

Claves para la alianza entre filosofía y cine

La superación del escepticismo
en la pantalla,
la antropología cinematográfica
y el personalismo fílmico

Alfredo Esteve Martín
Coordinador



Universidad
Católica de
Valencia
San Vicente Mártir

Dykinson, S.L.

La monografía científica que el lector tiene entre sus manos es fruto de una selección de contribuciones de investigación que tienen su origen en el III Congreso Internacional sobre Filosofía y Cine, que llevó por título: "Claves para la alianza entre Filosofía y Cine: la superación del escepticismo en la pantalla, la antropología cinematográfica y el personalismo filmico", y que fue organizado en la Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir los días 28 y 29 de octubre de 2021.

Se trata de una obra particularmente incisiva a la hora de abordar el núcleo la actual encrucijada filosófica y cultural, que sigue proyectando vestigios de escepticismo. Da cuenta del escepticismo -siguiendo el legado que nos ha dejado Cavell- para sobreponerse a él. A la altura de nuestro tiempo, no basta con hacer un quiebro a las pretensiones escépticas y relativistas. Esto puede valer por un momento, pero esas pretensiones vuelven una y otra vez a comparecer. Por tanto, no se puede decir que sea un libro que se distraiga en divagaciones al uso ni que prescinda de los grandes temas que Filosofía está llamada a atender: Dios, la persona, el mundo. Surca de un modo reflexivo y, a la vez, pragmático, los límites de una "nouvelle discipline", como se caracterizan todos los intentos por interrelacionar los grandes tópicos filosóficos con los contenidos más sustantivos de los guiones cinematográficos.

En cualquier caso, más allá de esa relación de interdependencia que se da entre los temas que son connaturales en el ejercicio de la indagación filosófica y aquellos otros que adquieren una particular preeminencia cinematográfica, la pretensión de los autores de esta obra ha sido la de incorporar -a lo largo de 17 capítulos y de un modo sapiencial- la narrativa cinematográfica

Alfredo ESTEVE MARTÍN

Coordinador

**CLAVES PARA LA ALIANZA
ENTRE FILOSOFÍA Y CINE:
LA SUPERACIÓN
DEL ESCEPTICISMO EN LA PANTALLA,
LA ANTROPOLOGÍA CINEMATOGRAFICA
Y EL PERSONALISMO FÍLMICO**



Universidad
Católica de
Valencia
San Vicente Mártir

Dykinson, S.L.

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (art. 270 y siguientes del Código Penal).

Diríjase a Cedro (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puede contactar con Cedro a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 917021970/932720407.

Este libro ha sido sometido a evaluación por parte de nuestro Consejo Editorial.
Para mayor información, véase www.dykinson.com/quienes_somos

© Copyright by
Los autores
Madrid

Editorial DYKINSON, S.L. Meléndez Valdés, 61 - 28015 Madrid
Teléfono (+34) 91 544 28 46 - (+34) 91 544 28 69
e-mail: info@dykinson.com
<http://www.dykinson.es>
<http://www.dykinson.com>

ISBN: 978-84-1122-899-2
Depósito Legal: M-1751-2023

Preimpresión por:
Besing Servicios Gráficos S.L.
e-mail: besingsg@gmail.com

Índice abreviado

Presentación del libro 11

Parte I.

Filosofía cinematográfica y estudios filmicos

Desde la antropología cinematográfica de Julián Marías y la comedia de lo ordinario de Stanley Cavell hasta el personalismo filmico de Mccarey, Capra..... 19

José-Alfredo Peris-Cancio y Ginés Marco Perles

Luces del mal en las pantallas..... 49

Enrique Fuster

El concepto de relación: diálogo breve entre Cavell y Aristóteles ¿Hacia una comprensión de la poética como representación de la ética? 67

Ruth Gutiérrez Delgado

Un viaje de ida y vuelta: confluencias en torno a la ontología y la estética del cine en André Bazin y Stanley Cavell..... 89

Lourdes Esqueda Verano

Los sentidos de *Nomadland*: Stanley Cavell y el cine americano de frontera..... 119

Pablo Alzola Cerero

Parte II.
Antropología cinematográfica y personalismo filmico

La comunidad en el cine de John Ford: un mensaje de esperanza para una sociedad escéptica	139
Ana Lanuza Avello	
Tres antecedentes heroicos del personalismo en la mitología: Temístocles, Guillermo Tell y Jean Valjean	157
Josep Francesc Sanmartín Cava	
El tiempo existencial y el sentido de la vida ante la presencia cercana de la muerte.....	175
Joaquín Vidal López	
Modernidad, postmodernidad y agradecimiento: las películas de la saga <i>Saw</i> versus los relatos de Chesterton.....	201
Lukas Romero Wenz	
<i>Tierras de Penumbra</i>. Literatura, amor y dolor en un mundo en sombras	231
Luz Álvarez	
La antropología cinematográfica en Yasujiro Ozu.....	253
Cristina Gómez-Lechón Quirós	

Parte III.
Filosofía cinematográfica y dignidad de las personas: los caminos educativos del personalismo filmico

El deber de asilo a la luz de <i>El viaje de los malditos</i>.....	275
Bosco Corrales	

I, <i>Daniel Blake</i>: crítica tragicómica de la sobreburocratización y reducción del excluido social.....	293
Luis Manuel Sanmartín Cava	
La esperanza de lo visible: narrativa filmica y mirada social hacia la prostitución	319
Emilia Oliver del Olmo	
Cine, filosofía y educación: un panorama “cinemático”.....	339
María José Salar Sotillos	
La cinefilia como fuente del sentido ético en los filmes de Woody Allen: <i>Stardust Memories</i> (1980), <i>La rosa púrpura del Cairo</i> (1985), y <i>Rifkin’s Festival</i> (2020)	357
Rafael García Pavón	
Aprendizaje deontológico mediante análisis de relatos filmicos sobre terrorismo y crimen organizado.....	385
Antonio Quirós Fons	
Los autores.....	403

Un viaje de ida y vuelta: confluencias en torno a la ontología y la estética del cine en André Bazin y Stanley Cavell

LOURDES ESQUEDA VERANO

*Departamento de Cultura y Comunicación Audiovisual
Facultad de Comunicación
Universidad de Navarra*

Resumen: Este trabajo se encuadra dentro de los diversos diálogos bazin-cavellianos que se han establecido en los últimos años. Particularmente, nos interesa comprender cómo consideran Stanley Cavell y André Bazin que la ontología de la imagen cinematográfica afecta o influye en las decisiones formales de los cineastas. Nuestra tesis es que las particularidades de la imagen cinematográfica dictan, en cierto modo, el pacto de lectura que el espectador entabla con el director, más allá de las convenciones de cada género y cada época. Mientras André Bazin abrazó desde su germen la modernidad cinematográfica, Cavell se muestra algo más reticente. Veremos qué relación se puede establecer entre estas posturas y sendas implicaciones epistémicas y estéticas. En concreto, desgranamos la relación que establecen ambos con la estética moderna a partir de sus innovaciones respecto del cine clásico de Hollywood: la reflexividad, la fragmentación y la ambigüedad. Para ellos, vinculamos las particulares características de la imagen fotográfica respecto del resto de artes con las decisiones formales de los directores modernos, como Orson Welles o Jean Renoir.

La influencia de André Bazin en Stanley Cavell ha sido reconocida por el propio filósofo en las primeras líneas de su obra *The World Viewed* (1971), donde destaca la lectura de los ensayos bazinianos sobre cine como el detonante definitivo para la escritura de esta obra. En ella, Cavell sienta las bases teóricas para pensar el cine palpables también en sus posteriores reflexiones *Pursuits of Happiness* (1981) y *Contesting Tears* (1994), a pesar de tratarse de obras de un corte más interpretativo. Un último acercamiento se hace patente en el recopilatorio *Le cinéma, nous rend-il meilleurs?* (2003), donde retoma algunas de sus primeras reflexiones sobre ontología y la función estética y social del cine. Esta relación entre Cavell y Bazin ha sido también estudiada ampliamente por parte de la academia, trazando líneas comunes entre ambos: su interés por el proceso de registro de las imágenes en el celuloide, sus cavilaciones sobre la re-presentación cinematográfica y la noción de reconocimiento de realidad que ambos comparten. Estas reflexiones se antojan propias de un momento en el que surge el cine y revoluciona la comprensión del arte, orientando la discusión hacia la búsqueda de lo esencial del cine en el marco de las artes visuales. Durante la segunda mitad del siglo XX esta aproximación será reemplazada por reflexiones de corte estructuralista y, posteriormente, el cine será abordado desde la teoría crítica, al igual que ocurre en otros ámbitos. De ahí que se considere a Cavell como el último gran teórico cinematográfico en el sentido clásico del término. Sin embargo, a raíz de la digitalización, dichas reflexiones sobre la ontología y especificidad del cine (de acción real) respecto de la animación han reavivado este conocido debate y, por consiguiente, se ha hecho necesario volver a los clásicos, dentro de los cuales Cavell y Bazin ocupan un lugar prominente.

Además de la influencia de Bazin en la ontología cavelliana, también es posible ver su influencia en la actitud espectral del filósofo. El estilo crítico de Bazin promueve en sus lectores una actitud de apertura y reclama un visionado prudencial de cada película para valorarla según sus propios parámetros. Por ello, no es de extrañar que tanto el filósofo americano como el crítico francés realicen un recorrido que va del realismo clásico al modernismo cinematográfico: ambos modos de representación distan mucho en lo relativo al uso de las herramientas del lenguaje cinematográfico -montaje, plástica y estructuración narratológica-. Sin embargo, tanto Bazin como Cavell aterrizan una y otra vez en el cine mismo que trasciende lo concreto de la imagen y manifiesta una verdad propia.

