



UNIVERSIDAD PANAMERICANA

Facultad de Derecho

Posgrado en Derecho

Con Reconocimiento de Validez Oficial ante la Secretaría de Educación Pública, bajo

acuerdo número 2006205 del 13 de junio de 2006

**“UN PUENTE INTELECTUAL ENTRE LA FILOSOFÍA DEL DERECHO Y LA
CINEMATOGRAFÍA”**

Tesis que para obtener el grado de

Maestro en Ciencias Jurídicas

Presenta el

Lic. Rafael Cervantes Daguerre

Director de Tesis

Dr. Juan Antonio Casanovas Esquivel

ÍNDICE

| | |
|---|------------|
| INTRODUCCIÓN..... | 1 |
| | |
| I. PENSAR PARA CREAR Y ENTENDER: LA FILOSOFÍA DEL DERECHO ... | 3 |
| 1. FILOSOFÍA..... | 4 |
| 2. FILOSOFÍA DEL DERECHO..... | 13 |
| 3. NATURALEZA Y CONCEPTO DEL DERECHO..... | 22 |
| | |
| II. UN ARTE MUY HUMANO: LA CINEMATOGRAFÍA..... | 38 |
| 1. HISTORIA CINEMATOGRAFICA | 39 |
| A. CREACIÓN Y CINE MUDO: 1890-1928..... | 39 |
| B. CINE SONORO: 1928-1990..... | 47 |
| C. ERA DIGITAL: 1990-PRESENTE | 59 |
| 2. TEORÍA CINEMATOGRAFICA | 65 |
| 3. EL CINE COMO INDUSTRIA | 70 |
| 4. FILOSOFÍA Y CINEMATOGRAFÍA..... | 75 |
| | |
| III. UN PUENTE ENTRE EL DISCURSO FILOSÓFICO JURÍDICO Y EL CINEMATOGRAFICO..... | 89 |
| 1. REVELANDO UN PUENTE INTELECTUAL..... | 89 |
| | |
| CONCLUSIÓN..... | 104 |
| | |
| NOTAS | 106 |
| | |
| BIBLIOGRAFÍA Y LISTA DE REFERENCIAS | 109 |

INTRODUCCIÓN

“Yo sostendría a toda costa, tanto de palabra como de obra, que seremos mejores hombres, más valientes y menos ociosos, si creemos que hay que buscar las cosas que no se saben, en lugar de creer que no es posible averiguar lo que no se sabe y que no hay que buscarlo”. 1

- **Sócrates**

(citado en Platón, 2012, p. 89)

¿Es importante la filosofía del derecho? ¿Es relevante el arte? ¿Es trascendente la cinematografía? ¿Construir un puente entre dos áreas de estudio aparentemente tan distintas es valioso para el ser humano?

¿Existe alguna relación entre el derecho y el arte? ¿Existe algún vínculo, más en concreto, entre la filosofía del derecho y la cinematografía? En caso de haberlo, ¿tiene alguna utilidad el estudio de la filosofía del derecho y de la cinematografía en conjunto?

¿Pensar y escribir sobre un discurso entre la filosofía del derecho y la cinematografía es inventar algo? O, en su caso, ¿es revelar algo que ya existe y para lo cual solo hay que abrir los ojos para manifestar su enlace?

Hay quien afirma que la respuesta a la mayoría de estas preguntas, o a todas, es una de carácter rotundamente negativo. Hay quien asevera que el derecho existe únicamente en sí mismo. Hay quien sostiene, incluso, que la filosofía en general, y la filosofía del derecho en concreto, no son productivas ni para la vida misma ni para el derecho.

Hay personas que aseguran que no es útil, consecuentemente, unir dos áreas de estudio e investigar sobre la relación entre el derecho y el arte. Ni hablar de elaborar un discurso tan aparentemente alucinado como el de la filosofía del derecho y el cine.

