



REVISTA DE FILOSOFÍA

...RAFAEL BALZA GARCÍA: **Observaciones antropológicas (II). Las antropologías de Wittgenstein: una filosofía etnográficamente orientada** ...
FRANCO DONATO PATUTO GONZÁLEZ: **Herencias nietzscheanas en el siglo XX. Un compendio de las lecturas de Heidegger y Löwith** ...
MARÍA RITA MORENO: **Razón, subjetividad y sufrimiento: elementos para un análisis adorniano de la modernidad** ...
CARLOS F. ÁLVAREZ G., JUAN D. HERNÁNDEZ A. Y MARC PALLARÉS P.: **Biomedical and Ontological Transformation of Death Into Sickness** ...
ENRIC BURGOS: **Stanley Cavell y el círculo escéptico del medio cinematográfico** ...
JENIREÉ SERRANO MARTOS: **La deuda de Foucault: cuando la genealogía se convierte en tergiversación** ...
VICENTE MORENO SOLIS: **Razón, afecto y corporeidad: hacia un abordaje integral de la conducta intencional** ...

Universidad del Zulia
Facultad de Humanidades y Educación
Centro de Estudios Filosóficos
"Adolfo García Díaz"
Maracaibo - Venezuela

Nº 95
2020 - 2
Mayo - Agosto

Revista de Filosofía, N° 95, 2020-2, pp.123-138

Stanley Cavell y el círculo escéptico del medio cinematográfico

Stanley Cavell and the Medium of Film's Skeptical Circle

Enric Burgos

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3721-2472>

Universitat de València - València - España

Universitat Jaume I - Castelló de la Plana – España

enric.burgos@uv.es

Resumen

Partiendo de lo expuesto en *The World Viewed*, el presente artículo se propone explicitar los vínculos existentes entre el estudio del medio cinematográfico que realiza Stanley Cavell en el mencionado título y el particular enfoque de la problemática escéptica que el filósofo despliega en el conjunto de su obra. Durante el recorrido, tanto sus consideraciones sobre el estatuto ontológico de la imagen cinematográfica como su postura en torno a la siempre provisional recuperación del escepticismo serán contrastadas con lo mantenido por otros autores (como Bazin o Panofsky) con los que tradicionalmente se ha vinculado a Cavell.

Palabras clave: Escepticismo; cine; Stanley Cavell; imagen del mundo; realismo.

Abstract

Following that revealed in *The World Viewed*, this article aims to highlight the links between Stanley Cavell's study of the medium of film and the particular approach to the skeptical problem that the philosopher displays in other titles. On our journey, both his thoughts on the ontological status of the cinematographic image and his position on the ever-provisional recovery from skepticism will be compared to that which other authors who have been traditionally linked to Cavell (such as Bazin or Panofsky) maintain.

Keywords: Skepticism; Cinema; Stanley Cavell; World-view; Realism.

Introducción

El examen del medio cinematográfico que Stanley Cavell lleva a cabo en *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*¹ no ha tenido la acogida de la que han disfrutado otros libros suyos. No es solo que la filosofía académica haya preferido atender a otros títulos del autor, sino que tampoco en el terreno de los estudios audiovisuales ha despertado una especial atención. En un contexto cultural cada vez más especializado como el nuestro, tal vez la obra haya resultado poco *filosófica* para unos y excesivamente *filosófica* para otros. O quizás una de las razones por las que ha sido relativamente ignorada apunte a la dificultad que entraña para el lector enfrentarse a un libro aparentemente disperso y a todas luces no sistemático². Ciertamente, *The World Viewed* no proporciona una teoría, y menos todavía una que sea capaz de desentrañar los misterios del medio o que pueda ser aplicada rutinariamente al análisis de films. Es la experiencia personal que Cavell tiene (del medio, de las películas) la que pretende guiar su investigación, y no una metodología científica que se sitúe más allá de esta experiencia³.

- 1 CAVELL, Stanley, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film. Enlarged Edition*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1979.
- 2 De una u otra manera, diversos autores se han referido a este motivo. Véase, por ejemplo, ROTHMAN, William y KEANE, Marian, *Reading Cavell's The World Viewed. A Philosophical Perspective on Film*, Wayne State University Press, Detroit, 2000, p. 24; RIBES, Diego, "Observaciones sobre la escritura de Stanley Cavell" en CAVELL, Stanley: *En busca de lo ordinario: líneas del escepticismo y romanticismo*, trad. de Diego Ribes, Cátedra, Madrid, 2002, pp. 11-49; ROTHMAN, William, "La unión del cine y la filosofía en el pensamiento de Stanley Cavell" en *Binaria. Revista de comunicación, cultura y tecnología*, nº 3, 2003, p. 309.
- 3 Cavell quiere alejarse así de la tendencia académica del momento a aplicar corrientes de pensamiento al estudio del cine. Pensemos por ejemplo en el recurso al estructuralismo de Lévi-Strauss por parte de Peter Wollen, en la semiótica de Metz, en el psicoanálisis de Lacan o en el marxismo de Althusser.

Se podría objetar, sin embargo, que Cavell se sirve de una especie de marco teórico previo proveniente —principalmente— de la filosofía wittgensteiniana y que había tenido ocasión de desarrollar tanto en *Must We Mean What We Say?*⁴ —su único libro anterior a *The World Viewed*— como en su tesis doctoral, que años más tarde y con los adecuados cambios acabaría transformándose en *The Claim of Reason*⁵. En su defensa esgrimiremos que, por un lado, este supuesto marco teórico no constituiría en absoluto una metodología sistemática y científica y que, por el otro, no encontramos en Cavell una base filosófica inamovible y previamente asentada al margen de sus reflexiones sobre el fenómeno cinematográfico. De hecho, en su primera obra dedicada al cine, el autor se esfuerza por otorgar al estudio del medio la especificidad e independencia que merece y por partir de su vivencia cinemática para que esta (re) elabore sus pensamientos y no al contrario.

