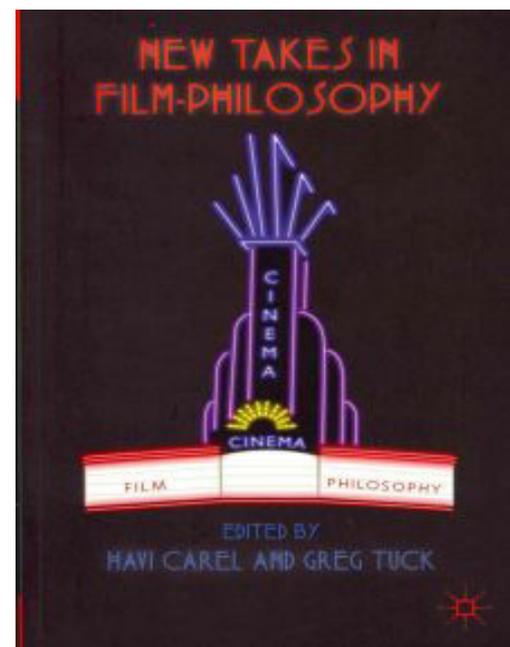


No hay lugar a dudas de que en el marco de las últimas décadas en España se ha venido asistiendo a un creciente interés por los estudios de Filosofía del Cine, con incursiones de diverso calado de las que son claro testimonio, entre otras, la obra de Julio Cabrera, *Cine: 100 años de filosofía* (1999), la edición coordinada por Antonio Lastra *La filosofía y el cine* (2002), los títulos debidos a Juan Antonio Rivera, como *Lo que Sócrates diría a Woody Allen: cine y filosofía* (2004), o *Carta abierta de Woody Allen a Platón* (2006), y la más reciente de Jesús M. Cuevas Rodríguez, *Filmosofía, cine y filosofía: cuestionando la realidad* (2009). En este escenario, abierto por necesidad a las obras de autores extranjeros, parece sin embargo, haber pasado desapercibida la muy enriquecedora compilación de artículos que bajo el título *New Takes in Film-Philosophy* editó Pallgrave Macmillan en 2011.

En su Introducción, los editores Havi Carel (profesora titular de Filosofía en la UWE, Bristol, y autora del libro *Life and Death in Freud and Heidegger*, 2006) y Greg



HAVI CAREL y GREG TUCK, *New Takes in Film-Philosophy*, Pallgrave Macmillan. Houndmills, Basingstoke, Hampshire/New York, 2011, 259 pp. ISBN 978-0-230-25029-1.

Tuck (titular en “Film Studies”, también en la UWE, y miembro del consejo editorial de la revista *Film-Philosophy*) ponen de relieve el hecho de que los estudiosos del cine han tendido siempre a desembocar en ideas filosóficas, al igual que, por otra parte, aquellos dedicados a la filosofía, a la filosofía del arte y a la estética han sentido una significativa atracción por el medio cinematográfico; recíproca interrelación de intereses que de manera progresiva se hace cada vez más evidente en el terreno de la investigación. Se preguntan, pues, a este respecto los editores si semejante fenómeno se constituye en una nueva forma de hacer estudios de cine (*film studies*); si se trata, por tanto, de una disciplina propia, o si, por el contrario, nos encontramos más bien ante una sub-disciplina.

Semejante cuestionamiento implica la problemática de un marco “científico” ambiguo, de límites inconcretos y permeables, resultado de la confluencia de las dos materias -cine y filosofía- que venimos refiriendo y que, diferentes en naturaleza y especificidad, se mues-

Revista de Libros
de la Torre del Virrey
Número 1
2013/1
ISSN 2255-2022

tran sin embargo proclives al entendimiento y al enriquecimiento mutuo. Esta hibridación por parte de ambas disciplinas nos permite hablar, en consecuencia, de un territorio que, aunque de fronteras nómadas, se perfila con carácter propio y objetivos claros. En este espacio, cine y filosofía hallarían su fusión en equilibrio, sin que ninguna de las dos fuera superior a la otra, sino que en conjunción darían lugar a un nuevo ámbito, conformado gracias a la transformación dialogante de sus respectivos componentes. No obstante, hay todavía discrepancias y diversidad de opiniones en cuanto a la definición exacta y alcance de esta parcela del saber que hemos intentado acotar, y que se acuerda en designar como *filosofía del cine*.

