

Nota crítica

El matrimonio entre el cine y la filosofía: apuntes sobre la metafilosofía de Stanley Cavell

[The Marriage between Film and Philosophy: Notes on Stanley Cavell's Metaphilosophy]

JAVIER RUIZ MOSCARDÓ

Universitat de València

ruizmos2@uv.es

Resumen: En este trabajo expongo brevemente algunas características fundamentales de la concepción de la filosofía defendida por Stanley Cavell, con especial atención en su reivindicación del cine como agente filosófico de pleno derecho. Mi intención es presentar las claves del planteamiento metafilosófico de Cavell, con el objetivo de desarrollar posteriormente su concepción del arte cinematográfico como un tipo de praxis filosófica particular, fundada en la tesis de que el cine puede concebirse como un “medio de pensamiento” adecuado para afrontar algunos problemas filosóficos.

Palabras clave: cine-como-filosofía, filosofía del cine, perfeccionismo moral, Stephen Mulhall, estética

Abstract: In this paper, some fundamental characteristics of the conception of philosophy defended by Stanley Cavell will be briefly explained, with special attention to his claim of cinema as a philosophical agent. The aim of the article is to expose synthetically some keys of Cavell's metaphilosophical approach, in order to develop his conception of film art as a type of particular philosophical praxis, based on the fact that cinema can be conceived as an adequate “medium of thought” capable of dealing with many philosophical problems.

Key words: film-as-philosophy, philosophy of film, moral perfectionism, Stephen Mulhall, aesthetics

1. Stanley Cavell, el primer defensor del “cine-como-filosofía”

Recientemente, algunos filósofos del cine han mantenido un estimulante debate que ha llegado a conocerse como la polémica del “cine-como-filosofía” (“film-as-philosophy”). Tal discusión se activó a raíz de la propuesta de Stephen Mulhall (*cf.* Mulhall 2007 y Mulhall 2008) de actualizar ciertas nociones establecidas por Stanley Cavell a propósito de la relación entre la filosofía y el cine. El objetivo de Mulhall, *grosso modo*, consistió en reivindicar el cine como una auténtica “filosofía en acción” (“philosophy in action”), fórmula en la que concentró la ambiciosa idea de que ciertos filmes pueden considerarse legítimamente

agentes de pensamiento, al mismo nivel que la escritura filosófica. Con esta idea rebasó la tradicional perspectiva que se limita a tratar el cine como un amplio reservorio de ejemplos didácticos. Pese a las palpables diferencias, hay un hilo que conecta a los defensores actuales de la idea del “cine-como-filosofía” con el razonamiento pionero del profesor de Harvard, a saber: la convicción de que la defensa del componente filosófico del cine exige una aclaración previa de la posición metafilosófica que uno sostenga. Sólo algunas versiones de la naturaleza y funciones de la filosofía casan con el tratamiento filosófico del cine; sin duda, Cavell fue el primero en descubrir que para confiar en el valor (filosófico) del cine resulta necesario presentar primero una explicación sobre el alcance y los objetivos de la propia filosofía. En lo que sigue, pues, trataré de esbozar su posición al respecto de qué tipo de concepción metafilosófica resulta congruente con la defensa de algunos filmes como genuinamente filosóficos; al mismo tiempo, habrá que aclarar qué requisitos y condiciones se imponen al cine para que pueda competir en pie de igualdad con la escritura filosófica en el tratamiento de algunas problemáticas. Estos dos vértices, haz y envés de la misma cuestión, son los que han dominado el debate contemporáneo del “cine-como-filosofía”; en consecuencia, sirvan las próximas páginas para reivindicar a Cavell como el digno inventor de una línea de pensamiento que habrá de traer con el tiempo importantes novedades.¹

2. *El valor (vital) de la filosofía*

En una entrevista aparecida en 1989, nuestro filósofo desliza una clave importante que puede servirnos como punto de partida: “si hay algún lugar en el que el espíritu humano se permita a sí mismo estar bajo su propio cuestionamiento, es en la filosofía; cualquier cosa, de hecho, que permita que tal interrogación suceda es filosofía” (cit. en Conant 1989, p. 59).² Adviértase la originalidad de Cavell al rehuir preguntas esencialistas que persigan una definición perenne de nuestro quehacer

