

¿QUÉ PUEDE APORTAR LA FILOSOFÍA CINEMÁTICA A LA REFLEXIÓN SOBRE EL CANON CINEMATOGRAFICO?

APORTACIONES DE STANLEY CAVELL, ROBERT B. PIPPIN
Y EUGENIO TRÍAS

JOSÉ-ALFREDO PERIS-CANCIO¹

Fecha de recepción: 10-05-2020
Fecha de aceptación: 02-06-2020

1

Resumen. La filosofía cinematográfica puede realizar una aproximación entre su propio proceder, la condición de cinéfilo y la elaboración de un canon fílmico. La responsabilidad de la Comisión Europea de favorecer un canon fílmico que se haga presente en el currículo escolar debe tener en cuenta los distintos modos de concebir el canon. Sin dejar de valorar las aportaciones de la teoría de los polisistemas o del enfoque sociológico resulta imperativo mantener la vigencia de la experiencia subjetiva. El argumento más decisivo para ello, como muestra la obra del profesor Carlos Losilla, es que la historia del cine está constituida por relatos sobre el mismo que expresan que el cine no existe sin un espectador que disfrute e interiorice las películas. Recurrir al modelo del canon literario occidental debe tener como finalidad la preservación de la experiencia personal de encuentro con la obra literaria, permitir que ella vaya construyendo y afinando el criterio. Del mismo modo, el canon fílmico ha de ser un ejercicio inclusivo que permita a quien lo desarrolle un enriquecimiento progresivo que parta de la propia experiencia. La filosofía cinematográfica de Stanley Cavell, Robert B. Pippin o Eugenio Trías muestra que cánones ela-

¹ José-Alfredo Peris-Cancio. Profesor doctor acreditado por la AVAP en la Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir (UCV). Doctor en Filosofía del Derecho, y licenciado en Derecho y en Filosofía y Ciencias de la Educación por la Universitat de València. Imparte, entre otras asignaturas, Filosofía del Derecho, Derechos Humanos, y Filosofía y Cine. Desarrolla desde 2012 con el catedrático de lógica y Filosofía de la Ciencia, José Sanmartín Esplugues, un proyecto de investigación subvencionado destinado a mostrar la fuerza antropológica del cine comprometido con la dignidad humana (*personalismo fílmico*). Del mismo han surgido seis libros (*Cuadernos de Filosofía y Cine*, del 1 al 6) y más de noventa artículos científico y capítulos de libros.

borados de este modo, a través de las figuras de los géneros, las constelaciones o las jerarquías, poseen gran potencial de conformar cánones filmicos enriquecedores e inclusivos.

Abstract. *Film philosophy can make an approximation between its own procedure, the cinephile condition and the elaboration of a film canon. The responsibility of the European Commission to favor a film canon that is present in the school curriculum must take into account the different ways of conceiving the canon. While assessing the contributions of the theory of polysystems or the sociological approach, it is imperative to maintain the validity of subjective experience. The most decisive argument for this, as Professor Carlos Losilla's work shows, is that the history of cinema is constituted by stories about it that express that cinema does not exist without a spectator who enjoys and internalizes films. Resorting to the Western literary canon model must have the purpose of preserving the personal experience of meeting the literary work, allowing it to build and refining the criteria. In the same way, the film canon must be an inclusive exercise that allows those who develop it a progressive enrichment based on their own experience. The cinematic philosophy of Stanley Cavell, Robert B. Pippin or Eugenio Trías shows that canons elaborated in this way, through the figures of genres, constellations or hierarchies, have great potential to form enriching and inclusive film canons.*

Palabras clave: canon cinematográfico, filosofía cinematográfica, cinefilia, Stanley Cavell, Robert B. Pippin, Eugenio Trías, Harold Bloom.

Key words: *cinematographic canon, film philosophy, cinephilia, film history, story, Stanley Cavell, Robert B. Pippin, Eugenio Trías, Harold Bloom.*

1. INTRODUCCIÓN: LA VINCULACIÓN ENTRE CINEFILIA, CANON CINEMATOGRAFICO Y FILOSOFÍA CINEMATICA. Cinefilia, canon cinematográfico y filosofía cinematográfica pueden parecer términos alejados, como si fueran perspectivas sobre el cine sin mucha relación entre sí. La cinefilia alude al gusto placer por el cine que experimentan los espectadores asiduos; el canon cinematográfico lo asociamos a las listas o elencos de películas elegidas por críticos o profesionales del cine. La filosofía cinematográfica se puede asociar a una parte de la estética aplicada al cine, o a una filosofía propia que reflexione sobre el hecho cinematográfica o la experiencia fílmica. Sin embargo, pueden ser considerados de una manera armónica, a pesar esa primera impresión. En ese caso, le correspondería a la filosofía cinematográfica plantear una relación armónica entre los mismos. En efecto, una filosofía cinematográfica que partiera de la experiencia fílmica estaría en condiciones de proponer la primacía de una práctica de aproximación al cine en la que, en primer lugar, el gusto estético por las películas condujera con facilidad al espectador a realizar una selección de aquellas que más le han impactado. Y, en segundo lugar, dada la dimensión inherentemente reflexiva con la que con frecuencia son atendidas las películas (Peris-Cancio, 2018), la elaboración de una filosofía fílmica surgiera de manera más o menos simultánea con ese proceso de selección de películas debería estar guiada por una confianza en la propia experiencia del espectador –sea aficionado, crítico, estudioso, especialista... filósofo-.

Una filosofía cinematográfica de este tipo es la de Stanley Cavell, ya que expresamente invita a que desarrollemos esta actitud de confianza, tanto en lo que el cine puede aportar a la filosofía, como en nuestra propia experiencia de las películas: "Lo que debemos apreciar es la inteligencia que una película ya ha concentrado en su realización"². Se trata de una invitación a adoptar el punto de vista filosófico también para el análisis de las películas.

[...] 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 enseñen cómo estudiarla... 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 distintas. El análisis de la película establece un llamamiento continuo a la experiencia de dicha película, o más bien a una memoria activa de esa experiencia (o una anticipación activa de adquirir la experiencia).³

Sobre la posibilidad de filosofar a partir del visionado de una película, la figura de Stanley Cavell resulta también paradigmática. Entre los múltiples obituarios que se publicaron a raíz de su fallecimiento, puede destacarse el de Catherine Wheatley⁴, profesora titular del Kings College de Londres. En el mismo calificó a Cavell como "el filósofo que conoció al mundo por la luz de la película". Y añadía:

Un amante del cine indefenso por crianza y naturaleza, Cavell no solo abrazó su vocación, sino que persuadió al mundo acerca de la misma, abriendo la academia a Hollywood y explorando lo que significa para todos nosotros compartir las mismas imágenes en nuestras cabezas⁵ (Wheatley, 2018).

Catherine Wheatley concluía con una síntesis muy acertada del pensamiento del filósofo que había desarrollado su docencia en Harvard:

Cavell argumentó que la filosofía está innatamente ligada a nuestra vida cotidiana, incluidas, especialmente, las películas que forman parte de esas vidas. En su opinión, las películas que nos interesan nos llaman a mirar, escuchar y responder. A cambio, nos prometen "no la superación de nuestro aislamiento, sino el intercambio de ese aislamiento, no para salvar al mundo por amor, sino para salvar el amor por el mundo, hasta que éste vuelva a responder" (Wheatley, 2018).

Estas notas introductorias marcan la orientación que posee el artículo. Una filosofía del cine que valore las películas por ellas mismas puede estar en condiciones idóneas para aportar elementos de juicio

² Cfr. Cavell (1999: 20).

³ Cfr. Cavell (1999: 21).

⁴ Recientemente ha publicado una excelente monografía sobre la condición de Cavell como filósofo del cine, con el significativo título de *Stanley Cavell and Film: Scepticism and Self-Reliance at the Cinema* (Wheatley, 2019).

⁵ Traducción propia, si no hay otra indicación.

oportunos, que ayuden a plantear adecuadamente el papel que hoy tiene que realizar el canon cinematográfico. Se trata de dejar de ver el canon únicamente como vara de medir (procedimiento normativo) o como resultado, es decir, como “lista de películas escogidas”, para comprenderlo como un proceso, en el que el resultado puede ser más diverso o plural, pero que en cambio habrá supuesto un camino para el descubrimiento crecientemente del valor de las películas, del valor del cine. Algo que no se debe dar nunca por supuesto y que debe acompañar una indagación responsable con el método propio del hacer filosófico. Pero, además, debemos incidir en un aspecto esencial desde el principio: dado el gran potencial de influencia que alberga el cine, cuanto más respete la experiencia personal, más se alejará de los riesgos de ser utilizado como herramienta de manipulación ideológica desde los circuitos del poder político, sea del signo que sea.

2. LA DISCUSIÓN SOBRE EL CANON Y LA HISTORIA DEL CINE COMO RELATO: LA ADVERTENCIA DE CARLOS LOSILLA SOBRE EL RIESGO DE UNA HISTORIA OFICIAL DEL CINE. En efecto, en un escrito reciente, Jorge Nieto Ferrando y Teresa Sorolla Romero (Nieto Ferrando & Sorolla Romero, 2019) delimitaban oportunamente los dos grandes sentidos de la palabra canon. Por un lado, el canon como procedimiento más o menos normativo (el modo de hacer del cine clásico, o más precisamente de los distintos géneros cinematográficos). Por otro, el canon como conjunto de películas relevantes para una comunidad (ya sea inmutable o cambiante).

La indagación sobre el canon de este artículo pretende buscar un momento anterior, en cierto modo común a ambos sentidos y que responde a una pregunta más básica: ¿por qué se cree necesario realizar un elenco de películas cuya lectura resulte acreditativa de competencia fílmica?

Realizar una averiguación argumentativa de este tipo comienza a ser imperiosamente necesario cuando órganos político-administrativo como la Comisión Europea asumen ya desde hace algunos años que el canon cinematográfico es un medio idóneo para la educación fílmica.⁶

En efecto, Tamara Moya Jorge señala que el *Film Education Working Group* que ha redactado el mismo incluye entre las competencias necesarias de una educación cinematoográfica la designada como: “*Canonical competence*: la identificación de un panteón de autores y una lista de títulos de conocimientos imprescindible” (Moya. 2017: 237)⁷.

Basándose en la teoría de los polesistemas del profesor israelí Itamar Even-Zohar⁸, Mario de la Torre Espinosa realiza un propuesta

⁶ El texto al que nos referimos es *Screening Literacy: Executive Summary* (Commission, 2013).

⁷ Tamara Moya ya había explorado este asunto en su vertiente aplicada en un artículo anterior (Moya Jorge, 2017) directamente relacionado con éste.

⁸ Cfr. la teoría de los polisistemas fue presentada por Evan-Zohar en una primera propuesta en la revista *Poetics Today* en 1979, que fue revisada en 1990. Hemos podido acceder también a una traducción de la misma en internet de Ricardo Bermúdez Otero, <https://m.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/EZ-teoria-polisistemas.pdf>. Una

metodológica que pretende superar la situación de estancamiento a la que ha llevado la “mera elaboración de listados por profesionales y críticos del sector” (De la Torre Espinosa, 2016, pág. 210). Los estudios de Rakefet Shela-Sfeffy sobre la formación del canon cultural a través de la interferencia le permiten asimismo avanzar en la consideración de que:

[...] un producto cultural se canoniza de forma incuestionable en el momento en el que se convierte en un modelo para una cultura determinada, y más aún cuando dicho modelo es reproducido de forma naturalizada: es entonces cuando produce la interferencia. (De la Torre Espinosa, 2016: 222).

Es decir, la interferencia explica que a través de tres pasos (importación de productos, traducción, reproducción), los elementos de una sociedad pueden ser incorporados por otra. Resulta fácil hacer una transferencia adecuada al cine y reconocer que los diversos cines nacionales realizan procesos análogos con respecto al cine de los Estados Unidos o al de Francia, que les permite recibir el reconocimiento inverso. Pedro Almodóvar “galardonado con varios premios Oscar o reconocido como doctor *honoris causa* por la Universidad de Harvard” ejemplifica de modo claro “cómo se ha producido una transferencia de elementos del sistema fílmico de periferia al centro, o lo que es lo mismo, un claro proceso de canonización, al mismo tiempo que una interferencia sobre el sistema cinematográfico español” (De la Torre Espinosa, 2016, pág. 224 n. 129).

