

¿CUÁL ES LA FUNCIÓN DE LOS VALORES EN EL CINE?: APUNTES SOBRE LA “CRÍTICA ÉTICA DEL ARTE” SEGÚN DAVID BORDWELL Y NOËL CARROLL

What is the Function of Values in Film? Notes on the “Ethical Criticism of Art”
according to David Bordwell and Noël Carroll

Francisco Ruiz Moscardó

Universitat de València
ruizmos@gmail.com

Resumen:

En este trabajo planteamos la pregunta de si los valores morales tienen alguna función decisiva en el arte cinematográfico (y, por tanto, si el cine puede influir en la conducta del espectador). Para ello recurrimos, en primer lugar, a presentar la polémica entre dos posiciones enfrentadas: el “consecuencialismo moralista” y el “autonomismo esteticista”; en segundo lugar, proponemos una rearticulación del debate siguiendo algunas nociones de dos filósofos del cine contemporáneos: David Bordwell y Noël Carroll. Nuestro objetivo general será presentar las líneas maestras de este debate – centrado en la relación entre ética y estética – y señalar las distintas posturas implicadas.

Palabras clave:

Crítica ética del arte, filosofía del cine, Noël Carroll, David Bordwell, cognitivismo.

Abstract:

In this paper we raise the question of whether moral values play any decisive role in cinematographic art (and, therefore, whether film can or not influence the behavior of the spectator). To this end, we will first introduce the controversy between two opposing positions: the “(moralist) consequentialism” and the “(aestheticist) autonomism”; secondly, we will propose an alternative to this approaches based on some notions of two contemporary philosophers of film: David Bordwell and Noël Carroll. Our overall objective will be to present the main lines of this debate – centered on the relationship between Ethics and Aesthetics – and point out the different positions involved.

Keywords:

Ethical Criticism of Art, Philosophy of Film, Noël Carroll, David Bordwell, Cognitivism.

Recibido: 30/11/2017

Aceptado: 22/12/2017

EL “CONSECUENCIALISMO” Y EL “AUTONOMISMO”: DOS POSICIONES ENFRENTADAS

Que la relación entre el cine y la ética viene de lejos lo prueba la existencia de dos prácticas que han acompañado a la praxis cinematográfica desde sus inicios, a saber: la censura y la propaganda¹. Aunque seguramente apócrifo, el célebre aforismo atribuido a Lenin da cuenta del poder de seducción del cine para todo ideólogo que aspire a la expansión masiva de su credo: “el cine es para nosotros la más importante de las artes” (Cf. Youngblood, 1991: 17). Ningún régimen del s. XX ha renunciado al control propagandístico de las imágenes en movimiento, basándose en la convicción de que el poder de manipulación ética y política del cine superaba el potencial atribuido a otros medios artísticos. La cuestión habrá de centrarse, entonces, en cómo y por qué puede el cine alcanzar tales objetivos.

En su pionero estudio de 1947 sobre el período expresionista del cine alemán, Siegfried Kracauer avanzó una hipótesis que nos permite situarnos. El cine, a su juicio, resulta un laboratorio privilegiado para estudiar la mentalidad de los pueblos, pues allí comparecen las “profundas tendencias psicológicas” de los grandes grupos de población (Víd. Kracauer, 1985: 9). Kracauer argumenta que, a diferencia de las otras artes, el cine articula las propensiones de las masas sin apenas mediaciones, lo que permite al buen observador detectar las preferencias e inclinaciones de las naciones de modo fiable. El pensador alemán parece comprometerse con la idea de que, partiendo de la primacía de la demanda y la autoría colectiva² de todo filme, el

¹ Ya en sus comienzos, el cine se puso al servicio de dos empresas políticas para las que parecía especialmente dotado: la propagación del colonialismo y la cohesión nacional: “Los países de producción más prolífica en la época muda fueron, ‘casualmente’, algunos de los protagonistas más destacados del imperialismo, uno de cuyos intereses más diáfanos era ensalzar la empresa colonial. El cine combinaba narración y espectáculo para explicar la historia del colonialismo desde la perspectiva del colonizador. Así pues, el cine dominante ha sido la voz de los ‘vencedores’ de la historia, en películas que idealizaban la empresa colonial como misión civilizadora y filantrópica motivada por un deseo de hacer retroceder las fronteras de la ignorancia, la enfermedad y la tiranía” (Stam, 2001: 34). En cuanto a la cohesión nacional, resulta reveladora la valoración que realiza Kracauer de *Die Nibelungen* (Fritz Lang, 1924) como expresión de la *kultur* alemana, ejemplo privilegiado de la función del cine como vertebración apologetica del organismo nacional: “Según él [Lang], *Die Nibelungen* tenía una misión totalmente distinta: ofrecer algo estrictamente nacional, algo que, como la propia Canción de los Nibelungos, pudiera considerarse como una verdadera manifestación del espíritu alemán. En una palabra, Lang definió esa película como un documento nacional adecuado para difundir la cultura alemana en todo el mundo. En alguna forma toda su declaración anticipa la propaganda de Goebbels.” (Kracauer, 1985: 91-92).