No hay en *The World Viewed*, por tanto, más que puntuales referencias anecdóticas (en el prefacio, en alguna nota al pie) a la producción anterior de Cavell, ninguna remisión explícita a cuestiones clave de su filosofar como por ejemplo la apuesta por el restablecimiento de lo ordinario, la distinción entre escepticismo sobre el mundo externo y escepticismo sobre las otras mentes, la noción de reconocimiento o la verdad que el escepticismo nos enseña. Esta circunstancia nos anima a plantearnos la tarea de contextualizar *The World Viewed* en el conjunto del pensamiento del filósofo y, consiguientemente, de mostrar cómo la peculiaridad de la aportación cavelliana a la teoría filmica radica en un original acercamiento en el que el dispositivo cinematográfico y el escepticismo moderno se exploran mutuamente. Al fin y al cabo, no puede ser de otro modo para un autor que encuentra en el escepticismo su principal impulso para escribir y que no piensa que este sea solo una cuestión epistemológica ni tampoco patrimonio exclusivo de la filosofía académica y profesional; para un autor que, a fin de cuentas, mantiene que la condición escéptica moderna marca nuestra cultura y que esta, con sus manifestaciones (como la cinematográfica), ofrece valiosas muestras de (y respuestas a) la insatisfacción que genera dicha condición.

Con tal objetivo en mente nos dedicaremos en primera instancia a acercarnos a las reflexiones de *The World Viewed* en torno al estatuto ontológico de la imagen cinematográfica, contrastándolas con los planteamientos que otros —principalmente Bazin y Panofsky— han mantenido al respecto. Posteriormente, y partiendo de las pistas que nos ofrece el *post scriptum* que se añadió a la reedición de *The World*

4 CAVELL, Stanley, *Must We Mean What We Say?*, Charles Scribner's Sons, New York, 1969 [¿Debemos querer decir lo que decimos?, trad. de Diego Ribes, Prensas de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2017].

5 CAVELL, Stanley, *The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality and Tragedy*, Clarendon Press, Oxford, 1979 [*Reivindicaciones de la razón*, trad. de Diego Ribes, Síntesis, Madrid, 2003].

Viewed de 1979, evidenciaremos las conexiones existentes entre el estudio del medio cinematográfico de Cavell y su singular enfoque de la problemática escéptica. Por último, y tras vincular *The World Viewed* no solo con el escepticismo sobre el mundo externo sino también con el problema de las otras mentes y el autoconocimiento, remarcaremos la manera como el cine permite *vivir con* el escepticismo sin *caer en él* a la vez que apuntamos las principales diferencias existentes entre la (siempre transitoria) recuperación que plantea Cavell y las resoluciones que alcanzan aquellos pensadores del cine (entre los que se encuentran los ya mencionados) con los que habitualmente se ha relacionado al norteamericano.

1. El cine como sucesión de proyecciones automáticas de mundo

Hacia el ecuador de *The World Viewed*, Cavell ofrece una suerte de definición del medio cinematográfico que pretende recoger varios términos que han ido apareciendo en la primera mitad del libro. Ni el fragmento supone un momento realmente climático ni tampoco esta definición —como suele ser habitual Cavell— resulta concluyente, pero nos aprovecha inmejorablemente para comenzar nuestro recorrido:

The material basis of the media of movies (as paint on a flat, delimited support is the material basis of the media of painting) is, in the terms which have so far made their appearance, *a succession of automatic world projections*. “Succession” includes the various degrees of motion in moving pictures: the motion depicted; the current successive frames in depicting it; the juxtapositions of cutting. “Automatic” emphasizes the mechanical fact of photography, in particular the absence of the human hand in forming these objects and the absence of its creatures in their screening. “World” covers the ontological facts of photography and its subjects. “Projection” points to the phenomenological facts of viewing, and to the continuity of the camera’s motion as it ingests the world⁶

Procederemos a continuación a comentar cada uno de los cuatro elementos de esta *sucesión de proyecciones automáticas de mundo*. Y lo haremos atendiendo en primera instancia al adjetivo *automáticas* que nos servirá para ofrecer un primer acercamiento a la noción cavelliana de automatismo, sobre la que tendremos que volver más adelante. Nos centraremos ahora en una de las dos acepciones principales que advertimos en el término —en aquella a la que remite el pasaje citado— y a la que nos referiremos posteriormente como *automatismo mecánico* para evitar confusiones.

La ausencia de la mano humana con la que Cavell relaciona el automatismo del medio cinematográfico nos dirige a su base fotográfica. Al mantener que la formación de imágenes se produce mecánicamente mediante la interacción de la luz emitida por

6 CAVELL, Stanley, *The World Viewed*, op. cit., pp. 72-73. Las cursivas son del autor.

el objeto y la cámara y sin intervención del sujeto⁷, el autor parece seguir la línea apuntada por Bazin:

La originalidad de la fotografía con relación a la pintura reside [...] en su esencial objetividad. Tanto es así que el conjunto de lentes que en la cámara sustituye al ojo humano recibe precisamente el nombre de “objetivo” [...] Por vez primera una imagen del mundo exterior se forma automáticamente sin intervención creadora por parte del hombre, según un determinismo riguroso⁸.