La conclusión del profesor Mario de la Torre es que “desde un punto de vista polistémico, creemos presentar una vía alternativa para discernir un auténtico canon *epistémico* frente a otros *vocacionales*” (De la Torre Espinosa, 2016: 223).

Sin embargo, se trata de una distinción más difícil de sostener que lo que puede parecer en un primer momento. Es cierto que hay cánones claramente definibles como vocacionales, sin mayor pretensión que la de compartir los propios gustos por el cine⁹. Pero ni siquiera estas pretensiones pueden ser completamente alejadas de una obtención de conocimiento. El profesor De la Torre reconoce esto de manera indirecta no sólo cuando se refiere a las reflexiones sobre el canon de Paul Schrader (Schrader, 2006) o de Jonathan Rosenbaum (Rosenbaum, 1998, 2008), sobre las que volveremos. Sobre todo lo hace cuando al final de su exposición reconoce que “la historia del cine, a pesar de su aún corta historia, de buena muestra de ello, y se convierte en un campo de pruebas aún por explotar” (De la Torre Espinosa, 2016: 224).

exposición más completa de su pensamiento, aunque todavía de manera provisional puede encontrarse en lo que él designa como “un libro electrónico provisorio” (Even-Zohar T. , 2017)

⁹ Estoy pensando en obras que se conciben para el cinéfilo -por eso las cito en su edición castellana- como la Martin Scorsese (Scorsese & Wilson, 2001) o de François Truffaut (Truffaut, 2017)

Pero ese “campo de pruebas” no puede prescindir de la subjetividad, de la vivencia de los relatos cinematográficos en primera persona, cuya reflexión y elaboración se proponen como auténtico conocimiento. En efecto, como ha mostrado ampliamente entre nosotros el profesor Carlos Losilla –al que vamos a seguir en este punto con atención–, cabe postular una nueva historia del cine, en la que el foco no se encuentre en la crónica, sino en el relato, ya que este último...

[...] penetra en la historia para introducir elementos subjetivos, permitir la aparición de la experiencia personal y dejar que todo eso *alimente* la supuesta objetividad de los hechos con una voz distinta, que retuerce el tiempo –siempre el tiempo– para otorgarle una apariencia multiforme, investigar en sus momentos paralelos y horadar en su superposición de estrados. Y el resultado ya no es lineal, sino una especie de hilo narrativo que se diluye en infinitos desvíos que a su vez se desdobl原因 a sí mismos (Losilla, 2012: 12).

Una historia así previene de lo que siempre ha sido la mayor amenaza del cine (y, en general de las distintas expresiones del arte y de la cultura): ponerse al servicio del poder que de este modo falsea la experiencia fílmica, y construye un discurso al margen del potencial de liberación que el espectador experimenta cuando el visionado de las películas le permite diseñar otros mundos y posibilidades.

El relato no se arroga el derecho a la “verdad”, sino que tiene la generosidad de “darse”, de ofrecerse a los demás para su discusión, impugnación o seguimiento, si es de recibo. Más allá de la circularidad de Nietzsche y Benjamin, incluso más allá de la neutralidad fantasmal de Blanchot, nuestro relato tiene un sujeto experiencial, un sujeto que se esfuerza y sufre por urdirlo, que recuerda y rememora, que mezcla vida y representación, realidad y ficción. Ese sujeto, en este caso, soy yo, o quizás es *mi yo*. (Ibídem).

La apelación a la subjetividad, o más ampliamente, a la experiencia fílmica del espectador, invita a revisar la división entre cánones espistémicos y cánones vocacionales, a mantener una distancia crítica frente a la elaboración de cánones que diluyan la experiencia del cine en dictados administrativos del poder, a recuperar la memoria del trasvase cultural y del desplazamiento que se encuentra en el origen de las grandes creaciones fílmicas, de los directores que hicieron el tránsito entre Berlín y París para poder llegar por fin a Hollywood, y allí experimentar la complementariedad en múltiples sentidos (Losilla, 2009).

La historia del cine genera períodos inventados que proceden “de una melancolía por alguno anterior que da pie a su reconstrucción bajo otras formas” (Losilla, 2012, pág. 13). Un argumento que Carlos Losilla había comenzado a elaborar con *La invención de Hollywood. O como olvidarse de una vez por todas del cine clásico* (Losilla, 2003), mostrando lo poco acertado de las fronteras entre el llamado cine clásico americano –una delimitación histórica defendida por David Bordwell (Bordwell, D, Staiger, & Thompson, 1988) con un enorme riesgo de encasillar

reductivamente las películas desarrolladas en ese período dentro del “modo de producción”, es decir, de reducir el favor subjetivo a los factores objetivos-. Más allá de las discusiones de principios, Losilla localiza elementos de modernidad o manierismo en los autores de ese período clásico (Rouben Mamoulian, Raoul Walsh, John Ford, Mitchell Leisen, Leo McCarey, King Vidor) y elementos de clasicismo en aquellos otros a los que se atribuye la ruptura (Hitchcock, Antony Mann, Otto Preminger, Roger Corman, Richard Fleischer, Robert Aldrich, Nicholas Ray, Joseph L. Mankiewicz, Billy Wilder).

Y que después sigue desarrollando en *Flujos de la melancolía. De la historia al relato del cine*,

[...] para reivindicar que todavía se pueden contar historias, aunque sea en un modo melancólico que, por otro lado, es propio de la naturaleza del cine, hecho de imágenes que aparecen y desaparecen, de modo que ante la siguiente ya añotamos la anterior. Ese carácter de flujo de la película debe traspasarse a la propia historia cinematográfica, que también se convierte más bien en un relato desde el momento en que alguien lo cuenta, lo hace fluir, y aniquila los compartimentos estancos para dar a luz una corriente que nunca se detiene y que encuentra en los momentos de crisis no tanto un colapso como un desvío” (Losilla, 2011: 15).

Por eso no pueden reducirse ni las películas ni sus creadores a datos tabulables, sino que exigen otra metodología de aproximación que cuente con lo cualitativo, lo personal, sin que ello signifique desconfianza hacia las posibilidades cognitivas de este procedimiento:

7

No puede haber, pues, un relato compartido. El relato es personal e intrasferible. Puede cruzarse con otros en determinados momentos, pero no en todos. El relato hace que existan muchas historias y, por lo tanto, destruye la historia, o por lo menos eso debería hacer: el relato, en manos del poder, corre el riesgo de transformarse en historia oficial y, por lo tanto, convertir la subjetividad en (falsa) objetividad. Por eso debe reclamar para sí la soledad del decir, del contar, del narrar del mostrar. Y también el deseo, que siempre proviene de una imagen y se dirige a un relato (Losilla, 2012: 13).

La selección del conjunto de películas relevantes para una comunidad es inseparable del otro aspecto del canon, su carácter normativo. Ambos comparten un reto de fidelidad a la propia experiencia del cine. Y podremos percibir que:

[...] el cine se mueve a partir de las ciudades y con su propio ritmo, basado en el desplazamiento y un cierto sentido de desarraigo. Ya los operadores de Lumière, por ejemplo, difundieron la buena nueva de ciudad en ciudad, sentando las bases de un arte transnacional avalado por un lenguaje decidido a acabar con todas las lenguas, que en un principio adoptó la imagen como único medio de expresión y despreció altivamente el sonido, es decir, la comunicación a través del idioma. Incluso en los años treinta, con la llegada del sonoro, persistió esa utopía del esperanto cinematográfico, con el rodaje de distintas versiones de la misma

película a veces en países distintos y en lenguas diferentes. El sueño termina con la consolidación del doblaje y el inicio de la hegemonía del cine de Hollywood, pero en ese mismo punto comienzan sus consecuencias, la historia de un vagabundeo que toma como modelos los grandes flujos migratorios de los años veinte y treinta para reproducir la vocación nómada del cine (Losilla, 2009: 11).

El carácter de universalidad del cine, su impronta análoga al esperanto a la que alude Carlos Losilla, también nos hace ver que el canon también puede suscitar sentido de la comunidad humana. La experiencia del cine no sólo identifica comunidades, también relativiza las fronteras, impide que se traten de muros (De Lucas, 1994; 2017), ayuda a ver al extranjero vulnerable que viene de fuera como alguien próximo¹⁰ que demanda acogida y solidaridad. No fue casualidad que el desarrollo del cine compartiera los años en los que se fue gestando la *Declaración Universal de los Derechos Humanos* de 10 diciembre de 1948¹¹.

3. DEL CANON A LA CINEFILIA: HAROLD BLOOM, PAUL SCHRADER, JONATHAN ROSENBAUM. La concepción del canon que se ha discutido en el apartado anterior ha tenido como foco la necesidad de superar la “teoría de polisistemas”. La argumentación que se ha desarrollado desde la historia del cine como relato, siguiendo al crítico y profesor universitario Carlos Losilla, serviría también para poner en cuestión la frecuencia con la que no se reconoce todo el valor de la experiencia personal del cine propia del espectador –sin olvidar que todo teórico o filósofo del cine ha sido y debe seguir siendo espectador–, tanto en la concepción del canon desde la semiótica (Yuri Lotman) o desde los trabajos sociológicos (Pierre Bourdieu).¹² Sin embargo, la relación con los estudios literarios requiere algunas consideraciones adicionales. Brevemente nos detendremos con las aportaciones que al respecto realizan Harold Bloom, Paul Schrader y Jonathan Rosenbaum.

Harold Bloom (1930-2019), con su defensa del canon literario occidental (Bloom, 1994) se ha constituido para algunos como Paul Schrader en la referencia más fiable para construir un análogo canon cinematográfico (Schrader, 2006: 34). Sin embargo, sus intenciones no siempre han sido adecuadamente comprendidas. Se ha dado por supuesto lo que era un canon y lo que se pretendía con él. Y entonces han surgido

¹⁰ Lo hemos podido tratar con respecto a la acogida de migrantes y refugiados, descubriendo elementos de sabiduría antropológica contenidos en el cine del Hollywood de los años cuarenta, en concreto en la figura de Mitchell Leisen (Peris-Cancio 2018)

¹¹ Cfr. Sanmartín Esplugues, José; Peris-Cancio, José-Alfredo (Sanmartín Esplugues & Peris-Cancio, 2020).

¹² Una síntesis muy útil de estos enfoques puede encontrarse, entre otros, en el análisis del canon cine español realizada por José María Galindo Pérez (Galindo Pérez, 2013). También es muy recomendable la panorámica que realiza José Antonio Pérez-Bowie sobre el canon cinematográfico aunque nos separemos de algunas de sus apreciaciones sobre la potencialidad explicativa de la teoría de polisistemas de Even-Zohar (Pérez-Bowie, 2008: 77-89)

una pluralidad de interpretaciones, réplicas y contrarréplicas a su obra¹³. Se puede intentar localizar de una manera más precisa las intenciones de Bloom. Y sus propias expresiones en la obra parecen despejar las dudas.

Gertrude Stein sostenía que uno escribía para sí mismo y para los desconocidos, una magnífica reflexión que yo extendería a un apogema paralelo: uno lee para sí mismo y para los desconocidos. El canon occidental no existe a fin de incrementar las élites sociales preexistentes. Esta ahí para que lo leas tú y los desconocidos, de manera que tú y aquellos a quienes nunca conocerás podáis encontraros con el verdadero poder y autoridad estéticos de lo que Baudelaire (y Erich Auerbach después de él) llamaban “dignidad estética” (Bloom, 2005, pág. 47).

La funcionalidad del canon no se encuentra, como equivocadamente se piensa con frecuencia, en establecer un número cerrado de lecturas, por lo que tampoco necesita ser redimido por las con frecuencia reomendadas operaciones de apertura del mismo.