² “(...) las películas nunca son el resultado de una obra individual (...). Puesto que cualquier unidad de producción cinematográfica corporiza una mezcla de intereses y tendencias heterogéneas, es lógico que el trabajo de equipo tienda a excluir el manejo arbitrario del material, suprimiendo las peculiaridades individuales a favor de características comunes a todo el equipo” (Kracauer, 1985: 13).

cine hegemónico camina más cerca de la constatación de preferencias que de la performatividad de conductas:

Las películas se dirigen e interesan a una multitud anónima. Puede suponerse, por tanto, que los filmes populares satisfacen deseos reales de las masas. Ocasionalmente, se ha destacado que Hollywood consigue vender películas que no proporcionan a las masas lo que éstas realmente desean (...). Sin embargo, no debe sobreestimarse la influencia distorsionadora del espectáculo masivo hollywoodense (...). El público norteamericano recibe, sin duda, lo que Hollywood quiere que reciba; pero, a la larga, *los deseos del público determinan* la naturaleza de los filmes de Hollywood" (Kracauer, 1985: 13-14. Énfasis agregado).

Es cierto que estas claves proporcionadas por el cine, verdaderos índices sígnicos de los tiempos, parecen abocarnos a compartir el destino del búho de Minerva, pues sólo *a posteriori* el análisis nos permitirá reconstruir los episodios reveladores de esa mentalidad colectiva. De modo que no resulta asegurada la idea de que el cine colabore efectivamente a la expansión directa de un determinado código de conducta (cuanto más, esta vía nos permitiría postular que funciona como un refuerzo de los prejuicios colectivos). Sin embargo, *De Caligari a Hitler* desbloqueó los resortes necesarios para efectuar un análisis del cine no sólo como ejemplo fidedigno de asunciones éticas y políticas de largo alcance, sino también como un medio capaz de modular esas querencias masivas para lograr efectos ideológicos. En el suplemento final de su estudio, Kracauer se concentra en los filmes de propaganda nazi como obras que partieron de esos estratos profundos revelados en el cine expresionista para tensarlos en la dirección más conveniente a los propósitos del régimen. El ejemplo del uso de montaje es revelador: "El arte del montaje había sido cultivado en Alemania mucho antes de 1933 (...). A causa de esa tradición, los nazis sabían cómo utilizar los tres medios fílmicos: comentario, imágenes y sonido" (Kracauer, 1985: 260). En esta misma línea cabe comprender también la filmación recurrente de primeros planos, ensayada en numerosos filmes expresionistas y reciclado en las piezas propagandísticas para contrastar, por ejemplo, "las caras brutales de los negros con caras de soldados alemanes" (Kracauer, 1985: 261). Si primero el cine fue capaz de reflejar sendos impulsos de las masas, en un segundo movimiento pudo multiplicar algunas de esas inercias para promover compromisos ideológicos. El riguroso estudio de Kracauer muestra, en conclusión, que ciertos artificios formales, unidos a la elección de motivos nucleares del inconsciente colectivo alemán³ implementó la propagación de la cosmovisión nazi. El cine

³ "La tradicional propensión alemana a pensar en términos míticos y antirracionales nunca fue enteramente superada. Y para los nazis fue importante, por supuesto, no sólo reforzar esta tendencia, sino reavivar con un fin preciso los viejos mitos alemanes (...). Los filmes

resultó ser también para ellos la más importante de las artes.