Por último, es posible y necesario revisar la postura de ambos autores respecto al cine moderno. Resulta paradójico que, pese a la reconocida influencia de Bazin en Cavell, la valoración que cada uno de ellos hace sobre el cine moderno sea tan dispar. Mientras que Bazin alabó desde sus orígenes el cine moderno a través de figuras como Orson Welles o Roberto Rossellini, Stanley Cavell

mantuvo una postura más conservadora con una clara predilección por las películas que siguen una estructura narrativa clásica. En este sentido el contexto de cada uno pudo tener una gran influencia que les llevó por caminos distintos. Mientras Bazin escribió en un momento de explosión modernista con referentes literarios como Dos Passos, Faulkner o Hemingway; Cavell partía de un estudio detallado de Shakespeare y de Thoreau, que le llevó a valorar más el sentido unitario y una posición de sano escepticismo ante la fragmentación y ambigüedad modernistas. Bazin realizó el viaje de ida, cuyo destino era el cine moderno, mientras que a Cavell le correspondía el viaje de vuelta, aterrizando de forma natural en los clásicos. En las siguientes páginas seguiremos esta estructura ternaria para explorar el modo en que ambos comprenden el cine y aventurar posibles puntos de encuentro y desencuentro.

1. ONTOLOGÍA DE LA IMAGEN EN BAZIN Y CAVELL

“El cine es la sucesión de proyecciones automáticas de mundo” (Cavell, 1979, 146).

Es indudable que el punto de partida para hablar de ontología de la imagen cinematográfica se encuentra en un breve ensayo con el que André Bazin abre el primer volumen de *¿Qué es el cine?*, titulado precisamente “La ontología de la imagen fotográfica”¹. Antes de escribir este texto, que se publica originalmente en 1945, Bazin bebía de una tradición francesa con figuras como André Malraux, quien comprendía el cine como la culminación de la pintura en su deseo por lograr una representación del mundo a su imagen (1959); Roger Leenhardt, considerado por Bazin como su padre espiritual, que será determinante en su postura epistemológica así como estética respecto al cine (1979, 1986); o Marcel L’Herbier, quien definía la cámara cinematográfica como una máquina que imprime la vida *-une machine à imprimer la vie-* cuyo propósito es “transcribir tan fiel y verdaderamente como sea posible una determinada verdad fenoménica” (1918, p. 9). Estas y muchas otras referencias resuenan en la pluma baziniana cuando aborda el cine y sus particularidades usando otros términos más cotidianos:

Consideren el extraordinario espectáculo que se nos ha dado: el nacimiento de un arte, de una nueva expresión de lo bello. El movimiento de la vida era el úni-

¹ Texto publicado por primera vez como “Ontologie de l’image photographique”, en *Problèmes de la peinture* en 1945.

co aspecto de la realidad que todavía no había encontrado un medio de expresión estética. (1966)

Sugere como de costumbre, Bazin no sólo habla de imprimir la realidad sino de lo que puede expresarse mediante ese movimiento *de la vida* que el cine restituye para el espectador. La pregunta que surge entonces es: ¿cómo caracterizar el movimiento mismo del mundo, de la vida, dejando espacio a la actividad propia del cine y de la cámara? Bazin trata de responder a ello, conjuntando distintas acepciones del término representación. Por un lado, tenemos la representación en sentido de composición narrativa y que implica una puesta en escena, actuación, caracterización, un escenario, etc. Y por el otro lado usa la palabra re-presentación en el sentido de volver a presentar lo que ya había estado previamente presente ante la cámara. Aquí hay claros ecos en esta suerte de diálogo asincrónico que establece Stanley Cavell con Bazin en *The World Viewed*, así como en *More of the World Viewed*, o en la pequeña obra compilatoria *Le cinéma nous rend-il meilleurs?* y, en concreto en “¿Qué ocurre con las cosas en la pantalla?”² cuando se pregunta si es posible estudiar la relación entre “las cosas y sus proyecciones filmadas”. Reformulado así: ¿Es posible estudiar la “relación particular [...] entre los originales que ahora están ausentes para nosotros (por su proyección en la pantalla) y los nuevos originales que ahora están presentes para nosotros (en lo que podríamos denominar una *fotogénesis*, un nacimiento en la luz)? Y, continúa Cavell, “¿se trata, acaso, más bien de una transformación, como ocurre con una crisálida y una mariposa o con Edmond Dantés y el Conde de Montecristo?” (2008, p. 68). Esta cualidad genética del cine es abordada también por Dudley Andrew quien pone nombre y apellidos a estos asuntos en *What Cinema Is!* Cuando habla de la *ontogenia* del cine, Andrew destaca -en un guiño a Sartre- que la existencia de la imagen cinematográfica precede a su esencia (2010, p. 111). Es decir, que tan relevante es la re-presentación como la representación en el sentido de composición a partir de unos materiales que proporcionan lo que él llama realismo crudo [*raw realism*], pero siempre en vistas de alcanzar la representación, un realismo cocinado [*cooked realism*] por medio del cual el espectador pueda efectivamente acceder al mundo en su devenir y no sólo de una manera fijada, estática o meramente material.

El lector podría preguntarse si esta metamorfosis a la que alude Cavell o el proceso de cocción de Andrew cuestionan la necesidad o relevancia de contar con una imagen del mundo por materia prima. Bazin responde a ello cuando subraya que lo esencial del realismo material que surge de la ontología de la imagen cinematográfica no radica en su verosimilitud respecto a los seres y las

2 Texto publicado originalmente en la revista *Traffic*, nº4, 1992.

cosas retratadas, sino en su vínculo existencial respecto de la realidad (1966, pp. 50-51). La imagen de acción real aporta al cine mucho más que unas apariencias fotorrealistas. Aporta, podríamos decir, una permeabilidad de la realidad en el cine. Esto es lo más característico de este medio y el germen del diálogo cavell-baziniano que desgranamos a continuación. Nuestro punto de partida es el término re-presentación. Para lograr una comprensión cabal del mismo será necesario analizar tres términos que sustentan la ontología de la imagen: la causalidad, la objetividad y la transferencia³. Bazin se sirve de estos tres conceptos para dar cuenta del tipo de imágenes que genera la fotografía y que será lógicamente la base de la imagen cinematográfica. Al final de esta primera parte, vinculamos estos elementos de la ontología cinematográfica con lo que podría considerarse el primer paso hacia ese realismo cocinado al que alude Andrew, a propósito de una acción que ocurre en el visionado y que tanto Bazin como Cavell aciertan en identificar: el acto de reconocimiento (*reconnaissance* baziniano o *acknowledgment* cavelliano).

1.1. Causalidad

“La fotografía es la huella de la realidad por medio de la luz” (Bazin, 1966, p. 17).

Imaginemos que entramos en una tienda de juguetes. En una estantería hay muñecas que rinden tributo a distintas actrices de Hollywood y nos topamos con la cajita que contiene la muñeca de Shirley Temple. Aunque en esta imagen la muñeca representa a Shirley Temple, su relación con el objeto no es causal, sino arbitraria. Es una imagen fabricada a semejanza de la niña, para parecerse a ella. En el reverso de la cajita podemos ver una fotografía de dicha actriz a la edad de 8 años, cuando se estrenó *Pobre niña rica* (Cummings, 1936) (fig. 1). Bazin diría que lo que vemos es a la propia Shirley. Aquí lo particular de su imagen no es su parecido para con el original sino el modo en que se produjo la imagen: Cuando la luz incidió de tal modo sobre la emulsión fotosensible que le dio origen, se produjo la imagen que copia o calca la imagen de las cosas. Esta huella de luz es, sin embargo, distinta también del resto de huellas.

3 Previamente he realizado un estudio a fondo de estos tres conceptos en “El cine como espejo diferido: El concepto de transferencia en André Bazin y Stanley Cavell”, *Palabra Clave*, 22(3), e2234, 2019: <https://doi.org/10.5294/pacla.2019.22.3.4> y en “La ontología de la imagen híbrida: actualización de las premisas ontológicas en la teoría de André Bazin”. *Fotocinema. Revista Científica De Cine Y Fotografía*, 16, 243-264, 2018: <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2018.v0i16.4095>

calco del mundo exterior; éstas existen como cuando un objeto se refleja en un espejo (Bazin, 1953a, p. 15).



fig. 2 Muerte de un miliciano, de Robert Capa, publicada en *Vu* (23 de septiembre de 1936).

