



REFLEXIONES SOBRE HORACIO MUÑOZ-FERNÁNDEZ (2020). *FILOSOFÍA Y CINE. FILOSOFÍA SOBRE CINE Y CINE COMO FILOSOFÍA*. ZARAGOZA: PRENSAS DE LA UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

José Alfredo Peris Cancio^a

§1. UNA CONTRIBUCIÓN QUE ENRIQUECE EL MUNDO UNIVERSITARIO DE HABLA HISPANA

Nos encontramos con una obra que enriquece decisivamente el mundo universitario de habla hispana y que se interesa por la reflexión sobre filosofía y cine. Ágil en la expresión y con una documentación y una bibliografía perfectamente seleccionadas, Horacio Muñoz-Fernández cubre a la perfección las legítimas expectativas de los estudiosos de las relaciones entre filosofía y cine de encontrar un texto de referencia que les oriente en un mundo cada vez más poblado de contribuciones y propuestas del más variado signo.

Se trata de una obra abierta, que no se limita a dar información, sino que a través de sus páginas suministra elementos para la reflexión, de manera que el lector va realizando una inmersión completa sobre los temas que circundan los dos tópicos principales que se encuentran en el subtítulo de la obra “la filosofía sobre cine” y “el cine como filosofía”. Se presenta, además, con un

^a Facultad de Filosofía, Letras y Humanidades de la Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir.

E-mail: josealfredo.peris@ucv.es



orden atractivo de los temas que nos hace pensar, casi de manera inmediata, en una concepción audiovisual de la reflexión que nos ofrece.

§2. LA ESTRUCTURA DE LA OBRA. UN COORDINADOR QUE ES UN VERDADERO AUTOR

En efecto, la obra de Horacio Muñoz-Fernández presenta un panorama muy completo de la relación entre filosofía y cine en el medio académico. Recoge la mayor parte de los escritos que se han presentado como “filosofía sobre cine” en los últimos años, y realiza una muestra significativa del “cine como filosofía”.

El autor se presenta como coordinador, y si estuviéramos ante un material audiovisual, por ejemplo, ante un ensayo filmico, podríamos considerar que el profesor Muñoz-Fernández ha ejercido el papel de director/presentador, contando con las intervenciones de acreditados colegas para realizar sucesivos ejercicios de profundización. El citado profesor en su condición de coordinador se ha reservado la parte introductoria, a su vez dividida en dos contribuciones: “Introducción: filosofía y cine” (pp. 9-19) y “De la (pos)teoría cinematográfica a la (no) filosofía del cine” (pp. 21-55).

También ha participado en el segundo capítulo de la primera parte (“Filosofía sobre cine”), destinado a sintetizar la filosofía de Jacques Rancière en su vertiente cinemática con el título “Jacques Rancière: igualdad, política, estética y cine” (105-135). Y finalmente, la segunda parte también arranca de un capítulo de autoría, “El cine como filosofía desde la filosofía analítica” (pp. 165-179), siendo el que le sucede una contribución de Volker Pantenburg (“El cine como teoría”, pp. 181-215) que Horacio Muñoz-Fernández ha traducido al español.

El símil de considerar al coordinador como autor –reconociendo que el tema de la autoría de las películas es uno de los que más ha hecho derramar tinta y tóner en los estudios filmicos– explica que la obra tenga un enfoque unitario coherente y al mismo tiempo que dé cabida a otras aportaciones que le permiten configurarse de un modo más pluralista. En efecto, de la mano del profesor Muñoz Fernández han salido 88 –o 122, si incluimos la traducción– de las 242 páginas, y sin duda es él quien ha invitado a los otros autores de los capítulos, si bien, por seguir con el argot de los estudios cinemáticos más



clásico, actúan como auténticos “robaescenas” por la excelencia de sus escritos, que acaparan un interés propio mientras se procede a su lectura, por lo que se pueden concebir como pequeños ensayos con sentido en sí mismos.

§3. UNOS COAUTORES DE EXCELENCIA

En efecto, Wenceslao García-Puchades, profesor de la Universidad de Valencia, así como de la Politécnica de esta misma ciudad, es uno de los más acreditados especialistas en la obra de Alain Badiou, que ha venido estudiando desde su tesis doctoral. Suyo es el primer capítulo de la primera parte (“Filosofía sobre cine”), “Alain Badiou y el cine como condición para la enseñanza democrática de la idea de contemporaneidad” (pp. 59-78), un brillante ejercicio de síntesis sobre una filosofía cinematográfica tan iluminadora como compleja, pero que el profesor García-Puchades hace el impagable servicio de exponerla con claridad y penetración.