Ahora bien, Cavell cuestiona el vínculo que el francés establece entre automatismo y realismo y niega la afirmación baziniana según la cual la fotografía hereda la obsesión realista de la pintura y libera las artes plásticas de tal obsesión⁹. Para Cavell no hay ningún tipo de competición entre fotografía y pintura y, lo que es más importante, el automatismo fotográfico no solo aleja al cine del resto de artes sino que nos anima asimismo a investigar el medio cinematográfico desde otros enfoques que le sean más propios. No en vano, y en virtud del automatismo mecánico, la base física del cine no solo comprende la cámara —como artefacto físico responsable de la formación de imágenes— sino también, y de manera muy especial y distintiva para Cavell, el *mundo* que se ofrece para ser visto. De la mano del automatismo llegamos, pues, a ese otro término de la expresión “sucesión de proyecciones automáticas de mundo” que estamos comentando.

Insistiendo en las diferencias entre fotografía y pintura, Cavell sostiene que mientras un cuadro *es* un mundo, una fotografía es *del* mundo, *de* la realidad como un todo: la fotografía mantiene *la condición de presente* [*presentness*] del mundo¹⁰. A diferencia de cuanto sucede con la pintura —esto es, que el mundo del cuadro no es continuo con el mundo de su marco y que en el marco encuentra este mundo sus límites—, en la fotografía (como también en el cine) la presencia implícita del resto del mundo, y su explícito rechazo, son tan esenciales en nuestra experiencia como lo es aquello que explícitamente se presenta¹¹. Cavell, no obstante, se encarga de seguir desmarcándose de las posturas mantenidas por Bazin y Panofsky¹² afirmando que el rol de la realidad en el cine es el de ser proyectada (exhibida, vista):

7 Ibid., p. 23.

8 BAZIN, André, *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, 2001, pp. 27-28.

9 Ibid., p. 30.

10 CAVELL, Stanley, *The World Viewed*, op. cit., p. 23.

11 Ibid., p. 24.

12 El escrito al que Cavell se refiere es PANOFSKY, Erwin, “Style and Medium in the Moving Pictures” en TALBOT, Daniel (ed.), *Film: An Anthology*, Simon and Schuster, New York, 1959, pp. 15-32 [“El estilo y el medio en la imagen cinematográfica” en *Archivos de la Filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, n° 35, 2000, pp. 159-177] pero en ningún caso cita PANOFSKY, Erwin, *La*

They both wish, correctly, to emphasize that on film reality is not merely described or merely represented. But obviously it is not actually present to us either (anyway, obviously not present with us) when it appears to us on the screen. So I was led to consider that what makes the physical medium of film unlike anything else on earth lies in the absence of what it causes to appear to us; that is to say, in the nature of our absence from it; in its fate to reveal reality and fantasy (not by reality as such, but) by projections of reality, projections in which [...] reality is freed to exhibit itself¹³.

El término *proyección* permite a Cavell redundar en la diferencia existente entre pintura y fotografía/cine. El cine *transcribe* visualmente la realidad y la *proyecta*, pero no la representa como hace la pintura. El cine no consiste en la representación de cosas, sino en cosas *filmadas* y *proyectadas* sobre una pantalla, en cosas *vistas*. Con *proyección* Cavell quiere recoger esta *visión* a la que alude el mismo título del libro y con la que pretende dejar constancia de los vínculos que lo ligan con los planteamientos de Heidegger¹⁴. Incorporando la noción heideggeriana de *Weltanschauung* [*world-view*, visión o imagen del mundo], Cavell nos habla de un cine que nos presenta *vistas* del mundo (el mundo *visto*), una imagen del mundo y no *el mundo como tal* como sugiere Panofsky¹⁵. Efectivamente, la película depende de la realidad que se imprime en el celuloide y que se proyecta en la pantalla, pero no nos es objetivamente dada sino filtrada, como diría Cavell, a través de un estado normal de fantasía¹⁶. Al invocar la *Weltanschauung* heideggeriana el filósofo estadounidense quiere dar cuenta de un cine que impone sus propias condiciones de visión (o revelación) y a la vez, rehuir del peligro que supondría considerar que el cine está condicionado por una serie de circunstancias y conceptos conocidos previamente a la experiencia y la historia del cine. Así las cosas, acudiendo al término *proyección* Cavell pretende plasmar el papel de humanos y máquinas en el trabajo de materializar o rematerializar el mundo¹⁷.

perspectiva como forma simbólica, Tusquets Editores, Barcelona, 1999. Resulta llamativo que Cavell no remita a la *perspectiva artificialis* y la pintura renacentista cuando vincula la imagen del mundo que proporciona el cine con el espíritu de la modernidad. Ignorando el asunto, Cavell tal vez nos esté dando otra muestra de su voluntad de desligar cine y pintura.

- 13 CAVELL, Stanley, *The World Viewed*, op. cit., p. 166.
- 14 HEIDEGGER, Martin, “La época de la imagen mundo” en HEIDEGGER, Martin, *Caminos de bosque*, Alianza, Madrid, 2010, pp. 63-90.
- 15 PANOFSKY, Erwin, “El estilo y el medio en la imagen cinematográfica”, op. cit., p. 177.
- 16 CAVELL, Stanley, *The World Viewed*, op. cit., p. 82.
- 17 CAVELL, Stanley, “Concluding Remarks Presented at Paris Colloquium on *La Projection du monde*” en ROTHMAN, William (ed.), *Cavell on Film*, State University of New York Press, New York, 2005, p. 285.