¹ Prescindiré, en lo que sigue, de cualquier referencia filmográfica, por considerar que el recurso a obras concretas nos alejaría de la panorámica metodológica que aspiro a precisar. Con todo, debe resaltarse que el planteamiento cavelliano no se origina en la abstracción teórica, sino que se construye con base en la experiencia particular de determinados filmes. Aquí pretendo invertir la propia lógica de Cavell para esclarecer su pensamiento, quizá traicionando la génesis de su posición en beneficio de la claridad didáctica. Para consultar directamente los ejemplos fílmicos de nuestro autor, *cfr.* Cavell 1981 y Cavell 1996.

² Todas las traducciones de las citas textuales son mías.

(por ejemplo: “¿qué es y para qué sirve la filosofía?”), para focalizarse en los impulsos existenciales que están en el origen de todo filosofar (*i.e.*, “¿por qué *nos* importa la filosofía y en qué consecuencias *vitales* detectamos su valor?”). El resultado de este cambio de perspectiva expande el restringido concepto de filosofía hacia un campo más amplio de prácticas y disciplinas, pues todo aquello capaz de compartir motivación y objetivos con aquélla será digno de considerarse, cuando menos, potencialmente filosófico. Tales prácticas devendrán, en síntesis, en algo similar a una filosofía por otros medios. Y cierto cine será uno de los mejores candidatos al título.

Esta estrategia *expansiva* en la cuestión metafilosófica acarrea una consecuencia central, al dejar atrás una concepción “teoreticista” de la filosofía en beneficio de una suerte de “pluralismo metafilosófico” (véase Sinnerbrink 2014, pp. 57–60). Por teoreticismo ha de entenderse el tipo de filosofía que parte de axiomas corroborados, utiliza la argumentación detallada a la búsqueda de conclusiones metodológicamente acertadas, se apoya en las ciencias empíricas como punto de referencia para evitar la arbitrariedad, diluye el estilo literario en la objetividad aséptica del investigador y exhibe veleidades sistemáticas. El pluralismo metafilosófico, por su parte, no ha de leerse como la simple inversión de este paradigma doctrinario, en la línea de quienes para contrarrestar el cientificismo han reivindicado la idea de que la filosofía no es más que un género literario; Robert Sinnerbrink, en este punto, ofrece una estimulante descripción de las intenciones de Cavell:

En manos de Cavell la filosofía no es ni ciencia ni poesía, aunque existe ambiguamente entre ambas: un cuestionamiento más que una afirmación, una reflexión más que una conclusión. La prosa de Cavell invita al lector a experimentar el mundo bajo una luz diferente, a pensar de manera diferente en lugar de sólo correctamente. (Sinnerbrink 2014, p. 58)³

Ni mera creación poética ni disciplina subordinada a alguna ciencia que funcione como modelo cognitivo; ni completa autonomía —en la medida en que los límites con la literatura son ciertamente borrosos—

³ Permítasenos añadir otra paráfrasis complementaria a cargo de Rupert Read, que quizá sirva para redondear las intenciones cavellianas: “[no es tanto] una influencia no expresable de forma útil en términos de un conjunto estable de proposiciones, sino más bien en términos de una concepción distintiva de la filosofía: como una actividad no doctrinal. Como un conjunto de métodos para interrogar cualquier cosa que pueda ser exitosamente cuestionada y teniendo cuidado de no cuestionar seriamente o literalmente cualquier otra cosa” (Read y Goodenough 2005, p. 31).