Una vez las autoridades resuelven confiar en el poderío propagandístico – también subversivo – del cine, resulta natural la institucionalización de la censura. El presupuesto básico que todos los organismos censores asumen es que la ficción no es inocente y puede tener consecuencias. En un cierto sentido, incluso los países que han abolido la censura estatal mantienen la convicción de que siguen siendo necesarios ciertos límites en determinados casos; así lo acredita la práctica del *rating*, es decir, la clasificación de los filmes según lo apropiados que puedan resultar en función de la franja de edad del espectador⁴. Lo que el legislador asume en este último ejemplo, si bien de forma más relajada y bajo el pretexto de proteger a la infancia, resulta congruente con el espíritu del afamado Código Hays⁵, quizá la ilustración histórica más palpable de cómo el entramado político e industrial de un Estado puede imponer restricciones deontológicas basándose en que la taumaturgia del cine forjaría, de dejarla florecer libremente, una nación de vagos y maleantes. Citemos los principios rectores de aquel infame documento censor para advertir que algunas de sus asunciones continúan presentes en los planteamientos contemporáneos acerca de lo que ha dado en denominarse como “Crítica Ética del Arte” (“Ethical Criticism”):

“1 No picture shall be produced that will lower the moral standards of those who see it. Hence the sympathy of the audience should never be thrown to the side of crime, wrongdoing, evil, or sin.

2 Correct standards of life, subject only to the requirements of drama and entertainment, shall be presented.

de campaña siguen las leyes de los épicos” (Kracauer, 1985: 273).

⁴ Especialmente en los EEUU esta práctica tiene serias consecuencias, si no de autocensura, sí de modificación radical de planteamientos para poder rentabilizar el futuro filme. Como hace notar Susan Dwyer, “the rating a movie receives determines whether and how it will be distributed and exhibited.” (Dwyer, 2009: 33).

⁵ Redactado por la Motion Picture Association of America (MPAA), el Código Hays establecía una restrictiva normativa acerca de lo moralmente aceptable. Su génesis concilió intereses religiosos, industriales y políticos: “En 1930 un sacerdote católico, el padre Daniel Lord sostenía que las películas corrompían los valores morales norteamericanos. Redactó un código que prohibía los filmes que glorificaban a los criminales, a los gánsteres, a los adúlteros y a las prostitutas, y pronto se convirtió en la Biblia de la producción cinematográfica (...). El Código proclamaba la defensa de la familia y de las instituciones religiosas y gubernamentales. Fue Will Hays, presidente de la Motion Pictures Producers and Distributors of America [primera denominación de la MPAA], quien hizo adoptar en forma oficial el código de Lord” (Mouesca 2001: 66). La continuidad del sistema de *rating* con el trasfondo de este código lo evidencia, sin ir más lejos, el hecho de que fue su sustituto a partir de 1968 (Cf. Dwyer, 2009: 31).

3 Law, natural or human, shall not be ridiculed, nor shall sympathy be created for its violation, which are supplemented by quite specific rules governing the presentation of crime, including murder, sex, nudity, dress, vulgarity, and national feelings.” (citado en Dwyer, 2009: 31).

La posición teórica que todo tipo de censura ratifica, desde las férreas instituciones de los estados totalitarios hasta la laxitud proteccionista de las sociedades liberales, ha sido sintetizada por Noël Carroll como “consecuencialismo” (“consequentialism”). En su propio resumen, éste defiende la creencia “de 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: 251). El arte, en suma, puede ser un agente de corrupción moral (también, por descontado, de edificación); en los casos más perniciosos – cuando una obra cuestione los estándares morales de los que una sociedad se ha dotado o vulnere los derechos civiles de ciertos colectivos necesitados de amparo –, la única salvaguarda será la apelación a la Justicia por delito contra la sociedad.

Aquí es obligatorio advertir que no sólo asumen el consecuencialismo los sectores más reaccionarios y moralistas de la sociedad; aunque forjado en el puritanismo – el mal, como el pecado, resulta contagioso –, estos presupuestos están implícitos también en algunas ramas de la crítica izquierdista, como en la reprobación de la Escuela de Frankfurt a la industria cultural (por nombrar uno de los ejemplos más conocidos). También es necesario indicar que polemizar con el consecuencialismo no implica negar que haya obras cargadas de ideología que el compromiso político tenga derecho a criticar: hay filmes manifiestamente homófobos, sexistas, racistas y fascistas. En tales casos – y aquí conviene citar los paradigmáticos ejemplos de *The Birth of a Nation* (D.W. Griffith, 1915) y *Triumph des Willens* (Leni Riefenstahl, 1935) – resulta legítimo, incluso necesario, oponer a la ideología exhibida en tales filmes una lectura capaz de desactivar sus afanes propagandísticos. Tampoco se trata de promover la pueril idea de que la ficción es sólo ficción y, como tal, en nada debe preocupar a los guardianes de la moral al no constituir más que un inocuo territorio de recreo. Lo único que deseamos subrayar es que 1) El consecuencialista precisa de una explicación detallada para persuadir de cómo la ficción cinematográfica puede modular a escala masiva la educación de los espectadores, 2) Si el consecuencialismo resulta convincente, los peligros de la censura – y, más aún, de la autocensura – deben al menos plantearse y 3) A nivel teórico, el consecuencialista asume que el criterio ético es válido para evaluar una obra de arte (no necesariamente de forma reduccionista, pero sí en pie de igualdad con el criterio estético o, incluso, cuestionando que se pueda demarcar nítidamente la ética de la estética).

