

La vuelta a la reflexión filosófica sobre el cine

Fernando Infante
 Profesor del Departamento de Estética e
 Historia de la filosofía. US
 Diseñador gráfico

En la actualidad, la teoría del cine, como pensamiento institucionalizado, ha recuperado el interés por lo filosófico. Es el caso de Noël Carroll¹, que utiliza la tradición filosófica como herramienta para revelar, refutar o completar las reflexiones efectuadas en el ámbito de la teoría del cine por otras disciplinas como la semiótica o el psicoanálisis. La filosofía se plantea como exploradora de un mapa de reflexión –el de esas otras disciplinas en la teoría del cine– en el que algunos aspectos fundamentales como la recepción y la figura del espectador han sido tratados de manera superficial o *impresionista*.

Esto no implica una superioridad de la filosofía, sino una responsabilidad. La filosofía es la portadora responsable de la tradición en la que se inserta la teoría del cine –y también la semiótica, el Psicoanálisis y la psicología tradicional– y su misión es reconocer esa paternidad y ejercerla sin imposiciones. La reflexión sobre el espectador cinematográfico, por ejemplo, debe hacer visible los hilos que la conectan a las tradiciones de la filosofía del sujeto, de la identidad, de la conciencia. Su futuro no puede avanzar sin el agua que fluye de sus raíces.

En la actualidad, la vuelta de la reflexión cinematográfica a la filosofía es un hecho generalizado a nivel internacional. La semiótica, y posteriormente la narratología, que desplazaron a la filosofía y la relegaron a la oscuridad con su imposición *materialista*², quedaron estancadas en la reflexión sobre el cine o el espectador ya en los años ochenta del pasado siglo y han perdido por completo su hegemonía en este ámbito.

Es importante recordar aquí, brevemente, la historia de estas relaciones. En la década de los sesenta, la semiótica comenzó a aflorar en la reflexión cinematográfica gracias a un poderoso aparato procedente sobre todo de la lingüística estructural. Tras un primer momento de autoreflexividad de la propia disciplina en la que se pusieron en crisis sus propios medios, la semiótica pasó a convertirse en el discurso académico oficial en la enseñanza sobre comunicación y espectáculo. Su poder en el campo de la teoría cinematográfica residía en la tradicional concepción del cine como lenguaje, que no surgió, dicho sea de paso, en el ámbito de la semiótica.

Más tarde, la narratología literaria hizo su entrada en ese discurso académico con el argumento del filme como relato. En la década de los ochenta, las herramientas de la teoría cinematográfica se habían transformado en un conjunto más sistemático aún de lo que ya era en su origen convirtiéndose a la semiótica y a la narratología en una especie de nueva escolástica de la teoría del cine y la comunicación. Pero en los últimos años –y tras los pasos de Noël Carroll y Stanley Cavell en Estados Unidos, y de Gilles Deleuze en Europa– el interés (académico) de la filosofía por el cine está transformando a la propia institución «teoría del cine»³.

Esta nueva incursión de la filosofía en la reflexión cinematográfica se produce de diferentes maneras. Algunas son las mismas en que se había dado durante el siglo XX y sólo una es novedosa: se trata de aquella a la que nos hemos referido anteriormente y que comenzó Noël Carroll, en la que la filosofía aparece como análisis crítico de la teoría del cine. Pero, además de ésta, entre las formas tradicionales de interés filosófico por el cine destacan las siguientes:

En primer lugar, la de esa parte de la filosofía que ha tomado el cine como objeto de reflexión. Se trata el cine como hecho global o genérico, como configuración –usando la expresión de Alain Badiou⁴–. En este tipo de reflexión podemos encuadrar por ejemplo la obra fundacional de Hugo Münsterberg *The Photoplay. A Psychological Study*, de 1916; la antropología filosófica de Edgar Morin en *Le cinéma ou l'homme imaginaire*⁵; o las diferentes tradiciones fenomenológicas: de Amédée Ayfre y Henri Agel, Roger Munier o Merleau-Ponty. En estos planteamientos no se busca el *sustancialismo* que aparece en otra parte de la teoría del cine, pues no se intenta responder tanto a la pregunta ontológica de *¿qué es el cine? sino más bien a ¿cómo opera el cine? ¿Qué diferencia a la experiencia cinematográfica de otras experiencias estéticas o cotidianas? o ¿qué conocimiento puede aportar el cine sobre el hombre y su visión del mundo?* De ahí su interés por la recepción cinematográfica, por la figura del espectador y la situación cinematográfica. Podríamos afirmar que fue la tradición filosófica la que inauguró, con Münsterberg, la reflexión sobre el espectador de cine. La que definió el cine como un medio expresivo, no del mundo, sino de la mente; que se servía de la mente como auténtica materia prima –antes de producirse incluso el giro realista que defendía que la materia prima era la «realidad», o el giro *textual*, que relegó al espectador a un segundo plano–.

En segundo lugar, y de una manera mucho más extendida, encontramos el acercamiento de la





filosofía a los *filmes* como entidades separadas. En este caso se toma del cine su carácter argumental o expositivo: su tema. No hay un interés por el hecho cinematográfico o fílmico, sólo por el trasfondo filosófico latente en una determinada obra (aunque a veces pueda ampliarse a un ciclo, género, autor, etc.). En algunos casos sólo se utiliza el cine como ilustración de ideas o enfoques filosóficos⁶ preexistentes. El valor proclamado por muchas de estas aportaciones suele venir de la distancia *intelectual* entre la filosofía y el cine, ésa es su impostura. El ejercicio interpretativo, analítico o ilustrativo se convierte en un inocente juego con el que el filósofo aligera la densidad de su discurso habitual.

Sin duda, resulta atractivo o refrescante para algunos autores que el empolvado pensamiento filosófico se refresque y desmaquille en la charca del arte popular. Pero así no se hace sino evidenciar una consideración de la filosofía como discurso cerrado, por no decir obsoleto y opaco. No obstante, hay ejemplos muy notables de análisis filosóficos de filmes que, más que tomar a éstos como ilustraciones, se adentran en la interpretación de sus intenciones temáticas y defienden cierta connaturalidad entre filosofía y cine en tanto que la imagen, como la palabra, puede expresar el pensamiento más allá del concepto filosófico intelectualista⁷. Sobre este aspecto es renovadora la defensa que Jacques Rancière hace de la capacidad de ver y de pensar del espectador frente a la larga tradición del pensamiento que lo presupone incapaz⁸. Estos ejercicios, ceñidos a las lecturas del texto, no suelen interesarse por la labor del receptor cinematográfico.

En tercer lugar, y ésta es la más extrema forma de interés de la filosofía por el cine, situamos aquellos planteamientos en los que la filosofía reconoce al cine como agente de la reflexión. El filósofo adopta aquí una actitud de humildad: en tanto que no se reconoce poseedor de herramientas para reflexionar sobre el cine, su misión es tan sólo la de notificar y certificar la capacidad del cine para reflexionar sobre el mundo, no como mera analogía del pensamiento conceptual, sino generando una nueva forma de producir ideas. La doble obra de Gilles Deleuze *L'image-mouvement*, y *L'image-temps*, de 1983 y 1985 respectivamente⁹, marca el comienzo de esta línea, de gran aceptación tanto en el ámbito de la filosofía como en el de la teoría cinematográfica.

Ya antes, sin embargo, en una conferencia filmada en 1978, Deleuze se preguntaba qué es tener una idea en el cine. Nadie tiene una idea en general, defendía, la idea ya está inscrita en un dominio, en un modo de expresión, sea el cine o la filosofía: «[...] sería demasiado fácil decir que la filosofía se apresta a reflexionar sobre cual-



quier cosa, ¿por qué no podría reflexionar sobre el cine? Esto es una estupidez. La filosofía no está hecha para reflexionar sobre lo que sea. Si tratamos a la filosofía como un poder de "reflexionar sobre", bajo la apariencia de concederle demasiado, de hecho se lo negamos todo. Pues nadie tiene necesidad de la filosofía para reflexionar [...]. Si la filosofía tuviera que servir para reflexionar sobre cualquier cosa no tendría razón alguna para existir. Si hay filosofía es porque tiene su propio contenido»¹⁰.