Los coordinadores de la edición se hacen eco de esta situación, aún imprecisa, y de la variada actitud que adoptan los autores incluidos en el libro. Sea como fuere, lo cierto es que esta disyuntiva tampoco se convierte en un obstáculo insalvable ni en una preocupación para los editores, cuyo principal interés radica en poner de

“Los estudiosos del cine han tendido siempre a desembocar en ideas filosóficas, al igual que, por otra parte, aquellos dedicados a la filosofía, han sentido una significativa atracción por el medio cinematográfico”

“Hay todavía discrepancias y diversidad de opiniones en cuanto a la definición exacta y alcance de esta parcela del saber que hemos intentado acotar, y que se acuerda en designar como filosofía del cine”

manifiesto, y en favorecer con ello, la realidad multidisciplinar que entraña la conexión entre cine y filosofía; lo cual se erige, a fin de cuentas, en la máxima común y nexo de unión de todos los trabajos recogidos en el libro. El contenido del mismo se articula ordenadamente en base a tres secciones: La Parte I (del Capítulo 1 al 5), dedicada a varias propuestas de acercamiento filosófico al fenómeno del cine; la Parte II (del Capítulo 6 al 10), que se centra en la especificidad del medio cinematográfico en cuanto a su materialidad y características artísticas; y la Parte III (del Capítulo 11 al 14), que engloba estudios de carácter filosófico dedicados a cineastas concretos a través de algunas de sus obras más significativas.

Se hace evidente entonces que la finalidad última del libro, en sus distintos capítulos, sobrevuela la justa reivindicación de lo que la filosofía del cine como ciencia “autónoma” es capaz de aportar. Si gracias a las teorías semióticas -estructuralistas y post-estructuralistas (Barthes, Kristeva, Derrida, Lacan)- se adquirió en su mo-



mento una nueva perspectiva, rica en matices, y se operó un primer acercamiento al cine como objeto de estudio más allá de la propia técnica cinematográfica, no se consiguió a pesar de ello traspasar los límites propios del área de la estética -por su parte, otra disciplina fronteriza; a caballo entre el arte y la filosofía. Ciertamente, el hecho de desarrollar un análisis del texto fílmico como estructura de códigos (Metz) o conjunto de significantes (Mitry), promesa a su vez de intertextualidades (Kristeva) y transtextualidades (Genette), es un método que, hasta cierto punto emparentado con el fenómeno de “las artes *en relación*” que dijera Antonio Monegal¹, no se interna en escenarios que caen fuera de esta conversación esencialmente “interartística”. En contraposición, una *relación* entre cine y filosofía traería consigo una visión teórica distinta a la que ofrece la estética aplicada al cine, y por tanto, entraña una nueva manera de acercarse a la comprensión del hecho cinematográfico y sus variadas implicaciones. Exponiéndolo muy someramente, a la fi-

1. A. MONEGAL, *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*, Tecnos, Madrid, 1998, p. 13.

losofía del cine le competen otros objetivos y le atañen dimensiones que, a partir del material fílmico, contemplan dimensiones cognoscitivas, éticas, morales, ontológicas, sociológicas, políticas, etc.

Así pues, a lo largo de sus páginas, el libro toma como punto de partida un interrogante básico, el primero y necesario: ¿Es posible hablar de filosofía del cine? Y en tal supuesto, que los editores asumen como afirmativo, cabe preguntarse: ¿En qué consistiría? En otras palabras, ¿cómo habría de efectuarse una correcta filosofía del cine? ¿Qué criterios y metodología deberían guiarla? Estas son las preguntas de fondo a las que el libro de Carel y Tuck intenta dar respuesta a través de la mediación de los diferentes autores que en él participan. Así por ejemplo, en el Capítulo 1, Thomas E. Wartenberg, autor de *Thinking on the Screen: Film as Philosophy* (2007), defiende la efectiva existencia y viabilidad de esta materia que hemos dado en llamar filosofía del cine, y que él denomina con el término “*cinematic philosophy*”. Por este concepto

