

AYLLU-SIAF, Vol. 4, Nº 1, Enero-Junio (2022) pp. 47-76

ISSN: 2695-5938 e-ISSN: 2695-5946

DOI: 10.52016/Ayllu-Siaf.2022.4.1.2

LA FILOSOFÍA DEL CINE QUE SOSTIENE EL PERSONALISMO
FÍLMICO: LA CENTRALIDAD DE LA EXPERIENCIA
Y EL ANÁLISIS FILOSÓFICO-FÍLMICO

José-Alfredo Peris-Cancio

Ginés Marco Perles

José Sanmartín Esplugues¹

Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir, España.

Recibido: 2022-01-31

Aceptado: 2022-06-13

Resumen

Este artículo se propone la reflexión filosófica sobre los elementos metodológicos principales que acompañan al personalismo fílmico. Toma como punto de partida el esclarecimiento de lo que implica su propuesta como filosofía del cine, inspirada en la filosofía cinematográfica de Stanley Cavell y su opción por no reducir la filosofía a una disciplina académica. Se trata de una filosofía del cine que permite explicar la experiencia fílmica y compartirla por medio de textos filosófico-fílmicos, en los que el cinéfilo con preocupaciones filosóficas vierte su visión de una película de un modo abierto a compartir su experiencia con otros investigadores de análogas pretensiones. Los conceptos de experiencia fílmica y de texto filosófico-fílmico aparecen como las herramientas de trabajo principales en torno a

1 El llorado profesor José Sanmartín Esplugues falleció el 19 de agosto de 2020. Gran parte de los contenidos de este artículo fueron trabajados con él en los meses previos a su fallecimiento. Agradecemos a la familia del prof. Sanmartín Esplugues sus permisos para que pueda aparecer como coautor de esta contribución.

las que gira la metodología personalista. La práctica del visionado atento de las películas y de sus posteriores elaboraciones como textos fílmicos o filosófico fílmicos se emparenta bien con lo que el filósofo de Harvard proponía con la rúbrica o etiqueta de “revisión de la propia experiencia”. La comprensión de la experiencia se fortalece si se pone en diálogo con el concepto de “experiencia integral”, desarrollado por el personalismo filosófico integral de Karol Wojtyła y Juan Manuel Burgos y así conviene proponerla cómo clave de análisis frente a otras propuestas que tienden a marginar la importancia del papel del espectador en la comprensión de las películas y su trayecto cognoscitivo, también recorrido pasionalmente, que llamamos *experiencia fílmica*.

Palabras clave: Personalismo fílmico, filosofía y cine, Stanley Cavell, experiencia, experiencia fílmica, texto filosófico fílmico, experiencia integral, Karol Wojtyła, Juan Manuel Burgos.

Abstract

This article proposes a philosophical reflection on the main methodological elements that accompany filmic personalism. It takes as a starting point the clarification of what his proposal implies as a philosophy of cinema, inspired by Stanley Cavell’s cinematic philosophy and his option not to reduce philosophy to an academic discipline. It is a philosophy of cinema that allows explaining the filmic experience and sharing it by means of philosophical-filmic texts, in which the cinephile with philosophical concerns pours his vision of a film in a way open to share his experience with other researchers with similar pretensions. The concepts of filmic experience and philosophical-filmic text appear as the main working tools around which the personalist methodology revolves. The practice of attentive viewing of films and their subsequent elaboration as filmic or philosophical-filmic texts is well related to what the Harvard philosopher proposed under the rubric or label of “revision of one’s own experience”. The understanding of experience is strengthened if it is put in dialogue with the concept of “integral experience”, developed by the integral philosophical personalism of Karol Wojtyła and Juan Manuel Burgos, and thus proposed as a key to analysis in the face of other proposals that tend to marginalize the importance of the role of the spectator in the understanding of films and their cognitive journey, also passionately traversed, which we call *filmic experience*.

Key words: Film personalism, philosophy and cinema, Stanley Cavell, experience, filmic experience, filmic philosophical text, integral experience, Karol Wojtyła, Juan Manuel Burgos.

1. Introducción. La actualidad de la conversación entre cine y filosofía

El objetivo principal de este artículo es favorecer la discusión sobre los elementos metodológicos principales que configuran el personalismo fílmico como propuesta de filosofía cinematográfica. Ellos han venido siendo presentados y debatidos a lo largo de la investigación que venimos desarrollando en la Red de Investigaciones Filosóficas José Sanmartín Esplugues².

La monografía de Horacio Muñoz-Fernández publicada en el año 2020 en castellano pone de relieve dos aspectos que permiten delimitar acertadamente el devenir de la relación entre filosofía y cine: hasta qué punto está hoy vigente el deseo de realizar una colaboración entre ambas disciplinas, y al mismo tiempo las dificultades que nos encontramos para dar un sentido —que no señalaremos como unitario, sino como aproximadamente homogéneo— al trabajo conjunto entre cine y filosofía.³

De la lectura de la misma podemos desprender la conclusión acerca de que el mayor riesgo que la filosofía contrae cuando se aproxima al séptimo arte es hacer de las películas una especie de *ancillae philophiae*, por la cual los films sirven para ilustrar tesis filosóficas, sin una excesiva vigilancia acerca de si con ello se está haciendo justicia a lo que quiere expresar la pantalla o si, por el contrario, se está haciendo un uso instrumental de las imágenes en movimiento para enriquecer o hacer más atractiva la prosa filosófica.

2 En <https://proyectoscio.ucv.es/>. Particularmente en dos entradas: Peris Cancio, José Alfredo y Sanmartín Esplugues, José. “Los pasos de la liberación en el texto filosófico fílmico de *Ruggles of Red Gap* de Gap de Leo McCarey (1935)”. <https://proyectoscio.ucv.es/filosofia-y-cine/los-pasos-de-la-liberacion-en-el-texto-filosofico-filmico-de-ruggles-of-red-gap-de-leo-mccarey-1935/>. Accedido 31 Enero 2022 y Peris Cancio, José Alfredo y Sanmartín Esplugues, José. “La importancia de la experiencia en el texto filosófico fílmico de *Ruggles of Red Gap* de Leo McCarey (1935)”, *Proyecto Scio*. https://proyectoscio.ucv.es/filosofia-y-cine/la-importancia-de-la-experiencia-en-el-texto-filosofico-filmico-de-ruggles-of-red-gap-de-mccarey-1935/#_ftn3. Accedido 31 Enero 2022.

3 Muñoz-Fernández, Horacio, *Filosofía y cine. Filosofía sobre cine y cine como filosofía*, Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2020. Impreso.

Escapar de ese uso —que podemos calificar como indebido— de las películas creemos que obliga al filósofo a decantarse con respecto a desde dónde y cómo va a realizar su análisis cinematográfico. En nuestro caso creemos que la mejor opción al respecto es seguir el modo de hacer⁴ del que fuera filósofo de Harvard, Stanley Cavell (1928-2018). Como hemos venido comprobando a lo largo de nuestra investigación, se trata de un método que respeta la experiencia integral —un concepto que explicamos más adelante desde coordenadas de filosofía personalista— acerca del cine, lo que a su vez converge con la centralidad que la filosofía personalista reconoce a la experiencia integral. Vamos a ir profundizando en todos estos aspectos.

2. La visión de la filosofía de Stanley Cavell que facilita su relación con el cine

Para Cavell, quien partía desde su propia experiencia como profesor de filosofía y como aficionado al cine, existe una relación que ha de señalarse como intrínseca entre cine y filosofía. Es emblemática su afirmación al respecto, en el prólogo de *Contesting tears*:

(...) según mi manera de pensar, es como si el cine hubiera sido creado para la filosofía, para reconducir todo lo que la filosofía ha dicho sobre la realidad y su representación, sobre el arte y la imitación, sobre la grandeza y el convencionalismo, sobre el juicio y el placer, sobre el escepticismo y la trascendencia, sobre el lenguaje y la expresión⁵.