Todos los cánones [...] son elitistas, y como ningún canon está nunca cerrado, la tan cacareada “apertura del canon” es una operación bastante redundante. Aunque los cánones, al igual que todas las listas y catálogos tienden a ser inclusivos más que exclusivos, hemos llegado al punto en que toda una vida de lectura y relectura apenas nos permite recorrer todo el canon occidental. De hecho, ahora es virtualmente imposible dominar el canon occidental. (Bloom, 2005: 47-48)

9

No será descartable pensar que si Paul Schrader hubiese sintetizado así la propuesta de Bloom se hubiese animado a escribir el libro sobre el canon cinematográfico que nunca llegó a realizar (Schrader, 2006: 34). Los criterios que estableció eran tan adecuados como inalcanzables si se pretendía alcanzar todos ellos a la vez: la belleza, lo extraño, la unidad entre forma y asunto, la tradición, la capacidad para repetirse, el compromiso con el espectador, la moralidad (Schrader, 2006: 42-46). Pero podían haber sido propuestos como pistas merecedoras de confianza para que el cinéfilo hubiese crecido en buen criterio a la hora de seleccionar aquellas películas que le proponen ver. Hubiese podido estar de este modo más cerca de las intenciones de Bloom y la adquisición “del verdadero poder y autoridad estéticos”.

Ese paso parece que se puede detectar en la obra de Jonathan Rosebaum (Rosenbaum J. , 1998; 2008). En él ya encontramos que el canon se encuentra al servicio de la cinefilia, un aspecto que le aproxima a la figura de Stanley Cavell, como expresamente ha señalado Michael Witt en su monografía sobre la historia del cine de Jean-Luc Godard (Witt, 2013: 17). En una entrevista mantenida con Sara Donoso, profesora de la Universidad de Santiago de Compostela, Rosenbaum sostiene dos tesis que ejemplifican muy bien su pensamiento.

¹³ Un documentado panorama sobre las mismas lo encontramos en la obra colectiva en castellano, *La influencia de Harold Bloom. Estudios y Testimonios* (Ardavín Trabanco & Lastra, 2012)

Por un lado, que la calificación de una película como buena debe añadir inmediatamente el para quién y el para qué, dada la frecuencia con la que una posterior revisión modifica la toma de postura inicial. De este modo, en lugar de expresarse de modo cerrado se estará explorando y extendiendo una discusión. (Donoso, 2017: 322 y 323). Por otro, el ineludible reconocimiento de la inabarcabilidad del cine, la imposibilidad de ver todas las películas y al mismo tiempo la obligación moral de los críticos de hacerse eco de aquellas películas que no tienen la misma publicidad –o que pudieron ser ignoradas en el momento de su estreno, o que se han creído perdidas, o que han tenido una difícil difusión...

Con estos planteamientos se comprende su propuesta de canon:

En la coda de este libro, estimulada por su propio contexto, he hecho un intento de proponer un canon de película propio, es decir, uno que sea prescriptivo (y proscriptivo) en lugar de descriptivo, reflejando mis propios gustos y preferencias, que puede considerarse como una lista de visualización posible (o ideal) o como un manifiesto crítico que puede debatirse. Recordando que "Pantheon Directors" fue la meseta más alta en el propio canon de Sarris¹⁴, mis propios "Pantheon Movie Picks" están diseñados para ser utilizados en el lanzamiento de una nueva discusión, no para concluir una vieja. Y los términos "panteón" y "selecciones" tienen la intención de formar una dialéctica, apuntando a dos tipos diferentes de modos críticos, con la esperanza de que este libro pueda ayudar a construir un puente entre ellos (Rosenbaum, 2008: xvi).

10

Sin embargo, la evolución posterior de Rosenbaum permite advertir una cierta pérdida de equilibrio. Quizás se diera en él una inclinación excesiva hacia la cinefilia en detrimento de la construcción de un criterio propositivo con respecto al cine, que aportara algún valor de conocimiento (Rosenbaum, 2010). Sin dejar de valorar el sentido de que la cinefilia puede rescatar al cine de su crisis, y apreciando la positiva influencia de la obra de Serge Daney en su obra¹⁵, probablemente quede en un segundo término la posibilidad de un debate argumentativo a partir de una propuesta de canon más o menos articulada.

4. LA FILOSOFÍA DEL CINE Y EL CANON: STANLEY CAVELL Y SUS GÉNEROS DE LA COMEDIA DEL REMATRIMONIO Y EL MELODRAMA DE LA MUJER. ¿Puede, por tanto, una determinada filosofía del cine aportar algunos elementos relevantes a la configuración del canon fílmico en la actualidad? Hay un dato

¹⁴ Está aludiendo a la obra de Andrew Sarris, *The American Cinema. Director and Directions 1929-1968* (Sarris, 1996). Se trata de una obra que cumple una doble función. Por un lado, es la versión americana de la teoría del autor. Por otro, llega a conformar a partir de aquí una jerarquía entre los directores que puede ser considerada como un auténtico canon. No se trató de una propuesta aceptada sin contestación. Profesionales prestigiosas de la crítica cinematográfica como Pauline Kael arremetieron duramente contra ella (Kael, 1965).

¹⁵ Expresamente alude de una manera destacada a *Itinéraire d'un ciné-fils* (Daney, 1999), obra en la que Daney explica más detalladamente su concepción de la cinefilia.

repetido que diversos filósofos que se aproximan al cine parecen cumplir y que en sí mismo resultaría altamente significativo. Nunca se habla del cine desde el vacío o la neutralidad: cada vez que se propone una reflexión general sobre el cine, en realidad se está partiendo de un canon implícito, que no siempre se hace el esfuerzo de declarar. John Mullarkey se detiene de manera particular en las obras de Žižek, Deleuze, Cavell, Badiou, Anderson, Branigan, Rancière. Dentro de lo que designa como una teoría bastarda para un arte bastardo, Robert Sinnerbrink se centra más en las aportaciones de Gilles Deleuze y Stanley Cavell (Sinnerbrink, 2011, 2013)

En efecto, no es posible filosofar sobre el cine sin un elenco de películas que les han permitido formar sus propias ideas sobre el medio fílmico, pero también que han sesgado inevitablemente su elección hacia una determinada dirección. Insistimos en una posible espiralidad: detrás de un análisis filosófico del cine siempre hay un canon de películas, pero también un canon de películas inspira una determinada filosofía del cine.

Por ello resulta apreciable y de agradecer el gesto de aquellos filósofos del cine que explícitamente justifican las determinadas películas que han sido particularmente relevantes para ellos y sus análisis. En una doble dirección: para reflexionar filosóficamente de manera avanzada gracias al cine, y, también, para acreditar el valor intrínseco de las películas que les han permitido realizar este ejercicio.

Para mostrar aportación de la filosofía al canon comenzaremos con la figura de Stanley Cavell y continuaremos con la de Robert B. Pippin, y, entre nosotros, con la de Eugenio Trías.

La filosofía del cine tal y como empezó a desarrollar Stanley Cavell (1926-2018), no se limita a reflexionar sobre el medio fílmico a partir de esquemas elaborados al margen del mismo, en la medida en que precedieron al llamado séptimo arte. La enseñanza de las *Investigaciones Filosóficas* de Wittgenstein (Wittgenstein, 1988) pone en guardia frente a los intentos de elaboración de teorías que quieran imponerse a la propia experiencia del sujeto. Por ello una filosofía del cine no podrá poner entre paréntesis la implicación del investigador con las películas que ha aprendido a valorar (cinefilia)¹⁶. La cinefilia no es un obstáculo para la labor del filósofo. Al contrario, le permite proponer una visión del cine que no se aleja del carácter de arte popular o de masas, o mejor, del arte democrático que supone disfrutar viendo películas personas de todas las edades y condiciones (Lastra, 2010). Al mismo tiempo, fuerza a derribar las barreras que separan de modo artificial la filosofía de la literatura y del cine.

Con esas premisas Cavell reivindica la existencia de dos géneros cinematográficos que permiten agrupar verdaderas obras de arte, equiparables a lo que supuso la comedia de Shakespeare en su momento. Estos géneros son: la comedia de rematrimonio (Cavell, 1981) y el melodrama de la mujer desconocida (Cavell, 1996). Cuando Cavell emplea la expresión *género* (Mulhall, 2006: 231): lo hace para relacionar películas de una manera

¹⁶Cfr. la obra de Rupert Read y Jerry Goodenough (Read, 2005: 30-31)

muy diferente a lo que habitualmente se entiende por un género cinematográfico.

[...] un género narrativo o dramático debe considerarse como un medio de las artes visuales, o como una “forma” en la música. La idea es que los miembros de un género comparten la herencia de ciertas condiciones, procedimientos y temas y objetivos de la composición, y que en el arte primario cada miembro de un género representa un estudio de dichas condiciones, lo que en mi opinión carga con la responsabilidad de dicha herencia (Cavell, 1981: 28).

El profesor de la Universidad de Navarra Pablo Echart señala con claridad la pretensión que alberga Cavell con su propuesta de los géneros:

Este afán por distinguir a estas comedias y melodramas de sus categorías genéricas habituales —las *screwball comedies* y los *women’s films*— obedece a que Cavell entiende que dichas etiquetas impiden apreciar la verdadera altura estética de estas películas producidas entre 1934 y 1949, a las que considera como obras maestras del cine. (Echart, 2006: 2003)

Con respecto al género de rematrimonio, Cavell lo presenta como heredero de la comedia romántica shakespeariana:

[...] el género de rematrimonio es heredero de las preocupaciones y hallazgos de la comedia romántica shakespeariana, sobre todo en el sentido en que dicha obra ha sido estudiada por Northrop Frye, el primero entre otros. En su temprano *The Argument of Comedy*, Frye sigue a una larga tradición de críticos que distinguen entre la nueva y la vieja comedia [...] Lo que denomino comedia de rematrimonio está, debido a su énfasis en la heroína, más relacionada con la vieja comedia que con la nueva, pero presenta diferencias significativas con una y con otra, de hecho, parece transgredir una característica importante de ambas, ya que tiene como heroína a una mujer casada; y lo que impulsa la trama no es que la pareja protagonista se reúna, sino que se reúna *de nuevo*, que se reúna *otra vez*. De aquí que la realidad del matrimonio esté sujeta a la realidad o a la amenaza del divorcio (Cavell, 1981: 1-2)

12

La crucial referencia a Shakespeare (Cavell: 2003) permite considerar que la relación de la pareja central de estas películas debe ser tratada como el mejor ejemplo de conocimiento de las otras mentes y de este modo debe ser también relacionada con el problema del escepticismo. En estas películas la pareja en la que se ejemplifica la capacidad humana de ser asaltado por el escepticismo, se relata también también la capacidad humana de resistir a ese asalto. Las siete películas que se integran en este canon de la comedia de rematrimonio de Cavell son (las nombramos precedidas del título del capítulo del libro en el que Cavell analiza cada una):

1. “Cons and Pros/ Pros y contras”: *The Lady Eve/Las tres noches de Eva* (Preston Sturges, 1941); 2. “Knowledge as Transgression/El conocimiento como trasgresión”: *It Happened On Night/ Sucedió una noche* (Frank Capra, 1934); 3. “Leopards in Connecticut/Leopardos en Connecticut”: *Bringing Up Baby /La fiera de mi niña* (Howard Hawks)1938); 4.

“The Importance of Importance/La importancia de la importancia”: *The Philadelphia Story/Historias de Filadelfia* (George Cukor, 1938)”; 5. “Counterfeiting Happiness/La falsificación de la felicidad”: *His Girl Friday/Luna nueva* (Howard Hawks, 1940); 6. “The Courting of Marriage/El matrimonio a juicio”: *Adam’s Rib/La costilla de Adán* (George Cukor, 1949), 7. “The Same and Different/Lo mismo y diferente”: *The Awful Truth/La pícaro puritana* (Leo McCarey 1937).

