

El kantismo de Hugo Munsterberg en los orígenes de la filosofía del cine

Hugo Munsterberg's kantianism in the origins of the philosophy of film

JAVIER RUIZ MOSCARDÓ
Universidad de Valencia

Recibido: 27/04/15 Aceptado: 12/05/15

RESUMEN

El presente trabajo trata de exponer el trasfondo (neo)kantiano de la filosofía del cine de Hugo Munsterberg. Nuestro autor, reputado psicólogo experimental y profesor de Harvard, elaboró en 1916 una obra que está considerada la primera manifestación sistemática de la filosofía del cine: *The photoplay: a psychological study*. Nos centraremos en este libro y lo pondremos en relación con otros textos de Munsterberg en los que su teoría estética aparece. Por otro lado, y sin perder de vista la intención de rescatar los aspectos kantianos de su posición, intentaremos ofrecer un contexto teórico e intelectual de las motivaciones y temáticas de nuestro autor.

PALABRAS CLAVE

FILOSOFÍA DEL CINE; TEORÍA DEL CINE; MUNSTERBERG; KANTISMO; ESTÉTICA; COGNITIVISMO

ABSTRACT

This paper aims to explain the Kantian background of Hugo Munsterberg's philosophy of film. Our author, who was a renowned experimental psychologist and professor at Harvard, in 1916 produced a work that is considered the first systematic manifestation of film theory: *The photoplay: a psychological study*. We will focus on this book but also we'll relate it to other

Munsterberg's texts in which his aesthetic theory appears. On the other hand, we will try to offer a theoretical and intellectual context in order to contextualize all his motivations and themes.

KEY WORDS

PHILOSOPHY OF FILM; THEORY OF FILM; MUNSTERBERG; KANTIANISM;
AESTHETICS; COGNITIVISM

I. EL RESARCIMIENTO DE UN OLVIDO

NO SON POCOS LOS TESTIMONIOS QUE MUESTRAN QUE HUGO MUNSTERBERG, el filósofo que nos ocupará las próximas páginas, ha sido durante largo tiempo uno de los grandes olvidados de la historia de las teorías cinematográficas. El influyente teórico francés Jean Mitry se lamentaba en los siguientes términos de aquel olvido: «¿Cómo pudimos no haberlo conocido durante todos estos años? En 1916 este hombre comprendió el cine tanto como se puede llegar a comprenderlo»¹. El olvido, además, fue temprano: ya en 1930 Welford Beaton refiere cómo prácticamente nadie, «dentro del mismo corazón de la industria, había oído hablar de esta gran contribución a la mentalidad y comprensión del fenómeno cinematográfico» (Cf. Beaton 1930). También Ian Jarvie, quien intenta subsanar el error dedicándole un extenso y laudatorio capítulo en su *Filosofía del cine*, refiere que en la década de los 70, más de 50 años después de que Munsterberg escribiera su obra sobre cine, se publicaron sendos trabajos en el ámbito anglosajón que revivieron el interés teórico sobre este asunto; la mayoría, relata Jarvie, directamente ignoran la aportación del psicólogo y filósofo neokantiano, y quienes lo recuerdan se limitan por lo general a considerar sus escritos anecdóticos y superados, cuando no directamente reaccionarios (Cf. Mitchel 1983).

Sin embargo, no es menos cierto que de un tiempo a esta parte el interés por Munsterberg ha crecido notablemente entre los estudiosos del séptimo arte, y ya no es considerado sólo un precedente de lo que vendría después, sino un pensador de pleno derecho cuyas ideas, al menos en parte, siguen de actualidad y vigencia. También hay un consenso general en considerar a nuestro filósofo como el iniciador de «la teoría cinematográfica sistemática *per se*», según la expresión de Robert Stam (2012, p. 45); Ian Jarvie, por su parte, le concede el mérito de ser «aquel que primero reflexiona sobre determinadas materias» (2011,

1 Cit. en Andrew 2010, p. 54

p. 120), en este caso sobre el cine a través de la filosofía. Nos encontramos, en definitiva, ante un pionero: el iniciador de la filosofía y la teoría del cine.

El objetivo de las páginas venideras, pues, será rescatar y exponer lo que de filosofía hay en los escritos sobre cine del ya célebre profesor de Harvard, especialmente en relación con el (neo)kantismo que profesó nuestro autor. Trataremos, en resumen, de compilar el trasfondo kantiano de la filosofía del cine de Hugo Munsterberg, centrándonos sobre todo en la visionaria obra de 1916 que tanto ha costado reivindicar: *The photoplay: a psychological study*.

II. CONTEXTO(S)

II.1. EL NACIMIENTO DE LA «EXPERIENCIA ESTÉTICA»

¿Cómo es posible que un eminente profesor de Harvard y destacado intelectual de su época – llegó incluso a cartearse con Teddy Roosevelt –, virara de intereses en el último tramo de su vida hacia el cine? ¿Qué vio a la altura de 1914 en los numerosos *nickelodeones* de su entorno que le pudiera interesar a un experto en psicología aplicada? ¿Hay relación entre su especialidad y los problemas estéticos que, en principio, suscita el análisis cinematográfico? Al margen de cuestiones biográficas sobre las que luego abundaremos, conviene rastrear, siquiera sea por ofrecer un mínimo contexto intelectual, sobre la evolución de los estudios estéticos en tiempos del pensador de origen alemán. Pues el acercamiento entre la psicología y la estética fue, sin duda, un síntoma del espíritu de aquellos días.