Estas visiones constituyen, desde mi perspectiva, incongruencias y señalamientos limitados intelectualmente. El objetivo de este escrito es darles una respuesta general a estas preguntas y afirmar lo que en mi visión es innegable, al igual que es innegable la relación entre la filosofía del derecho y la cinematografía, y esto es que la construcción de un discurso filosófico jurídico y cinematográfico es una invención fundamental esperando ser revelada.

Para responder estas preguntas, considero indispensable generar un marco teórico y conceptual en el cual se vaya desarrollando, paulatinamente, la respuesta a las mismas, así como la importancia de estos ejercicios intelectuales.

Para ello, en primer lugar, desarrollaré brevemente la importancia de la filosofía en general y de la filosofía del derecho en concreto, así como las aproximaciones metodológicas a su naturaleza.

En segundo lugar, expondré el concepto de la cinematografía, así como su historia, su teoría y su relación con la filosofía, lo cual es fundamental para comprender como este arte ha influido de manera directa en el pensamiento y en el desarrollo de las sociedades a nivel global, lo cual tiene un impacto natural en el área de la filosofía del derecho.

Por último, profundizaré en la necesidad y en la trascendencia de unir puentes intelectuales, enfocándome en aquel perteneciente a la filosofía del derecho y la cinematografía.

La estructura y la planeación del presente trabajo de investigación fue realizada con la intención de que los capítulos puedan ser leídos y apreciados tanto por separado como en su conjunto, incluso alterando el orden de los mismos. De esta manera, el lector puede realizar sus propios puentes intelectuales entre las materias de una manera distinta, así como profundizar en el estudio de las mismas por separado.

I. PENSAR PARA CREAR Y ENTENDER: LA FILOSOFÍA DEL DERECHO

“¡[E]l derecho, en donde, como en un espejo mágico, vemos reflejados no solo nuestras propias vidas, ¡sino también las vidas de todos los hombres que han sido! Cuando pienso en este tema mágico, mis ojos se deslumbran”. 2

- **Oliver Wendell Holmes, Jr.**
(citado en Strickland y Banks, 2006, p. xvii)

En este capítulo, el primer objetivo es presentar una breve introducción general al concepto y a la importancia de la filosofía, lo cual es fundamental para comprender cómo ha sido la base de manera directa en el pensamiento y en el desarrollo de las sociedades a nivel global, lo cual tiene un vínculo natural con el área de la filosofía del derecho.

Asimismo, en un segundo momento, la intención es explicar en qué consiste la filosofía del derecho, así como exponer sucintamente la importancia de llevar a cabo su ejercicio, lo cual impacta tanto en plano teórico como en uno práctico.

En tercer lugar, el propósito es desarrollar las diversas aproximaciones metodológicas para la reflexión de la naturaleza y del concepto del derecho desde una perspectiva filosófica.

Es importante aclarar que el objetivo no es abarcar toda la historia de la filosofía ni de la filosofía del derecho a detalle, así como no lo es ahondar en todos los estudios teóricos filosófico jurídicos existentes, ya que esto rebasaría a la extensión de los límites de este trabajo en concreto.

Sin embargo, sí lo es el brindar una breve introducción que, pese a ser de manera general, toca todos los puntos importantes para posteriormente provocar en el lector una mayor comprensión al leer el capítulo final.

1. FILOSOFÍA

*"La filosofía es el arte y la ley de la vida,
y nos enseña qué hacer en todos los casos". 3*

- **Séneca**

(citado en Chism, 2007, p. 3)

Estudiar la historia de la filosofía es entrar en un aprendizaje del pensamiento. Es aprender a pensar junto con aquellos cuyo pensamiento ha resistido la prueba del tiempo, pero con el objetivo, al final, de pensar por sí mismo en los problemas de la propia época (Andersen, 2019, pp. 15-16).

La tarea, al acercarse a un nuevo texto filosófico, no es nunca sólo averiguar lo que pensó algún gran filósofo. Se trata de pensar con ellos y aprender así lo que se puede pensar razonablemente sobre los temas que abordan (Andersen, 2019, pp. 15-16).