ni dependencia metodológica de algún modo falible de investigación. La de Cavell es una filosofía que existe en la *tensión* entre estas dos vías que han polarizado el quehacer filosófico contemporáneo, realizando equilibrios sin más guía que la necesidad de aproximar una respuesta a ciertas cuestiones existenciales irrenunciables. Así las cosas, antes que una disciplina, una teoría o una doctrina, la filosofía se aparece como un *medio de pensamiento* (“a medium of thought”; *cfr.* Cavell 2006, p. 29). No será el único posible, y de ahí las aptitudes de registros como el cine; pero sí posee algunas particularidades que conviene señalar, pues insisto en que no se trata de disolver la filosofía en algún rótulo más general (el arte, la literatura, el pensamiento. . .) del que no resultaría más que una subdivisión.⁴

La secuencia del filosofar cavelliano se encadena en la siguiente sucesión: primero es necesario partir —volvamos a decirlo con Sinnerbrink— de un determinado “*pathos* existencial”, de un cierto “estado de ánimo fundamental” y de una suerte de “ajuste moral con el mundo” (*cfr.* Sinnerbrink 2014, p. 54); este tono vital exige, en segundo lugar, la comparecencia de un medio de exploración que en el caso de la filosofía no podrá ser otro que el lenguaje. Ahora bien, la elaboración conceptual del medio filosófico ha de trascender el punto de vista de la filosofía del lenguaje ordinario, según el cual nuestra disciplina no sería más que una técnica de clarificación del uso de conceptos en diferentes contextos; por el contrario, y aquí reluce la crítica cavelliana a la filosofía oxoniense de corte analítico y su reivindicación de la motivación creativa y la dimensión biográfica como notas dirigentes de una filosofía sugestiva, el *estilo* de la escritura deviene de inmediato un componente esencial de la propia filosofía y sus aspiraciones. En consecuencia, desaparece la concepción del estilo como mero ornato decorativo y surge la cuestión de las diferentes posibilidades (estilísticas) del lenguaje como tema estrella de la indagación filosófica. En el fondo, el estilo del pensador *es ya* parte integral del medio de pensamiento que la narrativa filosófica exhibe; una narrativa, digámoslo ya, capaz de modificar “la iconografía de la conversación intelectual” (Cavell 2006, p. 29).

Este viraje conduce a la que quizá sea, para nuestro pensador, la pregunta metafilosófica por antonomasia:⁵ “¿Cómo se escribe la filosofía?”

⁴ “No niego que haya diferencias entre ellas, y diferencias entre filosofía y literatura o entre filosofía y crítica literaria [. . .]. En diversos momentos me dirigí a enfatizar distinciones entre la filosofía y varios de sus competidores, diversos intereses y compromisos y gustos con los cuales, en diferentes momentos en la historia, la filosofía se confundió” (Cavell 1976, p. xviii).

⁵ Aunque en estas páginas esté utilizando el rótulo “metafilosofía” por mor de

(Cavell 1976, p. xxiii). Una vez que la escritura filosófica aparece como el elemento central de la propia filosofía, esta última toma un nuevo camino y se nos presenta bajo otra luz. ¿Qué habrá de pretender, entonces, el estilo filosófico como medio de pensamiento? ¿Qué habrá de manifestarse, revelarse o desvelarse en el uso filosófico del lenguaje? ¿Cómo entender, volviendo a la máxima citada párrafos antes, ese *cuestionamiento del propio espíritu humano* que puede surgir, la filosofía mediante? Vuelve a ser Sinnerbrink quien ayuda a clarificar la nueva situación:

Cavell apunta a la escritura filosófica que trata de dirigir un modo de proceder entre la argumentación formal y el puro poeticismo, en el que se alcanza la convicción filosófica por medio del carácter reflexivo de la propia prosa. En otras palabras, podríamos llamar a esto un argumento a través de la redescrición perspicua y evocativa [. . .]: [una argumentación] a través de la propuesta estética e imaginativa de formas de descripción con capacidad de ampliar y complejizar nuestros horizontes de comprensión [y] la manera en que damos sentido a un fenómeno (como un filme o una idea). (Sinnerbrink 2014, p. 58)