En su ya célebre *Historia de seis ideas*, Tatarkiewicz analiza cómo durante la segunda mitad del s. XIX, y bajo la influencia de las teorías de G.T. Fechner, la estética transitó desde los elevados horizontes de la metafísica – orientada fundamentalmente a elaborar una teoría general de la *belleza* – hacia la más terrenal psicología, focalizada en analizar, antes bien, la llamada *experiencia estética*. La estética, en consecuencia, «se convirtió en gran medida en una rama de la psicología, asumiendo el *status* de una ciencia empírica y experimental» (Tatarkiewicz 2001, p. 362). Esta nueva «psicología experimental de la estética», según la fórmula del historiador polaco, aportó una innovadora metodología y un portentoso material que aspiró a fundamentarla en principios científicos que, al fin, centraran la investigación estética en los hechos y no en especulaciones de difícil demostración. Uno de los mayores representantes de este viraje, y no por casualidad maestro en Leipzig de Hugo Munsterberg a la altura de 1885, fue el también psicólogo W. Wundt. La inspiración de su teoría, en resumen de Tatarkiewicz, radica en que «la experiencia estética es una experiencia peculiar irreductible a otras y que no es susceptible de análisis», fundada en la existencia inequívoca de una suerte de «sentimientos estéticos elementales» (*Ibid.*, p. 363). Bajo este enfoque general – en el que, a

tenor de lo dicho, Munsterberg estuvo inmerso desde sus primeros estudios – se desarrollaron numerosas teorías de la experiencia estética presuntamente científicas y de fuerte raigambre psicológica. La que nos interesa señalar, puesto que cabe englobar a Munsterberg bajo su epígrafe, es la llamada «teoría de la contemplación»; una versión que, utilizando de nuevo al pensador polaco, «sostenía que en una experiencia estética el placer que sentimos no se deriva [...] del sujeto, sino que lo obtenemos de hecho en los objetos sometiéndonos a ellas y aprehendiendo su belleza» (*Ibid.*, p. 366). La concreción que aportó Munsterberg a este punto de vista fue el añadido del «aislamiento», esto es, el hecho de «que el aislamiento del objeto y la separación del sujeto es, si no la esencia, sí la primera condición de la experiencia estética» (*Ibid.*, p. 368). El *desinterés* estético y la *autonomía* del arte, así como su heterogeneidad respecto de cualquier otra práctica, asoman ya por esta caracterización introductoria. En resumen: no resulta sorprendente que un erudito de la psicología experimental se interesara por cuestiones estéticas, incluso podemos considerar tal interés como connatural a su disciplina.

Este bosquejo, sin embargo, no explicaría por qué Munsterberg acabó centrándose en el cine como núcleo de sus preocupaciones estéticas. Afortunadamente, el propio Munsterberg aduce, a modo de autobiografía, los motivos que le impulsaron a estudiar las implicaciones estéticas del séptimo arte. En su artículo de 1915 «Why we go to the movies», que preconfigura muchas nociones de su inminente *The photoplay*, leemos lo siguiente:

I may confess frankly that I was one of those snobbish late-comers. Until a year ago I had never seen a real photoplay. Although I was always a passionate lover of the theater, I should have felt it as undignified for a Harvard Professor to attend a moving-picture show [...]. Last year [...] I and a friend risked seeing *Neptune's Daughter*, and my conversion was rapid (Munsterberg 2002, p. 172)

Nuestro autor, en efecto, sólo se interesó por el cine en los diez meses previos a la escritura de su libro, seguramente porque «le avergonzaba ser visto en una sala cinematográfica» (Andrew *op. cit.*, p. 41). Este hábito no casaba bien con lo que se esperaba de un intelectual *in illo tempore*: alguien más interesado en lo que se tenía por alta cultura que en un mero espectáculo de entretenimiento al que acudían en su mayor parte las clases populares y poco instruidas. Pero más allá de este prejuicio, y al margen de la valentía que demuestra Munsterberg al reivindicar y dignificar el cine como objeto de investigación serio, conviene destacar la idea de la «conversión». Y es que, hilando con lo anteriormente expuesto sobre el nuevo enfoque psicológico, Munsterberg se descubrió a sí mismo viviendo una de aquellas experiencias estéticas que ya había comenzado a teorizar. El poder de aquella visita al cine fue tal que, por así decirlo, le hizo despertar de su sueño dogmático: «I recognized at once

that here marvelous possibilities were open, and I began to explore with eagerness the world which was new to me» (Munsterberg *ibid.*). Munsterberg había encontrado, en virtud de una poderosa experiencia estética que reforzaba sus intuiciones al respecto, una nueva forma de arte que le permitiría, por un lado, confirmar ciertas prospecciones acerca de su teoría estética y, por otro, un vasto campo de investigación sobre el que aplicar su metodología y conocimientos como psicólogo experimental. El círculo, al fin, se consumaba: la estética se había subsumido en psicología; y la psicología, con él, había entrado por fin a ver una película. Nacía así la Teoría del Cine.

II.2. LA BÚSQUEDA DE AUTONOMÍA DEL CINEMATÓGRAFO

El otro polo del contexto intelectual de Munsterberg ha de buscarse en la caracterización y el debate que del cine – a la sazón: del cine mudo de los años 10 – hicieran escritores e intelectuales de la época: ¿cómo valoraban sus coetáneos el ya no tan nuevo invento? Pues, como insinuamos, con escepticismo: antes como prodigio técnico que como medio artístico. Se inició así un extenso debate acerca de si el cine podía ser o no *arte*, y en tal caso cuáles pudieran ser sus cualidades específicas, definitorias y distintivas. La efervescencia de aquellas discusiones, como bien sintetiza Robert Stam, «fue un modo de legitimar un medio aún joven, una manera de decir no sólo que el cine era tan válido como el resto de las artes sino que debía ser juzgado en sus propios términos» (Stam *op. cit.*, p. 50). Todo ello con el objetivo de legitimar y defender como potencialmente artístico un nuevo medio que, por lo general, no entusiasmaba a los aguerridos defensores de las artes tradicionales. En este contexto es donde Munsterberg, convertido ya en ferviente partidario del cine como forma artística, escribe *The photoplay*. En un ambiente intelectual en que la *mimesis* ya no era reconocida como una cualidad artística, y dado que en principio se pensaba en el cine como un simple mecanismo de grabación automático, había que tomar partido por la tesis de que el cine no *imita* o *reproduce* o *copia* lo que se halla frente a la cámara, sino que opera de modo bien distinto.

