

De qué hablamos al decir «estética del cine»

What do we Mean when We Say Film Aesthetics

Imamantataq rimanchik cine yachay nisqamanta rimaspanchik

Lauro Zavala¹

Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, Ciudad de México
zavala38@hotmail.com

RESUMEN

El objetivo de estas notas es responder de manera sintética a varias preguntas generales sobre las relaciones entre filosofía y estudios cinematográficos, cuya interacción ha producido el terreno que, a lo largo de más de diez décadas, ha recibido el nombre de *estética del cine*. Estas preguntas son: ¿qué es la estética del cine? ¿Cuáles son los principales terrenos de investigación en la estética del cine? ¿Se requiere ser filósofo profesional para explorar los terrenos de la estética del cine? ¿Es parte de la estética del cine toda reflexión filosófica sobre cine? ¿Cuándo surgió y dónde se ha desarrollado la estética del cine? ¿Es la estética del cine solo el estudio de la experiencia estética del espectador?

PALABRAS CLAVE

Estética, cine, cine y filosofía, estética del cine, espectador implícito

ABSTRACT

The point in these notes is to answer a few general questions regarding the relation there is between film and philosophy. This link has produced what we have known,

1 Doctor en Literatura Hispánica por El Colegio de México (www.colmex.mx). Profesor investigador en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco (UAM-X), en la Ciudad de México (www.uam.mx). Director de la revista de investigación *El Cuento en Red. Estudios sobre la Ficción Breve* (<http://cuentoenred.xoc.uam.mx>). Presidente de la Asociación Mexicana de Teoría y Análisis Cinematográfico (www.sepancine.mx). Integrante de la Academia Mexicana de Ciencias (www.amc.mx). Entre sus libros más recientes se encuentran: *Cómo estudiar el cuento* (2007), *Estudios y crónicas de bibliofilia* (2010), *Teoría y práctica del análisis cinematográfico* (2012) y *Semiótica preliminar* (2015).

over the past 100 years, as Film Aesthetics. These questions are the following: What is Film Aesthetics? What are the main fields of inquiry in film aesthetics? Is it necessary to be a professional philosopher in order to explore the fields of film aesthetics? Does any philosophic inquiry about cinema belong in film aesthetics? When and how has it grown film aesthetics? Is film aesthetics related to the film viewer experience only?

KEYWORDS

Aesthetics, cinema, film and philosophy, Film Aesthetics, implied spectatorship

PISILLAPI QILLQASQA

Kay qillqasqa huk tapuykunatan kutichiyta munan. Chay Filosofía nisqaqa imaynan cine yachaywan maytunakun, imaynan tinkunku. Yachasunmi chay cine yachay nisqamanta, imakunatan waranqa watapiqa nisqaku. Icha kutichikuta tarisun hukuna tapuykunamanta: ¿imapunin chay estética del cine nisqaqa?, ¿imamantataq yachayta munanchik chay estética del cine nisqamanta tapuspaqa?, ¿huk yachay wayllukuqllachu atinman estética del cine nisqanmanta rimariytaqa?, ¿estética del cine nisqapa yachanallanchu tukuy cinemantaqa yachanan?, ¿imaytaq paqarimura, maypitaq ruwasqa kara estética del cine nisqaqa?, ¿estética del cine nisqaqa yachachin, rimapakun, qawakuqkunapa yachasqanmantapunillachu?

TIQSI RIMANAKUNA

Cine nisqan, cinemanta yachay, estética del cine nisqanmanta yachay, pakasqa qawakuqkuna

Introducción

En este trabajo tengo la intención de responder de manera sintética a varias preguntas generales sobre las relaciones entre filosofía y estudios cinematográficos, cuya interacción ha producido el terreno que, a lo largo de más de diez décadas, ha recibido el nombre de *estética del cine*.

Estas preguntas son: ¿qué es la estética del cine? ¿Cuáles son los principales terrenos de investigación en la estética del cine? ¿Se requiere ser filósofo profesional para explorar los terrenos de la estética del cine? ¿Es parte de la estética del cine toda reflexión filosófica sobre cine? ¿Cuándo surgió y dónde se ha desarrollado la estética del cine? ¿Es la estética del cine solo el estudio de la experiencia estética del espectador?

Empiezo por plantear la pregunta que da sentido a estas notas:

¿Qué es la estética del cine?

La estética del cine abarca tan diversos campos de interés que ha llegado a identificarse con la totalidad de los estudios cinematográficos en general, y su enseñanza suele formar parte de los programas académicos en terrenos tan distintos como historia del arte, antropología simbólica, estudios culturales, teoría filosófica, análisis narrativo, semiótica contemporánea y nuevas tecnologías.