Puede ser útil traer a colación la noción de “vías de pensamiento” (“pathways for thinking”), una fórmula de la que Stephen Mulhall, inspirado en las meditaciones cavellianas, se apropió para legitimar su proyecto. En términos de Nathan Andersen —que Mulhall admite como propios— puede definirse como sigue: “un espacio abierto en el que el pensamiento tiene lugar, permitiendo nuevos modos de organizar y dar sentido a la experiencia y el conocimiento” (cit. en Mulhall 2007, p. 286). En resumen: la filosofía ha de renunciar a su autoconcepción como directriz precisa de clarificación de fenómenos y conceptos para apostar por un “espacio abierto de pensamiento” capaz de reelaborar las posibilidades y el significado tanto del *conocimiento* como de la *experiencia* (dos conceptos, por cierto, prácticamente interdependientes en el filosofar de Cavell). Tal espacio concurre especialmente en la prosa filosófica por su carácter reflexivo, perpetuamente dedicada a la claridad, debemos hacer notar que Cavell excluye la separación entre “filosofía” y “metafilosofía” por considerar tal demarcación un producto de quienes observan la filosofía como una ciencia necesitada de un discurso de segundo orden que la legitime: “Si niego una distinción, es la distinción todavía de moda entre filosofía y metafilosofía, la filosofía de la filosofía. [. . .] Pero alguien que piense que la filosofía es una forma de ciencia puede no aceptar esa definición, porque su imagen es la de una diferencia entre, digamos, hablar sobre física y hacer física” (Cavell 1976, p. xviii).

problematizar tanto sus presupuestos conceptuales como sus condiciones de posibilidad. La filosofía es una disciplina eternamente insatisfecha, condenada a no dar por válido ningún marco conceptual estable e incapaz de apoyarse en certeza alguna que le permita ir avanzando en suelo firme. ¿Y no es este conjunto de desesperantes atributos, a la postre, el que a su vez caracteriza a la condición humana? Si el ser humano —vale decir: su identidad personal— comparte con la genuina prosa filosófica este rasgo de apertura constante y perdurable insatisfacción, ¿no aparecerá dicha prosa como el mejor medio para captar ciertas claves de nuestro *modo de ser*?

Por decirlo con el afamado binomio popularizado por Reinhart Koselleck, la narrativa filosófica parece el mejor modo de (re)describir nuestro *espacio de experiencia* y sugerir un nuevo *horizonte de expectativas* que haga justicia a las esperanzas y frustraciones de un *yo* siempre inacabado y un *mundo* siempre por hacer.⁶ Cavell añade que no hay argumentación posible que pueda convencer de su propuesta —y con ello renuncia a una metafilosofía entendida como discurso de segundo orden que justifique sus intenciones—, sino que todo el recorrido se legitima por una suerte de poder de atracción del estilo reivindicado:

No se trata de que haya una forma retórica, más de lo que hay una forma emocional, en la que espero que ocurra la convicción [...] sino que la intuición de que no hay otra cosa aquí que pueda resultar convincente más que esta prosa, tal y como pasa ante nuestros ojos, es uno de los pensamientos que impulsa la forma de lo que hago. (cit. en Conant 1989, p. 59)

Del mismo modo que el *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein, según lo expresa el austriaco en el prólogo, sólo resulta convincente a quien de algún modo ya “haya pensado alguna vez por sí mismo los pensamientos que en él se expresan o pensamientos parecidos” (Wittgenstein 2003, p. 47), también el filosofar cavelliano persuadirá a quien simpatice previamente, aunque de modo difuso o intuitivo, con el sentido de la propuesta. Lo mismo sucederá, inevitablemente, con los géneros cinematográficos que Cavell reivindica en sus obras sobre cine (las *comedias de reconciliación matrimonial* y los *melodramas de la mujer desconocida*).

⁶ He abundado en las prospecciones éticas de Cavell en otro lugar (cfr. Ruiz Moscardó 2016). Allí puede consultarse el desarrollo cavelliano de ese posible horizonte de expectativas que cierto cine es capaz de abrir.

3. *El valor (filosófico) del cine*

Tras esta remembranza de la peculiar metafilosofía cavelliana, es necesario señalar algunos aspectos del fértil encuentro entre la filosofía y el cine a ojos de nuestro autor para perfilar el mapa. A nuestros efectos resultan importantes los tres siguientes ejes: a) la dialéctica entre la experiencia cinematográfica y la escritura filosófica, b) la concepción del cine como un medio de pensamiento, y c) la variante cavelliana de la posición ética que Noël Carroll ha rotulado como “consecuencialismo moral”.