Entrando en la obra que nos ocupa, la estrategia argumentativa de nuestro autor parte de considerar las diferencias entre el teatro y el *photoplay* como medio de legitimar, a través de las diferencias palpables, las potencialidades del cine y su irreductible autonomía. Se trata, en efecto, de convencer de las cualidades estéticas del cine, y para ello se sirve de su contraposición con el *modus operandi* teatral; pero su ambición es mayor, puesto que el objetivo último será sostener la autonomía del cinematógrafo en la tesis de que no constituye un arte mimético o imitativo, sino que «su validez estética está en su transformación de la realidad en objeto de imaginación» (Andrew *op. cit.*, p. 37) o bien en su capacidad de «transfigurar artísticamente [...] nuestra experiencia visual y perceptiva» (Sinnerbrink 2010, p. 20). En síntesis: el punto

de partida para defender una serie de tesis positivas que iremos desgranando a continuación procede por negación; primero se trata de asentar que el cine no es un sustituto del teatro para, a partir de allí y sirviéndose de las diferencias con las obras teatrales, proceder a demostrar la valía estética del nuevo arte *per se*.

Pero antes de entrar en los pormenores debemos introducir un segundo matiz. En la «Introducción» de su libro asistimos a lo que Andrew ha denominado «un himno de elogio a la capacidad narrativa del cine» (Andrew *op. cit.*, p. 30). Munsterberg, en este punto, acepta una suerte de descripción evolucionista del desarrollo del cinematógrafo, que iría desde las primeras grabaciones cuyo placer radicaba en el alarde técnico («Their only charm was really the pleasure in the perfection with which the apparatus rendered the actual movements» [Munsterberg 1916, p. 28]) hacia las obras de teatro filmadas («kinematographic theater», en expresión de nuestro autor [*Ibid.*, p. 30]), para culminar en el completo desarrollo dramático posibilitado por la narración («The development of an artistic plot has been brought to possibilities which the real drama does not know» [*Ibid.*, p. 32]). Es cierto que este evolucionismo que apunta a una suerte de afinidad esencial entre el cine y la narratividad es discutible, pero nos interesa destacarlo porque centra de nuevo la argumentación de nuestro filósofo: en la época de las grandes películas de argumento de los años 10, Munsterberg las tomará como referencia y culmen de las posibilidades del cinematógrafo, para demostrar así que la narración imprime en el cine sus propiedades netamente artísticas. Ya estamos, con esto, en condiciones de abordar el kantismo de nuestro autor.

III. EL KANTISMO DE HUGO MUNSTERBERG

III.1. CONSIDERACIONES PSICOLÓGICAS: EL CAMINO HACIA LA EMOCIÓN

III.1.1. LOS LÍMITES DEL CINE

Noël Carroll ofrece un buen punto de partida para desentrañar los planteamientos kantianos presentes en *The photoplay*. Según Carroll, hay una persistente tradición en la filosofía del cine de nuestra cultura que se ha basado en lo que denomina la «analogía cine/mente», esto es, un modo de conceptualizar el cine «como un análogo de la mente humana», del que Munsterberg sería ingenioso inventor². Esta sugestiva estrategia trata de comprender el fenómeno del cine suponiendo y defendiendo que hay un paralelismo entre las técnicas cinematográficas y la experiencia perceptiva. Aparece, pues, una relación *interna* entre el cine y la mente: no se trata aquí de utilizar una simple metáfora,

2 Cf. Carroll 1988

sino de un vínculo real cuyo estudio iluminará ambos polos ligados; gracias a la descripción de esta afinidad entre el cine y la psicología se ampliará nuestro conocimiento tanto del cine como de la propia mente.

La idea rectora de esta metodología la avanza el propio Munsterberg al final de su «Introducción»:

What we need for this study is evidently, first, an insight into the means by which the moving pictures impress us and appeal to us. Not the physical means and technical devices are in question, but the mental means. What psychological factors are involved when we watch the happenings on the screen? (Munsterberg 1916, p. 39)

Se trata, por un lado, de estudiar los medios y procesos (nosotros podríamos decir «técnicas» y «recursos») que utilizan las propias películas para causar una impresión en el espectador. Pero, al tiempo, e íntimamente ligado a este impulso metodológico, el objetivo es también rastrear los «factores psicológicos» presentes en el sujeto y que se «activan» al verse interpelados por lo que sucede en la pantalla. A esto último la filosofía del cine posterior lo denominará «experiencia cinematográfica», y podemos considerar a Munsterberg uno de los pioneros que centró en el estudio del sujeto, siquiera sea a través de sus mecanismos perceptivos, la teorización del fenómeno cinematográfico.

El razonamiento procede como sigue: hay una relación ontológica entre el cine y la mente *porque* se da una correspondencia evidente entre los actos perceptivos y el funcionamiento narrativo de un film. Es esta constatación la que fundamenta la analogía y le otorga valor epistémico. Si no se dieran tales relaciones – si no pudiéramos asimilar las técnicas filmicas a nuestros actos psicológicos – las películas no nos impresionarían ni nos afectarían; como es evidente que sí lo hacen, debemos concluir que el cine es *expresión* de la mente y que su relación es interna.