Al ser la estética una de las ramas de la filosofía (junto con la epistemología, la ontología, la metafísica, la lógica y la ética), el lugar natural de la estética del cine se encuentra en la teoría filosófica. Sin embargo, la naturaleza misma de su objeto de estudio (el lenguaje cinematográfico y su efecto en los espectadores) hace de este terreno un campo particularmente propicio para las aproximaciones interdisciplinarias.

En este trabajo señalo la existencia de al menos una docena de acepciones de la expresión *estética del cine*, cada una de las cuales es claramente distinta de las otras, aunque todas ellas conservan un aire de familia. Y señalo algunos ejemplos paradigmáticos.

La estética del cine ha sido entendida, alternativamente, como los contenidos filosóficos en el cine, el pensamiento que se expresa cinematográficamente, la filosofía implícita en los directores, el análisis de secuencias, la semiótica del cine, la retórica del cine, la narratología cinematográfica, la teoría del cine, la teoría de la adaptación, el estudio del sonido en el cine, la cinefotografía, la teoría del montaje, la teoría de la puesta en escena, la teoría de los géneros o la dimensión ética a través de la forma cinematográfica.

La estética del cine es todo eso y mucho más, pero esta diversidad de acepciones puede condensarse en una sola: la estética del cine es toda *reflexión filosófica* sobre la naturaleza del cine y sobre la experiencia del espectador de cine. Esta reflexión se encuentra implícita (o explícita) en las películas de algunos directores y en numerosos investigadores que no son filósofos profesionales, pero que reflexionan sobre diversos problemas de naturaleza filosófica. Es decir, existen líneas de investigación sobre la naturaleza del cine en las diversas ramas de la filosofía: hay una ontología del cine, una metafísica del cine y una lógica del cine (por ejemplo, en el trabajo de Georges Laffay y la tradición filmológica de los años 50 y 60 en Francia e Italia), además de una epistemología del cine y una ética del cine. Pero todo ello parece condensarse en lo que en distintos momentos se ha llamado *estética del cine*.

En resumen, la estética del cine parece ser toda reflexión donde hay un entrecruce entre filosofía y cine, ya sea en la misma producción cinematográfica, en el trabajo de la crítica, en las conversaciones de los espectadores o en el trabajo sistemático de los investigadores del lenguaje cinematográfico (análisis interpretativo) o de quienes emplean las películas para algo que las rebasa (análisis instrumental).

Estética del cine es, entonces, toda filosofía del cine, ya sea implícita o explícita, teórica o práctica, profesional o informal. En lo que sigue me detendré en señalar cuáles han sido las principales tradiciones de investigación sobre estética del cine producidas en los últimos 75 años en el ámbito académico europeo y norteamericano.

Las principales tendencias en la estética del cine

En este trabajo resulta muy útil para cartografiar la diversidad de tradiciones en la estética del cine reconocer la existencia de dos maneras de hacer filosofía del cine:

- Filosofía acerca del cine:** es decir, toda reflexión filosófica acerca de la naturaleza del cine, como respuesta a la pregunta «¿qué es el cine?».
- Filosofía a través del cine:** es decir, toda reflexión filosófica de carácter instrumental, producida de manera implícita al realizar una película.

A partir de esta distinción, en este trabajo señalo la existencia de 14 tradiciones en la estética del cine. Cada una de estas formas de la estética del cine se ha producido al tratar de dar respuesta a una pregunta general. Desde esta perspectiva, es conveniente considerar las siguientes acepciones de la estética del cine.

Filosofía acerca del cine

Estética del cine

1. El cine como arte
2. Realismo en el cine
3. Autoría en el cine
4. Lenguaje del cine
5. Narración en el cine
6. El espectador pensante
7. El espectador emocional
8. Ontología de la imagen
9. Lógica de la interpretación
10. Epistemología de la reflexividad
11. Ética del discurso audiovisual

Objeto de estudio

- ¿El cine es una forma de arte?
- ¿Cómo se relaciona el cine con la realidad?
- ¿El director es el autor de una película?
- ¿Existe un lenguaje cinematográfico?
- ¿Quién narra una película?
- ¿Qué entiende el espectador?
- ¿Qué siente el espectador?
- ¿Qué es la imagen del cine?
- ¿Cómo interpretamos el cine?
- ¿Qué es la metaficción en cine?
- ¿Qué valores hay en el cine?