También podemos ver cómo los cambios en la política y en la historia muestran las limitaciones de las ideas filosóficas que se han dado en un tiempo y lugar determinados, y cómo a lo largo de su historia la filosofía ha respondido a los desarrollos en otros ámbitos de la investigación, como el arte y la ciencia (Andersen, 2019, pp. 15-16).

Todas las personas podemos ser filósofas. Tenemos algún tipo de valores por los que vivimos nuestras vidas, o al menos nos gusta pensar que lo hacemos, o nos sentimos incómodos cuando no lo hacemos así. En este sentido, la mayoría de los seres humanos están a favor de alguna perspectiva, aunque sea muy general, de cómo es el mundo desde su punto de vista (Craig, 2002, pp. 1-11).

Tal vez algunos pensemos que hay una deidad que lo hizo todo, incluidos a nosotros mismos. O, por el contrario, pensemos que es una cuestión de azar y de selección natural (Craig, 2002, pp. 1-11).

Tal vez creamos, a su vez, que las otras personas están compuestas por partes inmortales, no materiales, llamadas almas o espíritus. O, en contraposición, que no son más que arreglos de materia complejos que se deshacen gradualmente después de morir (Craig, 2002, pp. 1-11).

La mayoría de nosotros, los seres humanos, incluso los que no piensan en todo, tenemos respuestas a los dos primeros cuestionamientos filosóficos básicos. Estos cuestionamientos son los siguientes: primero, qué debemos hacer; y, segundo, qué hay en el mundo (Craig, 2002, pp. 1-11).

Asimismo, hay otra pregunta básica, a la cual de nuevo la mayoría de nosotros tiene algún tipo de respuesta, y que aparece en el momento en el que somos conscientes de cualquiera de las dos primeras preguntas. Este cuestionamiento es el siguiente: cómo sabemos algo y, si no lo sabemos, cómo es que deberíamos averiguarlo (Craig, 2002, pp. 1-11).

La filosofía, entendida como una materia que se puede estudiar, conocer, mejorar e incluso tal vez dominar, significa simplemente ser algo más reflexivo sobre algunas de estas cuestiones y sus interrelaciones, aprender lo que ya se ha dicho sobre ellas y el porqué de lo anterior (Craig, 2002, pp. 1-11).

La filosofía es, de hecho, imposible de evitar. Incluso intentando hacerlo conscientemente. Supongamos, de manera hipotética, en alguien que la rechaza, en una persona que afirma que la filosofía es inútil. En primer lugar, es evidente que, al señalar lo anterior, la estaría midiendo con algún sistema de valores (Craig, 2002, pp. 1-11).

En segundo lugar, en el momento en el que está dispuesta a sostener, aunque sea de manera breve y dogmática, el porqué de su inutilidad, estará hablando de la

ineficacia de ciertos tipos de pensamiento, o de la incapacidad de los seres humanos para abordar ciertos tipos de cuestiones (Craig, 2002, pp. 1-11).

En esta línea de pensamiento, en lugar de rechazar la filosofía, esa persona se habrá convertido en una voz más fuerte de ella. Será una voz escéptica, es cierto, pero a la filosofía nunca le han faltado voces escépticas, desde los primeros tiempos hasta la actualidad, e incluso las necesita (Craig, 2002, pp. 1-11).

Asimismo, esa persona también podría estar afirmando que los seres humanos simplemente no pueden enfrentarse a ciertos tipos de preguntas, y que hacer ese descubrimiento por ellos mismos, en lugar de simplemente asumir perezosamente que ya lo saben, no es una experiencia valiosa, o que es una experiencia sin efectos (Craig, 2002, pp. 1-11).

Sin embargo, eso no puede ser cierto. El mundo sería totalmente distinto si todos estuvieran convencidos de que, por ejemplo, el ser humano no está en condiciones de responder a ninguna pregunta sobre la naturaleza o incluso acerca de la existencia de una deidad, es decir, si todos los seres humanos fueran agnósticos religiosos (Craig, 2002, pp. 1-11).