También la primera palabra de la formulación cavelliana (*sucesión*) apunta hacia la intervención (léase *int[erv]ención*, o si se prefiere, *in[ter]vención*) sobre la realidad que caracteriza al cine. Incluyendo los diversos grados de movimiento del film, la *sucesión* nos remite, entre otras cosas, a la tarea de montaje y a la insoslayable *manipulación* que supone. El movimiento que comporta el cambio de encuadre, de plano, de escena o de secuencia aparece motivado por el requerimiento de significado, de un significado que apunta hacia la mano humana que yuxtapone y relaciona las imágenes. *Sucesión* nos acerca de esta manera al movimiento dialéctico de las imágenes cinematográficas que nos permite hablar de significado y revelación.

Por lo visto hasta ahora, el sintagma “sucesión de proyecciones automáticas de mundo” recoge la misteriosa mezcla de “realidad” y “fantasía” que para Cavell caracteriza el cine: mientras que por un lado *automáticas* y *de mundo* parecen acercarnos al contacto inmediato con la realidad, el grupo constituido por *sucesión* y *proyección* incide en las dificultades que se le plantean a este supuesto acceso directo y objetivo. Sin embargo, y más allá de la posible validez de esta lectura de la expresión cavelliana, una mirada atenta nos revela que, en mayor o menor medida, la combinación de elementos reales y fantásticos del cine se encuentra contenida en cada uno de los cuatro componentes de la formulación.

No en vano, si recién destacábamos la participación humana que implicaba el término *sucesión*, bien podemos ahora subrayar que esta sucesión incluye también el movimiento real de los objetos que es capturado por la cámara. Algo parecido ocurriría con la palabra *proyección*. Del mismo modo como remarcábamos que lo que el cine nos ofrece no es el *mundo como tal* sino el mundo *visto*, podemos añadir en este momento que, aunque *visto*, aquello que nos ofrece es *mundo*. Pero sin duda, *automatismo* es el término que más nos aprovecha para hablar de estas ambivalencias. A pesar de que el uso de “automáticas” en el seno de la anterior cita de Cavell nos remite a un automatismo mecánico, la utilización polisémica del vocablo que hace Cavell a lo largo de *The World Viewed* contribuye decisivamente a esclarecer la cuestión que ahora nos ocupa.

Junto al automatismo mecánico que da cuenta de la causa material encontraríamos también en el cine la ineludible presencia de unos *automatismos expresivos* vinculados con la causa formal y el significado que otorga el agente humano¹⁸. Mientras el automatismo mecánico, como veíamos, nos acerca a la especificidad del cine —de su base física— respecto de las otras artes, los automatismos expresivos apuntan hacia aquello que comparte con ellas, a saber, la utilización significativa de las posibilidades ofrecidas por la base física del medio en cuestión. Y es que a pesar de que el *medium*

18 CAVELL, Stanley, *The World Viewed*, op. cit., p. 105.

del cine tenga su base física, la existencia del *medium* no queda físicamente asegurada y ha de ser lograda. Este logro corresponde a los automatismos expresivos con que los cineastas (como el resto de artistas) descubren las posibilidades de su arte a través del empleo de unos recursos que, lejos de comportar una significación prefijada, van adquiriéndola mediante su uso. Así pues, los descubrimientos de forma, género, tipo y técnica que constituyen los automatismos expresivos del cine son los que atribuyen significado a las posibilidades del medio, los que establecen lo que el cine puede ser.

Con esta postura, Cavell se aleja de la mantenida por Panofsky. Para Cavell, las posibilidades estéticas de un *medium* no nos vienen dadas, no son aplicaciones —como considera Panofsky¹⁹— sino creaciones del *medium*. En este sentido, la propuesta de Cavell sí que se acerca, en cambio, a la de Siegfried Kracauer. Resulta curioso que el autor no sea siquiera mencionado en *The World Viewed* cuando sus planteamientos resultan tan susceptibles de entrar en diálogo con los de Cavell. Pensemos por ejemplo en el paralelismo que se puede establecer entre los dos tipos de automatismo de Cavell y la distinción que entre propiedades básicas y técnicas del cine establece Kracauer²⁰ o entendamos el logro del *medium* del que estamos hablando a la luz de las siguientes palabras del alemán: “Sin duda, cualquier revelación de la cámara implica un registro, pero lo contrario no es cierto: el registro no es forzosamente revelador”²¹.

Hemos visto cómo, tanto si atendemos a las dos parejas de palabras que se perfilaban en la definición del medio cinematográfico que ofrece Cavell como si miramos con mayor detenimiento cada uno de los términos que la conforman, la consideración del cine como “sucesión de proyecciones automáticas de mundo” nos conduce a la enigmática especificidad de la experiencia cinemática. Esta experiencia nos acerca al misterio ontológico de la fotogénesis que Cavell se afana en enfatizar, a la intrigante transfiguración que procura la cámara y al misterioso vínculo que liga y a la vez separa la cosa proyectada de la cosa.

Ciertamente, ni sabemos muy bien cómo pensar la conexión entre la cosa y la fotografía de ella ni tampoco como ubicar esta última ontológicamente²², pero de acuerdo con Cavell, nuestros esfuerzos no tienen que ir dirigidos tanto a la tarea paralizante de atribuir grados de realidad al cine sino más bien a recordar y explorar, con la ayuda del cine, cuán misteriosa es nuestra relación con las cosas vistas. La experiencia cinemática nos hace debatirnos entre tomar la proyección sobre la pantalla

19 PANOFSKY, Erwin, “El estilo y el medio en la imagen cinematográfica”, op. cit., p. 177.

20 KRACAUER, Siegfried, *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Paidós, Barcelona, 1989, pp. 51-52.

21 Ibid., p. 66.

22 CAVELL, Stanley, *The World Viewed*, op. cit., pp. 17-18.

meramente como imagen o como algo real, reproduciendo la dialéctica escéptica y lanzándonos un reto. Nos dedicaremos, a continuación, a investigar las razones por las que Cavell mantiene que el cine nos deja como espectadores en la misma situación que el escepticismo y a valorar el alcance de tal desafío.