Desde una perspectiva biográfica Cavell señala de una manera un tanto

4 Nos hemos referido a las mismas con frecuencia como “conversaciones cavellianas”. Cfr., por ejemplo, Peris-Cancio, José-Alfredo, “Conversaciones cavellianas sobre *Midnight* (1939) de Mitchell Leisen”. *SCIO. Revista de Filosofía*, no. 10, pp. 217-317, Valencia: Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir. Impreso. Posteriormente recogidas en Sanmartín Esplugues, José, y Peris-Cancio, José-Alfredo. *Cuadernos de Filosofía y Cine 05. Elementos personalistas y comunitarios en la filmografía de Mitchell Leisen desde sus inicios hasta “Midnight” (1939)*. Valencia: Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir. 2019, pp. 9-38. Impreso.

5 Cavell, Stanley. *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996. p. xiii. Hay traducción castellana: Cavell, Stanley. *Más allá de las lágrimas*. Trad. Pérez Chico. Boadilla del Monte, Madrid: Machadolibros, 2009. Impreso, p. 15.

paradójica, o claramente polemista, que lo que debería extrañar no es que un profesor de filosofía se dedicara al cine, sino más bien lo contrario: cómo alguien aficionado al cine —condición común de muchos estudiantes e intelectuales de los Estados Unidos durante el siglo XX— pudiera haberse apasionado con la escritura de la filosofía.

Suelen hacerme la siguiente pregunta, mencionando siempre, creo yo, la filosofía en primer lugar: ¿cómo es posible que un profesor de filosofía llegue a reflexionar sobre el cine hollywoodense? —como si llegar a ser profesor de filosofía fuera más fácil de aceptar que reflexionar y escribir sobre el cine—. Me volví tan sospechoso que me llevó tiempo reconocer que habría sido más natural, durante la mayor parte de mi vida, invertir la pregunta: ¿cómo es posible que una persona cuya educación ha sido modelada tanto por la frecuentación de los cines como por la lectura llegue a ejercer un oficio que consiste en reflexionar sobre filosofía?⁶

Recoger adecuadamente estas afirmaciones exige imperiosamente que comprendamos el sentido que Cavell le da a la filosofía —dada la obvia diversidad de escuelas que lo largo de la historia y en el momento presente la cultivan—:

Tendemos a considerar la filosofía como una disciplina más o menos técnica, reservada a los especialistas. Pero esa interpretación (...) no nos dice qué es aquello que hace que la filosofía sea filosofía. Según mi interpretación, se trata menos de una disposición a reflexionar sobre cosas distintas de aquellas sobre las que reflexionan los seres humanos ordinarios, cuanto de una disposición a aprender a reflexionar sin dejarse distraer por las cosas sobre las cuales los seres humanos ordinarios no pueden evitar reflexionar o, en todo caso, sobre cosas que se les imponen en la mente, a veces como un ensueño diurno, otras como un rayo que atraviesa el paisaje. Por ejemplo,

6 Cavell, Stanley. *Le cinéma, nous rend-il meilleurs? Textes rassemblés par Élise Domenach et traduits de l'anglais par Christian Fournier et Élise Domenach*. Paris: Bayard, 2010. Impreso. pp. 19-20. Hay traducción castellana: Cavell, Stanley. *El cine, ¿puede hacernos mejores?* Buenos Aires: Katz ediciones, 2008. Impreso, pp. 19-20.

querer saber si podemos conocer el mundo tal como es en sí, o si los demás conocen realmente la naturaleza de nuestras experiencias, o si el bien o el mal son relativos, o si estamos soñando que estamos despiertos, o si las tiranías, las armas, los espacios las velocidades y el arte de la modernidad tienen o no una continuidad con el pasado de la especie humana, y el saber de la humanidad ha perdido o no toda la vinculación con los problemas que ha creado⁷.

La percepción central que Cavell tiene de la filosofía no es tanto, en definitiva, la de una disciplina académica, cuanto la de una reflexión atenta, sin distracciones, sobre aquellas cosas que toda persona no puede evitar pensar.

De este modo hay un claro paralelismo entre el quehacer del filósofo y el quehacer del cinéfilo que quiere reflexionar sobre aquello que una película ha dejado en su imaginación, inteligencia, sensibilidad... incluso en zonas de su conciencia que van más allá de aquel que es inmediatamente consciente. El fruto que promete una reflexión de este tipo es descrito por Stanley Cavell como el transitar por vías de pensamiento que de otro modo abandonaríamos precipitadamente. En cierto modo lo que se nos está proponiendo es una especie de segunda oportunidad para la filosofía a través del cine, como si los pensamientos que con frecuencia se nos acaballan en nuestra mente en forma de pretendido —e incuestionado— progreso necesitaran pausa y revisión.

Con mucha penetración señala el que fuera profesor de Harvard en una de sus últimas grandes obras que las películas:

(...) trazan de manera diferente avenidas emocionales e intelectuales que la filosofía ya ha explorado, pero de las que tal vez haya tenido que regresar a veces prematuramente, en particular en las formas adquiridas después de su profesionalización, o academización, desde la época de Kant (el primer moderno en demostrar que un profesor puede introducir gran filosofía, es decir, una disciplina entre otras disciplinas universitarias). La exigencia implícita es que el cine, la última de las grandes artes, demuestra que la filosofía es a menudo

7 *Ibid.*, pp. 29-30.

la acompañante invisible de las vidas ordinarias que el cine es capaz de captar (incluso, tal vez en particular, cuando las vidas descritas son históricas o elevadas o cómicas o perseguidas u obsesivas)⁸.

La invitación parece ser a que cultivemos un tipo de perseverancia que favorezca la apertura mental, la coherencia fundamental entre los ámbitos de vida que acompañan nuestro pensamiento, la audacia de no quedarse en la superficie de los temas.

Estos pensamientos son otros tantos ejemplos de la disposición característica del hombre a autorizar que se le formulen preguntas a las que no puede responder de manera satisfactoria. Personas cínicas respecto de la filosofía, y quizá de la humanidad toda, juzgarán que las preguntas sin respuestas son vanas; los dogmáticos afirmarán haber llegado a esas respuestas; los filósofos, tal como los concibo, desearán más bien sugerir la idea según la cual, si bien es cierto que no hay respuestas satisfactorias a esas preguntas 'bajo ciertas formas', existen, por así decir, direcciones hacia esas respuestas, 'vías de pensamiento', cuyo descubrimiento merece que le dediquemos el tiempo de nuestra vida...⁹.

3. Una filosofía del cine que permite explicar la experiencia fílmica y compartirla por medio de textos filosófico-fílmicos

La visión que Cavell tiene de la filosofía permite describir mejor la experiencia fílmica, es decir, justificar por qué cabe una expresión al mismo tiempo plural y complementaria de lo que nos sucede cuando vemos atentamente las películas, lo cual, como vamos a justificar, es una línea de desarrollo esencial para el personalismo fílmico, en la medida que es capaz

8 Cavell, Stanley- *Cities of Words: Pedagogical Letters on a Register of the Moral Life*. Cambridge, Massachusetts; London, England: Harvard University Press, 2004. Impreso. p. 6. Hay traducción castellana: Cavell, Stanley. *Ciudades de palabras. Cartas pedagógicas sobre un registro de la vida moral*. Trad. Alcoriza, Javier, y Lastra, Antonio. Valencia: PRE-TEXTOS, 2007. Impreso, p. 27.