Unas virtudes que se hacen presentes en el tercer capítulo de esta misma parte, en el que Enrique Álvarez Asiáin, reconocido especialista sobre la obra de Gilles Deleuze, acerca de la cual ha publicado excelentes monografías, desarrolla una visión igualmente sintética de este autor bajo el título “Sobre cine, filosofía e imagen del pensamiento en Deleuze” (pp. 105-135).

La tercera firma invitada en esta primera sección de la obra es la de David Pérez-Chico, profesor del Departamento de Filosofía de la Universidad de Zaragoza, especialista internacionalmente reconocido sobre la obra de Stanley Cavell, quien realiza una espléndida contribución sobre el sentido de la obra de este autor, uno de los que más decisivamente han contribuido a renovar la filosofía cinematográfica. El capítulo se titula sugestivamente “Filosofía más allá de las lágrimas. Stanley Cavell a partir de los melodramas hollywoodienses de la mujer desconocida” (pp. 137-161).

También la segunda parte (“Cine como filosofía”) cuenta con firmas invitadas. Volker Pantenburg, profesor de Estudios Cinematográficos en la Freie Universität de Berlin, ha desarrollado una rigurosa exposición acerca de la imagen como expresión de pensamiento, particularmente inspirada en la obra



del cineasta francés Jean-Luc Godard y del destacado documentalista Harun Farocki, de origen checo, que vivió en Alemania.

Finalmente, la segunda contribución con la que se cierra esta segunda parte y el contenido de toda la obra se debe a David Montero-Sánchez, profesor de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, que realiza una interpelante interrogación –cada vez más sentida en los tiempos duros de la pandemia– sobre si estamos en los finales del cine, centrándose en la obra de Chris Marker. Significativamente ha sido titulado como “En este lado del espejo. Las tecnologías digitales desde el cine de Chris Marker” (pp. 217-240).

§4. UN MODO DE PRESENTACIÓN ADECUADO A LA AMPLITUD Y LA COMPLEJIDAD DEL TEMA

“Filosofía y cine” es un tópico que viene a unir dos mundos por sí mismos inabarcables. A pesar de que la economía del lenguaje nos invite a usar el singular, en realidad se trata de nociones que son en sí mismas plurales y pluralistas y que se vienen a unificar en la mente del estudioso o del cinéfilo que sabe reconocer en ellas algo que las unifica.

Pero, a partir de ahí, cuando pasamos al discurso y a las explicaciones sabemos que hablamos desde un punto de vista necesariamente parcial –vemos solo una parte–, que busca ir al encuentro de otros puntos de vista igualmente limitados, que están situados en otras coordenadas, con la finalidad de que entre todos los participantes en la conversación se consiga una visión más amplia y justificada de todo lo que conviene pensar y decir sobre la relación entre filosofía y cine.

Creemos que esa es la razón por la que el profesor Muñoz-Fernández se ha inclinado por una exposición poliédrica, en la que sus explicaciones son completadas –y en algunos casos matizadas¹– por las de los coautores de la obra.

¹ Pienso, por ejemplo, que la diferencia entre filosofías analíticas con y sin lágrimas, que realiza David Pérez Chico, obligaría a hacer alguna matización más sobre lo que Horacio Muñoz-Fernández incluye en el seno de la filosofía analítica (anglosajona), caracterizada sobre todo por su oposición a la filosofía continental (del resto de Europa). Veremos algún ejemplo más a lo largo de esta exposición.



Sus contribuciones marcan, por decirlo así, el estado de la cuestión. La introducción realiza un recorrido riguroso por distintas propuestas de filosofía sobre el cine, con una cierta pretensión de exhaustividad. Pero luego, en la primera parte prefiere detenerse y hacer unas catas de profundidad en las propuestas cinemáticas de los cuatro insignes filósofos ya citados: Alain Badiou, Jacques Rancière, Gilles Deleuze y Stanley Cavell. Lógicamente, cuando se hace una selección de este tipo hay que valorar lo que hay sin dejarse llevar por el fácil recurso de echar de menos lo que falta. O como expresaba Eugenio Triás, “a gozar de lo que hay, sin deplorar lo que no hay” (Triás, 2013: 9).