2. El cine como imagen en movimiento del escepticismo

Decíamos que, a diferencia de las otras artes y en virtud del automatismo, la fotografía y el cine eran capaces de preservar la condición de presente del mundo sin representarlo. Con esto, fotografía y cine parecen satisfacer un deseo intrínsecamente moderno (y escéptico), un deseo no solo de los artistas sino un deseo humano que se intensifica en occidente a partir de la Reforma²³, esto es, el deseo por el mundo recreado en su propia imagen. Así como el escéptico que Cavell caracteriza en *Reivindicaciones de la razón* trata el mundo como un objeto, nosotros —cuando miramos la pantalla de cine— tomamos como mundo aquello que no es sino una imagen de él.

El poder del cine, basado en su presentación automática de proyecciones, naturaliza así la relación con el mundo que propone el escéptico y que Descartes y la filosofía tradicional asumen, esa relación deteriorada que se impone cuando la comprensión del mundo no llega más allá de nuestras concepciones metafísicas de este²⁴. Es esto lo que lleva a Cavell a mantener que el medio cinematográfico conduce el problema de la realidad a un extremo definitivo²⁵ en “More of *The World Viewed*”, el apéndice que añadió al libro con motivo de su reedición casi una década después y que facilita el establecimiento de puentes entre su estudio del medio cinematográfico y sus planteamientos sobre el escepticismo moderno. Es también allí donde encontramos la siguiente caracterización del cine que nos permitirá seguir avanzando en nuestra exposición: “Film is a moving image of skepticism: not only is there a reasonable possibility, it is a fact that here our normal senses are satisfied of reality while reality does not exist—even alarmingly, *because* it does not exist, because viewing it is all it takes”²⁶.

No hay que pasar por alto que el deseo moderno de tomar el mundo como objeto/imagen lleva emparejada una determinada posición del sujeto: queremos ver desde fuera, desde la perspectiva de ese ojo divino que cree transcender nuestro *ser-*

23 Ibid., p. 21

24 Es por esta razón por la que el intento de refutación del escepticismo que mueve a la filosofía tradicional postcartesiana supone para Cavell una manera más de *vivir en* el escepticismo.

25 CAVELL, Stanley, *The World Viewed*, op. cit., p. 195.

26 Ibid., p. 189. Las cursivas son de Cavell.

en el mundo²⁷ y nuestra subjetividad. Y es justamente esto lo que el cine posibilita, aunque no de balde. La base fotográfica del cine elimina efectivamente la subjetividad en el proceso de reproducir el mundo, pero lo hace a costa de excluir de este mundo al humano que se sitúa (como vidente, como espectador) ante la pantalla que lo proyecta. O de otra manera, la conexión con la realidad mecánicamente garantizada por el cine tiene que pagar el precio del escepticismo.

En cuanto que espectadores de la pantalla, vemos sin ser vistos. Esta invisibilidad que nos proporciona la experiencia cinematográfica constituye una expresión de la privacidad y anonimato modernos, de nuestro desconocimiento [*unkownness*] e incapacidad para conocer²⁸. El cine nos ofrece vistas de la realidad desde los mismos presupuestos (invisibilidad, *inaudibilidad*, inmovilidad) que la condición escéptica nos atribuye como sujetos fijados y presuntamente externos al mundo y nos posibilita, en definitiva, participar en una automática separación respecto de la realidad.

Una ambivalencia similar a la que advertíamos en la formulación cavelliana de *sucesión de proyecciones automáticas de mundo* resulta aplicable a esta cuestión concreta si atendemos a la polisemia de la palabra *screen* [pantalla, proyectar, (hacer de) barrera]. Por un lado, el cine nos presenta una proyección de mundo, proyecta el mundo en la pantalla [*it screens the world for us*], pero a la vez, la pantalla ejerce de barrera que nos desplaza de este mundo que proyecta [*it screens us from the world it holds, it screens that world from us*]²⁹. Como vemos, Cavell converge en este punto con la postura de Lacan: la imagen como pantalla [écran] me blindo ante la mirada del otro y a la vez me deja traslucir para él³⁰.

Frente a la pantalla, por tanto, estamos abocados a una ausencia (desplazamiento, desconexión) del mundo proyectado automáticamente garantizada. En efecto, aquello que vemos en la pantalla no existe en el espacio y en el tiempo de nuestro visionado. Pero mientras el desplazamiento espacial, como hemos visto, aparece especialmente vinculado a la cuestión de la subjetividad, el *hiatus* temporal entre el espectador y el mundo visto pone principalmente de relieve el asunto de la responsabilidad: “In viewing a movie my helplessness is mechanically assured: I am present not at something happening, which I must confirm, but at something that has happened”³¹.

27 Como resulta fácil de apreciar, las expresiones *ser-en el mundo* y *ser-con los otros* beben del *Dasein* desplegado en HEIDEGGER, Martin, *Ser y tiempo*, Trotta, Madrid, 2009.

28 CAVELL, Stanley, *The World Viewed*, op. cit., pp. 40-41.

29 *Ibid.*, p. 24.

30 LACAN, Jacques, *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis (1964). El seminario, Libro II*, Paidós, Buenos Aires, 2010, pp. 98-104.

31 CAVELL, Stanley, *The World Viewed*, op. cit., p. 26.

Ante aquello pasado [*a world past*] que nos ofrece la pantalla no tenemos la oportunidad de ejercer como agentes. El cine nos exonera de esta forma de la responsabilidad de responder ante las criaturas humanas que vemos en la pantalla, nos permite un respiro imaginario al liberarnos de las cargas del *ser-con los otros*: no existe la posibilidad de reconocer a los otros por nuestra parte como tampoco existe la posibilidad de que seamos reconocidos por ellos.