Para Deleuze, en la estela nietzscheana, la filosofía es una disciplina de creación como otras muchas. El producto de su invención son los conceptos, porque éstos no existen ya hechos. El cine, en cambio, no inventa conceptos sino «bloques de movimiento/duración». En el cine hay ideas, como en toda disciplina creadora, pero no conceptos, que son productos de la filosofía. Tener una idea en cine no es lo mismo que tener una idea en otro dominio. Hay ideas cinematográficas extrapolables con otro registro a la novela, por ejemplo, pero hay ideas que sólo pueden ser cinematográficas. Deleuze pone así en entredicho la segunda forma de interés de la filosofía por el cine. Hay que insistir además en que la idea cinematográfica a la que se refiere Deleuze no tiene nada que ver con la idea *moral*, con el tema, el argumento o la narración¹¹.



Cinta Blanca. Michel Haneke (2009)

Su singular acercamiento al cine, que ha desconcertado a la tradición filosófica y a la historiográfica desde entonces, no se produce, por tanto, desde la atalaya de la filosofía. Deleuze no es el espectador del naufragio, se adentra en el hacer de gran número de creadores, de Carné a Scorsese, –influido por la *politique des auteurs*, esa era su limitación crítica– con un conocimien-





to exhaustivo de su obra. Como pretendía, no hizo *filosofía* del cine sino que trató de expresar las ideas cinematográficas de muchos cineastas. Al final de *La imagen-tiempo* definió las formas en que el cine ha pretendido pensar: una primera que va de la imagen al pensamiento, esa era la intención pionera destacada ya por Benjamin en el efecto de extrañamiento («*Es como si el cine nos dijera: conmigo, con la imagen-movimiento, no podéis escapar al choque que despierta en vosotros al pensador*»¹²); una segunda, del pensamiento a la imagen; y una tercera en la que se plantea la igualdad de imagen y pensamiento y el vínculo del hombre con el mundo, un vínculo que tiene que ver con que ya no creemos en lo real («*Volver a darnos creencia en el mundo, ése es el poder del cine moderno*»¹³).

La continuación de Deleuze ha sido clara dentro de una nueva filosofía que sigue concibiendo el cine como agente de la reflexión. Es destacable el caso de Alain Badiou, en el que se genera un híbrido filosofía-crítica igualmente interesado por el cine como lugar de ideas (cinematográficas). Para este autor el cine es un lugar privilegiado del esencial encuentro entre la Idea y lo sensible: «*El cine desmiente la tesis clásica según la cual el arte es la forma sensible de la Idea, puesto que la Visitación de la Idea a lo sensible no le otorga a ella ningún cuerpo. La idea no es separable, no existe en el cine más que en su pasaje. La idea es visitación*»¹⁴.

Otros planteamientos que reivindican para el cine la facultad de un nuevo tipo de pensamiento propio aparecen en la obra de Daniel Frampton *Filmosophy*, que habla de un «*Affective thinking of film*»¹⁵. Reivindicaciones similares se han hecho desde el enfoque wittgensteiniano en el caso de Stanley Cavell. En esta tercera forma podemos diferenciar el enfoque del *euro-culturalismo* y el del *anglo-cognitivism* –recurriendo a la revisión que Mullarkey hace de la clásica separación entre continentales y analíticos–. El primero sigue la vía abierta por Deleuze, el segundo por Wittgenstein, sobre todo. Uno lo plantea desde tradiciones cercanas al post-estructuralismo de Foucault o Barthes y la «*hermenéutica de la sospecha*» de Ricoeur; otro, desde la concepción lógica y pragmatista del primer y segundo Wittgenstein respectivamente.