Estas observaciones nos permiten presentar al principal opositor de la Crítica Ética del Arte: el “autonomismo” (“autonomism”). Para el autonomista, volviendo a Carroll, “art and ethics are autonomous realms of value and, thus, criteria from the ethical realm should not be imported to evaluate the aesthetic realm” (Carroll, 2000: 351). Históricamente, este enfoque se concibió como un ardid contra esa censura a la que el partidario de la crítica ética puede sentirse inclinado: si el valor de una obra es mensurable únicamente en función de sus elementos puramente artísticos, se cancela la posibilidad de acudir a alguna fuente de valor ajena a los parámetros de la estética. Asoma aquí el manido tema del desinterés del arte, la tendencia al esteticismo (o, cuanto menos, al formalismo) y la postulación de una experiencia estética tajantemente distinta de cualesquiera otros modos de experiencia humana. Cuando el arte se subordina a propósitos éticos y políticos se abrirán dos vías de análisis: en el mejor de los casos, deberá considerarse esa tendencia como meramente accidental y habrá que remontarse a las formas expresivas de la obra para proceder a la evaluación (tal será el caso cuando se afirme, por ejemplo, que el filme de la Riefensthal es una obra maestra a pesar de su dimensión propagandística); y, en el peor de los casos, habrá que expulsar la obra del selecto club de las bellas artes, so pretexto de no rendir más que como panfleto. Una última consideración permite problematizar todavía más la difícil posición del autonomista: en última instancia, no resulta descabellado considerar como impulsado por motivos éticos el giro proesteticista. ¿No se trata, en el fondo, de sostener un ámbito incontaminado por la expansión del valor mercantil que promocióne un tipo de experiencia capaz de resistir la vorágine de los tiempos modernos? A menudo, como es sabido, la estética ha sido contemplada también como una plataforma política de impugnación: hágase el arte para que no perezca el mundo. Cultívese la estética para que el arte no (des)fallezca entre las brumas del ruido y la furia⁶.

Esta exageración de las dos posturas más extremas – el “consecuencialismo moralista” y el “autonomismo esteticista” –, aunque no haga justicia a la amplia gama de grises que articulan la complejidad del debate⁷, sí nos habilita a explicitar

⁶ Este impulso puede advertirse en sendos defensores de un arte vanguardista con tendencia a la abstracción. Sirvan como ejemplos privilegiados, sin ir más lejos, las doctrinas de Clement Greenberg y Dwight MacDonald.

⁷ Carroll refiere otras posiciones en liza: a) El “autonomismo moderado”, acorde al cual es legítimo criticar una obra de arte en términos éticos a condición de que “the ethical value or disvalue of an artwork has no bearing on its aesthetic value or disvalue” (Carroll, 2000: 360), b) el “clarificacionismo” (“La narración se convierte en la ocasión de ejercitar el conocimiento, los conceptos y emociones que, en cierto sentido, ya hemos aprendido (...). La narración, debido a su misma naturaleza, despierta, excita y compromete la capacidad moral de reconocimiento y juicio (...). [Así pues], el clarificacionismo no afirma que, por lo general, adquiramos un nuevo conocimiento proposicional de las obras de arte, sino que

dos asunciones presentes en nuestra forma habitual de encarar una obra artística. Todos pensamos, con el consecuencialista, que los compromisos éticos e ideológicos de una obra han de ocupar algún lugar en la valoración (de aquí, por supuesto, el énfasis en el contenido narrativo de las ficciones); pero, al tiempo, también sospechamos que hay algo que excede los compromisos políticos y éticos de la obra y que, en algún sentido, debe ser medido según parámetros extramORAles (y de ahí la atención a la forma por encima del relato). Conjugar ambas perspectivas se antoja complicado: ¿continuaríamos considerando el *Guernica* de Picasso como una cima de la historia del arte si su motivación no fuera la denuncia del fascismo? ¿Habrían alcanzado el mismo grado de excelencia las conquistas formales de Griffith de no hacer apología del supremacismo en su *opera magna*? ¿Son perceptualmente demarcables ambos niveles? ¿O, por el contrario, se limitan a ser meros recursos heurísticos para aclararnos tras el visionado? Para reconducir la situación recurriremos a dos planteamientos que, una vez hilados, quizá aporten algo de luz a nuestra problemática: el concepto de “narración” de David Bordwell y la noción de “enfoque según criterios” del propio Carroll. Con esto, buscamos una rearticulación del añejo debate entre la forma y el contenido – dicotomía que opera en el trasfondo de esta polémica – que nos sitúe en una mejor posición para captar la función de los valores en el cine.