Filosofía a través del cine

Estética del cine

12. Cine como filosofía
13. Enseñar filosofía a través del cine
14. Directores como filósofos

Objeto de estudio

- Cine como máquina de pensar
- Didáctica de la filosofía
- Interpretación filosófica

En lo que sigue me detendré brevemente en cada una de estas 14 formas de la estética del cine, con el fin de señalar sus características centrales, sus referentes fundamentales y algunos ejemplos cinematográficos, para después proponer algunas conclusiones generales sobre el estado actual de la estética del cine.

1. El cine como arte

Este terreno de la investigación estética tiene dos vertientes: el estudio derivado de las *limitaciones* del cine y el estudio derivado de sus *capacidades especiales*.

Uno de los estudios más conocidos de la primera de estas tradiciones es precisamente *El cine como arte*, de Rudolf Arnheim, escrito cuando el cine todavía era mudo. Para Arnheim, son las limitaciones para reproducir la realidad tal como la percibimos lo que hacen del cine una forma de arte, es decir, la proporción de los objetos, la percepción del espacio, el rango de nuestra mirada, la percepción y manipulación del tiempo, y el espacio a través del montaje; es decir, una realidad estética con cierta autonomía frente a un referente que siempre es algo construido.

Una versión más sofisticada de esta filosofía se encuentra en el trabajo de Barry Salt, que ha estudiado la evolución de la técnica que hace posible el cine; esta evolución es una historia de aquello que ha ensanchado las posibilidades expresivas del arte cinematográfico (*Film History: Art and Technology*).

En la segunda línea de trabajo, que consiste en estudiar las capacidades específicas del cine, Alexander Sesonke y otros han estudiado las posibilidades generadas por la existencia de los efectos especiales (también llamados CGI: *computer generated images*). Más recientemente, Kristin Thompson ha desarrollado una exploración de la naturaleza del lenguaje cinematográfico desde una perspectiva neoformalista, es decir, enfatizando las características estructurales de la comunicación audiovisual.

En ambos casos, la pregunta central de esta forma de estética del cine es preguntarse por las condiciones (históricas, técnicas, formales o estructurales) que permiten estudiar al cine como una forma de arte.

2. El cine y la realidad

Desde el nacimiento del cine se ha debatido su relación con la realidad, y esta discusión ha generado las dos grandes tendencias en la teoría del cine: la tradición realista y la tradición formalista.

Para los formalistas, la imagen es una realidad en sí misma, hasta cierto punto independiente de la realidad que percibimos y experimentamos en el mundo real. Esta es la postura de los principales teóricos europeos en

las décadas de 1920 a 1950, como el psicólogo alemán Rudolf Arnheim, el filósofo húngaro Béla Bálázs y, por supuesto, los directores, montajistas y narratólogos rusos, herederos del formalismo ruso en cine y literatura, y cuyo principal heredero y referente es Serguéi Eisenstein.

La postura complementaria es la de los teóricos llamados *realistas*, para los cuales la imagen es un registro fiel de la realidad. La tradición realista fue desarrollada brillantemente por Siegfried Kracauer en Alemania (para quien la realidad se redime gracias a los recursos técnicos del registro audiovisual), por los directores de la Nueva Ola Francesa (para los cuales la realidad estaba tamizada por la visión del director) y por André Bazin en Francia, cuya reflexión sobre la profundidad de campo en el cine de Jean Renoir y Orson Welles se convirtió en un proyecto teórico de largo alcance, que sigue siendo muy influyente hasta nuestros días.

3. El director como autor

En 1951 André Bazin fundó la revista *Cahiers du Cinéma* en París, y en 1957 él mismo publicó su muy influyente artículo «La politique des auteurs». Este artículo sería la piedra de toque de una compilación hecha más tarde, con textos de otros colaboradores de la revista, como François Truffaut, Éric Rohmer (autor de un importante estudio sobre Hitchcock), Jean-Luc Godard y otros. Todos ellos defendían la importancia de directores como Robert Bresson, John Ford y Orson Welles. Esta postura tuvo resonancia en los Estados Unidos en el trabajo del crítico Andrew Sarris.

Hoy en día, después de las críticas posestructuralistas a la noción de autor (elaboradas por Roland Barthes, Jacques Derrida, Michel Foucault y otros), todavía resulta inevitable referirse al papel indiscutible del director de cine en el proceso de creación. Esto es así por tres tipos de argumentos (señalados por Thomson-Jones, 2008, p. 42): un argumento ontológico (las películas tienen un director, que es el responsable último de las características estéticas de la película), un argumento interpretativo (un autor propone una visión unitaria que integra el trabajo de todos los que intervienen en la creación de la película) y un argumento evaluativo (suponer la existencia de un autor es un referente útil para interpretar la película como totalidad).