9 Op. cit. *Le cinéma, nous rend-il meilleurs? Textes rassemblés par Élise Domenach et traduits de l'anglais par Christian Fournier et Élise Domenach*, pp. 30-31.

de ir creando un espacio común entre distintos momentos y regiones en las que se han realizado películas.

Que existan modos variados de análisis fílmicos no es fruto de una deficiencia metodológica, una especie de fase inmadura de la ciencia cinematográfica, sino, al contrario, de pluralismo metodológico. Nos parece que estamos ante una expresión fehaciente de que el cine es intrínsecamente filosófico y no se deja capturar fácilmente por un solo significado. Cavell caracteriza este modo de ser del cine de una manera muy sugerente. Señala que las películas existen en un estado filosófico, y lo hace con ocasión de su análisis de las comedias americanas — las *screwball comedies* de los años treinta y cuarenta —.

Apuntaba Cavell con su modo tan propio y persuasivo de escribir sobre filosofía y cine:

El cine existe en un estado filosófico: es inherentemente autorreflexivo, se tiene a sí mismo como parte inevitable de su ansia de especulación; uno de los géneros seminales — el que se trata en este libro¹⁰ —, exige la representación gráfica de la conversación filosófica, y de aquí que aborde la tarea de representar una de las causas de la discusión filosófica (...) sin el modo de percepción que inspirara en Emerson (y en Thoreau) lo cotidiano, lo cercano, lo sencillo, lo familiar, uno estaría abocado a la ceguera ante parte de la mejor poesía cinematográfica, ante la sublimidad que encierra (...) Viene al caso que el género cinematográfico en que se centra el presente volumen¹¹ quedará al final caracterizado como una comedia de lo cotidiano¹².

En los primeros pasos de nuestra investigación nos hemos referidos al *texto fílmico*, como ese texto que permite reflejar de una manera

10 La “remarriage comedy” que hemos traducido como “comedia de rematrimonio” en algunas otras contribuciones, pero que ahora consideramos más acorde con el castellano referirnos a ella como “comedia de renovación matrimonial”.

11 Cavell, Stanley: *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge MA: Harvard University Press, 1981. Impreso. p. 15. Hay traducción castellana: Cavell, Stanley. *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*. Trad. Iriarte, Eduardo, y Cerdán, José. Barcelona: Paidós-Ibérica, 1999. Impreso.

12 *Íbid.*, p. 35.

abierta nuestra propia experiencia fílmica. Últimamente, en nuestras contribuciones hemos precisado esta expresión y nos hemos referido a *texto filosófico-fílmico*. ¿Por qué? Para responder adecuadamente a esta pregunta conviene recordar la distinción que venimos haciendo entre un filme y un texto fílmico, que a nuestro juicio es sencilla: un texto fílmico es el reflejo de un filme que se quiere leer con atención, al que se dedican varios visionados y del que finalmente se acaba escribiendo algo.

Pero no es lo que se ha escrito sobre el filme lo que constituye “el texto fílmico”, sino la lectura atenta que se ha hecho del mismo que permite en un segundo momento escribir sobre él. Somos capaces de contar películas a otras personas, no como el que *relata una información*, sino, más bien, como *el que comparte una vivencia*. Es decir, nos referimos a algo que todos estamos en condiciones de hacer cuando vemos una película y creemos comprenderla. Estamos ante un flujo de ideas, emociones, ecos... que se suscita en el pensamiento de cada persona a partir de la experiencia que le ha supuesto ver ese filme.

Y si nuestro interés a la hora de reflexionar sobre una película coincide con lo que es propio de la filosofía (siguiendo el sentido no académico al que se refería Cavell), estaremos en condiciones de hablar de un filme filosófico-fílmico. Este “acontecimiento interior” que conviene plasmar como un “texto” que nos permitirá integrar la conversación filosófica, es el medio propio y característico de nuestro análisis fílmico.

¿Es una visión propia del análisis fílmico? En efecto, lo es. Pero resulta adecuada dada la pluralidad de métodos que se esconden detrás de esta expresión. Como ya hemos señalado, la pretensión de trabajar las películas de un modo filosófico es algo que hemos aprendido de Stanley Cavell¹³ y que nos ha permitido emplear la categoría de “lecturas cavellianas”. Nos parece oportuno situarlas desde los planteamientos de Jacques Aumont y Michel Marie, más próximos a la teoría fílmica que a la propia filosofía.

En efecto, ambos teóricos abogan con claridad – y en eso se aproximan a Cavell – por una pluralidad de métodos a la hora de analizar las películas, los filmes. Afirman que:

13 Cfr. Op. cit. *Cities of Words: Pedagogical Letters on a Register of the Moral Life*.

(...) no sólo no existe una teoría unificada del cine, sino tampoco ningún método universal de análisis de filmes. El problema, evidentemente, es que no se debería considerar el análisis de los films como una verdadera disciplina, sino, según los casos (...) como aplicación, desarrollo e invención de teorías y disciplinas. Es decir: no sólo no existe una teoría unificada del cine, sino tampoco ningún método universal de análisis de films. A pesar de su forma negativa, este enunciado nos parece absolutamente esencial: en todo caso, representa en su mayor parte el punto de partida de este libro. En efecto, renunciamos, de entrada, a erigir un método (una "clave", como se dice a veces de una manera un tanto artificial), para intentar, por el contrario, reseñar, comentar y clasificar los análisis más importantes practicados hasta hoy, con el fin de que surjan por sí solas las experiencias metodológicas y de esbozar la posibilidad de una aplicación de estas experiencias más allá del objeto inicial¹⁴.

De hecho, la edición original en francés se refiere a *L'analyse des films*, no en singular, expresión que pone de relieve el pluralismo del enfoque de un modo más claro que su versión en castellano.

Los planteamientos de Aumont y de Marie conciben el análisis como una actitud común al crítico, al cineasta y también a todo espectador un poco consciente. De este modo, nos parece que llevan a privilegiar el análisis que arranca de la propia experiencia del cinéfilo, porque no predica discontinuidades entre la mirada del aficionado y la del experto o la del crítico a la hora de establecer las bases del análisis de una película.

Resultan muy elocuentes estas reflexiones tuyas:

(...) analizar un film, incluso entendido como obra artística, es en el fondo una actividad banal, por lo menos de una forma no sistemática, algo que todo espectador, por poco crítico que sea, por muy distante que se sienta del objeto, puede practicar en cualquier momento determinado de su visión. La mirada que se proyecta sobre un film se convierte en analítica desde el momento en que, como indica la etimología, uno decide disociar ciertos elementos de la película

14 Aumont, Jacques, y Marie, Michel. *Análisis del film*. Trad. Losilla, Carlos. Barcelona, Buenos Aires: Paidós, 1990. Impreso, p. 15.

para interesarse especialmente en aquel momento determinado, en esa imagen o parte de la imagen, en esta situación... el análisis es una actitud común al crítico, al cineasta y todo espectador un poco consciente¹⁵.

Si hasta cierto punto no existen más que análisis singulares, la investigación cinematográfica tendrá que privilegiar, por un lado, la experiencia fílmica, pero, por otro, plenamente convencida del fondo común de experiencia que el cine puede propiciar, favorecerá la intercomunicación y el intercambio de experiencias a través de los textos que de la visión atenta de los filmes se vayan elaborando.

Aumont y Marie constatan con seguridad, por tanto, que no es cierto que exista un método universal de análisis de films. Lo que existen son un cierto número de métodos, de alcance más o menos general, relativamente independientes entre sí.