LA REFORMULACIÓN COGNITIVISTA DE BORDWELL Y CARROLL

Uno de los grandes proyectos intelectuales de Bordwell, que recorre transversalmente la mayor parte de su producción, ha sido demostrar que la narración (fílmica) ha de considerarse fundamentalmente como una “actividad formal” (*Vid.* Bordwell, 1996: 49). La fórmula apunta a la impertinencia de demarcar rotundamente la forma de un filme – i.e.: el estilo del cineasta – de su contenido diegético – esto es, el argumento de la película. Ambas vertientes sí admiten una diferenciación heurística en la medida en que han de comprenderse a su vez como sistemas coordinados⁸: el “sistema estilístico”⁹ y el “sistema narrativo” se

éstas pueden profundizar nuestra comprensión moral, entre otras cosas, animándonos a aplicar el conocimiento y las emociones morales a casos específicos” [Carroll, 2002: 271-276]), c) El “eticismo” popularizado por Berys Gaut, según el cual “certain kinds of ethical failings in an artwork are always aesthetic defects and should be counted as such in an all-things-considered judgment of the work qua artwork” (Carroll 2000: 374), y d) la “teoría de la simulación”, que plantea la idea de que “[a] fiction mandates audiences to imagine the states of affairs the author lays before them” (Carroll, 2000: 371).

⁸ Además de “sistemas”, Bordwell también propone que hay “dispositivos” (“devices”) narrativos y estilísticos que interactúan con aquéllos en la elaboración de la “poética” final del filme: “[Neoformalism] has established the usefulness of distinguishing between stylistic or narrative devices (e.g., the cut or the motif) and systems (e.g., spatial continuity or

armonizarán en cada película para componer la “forma fílmica” (“film form”) que se le presentará al espectador como un todo indisoluble; por tanto, la composición del patrón estructural concreto de cada filme se modelará unitariamente. Por otro lado, inspirado en la doctrina psicológica del cognitivismo, su teoría reniega de la concepción pasiva del espectador¹⁰ y asume como alternativa a ésta que en todo “proceso de comprensión” el observador “realiza las operaciones relevantes para construir una historia partiendo de la representación del filme” (Bordwell, 1996: 30). Este enfoque se presta a desglosar el funcionamiento narrativo de un filme en dos procedimientos complementarios e interdependientes: por un lado, será el espectador quien aporte la “unidad y coherencia” necesarias a las obras artísticas, reintegrando el conjunto de estímulos perceptivos en un esquema que permita su interpretación; pero, por otro lado, estas operaciones del observador se aplicarán

narrative causality) within which they achieve various functions. Establishing a unified locale is a function which different devices and different systems have fulfilled in various ways across history” (Bordwell, 1989: 382).

⁹ Bordwell hace notar que “el estilo fílmico puede funcionar como vehículo para la narración y como sistema por derecho propio” (Bordwell, 1996: 37). El acento en la segunda posibilidad se detalla más adelante: “Si los recursos estilísticos de una película cobran importancia, y si se organizan según principios más o menos rigurosos, independientes de las necesidades argumentales, no necesitamos encontrar un motivo para el estilo apelando a consideraciones temáticas” (Bordwell, 1996: 283). Esta distinción no significa que, a la postre, se esté reintroduciendo la demarcación entre forma y contenido como dos ámbitos delineables, sino que apunta a la idea de que un realizador puede apostar por “pautas diferentes a las demandas del sistema argumental” (Bordwell, 1996: 275), seguramente inspirado por motivaciones artísticas que le llevan a no subordinar toda elección estilística a la presentación de la trama. Sin embargo, la clave radica en que ese sistema por derecho propio no es ajeno a la narración porque constituye y forja la estructura de la obra - “para que el estilo sea evidente a lo largo de todo el filme debe poseer coherencia interna” (Bordwell, 1996: 286) - y, así, pierde su estatus totalmente autónomo al organizar, cuanto menos, el ritmo, el orden y la duración: “en cualquier filme, la estructura argumental no determina inequívocamente ni siquiera una simple presentación estilística. Siempre hay un cierto grado de arbitrariedad” (Bordwell, 1996: 283). En conclusión: incluso en los filmes que supongan un ejercicio de estilo, tales estructuras modularán igualmente la comprensión (si no del argumento o de los acontecimientos, sí de las sensaciones e intenciones) del propio filme, interactuando con el sistema narrativo *stricto sensu*. Ya podemos, finalmente, comprender el alcance de su propuesta: “Es la hora de una definición formal. En el cine de ficción, la narración es el proceso mediante el cual el argumento y el estilo del filme interactúan en la acción de indicar y canalizar la construcción de la historia que hace el espectador. En consecuencia, el filme no sólo narra cuando el argumento organiza la información de la historia. La narración incluye también los procesos estilísticos” (Bordwell, 1996: 53. *Cursiva del autor*).