Sin embargo, el profesor Muñoz-Fernández tiene presente un posible riesgo de este tipo de discursos. A partir de una cita de Žižek –“uso el cine no solamente para ilustrar una teoría, sino como mecanismo ideológico” (Žižek, 2015: 77)– expone “cuál es el principal problema que existe en las relaciones entre cine y filosofía: el cine es una excusa o un recurso para hablar de otras cosas” (p. 14). Y añade unos párrafos después:

La filosofía convierte al cine en materia digna de estudio siempre y cuando este pueda utilizarse como plataforma para hablar de cuestiones filosóficas predeterminadas de antemano. Por eso la filosofía, incapaz de escapar de su mirada instrumentalizadora y su concepción trascendental, acaba convirtiéndose en una disciplina con un papel ambiguo (Muñoz-Fernández, 2020: 14).

Quizás la confesión de Žižek resulte excesiva, fruto de su estilo habitualmente polemista, y no convenga tenerla como expresión certera de una convicción compartida entre quienes escriben (escribimos) sobre cine y filosofía. Considero, y tomo como referencia lo que he sido capaz de leer en las obras con contenido cinematográfico más explícito de Badiou (2004, 2005, 2013), de Rancière (2005, 2012a, 2012b, 2018), de Deleuze (1984, 1985) o de Cavell (1979, 1981, 1984, 1996, 2004, 2005) (Rothman, 2005), que los autores escogidos para esta obra tratan las películas con respeto por ellas mismas, con lo que se consigue que las lecturas filosóficas que hacen de los filmes sean de modo simultáneo e inescindible aportaciones para la filosofía y para los propios estudios filmicos. Quizás podamos tomar esta expresión de Stanley Cavell de *las películas como textos que nos enseñan cómo leerlos* como la mejor expresión de una filosofía del cine que tiene la completa consciencia



y el consecuente cuidado acerca del riesgo de manipular el cine desde los propios presupuestos.

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

El análisis de la película establece un llamamiento continuo a la experiencia de dicha película, o más bien de la memoria activa de esa experiencia (o una anticipación activa de adquirir experiencia) (Cavell, 1981: 10-11).

El enfoque poliédrico de Horacio Muñoz-Fernández es, por tanto, acertado, ya que no hay una sola manera de entender la relación entre filosofía y cine, como no hay una sola manera de entender ni la propia filosofía ni el cine. Se impone la necesidad de correlacionar ambas nociones. Y de propiciar, de este modo, espacios intelectuales de encuentro y complementariedad.

En el caso del cine, me parece, se hace también ineludible la confesión de un cierto canon de películas con el que se está trabajando o con el que se han creado lazos de familiaridad. Las expresiones cinematográficas son tan amplias y plurales que resulta arriesgado hablar del “cine” en singular, sin previamente decantar el conjunto de películas que han permitido desarrollar esa generalización o inducción de datos. De este modo, se garantiza la unidad en la diversidad: todos podemos hablar de cine porque hemos visto y estudiado películas, pero no todos hablamos del mismo modo porque hemos participado de la vivencia de películas distintas que nos permiten introducir nuestros propios matices.

§5. DE LO QUE TRATA LA INTRODUCCIÓN: LAS PREGUNTAS SOBRE FILOSOFÍA Y CINE Y LA DIFERENCIA ENTRE LA TRADICIÓN ANALÍTICA Y CONTINENTAL

La obra arranca con una serie muy acertada de preguntas, cuya respuesta se va a ir suministrando a lo largo de la exposición.



¿Qué relación existe entre el cine y la filosofía, entre la narración y el pensamiento, entre la imagen y el concepto? ¿Qué tipo de pensamiento o conocimiento puede ofrecer el cine y las películas? ¿Qué quiere el cine de la filosofía? ¿Y la filosofía del cine? ¿Puede el cine asimilarse a la filosofía? ¿Puede hacerse filosofía a través del cine o toda la filosofía que se hace es siempre una proyección de filosofía que no tiene nada que ver con el cine ni con las películas? ¿Puede el cine hacer algo más que ilustrar ideas filosóficas previas? ¿Pueden los cineastas transmitir con sus películas ideas filosóficas originales? ¿Existe un pensamiento cinematográfico que se resiste a ser traducido al lenguaje conceptual y reducido al discurso filosófico? ¿Qué piensan los filósofos sobre el cine? (Muñoz-Fernández, 2020: 9).