Por otra parte, conviene recordar que en esta discusión autoral, en la década de 1950, los críticos franceses parecían defender simultáneamente dos tipos distintos de películas norteamericanas. Estas tendencias estaban representadas, por una parte, por el cine de Howard Hawks (caracterizado por la acción, las reglas de géneros del cine clásico y una aparente neutralidad narrativa) y, por otra parte, por el cine de Alfred Hitchcock (caracterizado por jugar con las estrategias del suspenso narrativo, la

preocupación por producir un estilo propio y por la continuidad estilística y formal de una película a la siguiente). Sin embargo, algunos de esos críticos se definían a sí mismos como hitchko-hawksianos (es decir, a favor del cine norteamericano de autor, que era radicalmente distinto del cine francés de las décadas anteriores).

4. El lenguaje del cine

Si bien se ha dejado de lado el estudio de las lenguas naturales para estudiar los códigos cinematográficos, resulta cómodo seguir utilizando la metáfora del cine como un lenguaje. Pero antes de llegar a esta situación se puede reconstruir la secuencia de propuestas anteriores.

La primera propuesta surgió de una *línea formalista*, cuando Pudovkin señaló la similitud entre una toma y la imagen del mundo que nos ofrecen las lenguas naturales, y, más tarde, Eisenstein señaló el lugar productivo del montaje, similar a la superposición que se produce en un ideograma chino, cuyo sentido es algo distinto de la suma de sus partes. Más adelante, en la década de 1950, Marcel Martin decidió titular a su manual de análisis cinematográfico como *El lenguaje del cine* (1954), a lo cual podríamos llamar la *línea analítica*. Por su parte, Christian Metz, a mediados de la década de 1960, en lo que se podría llamar una *línea semiológica*, muy próxima al binarismo saussureano, sostuvo la existencia de un sistema de códigos cinematográficos invariables, lo cual incluso llevó a Umberto Eco a preguntarse por la existencia de una tercera articulación en el cine (además de la articulación fonética y la fonológica en las lenguas naturales). En 1978, Wollen propone una narratología estructuralista basada en códigos como el suspenso y la sorpresa, comunes a la narrativa literaria.

Pero es en 1995 cuando Gregory Currie publica su *Image and Mind*, desde una perspectiva cognitiva, cuando se demuestra que el cine no es ni puede ser considerado como un lenguaje, pues carece de algunas características de toda lengua natural, ya que, aunque puede ser productivo y convencional, sin embargo no es recursivo, molecular ni acontextual (Thomson-Jones, 2008, p. 66).

En la actualidad se sostiene que, aunque consideremos la hipótesis de que el cine sea un lenguaje autónomo, con sus propias reglas de sentido, esa naturaleza sería insuficiente para producir una interpretación de este. Por eso, la expresión *lenguaje del cine* ha adquirido una connotación puramente metafórica, y se emplea para aludir a los rasgos formales de la comunicación cinematográfica, además de la imagen (señalada por Pudovkin), el montaje (estudiado por Eisenstein) y los códigos (narrativos o genológicos, como fueron propuestos por Wollen); es decir, la integración de estos componentes con el sonido y la puesta en escena.

5. La narración cinematográfica

La discusión sobre la naturaleza narrativa del cine se deriva de estudiar sus similitudes y diferencias con la narración literaria. Y la pregunta fundamental en ambos casos es: ¿quién narra la historia? Existen muy diversas respuestas a esta pregunta, pues esa instancia puede ser la misma cámara o una voz en *off* que acompaña a las imágenes.

Esta instancia narrativa puede coincidir con la perspectiva de un personaje (cámara subjetivas, abreviada en inglés como POV, es decir, *point of view*) o puede ser un narrador aparentemente ausente o, más complejo aún, un narrador poco confiable. Algunos directores han producido *narradores poco confiables*, como Alfred Hitchcock y Fritz Lang; el primero al construir tramas que juegan con la complicidad del espectador y la confianza que este tiene en las imágenes proyectadas sobre la pantalla (*Stage Fright*, 1950), y el segundo al construir películas expresionistas o policíacas donde la trama da varios giros inesperados, a partir de la perspectiva de la cámara (*You Only Live Once*, 1937). Estas y otras formas de experimentar una narración poco confiable (a partir de la confianza que concedemos a las imágenes) construyen mecanismos narrativos que no pueden existir en la narración literaria.