El segundo género del melodrama de la mujer desconocida para Cavell deriva del género de la comedia de rematrimonio, si bien por negación de algunas de sus características. Es particularmente importante considerar que el propósito fundamental de las comedias de rematrimonio es la creación o re-creación de la mujer, lo que Cavell plantea como “nueva creación de la mujer”, que redundante en una “nueva creación de lo humano”:

Nuestras películas se pueden interpretar como parábolas de una fase del desarrollo de la conciencia en el que se establece una lucha por la reciprocidad o igualdad de conciencia entre una mujer y un hombre, un análisis de las condiciones bajo las que esta lucha por el *recognition* (como dijo Hegel) o exigencia de *acknowledgement* (como he señalado) es una lucha por la libertad mutua, en especial de las visiones que unos tienen de los otros, cosa que da a nuestros filmes un temperamento utópico. Albergan una visión que reconocen imposible de domesticar por completo, de habitar por completo en el mundo tal y como lo conocemos. Son historias de amor. Al mostrarnos nuestras fantasías, expresan la agenda interna de una nación que concibe para sí anhelos y compromisos utópicos (Cavell, 1981: 28).

13

El género del melodrama es concebido por el filósofo de Harvard como una derivación, complemento o un contrapunto de este género de las comedias de rematrimonio (Mulhall, 2006: 236-246). Si en estas últimas la mujer encontraba un hombre al que elegía para que la educase, para que lo hiciera manteniendo una conversación entre iguales, para que leyera mutuamente leyera sus almas, en las comedias de melodrama se da la carencia de todo esto. ¿Significa esta ausencia de varón la imposibilidad de la mujer de desarrollar su identidad? Al contrario, muestra que es posible la recreación de la mujer que asume su propia historia y desarrolla íntegra su propia vocación como mujer (Cavell, 1996: 6-7).

Cavell ve necesario liberar a este género de la connotación habitualmente negativa que conlleva el que las califique de “comedias de mujeres”, sensibleras, lacrimógenas, privadas de ningún otro valor añadido... Cree, siguiendo el pensamiento de Emerson y Thoreau, que existe un paralelismo entre melodramas y comedias: que las comedias de rematrimonio prevén una relación de igualdad entre los seres humanos, una relación de atracción legítima, de expresividad y de alegría mientras que los melodramas intuyen la existencia en la relación de cada uno consigo mismo, de un momento problemático en la confianza con uno mismo, que requieren una expresividad y una alegría análoga a la de las comedias (Cavell 1996: 9).

El tema central de ambos es el matrimonio: en las comedias como logro, en los melodramas como algo que hay que trascender, pero en ambos

casos como superación del escepticismo, según el modo propio del trascendentalismo americano. La conflictividad en las parejas que luchan por su rematrimonio –no siempre ambos con la misma conciencia-, y la soledad de la mujer que se descubre a sí misma sin necesidad del matrimonio para desarrollar su personalidad, aparecen en la pantalla como una muestra de seriedad hacia la vida cotidiana, cuya complejidad desborda las previsiones apriorísticas de una razón científica que quiere anticiparlo. Pero al mismo tiempo conflicto y soledad confortan, porque dejan que el cine muestre el mundo en todo su candor, como un mundo que se da, y viene en ayuda de que podamos reconocernos mutuamente como personas.

Cavell, a su vez refuerza su posición citando la obra de Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination*, (Brooks, 1996) en su edición original de 1975. Encuentra en esta obra un libro esperanzador, que compensa la falta de atención filosófica a este género en comparación con el estudio dedicado a lo trágico, lo cómico y lo irónico.

Las cuatro películas que integran el subgénero del melodrama de la mujer desconocida son (como en el caso de las comedias de rematrimonio, las hacemos preceder del título del capítulo del libro que Cavell las comenta):

1. “Naughty Orators: Negations of Voice in *Gaslight*/Oradores osados: La negación de la voz en *Luz de gas*”. *Gaslight/Luz que agoniza* (George Cukor, 1940); 2. “Psychoanalysis and Cinema: Moments of *Letter from an Unknown Woman*/Psicoanálisis y cine. Momentos en *Carta de una mujer desconocida*”. *Letter from an Unknown Woman/Carta de una mujer desconocida* (Max Ophuls, 1948). 3. “Ugly Duckling, Funny Butterfly: Bette Davis and *Now Voyager*/ Patito feo, divertida mariposa: Bette Davis y *La extraña pasajera*”. *Now Voyager/ La extraña pasajera* (Irving Rapper, 1942); 4. “Stella’s Taste: Reading *Stella Dallas*/El gusto de Stella: una lectura de *Stella Dallas*. *Stella Dallas/Stella Dallas*” (1937).

La virtualidad de los géneros localizados o establecido por Cavell es que permiten la profundización en tópicos estrictamente filosóficos¹⁷, el análisis de otras películas a alguno de dichos géneros¹⁸ o el estudio longitudinal de la filmografía de un director de cine¹⁹. Podemos añadir que su manera de potenciar el análisis de unas películas poniéndolas en relación con otras y reconociendo en ellas una familiaridad, contiene una carga añadida de fecundidad en la medida en que permite ser aplicada en otros supuestos, para descubrir más valores de aquello que se nos presenta en pantalla. Hemos podido constatar que, por ejemplo, que *It’s a Wonderful Life* (“¡Qué bello es vivir!”), 1946) de Frank Capra, guarda esa relación que potencia sus valores propios y se enriquece con algunos otros, con respecto a

¹⁷ Por ejemplo, la relación entre cine y psicoanálisis (Smith & Kerrigan, 1987)

¹⁸ Por ejemplo, *Forbidden* de Frank Capra (1932) (Sanmartín Esplugues & Peris-Cancio, 2017 a y 2017 b)

¹⁹ Por ejemplo, Mitchell Leisen (Peris-Cancio J.-A. , 2013)

películas como *Our Town* (“Nuestra ciudad”, 1940) de Sam Wood, o *The Human Comedy* (“La comedia humana”, 1943), de Clarence Brown.²⁰

5. LA FILOSOFÍA DEL CINE Y EL CANON: LAS PELÍCULAS COMO FORMAS REFLEXIVAS DE PENSAMIENTO EN ROBERT B. PIPPIN. Robert B. Pippin (n. 1948) sigue con libertad la propuesta de Cavell, desarrollándola desde la filosofía de Hegel. El cine hubiese sido el arte preferido de este filósofo, piensa Pippin, en la medida en que nos muestra el universal concreto. Así, Pippin entiende que las películas son formas reflexivas de pensamiento, que aportan conocimiento como podría hacerse de otro modo.

El introductor en España de la figura de este filósofo, el profesor Antonio Lastra, explica con claridad cuál es el núcleo de la propuesta cinematográfica de Pippin.

¿Qué explicaría [...] lo que Pippin llama la “absorción cinematográfica”, la reacción o la experiencia inmediatas a un acontecimiento que ha sido fotografiado? Para Pippin, esa absorción tiene que ver con la imposibilidad de disociar en una obra de arte la atención a la forma de la atención al contenido... La imposibilidad de disociar la atención no afecta sólo a la estética de la recepción; exige, sobre todo, la suposición de lo que Pippin ha llamado, para el mundo del cine, “la inteligencia detrás de la cámara”. Esa exigencia, y esa inteligencia, serían responsables de la altura a la que el cine puede llegar en el campo de lo mejor que el ser humano haya pensado (Lastra, 2018).

15

Por eso, Pippin reclama del espectador un tipo particular de atención. Y reconoce que las películas aportan a nuestra reflexión –también a la filosófica– elementos que de otro modo no podríamos percibir.

Si al menos parte de lo que nos sucede cuando vemos una película es que los acontecimientos y diálogos no solo están presentes ante nosotros, sino que se nos muestran, y si la pregunta que ese hecho suscita –¿cuál es la razón de mostrarnos esa narración de esa manera?– no parece en algunos casos respondida del todo aludiendo al placer o al entretenimiento, porque algo de un significado más general filosófico se insinúa; si algún modo de entender algo mejor que todo eso ocurre en un registro estético, al atender estéticamente a lo que se muestra, entonces esa cuestión más amplia, la cuestión del significado filosófico de una película, entendiendo la filosofía de un modo más o menos tradicional, es obvia. (Pippin R. 2017: 6-7)

Pippin no propone géneros como Stanley Cavell. Pero en alguna de sus obras muestra cómo los géneros tradicionalmente aceptados por el público son capaces de incorporar cuestiones fundamentales para la reflexión

²⁰ Cfr. J. Sanmartín Esplugues & J.-A. Peris-Cancio, *Cuaderno 56. El melodrama del sentido de la vida en las pequeñas comunidades en It's a Wonderful Life (1946)*, en J. Sanmartín Esplugues & J.-A. Peris-Cancio, *Cuadernos de Filosofía y Cine 04. La plenitud del personalismo filmico en la filmografía de Frank Capra (II). De Meet John Doe (1941) a It's a Wonderful Life (1946)*, Universidad Católica de Valencia, pp. 235-252.

política de la comunidad política. Podemos distinguir entonces dentro de su obra.

a) El *western* del Hollywood clásico. Pippin lo ha estudiado como constitutivo de la mitología estadounidense. En 2010 publicó *Hollywood Westerns and American Myth* (Pippin R. B., 2010). Se centró en dos de los maestros del género. En Howark Hawks –*Red River-Río Rojo* (1948)–, John Ford –*Stagecoach / La diligencia* (1939); *The Searchers/ Centauros del desierto/* (1956); *The Man Who Shot Liberty Balance / El hombre que mató a Liberty Valance* (1962). El propio Pippin refleja así algunas de sus claves:

[...] estas películas, *Río Rojo*, que trata de formas de liderazgo, *El hombre que mató a Liberty Valance*, que trata esencialmente sobre la causa psicológica, el precio que pagamos psicológicamente por someternos al estado de derecho, y *Centauros del desierto*, en la cual el estado de derecho sigue estando amenazado por relaciones de parentesco basadas en la raza, exploraban estas dimensiones de la psicología política mucho mejor que cualquier cosa que pudiera encontrar en filosofía, así que las consideré como una forma de empezar a explorar los aspectos de la vida psicológica humana que son particularmente relevantes para el tema de la lealtad política... (Peris-Cancio, 2018).

Posteriormente, analizó las claves emocionales del *western*, en forma de ironía en *Johnny Guitar* (Pippin R. , 2019a: 60-94)²¹.

b) El fatalismo en el cine negro americano, en la monografía *Fatalism in American Film Noir. Some Cinematic Philosophy* (Pippin R. B., 2012a). Las películas analizadas son de diversos directores. De Jacques Tourneur –*Out of the Past / “Retorno al Pasado”* (1947). De Orson Welles –*The Lady from Shanghai / “La dama de Shangai”*. (1948). De Fritz Lang –*Scarlet Street / “Perversidad”* (1945)–De Billy Wilder –*Double Indemnity / Perdición* (1944). Una línea análoga ha desarrollado Pippin en una contribución posterior, sobre la obra de Nicholas Ray –*In a Lonely Place / “En un lugar solitario”* (1950) (Pippin R. , 2019a: 24-59)²², un título directamente relacionado con las preocupaciones de Stanley Cavell. Últimamente el profesor de Chicago se ha interesado por el melodrama de Douglas Sirk, claramente expresivo del mundo emocional de los años 50. Ha estudiado en profundidad *All that Heaven Allows* (“Sólo el cielo lo sabe”, 1955) (Pippin R. B., 2019b)²³.

Para Pippin *Fatalism in American Film Noir* supuso un paso de profundización decisivo en su filosofía cinematográfica. Como él mismo reconoce:

Este fue probablemente el intento más ambicioso de hacer uso del cine. Una de las grandes preguntas de la filosofía es qué distingue algo que

²¹ También incluido en *Filmed Thought: Cinema as Reflective Form* (Pippin R. B., 2019b)

²² También incluido en *Filmed Thought: Cinema as Reflective Form* (Pippin R. B., 2019b)

²³ Hay traducción al castellano de María Golfe (Pippin R. B., 2020)

hacemos de algo que nos sucede, y eso sugiere un de qué somos responsables y un qué nos sucede de lo que no seamos responsables (Peris-Cancio, 2018).