De la misma manera, las sociedades no serían como lo son si todos estuvieran convencidos de que no hay respuesta alguna al cuestionamiento sobre qué legitima a la autoridad política que los estados ejercen habitualmente sobre sus miembros, es decir, si nadie en una colectividad creyera que hay alguna respuesta determinante para contestar al anarquista (Craig, 2002, pp. 1-11).

Establecer si las diferencias en ese escenario habrían sido para bien o para mal, o si de hecho no habrían importado tanto como se podría pensar en un primer momento, sería una tarea controversial y difícil de probar (Craig, 2002, pp. 1-11).

Sin embargo, el hecho consistente en afirmar que sí hubieran existido diferencias, y que estas serían muy relevantes, es incuestionable. Sostener que la forma de pensar de las personas altera las cosas, y que la forma de pensar de muchas de ellas altera las cosas para la colectividad, es innegable (Craig, 2002, pp. 1-11).

Dentro de los detractores de la filosofía, hay una objeción que es más sensata a la filosofía misma que la que afirma que es simplemente inútil. La anterior consiste en afirmar que la filosofía es muy peligrosa (Craig, 2002, pp. 1-11).

No obstante, normalmente, lo que esto suele significar es que cualquier filosofía es peligrosa, excepto la del propio detractor que afirma eso, y a lo que equivale es a temer lo que podría ocurrir si las cosas cambian o se ven de un modo distinto (Craig, 2002, pp. 1-11).

Es posible, a su vez, que existan personas que ni siquiera piensen que vale la pena entrar en esta discusión, incluso aunque sea brevemente, ni para apoyar la postura escéptica antes mencionada. Sin embargo, eso no quiere decir que esa afirmación esté fuera de la filosofía (Craig, 2002, pp. 1-11).

Lo anterior puede significar que no están dispuestos a exponer sus puntos de vista, ni a argumentar para defenderlos ni a disertar sobre los mismos. Pero, indudablemente, es un hecho que esto no significa que no tengan valores permanentes ni que cuenten con al menos algo que consideren sistemáticamente valioso (Craig, 2002, pp. 1-11).

A pesar de que la filosofía está tan cerca de nosotros, y que es inminente, la concepción general sobre la misma es negativa. Lo anterior tiene, en principio, sentido. No es que quien afirma esto se encuentre simplemente equivocado, ya que parte de la filosofía es difícil de comprender y es extraña, y la mayoría de la filosofía mejor argumentada puede parecer abstrusa o extravagante al principio (Craig, 2002, pp. 1-11).

Lo anterior se debe a que la filosofía más completa, como estudio, no se limita a aportar unos cuantos hechos nuevos que podemos añadir simplemente a nuestro acervo de información, o unas cuantas máximas innovadoras para ampliar nuestra lista de lo que se debe y no se debe hacer (Craig, 2002, pp. 1-11).

Por el contrario, encarna una imagen del mundo y un gran conjunto de valores. De esta manera, a menos que esta imagen y esos valores coincidan en un primer momento con la persona que se aproxima a los mismos, ya que de una manera vaga e irreflexiva todos los tenemos, esa nueva filosofía está destinada a parecer muy excéntrica (Craig, 2002, pp. 1-11).

La filosofía expande la imaginación. Una parte de la filosofía está cerca de nosotros, seamos quienes seamos. Luego, por supuesto, otra está más lejos, y otra está más lejos aún, y así sucesivamente en distancia y complejidad (Craig, 2002, pp. 1-11).

Si lo anterior no fuera cierto, sería decepcionante y contrario a nuestra naturaleza porque implicaría que el ser humano es intelectualmente bastante monótono. En esta explicación, sirve una analogía respecto al ser humano encontrándose en el mar. Es fundamental señalar que no hace falta empezar por la parte más profunda, sino que se debe empezar por la más superficial, donde podemos estar todos parados, análogamente, en el agua (Craig, 2002, pp. 1-11).

Lo anterior no significa que todos estemos en el mismo lugar en ese cuerpo de agua. Tanto lo que es poco profundo y familiar como lo que es muy profundo y complicado puede depender de la parte del mar en la cual una persona se haya metido, así como el momento en el cual lo haya hecho (Craig, 2002, pp. 1-11).