¹⁰ “Ver no es, pues, una absorción pasiva de estímulos. Es una actividad constructiva que implica cálculos muy rápidos, conceptos almacenados y diversos propósitos, expectativas e hipótesis.” (Bordwell, 1996:32).

siempre al “material” y a la “estructura” que exhiba el filme, de modo que este último dirige la decodificación del intérprete en función de ciertos “apuntes, pautas y lagunas” (Bordwell, 1996: 33). En sus propias palabras, “los sistemas formales a la vez *animan* y *obligan* la construcción de una historia por parte del espectador” (Bordwell, 1996: 49. Énfasis del autor). La representación es normativa y restringe la arbitrariedad.

Estas observaciones tienen una consecuencia importante a nuestros efectos: en aquellos casos en los que la película contenga componentes relacionados con la ética, y éstos formen una parte integral del sentido del filme, la narración (como “actividad formal”) organizará tales elementos fílmicos de una manera en que el espectador pueda (y deba) reaccionar a los mismos de una forma (intencionalmente) determinada. Dicho llanamente, un filme deberá ejercitar las formas adecuadas para provocar aquellos pensamientos y emociones que pretenda despertar; de lo contrario, ya el lenguaje coloquial nos da una pista sobre nuestras intuiciones, al referimos a tales fracasos como películas fallidas. Esta consecuencia, que se presume a partir de las reflexiones de Bordwell, puede perfilarse con este afortunado complemento de Carroll:

Many artworks prescribe or mandate certain responses, including emotional responses, from their audiences. Structuring such an artwork so that it gets the response it prescribes is part of the artistic or aesthetic design of the work (...). If an audience has some problem, due to the way the work is structured, with complying with the work's prescribed response, that is a problem with the artistic or aesthetic design of the work” (Carroll, 2000: 375).

Con esta perspectiva, por ejemplo, *El triunfo de la voluntad* no puede resultar brillante por sus formas pero fallida por su contenido, dado que un análisis así obviaría la imprescindible respuesta del espectador que Bordwell trae con acierto a primer plano: si uno siente asco en vez de fascinación, o bien interpreta la filmación como una denuncia de la megalomanía nazi en lugar de una glorificación de su poderío, puede afirmarse que no ha comprendido adecuadamente el filme¹¹.

¹¹ Algunos partidarios de la crítica ética han dado una vuelta de tuerca al debate a partir de consideraciones similares. Quien más éxito ha tenido en su réplica ha sido Berys Gaut, quien propone “el argumento de la respuesta merecida” para contrariar a los críticos de la óptica moralista. Gaut añade a las observaciones de Bordwell y Carroll que toda propuesta inmoral exhibida por una obra está predestinada a resultar fallida, porque se revelará incapaz de aportar razones convincentes para reaccionar al filme como éste pretende. Así, el defecto ético – la prescripción de conductas o reacciones inmorales – se transmuta en un defecto estético, porque impide la (necesaria) respuesta del espectador en los términos propuestos por la propia obra: “If these responses are unmerited, because unethical, we have reason not to respond in the way prescribed. Our having reason not to respond in the way prescribed is

Comprender equivale a responder a la obra siguiendo sus pautas. Y evaluar una obra que no se ha comprendido es, además de un ejercicio de soberbia, un sinsentido temerario.