En suma, y con esto tenemos la primera implicación kantiana, Munsterberg ha asentado que *los límites (narrativos) del cine son los límites (cognitivos) del sujeto*. El cine no puede ni podrá utilizar técnicas narrativas que trasciendan los mecanismos psicológicos del espectador, so pena de resultar irrelevante; y de ahí que este límite sea también el culmen de sus posibilidades y la máxima expresión de su potencial. Ahora sabemos algo nuclear: que el cine es para Munsterberg, en expresión de Andrew, «el arte de la mente», y que «todas las invenciones y usos del cine han sido desarrollados para formar y crear films desde la mente del hombre. La mente es la cantera para el realizador y el material del cine» (Andrew *op. cit.*, p. 46). El *giro copernicano* hacia el sujeto – «el cine como un *objeto de experiencia* que requería ser relacionado con la base de esa experiencia, la mente humana» (*Ibid.*, p. 48) – nos ha llevado a un isomorfismo

entre la mente y el cine³: comprendemos un *film* porque compartimos su estructura (narrativa). Con actitud kantiana, *el objetivo de Munsterberg ha sido dilucidar las condiciones de la experiencia (cinematográfica)*. Y el resultado ha sido el trazado de sus límites.

Sea como fuere, hasta el momento simplemente hemos desentrañado las implicaciones de la analogía que sirve de punto de partida en la explicación de Munsterberg. Tenemos que las películas utilizan recursos análogos a nuestra psique a la hora de elaborar su material; falta todavía responder a la pregunta sobre la relación entre el sujeto-espectador y el objeto-cine y, más ampliamente, sobre la reelaboración de los datos externos que en principio realiza el cinematógrafo.

III.1.2. EL SUJETO-ESPECTADOR

La primera consecuencia de este punto de partida es doble: por un lado, explica la teleología evolucionista que Munsterberg había asumido en su «Introducción» (la afinidad esencial entre cine y narración se consolida por la tendencia inmanente de los films hacia la externalización de procesos mentales) y, por otro lado, impone una fuerte normatividad estética («to picture emotions *must be* the central aim of the *photoplay*») [Munsterberg 1916, p. 112], considerando en este caso las emociones como el proceso mental más elevado). Aparece aquí el problema de lo que Francesco Casetti, en su ya canónica *Teorías del cine*, denomina «teorías ontológicas de corte estético-esencialistas». Estas teorías asumen «la idea de que el cine es un objeto identificable y susceptible de ser aprehendido», para lo cual es irrenunciable la búsqueda de «las propiedades que se suponen decisivas, es decir, [...] la esencia» (Casetti 2010, p. 22). Una vez tipificada la esencia del cine – en nuestro caso, su capacidad de objetivar mecanismos y procesos mentales – entonces el nuevo arte, para encarrilarse por la senda de su potencial estético, deberá cumplir y buscar lo que el descubrimiento de su definición propone. Pero detengámonos aquí, pues más tarde retomaremos las implicaciones estéticas de su teoría. Volvamos de momento a la psicología del *photoplay* y pasemos a poner la lupa en el sujeto, pues el idealismo kantiano jugará allí otro importante papel.

3 En este isomorfismo localiza Ian Jarvie la impronta neokantiana de Munsterberg: «El neokantismo es un difuso cuerpo de planteamientos que se divide aproximadamente en dos tendencias: o bien localiza la inmanente cosa en sí en las culturas, lo que la relativizaría; o bien en la mente y especialmente en sus modos de organizar la información. Ya que conocemos el mundo sólo a través de nuestras mentes, las estructuras de nuestra mente son las estructuras últimas de nuestro mundo [...] después de mirar detenidamente lo que decía creo que esta interpretación es bastante plausible» (Jarvie *op. cit.*, pp. 122-123).

El lector perspicaz podría haber detectado una contradicción en lo que llevamos expuesto. Si una de las claves radicaba en diferenciar al cine del teatro, ¿no es precisamente el énfasis en la narratividad una de las características más importantes que ambas prácticas tienen en común? Pues, en efecto, parece obvio que si algo pueden compartir el cine y el teatro es la elaboración de tramas complejas que narren una historia. Pues bien: justamente por ello es por lo que la elección del teatro como némesis cumple una función capital en la argumentación de Munsterberg y en su caracterización del cine, pues de sus diferentes maneras de ejercitar la narración se derivarán importantes consecuencias que, a su juicio, fundamentarán de modo definitivo la propuesta de nuestro filósofo. Y aquí el sujeto, de inspiración kantiana, cobra todo su esplendor.

Oigamos al propio Munsterberg al comienzo de su argumentación: «We may become more strongly conscious of this difference between an object of our knowledge and an object of our impression, if we remember a well-known instrument, the stereoscope» (Munsterberg 1916, p. 46). Nuestro autor propone un binomio, amparándose en los resultados de investigaciones posibilitadas por el estereoscopio, entre los «objetos del conocimiento» (aquello que en nuestra relación ordinaria con el entorno denominaríamos «realidad» con sus genuinas características: tridimensionalidad, plasticidad, etc...) y los «objetos de impresión» (aquello que sabemos que no puede ser real pero que sin embargo nos causa esa misma impresión). ¿No resuenan ya aquí los ecos de la distinción kantiana entre las intuiciones sensibles y los juicios sintéticos? En efecto, para Munsterberg los objetos de impresión no pueden considerarse genuinamente conocimiento; no obstante, los percibimos *como si* fueran reales, con las mismas propiedades y causando los mismos efectos. Este excursus le sirve a Munsterberg para volver a retomar la actividad de la mente del sujeto en lo que respecta a los efectos psicológicos del cine, mostrando cómo es posible lo que la filosofía del cine acabaría denominando «impresión de realidad». Las imágenes proyectadas en la pantalla son planas, y lo *sabemos*; pero nuestra *impresión*, por los mismos motivos técnicos y fisiológicos que operan cuando miramos a través de un estereoscopio, es una potente sensación de profundidad: «The effect is so striking that no one can overcome the feeling of depth under these conditions» (*Ibid.*, p. 49). Las capacidades técnicas de la cámara satisfacen las *condiciones necesarias* de la impresión de profundidad, y la *mente activa del sujeto* hace el resto; con ello, subráyese, se gana una impresión, pero no se obtiene conocimiento del mundo externo, por lo que la primera estocada al realismo tiene éxito: «we must have the same impression as if we looked through a glass plate into a real space» (*Ibid.*, p. 52). Un «plato de cristal» que opera como la barrera que cerca al cine dentro de las condiciones mentales del espectador y no como el billete hacia la realidad completa y actual. La dualidad entre impresiones y conocimiento, en la que vemos la impronta de Kant, vuelve a dirigir hacia la

