filosófico. De otro modo, aunque Cavell pone a conversar películas con textos filosóficos, en pocas ocasiones introduce en el diálogo textos pertenecientes a la teoría del cine o estudios fílmicos. Una excepción evidente la constituye su libro *The World Viewed*, en el que se adentra en la ontología del film y debate con autores con intereses bien próximos a la cuestión como E. Panofsky, A. Bazin, S. Eisenstein o W. Benjamin. Pensamos que no por otro motivo es *The World Viewed* el libro de Cavell que más ha conseguido entrar en los círculos académicos relacionados con el ámbito audiovisual. Pero al margen de este título, y si atendemos principalmente a los dos libros⁵ en los que se centra más concienzudamente en ofrecer lecturas de películas, observamos que este tipo de referencias prácticamente desaparecen, mientras que las citas a filósofos se multiplican. Huelga decir que estos dos títulos han recibido una mejor acogida en el seno de la filosofía. En ningún caso reprochamos nada a Cavell al comentar estas circunstancias relativas a la recepción de su obra por parte de unos y otros (¿acaso escribe él para *unos* u *otros*?). A lo sumo, estamos señalando de nuevo a esa reticencia al contacto entre áreas a la que hacíamos referencia en nuestras primeras líneas.

Al margen del valor que se quiera otorgar a la ausencia de textos provenientes de la teoría del cine en sus lecturas de films, aquello que sí echamos en falta en sus análisis es una mayor atención hacia los aspectos (valga la redundancia) más cinematográficos del cine. Nos

⁵ Nos estamos refiriendo a *La búsqueda de la felicidad* y *Más allá de las lágrimas* (vid. Bibliografía).

estamos refiriendo principalmente a los recursos expresivos (aunque también narrativos) del discurso cinematográfico, a sus elementos profílmicos y filmográficos así como a aspectos de montaje y postproducción. Las lecturas de Cavell, pese a no poder ser acusadas de esa fijación por lo lingüístico que antes delatábamos, centran su atención mayoritariamente en el –llámemoslo así– *contenido* del film (su historia, el *qué*) mientras que solo puntualmente encontramos referencias a su *forma* (el discurso, el *cómo*). Cavell no traiciona de modo alguno su intención de acercarse estéticamente al film. Ahora bien, en muchas ocasiones no entra a considerar los elementos formales del film, perdiendo la aportación de esta pertinente vía de aproximación a la estética de la película. Cuando puntualmente encara estas cuestiones técnicas y formales lo hace, eso sí, partiendo de un enfoque al que no nos cuesta adscribirnos:

La asignación de significado a las posiciones y las progresiones de la cámara, y de si su movimiento en un caso determinado es breve o prolongado, de acercamiento o alejamiento, ascendente o descendente, rápido o lento, continuo o discontinuo, es lo que yo entiendo por análisis de una película. Este proceso requiere actos críticos que determinen por qué el acontecimiento cinematográfico es lo que es aquí, en este momento de esta película; que determinen, de hecho, lo que es el acontecimiento cinematográfico. Una cámara no puede, en general, demorarse o progresar, limitarse a ser continua o discontinua; tiene que demorarse en algo, y avanzar o pasar por fundido de algo a algo. Del mismo modo que la mente por lo general no puede sólo pensar ni el ojo sólo ver, sino que tiene que pensar en algo, mirar algo o apartar la mirada de algo (Cavell, 1999, 208).

Es justamente por la lucidez de esta reflexión en torno a cómo dotar de significado a las formas de expresión cinematográficas por lo que pensamos que sus lecturas de películas podrían enriquecerse recurriendo al contacto con otros marcos teóricos provenientes del análisis del film y, sobre todo, incluyendo más reflexiones relativas a la forma de la película.

No obstante, no es ese el único motivo que nos lleva a mantener esta postura. Señalaremos brevemente, para dar por concluido nuestro recorrido, dos motivos más que nos avalan en nuestro empeño por completar las lecturas cavellianas mediante el estudio de las formas cinematográficas. En primer lugar, porque es lícito interpretar el recurso a unas determinadas formas como expresión de la voz cinematográfica de un autor o movimiento. Si antes afirmábamos que el estilo de la escritura de Cavell se adecuaba a aquello que nos quiere transmitir y se vincula con su manera de hacerse inteligible a él mismo y a los demás, no debe parecer descabellado pensar ahora que las formas elegidas por un realizador resulten fundamentales en su intento de hacer oír (y ver) su voz (cinematográfica). Por otra parte, y como último motivo, cabe no olvidar que el *contenido* (las historias) de los films y los diálogos que Cavell valora se nos presentan mediante procedimientos cinematográficos. Unos procedimientos que configuran –en parte– esa experiencia estética y existencial que el cine nos proporciona, esa conmovida respuesta del espectador que tanto Cavell como nosotros pretendemos salvaguardar.

Advirtiendo una cierta ausencia de reflexiones sobre la forma de los films no apuntamos a una carencia de las lecturas de películas que hace Cavell, sino simplemente a una confirmación de que, como decíamos, sus lecturas son parciales. Y lo que dice más a su favor, que se prestan a ser completadas. Era ese, si recordamos, el principal cometido que nos marcábamos al comenzar nuestro escrito, a saber, mostrar una manera plausible de enfocar la relación entre cine y filosofía partiendo de la lectura cavelliana, ofreciendo una lectura de la misma, entablando con ella un diálogo que pudiera resultar fructífero para la propuesta de Cavell, para el que escribe y para quien se acerca a estas líneas. Es tarea ahora del lector juzgar hasta qué punto lo hemos logrado.

Bibliografía

- Sánchez Ferlosio, Rafael, *El alma y la vergüenza*, Destino, Barcelona, 2000, p. 424.
- Aumont, Jacques, *El ojo interminable*, Paidós, Barcelona, 1997.
- Burch, Noël, *El tragaluz del infinito*, Cátedra, Barcelona, 1995.
- Cavell, Stanley, *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*, Harvard University Press, Cambridge.
- _____, *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*, Paidós, Barcelona, 1999.
- _____, *Más allá de las lágrimas*, Antonio Machado, Madrid, 2009.
- Kracauer, Siegfried, *Teoría del cine: La redención de la realidad física*, Paidós, Barcelona, 1989.
- Palao, José A., *La profecía de la Imagen-Mundo: para una genealogía del Paradigma Informativo*, IVAC, València, 2004.
- Panofsky, Erwin, *La perspectiva como forma simbólica*, Tusquets, Barcelona, 1983.
- Ribes, Diego, “Stanley Cavell: Wittgenstein (aún) y el pasado de la filosofía”, en Casaban, Enric (ed.), *Actes del XV Congrés Valencià de Filosofia*, Societat de Filosofia del País Valencià, València, 2005, pp. 85-108.
- Subirats, Eduardo, *La cultura como espectáculo*, FCE, Madrid, 1988.
- Wittgenstein, Ludwig, *Aforismos. Cultura y valor*, Espasa, Madrid, 2004.