Dicho de otro modo, sería preferible decir que lo que se cuestiona aquí es la posibilidad y la *manera de analizar* un film, más que el *método general de análisis* de los films, de ahí la elección de nuestro título: *Análisis de los filmes*¹⁶. En resumen, hasta cierto punto no existen más que análisis singulares, cuya gestión, amplitud y objeto resultan por completo adecuados para el film concreto del que se ocupan¹⁷.

El análisis singular del filme permitirá sin duda una remisión a su experiencia adecuada, algo en lo que Cavell insiste decididamente. Es posible establecer una aproximación entre lo que plantea Cavell —en la senda de Wittgenstein— y la propuesta de Jaques Aumont y Michel Marie. Los análisis singulares de películas apuntados por Aumont y Marie, tienen un posible punto de encuentro con esta reflexión filosófica —intrínseca— sobre las películas propuesta por Cavell.

Una toma de posición en la que también parece coincidir desde otras coordenadas Alain Badiou:

15 *Íbid.*, p. 15.

16 Hemos corregido la traducción en español poniendo *filmes* en plural, por las razones ya expuestas, que aconsejan esa traducción literal.

17 *Íbid.*, p. 23.

Me parece que el punto esencial es sostener que lo real del cine son los filmes, son las operaciones convocadas en algunos filmes. Así como hay poesía sólo en la medida en que primero hay poemas, del mismo modo sólo hay cine en la medida que hay filmes. Y un filme no es la realización de las categorías, incluso materiales, que en él se suponen: categorías como imagen, movimiento, marco, fuera de campo, textura, color, texto, y así sucesivamente. Un filme es una singularidad operatoria, ella misma captada en el proceso masivo de una configuración de arte. Un filme es un punto-sujeto para una configuración¹⁸.

El que fuera profesor en Harvard en un sentido análogo al de Badiou señala que «uno no puede conocer la respuesta del valor de algo previamente a la propia experiencia», lo que resulta necesariamente aplicable al cine ya que, «lo que debemos apreciar es la inteligencia que una película ya ha concentrado en su realización»¹⁹. Cavell encuentra las raíces de este modo de pensar en los escritos de Wittgenstein:

(...) la filosofía, tal y como yo la entiendo, es de hecho atrevida, de forma inherente. Busca perturbar los cimientos de nuestras vidas sin ofrecernos como recompensa nada mejor que ella misma, y esto sin partir de una base de conocimiento experto, de nada vetado al ser humano común, es decir, una vez este ser se deja informar por el proceso y la ambición de la filosofía. Wittgenstein se hace eco de la acusación contra su trabajo acerca que 'parece destruir todo lo interesante, es decir, todo lo grande e importante. Replica que lo que él 'destruye no son sino castillos de naipes', como si esta destrucción fuera menos importante, menos devastadora que cualquier otra, como si pudiéramos disponer de alguna otra morada²⁰.

18 Badiou, Alain. *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2005. Impreso, p. 19.

19 Op. cit. *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage Pursuits of Happiness*, p. 10.

20 *Ibid.*, pp. 8-9.

Se nos está proponiendo, por tanto, un compromiso de dejar que nos guíe nuestra propia experiencia, no que se nos imponga. De este modo, para Cavell las ideas de Wittgenstein lo que están reclamando es una recuperación de la confianza en la propia experiencia:

(...) una tarea conceptual en la misma medida que experimental... el compromiso de dejar que nos guíe nuestra propia experiencia, no que se nos imponga. Lo concibo como una verificación de la propia experiencia. Hace un momento indicaba con una cita de Wittgenstein que la filosofía requiere que se conceda a la experiencia la acepción del título de todo lo que es grande e importante²¹.

Por sorprendente que pueda sonar en un primer momento, Cavell propone dejar que una película nos enseñe cómo estudiarla. Su punto de partida en la filosofía de Wittgenstein, le permite un punto de llegada próximo al de Aumont y Marie cuando señalaban que propiamente no existen sino “análisis singulares”. El papel que concede a la experiencia lleva consecuentemente a primar que sea la obra la que nos enseñe cómo estudiarla, lo cual sirve tanto para los libros de filosofía como para las películas.

En efecto señala Cavell como consecuencia de que: «se conceda a la experiencia la acepción de título de todo lo que es grande e importante».

Si alguien pensara que se trata de una superación de la teoría filosófica, me gustaría hacer hincapié en que el modo de superar la teoría correctamente desde el punto de vista filosófico consiste en dejar que el objeto o la obra en cuestión nos enseñe cómo estudiarla. No objetaría a que se tilde esto de consejo teórico, siempre y cuando se tilde consejo práctico. Los filósofos darán naturalmente por sentado que una cosa es —y está claro cómo— dejar que una obra filosófica nos enseñe cómo estudiarla, y otra muy distinta —y no se sabe muy bien cómo o por qué— dejar que nos lo enseñe una película. En mi opinión no son cosas muy distintas²².

21 *Íbid.*, p. 10.

22 *Íbid.*, pp. 10-11.

El paso siguiente que se nos ofrece es considerar que el análisis de la película establece un llamamiento continuo a la experiencia de dicha película. Creemos poder secundar la postura de Cavell, que coincide con la de Aumont y Marie. Analizar el cine como una categoría general y abstracta — ¿que se pretenda universalizable, quizás? — es una aventura imprecisa. Es un mundo inabarcable, heterogéneo y plural que difícilmente se ajusta bien a lo que caben en este tipo de categorías. Lo que se estudian son películas concretas, cuyo impacto revivimos en nuestro interior.

Cualquier análisis que se haga de un filme con una cierta consistencia no sólo parte de él, sino que tiene vocación de recurrencia, de que regresemos siempre a nuestra experiencia de la película —la renovemos volviendo a verla— para verificar lo que hemos comprendido, pero también para matizarlo, corregirlo, rectificarlo, complementarlo... De este modo lo precisa Cavell: «El análisis de la película establece un llamamiento continuo a la experiencia de dicha película, o más bien de la memoria activa de esa experiencia (o una anticipación activa de adquirir experiencia)»²³.

4. La experiencia fílmica y la mediación del texto filosófico-fílmico

Se trata de indicaciones que nos ayudan a comprender mejor nuestra propuesta del texto filosófico-fílmico: recrear la experiencia del visionado de la película, favorecido porque, por ejemplo, en el propio género de la comedia de lo que trata es de experiencias humanas. Para Cavell es necesario que esa experiencia incluya tanto los aspectos visuales que implica ver lo que se proyecta en la pantalla, igualmente como sus aspectos verbales; pero anticipa una dificultad para aceptar ambos aspectos.

Me da la impresión de que incluso quienes están dispuestos a creer que los detalles de todo movimiento y posición de la cámara que realiza el retrato, pueden ser importantes a la hora de determinar de qué trata una película —a creer, es decir, que los hechos visuales de una película por la que uno se siente atraído pueden sobrevivir

23 *Íbid.*, p. 11.

al mismo tipo de atención que uno prestaría a los hechos verbales de un texto literario por el que uno se siente atraído —, incluso entre estas personas resulta difícil creer que las palabras habladas de una película deberían tomarse con la misma seriedad²⁴.

Probablemente sea algo debido al peso histórico de las *silent movies* que en cierto modo obligaron a conceptualizar el cine como un arte visual. Para Cavell no es algo que resulte tan claro de aceptar o de imponer. Por eso establece este imperativo hermenéutico: «Hay que sacar las películas de la página y trasladarlas, sirviéndose de la memoria de nuevo a la pantalla»²⁵.