En la narración literaria, la poca confiabilidad siempre está controlada por la voz narrativa, como en Faulkner, Joyce, Woolf o Cervantes, es decir, donde el narrador adopta una perspectiva distinta de la de sus personajes, lo cual posiciona al lector en una situación irónica. Cuando este resultado se produce en el cine, nos encontramos ante una instancia narrativa que requiere la participación activa del espectador para entender el sentido de la trama. La instancia narrativa juega un papel más importante que el mero hecho de ofrecer información sobre lo que ocurre. Esto plantea la existencia de una narración sin narrador (pero con imágenes sobre la pantalla en las cuales llegamos a confiar).

Lo que está en juego, entonces, en toda reflexión sobre la naturaleza narrativa del cine, es reconocer las estrategias que posibilitan que el espectador comprenda el sentido de la narración. Esto es lo que han estudiado, entre muchos otros, narratólogos como André Gaudreault y François Jost, quienes han propuesto retomar los conceptos de la narratología literaria (como la focalización narrativa) y crear otros que son específicos del lenguaje cinematográfico (como la focalización auditiva).

Una de las discusiones más importantes ha ocurrido al confrontar las propuestas de Seymour Chatman (para quien toda película tiene necesariamente un narrador) y de David Bordwell (para quien el sentido narrativo de una película es producida por un ejercicio de inferencias producidas por el espectador).

6. El espectador como ser pensante

Para algunos teóricos del cine, el espectador realiza una serie de actividades mentales durante la proyección que le permiten encontrar sentido (narrativo) a la película de ficción. Esta es una posible respuesta por la pregunta por el *espectador implícito* (el Santo Grial de la estética del cine).

Se pueden mencionar al menos tres productos del acto de pensar al ver una película: la comprensión narrativa, la interpretación y la evaluación. Para David Bordwell, en *La narración en el cine de ficción* (1985), el espectador realiza una serie de inferencias para articular una comprensión de la lógica narrativa. Esta es una postura característica del cognitismo constructivista y es desarrollada con mayor sofisticación en *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica* (1989, traducido en 1995), ampliando esta tesis a las estrategias de inferencia realizadas por los críticos y analistas de cine. En todos los casos, Bordwell se opone a la idea de que el sentido narrativo es evidente por sí mismo. El espectador, dice Bordwell, debe construir este sentido a partir de hacer inferencias sobre lo que ve y escucha en cada momento de la película.

Sin embargo, críticos como George Wilson señalan que estas formas de interpretación, apoyadas en la comprensión narrativa, son propias de los críticos, pero no necesariamente de los espectadores comunes. Lo que ocurre, dice Wilson, es que la comprensión, la interpretación y la evaluación ocurren de manera simultánea, no como algo sucesivo. Todo ello está en juego, precisamente, cuando respondemos a la pregunta: «¿Cómo estuvo la película?». Filósofos como Noël Carroll proponen distinguir entre nuestros gustos personales y un juicio objetivo sobre el valor estético de una película (aunque ambas categorías pueden estar en constante negociación).

Pero ¿cómo adoptar un criterio objetivo al evaluar una película? Victor Perkins, en *Film as Film* (1993), estudia casos particulares, comparando el empleo de un mismo recurso (como el suspenso) y propone algunos criterios de evaluación (como el que este recurso sea empleado de manera natural a la historia y no de manera forzada). Sin embargo, cada película plantea problemas de valoración distintos.

En todos los casos, podemos concluir que cada espectador es, inevitablemente, un crítico de cine al emitir juicios de valor.

7. El espectador y sus emociones

Cuando vemos una película experimentamos emociones. Pero aunque sabemos que lo que vemos no es real, sin embargo nuestras emociones sí lo son. Este hecho plantea una paradoja, que ha sido descrita al proponer el concepto de suspensión de la incredulidad, una especie de

contrato simbólico entre el espectador y lo que se proyecta sobre la pantalla.

Tal vez el género más difícil de explicar desde esta perspectiva es el placer que algunos espectadores experimentan al ver películas de horror. Filósofos como Noël Carroll han estudiado este fenómeno, caracterizado por una contradicción entre la cognición y la creencia, que significa que queremos experimentar aquello que sabemos que es imaginario como si fuera real (sabiendo que no tiene los riesgos amenazantes de lo real).

Otro terreno de reflexión filosófica en relación con las emociones en el cine son los procesos de identificación. Ya desde las reflexiones de Christian Metz en la década de 1960 se propone distinguir entre la identificación primaria e inconsciente (con la perspectiva de la cámara) y la identificación secundaria y totalmente consciente (con aquello que la cámara muestra en pantalla). Esta teoría es demasiado técnica y alejada de la discusión común sobre lo que entendemos por identificación emocional en el cine.