Recupero a posta la conocida *Muerte de un miliciano* de Robert Capa que, como José Manuel Susperregui ha demostrado, no se corresponde con el relato de guerra que representa. El poder del fotoperiodismo reside, en su mayor parte, en el hecho de que las imágenes certifican la existencia del sujeto fotografiado. Sin embargo, cabe añadir el matiz de que la existencia profilmica de una persona, una localización o un objeto no necesariamente conlleva una verdad de lo representado. En el caso de la fotografía del miliciano, Capa había asegurado que se trataba de una fotografía tomada desde filas republicanas en la batalla del 5 de septiembre de 1936 que tuvo lugar en el Cerro Muriano (frente de Córdoba). Sin embargo, como Susperregui hace notar, la fotografía fue tomada en otra localización, en el cerro del Cuco, mirando hacia Espejo en el fondo. Y aunque es verdad que en dicha localización también tuvo lugar una batalla, no fue sino hasta el 23 de septiembre que se produjo la misma, coincidiendo exactamente con la fecha de su publicación en la revista francesa *Vu* (fig. 2). El trabajo de investigación de Susperregui viene a confirmar las sospechas señaladas anteriormente por diversos expertos en fotografía, que habían puesto en duda

su autenticidad pese a las constantes declaraciones de Capa donde él aseguraba haber formado parte del bando republicano y tomado la fotografía en pleno ataque por parte de los nacionales (Susperregui, 2016, p. 42). En definitiva, se trata de una escenificación y no de una verdadera imagen de guerra, como se había vendido la imagen en su tiempo.

Y, sin embargo, Bazin y Cavell defenderán que quien miente es el autor, pero no la cámara. La imagen continúa siendo objetiva. Tanto Cavell como Bazin sabían que la relación entre imagen y objeto no es "inmediata" (en el sentido de la no-mediación del sujeto). Bazin explica que en la producción de una imagen fotográfica "la personalidad del fotógrafo sólo entra en juego en lo que se refiere a la elección, orientación y pedagogía del fenómeno". Pero, continúa Bazin, "por muy potente que [esa personalidad del fotógrafo] aparezca al término de la obra, no lo hace con el mismo título que el pintor" (1966, p. 18). El pintor crea la imagen, el fotógrafo la registra. El estudio llevado a cabo por Susperregui se fundamenta, precisamente, en las pistas que la imagen da sobre el sitio en que se tomó la fotografía, basándose en los marcadores espaciales y tras realizar diversas pruebas desde varios ángulos, Susperregui logró desmontar la versión que legitimaba la fotografía.

Esta imagen no se corresponde con un hecho real, sino escenificado. Un montaje que tuvo lugar a unos 50 kilómetros del cerro Muriano. Y, aún más importante, el miliciano no está muriendo en combate, sino escenificando su muerte. Probablemente sea un miliciano, aunque tampoco tenemos certeza de ello. Esta imagen tan icónica de la Guerra Civil, ¿qué representa entonces? Sin embargo, lo que vemos es un sitio real. Y la persona es real también. Por eso podemos creer en ella, aunque luego se demuestre no auténtica. La imagen no miente, aunque el fotógrafo lo haga. La objetividad, como la entiende Bazin, no implica imparcialidad, y, sin embargo, las particularidades de su génesis le confieren una credibilidad especial a la imagen. No una credibilidad connotativa porque, como hemos visto, el autor siempre puede mentir, pero sí denotativa, porque la cámara se limita al registro de la realidad. Esta característica de la base fotográfica del cine se aplica, así, tanto al documental como a la ficción. Pues el mundo que vemos en la imagen realmente estuvo ahí. Este proceso interior de valoración de la imagen como algo digno de credibilidad en virtud de su génesis se llama "pretensión de verdad" -*Truth Claim*, en los términos en que lo expone Tom Gunning (2004)-. Esta credibilidad surge por la asociación del sujeto entre imagen real e imagen registrada, dándole un estatus análogo a lo que percibimos con los sentidos en el mundo o, quizá más cavelliano, al modo en que la memoria nos devuelve los recuerdos.

Sin embargo, al igual que Cavell, Bazin no destaca en la fotografía su semejanza respecto la realidad, sino ese automatismo que la produce, el registro en el que el sujeto participa "arrancando" esas imágenes de lo real del cauce temporal y reinstertándolas de nuevo en la proyección. Cavell distingue entre *hand-made images*, que son las del pintor, y *manufactured images*, que consiste en el trabajo que el cineasta realiza sobre esta materia prima que es la realidad misma. Tampoco se refiere con esto a que el cine sea la realidad en bruto, de hecho, advierte que "reproducir el mundo es la única cosa que el cine hace automáticamente" (1979, p. 103). En este mismo sentido, Bazin puntualiza que la operación que lleva a que creamos en las imágenes fotográficas no ocurre por la similitud entre los patrones de luz del objeto y de su fotografía, sino por el modo en que se genera la imagen. La pintura fue durante muchos años superior en calidad de representación a la fotografía: tanto en lo que tiene que ver con su nitidez como en lo relativo al color. Bazin decía que la imagen fotográfica "puede ser borrosa, estar deformada, descolorida, no tener valor documental; sin embargo, procede siempre por su génesis de la ontología del modelo" (1966, pp. 18-19). Así como la credibilidad de la fotografía es una operación subjetiva, la idea de autenticidad también lo es. Es el sujeto quien invierte de realismo a las imágenes.

A propósito de *Kon-Tiki* (Heyerdahl, 1950), el documento, más que documental sobre la expedición en una balsa de troncos que va desde Perú a la isla de Pascua, Bazin destaca que es una película de gran autenticidad, pese a que técnicamente sea mala. O precisamente esa falta de virtuosismo estético realza su autenticidad: "Es admirable y sobrecogedor. ¿Por qué? Porque su realización se identifica plenamente con la acción que relata de manera tan imperfecta [...]. Esas imágenes borrosas y temblorosas son como la memoria objetiva de los actores del drama" (1966, pp. 50-51). Es un caso extremo de la tesis baziniana: el realismo cinematográfico no se corresponde con una reconstrucción minuciosa y detallada -como podría ser un cuadro de Durero-, sino con su capacidad para revelar el mundo ante nuestras miradas: "Un film no está integrado solamente por lo que se ve. Sus imperfecciones patentizan su autenticidad; sus ausencias son la huella negativa de la aventura; su bajorrelieve" (1966, p. 52). La autenticidad resultante de la inclusión de estos defectos aporta por sí misma un realismo incontestable a la película. En este punto, cabe mencionar, hablamos del realismo crudo al que alude Andrew, a expensas de que "se cocine" efectivamente. De ahí que la huella como objetividad mecánico-genética no sea más que un primer nivel o sentido de realismo. Pero se trata de un primer nivel colocado en función de formas superiores de realismo que sólo la conciencia subjetiva puede con-

cederle. De ahí la importancia (y la limitación a la vez) de la objetividad. Como dice Bazin,

... esta génesis automática ha trastocado radicalmente la psicología de la imagen. La objetividad de la fotografía le da una potencia de credibilidad ausente de toda obra pictórica. Sean cuales fueren las objeciones de nuestro espíritu crítico nos vemos obligados a creer en la existencia del objeto representado (1966, p. 18).

O Cavell, en otros términos más heideggerianos cuando afirma que "la imagen cinematográfica acentúa el carácter evidente, invasivo y obstinado de las cosas" (2008, p. 69). Evidente en el sentido de lo que es patente, innegable, invasivo pues no cabe otra vía ni son útiles las conjeturas ante lo que se pone de manifiesto ante los ojos y obstinado pues insiste con su pura existencia.

Veremos cómo las lecturas posteriores a *Qu'est-ce que le cinéma?* y a *The World Viewed* tienden a identificar esta objetividad con el realismo; sin embargo, cabe puntualizar que Cavell no habla de "realismo" sino que se pregunta por la "relación" que hay entre el cine y las cosas del mundo (Cavell, 2008). Un último punto a tener en mente es que Bazin escribe y Cavell lee esta ontología de la imagen fotográfica con el cine en mente. Bazin sugiere que el cine hereda de la fotografía todas sus propiedades -así como Sigfried Kracauer hará en su teoría del cine, publicada en los 60-, además de añadir la dimensión temporal, que él llama *duración*: "el cine se nos muestra como la realización en el tiempo de la objetividad fotográfica. [...] Por primera vez, la imagen de las cosas es también la de su duración: algo así como la momificación del cambio" (1968, p. 19). En una línea similar, Kracauer sostiene que *la naturaleza de la fotografía pervive en el cine* (1989, p. 49). Y, sin embargo, Kracauer se distancia de Bazin y Cavell en su comprensión del movimiento, que en el caso del teórico alemán es resultado del funcionamiento material -"funcional", como diría Casetti (1994, p. 47)- de la animación de las imágenes mediante la proyección secuenciada con pequeños cambios en la posición de los objetos y que hacen la ilusión de movimiento. Bazin se enfrenta al movimiento desde un punto de vista fenomenológico, destacando antes la aprehensión de la realidad en movimiento que la mecánica del aparato en sí. Kracauer habla de un medio que registra el flujo de la vida (1898, p. 104-105) mientras que Bazin enfatiza la experiencia del sujeto al hablar de su duración. Para Bazin, el cine se nos muestra como la realización en el tiempo de la objetividad fotográfica. Si la fotografía actúa como un embalsamamiento de la realidad visible, el cine sería "la momificación del cambio" (1966, p. 18). Paradójico, pero no del todo descabellado, sobre todo si se tiene en cuenta el siguiente punto, que es la noción de transferencia de realidad.

1.3. Transferencia

“La fotografía se beneficia de una transfusión [o, mejor, transferencia⁴] de realidad de la cosa a su reproducción (Bazin, 1958, p. 18)

A partir de los estudios de Daniel Morgan y William Rothman se puede acordar que el concepto de transferencia baziniano prevalece también en la ontología cavelliana. En resumidas cuentas, la transferencia es lo que nos permite hablar, como hicimos más arriba, de una *identidad ontológica* entre la cosa y su reproducción fotográfica que viene a distinguir radicalmente al cine de otras artes visuales no objetivas ni causales.