En ello puede influir que la lectura de los guiones originales, o de los subtítulos, o de las notas que se han podido tomar mientras se visualizaba la película no invite a poner el mismo énfasis en estas palabras, lo reduzca a su mero enunciado escrito, pierda la fuerza con la que se hicieron presentes en la pantalla con una entonación, un gesto o una situación determinada, con la voz propia de un actor —o incluso de su actor de doblaje habitual—, o con una música de fondo...

Creemos que Cavell lo reconoce con bastante claridad. Y por eso propone «sacarlas de la página y trasladarlas, sirviéndose de la memoria»²⁶, es decir, lo que nosotros entendemos por enriquecer esas palabras con el contexto audiovisual que les otorgue plena fuerza. Por eso un texto filosófico-fílmico contiene muchas más indicaciones que lo que se puede leer en el guion, y en modo alguno es reemplazable por una copia de él.

Bien es cierto que las palabras del diálogo impresas en la página parecen demasiado pobres para ser portadoras de la importancia que tengo intención de darles. Y en cierto sentido es así: hay que sacarlas de la página y trasladarlas, sirviéndose de la memoria de nuevo a la pantalla... Sirva esto para indicar, sin negar que el cine es un medio visual, que el cine es un medio dramático²⁷.

Casi provocativamente Cavell señala que nos encontramos ante un

24 *Íbid.*, p. 11.

25 *Íbid.*, p. 11.

26 *Íbid.*, p. 11.

27 *Íbid.*, p. 11.

carácter propio de la conversación sobre cine, de su misterio y de su fuerza, pero también de su carácter un tanto enigmático. El filósofo lo caracteriza como “un epítome de la naturaleza de la conversación sobre el cine en general”. Sacar las palabras de la página y trasladarlas a la pantalla conlleva una manifiesta dificultad, según advierte Cavell. Consiste en que las palabras impresas dan más seguridad porque las palabras escritas se pueden citar y las imágenes en movimiento no. Pero sin ninguna duda se trata de un riesgo necesario, considera el autor de *Pursuits of Happiness*, porque forma parte de la conversación sobre el cine que quien habla sobre una película la revive, la experimenta, y eso le comporta en ocasiones repetidas una dificultad para comunicarse, para hacer entender.

El hecho de quienes están experimentando de nuevo, y expresando, fragmentos de una película son susceptibles de tornarse en cualquier momento incomprensibles (en cierto modo específico, quizá entusiastas hasta el punto del disparate) para aquellos que no la estén experimentando (de nuevo) constituye un epítome de la naturaleza de la conversación sobre el cine en general²⁸.

El carácter misterioso que tiene lo que escuchamos en la pantalla es que «estas palabras cinematográficas declaran su mimesis de palabras comunes, palabras de conversación diaria». Comprobamos, por tanto, que para Cavell hay que saber leer las películas como expresiones artísticas que invitan a su experimentación personal, aunque no sea siempre fácil de comunicar. Especialmente para esto resulta propicio el género de la comedia de renovación matrimonial que analiza en *Pursuits of Happiness*.

(...) la necesidad de ese riesgo a la hora de conversar acerca del cine como una característica reveladora de la conversación dentro de la película. Palabras que en un primer visionado pasan, y éste es su objetivo, como trivialidades que no merecen mayor atención, en otros resuenan y declaran su implicación en un entramado de significación. Estas palabras cinematográficas declaran por tanto su mimesis de palabras comunes, palabras de conversación diaria. De acuerdo con

28 *Ibid.*, p. 11.

esto, para alcanzar la maestría en la escritura cinematográfica y en la realización hace falta, en películas semejantes, ser un maestro en esta clase de mimesis²⁹.

5. El visionado atento de las películas, los textos filosófico-fílmicos y la revisión de la propia experiencia

La práctica del visionado atento de las películas y de sus posteriores elaboraciones como textos fílmicos o filosófico fílmicos se emparenta bien con lo que el filósofo de Harvard proponía con la rúbrica o etiqueta de “revisión de la propia experiencia”. Las películas cuentan experiencias cotidianas que hacen posible un examen de las vidas de los espectadores. Cavell sitúa esta noción en la tradición de Emerson y Thoreau.

(...) La revisión de la propia experiencia es una rúbrica que un norteamericano, o un norteamericano espiritual, podría dar al empirismo que practicaran Emerson y Thoreau. Me refiero a la rúbrica para captar el sentido, al mismo tiempo, de consultar la propia experiencia y de someterla a examen, y más allá de esto, de detenerse momentáneamente, de apartarse de cualquiera que sea su preocupación y de apartar su experiencia de su pista esperada, habitual, para encontrarse a sí misma, su propia pista: llegar a la atención³⁰.

Estamos ante una visión de la experiencia que exhibe un papel decisivo para el establecimiento de la relación entre cine y filosofía, pues implica la educabilidad de la experiencia de cada uno, algo en lo que se complementan el visionado de las películas y la lectura de textos filosóficos.

La moraleja de esta práctica es educar tu experiencia lo suficiente como para que sea digna de confianza. La trampa filosófica sería que la educación no puede lograrse antes de confiar. De ahí que Emerson

29 *Íbid.*, pp. 11-12.

30 *Íbid.*, p. 12.

se vea lógicamente obligado a dar lo mejor de sí mismo al Capricho. Sin embargo, la herencia americana de Kant (¿y no se adelantó a la experiencia?) es esencial para conformar el Trascendentalismo, y de ahí que entra en lo que hace a Emerson Emerson y en lo que hace a Thoreau Thoreau³¹.

¿Cómo se educa la propia experiencia? A lo que invitan los escritos y las trayectorias de Emerson y Thoreau es a desarrollar la confianza en la propia experiencia.

Animado por ellos, se aprende que sin esta confianza en la propia experiencia, expresada como una voluntad de encontrarle palabras, sin tomar interés de este modo por ella, uno no tiene autoridad sobre su propia experiencia. (De un modo similar, en *The Claim of Reason*, hablo de estar sin voz en la historia propia). Considero esta autoridad como el derecho a tomar interés en tu propia experiencia³².

La relación entre “confianza en la propia experiencia”, “voluntad de encontrarle palabras”, “interés por ella” confluye en lo que Cavell delimita como un «derecho a tomar interés en tu propia experiencia» que podríamos entenderlo como el contenido de las libertades de pensamiento, conciencia, religión, o incluso, del derecho a la educación.

Es lógico que Cavell extraiga consecuencias para la labor docente de este modo de entender la experiencia, pues se trata de situar dónde reside el verdadero aprendizaje, y al mismo tiempo, el recto ejercicio de la libertad de conciencia que hace posible el pluralismo de opiniones.

Supongo que la principal virtud de un profesor es incitar a sus alumnos a encontrar el camino hacia esa autoridad; sin ella, la memorización mecánica es el destino. El mundo, en condiciones mínimas de civilización, no podría, sin nuestra cooperación, separarnos de esta autoridad. Piensa que no es un aprendizaje ni para imponer tu experiencia al mundo ni para que el mundo te la imponga. (Estos son tipos de distorsión de la razón que Kant

31 *Ibid.*, p. 12.

32 *Ibid.*, p. 12.

llama fanatismo y superstición). Es el aprendizaje de la libertad de conciencia, que podría verse como convertirse en civilizado. A menos que se hable desde esa posición, ¿por qué deberían preocuparnos las afirmaciones sobre el valor, por ejemplo, del cine?”³³.

El sometimiento de la experiencia y de su objeto a una evaluación mutua le permite a Cavell localizar lo que el designa como “el buen encuentro” entre el espectador y las películas. Para ello el filósofo de Harvard propugna en su visión de la experiencia, “no aceptar ninguna experiencia determinada como definitiva”, lo que implica dejar entre en juego el concepto del «buen encuentro»³⁴.