Al explorar este terreno podemos distinguir la identificación imaginativa (cognitiva y afectiva) y la identificación empática (precisamente de carácter emocional), y al reconocer que los componentes formales (iluminación, sonido, música y otros) pueden producir una respuesta emocional, independientemente de la identificación con los personajes.

Este último terreno es uno de los más interesantes, pues está ligado a la biología evolutiva desarrollada en Noruega por el cognitivismo evolucionista de Törben Grodal.

8. Ontología de la imagen

Ya desde su conocido ensayo de 1957 sobre «La evolución del lenguaje cinematográfico», André Bazin propuso establecer una distinción entre los directores que son fieles a la imagen (formalismo) y los directores que son fieles a la realidad (realismo). Esta distinción permitió a partir de entonces elaborar una cartografía de las teorías del cine, que durante más de 50 años ha permitido distinguir las teorías formalistas (como las de Serguéi Eisenstein, Jean Mitry y los teóricos del montaje) de las teorías realistas (como las de Rudolf Arnheim, Siegfried Kracauer y el mismo André Bazin).

Esta distinción se ha vuelto algo mucho más complejo con el surgimiento de las nuevas tecnologías (CGI, 3D, *bullet time*, etc.), con la noción del cine de autor, las propuestas de la teoría cognitivista y las formas fronterizas de cine documental (documental animado, falso documental, documental de reconstrucción ficcionalizada, *biopic* documentalizado, etc.). Como en todos los productos de la estética posmoderna, estas formas

fronterizas de representación de la realidad requieren nuevas teorías del cine, de naturaleza igualmente fronteriza. Pero en todos los casos sigue siendo importante preguntarse por la naturaleza ontológica de las imágenes audiovisuales.

Para Bazin, el registro de todo aquello que ocurre frente a una cámara tiene una relación con lo real, mientras que para Kracauer la imagen cinematográfica redime a la realidad, es decir, le da un sentido que no tiene por sí sola. Pero estas propuestas ontológicas son cada día más complejas, y una ontología del cine en el contexto de los efectos especiales tiene una relación conflictiva y ambigua con la realidad. Una ontología posmoderna del cine propone una reflexión que debe dar cuenta de estas contradicciones y simulacros de realidad.

9. Lógica de la interpretación de películas

En su trabajo de 1989, David Bordwell propone estudiar las estrategias de inferencia lógica que realiza un analista de cine. Ese minucioso estudio fue un antecedente necesario para plantear su propia teoría del cine, que consiste en lo que en 1996 él mismo llamó el *análisis de nivel medio*. Se trata de una lógica del análisis que no es excesivamente abstracta (como ocurrió durante varias décadas en la teoría lacaniano-althusseriana) y que tampoco está demasiado apegada a la especificidad de cada película y cada director. Se trata, en cambio, de una poética histórica del cine apoyada simultáneamente en estrategias de inferencia de carácter inductivo (casuístico) y deductivo (general).

Esta propuesta ha sido seguida por filósofos tan conocidos como Noël Carroll (creador de la teoría sobre el cine de la alusión), Dan Shaw (creador de la red de estudios sobre filosofía y cine) y William Irwin (creador de la serie de estudios colectivos sobre el cine visto desde los estudios filosóficos). La teoría de nivel medio es de origen claramente norteamericano, y tiene seguidores en la Gran Bretaña y en algunas universidades europeas (como Oxford, donde Warren Buckland parece seguir sus pasos).

10. Epistemología de la reflexividad

Hay numerosos problemas epistemológicos que han recibido la atención de los investigadores. La metaficción es uno de los más importantes. Para Robert Stam, la metaficción (que él estudia como una política de la reflexividad) es una forma de cuestionar las estrategias tradicionales de narración cinematográfica, y está muy próxima a las estrategias de distanciamiento brechtiano que han adoptado los directores más experimentales en todo el mundo.

Y entre las otras estrategias de la reflexividad (o autorreferencialidad narrativa en el cine de ficción), es necesario mencionar la tematización del punto de vista, es decir, tematizar al espectador real que ve una película, presentando a distintos tipos de espectadores en el acto de ver una película, en el interior de una película de ficción. La tematización ha sido muy diversa, y ha llegado a extremos de recursividad sinécdótica, como el caso de *Synecdoche, New York* (2010).

Otras formas de exploración metaficcional han sido exploradas por algunos otros investigadores, como Gérard Genette, quien en su *Metalepsis* ha cartografiado una diversidad de estrategias que parecen desafiar cualquier intento de proponer una taxonomía metaficcional.