“Se hace evidente entonces la finalidad última del libro, la justa reivindicación de lo que la filosofía del cine como ciencia “autónoma” es capaz de aportar”

entiende la filosofía que se hace *por, en, y a través* del cine. Otros nombres alternativos que propone Wartenberg para esta disciplina son “*film-philosophy*”, “*filmosophy*” o sencillamente “*film-as-philosophy*”. Esta convicción de que el cine es capaz de *ser o hacer filosofía*, es lo que lleva al autor a proponer una “*cinematic philosophy thesis*” (CPT), en la que distingue cuatro modalidades según los posicionamientos que suelen adoptar críticos y estudiosos: 1) *Extreme anti-cinematic philosophy position* (EACP): De acuerdo a esta visión, para los filósofos, el cine sólo presenta interés en cuanto refuerzo docente; caso de tantas películas empleadas por los profesores de filosofía, como por ejemplo *Matrix* (Hermanos Wachowski, 1999), que el autor refiere como prototipo paradigmático para explicar a los alumnos el radical escepticismo en el mundo externo. 2) *Extreme pro-cinematic philosophy position* (EPCP): El cine puede contribuir al proyecto mismo de la filosofía, tal y como lo han venido haciendo las obras escritas y orales. Entre los filósofos que cita Wartenberg como partidarios

“Sinnerbrink opina que se produce un gesto de disenfranchisement [deshabilitación] en cine cuando la filosofía lo emplea como medio para aclarar conceptos o argumentos filosóficos”

del EPCP están Stanley Cavell (a quien se le dedica especial atención en el Capítulo 3, contribución de Andrew Klevan, como pionero en realizar crítica de cine) y sobre todo Stephen Mulhall. 3) *Moderate anti-cinematic philosophy position* (MACP): Aunque el cine posee importantes cualidades “filosóficas”, hay algunas que no puede adoptar –son las “incapacidades” del cine que señalan autores como Bruce Russell, que habla de “*film’s limits*”. Y 4) *Moderate pro-cinematic philosophy position* (MPCP): Esta postura defiende que el cine es susceptible de emplearse con propósitos realmente filosóficos, a pesar de los límites que pueda presentar este medio dada su especificidad.

“Hamish Ford aboga en el Capítulo 4 por la existencia de un “cine de la negatividad”, que ejemplifica en Michael Haneke, Jean-Luc Godard, o Antonioni”

Otra de las propuestas recogidas en el libro de Carel y Tuck sobre la formulación de la disciplina filosófico-cinematográfica es la que introduce Robert Sinnerbrink en el Capítulo 2, donde sostiene la posibilidad de hablar de “*romantic film-philosophy*” frente al negativo fenómeno de “*disenfranchisement*”, el cual considera acontece reiteradamente entre cine y filosofía. Partiendo de Arthur

Danto (*The philosophical disenfranchisement of art*, 1986), Sinnerbrink opina que se produce un gesto de disenfranchisement en cine cuando éste queda valorado por debajo de la filosofía, es decir, cuando ésta última lo emplea como medio para aclarar conceptos o argumentos filosóficos; en otras palabras, cuando el material fílmico ve replegarse su propia complejidad bajo el dominio de lo filosófico. La alternativa que ofrece el autor para combatir este “uso incorrecto” del cine es la citada “filosofía romántica del cine”, la cual no presupone la superioridad conceptual ni del cine ni de la filosofía, y evita la tentación, dice Sinnerbrink, de traducir el cine en filosofía. Esta posición intenta que cine y filosofía sean interlocutores de un diálogo productivo basado en una recíproca transformación; en un encuentro casi deleuzo-guattariano en el que se efectúe un “*becoming-philosophical*” del film y un “*becoming-cinematic*” de la filosofía. Ejemplos de filósofos

“Las posibles analogías entre cineastas y autores filosóficos se expanden al límite y cristalizan en binomios tan característicos como Agamben y Tony Scott, Levinas y Haneke, Jean-Luc Nancy y Claire Denis, Deleuze y Godard...”

“Las perspectivas de la filosofía del cine acerca del material cinematográfico son, en suma, innumerables; precisamente por la riqueza de dicho medio artístico”

que hacen “*romantic film-philosophy*” son Cavell y Deleuze, al entender el cine en su unión con la filosofía de manera creativa, multidisciplinar y anti-jerárquica.