El primer eje nos obliga a señalar el giro ético del “realismo” cinematográfico cavelliano, presentado básicamente en *The World Viewed* (1979). Allí, en los pasajes destinados a reflexionar sobre la ontología del filme, nuestro autor rechaza la perspectiva esencialista que se propone caracterizar las propiedades definitorias y específicas del medio de expresión cinematográfico (y así se distancia de la célebre pregunta que popularizó el crítico André Bazin: “¿qué es el cine?”);⁷ por el contrario, la cuestión central para nuestro filósofo resulta otra bien distinta: ¿qué es la *experiencia cinematográfica* y qué nos puede esclarecer sobre la condición humana? Así condensa Cavell la directriz metodológica que asume en su ontología del filme y que servirá de base para sus propuestas morales ulteriores: “Interesarse en un objeto es interesarse por la experiencia propia del objeto” (Cavell 1981, p. 7). Una vez que la experiencia cinematográfica —concretada en la propia vivencia particular, con su barniz biográfico y subjetivo— se torna el proceso central del análisis del filme, la filosofía deberá hallar una forma de rastrear las implicaciones y consecuencias de ese tipo de experiencia estética. Por eso, la experiencia cinematográfica obliga a la filosofía —primera transformación del cine sobre ésta— a ensayar un tipo de escritura que amplíe nuestra comprensión acerca de lo que un filme puede sugerirnos e inspirarnos. Si el cine *piensa*, es necesario adaptar la escritura filosófica al modo de pensamiento que el filme ejerce; tal será la única manera de trascender la tradicional “filosofía del cine” en dirección a la concepción del “cine-como-filosofía” que Cavell aspira a precisar. El primer modelo deja a la filosofía *como estaba*: mantendrá sus inercias, presupuestos y estilo, y tomará al cine como un objeto al que deba aplicar ciertos esquemas conceptuales previos; pero el segundo modelo obliga a la filosofía a replantearse su estilo para abordar el pensamiento cinematográfico. El cine *reta* a la filosofía al fomentar una interacción entre imágenes y conceptos “que podría permitirnos explorar diferentes

⁷ El planteamiento del crítico y teórico francés puede encontrarse en Bazin 2012.

maneras de pensar o diferentes maneras de hacer filosofía” (Sinnerbrink 2014, p. 51).

El segundo eje nos lleva a explicar cuál es el medio de pensamiento cinematográfico, habida cuenta de que Cavell, como ya lo insinué, no acepta *in toto* el rígido marco de lo que ha dado en llamarse “especificidad cinematográfica”.⁸ La imbricación entre la concepción metafilosófica que acabamos de reseñar y la atribución de un modo de pensamiento privativo del cine queda hilada en la forma en que Richard Eldridge ha planteado la tesis cavelliana: “algunas películas logran abordar algunos de los más profundos e importantes problemas de la vida humana en modos que son específicos del medio de las imágenes fotográficas en movimiento” (Eldridge 2014, p. 3). ¿En qué consiste, pues, el medio de las imágenes fotográficas en movimiento? ¿Cómo detectar sus procedimientos sin recaer en un esencialismo que anteponga las propiedades específicas del medio a la experiencia concreta de la proyección fílmica? ¿De qué modo articular sus propuestas sin hacerlas depender del bagaje filosófico al que solemos recurrir para la interpretación? Como tentativa de respuesta, Cavell se distancia (parcialmente) de la especificidad cinematográfica mediante dos estrategias: a) niega que las posibilidades del cine sean reducibles a las propiedades físicas del medio (lo que conviene buscar, antes bien, son sus “posibilidades estéticas”, que no son directamente dependientes de los atributos materiales de su base tecnológica; *cfr.* Cavell 1979, p. 30), y b) asume que esas posibilidades estéticas, a diferencia de lo que han colegido los pensadores más cercanos al marco de la especificidad del medio, no están dadas invariablemente, sino que han sido creadas mediante operaciones artísticas que trascienden la vocación realista que *prima facie* cabe suponer que es propia de un artilugio fotográfico, esto es, concede “importancia a las posibilidades específicas de la presentación fotográfica a través del encuadre, la iluminación, la puesta en escena, los cortes, la edición, etc.” (Cavell 1979, p. 30). Los procedimientos creativos de diversa índole,