11. Ética en el discurso cinematográfico

Si bien toda decisión tomada por cualquier personaje en una historia de ficción tiene consecuencias éticas para él mismo y/o para los demás personajes, la ética en el discurso audiovisual podría estar comprendida en tres grandes campos: el autoconocimiento del individuo, los compromisos con la ciudadanía y los dilemas relacionados con el efecto de nuestra conducta frente a la naturaleza.

Estos problemas han sido abordados en los estudios sobre cine desde dos grandes perspectivas: la tradición casuística es de naturaleza pragmática y ha dado lugar a libros de texto con el estudio de casos concretos, y la tradición más general, que plantea aquellos problemas filosóficos que deben ser planteados en cada película, en general.

La primera de estas tradiciones ha tenido un notable desarrollo en lengua inglesa, en trabajos como *The Moral of the Story (La moraleja del cuento)*, de Nina Rosenstand, donde se enseña la historia de la ética a partir del estudio de secuencias de cine y fragmentos de novelas y cuentos. Y también la tradición del análisis instrumental, es decir, del análisis de secuencias con fines didácticos para la enseñanza de profesiones particulares. Por ejemplo, en 1996 Paul Bergman y Michael Asimow inauguraron una fuerte tradición en los estudios legales, que consiste en estudiar secuencias de juicios para mostrar su apego a las leyes reales que se estaban ejerciendo en el contexto original de la historia. Hoy en día esta tradición se ha extendido a casi cualquier disciplina, en lo que se conoce como el empleo del cine como herramienta para la enseñanza universitaria.

12. Cine como filosofía

Para el filósofo Gilles Deleuze, el cine es una máquina para pensar. En su *Cinéma 1* (1976) y *Cinéma 2* (1979) desarrolló esta noción, complementada por la convicción de que el director es un pensador, y la cámara es

una conciencia que registra, elige, recuerda y comenta *aquello que piensa*. Esta noción fue el punto de partida para desarrollar una serie de tesis a partir de su lectura personal de Bergson, Peirce y las grandes escuelas del cine clásico (francesa, rusa, italiana y americana).

Es interesante observar que muchas de las ideas de Deleuze, que en su momento iban a contracorriente de las teorías dominantes, han sido reconsideradas y desarrolladas en los Estados Unidos por numerosos investigadores que han mostrado su fecundidad para el análisis de secuencias específicas y, por supuesto, para la reflexión filosófica más general. Y cada día son más los filósofos que, como Deleuze, toman al cine como referencia para elaborar una filosofía sin más (como Sean Cubitt en lengua inglesa, o Jean-Luc Godard en lengua francesa).

13. Directores como filósofos

En esta aproximación podemos reconocer dos tendencias: la producción de poéticas personales de la creación cinematográfica (Tarkovsky, Eisenstein, Bresson, Buñuel) y la interpretación filosófica de las películas producidas por un director.

En el primer caso, las poéticas de la creación son casi tantas como autores. Y cuando un director no cuenta con sus memorias o la escritura de una poética personal, esta termina siendo evidente en las declaraciones hechas a lo largo de su carrera.

En el segundo caso se encuentran algunos filósofos que reconocen en algunos directores una filosofía del cine y de la creación en general. Este es el caso de Robert Singer, que en *Three Philosophical Directors* ha estudiado la visión de directores como Jean Renoir, Orson Welles y Alfred Hitchcock.

Esta mirada filosófica sobre la mirada de un director está presente en algunos estudios de películas particulares, como ocurre con el estudio de Mercedes Miguel Borrás sobre *Rear Window* (*La ventana indiscreta*, 1954) o las reflexiones de Luis Martín Arias sobre *Vértigo* (1958), ambas de Hitchcock.

14. Didáctica de la filosofía

La enseñanza de la filosofía a partir de la proyección y el estudio de películas tiene dos vertientes: los análisis ejemplares y la extrapolación de categorías filosóficas a la cultura de masas.

En el primer caso, encontramos en autores como Luis Cabrera y Juan Antonio Rivera (en España) y Christopher Falzon (en Inglaterra), quienes encuentran en las películas que estudian una filosofía implícita o un interés especial por problemas morales. Estos intereses de investigación han

generado la creación de asociaciones de filósofos que reflexionan sobre cine, con sus respectivas redes digitales de discusión en línea, y la creación de revistas como *Film and Philosophy* (Daniel Shaw).

En el segundo caso se han elaborado extrapolación de categorías filosóficas a la cultura de masas, tanto en series de televisión como en videojuegos, superhéroes y música popular, lo cual ha dado lugar a las series de libros sobre filosofía y cultura popular, como la creada por William Irwin, donde se han publicado volúmenes colectivos sobre Terminator, Dr. House, Los Simpson y muchos otros personajes de cine y de series de televisión.