Así, Morgan propone recuperar esta idea baziniana y en lugar de interpretar tan controvertida afirmación como una hipérbole, propone leerla en un sentido literal (2006). Lo cual implica tomar seriamente que el objeto filmado se transfiere de un sitio a otro, ya que no puede estar simultáneamente en los dos sitios, y que el objeto es el mismo en el punto de partida y el de destino. Al realizar una fotografía, se produce una suerte de captura del objeto, pero que se almacena sin su cuerpo en un soporte dado: un negativo, una tarjeta de memoria, etc. Después, esa imagen se hace visible mediante el revelado en un nuevo soporte, sea la fotografía impresa o durante la proyección.



fig 3. Greta Garbo, por Clarence Bull, 1939.

⁴ Pese a que la traducción de Rialp en 1966 habla de una *transfusión* de realidad, si atendemos al término francés utilizado por Bazin -*transfert*- resulta más atinado traducir dicho término como *transferencia* (2019, 6).

Aquí tenemos una fotografía del rostro de Greta Garbo tomada para promocionar el estreno de *Ninotchka* (Lubitsch) en 1939. En esta fotografía, según Bazin, no vemos una imagen cualquiera de Garbo, sino a Garbo misma. Aunque lo que se transfiere no es toda su realidad física, sino parte de ella: la realidad visualmente perceptible y temporal-concreta del instante en que fue fotografiada o filmada.

Cuando vamos al cine vemos objetos que no están ahí. En *The World Viewed*, Cavell se pregunta cómo es posible este proceso. Y sugiere que la fotografía mantiene la presentidad del mundo aceptando nuestra ausencia del mismo. Un mundo que conocemos y vemos pero en el cual yo no estoy presente, es un mundo pasado, concluye (1979, p. 23). Debemos matizar que esta presentificación solo se lleva a cabo por completo durante el visionado del filme. Este proceso, a su vez, facilita dos operaciones por parte del sujeto. La primera de ellas, en la que Cavell y Bazin coinciden, es la noción de reconocimiento. La segunda, que sienta las bases para comprender las diferencias entre ambos respecto del cine modernista, es la de acceso a la esencia de las cosas mediante su imagen fotográfica.

Respecto a la primera, para comprender el reconocimiento baziniano debemos recordar que para Bazin “las virtualidades estéticas de la fotografía residen en su capacidad de revelación de lo real” (1958, p. 18). Hasta ahora hemos desmenuzado un poco cómo se revela la realidad en la imagen cinematográfica. Ahora es momento de dar un paso más y preguntarnos sobre cómo se reconoce esta revelación del mundo. Tanto Cavell como Bazin hablaron del rostro de Humphrey Bogart, icónico actor y paradigmático ejemplo del *typecasting* hollywoodense. Tras la muerte de Humphrey Bogart en 1957, Bazin escribió en una nota a pie de imagen lo siguiente: “¿Muerto o vivo? El final de *Cayo Largo* (Huston, 1948) nos lanza esta pregunta. El cine, memoria de los actores, nos conservará a Bogart vivo” (1957 p. 8). Podemos afirmar que, en cierto sentido, Bazin tenía razón: todavía hoy, seis décadas después de su muerte, *Casablanca* (Curtiz, 1942) y *El sueño eterno* (Hawks, 1946) consiguen ponernos en la presencia del actor. Cavell, por su parte, recurre a Bogart para defender que “la creación de un actor es también la creación de un personaje, pero no del tipo de personaje que crea un autor, sino del tipo de personaje que son determinadas personas reales: un tipo”. Porque Humphrey Bogart no sólo pone vida a un personaje (como ocurre en el teatro), sino que cobra vida (como estrella) a través de los papeles que representa y que configuran el modo en que nosotros le conocemos. Así, reconocemos a Bogart. El reconocimiento, en este contexto, es la acción cognoscitiva mediante la cual el sujeto aprehende una realidad a través de sus datos sensibles, de su apariencia. Aprehendemos un mundo visto,

aunque no vivido, por usar términos cavellianos. Por este motivo, el *reconocimiento* (*reconnaissance, acknowledgement*⁵) es algo específico del cine y de la fotografía. Para reconocer algo, esto debe tener una existencia. Por eso no basta con contar con cualquier imagen por muy fotorrealista que ésta sea, ya que lo que está en juego no es un problema de semejanza o perfección visual (*likeness*), sino de presentidad (*presentness*) del mundo, que conocemos mediante las imágenes fotográficas.

La segunda nos exige explicitar las dos distintas -aunque como se ve no excluyentes- posturas epistemológicas de estos autores. Las implicaciones del proceso de transferencia son asombrosas cuando se insertan en la tesis baziniana de que el cine es el arte de lo real. Tomemos en cuenta que su círculo más cercano estaba compuesto de filósofos personalistas, como Emmanuel Mounier, por quien sentía un gran cariño y a quien frecuentaba en su vida privada. Desde esta perspectiva, la apariencia es más que un añadido, es un punto de acceso a la esencia de las cosas. La fotografía y el cine nos devuelven la imagen misma de la realidad. Y esto permite componer una representación que nos hable del mundo mediante su propia imagen, como ocurre en la realidad cotidiana.

Al contrario de lo que ocurre con los signos habitualmente, la imagen cinematográfica no sustituye el mundo, sino que lo restituye ante nuestros sentidos. Así, Bazin se asombraba cuando decía que "la cámara ha operado esta misteriosa y paradójica acción fotográfica, al término de la cual lo que se nos da no es otra cosa que el conocer la realidad" (1947, p. 678). En su diálogo asincrónico con Bazin, Cavell retoma estas premisas y explica cómo puede ser que miremos estas imágenes como si estuvieran en un espejo de reflejo diferido. Esa imagen que en algún momento estuvo expuesta ante la cámara y que ha desaparecido del orden natural se re-presenta en el sentido de que se vuelve a presentar ante nosotros durante la proyección. Esto implica dos cosas:

1. Lo primero que debemos destacar de la aportación de Cavell es la noción de presencia. El cine nos re-presenta imágenes que estaban en el pasado. Nos pone en su presencia de verdad.

⁵ Tanto Bazin como Cavell, al explicar el modo en que la ontología de la imagen fotográfica afecta la percepción del sujeto, acuden al término *reconocimiento* (*reconnaissance* o *acknowledgement*). Pero aquí Cavell, a diferencia de otros puntos de su teoría, no estaba haciendo referencia consciente al término utilizado por Bazin, ya que Cavell sólo tuvo acceso a los textos compilados en *Qu'est-ce que le cinéma?* Y *Farrebique ou le paradoxe du réalisme*, que es donde Bazin se refiere al reconocimiento con ese término, no figura entre ellos. Sin embargo, Bazin sí había apuntado, mediante otros términos, a la operación llevada a cabo por el espectador por medio de la cual reconoce y re-conoce la realidad en el primer volumen de su compendio de artículos.

2. La segunda es que la imagen del objeto pasado y la imagen del objeto re-presentado son iguales. Es el mundo lo que se nos re-presenta y no otra cosa, incluso en el caso de la ficción.

Estos asuntos aparentemente mecánicos o técnicos del cine son significativos por el impacto que tendrán en la estética del cine y en sus concreciones estilísticas y convencionales que, como veremos a continuación, hacen del cine un arte especialmente propicio para la filosofía.

2. ESTÉTICA

"La experiencia estética precede y da forma a la reflexión filosófica" (Sinnerbrink, 2014, p. 65)

Como dice Robert Sinnerbrink, el arte no argumenta a favor de, sino que ofrece una experiencia estética que nos invita a la reflexión con y a través de la obra. Es a través de esta experiencia del cine que la filosofía de Cavell se reconoce y extiende de una manera fragmentaria, inquisitiva e inconclusiva (2014, p. 65). La finalidad de este apartado es doble. En primer lugar, nos proponemos delimitar el problema de la estética en relación con la base material del cine. Esta tarea se llevará a cabo a la par que el segundo propósito -pues están irremediablemente vinculadas- que consiste en comprender la fractura que el cine modernista trajo al cine y, en particular, a la adecuada exploración del misterio a través de la pantalla. Con tal fin, dividimos este apartado en dos secciones. En la primera se expondrá la ruptura estilística que trae consigo el advenimiento del cine moderno y en la segunda se propondrá una posible reconciliación de Cavell y Bazin a través de Jean Renoir, como padre de la modernidad fílmica.

2.1. Desencuentro

Tras asistir a la primera edición del Festival de Cannes en 1946, Bazin describe los sentimientos encontrados que le produjo el cine americano que buscaba el palmarés. Por una parte, su disgusto con los guiones, carentes de creatividad, por el otro, su entusiasmo en lo relativo a la puesta en escena. Anunciaba, así, el final de la estandarización hollywoodense que imponía, desde el estudio, un corsé a las películas. Llegaba el momento en que los directores irían avanzando paulatinamente hacia su propio estilo. Era el comienzo del cine moderno, que Bazin anunciaba como un cine donde "el director cuenta con una sintaxis

y vocabulario tan variados y precisos como los de la escritura" (1946). Si bien hemos acordado con Cavell y Bazin que el cine actúa como "una suerte de espejo diferido" (1953, p. 12), ambos también coinciden en que es necesaria una cierta consistencia y maestría del lenguaje cinematográfico para llevar a cabo la metamorfosis antes referida en Cavell o la composición gramatical, como le llama Bazin. Con la peculiaridad de que el cine, con mayor insistencia que el resto de artes plásticas reunidas, se propone -al menos como principio- lograr la *ilusión de realidad* (1955, p. 4).