actividad del sujeto su relación con el cine en lugar de orientar la investigación hacia la dialéctica entre cine y realidad: «we are fully conscious of the depth, and yet we do not take it for real depth» (*Ibid.*, p. 54) y, más adelante, como confirmación taxativa, «it is a unique inner experience, wich is characteristic of the perception of the photoplays» (*Ibid.*, p. 61).

Por esta misma senda transita la segunda afirmación de Munsterberg. Si primero muestra cómo el cine queda circunscrito al mundo de las impresiones sensibles por sus condiciones técnicas y por la actividad de la mente que se ve afectada por sus imágenes, en un segundo movimiento reviste a la mente de un papel todavía más activo y necesario. Partiendo de lo que se llamaría «fenómeno phi» a la hora de demostrar que el movimiento no es algo que esté en las propias imágenes, sino que es una construcción y un añadido de la mente, Munsterberg propone la siguiente descripción: «the perception of movement is an independent experience which cannot be reduced to a simple seeing of a series of different positions. A characteristic content of consciousness *must be added* to such a series of visual impressions» (*Ibid.*). Esto conlleva un tránsito hacia la dimensión activa de la mente, habilitando la antesala de un idealismo según el cual, volviendo a utilizar a Andrew, «en su nivel más básico la mente posee sus propias leyes y construye nuestro mundo al aplicarlas» (*Andrew op. cit.*, p. 44).

Tenemos ya, pues, la confirmación gracias a la experiencia cinematográfica de que hay un sujeto activo capaz de filtrar, ordenar y completar los estímulos provenientes de las imágenes proyectadas en virtud de sus estructuras mentales y poder así disfrutar y comprender esta experiencia. Si Kant afirmaba que todo nuestro conocimiento proviene de la experiencia pero no puede reducirse a ella, Munsterberg confirma que los films proveen el material pero necesitan la operación de la mente para ser completados y comprendidos. Con ello, y aquí tenemos la segunda formulación kantiana, *Munsterberg postula la existencia de una suerte de sujeto trascendental necesario para completar el film*. Una obra de teatro podría estar completa incluso sin espectadores (pues todo sucede en el «mundo real»), mientras que una película necesita un sujeto que perciba su profundidad y movimiento, los cuales *no están ahí*. Por esto último Munsterberg incluso recomendará determinadas *posiciones* dentro de la sala de cine para hacer más atractivo el visionado de una película: «If the pictures are well taken and the projection is sharp and we sit at the right distance from the picture, we must have the same impression as if we looked throught a glass plate into a real space» (Munsterberg 1916, p. 51).

Una de las condiciones del cine, resumimos, es que haya un espectador, una especie de «yo trascendental» más allá del mundo del film (exterior a la proyección) pero condición de las mismas; al tiempo todo espectador y ninguno. Un yo que acompaña todas las representaciones de la película sin poder,

obviamente, subsumirse y confundirse en ellas. Él es el fundamento último de la proyección. Y, al mismo tiempo, es el poseedor de las estructuras *a priori* que permiten la completa decodificación del film y la unificación de sus estímulos en una unidad completa. El entrenamiento hacia la experiencia estética está casi concluido, pero restan aún algunos preparativos.

La obra prosigue mostrando otras correspondencias entre actos intencionales y mecanismos cinematográficos, la mayor parte de las veces enfatizando de nuevo las diferencias con el teatro. Aparece entonces una transposición de la jerarquía psicológica que Munsterberg acepta a las herramientas narrativas del *photoplay*, ofreciendo una serie de correspondencias que presentan en paralelo los actos mentales y las técnicas cinematográficas: al *movimiento* y la *profundidad* le sucede en la pirámide la *atención*, después la *memoria* y la *imaginación*, y finalmente, como corolario y proceso más complejo, las *emociones*.

Hasta ahora la impresión de realidad ha operado como la mera condición de posibilidad de la experiencia cinematográfica, ejerciendo el papel de *aprioris* de la sensibilidad que permitan la afectación de y por las imágenes. Pero estos *aprioris*, como el espacio y el tiempo kantianos, simplemente permiten que la proyección, a modo de fenómeno, se presente como algo similar a una intuición sensible; resta todavía aplicar sobre ésta algo similar al entendimiento – en nuestro caso: ciertas operaciones mentales más complejas – para determinar los *films*: «An abundance of such inner processes [i.e.: attention, imagination, suggestion, etc...] must meet the world of impressions and the psychological analysis has only started when perception of depth and movement alone are considered» (Munsterberg 1916, p. 73).

La primera de estas operaciones la denomina Munsterberg atención:

Of all internal functions which create the meaning of the world around us, the most central is the attention. The chaos of the surrounding impressions is organized into a real cosmos of experience by our selection of that which is significant and of consequence (*Ibid.*).

Como vemos, en nuestra experiencia ordinaria el primer paso para organizar el caótico y disperso conjunto de estímulos provenientes del mundo externo consiste en utilizar la atención y compactar esa información en unidades manejables. La atención resulta, a la postre, un recurso sustancial para organizar el mundo de la sensación y discriminar los datos.