Esta constelación de preguntas funciona adecuadamente para dar cuenta de la amplitud de los temas que la monografía trata a continuación. En las líneas siguientes se plantea que la respuesta al conjunto de interrogantes será distinta según los filósofos se sitúen en una tradición analítica o en una tradición continental. Un criterio que tendrá una gran preponderancia a lo largo de su obra y que le permitirá plantear dos opciones bien delineadas. La tradición continental concibe el cine “como una especie de fenómeno de sentido, ya sea estético o político”, mientras que la tradición analítica lo hace “desde una óptica naturalista... como un fenómeno de significación que puede ser objetivable mediante métodos racionales y enfoques empíricos” (p. 10).

El elemento común que encuentra entre ambas tradiciones es que “replican y reproducen las [relaciones] que históricamente ha mantenido la filosofía con la literatura y el arte” (p. 10), y que “están conectadas por preposiciones y adverbios que reflejan diferentes enfoques y aproximaciones... filosofía *del* cine... *en* el cine... *sobre* el cine... el cine *como* filosofía” (p. 11). Es este último aspecto el que le permite expresar las ya referidas interrogantes y dudas sobre la correcta relación entre ambas realidades, el riesgo de que la filosofía *vampirice* el cine y lo utilice “a las películas como soporte para la ilustración de conceptos, teorías y filosofía que en el mejor de los casos tenían algo que ver con la obra que se analizaba” (p. 13).

El planteamiento es brillante, sugestivo, y sin duda genera interés sobre el cometido propio de la filosofía del cine. Sin embargo, conlleva una serie de opciones que van a influir en la respuesta que se dará a las preguntas. Podemos



nosotros interrogar dichas opciones para ampliar el diapasón de un posible debate: ¿son tan monolíticas las diferencias entre la tradición analítica y la continental o se aprecia un mutuo trasvase de textos y lecturas entre ambas? ¿Por qué en la tradición analítica se identifica lo cognitivo con lo naturalista y no con una superación de teorías explicativas (sociológicas, lingüísticas, psicológicas...) que pretendieron construir una explicación científica que redujese a sus principios la experiencia del cine? ¿Es seguro que el cine no ofrece novedad como arte y solo replica las relaciones entre arte (o literatura) de otros tiempos? ¿No puede haber unas *buenas prácticas* en la relación entre cine y filosofía que suministren contribuciones apropiadas para las exigencias de ambas construcciones culturales?

§6. DE LA (POS)TEORÍA CINEMATOGRAFICA A LA (NO) FILOSOFÍA DEL CINE

El capítulo que cierra la introducción, “De la (pos)teoría cinematográfica a la (no filosofía) del cine”, supone un relato bien articulado sobre la historia de la teoría del cine y sus propuestas. El autor considera que la teoría del cine ha girado

[...] en torno a tres cuestiones fundamentales[...] La primera [...] la estética [...] colocar al cine en la tradición del pensamiento de la filosofía del arte y la estética [...] La segunda [...] los problemas de significación de la imagen y la consideración del cine como lenguaje (que) [...] se transformará en el problema de los signos cinematográficos y sus mecanismos de significación por la influencia del estructuralismo y la semiología francesa en los años 60 (que) en la siguiente década [...] se centraría en la ideología [...] y todas las películas se volvieron políticas [...] El malestar generado por la teoría filmica de los años 60 será contrarrestado, por un lado, con un enfoque más racionalista y empírico procedente del cognitvismo y la filosofía analítica; y por otro, con enfoques hermenéuticos y fenomenológicos procedentes de la filosofía continental (pp. 21-22).

El ejercicio sintético resulta acertado, y a continuación lo va desarrollando desde los planteamientos hermenéuticos de D. N. Rodowick y su significativa *Elegy for Theory*—luego ampliados en *Philosophy’s Artful Conversation*— desde



el giro cognitivista/analítico dado por David Bordwell y Noël Carroll, desde las diversas modulaciones de la fenomenología en el cine –particularmente desde las obras de Vivian Sobchack, *The Address of Eye* y de Allan Casebier, *Film and Phenomenology. Toward a Realist Theory of Cinematic Representation*– para terminar presentando una visión del cine “como una instancia refractaria a cualquier representación o reflexión filosófica” en la obra de John Mullarkey –tanto en *Philosophy and the Moving Image: Refractions of Reality*, como en la editada con Anthony P. Smith, *Laruelle and Non-Philosophy*–.