El mundo occidental, piensa Pippin, a partir de la finalización de la Segunda Guerra Mundial perdió su confianza en un mundo predecible a partir de las conductas humanas, propias de un agente libre. Los directores allí muestran esa mutación:

Pero en la posguerra -especialmente en la posguerra, pero empezaba incluso durante la guerra (años 41, 42, 43)- en las películas que Hollywood comenzó a hacer, especialmente películas de inmigrantes europeos, como Otto Preminger, Fritz Lang, Edward Dimytryk... estaban sugiriendo de alguna manera que el mundo parece estar controlado, nuestras propias vidas parecen estar controladas por fuerzas que no controlamos... [...] Por tanto, el tipo de contexto social de justificación mutua parece haberse roto, y eso significa que los personajes a menudo son incapaces de formularse claramente a sí mismos por qué están haciendo lo que están haciendo, o qué objetivo tienen, o lo que esperan que pase, debido a esto, todo se vuelve mucho más problemático. Es todavía más complicado que eso, es una cuestión de una agencia de pérdida debido a una especie de pasión irracional por una mujer o un hombre, muy a menudo por una mujer, una *femme fatal*: si una persona siente que pierde su agencia, no puede formular por qué es por lo que ama a una mujer o por qué está haciendo lo que está haciendo, y me interesaba explorar estos casos límites en los que el modelo clásico de acción no se aplica (Peris-Cancio, 2018).

17

c) El desconcierto antropológico, considera Pippin, genera ansiedad, desconfianza hacia el propio conocimiento y hacia el reconocimiento de los demás. Y eso se hace particularmente patente en el cine de Alfred Hitchcock, cuya película *Vertigo* (“Vértigo”/ “De entre los muertos”, 1958) la ha desarrollado ampliamente en una monografía (Pippin R. B., 2017)²⁴. Igualmente se ha ocupado de otros filmes del maestro británico como *Shadow od a Doubt* (“La sombra de una duda”, 1943) y *Rear Window* (“La ventana indiscreta”, 1954) (Pippin R. B., 2019b).

Pippin realiza su filosofía cinematográfica, si se puede expresar así, a golpe de estudio de directores clásicos aunque no faltan en su producción reflexiones sobre películas de Terrence Malick, los hermanos Dardenne, Pedro Almodóvar o Roman Polanski, como refleja su última obra, al recoger artículos publicados pocos años antes (Pippin R. B., 2019b). Cada estudio va abriendo una perspectiva filosófica que revela el tiempo en el que surgieron, y al mismo tiempo confirma un canon tentativo de películas cuya importancia se acrecienta por las reflexiones que suscitan, por el contenido inagotable que se percibe en ellas.

6. LA FILOSOFÍA DEL CINE Y EL CANON: LAS CONSTELACIONES DE PELÍCULAS Y DIRECTORES Y EL SENTIDO SUBJETIVO DEL CANON EN EUGENIO TRÍAS. Eugenio

²⁴ Hay traducción al castellano (Pippin R. B., 2018)

Trías (1942-2013) había dedicado al cine dos obras, en ambas reflexionando sobre la película de Alfred Hitchcock *Vertigo* (1958) -en castellano, *Vértigo* o *De entre los muertos*-. Una de modo parcial en *Lo bello y lo siniestro* (Trías, 2011)²⁵, y otra de modo casi íntegro en *Vértigo y pasión. Un ensayo sobre la película Vértigo de Alfred Hitchcock* (Trías, 1998). Pero será su obra póstuma *De cine. Aventuras y extravíos* (Trías, 2013) la que muestra el tratamiento más amplio del filósofo sobre el cine. Al mismo tiempo nos suministra un ejemplo paradigmático de la elaboración de un canon –constelaciones- a partir de la reflexión filosófica.

Trías concibe esta obra como un libro sobre grandes realizadores de cine. En la elección del canon de los mismos, reconoce que domina el factor subjetivo, con la intención de ceñirse a lo que mejor corresponde a su mundo personal.

Este libro versa sobre grandes realizadores de cine. Es obviamente una selección o, si se quiere, un canon personal. El factor subjetivo no debe sustraerse a esta antología. Quizás el lector lamente muchas ausencias. Mi intención, sin embargo, es ceñirme a aquéllos que mejor corresponden a mi mundo personal. Deseo y espero que el lector goce de lo que hay, sin deplorar lo que no hay (Trías, 2013: 8).

Esta última expresión resulta axiomática tanto para los estudios de cine, como también para los de filosofía. Confirma, como venimos señalando, que son realidades que se presentan bajo el rasgo de lo inabarcable, escapando continuamente a las pretensiones de exhaustividad. La única salida para el estudioso -entre los que se encuentra el estudiante- es avalar la consistencia de lo que aporta, sin pretensiones de exclusión de las demás reflexiones sobre el tema que sin duda podrán complementarlos, suplementarlos, corregirlo, matizarlo...De una manera más precisa Eugenio Trías expone que:

Un libro debe ser la respuesta a una interrogación radical. En éste, dicho interrogante constituye la Idea que se formula en cada uno de los ensayos sobre los realizadores. Esa idea constituye mi personal contribución al conocimiento del director en cuestión. Intenta ser la concepción de fuente de creatividad, que expongo a lo largo del ensayo (Trías, 2013: 10).

Y añade un poco más adelante:

La Idea, pues, la proyecto sobre un creador cinematográfico y la esparzo. A modo de esencia aromática, por las películas elegidas en su filmografía (Trías, 2013: 11).

En el Prólogo de *De Cine* (Trías, 2013: 7-8) Trías expone su visión del séptimo arte:

i) Considera que es un microcosmos de todas las artes (teatro y ópera, pintura, novela). ii) Destaca la importancia de la banda sonora, que equipara a la imagen en movimiento. iii) Observa que el andamiaje de la

²⁵ Primera edición en 1982.

imagen-en- movimiento es análogo al de la arquitectura. iv) Coincide con los que lo consideran -consideramos- el arte del siglo XX que continúa en el XXI, con vocación democrática y popular, que en el caso de Hollywood asumió también el criterio comercial.v) Precisa que el cine es un arte de equipo en el que intervienen sobre todo el director, pero también el guionista, el cámara y los demás especialistas, especialmente los colaboradores musicales. vi) Concluye que “el cine es imagen y sonido en mancomunada conjunción”. La imagen es imagen-movimiento e imagen-tiempo (como indica Gilles Deleuze). El sonido es en el séptimo arte sonido-en-movimiento: sonido que se esparce por todas partes, salvo en circunstancias en las que queda amortiguado (como sucede en la obra de Ingmar Bergman, o en alguna película de Francis F. Coppola)” (Cfr. Trías, 2013: 8).

Se comprueba con facilidad que se trata de una visión del cine que consideraría al cine mudo como un cine incompleto, dada la importancia que concede al elemento musical del mismo. Esto se entiende con mayor facilidad si tenemos presente el dato de que Trías fue también un ferviente musicólogo²⁶.

El centro de este ensayo lo constituye el estudio de la filmografía de directores muy relevantes en la historia del cine. Los va introduciendo con un título que expresa sintéticamente lo que para él supone su filmografía. Y así da cuenta de:

I) FRITZ LANG: *NATURALEZA Y CIUDAD* (Trías, 2013: 17-18). Para Trías estos son los dos polos por los que circula el universo fílmico de Fritz Lang:

Una naturaleza que puede ser salvaje y hostil al hombre, o aborrecida por un alma en tinieblas, próxima a perderse en los laberintos de la locura (Trías, 2013: 17-18)

Fritz Lang halla en el género “cine de aventuras” [...] la mediación entre naturaleza y ciudad. En su forma más extremada, la contraposición entre la salvaje naturaleza hostil y la no menos hostil metrópolis (convertida a la vez en colmena y cárcel de la humanidad atrapada en su interior). Entre naturaleza y ciudad circula siempre la voluntad de aventura (Trías, 2013: 19-20).

La catacumba y la ciudad: aquélla amenaza volver a ésta a su medio salvaje a través de la catástrofe (natural o inducida)... La vuelta a la naturaleza y a su trama de oscuras pulsiones, con el abandono de toda cultura y civismo; eso es lo peor (Trías, 2013: 21).

Las películas que comenta de este director son las siguientes, agrupadas según su criterio analítico:

1º) *METRÓPOLIS* (1926).

2º) *EL CICLO DEL DOCTOR MABUSE* (1922, 1932-1933, 1960).

3º) *EL TIGRE DE ESCHNAPUR* y *LA TUMBA INDIA* (1959).

4º) *SÓLO SE VIVE UNA VEZ* (1937).

²⁶ Cfr, sus obras *El canto de las sirenas: argumentos musicales* (2007), *Creaciones filosóficas I: Ética y estética* (2010), *La imaginación sonora* (2010), *Forma y tiempos de la música* (2012)

5º) *LAS TRES LUCES* (1921).

6º) *FURIA* (1936)

7º) *GARDENIA AZUL* (1953) y *MÁS ALLÁ DE LA DUDA* (1956).

II) ALFRED HITCHCOCK: GRANDES MANSIONES E HISTORIAS DE AMOR (Trías, 2013: 59-106). Con respecto a este genial director, al que más había trabajado hasta el momento, Trías expresa con claridad su Idea principal:

El cine de Hitchcock es, pues, sobre todo, relato de historias amorosas. Tramas que circulan en las más diversificadas formas, argumentos apasionados plagados de obstáculos, historias perturbadoras en el registro de la psicosis, en el mundo bipolar de una mente dividida (en Psicosis) (Trías, 2013: 63).

Desde este hilo conductor va comentando una selección de su filmografía:

1º) *REBECA* (1940).

2º) *CON LA MUERTE EN LOS TALONES* (1959), *ATORMENTADA* (1949), y *EL PROCESO PARADINE* (1947).

3º) *SOSPECHA* (1941), *LOS PÁJAROS* (1963) y *MARNIE, LA LADRONA* (1964).

4º) *ATRAPA A UN LADRÓN* (1955) y *LA VENTANA INDISCRETA* (1954).

5º) *RECUERDA* (1945) y *ENCADENADOS* (1946).

6º) EPÍLOGO. *VÉRTIGO* (1958): LA IMPERFECCION ES NECESARIA.

III) STANLEY KUBRICK: LA INTELIGENCIA Y SUS FANTASMAS (Trías, 2013: 107-151). También en este caso, Trías resulta muy explícito para definir la Idea del realizador:

El intelectualismo de Stanley Kubrick siempre promueve imágenes de gran potencia para representar la facultad de la mente para encarnarse en afectos, emociones y pasiones, pero también en grandes resoluciones bélicas, políticas o amorosas. En cualquier caso, la mente siempre es el objeto al que apunta la cámara en movimiento de su portentosa inteligencia fílmica, empeñada en explorarla, en recíproco feedback de sujeto y objeto, como si mostrara en ectoplasma la imagen que percibe este director ante un espejo (nítido o deforme) (Trías, 2013: 113).

Los filmes que comenta son:

1º) A MODO DE INTRODUCCIÓN: *ATRACO PERFECTO* (1956).

2º) *EL RESPLANDOR* (1980).

3º) *EYES WIDE SHUT* (1999).

4º) HISTORIA Y GUERRA: *NAPOLEÓN*, *BARRY LINDON* (1975), *SENDEROS DE GLORIA* (1957) y *LA CHAQUETA METÁLICA* (1987).

5º) *2001: UNA ODISEA DEL ESPACIO* (1968).

IV) ORSON WELLES: HOMBRES HUECOS (Trías, 2013: 154-193). En este capítulo, probablemente por la maestría superior que Trías reconoce en Welles, no hay una vinculación de los apartados del mismo con las películas. Como expone en su canon de realizadores favoritos, todo Welles le resulta imprescindible.

En cuanto a la Idea central del realizador, quizás estas líneas resulten las más significativas del conjunto:

El arte es congenial con la magia. El artista siempre tiene algo de prestidigitador. Orson Welles, que gustaba practicar las artes mágicas, asume como ninguno esta conciencia de mago, embaucador y hasta nigromante (Trías, 2013: 191).