Pues bien: lo que consigue el *photoplay* es una objetivación de esta serie de procesos mentales que comienzan con la atención. El matiz es importante porque, si en la impresión de realidad la mente se mostraba activa y necesaria, ahora Munsterberg introduce un elemento de automatismo que justifica el análisis del film como una externalización de actos intencionales. Como refiere Carroll, «what we do on our own in theater, it might be said, is done

for us automatically in film» (Carroll 1988, p. 491). Sólo resta enumerar los paralelismos para redondear el boceto: la *posición* y *angulación* de la cámara, junto con el *plano-detalle* (*close-up*) remitirían a la mentada *atención*; los *flash-back* corresponderían a la *memoria* y los *flash-forward* a la *imaginación*, y los recursos del *montaje* condensarían de diversas maneras todas estas capacidades y modalizarían el *interés* y la *sugestión*. Sirva el siguiente fragmento para demostrar la extrapolación de la mente al cine que Munsterberg refiere durante los dos capítulos que estamos reseñando:

The objective world is molded by the interests of the mind. Events which are far distant from one another so that we could not be physically present at all of them at the same time are fusing in our field of vision, just as they are brought together in our own consciousness (Munsterberg 1916, p. 106)

Y, si esto es así, ¿acaso no se pone a ese «yo trascendental» que opera en el espectador ante una suerte de espejo? ¿No se enfrenta el sujeto a una especie de escisión o, como ha sugerido Robert Michael Brain (2012), a un desdoblamiento? ¿Puede ganar algo de autoconocimiento la mente que se confronta a sus propias operaciones y actos objetivados? Dejemos abiertas estas preguntas para la próxima sección. No sin antes insistir en el corolario de estas descripciones, a saber: de nuevo *el mundo externo*, al espectador y a la cámara, *queda escépticamente reducido a una amalgama nouménica* inabordable. La «cosa en sí» o «realidad externa» queda, como en Kant, simplemente supuesta, y el estudio deviene una clasificación de las condiciones de la experiencia que, de momento, nos dirigen a nuestra relación cotidiana, ya filtrada, categorizada y ordenada, con el entorno. Una óptica, en todo caso, que necesita a las emociones para redondear el esbozo.

«To picture emotions must be the central aim of the photoplay»; así comienza Munsterberg el último capítulo de la primera parte de su libro (1916, p. 112). En él, Munsterberg anticipa las ulteriores «teorías de la identificación» al analizar las respuestas emocionales que el espectador presenta, en ocasiones incluso con implicaciones corporales, al inmiscuirse en la proyección. La cámara registra emociones de diversos modos: bien a través de los actores, bien a través de recursos como la planificación y la ambientación, bien a través del montaje. Pero la clave radica en que *no sólo* se reproducen o exhiben emociones de diversa índole, sino que el espectador es capaz de experimentarlos en sus propias carnes y de otorgar una respuesta a las mismas. De este modo, el término emoción, en la cumbre de la pirámide psicológica de Munsterberg, de algún modo unifica el resto de capacidades, pues su aparición es resultado de la interacción del resto (atención, sugestión, memoria, imaginación). Por ello, puede afirmarse que la función de las emociones, en última instancia, consiste en dirigir y organizar el resto de actividades mentales. Y, a tenor de esta ca-

pacidad rectora y sintética, no hay un único recurso fílmico que sea parangonable a la emoción; por el contrario, «el aspecto cinematográfico que corresponde a la emoción es el relato mismo, la unidad superior o ingrediente conseguible de este arte narrativo, y el que dirige todos los procesos inferiores del cine» (Andrew *op. cit.*, p. 47). La teleología se cierra circularmente: los desarrollos internos del cine lo dirigían hacia la narratividad, y esta narratividad confirma, al despertar y reflejar emociones, su función rectora y directiva. El *télos* actúa aquí, al igual que en los clásicos, como finalidad y límite al mismo tiempo: el objetivo del film es la emoción; su límite será, por los mismos motivos, restringirse a tal capacidad.

Como corolario, esta circularidad remite de nuevo al espectador: si en un primer momento la mente activa confería profundidad y movimiento a la proyección para después independizarse del film, al final del proceso el espectador vuelve a ser necesario por su capacidad de *experimentar y proyectar emociones*. El cine nos afecta y nos transforma. Nos proporciona, en definitiva, una *experiencia estética*. Como dejó escrito Le Corbusier: «no hay arte sin emoción». Llegó la hora del segundo capítulo de su obra.

III.2. CONSIDERACIONES ESTÉTICAS: LA APOTEOSIS DE LA TRASCENDENCIA

En la segunda sección del presente estudio retratamos sucintamente el trasfondo cultural que había permitido que la psicología se interesara por cuestiones estéticas. Ahora sabemos que el «laboratorio» del cine – y entiéndase por tal algo más que una simple metáfora – había provisto a nuestro autor de una serie de resultados tenidos por científicos, con base fisio-psicológica y rigurosa metodología, constituidos en valioso material para extrapolar conclusiones estéticas. El *espectador*, clave en los análisis de Munsterberg, se ha erigido a su vez en *sujeto experimental*: del mismo modo que cientos de individuos deambulaban por el laboratorio de Munsterberg en Harvard para testar las hipótesis de nuestro autor mediante la interacción con su instrumental, así estudia nuestro psicólogo a las masas enaltecidas que acudían ritualmente a disfrutar de una película. Son la base, en resumen, de la *estética experimental* de nuestro autor: «[Experimental aesthetics] simply gathers the empirical facts, describes them with scientific exactness, starts with the simplest elements and leads slowly from the most elementary aesthetic experience to the appreciation of the highest treasures of art» (Munsterberg 1909, p. 122). De los resultados de esos múltiples experimentos, complementados por lo que la psicología ya había consensuado sobre las percepciones estéticas, podremos extraer conclusiones acerca de la *experiencia estética* y sus implicaciones.