Existe lo que se puede llamar momentos inspirados de lectura o escucha, del mismo modo que existen los momentos inspirados de redacción o composición... una obra que a uno le interesa no es tanto algo que ha leído como algo de lo que es lector; el contacto con ella se perpetúa, como con cualquier amistad por la que se siente cariño. (... En la medida en que la filosofía es una cuestión de prestar atención a los textos, la meditación es su trabajo antes de la argumentación, ya que el fin de la atención no puede expresarse en una conclusión que pueda extraerse del texto)³⁵.

Los textos que hemos citado de Cavell son por ellos mismos lo suficientemente enjundiosos como para que resulte conveniente su recapitulación.

a) La experiencia de una película requiere su recreación, tanto en sus aspectos visuales como en los verbales.

b) Los aspectos verbales fuerzan, especialmente en las comedias, a que se revivan las palabras más allá de su transcripción escrita.

c) De este modo se propicia que la conversación de las películas, al aproximarse a la comunicación diaria, sirva para que el espectador revise su propia experiencia.

33 *Íbid.*, p. 10.

34 *Íbid.*, p. 13.

35 *Íbid.*, p. 13.

d) En la tradición de Emerson y Thoreau se insta a la confianza en la propia experiencia como objetivo que hace posible su educación, y su relación con la libertad de conciencia y la civilización, por medio de los “buenos encuentros” con textos de la filosofía y la literatura y con las películas.

6. Sobre la experiencia integral desarrollada por el personalismo integral (Juan Manuel Burgos siguiendo el pensamiento de Karol Wojtyla)

El papel de la experiencia fue concebido en el personalismo de Karol Wojtyla como medio de superar el gran debate y la confrontación entre las dos grandes tradiciones filosóficas de Occidente, realismo e idealismo

Tras habernos centrado en la visión de la experiencia que tiene Stanley Cavell, en su tradición analítica centrada en el pensamiento ordinario, vemos oportuno ponerla en relación con la noción de la experiencia integral, tal y como la viene desarrollando el prof. Juan Manuel Burgos, expresiva del personalismo filosófico que arranca del pensamiento de Karol Wojtyla.

De este modo podremos comprobar cómo dos planteamientos filosóficos de tradiciones diferentes (analítica americana en el caso de Cavell, personalista en el caso de Burgos) tienen un punto de encuentro en la valoración de la experiencia, y, por tanto, de lo que las personas pueden juzgar en primera persona cuando ven una película. En la senda de Karol Wojtyla, Burgos ha situado al personalismo filosófico en un terreno epistemológico entre el realismo y el idealismo, arcando las debidas aproximaciones y distancias entre ambos.

El profesor Burgos se refiere en efecto a un “punto medio” entre estas tradiciones.

El personalismo ha visto con claridad la necesidad de alcanzar un punto medio y ha intentado mediar entre ambas tradiciones desde su concepto primigenio de persona, que es capaz de conocer el mundo, pero desde su subjetividad de persona única e irrepetible. La tónica general de estos pensadores ha consistido en rechazar tanto una objetividad pura e inalcanzable, como un relativismo radical. La persona, el ser humano, puede conocer el mundo pero siempre

desde su subjetividad y posición particular³⁶.

Resulta importante destacar como para Juan Manuel Burgos la experiencia del hombre con la escisión del aspecto interior y exterior se encuentra en la raíz de la división de esas dos corrientes de pensamiento filosófico. En efecto, Karol Wojtyła no sólo expresó ese deseo de superar la controversia entre idealismo y realismo. También realizó un diagnóstico que al mismo tiempo apunta su solución mediante un método propio, que Juan Manuel Burgos ha denominado como «experiencia integral»³⁷.

Me atrevería a decir que la experiencia del hombre con la característica escisión del aspecto interior y exterior se encuentra en la raíz de la división de esas dos potentes corrientes de pensamiento filosófico, la corriente objetiva y la subjetiva, la filosofía del ser y la filosofía de la conciencia... se debe generar la convicción de que, en lugar de absolutizar cualquiera de los dos aspectos de la experiencia del hombre, es necesario buscar su recíproca interrelación³⁸.

¿Nos encontramos ante una visión específica de la experiencia? ¿Qué visión tiene de la experiencia Karol Wojtyła? Juan Manuel Burgos nos aproxima hacia su especificidad.

Se trata, naturalmente, de una visión específica de la experiencia, a la que hemos denominado *experiencia integral*³⁹ porque se caracteriza por poseer, simultáneamente, carácter objetivo, subjetivo, sensible e

36 Burgos, Juan-Manuel: *La fuente originaria. Una teoría del conocimiento*. Madrid: Palabra. 2022. Impreso. Pro-manuscrito del autor.

37 En diversas obras el profesor Burgos ha estudiado con detalle lo que caracteriza la experiencia integral, un concepto que Karol Wojtyła no denominó literalmente así, aunque dejó bien establecidas sus líneas fundamentales. Véanse al respecto, además de la ya citada: Burgos; 2018; 2021a y 2021b. Burgos, Juan-Manuel, *La experiencia integral. Un método para el personalismo*. Madrid: Palabra, 2015. Impreso. Burgos, Juan-Manuel. *La vía de la experiencia o la salida del laberinto*. Madrid: Rialp, 2018. Impreso. Burgos, Juan-Manuel. *Personalismo y metafísica. ¿Es el personalismo una filosofía primera?* Madrid: Ediciones Universidad de San Dámaso; 2021. Impreso.

38 Wojtyła, Karol. *Persona y acción*. Madrid: Palabra, 2017. Impreso.

39 El subrayado es nuestro.

intelectual. La experiencia wojtyliana es, además, un hecho vivencial; no es un puro proceso cognoscitivo, sino la relación vivencial con el mundo en el que se nos da experiencialmente la realidad. Solo en un segundo momento estabilizamos esa experiencia a través de la inducción generando *eidos* o unidades de significado⁴⁰.

La obra que el profesor Burgos está preparando, *La fuente originaria. Una teoría del conocimiento*, cuya edición preliminar ha tenido la bondad de facilitarnos, avanza en la descripción de lo que supone la experiencia integral y la propone como fuente originaria.

La experiencia es el medio de contacto de los hombres con la realidad, entendiendo realidad, en el sentido más amplio posible, por lo que incluye no solo cosas, objetos y personas, sino todo el mundo de la intimidad personal, propio y ajeno, en la medida en que nos resulta accesible. Es el medio originario, principal y único, pues todos los procesos cognoscitivos que tratan de la realidad —no los relativos a la ficción— dependen de él y se basan sobre él. Todo conocimiento del tipo y orden que sea tiene su base en la experiencia, pues la experiencia, simplemente, es el modo de contacto con lo real. Por eso, podemos definir o describir a la experiencia como la *fuentes originaria*: el lugar de donde todo procede, del que se alimenta cualquier fuente, embalse, pantano o surtidor. El comienzo epistemológico radical en el que todo se origina y en el que toda realidad encuentra su explicación primera y última⁴¹.

7. La experiencia sobre la película frente a teorías fílmicas que la anulan

Los planteamientos de Cavell y de Juan Manuel Burgos convergen en la reivindicación de la experiencia como base primera del conocimiento. El profesor vallisoletano es claramente explícito al respecto: «(...) *la experiencia*

40 Op. cit. *La fuente originaria. Una teoría del conocimiento*, p. 4.

41 *Ibid.*, pp. 9-10.

integral es un saber primero y radical puesto que no es posible ir más allá en ningún sentido ya que no hay un más allá de la experiencia. Esta, en efecto, no sólo es el principal y primer medio de acceso a la realidad, sino el único»⁴².