Al mismo tiempo su figura se vio engrandecida, señala Trías, por la enorme capacidad de autocrítica que desarrolló con respecto a todas las facetas de su carrera. Las películas de Welles a las que Trías dedica más atención son las siguientes:

1º) *EL CUARTO MANDAMIENTO* (THE MAGNIFICENT AMBERSONS, 1942).

2º) *CIUDADANO KANE* (1941).

4º) *OTELLO* (1952).

5º) *MR. ARKADIN* (1955).

6º) *LA DAMA DE SHANGHAI* (1947).

7º) *EL EXTRAÑO* (1946).

8º) *UNA HISTORIA INMORTAL* (1968).

9º) *SED DE MAL* (1958).

10º) *EL PROCESO* (1962).

11º) *CAMPANAS A MEDIANOCHE* (1965)

Con respecto a la expresión “hombres huecos” que Trías emplea para sintetizar la obra de Welles, Trías explica:

El grandísimo actor Orson Welles se avenía muy bien con personajes que más bien se acercaban a lo que T.S. Eliot llamaba “hombres huecos, hombres de trapo, llenos de vacío” (hollow men) ... “Se apoyan unos en los otros”, dice Eliot en su poema. Son los “hombres huecos” dentro de los cuales no hay nada, o hay tan sólo La Nada. Esos *dramatis personae* forman un conjunto coral de máscaras sin alma que se refuerzan unos a otros (Trías, 2013: 172-173).

Cuando los hombres huecos campan a sus anchas y dominan sin resistencia el relato fílmico, entonces la narración se convierte en una fantasía onírica con sustento en ese poco de realidad documental que descubrimos en las procesiones de penitentes y en los festejos goyescos de Mr. Arkadin... (Trías, 2013: 176).

[...] cuando el relato se circunscribe a una panoplia de hombres huecos, o de personajes inocuos, en los que el principio de muerte va a prevalecer, la película se desliza por rutas también geniales, pero de menor grandeza: por la vía de una fantasía onírica con falso documental como coartada, o de pesadilla encarnada que posee un falsificado realismo como cobertura.

Pero cuando aparecen verdaderos Grandes Hombres, o un toque de bondad (en su justo sentido, a la vez aristotélico y kantiano), entonces

la película adquiere una profundidad de campo moral que la acredita (Trías, 2013: 181-182).

Creo que no es arriesgado señalar que Trías, a través de la obra de Welles, realiza una radical indagación del sentido radical de la cultura y del hombre en el siglo XX. Los hombres huecos no tienen la última palabra. Pero son motivo de una interrogación constante. Los mundos que ellos construyen acaban siendo los mundos de otros, de muchos. Parece que la magia de Welles y la filosofía de Trías caminan en la misma dirección: la búsqueda de un toque de bondad que no defraude; la denuncia de la alianza de la nada y el horror. Esto último, Trías lo profundizará con Francis Ford Coppola (Trías, 2013: 202).

V) FRANCIS F. COPPOLA: *MUNDO APARTE* (Trías, 2013: 195-248). En un apartado al que designa como “EL DEMIURGO Y SU MUNDO”, Trías explica con plena claridad lo que para él significa este director, lo que en el caso de Welles había que ir entresacándolo:

Mediante un *feedback* de sujeto y objeto, Coppola se dedicó en casi todas sus películas, a plasmar sujetos creadores en los más distintos y extraños ámbitos de intervención. Si en su exploración de sí mismo Stanley Kubrick fue ciñendo todos los entresijos del cerebro y analizando el reflejo entre objeto y sujeto –y las perturbaciones y rectificaciones de las grandes inteligencias que describe–, Francis Ford Coppola se centró sobre todo en lo que siempre sintió como su mayor don: la capacidad creadora. Mundos perturbados que sin embargo requerían un demiurgo genial para materializarse. Mundos alternativos mafiosos, como en la trilogía *El Padrino*, 1972; *El Padrino*, parte II, 1974; *El Padrino*, parte III, 1990, donde cinco o seis familias compiten con la de Vito Corleone, y su heredero Michael, en ese mundo donde el negocio y el crimen se dan cita en una organización extra legem. Mundos que regresan al paleolítico, espoleados por la locura, en pleno corazón de la selva vietnamita (*Apocalypse Now*); mundos de invención de técnica ingenieril en *Tucker, el hombre y su sueño* (Tucker, *The Man and His Dream*), con la creación de un automóvil demasiado bueno para poder ser aceptado por la competencia de las grandes compañías. O el “mundo aparte” de los jóvenes rebeldes, que halla su genialidad, lindando con el desvarío, en “el chico de la moto” (Mickey Rourke), líder indiscutible de todas las bandas juveniles en *La ley de la calle* (*Rumble Fish*, 1983).

Las profesiones, sobre todo las más extravagantes, tienden a configurar “mundos aparte”. Como los técnicos de sonido que se encuentran en una convención de espías comerciales, duchos en pinchazos telefónicos y expertos en colocar dispositivos para poder escuchar lo que sucede en el interior de las casas. En ese mundo de fisgones profesionales descuella por sus hallazgos e invenciones Harry Caul, que oficia de lobo estepario en *La conversación* (*The Conversation*, 1974), una de las películas más extraordinarias de Francis Ford Coppola.

El “mundo aparte” por antonomasia es el que desafía el límite de la muerte al gestar el universo de los no-muertos, que convoca la ayuda de todas las alimañas de la noche: lobos, vampiros, bestias temibles, en esa genial recreación de la gran novela de Bram Stoker, *Drácula*, de Bram Stoker (*Bram Stoker’s Dracula* 1992), uno de los mayores éxitos comerciales de su director. (Trías, 2013: 196-198).

Las películas de Francis Ford Coppola que Trías analiza son:

1º) *APOCALYPSE NOW* (1979) y *APOCALYPSE NOW REDUX* (2002).

2º) *DRÁCULA, DE BRAM STOKER* (1992).

3º) *LA CONVERSACIÓN* (1974).

4º) *EL PADRINO, (LA TRILOGÍA). I PARTE* (1972), *II PARTE* (1974) y *III PARTE* (1990).

VI) ANDRÉI TARKOVSKI: *EVIDENCIA DE LOS SUEÑOS* (Trías, 2013: 249-282). En su INTRODUCCIÓN a la reflexión sobre las películas de este realizador, Trías expone la Idea del director ruso con precisión:

En las primeras películas de André Tarkosvki se insinúa lo que se consumará en las más maduras, a partir de *Stalker* (1979): una importante mutación en el modo de argumentar la imagen cinematográfica. Se trata de asumir el plano en todas sus consecuencias; el plano en tanto que compleja unidad que constituye lo específico del film. (Trías, 2013, pág. 249).

Un plano que debe ser expuesto a todas sus implicaciones narrativas, sin cortes artificiales, sin rupturas, que descubra toda su potencial vitalidad. Debe discurrir en su mayor espontaneidad, en su naturalidad máxima. De este modo se desvela el tiempo verdadero que lo constituye.

[...] El plano es la materia que debe revelar la forma. El trabajo creador consiste en modelar esa materia, descubrir en ella lo que se quiere mostrar. Esa causa material, el plano, discurre en el tiempo. El plano se convierte, así, en secuencia, plano-secuencia. Y el montaje se reinventa, en polémica creadora con las antiguas teorías de Einsestein, como necesario modo de enlazar, en su verdad sintáctica, los distintos planos. Planos que asumen la duración como causa material de la imagen en movimiento específica del Séptimo Arte (Trías, 2013: 250).

En esto difiere ese plano del plano fijo de la pintura, o del plano escénico –también fijo– del teatro. El plano de Tarkovski discurre en el tiempo: él mismo es propiamente tiempo: ser propio y exclusivo de este arte del siglo XX.

De este modo el tiempo se desvela su verdad en la imagen móvil del cine. Crear esa imagen es, dice Tarkovski, esculpir el tiempo, dejar que brote la forma cinematográfica del magma material que constituye el tiempo. Lo que el sonido es en la música, o el color en la pintura, o el hierro y la forja, o la cantera y el bloque de mármol en la escultura, eso es el tiempo en el cine. Hacer cine es, pues, esculpir, grabar, imprimir en el tiempo como lo notifica la obra escrita de Andréi Tarkovski (que en su traducción inglesa, italiana y española se llamó *Esculpir el tiempo*).

Eso significa trabajar la imagen que se muestra en la toma, en el plano, de manera que vaya desvelando todas sus virtualidades. Implicar repetir las tomas todas las veces que sea necesario, si es preciso ad infinitum, de manera que la imagen deje brotar la forma que le conviene, la que se adecúa a su tiempo propio, la que descubre su verdad (Trías, 2013: 251).

Ese plano que se despliega en el tiempo debe vivir su vida y durar lo que en propiedad le hace existir. Debe dejarse en plena espontaneidad, sin cortes artificiales, sin interrupciones. Eso significa una nueva ética en el rodaje, en la actuación de los actores, en la captación del objeto que se quiere filmar. Una nueva ética que determina una nueva estética. (Trías, 2013: 251-252).

En cuanto a rótulo que califica a este apartado dedicado a Tarkovski, Trías justifica que lo ha tomado de Bergman:

Señala Ingmar Bergman que el cine de Tarkovski es grande porque sabe verter en imágenes cinematográficas los sueños como nadie ha sabido hacerlo. No explica Bergman el procedimiento mediante el cual consigue Tarkovski esa proeza. Es importante arriesgarse a comprender este aspecto decisivo de su estilo, quizás el que más nos sorprende y maravilla (Trías, 2013: 256).

Será el estudio detallado de sus películas principales el que permita a Trías corroborar esta aseveración:

1º) *DESEOS. STALKER* (1979) y *SOLARIS* (1972).

2º) *SACRIFICIO* (1986).

3º) *NOSTALGIA* (1983).

VII) **INGMAR BERGMAN: CATÁSTROFES Y CONTRATIEMPOS** (Trías, 2013: 283-318). De todos los estudios sobre directores realizador por Trías, éste es el más difícil de trasladar. Tanto la extensión de la filmografía de Bergman (cincuenta películas), que no ofrece fácilmente títulos que se puedan desechar, como la diversidad de géneros que aborda (comedias hilarantes, comedias dramáticas, dramas, tragedias, rentables e históricos, hasta cine de terror...) hacen complejo: "... el esfuerzo de síntesis: la provisión de una Idea crítica que permita una visión panóptica de toda su filmografía" (Trías, 2013: 283).

Parece, de todos modos, que el rótulo de "catástrofes y contratiempos" parece unificar la obra del cineasta sueco en una visión de la fragilidad humana, radicalizada como vulnerabilidad ante un destino que se encuentra fuera del propio control consciente:

Platón, en su último libro, *Las leyes*, habla de nuestra mísera condición humana en estos términos: "Somos como marionetas movidas por los hilos con los que juegan los dioses". El teatro de marionetas produjo gran fascinación en el niño Ingmar Bergman, de lo que da testimonio esa recreación sublimada de su infancia que es *Fanny y Alexander* (Fanny och Alexander, 1982). (Trías, 2013: 293).

Ingmar Bergman nunca acepta una felicidad demasiada prolongada. Algo malo termina siempre sucediendo cuando se rebasa el límite de la dicha que pueden gozar las marionetas. Lo hemos visto en las películas visitadas; lo podríamos comprobar en muchas otras (Trías, 2013: 294).

De la amplia filmografía del director sueco, Trías selecciona las siguientes películas:

1º) *EL SÉPTIMO SELLO* (1956); *FRESAS SALVAJES* (1957); *COMO EN UN ESPEJO* (1961); *LOS COMULGANTES* (1962) y *EL SILENCIO* (1963).

2º) *JUEGOS DE VERANO* (1950).

3º) *DE LA VIDA DE LAS MARIONETAS* (1980).

4º) *LA HORA DEL LOBO* (1967).

5º) *PERSONA* (1966).

6º) *PASIÓN* (1969) y *LA VERGÜENZA* (1968).