En su capítulo dedicado al lenguaje del cine para *Regards neufs sur le cinéma*, Bazin distingue entre la mostración y la significación: "La diferencia es significativa. Es simplemente lo que está en la base del pensamiento como lenguaje: el paso decisivo de lo concreto a lo abstracto. El nacimiento de una semántica y una sintaxis" (1953a, p. 12). Bazin relaciona la imagen con la constitución de un lenguaje cinematográfico, y concluye que con el surgimiento de dicho lenguaje como sistema de significación -sea escrito o cinematográfico-, surge también el pensamiento mismo. Es decir, que Bazin comprende que la capacidad humana para desentrañar la significación del mundo también requiere del paso de lo concreto (pura percepción sensorial) a lo abstracto. Lo cual implica una complejidad superior y un juicio sobre lo percibido, la ilación de ideas, la interrelación, que cinematográficamente hablando encontramos de un modo muy visual: la yuxtaposición de imágenes, la cadencia, la duración y el enfoque de los planos. Y que, sin embargo, no se puede agotar exclusivamente en el análisis técnico, sino que requiere de una experiencia estética por parte del espectador. Esto es, de una aprehensión del mundo a través de un objeto estético.

Una de las paradojas del cine radica en que expresa ideas abstractas sólo a través y por medio de la forma de representación más concreta de la realidad: la imagen fotográfica. La inmediatez de la imagen cinematográfica es a la vez su fuerza y su peligro, comenta el teórico francés, porque si bien es cierto que el cine es representación y lenguaje. Y es sólo en virtud de esa re-presentación -de esa sucesiva proyección automática de imágenes del mundo, diría Cavell- que el cine es comprendido universalmente. En cuanto el lenguaje nos es desconocido, puede resultar desconcertante. Por ello, algunos cineastas parecen oscuros en su tiempo, como Orson Welles o Jean Renoir, y cobran sentido posteriormente cuando ya hemos adquirido familiaridad con el nuevo lenguaje, con la nueva sintaxis que nos proponen. Los lenguajes del cine evolucionan, cambian, se contaminan. Al igual que las lenguas, se desarrollan acentos, surgen dialectos, existen distintas lenguas. Esto es lo que ocurre en el cine de Ryūsuke Hamaguchi o Terrence Malick, cuyo lenguaje -tan cinemático como el de William Wyler o John Ford- es distinto y muchas veces desconocido. Pensemos, por ejemplo, en

cómo el cine de Malick o Hamaguchi resulta desconcertante para el espectador que, no familiarizado con su estilo, llega al cine para enfrentarse a una propuesta lírica, pausada, reflexiva, lenta y aparentemente inconexa, pero que encierra verdades tan grandes como *Los mejores años de nuestras vidas* (Wyler, 1946) o *Centauros del desierto* (Ford, 1956).

Precisamente esa falta de convencionalidad es la que desconcierta a Cavell en el cine moderno. Un Cavell acostumbrado al automatismo del cine que es mucho más amplio que la noción de objetividad baziniana. Como apunta Daniel Morgan, en sentido amplio, *automatismo* en Cavell hace referencia a "cualquier parte del filme que es experimentada como 'ocurriendo por sí sola': algo que implica unos significados compartidos por cineastas y espectadores por igual" (2015, p. 166). De este modo, el cine negro sería un automatismo, ya que su carácter convencional nos ubica a espectadores y cineastas en un mismo canal de significado. Lo mismo ocurre con determinados actores, por ejemplo, Humphrey Bogart que trae aparejadas ciertas características personales que imprime en sus personajes, como hemos visto antes a propósito del *typecasting*, y reforzado por los contratos del *star system* que fabricaban una persona pública con la que la audiencia identificaba a los autores. Se creaba una realidad que trascendía los filmes y los impregnaba más fácilmente con cierta atmósfera.

El cine clásico contaba con una serie de convenciones establecidas y estandarizadas que aportaban un marco de lectura cómodo para el espectador. Uno sabía qué esperar. Sin embargo, la transición a la modernidad trajo en el cine una suerte de esquizofrenia artística que terminó por enfatizar sobremanera algunos aspectos ausentes durante la era dorada de Hollywood. Entre ellos, el énfasis en la forma en detrimento de la lógica de la historia, una gran fragmentación narrativa, acentuada por la tendencia hacia la reflexividad y la intertextualidad que, cuando no se integran bien pueden acarrear resultados catastróficos. Para más inri, también se tendió a la construcción de personajes cada vez más desdibujados y ambiguos. El *typecasting*, sin embargo, sigue presente a lo largo del cine moderno. Es, quizá, el último automatismo que ha sobrevivido a la evolución del lenguaje cinematográfico. Pensemos en Jack Nicholson, que ha sido un sociópata masoquista (*La pequeña tienda de los horrores*, Corman, 1960), un joven remilgado con necesidad de autodescubrimiento (*Buscando mi destino*, Hopper, 1969), un criminal cuerdo en un hospital psiquiátrico (*Alguien voló sobre el nido del cuco*, Forman, 1975), el Joker en el *Batman* de Tim Burton (1989) o un hombre condicionado por su trastorno obsesivo compulsivo (*Mejor imposible*, Brooks, 1997), por mencionar un caso. Aunque lo mismo se puede decir de actores como Robert de Niro, Al Pacino, Jodie Foster o Nicole Kidman. El resto de automatismos no corre la misma suerte, ya que el cine moderno pre-

cisamente plantea una escisión entre fondo y forma. Al volver a Francia tras la primera edición de Cannes y menos embriagado que en su nota como corresponsal, Bazin hizo balance de lo ocurrido ahí, esta vez para la revista *Esprit*, donde escribió que "al mismo tiempo que alcanza la pubertad técnica, el cine estadounidense comete un pecado inextinguible contra la naturaleza del arte: un divorcio mortal de forma y contenido. Tanto talento, inteligencia y virtuosismo se consumen en la nada" (1946, p. 911). Vemos que está en juego mucho más que una cuestión de gustos. De hecho, las posturas epistemológicas de uno y otro, así como el punto de partida y de llegada de cada uno definirán el modo en que se lea este modo más fragmentario y autorreferencial de representación que nos aporta el cine moderno.

Antes de continuar, es imprescindible explicitar que los escritos de Bazin acaban en 1958, con su muerte, de modo que no pudo ver algunos de los filmes que Cavell rechaza, ni aquellos que alaba, pertenecientes al modernismo cinematográfico, como es el caso de *Hiroshima, mon amour* (Resnais y Duras, 1959) o *La aventura* (Antonioni, 1960). Sin embargo, es posible argumentar que Bazin abrazaría igualmente dichos títulos y otros tantos que vendrán más tarde. Como apunta David Oubiña, "[e]n esas películas nuevas, Bazin puede poner a prueba sus ideas sobre la estética: descubre allí una forma nueva de concebir qué es (qué debería ser) el cine" (2021, p. 224). El cine se encuentra en constante reinención. No se trata de una mera elucubración. En 1957 Bazin intenta desentrañar el código de lectura para un nuevo tipo de cine en formación de manos de Chris Marker y Alain Resnais. Un cine todavía en estado embrionario y que, como dice a propósito de *Carta de Siberia* (Marker, 1957), debe ser leído como un ensayo, entendido en el mismo sentido que en literatura: "un ensayo a la vez histórico y político, aunque escrito por un poeta" (1958). Lo mismo hizo diez años antes cuando, en aquella primera edición de Cannes se topó con una de sus obras predilectas: *Ciudadano Kane*. En ella Bazin encontró todos los ingredientes que inauguran el cine moderno: su carácter fragmentario, la ambigüedad de su historia y un cierto eclecticismo de la forma que más adelante desembocará en la reflexividad cinematográfica de la mano, sobre todo, de la *Nouvelle vague*. Tanto por su fondo como por su estructura y las técnicas a las que recurre Welles le conducen a compararlo con *Dos Passos* o *Malraux* (1955, p. 911). Se trata del nacimiento de un cine que utiliza otras formas pues requiere nuevos lenguajes y modos de expresión.

Convendría, quizá, explicar qué comprende cada uno por cine moderno. A falta de una definición, podemos basarnos en los distintos casos de películas que Bazin consideró hitos en el realismo moderno: Orson Welles, con *Ciudadano Kane* (1941), y Rossellini con *Camarada* (1946). Sobre *Ciudadano Kane*, Bazin

explica que ha constituido una aportación fundamental de realismo a la estética cinematográfica ya que restituye una parte importante de la realidad: la continuidad. Es cierto que se trata de una película con mucho montaje y, por tanto, muy fragmentaria en su narrativa al estar construida sobre un cúmulo de flashbacks. Pero en vez de centrarse en esa fragmentación, Bazin enfatiza el modo en que Gregg Toland, director de fotografía, construyó los planos a partir del principio de la profundidad de campo. De ahí que Bazin conciba esta película como uno de los ejemplos más claros de cine sintético, en oposición al cine analítico del Hollywood clásico. "La planificación no elige ya por nosotros lo que hay que ver, confiriéndole, por tanto, una significación a priori, sino que el espíritu del espectador se ve obligado a discernir en la especie de paralelepípedo [un prisma rectangular] de la realidad continua que tiene la pantalla por sección, el espectro particular de la escena" (1969, p. 448). Gracias a la profundidad de campo, dice Bazin, Orson Welles restituye la realidad en su continuidad sensible. De esta manera, la fragmentación narrativa se vería compensada por una continuidad y completitud fenomenológicas dentro del propio plano. El cine clásico de Hollywood, con su realismo convencional, sugería ese espacio, mientras que en el cine moderno la interrelación espacial de los personajes está, efectivamente, dentro de plano. Como ejemplo podríamos mencionar la escena de la infancia de Kane, cuando su madre envía al niño a vivir con su nuevo tutor.