En este contexto, uno de los gestos que debe evitar la filosofía romántica del cine es lo que Sinnerbrink califica como “*the pedagogical use of film*”, circunstancia a la que ya se refería indirectamente Wartenberg, y que como se ha indicado, supone el empleo de películas con el fin de explicar un contenido filosófico, aun a riesgo de empobrecer el potencial “propriadamente cinematográfico” del cine frente al imperio conceptual de la filosofía. Con frecuencia, la filosofía del cine cae en este error a causa de la rica abundancia de conexiones que se gestan entre determinados cineastas y tendencias filosóficas concretas. Por ejemplo, enlazando con la filosofía de Adorno, Hamish Ford aboga en el Capítulo 4 por la existencia de un “cine de la negatividad”, que ejemplifica en Michael Haneke, Jean-Luc Godard, o Antonioni. Las posibles analogías entre cineastas y autores filosóficos se expanden al lí-

mite y cristalizan en binomios tan característicos como los que recoge J. Mullarkey en el Capítulo 5: Agamben y Tony Scott, Levinas y Haneke, Jean-Luc Nancy y Claire Denis, Deleuze y Godard... En relación a estos paralelismos se plantea Mullarkey el peligro de entender las películas de dichos cineastas como meras ilustraciones de las teorías de los filósofos con los que suelen hermanarse. Es en esta situación, dice Mullarkey, que suele producirse la llamada “*transcendent choice of film*”, dicho de otro modo, la elección de una película por parte del ámbito filosófico con la intención de que le sirva para esclarecer, o ayudar a establecer, determinadas teorías.

Buscando escapar a esta sugestión de “transcendencia”, y ante la evidencia de la estrechez de miras de semejante parcialidad, Mullarkey reivindica un pensamiento radicalmente inmanente, inspirado en la filosofía de F. Laruelle, y de acuerdo con esto propone una especie de “*cinematic non-philosophical thought*”. A simple vista parece un tanto irónico que la filosofía del cine aspire a con-

“Un pensamiento cinematográfico “no filosófico” persigue, pues, minar la autonomía de los conceptos e instaurar las bases para un acercamiento más personal-sensorial, si se quiere- a la obra filmica”

“Aquí se desemboca, por tanto, en la conjunción de concepto y afecto, y se habilita lugar al protagonismo del sujeto espectador, que también debe ser importante objeto de reflexión por parte de la filosofía del cine”

ducirse en base a un pensamiento cinematográfico no filosófico. Pero que no nos confunda esta etiqueta terminológica; en realidad, por medio de este concepto, lo que su creador pretende hacer patente es que el material cinematográfico no puede ni debe ser codificado en una visión unitaria bajo la batuta ordenadora de una única dirección, marcada por un único discurso filosófico. Así pues, los beneficios del “*cinematic non-philosophical thought*” están en su oposición al punto de vista conceptual ortodoxo e irrevocable. Para esta teoría, las películas son “por naturaleza” *polifacéticas*; tienen infinidad de caras, indeterminadas porque sencillamente son inagotables y no pueden ser abordadas desde un sólo punto de vista. Las perspectivas de la filosofía del cine acerca del material cinematográfico son, en suma, innumerables; precisamente por la riqueza de dicho medio artístico.

Asistimos así en la filosofía del cine a lo que pudiéramos llamar un retraining del dominio “*del concepto*”. Todo concepto, aunque no independiente, es siempre un

ente “independizado”; es decir, que por sí mismo propone, y en sí mismo termina, un pequeño corpus argumental específico, que por tanto excluye y marca diferencias con respecto al resto de conceptos filosóficos que lo circundan; con los cuales puede conversar, pero de los que se diferencia *radicalmente*. Un pensamiento cinematográfico “no filosófico” persigue, pues, minar la autonomía de los conceptos e instaurar las bases para un acercamiento más personal -sensorial, si se quiere- a la obra fílmica; algo que tiene mucho que ver, piensa Mullarkey, con la bergsoniana “*creative emotion*”; una emoción capaz de cristalizar en representaciones; un afecto que supera la dualidad entre racionalismo y emotivismo, y que pule las aristas del concepto. Decía Deleuze que el objeto de la filosofía era la creación de conceptos²; sí, pero efectivamente, éstos no deben colonizar el progreso de los *afectos* a ellos vinculados. Aquí se desemboca, por tanto, en la conjunción de concepto y afecto, y se habilita lugar al protagonismo del sujeto espectador, que también debe

2. ‘La filosofía es el arte de formar, de inventar, de fabricar conceptos[...]. El filósofo es el amigo del concepto, está en poder del concepto. [...] La filosofía, con mayor rigor, es la disciplina que consiste en *crear* conceptos.’ G. DELEUZE, *¿Qué es la filosofía?*, Anagrama, Barcelona, 1993, pp. 8-11.