Una síntesis tan apretada conlleva algún problema, lo que nos suscita algunos contrapuntos que permiten favorecer la discusión filosófica. Señalaremos algunos a modo de ejemplo. La visión que se presenta de la obra de Bordwell y de Carroll pudiera ser tachada de un tanto reductiva. Una obra tan extensa como la del primero difícilmente se sostiene desde esquemas apriorísticos y se encuentra continuamente documentada por elementos de juicio extraídos desde un riguroso método de análisis filmico (Bordwell, 1985; Bordwell, Staiger y Thompson, 1988; Bordwell y Carroll, 1996; Bordwell y Thompson, 2015). Tampoco se acaba de reconocer en planteamientos racionalistas alejados de la discusión humanista que alguien como Carroll se ha centrado en la filosofía de las películas de terror como expresión de las paradojas del corazón (Carroll, 1990) o ha sido de los primeros en teorizar sobre el arte de masas (Carroll, 2018).

En algunos momentos parece haber un planteamiento de sospecha hacia la filosofía hermenéutica del cine, acusándola expresamente de incurrir en arbitrariedad (p. 33) o de sobrevaloración de la subjetividad (p. 34). Una aportación de un filósofo con una metodología propia, pero no alejado de estas coordenadas como Eugenio Triás (1998, 2013), puede mostrar que la subjetividad en la comprensión del cine es un elemento ineludible pero que exige otros parámetros de objetivación de la experiencia.

§7. LAS PROPUESTAS CINEMÁTICAS DE ALAIN BADIOU, JEAN RANCIÈRE, GILLES DELEUZE Y STANLEY CAVELL

Con la conclusión que el profesor Muñoz-Fernández extraía del carácter refractario del cine con respecto a la filosofía, la parte nuclear del volumen,



dedicada a la exposición sintética de las obras de Badiou, Rancière, Deleuze y Cavell, podía tener una entrada problemática. En efecto, el coordinador de la obra anticipa que se trata de “cuatro filósofos [...] que han utilizado el cine como medio para reflexionar sobre sus propias ideas de lo que debe ser la filosofía, el arte o la política” (p. 16). No parece que sea adecuada esta presentación. Es cierto que el interés por el cine de estos autores “no puede explicarse ni comprenderse si lo descontextualizamos de su proyecto filosófico” (p. 16). Pero no es menos cierto que esos proyectos filosóficos no serían lo que son sin el cine, o más precisamente, sin un visionado atento de determinadas películas que han favorecido el desarrollo de su filosofía en una determinada dirección. En pie de igualdad con otras lecturas filosóficas que cuenten en su bagaje.

Más directamente lo podemos plantear así: ¿Es un mero ejemplo para la filosofía de Badiou la lectura que hace de *Viaggio in Italia* (*Te querré siempre*, 1954) de Rossellini (Badiou, 2004: 41-4)? O por seguir con el mismo cineasta, ¿la lectura que Jean Rancière realiza de *Europa '51*, no le permite una interrogación más radical sobre las exigencias de la igualdad política? (Rancière, 2012b). ¿La imagen-movimiento y la imagen-tiempo de Deleuze, ¿no han sido construidas tras un visionado atento de las películas antes y después de la Segunda Guerra Mundial? O, como señala David Pérez-Chico, es imposible entender la propuesta filosófica de Cavell de superación del escepticismo sin el visionado de las siete comedias de renovación matrimonial –así preferimos traducir *remarriage*– y de los cuatro melodramas de la mujer desconocida (pp. 146-149).

Ya hemos expuesto la moraleja que de estas consideraciones se puede extraer: que si un filósofo realiza una lectura en profundidad de una película desde lo que por ella misma comporta y con el mismo respeto por su tenor literal que expresa en su lectura de otros textos escritos, difícilmente se puede reprochar una utilización del medio cinematográfico para sus propios fines filosóficos.

§8. EL CINE COMO FILOSOFÍA DESDE LA FILOSOFÍA ANALÍTICA

Con esta visión que acabamos de exponer se podría justificar el cine como filosofía de una manera sencilla: en la medida en que los filósofos trabajan con



textos filmicos junto a los textos escritos por otros filósofos para desarrollar su pensamiento, el cine es intrínsecamente filosófico.