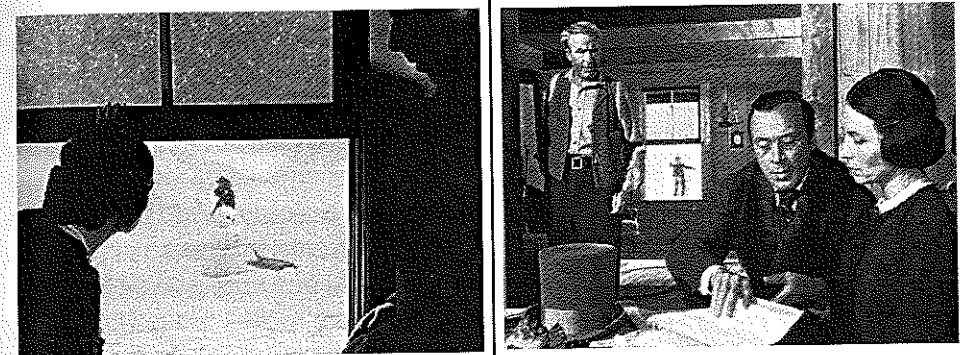


fig 4. Dos fotogramas de la escena previa a la separación del niño Kane de su familia.

En esta escena tenemos tres planos de acción. En primer plano, la madre discute los pormenores legales de ceder la patria potestad de su hijo al banco de un antiguo huésped del hostel regentado por la familia que ha decidido heredar todos sus bienes al niño Kane. En segundo plano tenemos al padre que se opone -sin demasiada insistencia, hay que decir- a la decisión que la madre

está tomando en pos del bienestar y futuro asegurado del niño. En tercer plano tenemos al infante en cuestión disfrutando ingenuamente en la nieve con su trineo, lugar de añoranza que acompañará al magnate por el resto de su vida. Todo esto ocurre simultáneamente, cargando la escena de tensión y de una complejidad más realista, cercana a una hipotética decisión vital de estas dimensiones en la vida real. Es el cine moderno al que alude Bazin. Un cine fragmentario en cuanto a narrativa, pero de continuidad fenoménica, resultando en un realismo estético hasta antes no explorado por el cine clásico americano, que tendía más a la unidad narrativa y al dirigismo del espectador. En esta escena todos sabemos dónde mirar, pero lo hacemos libremente y cada uno establece su propio itinerario, de la ventana a los documentos, a la inversa, viajes de ida y vuelta. Es la ambigüedad del cine moderno lo que posibilita un espectador más activo durante el visionado.

La idea del cine moderno que tiene Cavell es semejante a aquella sensación descrita por Bazin donde fondo y forma van por libre. Cavell define esta *condición modernista* como "un arte que ha perdido su relación natural con su historia y el artista se ve obligado a buscar estructuras inauditas que se definen a sí mismas y a su historia" (1979, p. 72). De modo que la revolución lingüística del cine no es una mera evolución, sino que denota un acercamiento distinto hacia la realidad que queda manifiesto a través de la forma. De ahí la *hybris* del cine moderno definida por el filósofo americano. Considero que el principal argumento de Cavell en contra del cine moderno es estético, en el sentido de cómo se compaginan las decisiones estilísticas y la realidad que busca representar. Como apunta Morgan, "cuando aquello que se daba por supuesto [en el cine] pierde fuerza vinculante, ni siquiera la "realidad fotografiada" se salva de tal cuestionamiento" (2015, p. 170). Esto imposibilita el verdadero escepticismo cavelliano, pues dicho escepticismo no consiste en la imposibilidad de conocer, sino en el constante cuestionamiento en vistas a acercarnos a una certeza. Para que existan certezas, o la posibilidad de aproximaciones a dichas certezas, es necesario que haya previamente una realidad. Algo a qué atenerse. El cine moderno parece dinamitar este mismo concepto desde su base.

Que el cine re-presente el mundo resulta fundamental, según Cavell, porque nos acerca al otro, nos saca del solipsismo actual. Esto es posible de una manera distintiva en el cine gracias a su mencionada objetividad fotográfica, que nos presenta los seres y las cosas de manera directa, inmediata. Como apunta David Pérez-Chico, Cavell llega al mismo lugar que Wittgenstein cuando habla de la *verdad del escepticismo*; un escepticismo que, si bien pone en duda el conocimiento como creencia verdadera y justificada, sí que deja espacio para aquél que es directo, inmediato o íntimo (2020). En el escepticismo de Cavell subyace

un anhelo realista. William Rothman apunta que la posibilidad del escepticismo le es propia a todo conocimiento humano. Si bien "no conocemos la realidad con certeza", esto no implica "que no podamos conocer el mundo o a nosotros dentro del mismo" (2010, p. 207). Esta necesidad de conocimiento es uno de los temas recurrentes en los escritos cavellianos, así como uno de los puntos centrales en sus textos sobre cine, donde el filósofo americano promueve -y muestra posible- un matrimonio entre filosofía y cine.

Como se ha visto más arriba, este principio está también presente en las reflexiones bazinianas sobre cine y conocimiento y responden a lo que él llamaba *estética realista*. Dicho realismo ha sido malinterpretado o reducido a cuestiones estilísticas o decisiones formales, pero en el caso de Bazin la estética trasciende este plano formalista. A la par que el realismo puro o inmediato no existe: Todo realismo en arte es siempre "profundamente estético" (Bazin, 1966, p. 445). La estética, para Bazin, está relacionada con una postura previa del director que es posible identificar a través de su obra. En este sentido, Bazin concibe el cine como encuentro con el otro y medio de acceso al misterio⁶. Estos tintes personalistas de su teoría nacen en el contexto donde dio sus primeros pasos como crítico de cine, primero en el entorno de *Action Catholique* y posteriormente en el círculo de Emmanuel Mounier (Andrew, 2013). Del entorno *Esprit* y, en concreto, de Roger Leenhardt, Bazin hereda la centralidad de la persona -del autor- en su obra. Como Leenhardt dice, "[u]na obra de arte es la expresión de un hombre a través de una técnica [...]. En Francia, al igual que Rene Clair y Jean Vigo, Renoir es el único cineasta cuya obra realmente expresa a un hombre" (1986, p. 82). La sintonía de Bazin y Cavell con este argumento de Leenhardt es innegable. Cerca del final de *More of the World Viewed* Cavell explica que "cuando una sociedad se ha tornado casi completamente teatralizada, el cine restaura nuestro sentido de realidad mediante la asunción de su propio poder dramático" (1974). Por eso el cine es más que imagen. En manos de artistas como Renoir, el cine es un arte. En esta línea, aunque para Cavell el cine sea el último arte tradicional y aunque su crítica del cine modernista sea en realidad una crítica a ese falso escepticismo, en *La regla del juego* (Renoir, 1939)⁷ existe un punto donde podemos reconciliar modernismo, realismo, arte y conocimiento.

⁶ Esta mediación de lo real, que sin embargo tiene su propia forma en la conciencia, da relieve propio a la ontología baziniana. Como la imagen no se resuelve en sí misma, en su propio contenido, hay una "llamada" siempre latente hacia lo real. Por este motivo, la ontología de la imagen fotográfica es la piedra angular de la teoría de André Bazin. Es lo que sustenta todo su razonamiento porque de la ontología se desprende toda exigencia ética y estética en el cine.

⁷ La versión original restaurada de esta película se realizó bajo el mando de Jean Renoir, quien dedicó el resultado a André Bazin.

2.2. Modernismo y realidad: La regla del juego

"Memories of movies are strand over strand with memories of my life" (Stanley Cavell, 1979, xix).

En 1939 Jean Renoir estrena *La regla del juego*. Una comedia -*fantasie dramatique*, se lee bajo el título- que advierte en su apertura no tener relación con las costumbres del momento y representar personajes puramente imaginarios. *Excusatio non petita*... Al igual que Diego Velázquez en *Las Hilanderas*, Renoir también está diciendo todo sin decir nada. Sin embargo, para los espectadores franceses, acostumbrados a un Renoir apegado a la realidad social de su tiempo, el estreno de dicho filme fue desconcertante. Esta es la primera de, al menos, tres peculiaridades de esta película. En su momento, pareció una obra vacía hasta que Bazin la puso en valor. La segunda peculiaridad reside en que esta cinta de 1939 adelanta lo que será el cine moderno, que no llegará a cuajar sino hasta unos años después. Precursora, pero no por ello tímida. Ya que si bien, como hemos dicho, en el cine moderno la profundidad de campo juega un papel fundamental, la planificación de Renoir, tal y como la comprende Bazin, no se limita a la profundidad de campo, sino a una profundidad lateral de campo: un término desarrollado por Bazin para describir el modo en que la cámara de Renoir parece abarcar el espacio más allá del encuadre, mediante movimientos descriptivos de cámara que amplían el espacio donde ocurre la acción en la conciencia del espectador. Un ejemplo de ello lo encontramos en la escena de la persecución por las estancias del palacio, donde nos topamos con una continuidad que se desvela ambigua y necesariamente caótica. En último lugar, nos encontramos su carácter autorreflexivo, que es la tercera peculiaridad del filme, una que nos permite conocer las verdaderas reglas del juego en este nuevo cine moderno de incipiente aparición. La reflexividad (es decir, que el cine muestre su proceso de construcción, que hable de sí mismo) o la utilización de movimientos de cámara que rompan las convenciones o jueguen con ellas: por ejemplo, cuando la cámara se salta la regla de los 180 grados o deambula literalmente por los pasillos de la mansión.