Ninguno de los dos predica que la experiencia sea una instancia autosuficiente de conocimiento. Cavell expone la necesidad de su educación a partir de la confianza en ella por medio de los buenos encuentros; Burgos expone la necesidad de estabilizar la experiencia por medio de la inducción y de la comprensión crítica. Pero ambos coinciden en subrayar en lo inadecuado de los intentos en los que interpretaciones o teorías busquen desplazar la experiencia del propio espectador, la libertad de conciencia que desde ella se promueve.

La reivindicación de la experiencia en el cine tiene un claro punto de encuentro con la crítica a las teorías fílmicas⁴³ que acaban aceptando una metodología positivista, tal y como ya denunciara Noël Carroll⁴⁴. Si lo que un espectador ve, debe ser sustituido por “lo que debe ver” y en este “deber” se incluye el seguimiento estricto de las premisas de una de estas teorías fílmicas –por ejemplo, psicoanalítica o sociológico-marxista–, nos encontramos con que esas teorías han desplazado la experiencia como punto de partida del conocimiento.

Sin que ello suponga negar el valor que las teorías pueden aportar al análisis de una película –algo hacia lo que algunos críticos que aman el cine están tentados a inclinarse, como es el caso de Roger Ebert⁴⁵– de lo que se trata es de evitar el peligro de una teorización que suprima la aventura personal completamente necesaria para la investigación filosófico-fílmica de enfrentarse a una película, de tener un buen encuentro con ella.

42 Op. cit. *Personalismo y metafísica. ¿Es el personalismo una filosofía primera?*, p. 134.

43 Entendiendo por tales: «Cada una de las reflexiones que tratan desde la estética, la sociología, la semiótica, la psicología, la fenomenología, el estructuralismo o cualquier otra disciplina el conjunto del hecho cinematográfico o algún aspecto, como el modo de significación del texto audiovisual, los géneros y formatos, los estilos y movimientos históricos, la recepción y los públicos, etcétera». (Sánchez-Noriega, José Luis: *Historia del Cine*. Madrid: Alianza Editorial, 2002. Impreso.

44 Carroll, Noel. “Prospects for Film Theory: A Personal Assessment”. T. E. Wartenberg, *The Philosophy of Film. Introductory Text and Readings*. Malden MA: Blackwell Publishing, 2005. Impreso.

45 Ebert, Robert: *Awake in the Dark. The best of Roger Ebert. Forty Years of Reviews, Essays and Interviews*. Chicago: The University of Chicago Press, 2006. Impreso.

Estabilizar la experiencia fílmica por medio de la inducción puede requerir el contraste con las teorías fílmicas, pero siempre como unos elementos de análisis más, no como la cancelación de la propia experiencia.

8. El trayecto cognoscitivo, también recorrido pasionalmente, que llamamos *experiencia fílmica*

Se trata de un planteamiento que en parte se ve reflejado en el espléndido trabajo de Imanol Zumalde, *La experiencia fílmica. Cine, pensamiento y emoción* (Zumalde, 2011)⁴⁶. Frente a los intentos de subordinar las películas a las pretensiones ideológicas de determinadas comunidades o a los esquemas de interpretación cerrados de determinadas escuelas, “no existe otra fórmula que describir las singulares condiciones en las que la materia de expresión audiovisual orienta al espectador en ese trayecto cognoscitivo, también recorrido pasionalmente, que llamamos *experiencia fílmica*.”⁴⁷

La experiencia fílmica como trayecto cognoscitivo y pasional sólo orienta al espectador si se parte de las singulares condiciones de la película. En consecuencia, para Zumalde el análisis textual se encuentra al servicio de la experiencia fílmica.

(...) funciona como un *potenciador del placer* de la experiencia estética porque es la herramienta que pone al descubierto con mayor aprovechamiento los resortes narrativos, discursivos y textuales que nos hacen pensar y sentir al entrar en contacto con un discurso (en nuestro, caso, fílmico). En paralelo a la lectura crítica (aquella que, tras hacer suyos los placeres del texto, se interroga sobre los fundamentos del *mundo posible* que los ha albergado), el deleite intelectual que dimana del análisis esclarecedor forma parte de esos recónditos *placeres retrospectivos* involucrados en la experiencia fílmica⁴⁸.

46 Zumalde, Imanol. *La experiencia fílmica. Cine, pensamiento y emoción*. Madrid: Cátedra, 2011. Impreso. Cfr. Zumalde, Imanol, “La emoción fílmica. Un análisis comparativo de las teorías cinematográficas”. *Revista Latina de Comunicación Social*, no. 66, 2011, pp. 326-349. Impreso. doi:10.4185/RLCS-66-2011-936-326-349.

47 *Íbid.*, p. 97.

48 *Íbid.*, p. 97.

Para algunos el cine parece brindar además la posibilidad de hacer llegar lo sagrado o lo inteligible como puro sensible. De este modo vamos a concluir esta vinculación de la experiencia con el texto filosófico fílmico acudiendo a otras coordenadas de filosofía del cine, las de Alain Badiou, que presenta el cine como una «experimentación filosófica»⁴⁹. De este modo podemos comprobar que la propuesta del personalismo fílmico y de Cavell encuentran espacios de encuentro siempre y cuando los análisis de las películas partan de su visionado atento y no las reduzcan a esquemas preconcebidos de modo apriorístico. Para Badiou el cine es un arte de la época del fin de la metafísica (en el sentido que Heidegger da a esta expresión) porque sus síntesis van contra el dualismo metafísico. Para ilustrar esta tesis cita un ejemplo.

¿Cuál es la diferencia en el cine entre lo sensible y lo inteligible? No la hay, en realidad. Lo inteligible en el cine, es sólo una acentuación de lo sensible: un color, una luz de lo sensible. También por eso el cine puede ser un arte de lo sagrado, como es un arte del milagro... el cine brinda la posibilidad de hacer llegar lo sagrado o lo inteligible como puro sensible⁵⁰.

Badiou llega a sostener que quizás el cine sea el único arte capaz de ser milagroso. En efecto, en un breve y brillante análisis de *Viaggio in Italia* (*Te querré siempre*, 1954) Badiou justifica esta relación del cine con el amor y el milagro.

El filme va a terminar justamente con la reconstrucción verdadera del amor. Y esa reconstrucción en realidad explicita una especie de milagro. Rossellini nos quiere decir que el amor es más fuerte que la voluntad, y que cuando ustedes hacen esfuerzos para salvar la pareja, están en una abstracción, que en realidad algo de la pareja debe salvarse por sí mismo. Como si el amor fuese un nuevo asunto y no el objeto de una negociación. En el fondo, nos quiere decir que el amor no es un contrato, que es un acontecimiento. Entonces, si puede

49 Badiou, Alain. "El cine como experimentación filosófica". Yoel, Gerardo. *Pensar el cine 1: imagen, ética y filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2004. Impreso, pp. 23-82.

50 *Ibid.*, p. 41.

ser salvado, lo será por un acontecimiento. En la secuencia final se va a filmar el milagro, no les cuento los detalles, deben verlo. Todo sucede en medio de la multitud. Pero lo impactante es que se puede filmar el milagro. Es eso lo notable. Y quizás el cine sea el único arte capaz de ser milagroso, porque una manera de atravesar la historia del cine puede ser buscar todas las secuencias de milagros, explícitas o no, uno de los temas preferidos por el cine. Porque se puede filmar un milagro... desde el interior de lo sensible, únicamente por ligeras modificaciones del valor de lo sensible. Y particularmente por un uso de la luz⁵¹.