Pero no es este el planteamiento directo del profesor Muñoz-Fernández, que prefiere seguir manteniendo la sospecha acerca de que los filósofos puedan apoderarse indebidamente del cine. Y cree más oportuno recurrir a la filosofía analítica y sus debates sobre “la capacidad filosófica del cine de ficción narrativo” en torno a tres posiciones: “rechazo, escepticismo y afirmación”.

El rechazo ha sido la opinión mayoritaria durante mucho tiempo en el ámbito analítico, y procede de una combinación de ciencia y modernismo estético. El escepticismo estaría influido por la filosofía postpositivista analítica y el modernismo estético. Y la afirmación, por posturas cognitivistas estéticas que mantienen que el arte puede aportar conocimientos morales, prácticos o experienciales (p. 166).

Desde estas posturas divergentes considera que es posible encontrar un planteamiento que en cierto modo integra la parte de verdad que hay en cada una de estas posiciones. Y esta vendría recogida por la proposición “aunque el cine no sea como la filosofía, puede hacer filosofía”. Así sostiene con Wartenberg que “los cineastas hacen filosofía en/sobre/a través de las películas” (Wartenberg, 2007: 19). Es decir, Wartenberg

[...] no mantiene que el cine tenga alguna capacidad cognitiva distinta o complementaria a la concepción tradicional de la filosofía, sino que el cine sería capaz de realizar las mismas actividades retóricas que la filosofía ha usado a lo largo de su historia, como son la argumentación, la ilustración o los experimentos mentales (p. 174).

Las ideas de Wartenberg, como las de Noël Carroll, son para el profesor Muñoz-Fernández expresión de que estos autores que han defendido la tesis de que el cine puede hacer filosofía

[...] han mantenido una postura más moderada que la tesis continental que equipara el cine con la filosofía [...] han intentado demostrar que, frente al escepticismo o la negación, el cine puede hacer filosofía con experimentos



mentales que podrán funcionar como argumentos, contraejemplos o ilustraciones de teorías (p. 177).

§9. EL CINE COMO FILOSOFÍA DESDE LA FILOSOFÍA CONTINENTAL

Aunque propiamente no se han denominado así, los capítulos de los profesores Volker Patenburg y David Montero-Sánchez aportan una perspectiva “continental” del cine como filosofía.

La contribución del profesor alemán es brillante y, también en esta ocasión, modera algunos de los planteamientos transversales del profesor Muñoz-Fernández. En concreto obliga a revisar el sentido de la calificación de analíticos y cognitivistas que el coordinador de la obra otorga a los trabajos de David Bordwell y Noël Carroll.

Lo que Bordwell y Carroll polémicamente quieren sustituir por la Teoría no es de ninguna manera un nuevo positivismo limitado a la producción de listas de planos, filmografías y una descripción ingenua y libre de teoría de las películas. Se preocupan más por mantener un estrecho contacto con las propias películas, de las que debería derivarse la teoría. En este sentido, su concepto estratégico de la posteoría está ciertamente en línea con mi propia argumentación. Sin embargo, el proyecto de la posteoría deja en gran medida intacto el límite entre el cine y la teoría: escribir contra las teorías cinematográficas de los años setenta sigue suponiendo una clara distinción entre las películas, por un lado, y su análisis y teorización, por otro (p. 201).

Para Patenburg, esa escisión procede de que los estudiosos de las humanidades y de los estudios filmicos tendían a considerar que la teoría se basaba, en cuanto que espacio discursivo, exclusivamente en textos. Solo cuando se admite que la teoría se puede basar en imágenes, tal brecha desaparece. Y Patenburg encuentra que ese muro derribado es patente en la obra de Jean Luc Godard en la ficción y de Harun Farocki en el documental. El emblema de ese punto de llegada es una expresión de Godard, calificada de hiperbolizada por el profesor alemán: “Es película la que piensa”. Patenburg matiza al respecto.



Aunque [...] el pensamiento del cine no puede separarse completamente del pensamiento de su creador, ni del pensamiento de su espectador, cuyos añadidos ocupan los huecos del montaje, la afirmación de Godard debe ser tomada en serio como una máxima poética-lógica que puede servir de base para sus obras de finales de la década de los años 50 (p. 211).

Las tesis de Patenburg, por tanto, pueden ser consideradas como una versión continental moderada de que el cine sea filosofía, y anda alejada de los planteamientos análogos de la filosofía analítica.