7º) *GRITOS Y SUSURROS* (1972) y *FANNY Y ALEXANDER* (1982).

VIII) DAVID LYNCH: CIUDADES Y AVENIDAS DE LA LIBIDO (Trías, 2013: 319-362). El último director que analizó Eugenio Trías fue David Lynch. La complejidad de su propuesta fílmica supuso un reto interpretativo para el propio Trías, que lo solventó del siguiente modo:

“En mi fin está mi principio”. Quizás el mejor modo hermenéutico de aproximarse a las creaciones de David Lynch, en su individualidad y en su conjunto, consista en perseguirlas al revés, comenzando por la última de sus obras, en un recorrido cancrizante hasta llegar a *La abuela* (*The Grandmother*, 1970).

[...] La razón de esta prueba “del cangrejo” es la siguiente: al no seguir un hilo argumental lineal, con principio, exposición, conflicto y fin, sino una suerte de puzle-en-el-tiempo en el que se entrega una parte de la obra con cada secuencia, debe contemplarse el puzle entero para una ajustada evaluación de lo contenido (Trías, 2013: 319).

Trías considera que en la obra de Lynch con frecuencia se manifiesta un sentido kármico, muy acorde con las convicciones tibetanas del director:

“Los actos tienen consecuencias; acarrear efectos que pueden producir sufrimiento.” Lynch ha confesado que sólo estas firmes convicciones budistas le preservan de su imaginación (tan fértil como ponzoñosa). La serenidad de su vida interior le protege del desasosiego de esas imágenes que al dispararse –y esparcirse– muestran rostros en color perturbador: bocas abiertas, dentaduras afiladas y siniestras. (Trías, 2013: 326)

25

La consecuencia de esta actitud es que:

En David Lynch, lo sagrado ha sido eliminado.

En la serie, lo mismo que en sus películas, algo se echa a faltar en aras al realismo: el estamento sacerdotal, pastores de todas las especies protestantes, obispos, curas de aldea, rabinos, predicadores, incluso los de pequeñas ciudades provincianas de Norteamérica.

Esta ciudad de la libido, donde sexo y sensualidad erótica circulan por cauces subterráneos, constituye una alegoría del Mal que hay en el mundo. (Trías, 2013: 347).

Las películas de Lynch que Trías destaca son las siguientes:

1º) *INLAND EMPIRE* (2006).

2º) *MULHOLLAND DRIVE* (2001).

3º) *CARRETERA PERDIDA* (1997).

4º) *CORAZÓN SALVAJE* (1990).

5º) *TWIN PEAKS* (1989-1990) y *TWIN PEAKS. FUEGO CAMINA CONMIGO* (1992).

6º) *TERCIOPELO* (1986).

7º) *CABEZA BORRADORA* (1976).

En el *Epílogo* de esta obra (Trías, 2013: 359-362), Eugenio Trías desvela abiertamente sus preferencias cinéfilas, remedando lo que hace la influyente revista de cine inglesa *Sight & Sound Magazine* con respecto a establecer el canon de las diez mejores películas (según los mejores críticos internacionales). Como los de diez películas le parece muy restrictivo, prefiere establecer diez constelaciones, con una predominante y otras dos o tres que le hacen cortejo casi siempre del mismo directos. Su canon de constelaciones queda así:

Por encima de todas estarían las películas de Orson Welles, sin limitarse a *Ciudadano Kane*. Y tras ella. 1^a) *Vértigo*, *Con la muerte en los talones* y *La ventana indiscreta*, las tres de Alfred Hitchcock. 2^a) *Apocalypse Now*, *La conversación* y la trilogía de *El Padrino*, las tres de Francis Ford Coppola. 3^a) *Persona*, *Como en un espejo*, *Gritos y susurros* y *Fanny y Alexander*, todas ellas de Ingmar Bergman. 4^a) *Eyes wide shut*, *2001: una odisea del espacio*, *El resplandor* y *Senderos de gloria*, las cuatro de Stanley Kubrick. 5^a) *Nostalgia*, *Stalker* y *Sacrificio* de Andréi Tarkovski. 6^a) *Metrópolis* de Fritz Lang y *Blade Runner* de Ridley Scott. 7^a) *Cuentos de la luna pálida* de Kenji Mizoguchi, *El sabor del sake* de Yasujiro Ozu, *Ran* de Akira Kurosawa. 8^a) *Alemania año cero (Germania anno zero)*, *Stromboli* y *Te querré siempre (Viaggio in Italia)* de Roberto Rossellini; *Blow Up* y *La notte (La noche)* de Micheangelo Antonioni. 9^a) *El ángel exterminador* y *El fantasma de la libertad* de Luis Buñuel. 10^a) *Mulholland Drive*, *Carretera Perdida* y *Terciopelo azul*, de David Lynch.

5. LAS APORTACIONES DE CAVELL, PIPPIN Y TRÍAS A LA ELABORACIÓN DEL CANON CINEMATOGRAFICO. De modo sintético, se pueden apreciar las siguientes aportaciones, en clave reflexiva, abierta, de discusión necesaria y conveniente.

1^a) La nota común más evidente de los tres directores que se presentan es que más que preocuparse por el problema de crear un canon cinematográfico, lo van configurando de manera inexorable con sus estudios de filosofía cinematográfica.

2^a) Este ejercicio supone tres características, en las que igualmente coinciden los tres: a) una completa libertad de criterio para escoger las películas que les parecen valiosas; b) una dedicación atenta a su estudio, extrayendo de las mismas reflexiones filosóficas; c) un fortalecimiento del valor de las mismas a través de sus contribuciones.

3^a) Su proceder supone una triple advertencia. La reivindicación de la libertad frente a posibles intentos de canonizar el cine, por el riesgo de que ejerzan una clausura que acabe funcionando a modo de censura. El carácter inabarcable de la producción fílmica a lo largo de los últimos 125 años demanda que se favorezca la pluralidad de iniciativas a la hora de escoger aquello que se quiere estudiar. No se oculta que la propuesta de Cavell afronta el reto de convencer a sus lectores de que las *screeball comedies* (“comedias chifladas”) y los *tears films* (“películas lacrimógenas”) que analiza son verdaderas obras de arte, que contienen enseñanzas filosóficas.

Pero tampoco es menos provocativo que Robert B. Pippin considere que Hitchcock puede ser presentado como un filósofo, o que la comunidad política americana puede entenderse mejor en sus fundamentos con los westerns de John Ford o de Howard Hawks, y en sus peligros de disolución con Preminger, Lang, Tourneur, Welles, Ray o Sirk.

El recorrido que Eugenio Trías planteó con esta obra póstuma posee una innegable coherencia, que sólo una visión de conjunto permite apreciar, pero que no deja de ser un ejercicio de creatividad personal. De Fritz Lang a David Lynch los mismos interrogantes sobre nuestra civilización parecen estar latiendo, y la creación cinematográfica parece elevar la capacidad de reflexión sobre los mismos.

Una justificación más precisa de esta valoración nos pediría un estudio en profundidad de la obra del filósofo barcelonés. Esto excede nuestro objeto. Pero sí podemos estar en condiciones de afirmar que los “textos filmicos” que se traslucen en los comentarios de las películas permiten a su filosofía incorporar reflexiones, consideraciones, juicios y comprensiones, que de otro modo difícilmente se habrían podido generar. Y al mismo tiempo está delimitando “constelaciones” a modo de cánones de directores y de películas.

4^a) Todos ellos justifican y practican la necesidad de atención filosófica a las películas, parte imprescindible de la cual es que el espectador –en su caso los filósofos como espectadores- se deje interpelar por los filmes por ellos mismos, y no se someta a dictador apriorísticos, vengan ellos de la crítica cinematográfica o de las diversas teorías fílmicas que buscan situarse por encima de la experiencia fílmica –venga del psicoanálisis, la semiótica, el marxismo...-. Si las películas son obras de arte y las reconocemos como tales, debemos admitir que nos suministran un “universal concreto” (la expresión de Hegel recuperada por Pippin), no subsumible a otras formas epistémicas.

5^a) Una reflexión filosófica a partir de una película ofrece una alta probabilidad de reivindicar el potencial artístico de la misma. Después de las lecturas que hacen de los diversos filmes Cavell, Pippin o Trías, difícilmente podemos quedar indiferentes ante los mismos. Se trata, por tanto, de un procedimiento en el que el canon se va elaborando a posteriori de un ingente proceso crítico. Las películas que se proponen, cuentan con un sólido fundamento argumentativo para considerarse dignas de dedicarles el tiempo.

6^a) Inherente a la atención filosófica a las películas se encuentra la preocupación por el papel del director²⁷. Huyendo de las absolutizaciones de la teoría del *auteur*, pero no dejando de considerar que una película es arte si detrás de la misma hay alguien que comenzó a concebirla como tal y supo dinamizar en ese sentido tanto aquello que le venía dado (desde los presupuestos y demás condicionamientos materiales, a veces el guion no realizado por él o la propia personalidad de los actores y actrices, etc.) como

²⁷ Sobre el papel del director en este sentido es muy iluminadora la obra de V. Perkins (Perkins, 1993). Hay traducción al castellano de una edición anterior (Perkins, 1976).

a aquello que tenía que crear (el propio trabajo con los actores y actrices para el modelado de los personajes, así como con los equipos técnicos, las variaciones sobre el guion, etc.)

6. CONCLUSIONES PROVISIONALES. La importancia del canon cinematográfico en nuestros días es subrayada desde la necesidad de tener un buen criterio a la hora de proponer qué películas se han de ver en el currículo escolar (Commission, 2013). Pero si se quiere implementar de manera adecuada, la aportación de la filosofía cinematográfica es inequívoco. Se debe situar el cine dentro de lo que genuinamente es: una oportunidad de ampliar el mundo intelectual, ético y estético de las personas, las más de las veces a través de un entretenimiento inteligente. Además, se debe estar muy atento a que un ejercicio que se propone con tal nobleza, no ceda en modo alguno a las tentaciones que suelen acompañar a lo que se propone con instrucciones administrativas, aunque sean con rango de Unión Europea, a saber, el fomento de la cultura oficial o del adoctrinamiento. Lo que libera de esta tentación no es que se proclame en los textos un principio de libertad, sino que se verifique en los procedimientos que pongan en el centro la libertad de pensamiento de las personas.

El cine no es un conjunto de datos, y, por tanto, intentar conseguir una objetividad que desconozca la dimensión subjetiva y experiencia del mismo es asimismo un error metodológico. Lo muestra con claridad que la historia del cine es sobre todo un engarce de relatos en los que no se pone entre paréntesis la experiencia personal, sino que se cuenta activamente con ella, como el profesor Carlos Losilla argumenta y hemos recogido. La raíz más sólida de quienes propusieron la vigencia del canon literario occidental fue preservar la lectura de los clásicos como experiencia personal. De la misma manera nada hay más urgente hoy en día que proponer un canon fílmico que preserve la experiencia del cinéfilo, que extienda el gusto o el placer por el cine.

Pero notemos la diferencia. Mientras en el canon literario contamos con más de dos milenios de historia, el canon fílmico es de algo más de los últimos cien años. Queda mucho por revisar, recuperar, reencontrar.

La filosofía cinematográfica que desarrollan autores como Stanley Cavell, Robert B. Pippin o Eugenio Trías muestra la fecundidad de estudiar el cine partiendo de la experiencia personal, de la condición de cinéfilos de sus cultivadores. Propuestas de este tipo son capaces de proponer géneros, detectar universales concretos constelaciones o jerarquías que ayudan a la construcción de cánones personales de cine, crecientemente enriquecidos e inclusivos. Con un doble sentido de inclusión: a todas las realidades fílmicas dignificantes, y también a todas las personas sin exclusión, especialmente a aquellas que comparten la condición de exiliado o migrante forzoso, que con tanta frecuencia ha acompañado la biografía de muchos de los mejores creadores de cine.