⁸ La doctrina de la “especificidad del medio” postula que todo medio artístico posee características particulares que marcan sus posibilidades estéticas; por lo tanto, resulta una estrategia normativa capaz de marcar las líneas creativas que el artista debiera explorar partiendo de las características materiales de su medio de expresión. En el caso del cine, con frecuencia se ha defendido que la naturaleza fotográfica del cinematógrafo, como base material del cine, enclaustra al medio fílmico en un tipo de arte reproductivo que revalida la idea de mimesis. Esta última perspectiva, fundada en el análisis de la tecnología cinematográfica, es la que Cavell cuestionará. Para una aproximación a la cuestión de la especificidad cinematográfica, véase Carroll 2008.

en definitiva, trascienden y completan las limitaciones tecnológicas del aparato cinematográfico.

Cavell concluye a partir de estas premisas que el cine, al conjugar todas esas técnicas artísticas con el funcionamiento fotográfico del medio, hace aparecer el mundo con un *aspecto* que nos obliga a ajustar nuestra *atención* de un modo filosóficamente relevante: cuando la realidad se *proyecta* en la pantalla —y la proyección ha de entenderse como un modo de aparición distinto de la “representación”, la “reproducción” y la “descripción”—, el espectador responde de una manera que lo obliga a replantearse su modo de ser. Entonces, el cine *activa* ciertas predisposiciones del observador y pone en *acción* el espacio reflexivo en el que, parafraseando a nuestro filósofo, el espíritu humano se pone en cuestión. La pregunta fértil no es, por lo tanto, “¿qué sucede con las cosas en la pantalla?”, sino “¿qué ocurre en el espectador cuando ve el mundo a través de la proyección?” Y lo que acontece es justamente la apertura del espacio de la autorreflexión, el bloqueo de las inercias cognitivas de la percepción ordinaria poniendo nuestra actitud natural entre paréntesis, la puesta en marcha del motor existencial que impulsa la experiencia filosófica y la plena toma de conciencia de la distancia escéptica entre el “yo” y el “mundo” (iy “los otros”!) que define a la condición humana moderna. El cine alcanza entonces el “estado de la filosofía”, requisito clave para merecer un tratamiento filosófico:

[El cine] existe en el estado de la filosofía: es inherente autorreflexivo, se toma a sí mismo como una parte inevitable de su anhelo por la especulación; uno de sus géneros seminales exige la representación de la conversación filosófica, de modo que se compromete a retratar una de las causas de la disputa filosófica. (Cavell 1981, p. 14)

El siguiente eslogan, por último, nos permite cerrar el círculo y conectar la dimensión ontológica con las preocupaciones morales: “Al margen del deseo por la individualidad [*the wish for selfhood*] (y de ahí también la siempre simultánea concesión de la alteridad), yo no entiendo el valor del arte” (Cavell 1979, p. 22). Ni del cine. Ni, por descontado, de la filosofía. Parece que pensar equivale, a la postre, a pensarnos (y pensarnos, a considerar también la otredad).