Dando un paso, Badiou sostiene que «el cine puede decirnos que existe realmente la posibilidad de un milagro permanente». La obra de Rossellini, como la Bresson o la de Ozu para Badiou hace visible en la pantalla la posibilidad del milagro permanente. Nosotros podemos añadir la de McCarey, Capra, Ford, Borzage o Leisen, sólo por citar algunos de los autores del personalismo fílmico.

Todo ellos parecen coincidir en que la narración fílmica les permite mostrar tanto el carácter misterioso de la vida humana, como la posibilidad de que ocurran acontecimientos que ofrecen verdadera novedad, porque escapan del cálculo o de la previsión meramente racional.

El cine puede decirnos esto: existe realmente la posibilidad de un milagro permanente. Entonces me señalarán: 'Si el milagro es permanente, ya no es un milagro'. Precisamente, el cine nos dice otra cosa. Nos dice, nos promete, pero no es el que mantiene la promesa, es que la hace. Siempre puede ocurrir el milagro, nos promete, y sigue siendo un milagro. No es porque siempre haya milagro que el milagro deviene la vida corriente. El cine es el milagro de lo visible como milagro permanente y como ruptura permanente. Entonces esto es sin duda lo que le debemos al cine, es lo que la filosofía debe tratar de entender del cine. Tal vez una experiencia, antes del cine, estaba cerca de ello: la experiencia del amor⁵².

51 *Íbid.*, pp. 41-42

52 *Íbid.*, p. 50.

La conclusión que Badiou extrae es clara y contundente: «esto es algo que el cine nos aporta: una suerte de amor en imágenes». El tratamiento filosófico del cine ha llevado a Badiou a establecer un nexo firme entre el amor y el cine, algo que sería imposible plantear sin la experiencia de la cinefilia, del amor por el cine. El texto filosófico fílmico, como comprobamos a lo largo de nuestra investigación por medio de retener nuestra mirada en cada una de las películas de La Cava, Stevens, Koster, Capra, McCarey, Leisen o Ford... nos pone en situación, según Cavell, de devolver las palabras a la pantalla, de retomar la conversación filosófica iniciada en la pantalla. O de, según Badiou, de comprobar el vínculo tan peculiar entre el cine y el amor. En definitiva de regresar, según Burgos, a la fuente originaria, a la experiencia de las personas y de la realidad al margen de la cual la tarea del conocimiento se muestra frustrada de antemano.

Hay un vínculo extraño entre el cine y el amor. No sólo porque el cine habla mucho del amor — ya lo hemos dicho —, sino porque uno y otro proponen síntesis, la síntesis entre continuidad y discontinuidad. Y tanto uno como el otro, finalmente, hacen la misma promesa, la promesa de la permanencia del milagro. En el fondo, la filosofía gira en torno a esta cuestión: ¿la verdadera vida está presente? ¿Está verdaderamente presente? ¿La verdadera vida es una vida? ¿Una vida que dura, una continuidad, un milagro pero una continuidad? Y esto es algo que el cine nos aporta: una suerte de amor en imágenes. Por eso lo amamos. Amamos que él sea este amor en imágenes⁵³.

53 *Íbid.*, p. 52.

9. Bibliografía

Aumont, Jacques, y Marie, Michel. *Análisis del film*. Trad. Losilla, Carlos. Barcelona, Buenos Aires: Paidós, 1990. Impreso.

Badiou, Alain. "El cine como experimentación filosófica". Yoel, Gerardo. *Pensar el cine 1: imagen, ética y filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2004. Impreso.

- *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2005. Impreso.

Burgos, Juan-Manuel: *La fuente originaria. Una teoría del conocimiento*. Madrid: Palabra. 2022. Impreso.

- *La experiencia integral. Un método para el personalismo*. Madrid: Palabra, 2015. Impreso.

- *La vía de la experiencia o la salida del laberinto*. Madrid: Rialp, 2018. Impreso.

- *Personalismo y metafísica. ¿Es el personalismo una filosofía primera?* Madrid: Ediciones Universidad de San Dámaso; 2021. Impreso.

Carroll, Noel. "Prospects for Film Theory: A Personal Assessment". T. E. Wartenberg, *The Philosophy of Film. Introductory Text and Readings*. Malden MA: Blackwell Publishing, 2005. Impreso.

Cavell, Stanley: *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge MA: Harvard University Press, 1981. [Cavell, Stanley. *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*. Trad. Iriarte, Eduardo, y Cerdán, José. Barcelona: Paidós-Ibérica, 1999. Impreso].

- *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996. [Cavell, Stanley. *Más allá de las lágrimas*. Trad. Pérez Chico. Boadilla del Monte, Madrid: Machadolibros, 2009. Impreso].

- *Cities of Words: Pedagogical Letters on a Register of the Moral Life*. Cambridge, Massachusetts; London, England: Harvard University Press, 2004. Impreso. [Cavell, Stanley. *Ciudades de palabras. Cartas pedagógicas sobre un registro de la vida moral*. Trad. Alcoriza, Javier, y Lastra, Antonio. Valencia: PRE-TEXTOS, 2007. Impreso].

- *Le cinéma, nous rend-il meilleurs? Textes rassemblés par Élise Domenach et traduits de l'anglais par Christian Fournier et Élise Domenach*. Paris: Bayard, 2010. Impreso. [Cavell, Stanley. *El cine, ¿puede hacernos mejores?* Buenos Aires: Katz ediciones, 2008. Impreso].

Ebert, Robert. *Awake in the Dark. The best of Roger Ebert. Forty Years of Reviews, Essays and Interviews*. Chicago: The University of Chicago Press, 2006. Impreso.

Muñoz-Fernández, Horacio. *Filosofía y cine. Filosofía sobre cine y cine como filosofía*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2020. Impreso.

Peris-Cancio, José-Alfredo, "Conversaciones cavellianas sobre *Midnight* (1939) de Mitchell Leisen". *SCIO. Revista de Filosofía*, no. 10, pp. 217-317, Valencia: Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir. Impreso. Sánchez-Noriega, José Luis. *Historia del Cine*. Madrid: Alianza Editorial. Impreso.

Peris Cancio, José Alfredo y Sanmartín Esplugues, José. "Los pasos de la liberación en el texto filosófico fílmico de *Ruggles of Red Gap* de Gap de Leo McCarey (1935)". <https://proyectoscio.ucv.es/filosofia-y-cine/los-pasos-de-la-liberacion-en-el-texto-filosofico-filmico-de-ruggles-of-red-gap-de-leo-mccarey-1935/>. Accedido 31 Enero 2022.

- "La importancia de la experiencia en el texto filosófico fílmico de *Ruggles of Red Gap* de Leo McCarey (1935)", *Proyecto Scio*. https://proyectoscio.ucv.es/filosofia-y-cine/la-importancia-de-la-experiencia-en-el-texto-filosofico-filmico-de-ruggles-of-red-gap-de-mccarey-1935/#_ftn3. Accedido 31 Enero 2022.

Sanmartín Esplugues, José, y Peris-Cancio, José-Alfredo. *Cuadernos de Filosofía y Cine 05. Elementos personalistas y comunitarios en la filmografía de Mitchell Leisen desde sus inicios hasta "Midnight" (1939)*. Valencia: Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir. 2019, pp. 9-38. Impreso.

Wojtyła, Karol. *Persona y acción*. Madrid: Palabra, 2017. Impreso.

Zumalde, Imanol: *La experiencia fílmica. Cine, pensamiento y emoción*. Madrid: Cátedra, 2011. Impreso.

- "La emoción fílmica. Un análisis comparativo de las teorías cinematográficas". *Revista Latina de Comunicación Social*, no. 66, pp. 326-349, 2011. Impreso.