3. ‘Lo que ahora importa es recuperar nuestros sentidos. Debemos aprender a *ver* más, a *oír* más, a *sentir* más. Nuestra misión no consiste en percibir en una obra de arte la mayor cantidad posible de contenido, y menos aún en expresar de la obra de arte un contenido mayor que el ya existente. [...] *En lugar de una hermenéutica, necesitamos una erótica del arte.*’ S. SONTAG, *Contra la interpretación y otros ensayos*, Debolsillo, Barcelona, 2007, p. 27, (la cursiva es nuestra).

ser importante objeto de reflexión por parte de la filosofía del cine, ya que ‘*the impact of film is not located solely in the film, but in the film viewing event, which is inherently relational [...].*’ [el impacto de las películas no radica únicamente en la película en sí, sino también en el evento de su visionado, que es inherentemente relacional] (p. 98).

Como vemos, este pensamiento “no-filosófico” aplicado al cine tiene poderosas interrelaciones con una actitud no tanto conceptual, sino más bien *afectiva*; vinculada al fenómeno mismo de la producción de la experiencia estética, la cual se “gestiona” frecuentemente desde su aspecto *hermenéutico* mientras se olvida su faceta sensible, sensorial, *erótica*.³ En esta línea, la filosofía del cine habla de la importancia -tristemente marginada- de los “*non-cognitive affects*”⁴, que son abordados ejemplarmente en el trabajo de A. Coplan y D. Matravers (Capítulo 7). Estos afectos no-cognoscitivos (estados de humor, de ánimo, empatía o convergencia emocional, apropiación o mímica emocional...) se encuentran particularmente determi-

nados por los efectos que provoca el medio cinematográfico debido a su especificidad formal y características expresivas y narrativas, que K. Littau (Capítulo 9) rastrea en la conformación de la constitución integral del espectador como ser cultural. Por otro lado, no erraremos tampoco al afirmar que son elementos insustituibles en la llamada “*experiencia cinematográfica*”, la cual, bajo la impronta de Merleau-Ponty, estudia Greg Tuck (Capítulo 10) en cuanto experiencia estética y detonante de la personal y colectiva construcción ontológica. Se concluye, en definitiva, una vertiente de la filosofía del cine centrada no tanto en su edificio conceptual sino más bien en la conformación de un estar-en-el-mundo, en un *Dasein*, cinematográficamente mediado.

Ejemplos aplicados de estos últimos aspectos -de lo emocional, lo perceptivo, y lo ontológicamente constituyente-, se analizan en el libro a través de un variado abanico de películas que configuran un completo recorrido por un repertorio fílmico de indudable interés filosófi-

4. ‘One of the distinguishing features of film as an artistic medium is its ability to produce non-cognitive affective responses, which viewers experience as a result of film’s direct sensory engagement.’ (p. 120). [Una de las características que distinguen a las películas como medio artístico es su habilidad para producir respuestas afectivas no-cognitivas que los espectadores experimentan como resultado del enlace sensorial directo de las películas.]

co: Pongamos por caso el estudio de S. Mulhall sobre la adaptación de la novela gráfica *Wanted* por la película homónima de T. Bekmambetov (2008) (Capítulo 6); el trabajo de C. Constable sobre la revisión filosófica -Baudrillard- y cinematográfica -Cronenberg- de la novela *Crash* (Capítulo 8); la contribución de Vivian Sobchack sobre los valores fenomenológicos y pedagógicos de la película monocromática *Blue* (Derek Jarman, 1993) (Capítulo 11); la aportación de Julian Baggini acerca del substrato ético en las producciones de los hermanos Coen (Capítulo 12); el análisis emprendido por Andrew McGettigan sobre el modo operativo de la violencia en *Funny Games* (Michael Haneke, 1997) (Capítulo 13); o el artículo de Havi Carel acerca del film *Vital* (Shinya Tsukamoto, 2004), buceando en el entreverado de memoria, melancolía, lamentación y conocimiento a partir del cuerpo ya cadáver del ser amado (Capítulo 14).

María del Carmen Molina Barea