En resumen, la naturalización de las asunciones (escépticas, modernas) de nuestra relación con el mundo y con los otros que el cine lleva a cabo sirve a Cavell para considerar el medio cinematográfico como una expresión (más) del escepticismo moderno. Por un lado, y en relación con el escepticismo sobre el mundo externo, el cine satisface mágicamente (imaginariamente) el deseo de ver (de conocer) el mundo como un todo. O sea, mediante la presentación de una imagen del mundo (el mundo visto) de la que estamos excluidos, el cine alivia el anhelo escéptico de escapar de la subjetividad contemplando un mundo que parece existir al margen de nuestras fantasías. Por otro lado, y en lo referente al escepticismo sobre las otras mentes, las condiciones que el medio cinematográfico nos impone como espectadores se ajustan a la situación en la que nos deja el espíritu escéptico respecto de nuestros semejantes: en ese falso ordinario marcado por el fracaso de reconocimiento y la pérdida de responsabilidad en el que el individuo convierte a los otros en espectadores de su vida y se convierte a sí mismo en mero espectador de las vidas de los otros³².

3. Un círculo sin salida pero que permite la recuperación

A pesar de que el cine exprese y naturalice la caracterización escéptica de nuestra relación con el mundo esto no quiere decir que, frente a la pantalla, solo tengamos la opción de abandonarnos al hechizo. Así como los planteamientos filosóficos de Cavell no valoran el escepticismo desde una óptica nihilista sino desde su utilidad de cara a restablecer nuestras conexiones perdidas, así también podremos constatar que el inherente carácter escéptico del medio cinematográfico lleva incorporadas las bases para una respuesta a la manifestación del escepticismo que el medio supone, o lo que es lo mismo, que el cine contiene la posibilidad de domesticación del escepticismo.

Efectivamente, según Cavell, el cine puede revelarnos lo siniestro de la manera de habitar el mundo asumida bajo las condiciones de una modernidad que ha roto nuestras relaciones ordinarias. Es decir, presentándonos el desplazamiento como si fuera nuestra condición natural el cine puede hacer que reparemos en lo poco natural que resulta que vivamos nuestro día a día manteniendo este mismo tipo de desconexión con el mundo y con nuestros semejantes; en otros términos, que nos demos cuenta de

32 CAVELL, Stanley, *Must We Mean What We Say?*, op. cit., pp. 306, 333.

que el mundo que vivimos a diario no es una mera proyección y que cuenta con la mediación continua de nosotros como *seres-en el mundo*; que nos demos cuenta de que, de hecho, vivimos atrapados en el aislamiento que procura el falso ordinario porque nos resistimos a reconocer que *somos-con otros*.

Haciéndonos recordar que vivir el mundo es bien diferente de verlo en una pantalla, el cine puede llevarnos a una suerte de re-conocimiento [*acknowledgement*] de —aquello que, al ser tan obvio, nos presenta dificultades— la diferencia entre la realidad y su imagen. Ahora bien, esta diferencia ha de ser *reconocida* y no tanto *conocida*³³ ya que no hay criterios que nos permitan distinguir el objeto fotografiado del objeto mismo, no hay criterios que resuelvan la cuestión de la existencia. Esto no quiere decir que no se pueda distinguir entre ellos, sino que la distinción no tiene que ser especificada en términos de diferencias visibles sino en términos de la diferente relación que establecemos con ambos³⁴. El cine, así, nos puede acercar a esa verdad que el escepticismo nos enseña, esto es, que el mundo como un todo no es objeto posible de un saber (de un ver), que la condición de presente del mundo no se obtiene como fruto de un mero conocer³⁵, sino a partir del reconocimiento de nuestra posición en el mundo. Y es que solo reconociendo la fuerza y persistencia del escepticismo podremos convivir con él sin permitir que nos debilite; solo aprendiendo a vivir con las limitaciones propias de la condición humana podremos acceder a una existencia plena en comunión con el mundo y los otros. Por ello, hemos de aceptar nuestra finitud y renunciar a la exigencia de certeza que plantea el escéptico y con la que la filosofía tradicional se compromete.

Aunque *The World Viewed*, por motivos evidentes, se haya leído habitualmente en conexión con el problema del mundo externo, no debemos infravalorar la manera como se presta a ser vinculado con las otras caras del escepticismo³⁶. No en vano, la

33 Con la cursiva queremos remarcar el peso que Cavell otorga a un re-conocimiento que va más allá del conocimiento porque nos exige una respuesta, porque nos pide que hagamos o revelemos algo ante la base de ese conocimiento (CAVELL, Stanley, *Must We Mean What We Say?*, op. cit., p. 257).

34 MULHALL, Stephen, *Stanley Cavell: Philosophy's Recounting of the Ordinary*, Oxford University Press, New York, 1994, pp. 226-227.