Más adelante Bazin dirá que la grandeza del cine de Renoir nunca residió en su cara más social, como dice explícitamente en un texto largo para *Esprit* - "no pienso que lo esencial del mensaje Renoir haya sido nunca social" (1956, p. 419)-, sino en su profundo humanismo. Cavell también rescata *La regla del juego*, de Renoir, y su escena final, donde la escalinata de la mansión nos parece una suerte de teatro. Un escenario donde el propio Jean Renoir en el pellejo de Octave interpreta y desvela su papel ante nosotros. En consonancia con esta escena donde el director se desvela como agente de composición de los actos, me

voy a detener aquí en la herramienta más cinematográfica que se usa en la película y que es modernista a la par que está justificada narrativamente: la escena en la que Christine mira por la lente de los binoculares en la escena de caza (fig. 5). Como dice el propio Cavell, cuando miras a través de ella, la realidad (que antes aparecía teatralizada) de pronto se nos hace accesible, nos es revelada. Nos permite, dice Cavell, acceder a la vida interior de los seres. La escena es de gran belleza y reflexividad. Primero porque replica la organización habitual en un rodaje, con Octave comunicándose con un hipotético cámara encarnado por Christine. Y además porque, como hacen explícito en el diálogo, adelantando el descubrimiento de la infidelidad de Robert con Genevieve, el binóculo [la cámara de cine] nos permite observar a los seres -en este caso la ardilla- en su vida íntima sin asustarlos. ¿Y qué es esto si no una condensación perfecta sobre la importancia de que la materia prima del cine sea la realidad misma? Bazin, con claros tintes leenhardtianos, dice que el mito del cine total consiste en ese arte ideal que era el más realista de todos. El cine viene a satisfacer ese deseo humano. Y Cavell continúa diciendo que el modo en que el cine satisface ese deseo es "automáticamente" (1979, p. 39).



fig. 5 Christine y su amigo Octave; plano detalle de ardilla.

Bazin, por su parte, antes de morir deja instrucciones sobre cómo organizar sus textos sobre Renoir para realizar un monográfico sobre este, uno de sus cineastas predilectos. En él, Bazin da dos pistas sobre cómo reconciliar realismo y modernismo. La primera tiene que ver con la propia imagen cinematográfica. El cine analógico no tiene otra materia prima que la imagen del mundo. Esos objetos y personas siguen estando ahí ante la cámara, así como sus rostros y actuaciones. Este es el realismo ontogénico al que alude Andrew como crudo y que Renoir demuestra capaz de esa metamorfosis al insertarlo dentro de una narración fantástica de eventos (2010). Esto también lo destaca Cavell cuando

habla del caso de Bogart. Para Bazin el hecho de que la cámara deambule por los pasillos o salga de caza ya es algo significativo. El crítico francés reconoce en estas acciones un impulso modernista, así como una realización paradigmática del realismo que puede ofrecer el cine. Un realismo nunca antes conocido, ya que no existe sólo una forma de realismo convencional, sino muchas (1953b, p. 53). En la misma línea, Cavell lo expresa en estos términos: "las posibilidades estéticas del medio no son algo que le venga dado", sino algo que se configura mediante la práctica cinematográfica misma (1979, p. 31). En el sentido de que no es que el medio cuente con unas posibilidades preestablecidas, sino que es en la práctica misma cuando esas posibilidades surgen, creando el medio. Son *las películas* y no *el cine* lo que determina qué es y qué no es significativo. Si bien cabe anotar que Cavell no se considera un defensor del realismo realista sino de que el cine desarrolle dichas potencialidades, mantendremos el término realismo en el sentido baziniano.

Hay una segunda vía de reconciliación entre realismo y modernismo que tiene que ver con la tradición. Y es que Renoir dentro de su propia filmografía "rompe" con su tradición para reinsertarse en ella de un modo superior. Bazin comenta cómo Renoir era conocido por realizar un cine más bien social y, posteriormente, aún apegado a los problemas franceses y europeos de los años 30 y 40, pero en determinado momento se va a Hollywood y da el salto a un cine más universal, como se verá en *El río* (Renoir, 1951), ambientado en la India y con personajes británicos. ¿Cómo reinserta Renoir su propio cine en este nuevo contexto? Con lo que Bazin llama consistencia interna, que es lo que Cavell no encuentra en gran parte del cine modernista: esa consistencia interna tiene que ver con un realismo cinematográfico más de fondo que aquél que nos permiten ver las convenciones cinematográficas e incluso que aquél que encontramos en la propia imagen del mundo proyectada automáticamente en la pantalla. La consistencia interna en la obra de Renoir es su humanismo, pero también está presente en otros cineastas modernos que Bazin conoció, como Rossellini, De Sica/Zavattini o Fellini. Por ejemplo, Fellini hace referencia al alma, Rossellini a la trascendencia y Zavattini/De Sica se centran más en la importancia de la acción humana como configuradora del mundo (1956, p. 418). Estos modos de consistencia interna, ausentes en algunas de las obras denostadas por Cavell deben su ausencia en gran parte a que sea un cine que no refiera a nada más allá de sí mismo; la intertextualidad quizá llama demasiado la atención sobre los aspectos formales, la reflexividad impide al espectador identificarse con un personaje o perderse dentro de la narración y la gran fragmentación refuerza ambas. Sin embargo, y aunque Bazin no haya podido constatarlo en vida, hay un cine moderno que no se satisface con la ilusión de las formas (1966, p.14) y que

pese a recurrir a dichas estrategias, podría considerarse como parte del verdadero realismo baziniano.

Este verdadero realismo consiste en alejarse de las apariencias y aproximarse a los fenómenos y a las historias con sinceridad para que el mundo mismo sea el que revele su verdad a través de su imagen. En estas películas el mundo se revela ante nosotros, no solo en su apariencia sino en su significado. ¿Qué es esto sino el acceso al mundo que piden Cavell y Bazin? Mediante el diálogo bazin-cavelliano podemos afirmar que el cine es el arte de la realidad y que es arte en tanto nos permite un acceso a la misma, a conocer y reconocer el mundo y los seres que lo habitamos. Por eso se puede hacer filosofía a través del cine, porque trata de lo humano. Aunque demos la razón a Cavell cuando dice que cuando el formalismo o la mera apariencia se interpone en nuestra interpretación, también podemos reconciliarlo con la propuesta baziniana de que, una vez superada la opacidad que traen consigo nuevas convenciones, es posible acceder a estas obras sin esfuerzo. Como destaca Joschen Schuff, la insistencia de Cavell de volver una y otra vez a Tolstoi y sus escritos sobre arte denota la necesidad que siente Cavell por que el arte muestre ser significativo para que valga la pena. Es decir, que la importancia del arte es lo que le otorga también su sitio en la consideración arte (Schuff, 2020). Y esta importancia no refiere a otra cosa que a ser un modo de acceso a lo humano, que pase de la apreciación particular que habla al 'yo' -como lo hace Cavell al enfrentarse a las películas de memoria- a una voz que nos hable a 'nosotros', en plural. Es una idea muy baziniana: el cine esa posibilidad profunda que ofrece de conocer algo profundo sobre el ser humano. No de ver *más allá* de las imágenes, sino que se resuelve, precisamente, en las imágenes. La imagen del mundo para que la podamos amar, dirá Bazin, encontrándonos con el mundo a través del afecto, dirá Cavell. Como expresa Cavell en sus memorias a propósito de Emerson y Thoreau, "el filósofo se encarga de escribir, aunque sea limitadamente, la autobiografía de la especie" (2010, p. 6). Cavell y Bazin escriben parte de dicha autobiografía a través del cine.

CONCLUSIONES

Una vez estudiados los planteamientos de André Bazin y Stanley Cavell sobre qué es lo que confiere al cine su capacidad para revelar lo real, podemos concluir lo siguiente:

1. La ontología de la imagen fotográfica -y cinematográfica- hace del cine un arte distinto del resto, pues nos pone en presencia de la realidad, incluso cuando el sentido que se intenta generar es fruto de la evidente

transformación de esos hechos registrados ante la cámara en una composición narrativa y artística.