Junto a estas tres formas de acercamiento de la filosofía al cine que, aunque hayan aparecido paulatinamente, siguen conviviendo en la actualidad, se produce una más novedosa, como señalábamos anteriormente: la que entiende que para seguir pensando el cine o analizando cómo piensa éste es necesario revisar la teoría que ha generado porque, querámoslo o no, ésta forma parte del hecho cinematográfico, como la crítica o su



historia industrial. Sólo releyendo críticamente la teoría del cine es posible avanzar, y esta relectura debe hacerse desde la filosofía (entendida al menos en el sentido genérico de paradigma) porque la teoría del cine nació en gran parte inserta en ella. En este apartado no sólo juega un papel importante Noël Carroll, también el nuevo cognitivismo de David Bordwell del que aquél está cerca: «*A cognitivist analysis or explanation –escriben ambos– seeks to understand human thought, emotion, and action by appeal to processes of mental representation, naturalistic processes, and (some sense of) rational agency*»¹⁷.

Lo que hace más evidente la necesidad de que la filosofía vuelva a la reflexión sobre el cine es el gran potencial desaprovechado del pensamiento contemporáneo. Es culpa de la filosofía, pues importantes líneas de pensamiento del siglo XX han vuelto la espalda a uno de los hechos estéticos y sociales más definitorios de la contemporaneidad, un hecho que ha generado además un corpus teórico inmenso en el que están en juego la realidad, el conocimiento, la verdad, la cultura, el hombre. Así, es fácil encontrar grandes pensadores que trataban sobre la recepción, o sobre el arte, o sobre la literatura, y que apenas dedicaban unas tímidas referencias al cine: es el caso de la Hermenéutica, por ejemplo (de Gadamer a Ricoeur). Sus aportaciones son preciosas para entender el hecho cinematográfico porque hablaban sobre él aunque no lo nombraran. Y esa omisión es recíproca: la narratología cinematográfica, por ejemplo, ha tenido poco en cuenta las ideas de Ricoeur sobre identidad y narratividad, valiosas para entender cómo la construcción de los personajes de la ficción es análoga a la de la identidad de los sujetos. El análisis de la Fenomenología sobre la empatía y la identificación se desperdició sin aplicarse al análisis de la conciencia del espectador cinematográfico. Y así, muchos otros casos similares muestran el triste desacople de ambas líneas de pensamiento.

En cualquier caso, resulta evidente que la percepción del cine y la cultura de masas que poseen los filósofos en la actualidad es muy diferente de la de los pensadores e intelectuales de principios de siglo que, a lo sumo, se acercaban secretamente a los *nickelodeon*, temerosos de ser vistos, como Munsterberg. Es cierto que sigue produciéndose una crítica del mecanismo, como la hiciera Bergson, o del aparato y su ideología, como la que llevaron a cabo Louis Althusser o Peter Wollen¹⁸, pero esa crítica nace de una consideración del cine como arte que no se forjó en el ámbito del pensamiento y la cultura hasta la década de los treinta con aportaciones como las de Rudolf Arnheim. La inclusión naturalizada y serena del cine en los discursos de pensadores como Giorgio Agamben o François Flahault es





una muestra de ese significativo cambio de consideración.

NOTAS:

1. La publicación de las primeras obras de Carroll a finales de la década de los ochenta del siglo pasado causaron un cierto desconcierto en la teoría del cine académica por la vuelta a la filosofía como método frente a la primacía de la semiótica o la narratología, especialmente *Philosophical Problems of Classical Film Theory*, Princeton, Princeton University Press, 1988 y *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*, Nueva York, Columbia University Press, 1988.

2. Dudley Andrew fue quien calificó a los semióticos del cine como «dogmáticamente materialistas» en tanto «para ellos, las condiciones materiales del lenguaje, de la ideología social y de la psicología personal dictan las instituciones reales de la cultura y su desarrollo». *Las principales teorías cinematográficas*, Madrid, Rialp, 1992, p. 284.

3. Es significativo este hecho hasta tal punto que la investigación sobre la teoría del cine está emigrando de las facultades de comunicación a las de filosofía en un buen número de universidades. Son destacables algunos epicentros de la nueva reflexión como el de la Universidad de Warwick, con su *Film-Filosophy Conference*.