Con todo, la propuesta de Bordwell tiene un límite asumido, pues se concentra en las respuestas cognitivas y perceptuales del espectador orillando conscientemente las características afectivas del mismo y el papel que puedan jugar las emociones. Tradicionalmente, es en el territorio emocional donde el consecuencialista se ha cargado de razones. Tanto es así que la concreción más exitosa de la crítica ética del arte puede centrarse, de nuevo siguiendo a Carroll, como “identificacionismo” (“identificationism”)¹². Según el juicio identificacionista, “los lectores, espectadores y oyentes asumen las emociones de los personajes ficticios. Si la emoción es moralmente sospechosa, el consecuencialista predice que derivará en una conducta inmoral, y el identificacionista-cum-consecuencialista criticará la obra porque producirá, probablemente, acciones inmorales” (Carroll, 2002: 255). Aun considerando de una forma menos restringida el mecanismo identificatorio – no es preciso empatizar completamente con un personaje, sino simpatizar con ciertos rasgos de su personalidad y (com)padecer con él, o simplemente proyectar nuestra sensibilidad en algún sentido –, el movimiento apunta a que uno de los métodos más eficaces de manipulación moral consiste en utilizar la identificación para volver

a failure of the work. So the fact that we have reason not to respond in the way prescribed is an aesthetic failure of the work, that is to say, is an aesthetic defect” (Gaut, 1998: 195). También puede suceder que cuando una obra nos agrada estéticamente pero nos repele éticamente el juicio artístico tienda a eclipsar el ámbito de la moralidad; así parece defenderlo la poeta Chantal Maillard: “una obra puede desagradarnos profundamente en lo que tiene de moral y agradarnos, a pesar de ello. Entrarán en colisión dos sentimientos, y probablemente uno de ellos, el más fuerte, contagiará al otro de tal manera que el juicio que emitamos será unívoco: o será moral o será estético” (Maillard, 2000: 52).

¹² La identificación cinematográfica suele subdividirse en una identificación “primaria” y otra “secundaria”: “La identificación primaria, en el cine, es aquella por la que el espectador se identifica con su propia mirada y se experimenta como foco de la representación, como sujeto privilegiado, central y trascendental de la visión. Él es quien ve ese paisaje desde ese punto de vista único. Se podría decir también que la representación de ese paisaje se organiza totalmente para un lugar puntual y único que es precisamente el de su ojo (...). Este lugar privilegiado, siempre único y central, adquirido además sin ningún esfuerzo de movilidad, es el lugar de Dios, del sujeto que todo lo percibe, dotado de ubicuidad, y constituye el sujeto-espectador sobre el modelo ideológico y filosófico del idealismo” (Aumont *et al.*, 1996: 264). La identificación primaria, pues, se correlaciona con el punto de vista de la cámara como sujeto de la visión y portador de la mirada. A su vez, esta primera identificación opera como base y condición de la secundaria (la identificación a la que aludimos generalmente en el lenguaje ordinario): “La identificación secundaria en el cine es básicamente una identificación con el personaje como figura del semejante en la ficción, como foco de los deseos afectivos del espectador” (Aumont *et al.*, 1996: 270).

atractivos ciertos valores y comportamientos que de otro modo rechazaríamos. La identificación no es, huelga decirlo, el único método para que comparezcan las emociones; pero sí resulta uno de los más eficaces, sobre todo cuanto mayor resulte la pericia del cineasta.

Recordemos, como ilustración, el célebre ejemplo de *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960). Tras el asesinato de Janet Leigh, con quien el maestro del suspense nos había obligado a identificarnos a lo largo de todo el metraje, encontramos a Anthony Perkins intentando hundir el coche de su víctima en un lago para eliminar toda prueba del homicidio. Allí, el uso perspicaz del montaje del punto de vista nos lleva a identificarnos súbitamente con el asesino, y el espectador sufre con él por si el coche finalmente sale a flote. En lugar de desear, como correspondería a una ciudadanía proba, que el automóvil no se sumerja para que las autoridades puedan detener al homicida, el espectador se descubre aliviado cuando la operación concluye exitosamente. Sin ese barniz emocional la escena carecería de sentido. Gracias a la identificación – que exige, como vemos, maestría compositiva y dominio formal – el espectador ha sido capaz de somatizar la emoción del personaje y utilizarla como resorte cognitivo. El consecuencialista añadirá que, en determinados casos y contextos, la identificación con emociones dañinas y comportamientos perniciosos debiera encender la alarma moral de los espectadores, puesto que de lo contrario nos arriesgamos a que el observador incorpore a su vida cotidiana, una vez normalizados, esos modelos de comportamiento. Como alternativa a estos últimos desvíos del identificacionismo¹³, Carroll ha propuesto su noción de “énfoque según criterios”:

En la ficción, la situación tiene una estructura previa para la atención. El autor ya se ha esforzado para que fijemos la atención del modo en que queden en primer término los rasgos sobresalientes del acontecimiento (...). [Esto implica] un texto previamente enfocado con criterios, un texto estructurado de tal suerte que la descripción del objeto de atención permita subsumir la situación o acontecimiento en las categorías relevantes en ciertos estados emocionales (...). La atención queda emocionalmente cargada: el objeto de la emoción llama la atención, mientras que la percepción dirigida emocionalmente pone su objeto bajo una luz fenomenológica especial” (Carroll, 2002: 228).