Si es posible simplemente estar de pie en la parte más baja del agua, parecería peligroso adentrarse y querer nadar. ¿Cuál sería la utilidad? En otras palabras, ¿para qué sirve la filosofía? Hay demasiada filosofía, como área de estudio, y está

compuesta de condiciones variadas. Por lo tanto, sería difícil llegar a una respuesta concreta a esa pregunta (Craig, 2002, pp. 1-11).

No obstante, sí es posible decir que gran parte de la filosofía ha sido concebida, entendiendo las palabras en sentido amplio, como un medio de salvación. Ahora bien, lo que debemos entender por salvación, así como de lo que esa salvación nos libra, ha variado tanto como las propias filosofías (Craig, 2002, pp. 1-11).

Un budista, por ejemplo, dirá que el propósito de la filosofía es el alivio del sufrimiento humano y el logro de la iluminación. Un hindú, por su parte, afirmará algo parecido, aunque con una terminología ligeramente diferente. Ambos hablarán, no obstante, de escapar de un supuesto ciclo de muerte y renacimiento en el que los desiertos morales de la persona determinan sus formas futuras (Craig, 2002, pp. 1-11).

Los epicúreos, si es que se puede encontrar alguno actualmente, rechazarán todo lo relacionado con el renacimiento, pero ofrecerán una receta para maximizar el placer y minimizar el sufrimiento en esta, nuestra única, vida (Craig, 2002, pp. 1-11).

No toda la filosofía ha surgido de la necesidad de alcanzar una forma integral para vivir y morir. Sin embargo, la mayor parte de la filosofía que ha perdurado sí ha surgido de alguna motivación apremiante o de una creencia profunda. La batalla por el equilibrio entre la razón humana se ha librado en muchas culturas, y en algunas aún continúa (Craig, 2002, pp. 1-11).

La famosa teoría política de Thomas Hobbes trata de exponer y enseñar las lecciones que él consideraba que había que aprender tras la Guerra Civil Inglesa (Kraynak, 1990, pp. 32-36). Descartes, por su parte, y muchos de sus contemporáneos querían que los puntos de vista medievales, arraigados hace casi dos mil años en la obra de Aristóteles, se apartaran y dejaran paso a una concepción moderna de la ciencia (Craig, 2002, pp. 1-11).

Kant, a su vez, pretendía impulsar la autonomía del individuo frente a los regímenes antiliberales y autocráticos (Stieb, 2021, pp. 256). Marx, con su filosofía, tenía en su visión la intención de liberar a las clases trabajadoras de la pobreza, el abuso y la monotonía (Balibar, 2014, pp. 1-13). Los movimientos feministas de todas las épocas nacieron con el objetivo de manifestar y mejorar la injusta condición de la mujer en sociedad (Levit y Verchick, 2016, pp. 1-10).

Ninguna de estas personas ni movimientos se limitaron a resolver pequeños rompecabezas y problemas sin sentido, aunque a veces tuvieron que hacerlo en el transcurso del camino. Al contrario, entraron en el debate para cambiar el curso de la civilización (Craig, 2002, pp. 1-11).

Hace mucho tiempo, nuestros antepasados simplemente hacían lo que podían de forma natural sin darse cuenta de que eso era lo que hacían, debido a su naturaleza. Posteriormente, de alguna manera, adquirieron la capacidad de preguntarse por qué suceden las cosas, en lugar de limitarse a registrar que lo hacen, así como lograron observarse a sí mismos y a analizar sus acciones (Craig, 2002, pp. 1-11).

No obstante, este avance no es un salto tan grande como puede parecer a primera vista. El hecho de empezar a preguntarse por qué suceden las cosas es, en primer lugar, sólo una cuestión de ser un poco más consciente de los aspectos del propio comportamiento (Craig, 2002, pp. 1-11).