Conclusiones

De este recorrido a vuelo de pájaro se desprenden algunas conclusiones generales acerca del diálogo entre la filosofía y el cine.

En términos generales, la estética del cine es una reflexión sistemática sobre lo que distingue al cine de otras formas de arte y comunicación, y ha sido producida por filósofos, teóricos del cine, analistas y directores

La estética del cine surgió con las primeras formulaciones teóricas del cine mudo, y continúa hasta las formas contemporáneas donde se emplean las nuevas tecnologías (CGI)

La estética del cine ha sido identificada con la reflexión filosófica acerca del cine, y ha desarrollado terrenos específicos, como el realismo, la narración, la identificación, el constructivismo y la didáctica.

Por último, además de la reflexión general sobre el cine, la estética del cine ha sido útil como herramienta para la enseñanza de la filosofía a través de películas y como apoyo para los métodos de análisis de secuencias.

La diversidad de las acepciones de lo que se entiende por estética del cine ha sido producto de un fructífero diálogo entre la reflexión filosófica y la cinefilia profesional.

Con ello, los espectadores y lectores salimos ganando.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arias, L. M. (2007). *El cine como experiencia estética*. Valladolid: Caja España.
- Arnheim, R. ([1933] 1971). *El cine como arte*. Buenos Aires: Infinito.
- Bazin, A. (1966). *¿Qué es el cine?* Madrid: RIALP.
- Bergman, P. y Asimow, M. (1996). *Reel Justice. The Courtroom Goes to the Movies*. Kansas City: Andrews and McMeel.
- Bordwell, D. (1989). *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Massachusetts: Harvard University Press.
- _____ (1985). *Narration in the Fiction Film*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Bordwell, D. y Carroll, N. (Eds.). (1996). *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- Buckland, W. y Elsaesser, T. (2002). *Studying Contemporary American Film. A Guide to Movie Analysis*. Oxford: Oxford University Press.
- Cabrera, J. (1999). *Cine: 100 años de filosofía. Una introducción a la filosofía a través del análisis de películas*. Barcelona: Gedisa.
- Carroll, N. ([1998] 2002). *Una filosofía del arte de masas*. Madrid: La Balsa de la Medusa.
- _____ (2003). *Engaging the Moving Image*. New Haven: Yale University.
- _____ (2008). *The Philosophy of Motion Pictures*. Oxford: Blackwell.
- Chatman, S. ([1978] 1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus.
- Deleuze, G. ([1983] 1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.
- _____ ([1985] 1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Falzon, C. ([2002] 2005). *La filosofía va al cine. Una introducción a la filosofía*. Madrid: Alianza Editorial.
- Genette, G. (2004). *Metalepsis. De la figura a la ficción*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Irwin, W. y Henry, J. (Eds.). (2009). *La filosofía de House*. México D. F.: Selector.
- Kracauer, S. ([1969] 1989). *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós.

- Metz, C. ([1968] 2002). *Ensayos sobre la significación del cine (1968-1972)*. Barcelona: Paidós.
- Miguel Borrás, M. (1997). *La representación de la mirada. La ventana indiscreta*. Valencia: Ediciones de la Mirada.
- Mitry, J. ([1963] 1978). *Estética y psicología del cine*. México D. F.: Siglo XXI Editores.
- Perkins, V. ([1976] 1997). *El lenguaje del cine*. Madrid: Fundamentos.
- Rivera, J. A. (2003). *Lo que Sócrates diría a Woody Allen. Cine y filosofía*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Rivera, J. C. (2005). *Carta abierta de Woody Allen a Platón. Cine y filosofía*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Rosenstand, N. (1996): *The Moral of the Story. An Introduction to Questions of Ethics and Human Nature*. California: Mayfield Publishing Company.
- Salt, B. (1992). *Film Style and Technology: History and Analysis*. Oxford: Oxford University Press.
- Shaw, D. (2008). *Film and Philosophy*. Londres: Wallflower.
- Singer, I. (2004). *Three Philosophical Filmmakers. Hitchcock, Welles, Renoir*. Cambridge: The MIT.
- Stam, R. (2000). *Film Theory. An Introduction*. Oxford: Blackwell.
- _____ (1992). *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Nueva York: Columbia University.
- Thomson-Jones, K. (2008). *Aesthetics & Film*. Londres y Nueva York: Continuum.
- Wilson, G. M. (1988). *Narration in Light. Studies in Cinematic Point of View*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Wollen, P. (1982). *Readings and Writings. Semiotic Counter-Strategies*. Londres: Verso.

Recibido: noviembre de 2015
Aceptado: enero de 2016