4. Alain Badiou, *Imágenes y palabras*. Escritos sobre cine y teatro, Buenos Aires, Manantial, 2005, p. 24.

5. París, Minuit, 1956 (trad. cast. de Ramón Gil Novales, *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Paidós, 2001).

6. Resulta interesante en este sentido la tesis de John Mullarkey que defiende que la filosofía no puede evitar nunca utilizar el cine como *ilustración* de su pensamiento: «This is the thesis of this chapter: what frequently claim to be "open" readings of film still remain pre-figured philosophical interpretations of film-philosophy. Consequently, the aim of seeing film as philosophy is more often than not reduced to "film as text as philosophy", in as much as the film's audio-visual matter, no less than its cultural, technological and/or commercial dimensions, are nonetheless read or interpreted from a ready-made philosophical vantage-point.» "Film as philosophy: a mission impossible?" en Trifonova, Temenuga ed., *European Film Theory*, Nueva York, Routledge, 2009.

7. Por señalar algunos, en lengua española destaca la obra del argentino Julio Cabrera *Cine: 100 años de filosofía*, Barcelona, Gedisa, 2002, con un singular planteamiento: la filosofía no debería presuponerse como algo completamente definido antes del surgimiento del cine. También Choza, Jacinto y Montes, María José, eds. *Antropología en el cine. Construcción y reconstrucción de lo humano I y II*, Madrid, Laberinto, 2001, que expresan el gran potencial del cine para la didáctica de la filosofía. Podemos destacar algunos estudios de filmes como



ilustración de filosofía: Falzon, Christopher, *Philosophy Goes to the Movies*, Londres, Routledge, 2002; Litch, Mary, *Philosophy Through Film*, Londres, Routledge, 2002; Rowlands, Mark, *The Philosopher and the End of the Universe*, Londres, Ebury Press, 2003.

8. *El espectador emancipado*, Pontevedra, Ellago, 2010.

9. París, Minuit, trad. esp. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984, y *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1987.

10. Conferencia recogida en "¿Qué es el acto de creación?", en *Dos regímenes de locos*, trad. de José Luis Pardo, Valencia, Pre-Textos, 2007, pp. 281-282.

11. Deleuze desdeñaba el carácter narrativo del cine y su carácter argumental, en ese sentido se sentía cercano a Hitchcock: «La historia está siempre presente, pero lo que nos asombra no lo hace porque la historia sea especialmente interesante sino porque hay todo eso tras ella y junto a ella». *Ibid.*, p. 286.

12. *Ibid.*, p. 210.

13- *Ibid.*, p. 230.

14 *Op. cit.*, p. 22.

15. *Filmosophy*, Londres, Wallflower Press, 2006, p. 12.

16. «Euro-Culturalism is, again, avowedly more historical, more focused on the political dimensions of film, and more socially engaged. It also has a metaphysical dimension [...]. On the other side is Anglo-Cognitivism. This paradigm takes empirical psychology as its *modus operandi* and is also often inspired by Anglo-American linguistic philosophy. Anglo-Cognitivism sees film-meaning primarily in terms of representation, and tends to be scientific, apolitical (in inspiration), and naturalistic. Such cognitivism, in the broader, representationalist sense of the term, is also the hallmark of the conceptual analyses found in much Anglo-American film-philosophy, irrespective of whether or not it explicitly supports a naturalistic agenda». *Op. cit.*, pp. 70-71.

17. David Bordwell y Noël Carroll, "Introduction", en *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, ed. David Bordwell y Noël Carroll, Madison, Wisconsin, University of Wisconsin Press, 1996, p. xvi.

18. «["Film apparatus" is] the product of a variety of historical determinations, at the interface where the economics of capital and libido interlock». Peter Wollen, "Cinema and Technology: An Historical Overview", en *The Cinema Apparatus*, ed. Teresa De Lauretis y Stephen Heath, Basingstoke, Macmillan, 1980, p. 21.