35 CAVELL, Stanley, *Reivindicaciones de la razón*, op. cit., p. 329.

36 A diferencia de *The World Viewed*, los siguientes libros de Cavell sobre cine en los que se dedica a ofrecer lecturas de películas (CAVELL, Stanley, *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*, Mass., Harvard University Press, Cambridge, 1981 [*La búsqueda de la felicidad: La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*, trad. de Eduardo Iriarte, Paidós, Barcelona, 1999] y CAVELL, Stanley, *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*, The Chicago University Press, Chicago/London, 1996 [*Más allá de las lágrimas. El melodrama de la mujer desconocida en Hollywood*, trad. de David Pérez Chico, Antonio Machado Libros, Madrid, 2009]), si que abordan explícitamente el problema de las otras mentes. Sucede así también con la posterior relectura en clave perfeccionista que Cavell realiza del cine y que ha contribuido a sugerir las

recién mencionada verdad del escepticismo no solo nos lleva a replantearnos nuestra relación (establecida exclusivamente en términos de conocimiento) con el mundo. Pese a que el reconocimiento entre personaje y espectador resulte inalcanzable, podemos considerar no obstante que el cine —al proporcionarnos justamente un refugio del reconocimiento que demanda el otro en la vida cotidiana— nos invita como espectadores a explorar las condiciones del reconocimiento: “[B]y making available to us the uncanny condition of viewing others unseen film allows us to explore, test and challenge our fear of unknownness and our (in)ability to know others”³⁷.

Además, tanto el reconocimiento como la verdad del escepticismo que el medio cinematográfico nos ayuda a aprender nos dirigen, en última instancia, al autoconocimiento del espectador que el cine puede motivar. Al situarlo ante el mundo y cuestionar la experiencia que tiene de este, el cine hace que el espectador se replantee las condiciones de vida en las que surgen los intereses morales: “Nuestra experiencia del cine nos sitúa ante una realidad en la que no existimos y que, por definición, ya ha desaparecido; pero esa misma experiencia, por el carácter mecánico de la proyección del mundo, permite superar el escepticismo viviéndolo”³⁸.

Nos resulta más fácil aceptar la verdad del escepticismo si la contemplamos desde fuera: situados frente a la pantalla podemos asumir mejor que la recuperación del escepticismo pasa por la activación de nuestro *pathos*. Aceptamos como espectadores desde el reconocimiento, no porque hayamos incorporado alguna certeza a nuestro conocimiento sino porque hemos enriquecido nuestra experiencia gracias al film y porque al volver a nuestra vivencia cotidiana con el mundo incorporamos esa enseñanza³⁹. No por casualidad, la misma expresión con la que Cavell define el medio cinematográfico nos sugiere que la recuperación del escepticismo está ya contenida en él: el cine no es solo una imagen en movimiento del escepticismo, sino también —y si atendemos a la otra posible traducción de la palabra *moving*— una imagen

conexiones que hay (no solo entre escepticismo y perfeccionismo moral, sino también) entre *The World Viewed* y las otras caras del escepticismo que van más allá del problema del mundo externo. De hecho, los lazos que establecemos ahora entre *The World Viewed* y el autoconocimiento del espectador se nutren indudablemente de esta relectura que podemos encontrar, principalmente, en CAVELL, Stanley, *El cine, ¿puede hacernos mejores?*, Katz Editores, Buenos Aires, 2008 y en ROTHMAN, William (ed.), *Cavell on Film*, op. cit.

- 37 MACARTHUR, David, “Living our Skepticism of Others through Film: Remarks In Light of Cavell” en *SubStance*, Vol. 45, n° 3, 2016, pp. 134-135.
- 38 LAUGIER, Sandra, “La cinefilia como educación de sí mismo. Cavell, el escepticismo y la vida cotidiana” en PÉREZ CHICO, David y BARROSO, Moisés (eds.), *Encuentros con Stanley Cavell*, Plaza y Valdés, Madrid, 2009, p. 207.
- 39 PÉREZ CHICO, David, “Filosofía sin lágrimas” en LASTRA, Antonio (ed.), *Stanley Cavell, mundos vistos y ciudades de palabras*, Plaza y Valdés, Madrid, 2010, p. 71 (nota 12).

conmovedora del escepticismo, una imagen que nos afecta emocionalmente y *con la que nos movemos*.

El tránsito por el escepticismo y el reconocimiento de la enseñanza que obtenemos de él resultan, pues, fundamentales en la concepción cavelliana del medio y claves para distinguirla de otras propuestas. Por un lado, manteniendo que la realidad desarrolla en el cine un papel sin precedentes en las otras artes —léase, que los objetos reales participan en la presentación fotográfica de sí mismos— Cavell se aleja de la penetrante moda intelectual según la cual nunca podemos ver la realidad tal como es, de aquella despedida de la realidad protagonizada por algunas teorías con un poder de convicción no mayor que aquel que para nosotros tiene la propia realidad⁴⁰. El autor se desmarca así de los (escépticos) marcos teóricos que conciben la realidad como un mero constructo ideológico o que afirman que lo que nos ofrece el cine es solo una ilusión de esta⁴¹.

Pero por otro lado, y como hemos podido ver, Cavell se encarga de desvincularse de las posturas defendidas por Bazin y Panofsky, esto es, de su concepción del cine como dramaturgia de la naturaleza, de la realidad *como tal* en cuanto que *medium* del cine. He aquí el sentido último de las críticas de Cavell a ambos realistas: si consideramos que el cine nos presenta (no una imagen, sino) el *mundo como tal*, estamos entonces asumiendo que la relación con el mundo del film se ajusta al tipo de relación que mantenemos con nuestro mundo, estamos sucumbiendo al deseo mágico de captar las cosas como naturalmente son en sí mismas al margen de toda intervención humana y, consecuentemente, sucumbiendo también al escepticismo. En cambio, si consideramos el cine como imagen en movimiento (y *conmovedora*) del escepticismo dejamos de tomarlo como modelo de nuestra verdadera relación con la realidad y se nos abre la posibilidad de abrazar la verdad del escepticismo para poder superarlo. El medio cinematográfico muestra así, a su manera, que no es posible refutar el escepticismo, y que el intento de hacerlo supone ya caer en él.