Las notas preliminares de este recorrido han sido sutilmente avanzadas con la caracterización de las emociones, pues allí se encuentra el germen de lo que podemos denominar «empatía estética». La identificación con las proyec-

ciones emocionales en la pantalla nos ha llevado a una paradójica tensión entre el sujeto-espectador y el objeto-cine, cuya idea rectora podemos determinar, siguiendo a Robert Michael Brain, como «oscilación»; si en ocasiones el sujeto parecía *diluirse* en lo proyectado, completamente *absorbido* por la intensidad de la representación, en otros momentos pareciera que una serie de *intermitencias* u *oscilaciones* – en virtud de los distintos grados de «atención» y «sugestión» prestados – impedían la completa absorción, definiendo de nuevo los límites entre el sujeto y el objeto y visibilizando el *antagonismo* de ambos términos. No obstante, aunque este proceso dinámico de empatía estética no culmine siempre con éxito, sí que sienta las bases fisiológicas de lo que pudiera ser una genuina *apercepción estética* («aesthetic apperception»): «the feelings of strain and impulse which go on in ourselves are not projected into our body, but into the visual impression [...] as soon as the visual impression is really isolated [...] then the motor impulses do not awake actions which are taken as actions of ourselves, but feelings of energy which are taken to be energies of the visual forms and lines» (Munsterberg 1904, p. 86).

En suma: el aislamiento proferido por nuestro autor debe entenderse como una suerte de disolución de los mecanismos fisio-psicológicos del sujeto en la propia obra contemplada (¿y no era el cine, a la postre, el medio que mejor nos *arrebataba* tales mecanismos para proyectarlos?); la base y la condición de la experiencia estética yace en esta inmersión en la obra de arte. Inmersión posibilitada porque el sujeto empírico – aquel espectador autoconsciente que somatiza las emociones causadas por los estímulos visuales – se ha transfigurado en sujeto trascendental vuelto ante sí mismo y proyectado, literalmente, en la pantalla. Es este *entregarse o abandonarse en la obra* el que funda y debe orientar al arte; es, por decirlo a la manera de Heidegger, el estado de ánimo desde el que debe abrirse el *dasein* a la contemplación de la obra.

Este modo de aislar la obra precisa de una suerte de *epojé* anterior que distancia a Munsterberg del estricto reduccionismo cientifista de sus colegas: «let us for once face reality as we experience it, naïvely and purely, and every difficulty disappears for understanding the self-expression of this world of objects as a concrete fact» (1909, p. 129). Ya tenemos, en suma, el objetivo de la nueva óptica sobre la estética que Munsterbeg colabora a tematizar, a saber: «Aesthetics must show us how this demand for isolation can be fulfilled» (1904, p. 35). Los métodos, medios y procedimientos mediante los cuales aislar los hechos para hacerlos autosuficientes e independientes, valiosos en sí mismos, serán el objeto de la estética. En todo caso, esta praxis arrastra concepciones kantianas que ya estamos en condiciones de explicitar. Y es que la belleza como idea reguladora de contornos absolutos domina toda esta teorización y fundamenta la cosmovisión última de nuestro autor.

Reproduzcamos, pues, un fragmento de otro lugar en el que Munsterberg conecta lo que acabamos de exponer con la idea de belleza (en *The photoplay* las alusiones a la belleza son mínimas y suponen la familiaridad con la noción, de modo que consideramos más fructífero acudir a otros textos que den soporte a las aseveraciones de su libro sobre cine):

Thus if you really want the thing in itself there is only one way to get it: you must separate it from everything else, you must disconnect it from causes and effects [...] for the object it means complete isolation; for the subject, it means complete repose in the object, and that is complete satisfaction with the object; and that is, finally, merely another name for the enjoyment of beauty. To isolate the object for the mind, means to make it beautiful. (Munsterberg 1960, p. 437)

Hasta el momento, retomando las consideraciones cinematográficas, el *photoplay* se había abordado como un objeto de la imaginación. El cine exteriorizaba el *esquema* que la mente precisa para subsumir la pluralidad de datos fenoménicos en una unidad comprensible y manejable. El cine operaba en función de la «imaginación productora», determinando a priori las intuiciones sensibles – las impresiones – y ofertando, en consecuencia, el esquema que hace posible la representación cinematográfica. Se aprecia aquí la transposición que realiza Munsterberg de la síntesis trascendental de la imaginación, en la que los conceptos del entendimiento (en nuestro caso, los complejos actos intencionales de la psique humana: atención, sugestión, interés, etc...) se alían con la facultad de imaginar para disfrutar la experiencia estética que (cierto) cine proporciona. La forma de toda experiencia cinematográfica posible ha de cuadrar con este esquema. De lo contrario, renunciamos al cine como medio artístico para encasillarlo, de nuevo, en un mero entretenimiento utilitario.

Pero, ahora, visto el asunto con la perspectiva de la estética, ha aparecido al fin un concepto que no puede insertarse en el esquema que Munsterberg ha propuesto, a saber: la belleza. Y esta belleza se ha ligado con un ámbito de la realidad que hasta ahora no ha jugado más que el papel de postulado, esto es: «the thing in itself». En efecto, tal y como sucede en la crítica kantiana, la cosa-en-sí debe trascender el entramado de conexiones lógicas que el sujeto impone para poder categorizar la multiplicidad empírica. En expresión de nuestro autor: «[narrative film presents a human story] by overcoming the forms of the outer world, namely, space, time, and causality, and by adjusting the events to the forms of the inner world» (1916, p. 173). En definitiva, se busca la superación de las formas del mundo fenoménico y su sustitución por procesos del «mundo interior» y por el libre juego de la mente («the free and joyful play of the mind» [*Ibid.*, p. 233]), expresión en la que se aprecia también la ascendencia kantiana; trabajo éste, en suma, destinado al verdadero artista, cuyo resultado ha de redundar en una desconexión con los fines prácticos y

utilitarios que pudiéramos extraer de las obras. El *desinterés*⁴, en conclusión, ha de ser la directriz del arte.