REFERENCIAS

- C.X. ARDAVÍN TRABANCO Y A. LASTRA, *La influencia de Harold Bloom. Estudios y Testimonios*, Neoxofía, Libros electrónicos de la Torre del Virrey, L'Elia (Valencia), 2012
- H. BLOOM, *The Western Canon. The Books and School of Ages*. Harcourt Brace&co, New York, 1994.
- H. BLOOM, *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas* (4 ed.). (D. Alou, Trad.) Anagrama, Barcelona, 2005.
- D. BORDWELL, J. STAIGER, Y K. THOMPSON, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style –Mode of Production to 1960*, Routledge, London, 1988.
- P. BROOKS, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and The Mode of Excess*. New Haven, Connecticut: Yale University Press.
- S. CAVELL, *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*, Harvard University Press, Cambridge MA, 1981.
- S. CAVELL, *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. The University of Chicago Press, Chicago, 1996.
- S. CAVELL, *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*. (E. Iriarte, & J. Cerdán, Trans.) Barcelona: Paidós-Ibérica, Barcelona, 1999.
- S. CAVELL, *Disowning Knowledge. In Seven Plays of Shakespeare. Updated edition*. Cambridge University Press, Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Cape Town, Singapore, Sao Paulo, 2003
- S. CAVELL, *Más allá de las lágrimas*. (D. Pérez Chico, Trad.) Machadolibros, Boadilla del Monte, Madrid, 2009.
- S. CAVELL, *Conocimiento repudiado en siete obras de Shakespeare*. (Antonio Lastra y Adolfo Llopis Ibáñez, Trans.) Ápeiron, Madrid, 2016.
- S. DANÉY, *Itinéraire d'un ciné-fils*. Nouvelles Editions Place, París, 1999.
- M. DE LA TORRE ESPINOSA, "El canon filmico a la luz de las teorías sistémicas: una propuesta metodológica". *452ºF. Revista de Teoría de la literatura y Literatura Comparada*, 14, 209-226, 2016.
- J. DE LUCAS, *El desafío de las fronteras. Derecho humanos y xenofobia frente a una sociedad plural*. Ediciones de Temas de Hoy, Madrid, 1994.
- J. DE LUCAS, Negar la política, negar sus sujetos y derechos (Las políticas migratorias y de asilo como emblemas de necropolítica). *Cuadernos Electrónicos de Filosofía del Derecho*, 36, 64-87, 2017 Recuperado el 20 de 12 de 2019
- S. DONOSO, "The Expansion of Criticism. An Interview with Jonathan Rosebaum", *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, 14, 321-333, 2017.
- EUROPEAN COMMISSION, *Screening Literacy: Executive Summary*. Recuperado el 20 de 12 de 2019, de Publications Office of the European Union: <https://op.europa.eu/en/publication-detail/-/publication/cbc5f0fb-3a04-4b44-898b-8b61b0b1c520/language-en>, (26 de 08 de 2013).
- I. EVEN-ZOHAR, "Polysystem Theory". *Poetics Today*, 11(1), 9-26, 1990.
- I. EVEN-ZOHAR, *Polisistemas de cultura*, Universidad de Tel Aviv, Tel Aviv, 2017.
- J. M. GALINDO PÉREZ, "El canon cinematográfico español: una propuesta de análisis", *Archivos de la Filmoteca*, 71, 141-154, 2013. Recuperado el 19 de 12 de 2019
- P. KAEL, "The Idea of Film Criticism". En P. Kael, *I Lost it at the Movies* (págs. 195-39, Little, Brown and Company, Boston, 1965
- A. LASTRA, "El cine nos hace mejores. Una respuesta a Stanley Cavell". En A. Lastra, *Stanley Cavell, mundos vistos y ciudades de palabras* (págs. 105-117), Plaza y Valdés, Madrid, México, 2010.
- A. LASTRA, "La filosofía cinematográfica de Robert B. Pippin", (J. Sanmartín Esplugues, Ed.) *Blog de la Red de Investigaciones SCIO*. Obtenido de <https://proyectos-cio.ucv.es/articulos-filosoficos/robert-b-pippin-filosofia-y-cine/>, 07 de 05 de 2018.

- C. LOSILLA, *La invención de Hollywood. O como olvidarse de una vez por todas del cine clásico*, Paidós, Barcelona, 2003.
- C. LOSILLA, *En tránsito: Berlín-París-Hollywood. Más allá de la historia del cine*, T&B Editores, Madrid, 2009.
- C. LOSILLA, *Flujos de la melancolía. De la historia al relato del cine*, Ediciones de la Filmoteca (Institut Valencià de l'Audiovisual i de la Cinematografia Ricardo Muñoz Suay), Valencia, 2011.
- C. LOSILLA, *La invención de la modernidad o cómo acabar de una vez por todas con la historia del cine*, Cátedra, Madrid, 2012.
- T. MOYA JORGE, "Iniciativas de alfabetización cinematográfica: Una cartografía metodológica actual de las entidades dedicadas a film literacy con públicos no profesionales en España". *Revista Fuentes*, 19(2), 125-138, 2017.
- T. MOYA JORGE, "Hacia un canon de alfabetización cinematográfica: identificación y análisis de los contenidos utilizados con estudiantes preuniversitarios en España". *Communication & Society*, 32(1), 235-249, 2018.
- S. MULHALL., *Stanley Cavell: Philosophy's Recounting the Ordinary*. Oxford University Press, Oxford, 2006.
- J. MULLARKEY, *Refractions of Reality. Philosophy and the Moving Image.*: Palgrave MacMillan, New York, 2009.
- J. NIETO FERRANDO, J., Y T. SOROLLA ROMERO, "Call for Papers del número 78. El canon cinematográfico". *Archivos de la Filmoteca*. Recuperado el 31 de 07 de 2019, de <http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/announcement>, 2019.
- J.-A. PÉREZ-BOWIE, *Leer el cine. la teoría literaria en la teoría cinematográfica*, Ediciones de la Universidad de Salamanca, Salamanca, 2008.
- J.-A. PERIS-CANCIO, "Fundamentación filosófica de las conversaciones cavellianas sobre la filmografía de Mitchell Leisen". *SCIO. Revista de Filosofía*, 55-84, 2013.
- J.-A. PERIS-CANCIO, "¿Qué puede enseñarnos el Hollywood clásico sobre la acogida a los refugiados y los desplazados? Una lectura filosófica de 'Si no amaneciera' (1941) de Mitchell Leisen", *Archivos de la Filmoteca*, 75, 19-42, 2018.
- J.-A. PERIS-CANCIO, "Las películas en sí me parecen formas reflexivas de pensamiento. Entrevista a Robert B. Pippin". (J. Sanmartín Esplugues, Ed.) *Red de Investigaciones Filosóficas SCIO*. Obtenido de <https://proyectoscio.ucv.es/articulos-filosoficos/peliculas-formas-reflexivas-de-pensamiento/>, 19 de 07 de 2018.
- V. PERKINS, *El lenguaje del cine*. (R. Font, Trad.) Fundamentos, Madrid, 1976.
- V. PERKINS, V., *Film as Film. Understanding and Judging Movies*. Da Capo Press, Boston MA, 1993.
- R. B. PIPPIN, *Hollywood Westerns and America Myth. The Importance of Howard Hawks and John Ford for Political Philosophy*, Yale University Press, New Haven, London, 2010.
- R. B. PIPPIN, *Fatalism in American Film Noir. Some Cinematic Philosophy.*: Virginia University Press, Charlottesville; London, 2012.
- R. B. PIPPIN, *The Philosophical Hitchcock. Vertigo and The Anxieties of Unknowingness*. University of Chicago Press, Chicago, 2017.
- R. B. PIPPIN, *Hitchcock Filósofo*, (T. Martínez, Trad.), UCO Press, Córdoba, 2018.
- R. B. PIPPIN, *Nicholas Ray y la política de la vida emocional*. (M. Golfe, Trad.), Valencia, 2019.
- R. B. PIPPIN, "Amor y clase en *Lo que el Cielo nos da* de Douglas Sirk". *La torre del Virrey. Revista de Estudios Culturales*, 1-30, 2020.
- R. READ, R., Y J. GOODENOUGH, *Film as Philosophy. Essays on Cinema After Wittgenstein and Cavell*, Palgrave MacMillan, New York, 2005.
- J. ROSENBAUM, "List-o-Mania: Or How I Stopped Worrying and Learned to Love American Movies". *Chicago Reader*. Recuperado el 20 de 12 de 2019, de

- <https://www.chicagoreader.com/chicago/list-o-mania/Content?oid=896619>, 25 de 06 de 1998.
- J. ROSENBAUM, *Essential Cinema: On the Necesssity of Film Canons*, The Johns Hopkins University Press, 2008.
- J. ROSENBAUM, *Goodbye Cinema, Hello Cinephilia: Film Culture in Transition*. Universit of Chicago Press, Chicago, 2010.
- J. SANMARTÍN ESPLUGUES, J., Y J.-A. PERIS-CANCIO, “Cuaderno 30. El personalismo. Capra frente al melodrama de la mujer desconocida en *Forbidden* (1932) (I)”. En J. Sanmartín Esplugues y J.-A. Peris-Cancio, *Cuadernos de Filosofía y Cine 02. Principios personalistas en la filmografía de Frank Capra* (págs. 167-180), Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir, Valencia 2017.
- J. SANMARTÍN ESPLUGUES, J., Y J.-A. PERIS-CANCIO, “Cuaderno 56. El melodrama del sentido de la vida en las pequeñas comunidades”. En J. Sanmartín Esplugues y J.-A. Peris-Cancio, *Cuadernos de Filosofía y Cine 04. De Meet John Doe (1941) a It’s a Wonderful Life (1946)* (págs. 235-252), Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir, Valencia, 2019
- J. SANMARTÍN ESPLUGUES, J., Y J.-A. PERIS-CANCIO, “La dignidad de la persona y su desarrollo en la comunicación audiovisual desde la perspectiva del personalismo fílmico”. En G. Marco Perles, *Estudios Filosóficos y Culturales sobre mitología en el cine* (págs. 33-64), Dykinson, Madrid, 2020.
- A. SARRIS, *The American Cinema. Directors and Directions 1929-1968*. Da Capro Press, Cambridge MA, 1996.
- P. SCHRADER, “Canon Fodder. As the sun finally sets on the century of the cinema, by what criteria do we determine its masterworks?”, *Film Comment*, 42(5), 33-49, 2006.
- M. SCORSESE Y M. H. WILSON, *Martin Scorsese: Un recorrido personal por el cine norteamericano*. (V. Carmona, Trad.) Akql, Madrid, 2001.
- R. SINNERBRINK, *New Philosophies of Film*, Continuum International Publishing Gropup, London-New York, 2011.
- R. SINNERBRINK, *Cinematic Ethics. Exploring Ethical Experience through Film*, Routledge, New York, 2016.
- J. H. SMITH, Y W. KERRIGAN, W., *Images in Our Souls. Cavell, Psychoanalysis and Cinema.*: The Johns Hopkins University Press, Baltimore, London, 1987.
- E. TRÍAS, *Vértigo y pasión. Un ensayo sobre la película Vértigo de Alfred Hitchcock*. Taurus, Madrid, 1998.
- E. TRÍAS, *Lo bello y lo siniestro*, Debolsillo, Barcelona, 2011.
- E. TRÍAS, *De cine. Aventuras y extravíos*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2013.
- F. TRUFFAUT, *Las películas de mi vida*, Torres de Papel, Madrid, 2017.
- C. WHEATLEY, “Stanley Cavell obituary: the philosopher who met the world by movie light”. *BFI-Sight and Sound Magazine*. Recuperado el 21 de 12 de 2019, de <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/comment/obituaries/stanley-cavell-philosopher-critic-cinephile>, 20 de 06 de 2018.
- C. WHEATLEY, *Stanley Cavell and Film: Scepticism and Self-Reliance at the Cinema*, Bloomsbury Academic, London, New York, Oxford, New Delhi, Sydney, 2019.
- M. WITT, *Jean-Luc Godard. Cinema Historian*. Indiana University Press, Bloomington, Indianapolis, 2013.
- L WITTGENSTEIN, *Investigaciones filosóficas*, Unam/Crítica, Barcelona, 1988.