El cine no ofrece para Cavell, pues, ningún antídoto definitivo contra el *hiatus* del escepticismo como el que creen encontrar los teóricos realistas en virtud de la base fotográfica del medio. La superación provisional, como veíamos, solo puede venir de la mano de un acercamiento existencial y moral al problema, pero no desde un enfoque en términos únicamente epistemológicos. Es por eso que Cavell se

40 CAVELL, Stanley, *The World Viewed*, op. cit., p. 165.

41 Rothman y Keane concretan las teorías a las que puede estar oponiéndose Cavell: “The Lacanian/Althusserian theoretical framework that for so long dominated academic film study in America, as well as semiology, deconstruction, and cultural theory, are instances of theories that dismiss reality in general as a mere ideological construct” (ROTHMAN, William y KEANE, Marian, *Reading Cavell's The World Viewed*, op. cit., p. 55).

posicionaría en contra de ese tipo de redención automática que Kracauer⁴² confía al supuesto poder epistemológico del cine para reflejar los contenidos del mundo. Incluso si asumimos que la cámara es capaz de ofrecernos vistas objetivas del mundo, estas acaban convirtiéndose finalmente en otro objeto más para espectadores como nosotros, epistemológicamente limitados, lo que nunca haría desaparecer la posibilidad de engaño:

I am content to proceed on the assumption that the camera is no better off epistemologically or scientifically than the naked eye—that the camera provides views of reality only on the assumption that we normally do, apart from the camera, see reality, i.e., see live persons and real things in actual spaces⁴³.

Muchas de las diferencias con los teóricos realistas se transforman en semejanzas si establecemos la comparación con Deleuze, quien empezó a tejer vínculos entre cine y filosofía más de una década después de que el estadounidense lo hiciera. Sin embargo, y a pesar de los numerosos paralelismos entre ambos autores⁴⁴, en última instancia —y en relación con el *hiatus* escéptico que nos ocupa— no encontramos en los planteamientos de Cavell la misma esperanza de salvación que advertimos en la filosofía del cine de Deleuze⁴⁵. En este sentido al menos, Cavell se sitúa entre la seguridad de Deleuze y las reticencias de Comolli, aunque acercándose más al segundo: “Mí hipótesis es que el sistema del cine impide al espectador inclinarse totalmente hacia una creencia sin resquicios. Cree, sí, pero dudando creer”⁴⁶. Si bien para Cavell el cine lleva el problema de la realidad a un extremo definitivo y nos ayuda a recuperarnos del escepticismo, bien es cierto que, como estamos viendo, el cine no resuelve definitivamente este problema. La posibilidad escéptica, el conflicto entre fantasía y realidad “played upon in comedy and by religion, or searched by philosophy and in tragedy, is neither enforced nor escaped through film; one might say that it is there entertained”⁴⁷.

42 KRACAUER, Siegfried, *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, op. cit.

43 CAVELL, Stanley, *The World Viewed*, op. cit., p. 192.

44 Obviamente, el análisis de las confluencias y divergencias entre los planteamientos de estos autores daría para un amplio estudio. Sin embargo, y teniendo en cuenta lo que hemos expuesto en torno a Cavell, podemos detectar un interés compartido por una filosofía que se ajuste a aquello que proporciona la experiencia cinematográfica y no al contrario. Ambos abogan por una filosofía del cine distinta de la mera teoría y apuntan hacia la imposibilidad de separación entre arte y filosofía, entre creación, ética y pensamiento, contemplando un enfoque existencial de resonancias nietzscheanas en el que el mundo está ya marcado por nuestras fantasías.

45 DELEUZE, Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Paidós, Barcelona, 1987, pp. 228-230.

46 COMOLLI, Jean Louis, *Cine contra espectáculo seguido de Técnica e ideología*, Manantial, Buenos Aires, 2010, p. 132.

47 CAVELL, Stanley, *The World Viewed*, op. cit., p. 189.

El medio cinematográfico nos entretiene en el círculo sin salida del escepticismo, ayudándonos, eso sí, a que nos recuperemos antes de comenzar una nueva vuelta. Partiendo de la realidad que participa en este arte, el círculo del cine nos conduce por el escepticismo que comporta su proyección y puede devolvernos a la realidad de la vida ordinaria con una valiosa enseñanza. Así las cosas, el único realismo que Cavell podría atribuir al cine no es el definido en términos de representación o conocimiento, sino aquel que el medio detenta por el hecho de que nuestro recuerdo de una película pueda ser tan real como un recuerdo de la realidad, por inscribirse en nosotros y por ayudarnos a aceptar que en nuestras vidas cotidianas hay cosas, momentos y personas que se inscriben en nosotros⁴⁸. Ni cine ni filosofía están, pues, necesariamente condenados al escepticismo: existe la opción de *convivir con* el escepticismo sin *vivir en* este, la opción de reconocer la verdad que el escepticismo alberga —a saber, que nuestra conexión con el mundo no depende de la certeza del conocimiento que tenemos de él. Y es justamente a esto (es decir, al restablecimiento de nuestra relación ordinaria con el mundo, con los otros y con nosotros mismos) a lo que el cine nos puede ayudar.

48 LAUGIER, Sandra, “La cinefilia como educación de sí mismo...”, op. cit., p. 211.



UNIVERSIDAD
DEL ZULIA

REVISTA DE FILOSOFÍA

Nº 95-2 _____

*Esta revista fue editada en formato digital y publicada
en agosto de 2020, por el **Fondo Editorial Serbiluz**,
Universidad del Zulia. Maracaibo-Venezuela*

www.luz.edu.ve
www.serbi.luz.edu.ve
www.produccioncientificaluz.org