En definitiva: la explicación de Carroll recoge las asunciones de Bordwell al conceder que es la obra la que presenta al espectador cómo debe ser descifrada en

¹³ “El mecanismo relevante no es una cuestión de identificación. No nos convertimos en el personaje o asumimos sus metas. La emoción del personaje no transmigra hasta nosotros. Más bien el texto moviliza las disposiciones preexistentes a ciertos valores y preferencias, suministrando un cimiento afectivo que fija la atención al texto y le da forma en las situaciones consiguientes” (Carroll, 2002: 232).

función de las reacciones que pretende provocar, pero añade que en el caso de las emociones esos patrones no se basan única ni principalmente en la identificación. Con esta idea hemos ganado una conclusión esencial: el contenido (emocional) de un filme dependerá de las (múltiples) fórmulas que configuran la atención del espectador. La afectividad tiñe lo representado y focaliza las respuestas del público, sustanciando el esqueleto de la obra. Así, las emociones aparecen como claves hermenéuticas sin más consecuencias que facilitar y completar la comprensión del filme; su papel no podrá ser, por lo tanto, modificar el ADN moral del espectador.

CONCLUSIÓN

Aunemos, finalmente, las nociones de Bordwell y Carroll en un intento de responder a los interrogantes que abrimos más arriba. La cuestión planteada consistía en estimar hasta qué punto, y en qué sentidos, los compromisos éticos de un filme resultan a) inherentes a la evaluación y comprensión de la obra y b) capaces de difundir masivamente pautas de comportamiento. El primer cuerno de la horquilla puede resolverse apelando a las nociones presentadas: una vez invoquemos la narración como una actividad formal – cancelando la presunta autonomía del estilo –, e integremos las reacciones (afectivas y cognitivas) del espectador como elementos nucleares de aquélla – añadiendo el componente emocional al contenido meramente descriptivo de la representación –, obtendremos una razón para afirmar que la vertiente ética de un filme es compositivamente estructural y valorativamente pertinente. Si no nos gustan los valores que exhibe la obra será tarea del análisis fílmico sacarlos a la luz para que ulteriormente la crítica filosófica proceda a su demolición. Pero, en cualquier caso, el acercamiento en términos morales e ideológicos a la obra es legítimo a condición de que el intérprete articule una explicación convincente acerca de cómo la obra vehicula tales compromisos.

El segundo motivo parece más difícil de elucidar, pues exigiría un estudio detallado que recoja la suficiente evidencia empírica para demostrar que el lavado de cerebro del cine, o en los casos más optimistas su poder edificante, surte efecto a niveles que permiten la generalización. Sea como fuere, queremos subrayar que este segundo nivel nos lleva a otro paradigma y exige otro tratamiento, pues ya no se trata de proponer un arsenal analítico para localizar la función de los valores en la obra, sino de detectar sus efectos colaterales en el conjunto de la sociedad. Demarcar ambos planteamientos, en ocasiones entremezclados, ha sido uno de los objetivos que nos hemos propuesto; profundizar en el segundo enfoque excedería, por tanto, nuestras modestas intenciones.

BIBLIOGRAFÍA

- Aumont, J. et al.: *Estética del cine*. Barcelona: Ed. Paidós, 1996
- Bordwell, D., "Historical Poetics of Cinema", en Barton Palmer, R., *The Cinematic Text: Methods and Approaches*, Georgia, Georgia State Literary Studies, 1989, 369-398
- Bordwell, D., *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós, 1996
- Carroll, N. "Art and Ethical Criticism: An Overview of Recent Directions of Research", *Ethics* 110-2 (2000): 350-387
- Carroll, N., *Una filosofía del arte de masas*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2002
- Dwyer, S., "Censorship", en *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, London & New York, Routledge, 2009, 29-39
- Gaut, B., "The Ethical Criticism of Art", en Levinson, J. (ed.), *Aesthetics and Ethics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, 182-203
- Maillard, C., "Emociones estéticas", en *Thémata* 25 (2000), 49-53
- Mouesca, J., *Érase una vez el cine: diccionario*, Santiago de Chile, LOM ediciones, 2001
- Krakauer, S., *De Caligari a Hitler: Historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós, 1985
- Stam, R. *Teorías del cine*, Barcelona, Paidós, 2001
- Youngblood, D.J., *Soviet Cinema in the Silent Era: 1918-1935*, Austin, University of Texas Press, 1991