

STANLEY CAVELL, *El mundo visto. Reflexiones sobre la ontología del cine*, traducción de Antonio Fernández Díez, UCOPress, Colección Estudios de Cine (Serie Cine y Filosofía), Córdoba, 2017, 296 pp. ISBN: 978-84-9927-369-3.

El interés de los lectores hispanohablantes por la obra del filósofo Stanley Cavell ha sido, en general, tardío. Prueba de ello son los años –más de cuarenta– que han transcurrido hasta la aparición de una traducción al español de su obra más influyente sobre cine: *The World Viewed (El mundo visto)*, originalmente publicada en 1971 y reeditada, con importantes añadidos, ocho años más tarde. El reciente fallecimiento de Cavell en junio de 2018 aparece en este contexto como un reproche a la tardanza y, en cualquier caso, como una invitación a volver sobre uno de sus libros fundamentales. Antes de alzar la mano a favor de *El mundo visto*, es obligado advertir al lector que se encuentra frente a un texto original por muchas razones. Gran parte de dicha originalidad está en su condición de obra fundacional: la deuda de las reflexiones de Cavell con pensadores del cine como André Bazin, James Agee o Robert Warshow, entre otros, no impide considerar su libro como el inicio de una conversación –en torno a la posibilidad de pensar y escribir sobre películas “con la misma seriedad que merece cualquier otra obra de arte” (p. 212)– que llega hasta el día de hoy. En este sentido, el libro invoca una conversación ya existente pero, sobre todo, invita a comenzar una nueva.

Los términos en que se plantea esta última se sitúan en las antípodas del discurso académico convencional y, tal vez por ello, ha costado tanto que las reflexiones de Cavell llegaran a estas orillas del océano. De algún modo, podría decirse –con palabras del filósofo de Harvard sobre *Walden*, una de las obras más visitadas por él– que este libro acerca de la naturaleza del cine evoca “un momento prefilosófico de su cultura, un momento primitivo en comparación con la profesionalización de la filosofía, cuando la filosofía, la literatura y la teología (y la política y la economía) aún no se habían aislado unas de otras” (*Los sentidos de Walden*, Pre-Textos, Valencia, 2011, p. 19). En efecto, *El mundo visto* no limita su alcance a cuestiones técnicas de análisis y crítica de cine: sus páginas abren al lector un horizonte que, siguiendo la promesa implícita en el título, contiene una verdadera *Weltanschauung* en la que se dan cita diversas cuestiones de hondura (pre)filosófica.

En esta línea, el recurso de Cavell al cine (y a la experiencia del espectador cinematográfico) no se limita a una disciplina académica particular; al contrario, responde a la voluntad de enfrentar un amplio problema que el autor llama ‘modernismo’, cuyas secuelas llegan hasta nuestro modo actual de concebir la cultura y –más aún– de desenvolvernarnos en nuestro mundo cotidiano. En términos generales, se trata de una moda intelectual –cuyas raíces se remontan a la ciencia moderna y a la teología protestante– “según la cual en realidad no vemos nunca, y en realidad no podremos ver nunca, la realidad tal como es” (p. 214). El descubrimiento de esta condición equivale, según el filósofo de Harvard, al “descubrimiento de la individualidad moderna, ya sea como aislada, como desahuciada o como desposeída” (p. 131). Cavell opta por abordar la tragedia del escepticismo moderno, unido al aislamiento del sujeto y a su consecuente pérdida de la comunidad, desde las posibilidades del medio cinematográfico y –más concretamente– desde su capacidad para establecer “una relación con la realidad sin precedentes en las demás artes” (p. 214).

170

No obstante, el autor sabe que (en el contexto modernista) esta provechosa relación entre cine y realidad no puede ser tomada como un mero presupuesto sino, más bien, como algo que requiere ser examinado. Al igual que había sucedido con otras artes, Cavell reconoce que también al séptimo arte le ha llegado la enfermedad modernista y, por ello, ha perdido su relación natural con su historia y su tradición. “Cuando en este estado el arte explora su medio, está explorando las condiciones de su existencia; está preguntando exactamente si, y en qué condiciones, puede sobrevivir” (p. 109). A este respecto, los capítulos de *El mundo visto* sobre las posibilidades del cine de proyectar el mundo como un todo real –completo y externo a la cámara que lo está filmando– contienen, posiblemente, los párrafos más reveladores (y audaces) que Cavell ha escrito sobre el medio cinematográfico. De hecho, el largo apéndice (“Más de *El mundo visto*”) añadido en la edición de 1979 señala cómo la mayoría de las críticas que siguieron a la publicación del libro reprochaban al autor haber caído en un realismo simplista y falto de justificación. En respuesta, Cavell escribe que su “insistencia en la realidad no es cuestión de pureza ética sino de hecho cinemático” (p. 245).

Las películas satisfacen el anhelo humano de escapar de la propia subjetividad y ver el mundo real gracias al “automatismo de la fotografía” (p. 142). En este sentido, Cavell describe el fundamento material de los medios de las películas como “una sucesión de proyecciones automáticas del mundo” (p. 109). La ausencia de la mano del hombre tanto al capturar el mundo externo a la cámara como al proyectarlo es la condición del candor del cine, “de su destino para revelar todo lo que se le revela y de su fortuna al permitir que el mundo se exhiba” (p. 193). Al mismo tiempo, el realismo que propone Cavell es algo más complejo que el realismo –tal

vez más ingenuo— de autores como Bazin, para quienes el cine sería algo así como “un molde visual o una impresión visual” (p. 49); en este último caso, la realidad del mundo estaría presente en la película en tanto que dejara una huella física en el celuloide.