Si el verdadero valor del arte reside en el deseo de alcanzar una auténtica individualidad, entonces resulta diáfano por qué la ética pasa a un primer plano en la obra de nuestro filósofo. Pasemos, pues, a la concreción de estos mecanismos en la relación entre el cine y la ética. Noël

Carroll ha denominado *consecuencialismo* a la perspectiva que sostiene que el arte de masas en general, y el cine como su mejor expresión en particular, es capaz de provocar efectos morales en el espectador. En su didáctica síntesis, el consecuencialismo defiende “que las obras de arte de masas tienen consecuencias causales, previsibles, en la conducta moral de espectadores, oyentes y lectores. La exposición al arte de masas influye o forma la conducta” (Carroll 2002, p. 251). Pues bien: es posible englobar a Cavell en este consecuencialismo, ya que nuestro autor se compromete con la idea de que (cierto) cine es capaz de edificar el carácter del espectador promocionando el *perfeccionismo moral*. El presupuesto clave que me interesa destacar aquí reza como sigue en palabras de Eldridge: “nuestra respuesta a algunas películas muestra que seguimos aspirando a una vida que las encarne” (Eldridge 2014, p. 3). En efecto, esto último nos permite completar el ciclo: primero, el estudio de la ontología del filme ha determinado a la experiencia cinematográfica como la base del análisis filosófico del cine y nos ha llevado a concluir que tal experiencia revela *algo* importante sobre nuestro modo de ser; en segundo lugar, la directriz de esa experiencia se funda en que la proyección fílmica hace aparecer el mundo con un aspecto que permite activar las predisposiciones del sujeto a abrir el espacio reflexivo de la experiencia y el conocimiento; y, por último, cierto tipo de películas magistrales permiten que las respuestas del observador se focalicen en la imitación de modelos de conducta que caminan muy cerca del perfeccionismo moral, demostrando que *el cine puede hacerlos mejores*.

Convincente o no, el proyecto de Cavell fundó un escenario de encuentro entre el cine y la filosofía que continúa vigente en la filosofía contemporánea; reivindicar al profesor de Harvard como fundador de esta “film-philosophy” y presentar los pilares metafilosóficos de su propuesta han sido los modestos objetivos que espero haber cumplido con éxito.

BIBLIOGRAFÍA

- Bazin, A., 2012, *¿Qué es el cine?*, trad. J.L. López Muñoz, Rialp, Madrid.
- Carroll, N., 2002, *Una filosofía del arte de masas*, trad. J. Alcoriza Vento, Antonio Machado Libros, Madrid.
- , 2008, *The Philosophy of Motion Pictures*, Blackwell, Oxford.
- Cavell, S., 1976, “Foreword: An Audience for Philosophy”, en *Must We Mean What We Say?: A Book of Essays*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. xvii–xxix.

- Cavell, S., 1979, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, Harvard University Press, Cambridge.
- , 1981, *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*, Harvard University Press, Harvard.
- , 1996, *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*, The University of Chicago Press, Chicago.
- , 2006, “The Future of Possibility”, en N. Kompridis (comp.), *Philosophical Romanticism*, Routledge, Londres/Nueva York, pp. 21–31.
- Conant, J., 1989, “An Interview with Stanley Cavell”, en R. Fleming y M. Payne (comps.), *The Senses of Stanley Cavell*, Bucknell University Press, Lewisburg.
- Eldridge, R., 2014, “How Movies Think: Cavell on Film as a Medium of Art”, *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics*, vol. 51, no. 1, pp. 3–20.
- Mulhall, S., 2007, “Film as Philosophy: The Very Idea”, *Proceedings of the Aristotelian Society*, vol. 107, no. 3, pp. 279–294.
- , 2008, *On Film*, Routledge, Nueva York.
- Read, R. y J. Goodenough (comps.), 2005, *Film as Philosophy: Essays in Cinema after Wittgenstein and Cavell*, Palgrave MacMillan, Nueva York.
- Ruiz Moscardó, F.J., 2016, “El cine, ¿puede hacernos peores? Stanley Cavell y el perfeccionismo moral”, *Ideas y Valores*, vol. 65, no. 162, pp. 51–70.
- Sinnerbrink, R., 2014, “Cavellian Meditations: How to Do Things with Film and Philosophy”, *Film Philosophy*, vol. 18, pp. 50–69.
- Wittgenstein, L., 2003, *Tractatus Logico-Philosophicus*, trad. J. Muñoz e I. Reguera, Alianza, Madrid.

Recibido el 16 de junio de 2017; revisado el 26 de junio de 2018; aceptado el 24 de agosto de 2018.