2. Tanto Cavell como Bazin acuerdan que el realismo o capacidad de permitir a un acceso al mundo -por evitar el término *realismo* que Cavell no utilizó en el sentido baziniano- le es propio al cine.
3. El cine clásico, mediante su convencionalidad, nos permite un acceso aparentemente inmediato a los hechos y seres filmados. Es decir, ya que conocemos su lenguaje, nos es fácil acceder a su significado. Facilitando la reflexión por parte del espectador.
4. Cavell lo rechaza en gran parte el cine moderno debido, por un lado, a un sentido de nostalgia y, por el otro, a la opacidad que cobra este nuevo cine respecto del automatismo clásico de los años 30 y 40. La nostalgia de ese tiempo de *moviegoing* que definió lo que era el cine para él. Esa época idealizada del pasado y un lugar seguro al que volver, su propia cabaña personal en la que podía pararse a pensar sobre el entorno y el interior en una situación de seguridad. Un sitio donde podía reconocer-se y reconocer sus pensamientos.
5. Bazin, por su parte, también solía volver una y otra vez, pero su lugar seguro y ámbito de confort estaba irremediamente unido a la figura de Jean Renoir quien, si bien se insertaba en los tiempos del cine clásico, siempre fue profundamente moderno. No se trata de una postura opuesta a la de Cavell, sino complementaria. Mientras Bazin realizaba el viaje de ida de la mano de Renoir para llegar a la fragmentación modernista y ambigüedad epistemológica, Cavell se encontró décadas más tarde realizando el viaje de regreso a esa época en la que los géneros cinematográficos, las convenciones y la ruta de viaje se comenzaba a prefigurar.
6. En todo caso, en dichos viajes tanto Cavell como Bazin se encontraron con un medio artístico que partía de la imagen misma del mundo para re-presentar la condición humana, re-presentar el pensamiento y, en definitiva, representar la realidad. El cine, como acceso al mundo, no se limita a mostrarnos la realidad física, sino a explorar las realidades humanas y espirituales de una época que trasciende, gracias al cine, el tiempo presente.
7. André Bazin y Stanley Cavell encuentran un punto de coincidencia en *La regla del juego*, de Jean Renoir, donde se puede aventurar una posible solución. Ya que esta película, estrenada -e incomprendida- en

pleno hervor clásico, prefigura los principales ingredientes que el cine moderno asumirá y llevará a extremos insospechados.

8. Nuestra conclusión final, tras analizar los motivos por los que ambos defendieron la grandeza del filme de Renoir, es que sí es posible contar con un cine moderno que mantenga la capacidad de reflexión y comprensión del mundo que aportaba el cine moderno; así como que su realismo no es meramente estilístico, sino estético: determinadas películas -también modernas- facilitan que a través de ellas accedemos al mundo real, al de los seres y de las cosas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Andrew, D. (2010). *What Cinema Is!* Wiley-Blackwell.
- Andrew, D. (2013). *Intellectual Biography*, Oxford University Press.
- Bazin, A. (1946). Bilan provisoire du Festival de Cannes L'Amérique nous a déçus, *Parisien Libéré*, (666).
- Bazin, A. (1946). Réflexions après le Festival de Cannes, *Esprit*, 128, 909-913.
- Bazin, A. (1953b). De l'ambiguïté: *The Red Badge of Courage*, *Cahiers du Cinéma*, (27), 49-54.
- Bazin, A. (1953a). Le langage de notre temps. En VVAA, *Regards neufs sur le cinéma*, Le Seuil, collection Peuple et Culture.
- Bazin, A. (1955). Le Cinérama, *RCT*, (280).
- Bazin, A. (1956). Noblesse de Renoir, *Esprit*, (236).
- Bazin, A. (30 de octubre de 1958). Chris Marker: *Lettre de Sibérie*, *France Observateur*, (443).
- Bazin, A. (1966). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Bernstein, J. (2003). Aesthetics, Modernism, Literature: Cavell's Transformations of Philosophy. En R. Eldridge, (Ed.), *Stanley Cavell* (Contemporary Philosophy in Focus, pp. 107-142). Cambridge, Londres: Cambridge University Press. doi:10.1017/CBO9780511613944.006
- Casetti, F. (1994). *Teorías del cine: 1945-1990*. Madrid: Cátedra.
- Cavell, S. (1974). More of The World Viewed. *The Georgia Review*, 28(4), 571-631. <http://www.jstor.org/stable/41397154>
- Cavell, S. (1979). *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*, Cambridge: Harvard University Press.
- Cavell, S. (2008). *El cine, ¿puede hacernos mejores?* Buenos Aires: Katz Ediciones.
- Cavell, S. (2010). *Little Did I Know: Excerpts From Memory*, California: Stanford University Press.

- Doane, M. A. (2007). The Indexical and the Concept of Medium Specificity. *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 18(1).
- Esqueda Verano, L. (2019). El cine como espejo diferido: el concepto de transferencia en André Bazin y Stanley Cavell. *Palabra Clave*, 22(3). <https://doi.org/10.5294/pacla.2019.22.3.4>
- Esqueda Verano, L. (2018). La ontología de la imagen híbrida: actualización de las premisas ontológicas en la teoría de André Bazin. *Fotocinema. Revista Científica De Cine Y Fotografía*, (16), 243-264. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2018.v0i16.4095>
- Gunning, T. (2004). What's the Point of an Index? Or, Faking Photographs. *Nordicom Review*, 25(1-2), 39-49.
- Kracauer, S. (1989). *Teoría del cine: la redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós.
- Kracauer, S., Rawson, K., Von Moltke, J. (2012). *Siegfried Kracauer's American Writings: Essays on Film and Popular Culture*. Berkeley: University of California Press.
- Leenhardt, R. (1979). *Les yeux ouverts (entretiens avec Jean Lacouture)*, Paris: Seuil.
- Leenhardt, R. (1986). *Chroniques de cinéma*, Paris: Editions de l'Etoile.
- L'Herbier, M. (1918). Hermès et le silence. *Le Film*, 29(110-111), 7-12.
- Malraux, A. (1959). *Psicología del cine seguido de El hombre y la cultura artística*. Buenos Aires: J.I.
- Morgan, D. (2006). Rethinking Bazin: Ontology and Realist Aesthetics. *Critical Inquiry*, (32), 443-481. <https://doi.org/10.1086/505375>
- Morgan, D. (2015). 14. Stanley Cavell: The Contingencies of Film and Its Theory. En M. Pomerance & R. Palmer (Ed.), *Thinking in the Dark: Cinema, Theory, Practice* (pp. 162-173). Ithaca, NY: Rutgers University Press. <https://doi.org/10.36019/9780813566306-016>
- Oubiña, D. (2021). Roger Leenhardt, André Bazin y la pequeña escuela del espectador de cine moderno. *452ºF Revista De Teoría De La Literatura Y Literatura Comparada*, (24), 216-229. <https://doi.org/10.1344/452f.2021.24.14>
- Peirce, C.S. (1994). *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Cambridge, MA: Belknap Press.
- Pérez-Chico, D. (2020). Lo ordinario: entre la forma de vida y lo dado mitológico. *Conce tos, Lo ordinario* (2).
- Rothman, W. (2003). Cavell on Film, Television, and Opera. En R. Eldridge (Ed.), *Stanley Cavell (Contemporary Philosophy in Focus)*, pp. 206-238. Cambridge: Cambridge University Press. doi:10.1017/CBO9780511613944.010
- Rothman, W. (2007). Bazin as a Cavellian Realist. *Film International*, 5(6), 54-61.
- Schuff, J. (2020). Aesthetics and Autobiography in Cavell. *Estetika: The European Journal of Aesthetics*, 57(2), 150-62. <http://doi.org/10.33134/eeja.208>
- Sinnerbrink, R. (2014). Cavellian Meditations: How to Do Things with Film and Philosophy. *Film-Philosophy*, (18), 50-69. <https://www.eupublishing.com/doi/10.3366/film.2014.0005>

- Susperregui, J.M. (2016). Localización de la fotografía Muerte de un miliciano de Robert Capa. *Communication & Society*, 29(2), 17-44. <https://doi.org/10.15581/003.29.2.17-43>
- Wollen, P. (1969). *Signs and meaning in the cinema*. New York, Reino Unido: Bloomsbury Publishing PLC.

REFERENCIAS FÍLMOGRÁFICAS

- Antonioni, M. (Director) 1960. *La aventura, L'Avventura* [Película].
- Brooks, S.L. (Director) 1997. *Mejor imposible, As Good as It Gets* [Película].
- Burton, T. (Director) 1989. *Batman* [Película].
- Corman, R. (Director) 1960. *La pequeña tienda de los horrores, The Little Shop of Horrors* [Película].
- Cummings, I. (Director). 1936. *Pobre niña rica, Poor Little Rich Girl* [Película].
- Curtiz, M. (Director) 1942. *Casablanca* [Película].
- Ford, J. (Director) 1956. *Centauros del desierto, The Searchers* [Película].
- Forman, M. (Director) 1975. *Alguien voló sobre el nido del cuco, One Flew Over the Cuckoo's Nest* [Película].
- Heyerdahl, T. (Director) 1950. *Kon-Tiki* [Película documental].
- Hawks, H. (Director) 1946. *El sueño eterno, The Big Sleep* [Película].
- Hopper, D. (Director) 1969. *Buscando mi destino, Easy Rider* [Película].
- Lubitsch, E. (Director) 1939. *Ninotchka* [Película].
- Marker, Ch. (Director) 1957. *Carta de Siberia, Lettre de Sibérie* [Cine ensayo].
- Renoir, J. (Director) 1939. *La regla del juego, La Règle du jeu* [Película].
- Resnais, A. y Duras, M. (1959). *Hiroshima, mon amour* [Cine ensayo].
- Rossellini, R. (Director) 1946. *Camarada, Paisá* [Película].
- Welles, O. (Director) 1941. *Ciudadano Kane, Citizen Kane* [Película].
- Wyler, W. (Director) (1946). *Los mejores años de nuestras vidas, The Best Years of Our Lives* [Película].