Por su parte, el realismo cavelliano se sustenta sobre una paradoja: a saber, que “la fotografía —y el cine en general— mantiene la presencia del mundo al aceptar nuestra ausencia en él” (p. 52). Dicho de otro modo, la situación de exterioridad de la cámara (y, por tanto, del espectador) con respecto al mundo filmado (y proyectado) es el requisito para que el mundo pueda revelarse como un todo real. En el fondo, Cavell está trasladando al ámbito del cine la paradoja encarnada por Henry David Thoreau, el autor-protagonista de *Walden*, quien decidió abandonar su mundo cotidiano para situarse frente a él en una posición de vecindad, que le permitiera adoptar una necesaria actitud de extrañeza y asombro: “Hasta que no nos perdamos o, en otras palabras, hasta que no perdamos el mundo, no empezaremos a encontrarnos a nosotros mismos y a advertir dónde estamos” (*Walden*, Cátedra, Madrid, 2005, p. 211). No es casual que el epígrafe escogido por Cavell para introducir *El mundo visto* sean unas palabras de *Walden* que bien podrían expresar el asombro de un espectador de cine: “¿Por qué precisamente estos objetos que contemplamos forman un mundo?” (p. 9).

Tras esta pregunta subyace no solo el asombro del espectador frente a la existencia de un mundo, sino también su extrañeza frente a la contingencia de dicho mundo: ¿Por qué precisamente estos objetos? ¿Por qué aquí y ahora? Podrían haber estado en cualquier parte y, sin embargo, son proyectados frente a nosotros, y los experimentamos “como abrumadoramente presentes” (p. 258). La tensión —propia de la experiencia cinematográfica— entre ausencia y presencia tiene como correlato una tensión similar entre contingencia y necesidad: el mundo proyectado, tan absolutamente contingente, se presenta a su vez como extrañamente necesario. “Creo que todo el mundo conoce —escribe Cavell— momentos raros en los que parece extraño que nos encontremos justo aquí ahora, que nuestra vida haya llegado a este límite de tiempo y lugar, que nuestra historia se haya desenvuelto en esta habitación, este camino, este promontorio. Lo extraño es la experiencia normal del cine” (p. 203).

Cabe añadir, en relación a todo lo dicho, que las reflexiones de *El mundo visto* sobre la naturaleza del medio cinematográfico son menos abstractas de lo que cabría esperar de un filósofo. El método de Cavell no es estrictamente especulativo, sino —más bien— crítico; busca dar razón del significado de una serie de películas partiendo de la que él refiere como la ‘pregunta crítica’ fundamental: “¿Por qué esto es como es?” (p. 234). Toda respuesta honesta a dicha pregunta será inseparable de una lectura atenta de las películas, entendiendo esta tarea como un esfuerzo por observar cada elemento que compone la película e indagar su

significado. Así, el significado de una película no es algo que la preceda; “las posibilidades estéticas de un medio no están dadas” (p. 63), sostiene el autor. Esto quiere decir que no descubrimos el significado de un elemento (sus posibilidades) –cada movimiento de la cámara, cada corte y cada ritmo en los cortes, cada encuadre o cada inflexión dentro de un marco– hasta que no lo vemos integrado en el conjunto de la obra, conjugado con otros elementos. “Solo el arte mismo puede descubrir sus posibilidades” (p. 63). Este es el motivo de que Cavell insista, una y otra vez, en la necesidad de leer las películas como un todo; de lo contrario, no acertaremos a esclarecer el significado de sus elementos. En esta línea, el autor incluyó en la edición ampliada del libro dos ejemplos que quieren ser –al menos– una prescripción de esa lectura completa: un análisis de *Días del cielo* (1978) de Terrence Malick, así como de *La regla del juego* (1939) de Jean Renoir.

Junto a las reflexiones sobre la naturaleza material del cine, el libro incluye algunos apuntes sobre la ficción cinematográfica y sus respectivas posibilidades. Si bien el cine promete al espectador una relación con la realidad sin precedentes, su dramaturgia –las relaciones humanas que proyecta– aspira a prometer aquello que parecía perdido con el aislamiento de la individualidad moderna: la existencia de una comunidad. “El mito del cine es [...] que la comunidad sigue siendo posible incluso cuando se nos niegue la autoridad de la sociedad” (p. 259). Se incoa aquí un tema que Cavell abordaría con mayor hondura en sus obras posteriores sobre cine y perfeccionismo moral –principalmente *La búsqueda de la felicidad* (Paidós, Barcelona, 1999), *Más allá de las lágrimas* (Antonio Machado, Madrid, 2009) y *Ciudades de palabras* (Pre-Textos, Valencia, 2007)–, cuyo propósito es ver en qué medida el cine recurre a la filosofía como “acompañante invisible de las vidas ordinarias que [...] es capaz de captar” (*Ciudades de palabras*, p. 27).

172

**Pablo Alzola Cerero**