Pero, y aquí está la clave, todo este largo proceso sólo puede realizarse si se supone la idea de belleza. Primero ha sido necesario un aprendizaje por parte del sujeto hasta alcanzar la correcta actitud que le permita diluirse en la obra renunciando a cualquier interés práctico en la misma; después, en paralelo y como complemento, ha sido preciso que el artista moldee una obra cuyas partes estén armonizadas y constituyan *un mundo completo*. El mundo como un todo (¡la cosa en sí!) sólo puede alcanzarse mediante esta experiencia estético-emocional, pues el resto de ámbitos ya están transidos por las determinaciones fenoménicas que constituyen el campo de la ciencia y el conocimiento.

En conclusión: *La belleza es concebida como una idea reguladora que sostiene y fundamenta todo el recorrido estético*. Por ello, Munsterberg la presenta como un «eternal value» universal y necesario: forma parte de «the eternal structure of the only posible world» en la medida en que, afirma nuestro autor, todo ser humano aspira y busca una experiencia de completa armonía y unidad de la vida y el mundo; experiencia que no puede ser sino la contemplación de la belleza: «It is beautiful because it is perfect, because every demand which is raised in its manifoldness is completely satisfied by the will of the other parts. The objective satisfaction resulting from the will to have such a perfect self-agreeing world is the only aesthetic attitude» (Munsterberg 1909, p. 131).

Sin este postulado de una suerte de armonía originaria no habría experiencia estética que posteriormente se expresara en obras particulares; puesto que la hay, esta belleza ha de regular la praxis artística que nos lleva más allá de la cognición hasta permitirnos rozar la cosa en sí. Los valores *no están en el mundo real*, lo trascienden, pero sin éstos nos resulta imposible categorizar este último y más todavía hacerlo de forma inter-subjetiva o universal. Los límites del mundo son los límites de la lógica; pero la belleza se encuentra más allá y más acá del mundo, dotada de ilimitada perfección y completa armonía. Como certeramente concluye Andrew: «en la pura experiencia de la belleza el hombre encuentra una trascendencia que no le afecta directamente [...]. La Belleza salva a la Verdad y a la Bondad» (Andrew *op. cit.*, p. 50). Si esta apoteosis romántica de la trascendencia es positiva o mistificadora, y si el cine puede satisfacerla o debe explorar otros territorios, es algo que excede las modestas posibilidades de este trabajo.

4 Esta noción se cimienta en la famosa prospección kantiana de que el objeto de belleza constituye una proposición sin propósito o una finalidad sin fin. El siguiente fragmento de Munsterberg la aquilata: «We annihilate beauty when we link the artistic creation with practical interests and transform the spectator into a selfishly interested bystander» (1916., p. 188).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDREW, D., *Las principales teorías cinematográficas*, Rialp, Madrid, 1992
- BEATON, W., «In Darkest Hollywood», *The New Republic* 63, nº 816 (23 de julio, 1930), pp. 287-289
- BRAIN, R.M., [2012], «Self-Projection: Hugo Münsterberg on Empathy and Oscillation in Cinema Spectatorship», *Science in Context*, 25, pp. 329-353
- CARROLL, N., «Film/Mind Analogies: The Case of Hugo Munsterberg», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 46, nº 4 (Summer, 1988), pp. 489-499
- CASSETTI, F., *Teorías del cine*, Cátedra, Madrid, 2010
- JARVIE, I., *Filosofía del cine*, Síntesis, Madrid, 2011
- MITCHEL, G., «The movies and Munsterberg», *Jump Cut*, nº 27, 1983, pp. 57-60
- MUNSTERBERG, H. «Connection in Science and Isolation in Art», en *A Modern Book of Esthetics: an Anthology*, Holt, Rinehart & Winston Inc., 1960
- , *The photoplay: a psychological study*, D. Appleton and company, New York, 1916
- , *The principles of art education*, The Prang Educational Co., New York, 1904
- , «The problem of Beauty», *The Philosophical Review*, Vol. 18, nº 2 (Mar., 1909), pp. 121-146
- , «Why we go to the movies», en Allan Langdale (ed.), *Hugo Münsterberg on film. The photoplay: a psychological study and other writings*, Routledge, Londres, 2002
- SINNERBRINK, R., «Hugo Münsterberg», en Felicity Colman (ed.), *Film, Theory and Philosophy: The key thinkers*, McGill-Queen's University Press, Montreal & Kingston, 2010
- STAM, R., *Teorías del cine*, Paidós, Barcelona, 2012
- TATARKIEWICZ, W., *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Tecnos, Madrid, 2001

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

- BENET, V.J., *La cultura del cine. Introducción a la historia y la estética del cine*, Paidós, Barcelona, 2014
- GUNNING, T., «The cinema of Attraction: early film, its spectator and the avant-garde», *Wide Angle*, vol. 8, nº 3-4, 1986, pp. 63-70
- LANGDALE, A., «S(t)imulation of mind: The Film Theory of Hugo Münsterberg», en *Hugo Münsterberg on film. The photoplay: a psychological study and other writings*, Routledge, Londres, 2002

FRANCISCO JAVIER RUÍZ es Investigador en Formación del departamento de Metafísica y Teoría del Conocimiento de la Universitat de València (becario del programa FPU).

Línea de investigación:

Filosofía del cine, Pragmatismo, Crisis de la epistemología, estudios culturales

Publicaciones:

(2016). «La crítica neopragmatista de Rorty a la fundamentación discursiva de Habermas: dos estrategias de legitimación democrática», en *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, Nº 67, pp. 23-37.

(2016). «Ni la presencia ni la ausencia: el concepto de representación y sus implicaciones», en *AGORA. Papeles de filosofía*, 35/1: pp. 203-215.

Correo electrónico: ruizmos2@uv.es