Una muestra de las posibilidades de este tipo de análisis del cine como filosofía basado en las imágenes se expresa en el último capítulo del libro sobre la obra de Chris Maeker realizado por el profesor David Montero-Sánchez. Si es el aspecto tecnológico el decisivo a la hora de presentar la imagen filmica, el cine se desplazará hacia otros formatos audiovisuales, como muestra la evolución del director francés.

Que el cine pueda perder ese carácter de obra comunitaria –con capacidad de movilizar a un pueblo, se ha llegado a escribir– para concebirse como una elaboración individual desde el ordenador no es tanto una posible evolución del cine como una deriva de este que se aleja de su caso central. Sin la aportación personal de los actores tanto protagonistas como secundarios e incluso como figurantes, sin el trabajo conjunto de directores guionistas, directores artísticos, cámaras, responsables de la banda original, etc. el cine pasa a ser otra cosa. Pero su lugar perdido no queda vacío. Formatos como los de las series ocupan el lugar que algunos filmes parecen querer abandonar. No es un motivo menos de reflexión.

§10. VALORACIÓN

La monografía que coordina el profesor Horacio Muñoz-Fernández es una espléndida introducción a la filosofía del cine, en el sentido más pleno de la expresión. El rigor y el cuidado con la que está escrita invita al lector a entrar en el discurso filosófico sobre el cine de un modo al mismo tiempo documentado y reflexivo, claro en sus opciones y abierto a la discusión. Resulta



completamente de agradecer esta contribución, con las aportaciones de todos los autores que la hacen posible.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Badiou, A. (2004). El cine como experimentación filosófica. En G. Yoel, *Pensar el cine I: imagen, ética y filosofía* (pp. 23-82). Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Badiou, A. (2005). *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Badiou, A. (2013). *Cinema. Texts selected and introduced by Antoine de Baecque*. Cambridge, UK; Malden, MA: Polity Press.
- Bordwell, D., Staiger, J., Thompson, K. (1988). *The Classical Hollywood Cinema. Film Style. Mode of Production to 1960*. London: Routledge.
- Bordwell, D. (1985). Principles of Film Narration. En D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film* (pp. 49-53; 61-1). Madison: University of Wisconsin Press.
- Bordwell, D., Carroll, N. (1996). *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Bordwell, D., Thompson, K. (2015). *El arte cinematográfico*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós Ibérica.
- Carroll, N. (1990). *The Philosophy of Horror: or Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge.
- Carroll, N. (2018). *Filosofía del arte de masas*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Cavell, S. (1979). *The World Viewed, Enlarged Edition*. Cambridge, Massachusetts; London, England: Harvard University Press.
- Cavell, S. (1981). *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge MA: Harvard University Press.
- Cavell, S. (1984). *Themes Out of School. Effects and Causes*. Chicago, London: The University of Chicago Press.



- Cavell, S. (1996). *Contesting tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Cavell, S. (2004). *Cities of Words: Pedagogical Letters on a Register of the Moral Life*. Cambridge, Massachusetts; London, England: Harvard University Press.
- Cavell, S. (2005). *Philosophy the Day after Tomorrow*. Harvard MA: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.
- Deleuze, G. (1985). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.
- Muñoz-Fernández, H. (2020). *Filosofía y cine. Filosofía sobre cine y cine como filosofía*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Rancière, J. (2005). *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona: Paidós.
- Rancière, J. (2012a). *Las distancias del cine*. Pontevedra: Ellago Ediciones S. L.
- Rancière, J. (2012b). A Child Kills Himself. *Diagonal Thoughts. Some notes on seeing and being, sound and image, media and memory*, 1-19, consultado el 23/10/2019. Disponible en: <<https://www.diagonalthoughts.com/?p=1554>>.
- Rancière, J. (2018). *Tiempos Modernos. Ensayos sobre temporalidad en el arte y la política*. Santander: Shangrila.
- Rothman, W. (2005). *Cavell on Film*. Albany, New York: State University of New York Press.
- Trías, E. (1998). *Vértigo y pasión. Un ensayo sobre la película Vértigo de Alfred Hitchcock*. Madrid: Taurus.
- Trías, E. (2013). *De cine. Aventuras y extravíos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Zizek, S. (2015). “El espacio curvo del deseo”, entrevista a cargo de Alessia Cervinni, Daniele Dottorini y Bruno Roberti. En VV. AA., *Cine y filosofía: Las entrevistas de Fata Morgana* (pp. 77-94). Buenos Aires: El cuenco de plata.