De esta manera, eso fue todo lo que necesitó el ser humano para lanzarse a la investigación de la naturaleza y a la creencia en lo sobrenatural. Así, a medida que se desarrollaban sus capacidades mentales, nuestros antepasados aumentaron su poder, pero también se vieron confrontados a nuevas opciones y misterios, ya que la vida planteaba un sinnúmero de preguntas (Craig, 2002, pp. 1-11).

Este progreso ocurrió de forma gradual y paulatina. Sin embargo, fue el mayor choque que la especie humana ha sufrido. Algunos, pensando más en términos intelectuales que biológicos, podrían decir que fue precisamente este avance natural lo que nos hizo seres humanos en su concepción actual (Craig, 2002, pp. 1-11).

Es fundamental esquivar ciertos errores comunes sobre el concepto de la filosofía. Uno de ellos es que es una operación bastante estrecha que sólo se da en las universidades, o sólo en épocas o culturas concretas. Otro, relacionado con el primero, es que es una especie de juego intelectual que no responde a ninguna necesidad útil y práctica (Craig, 2002, pp. 1-11).

Intentar definir la filosofía como un concepto único es muy complicado. Es un término extremadamente amplio que abarca una gama muy amplia de actividades intelectuales. Hay filósofos cuyo pensamiento radica en afirmar que no se gana nada intentando definirla (Craig, 2002, pp. 1-11).

La mayoría de los intentos por hacerlo pueden ser muy restrictivos y, por lo tanto, perjudiciales más que útiles en la medida en que tienen algún efecto. Sin embargo, es importante recalcar que el hecho de presentar una definición no es algo en lo cual deberíamos preocuparnos de manera de manera urgente (Craig, 2002, pp. 1-11).

El paso referente a intentar definir el concepto y comprenderlo es, sin embargo, solo el comienzo. La mayoría de las preguntas de carácter filosófico no pueden ser respondidas de manera contundente y conclusiva. Incluso las preguntas más básicas no encuentran ni han encontrado una respuesta única que satisfaga a la colectividad. Este hecho puede parecer desmotivador y, nuevamente, poco útil o productivo.

No obstante, el ejercicio de pensar y hacer preguntas lleva implícito una productividad y un funcionamiento esencial para el ser humano. Sin la filosofía, no se entiende ningún otro concepto.

Su objetivo es evidenciar, aclarar, revelar, crear y construir las ideas que tiene el ser humano sobre sí mismo, sobre su relación con otros seres humanos, sobre lo que observa tangiblemente y también sobre lo que no es capaz de observar de manera material, así como sobre el mundo en el cual se desenvuelve.

Realidad, verdad, existencia, voluntad, libertad, ser, deber, conocimiento, conducta, maldad, bondad, ética, estética, belleza, sentimientos y justicia. Estas son solo algunas de las nociones básicas que se encuentran en el pensamiento y en el alma del ser humano, de todo lo que medita, cree, hace, produce, descubre y experimenta.

De esta manera, mientras más claras y más evidentes sean estas nociones, el ser humano tiene mayor capacidad para ejercerlas, conocerlas, sentir las y perfeccionarlas. Sin esa tendencia a la perfección, no puede explicarse la evolución humana.

Al igual que la Hidra de Lerna, el temible monstruo mitológico y policéfalo derrotado por Hércules en el segundo de sus doce trabajos, el cual cada vez que perdía una cabeza a manos de su contrincante producía otras más fuertes (Fry, 2020, pp. 66-68), en la mayoría de los casos el intento por responder estas preguntas, o la llegada de sus respuestas mismas, únicamente abre la puerta al nacimiento de una infinidad de preguntas nuevas. Sin embargo, a su vez, también abre la puerta a un sinfín de posibilidades humanas.

En esa misma línea de pensamiento, pensar sobre esas preguntas y respuestas es ingresar, cada vez que se formulan y que se obtengan, a una conversación que ha

existido desde el inicio de los tiempos y que, probablemente, seguirá existiendo hasta el fin de los mismos, si es que esto ocurre.

La mayoría de las definiciones del concepto de filosofía pueden intersectarse en la que establece la Real Academia Española (2022). En este sentido, la filosofía es el “conjunto de saberes que busca establecer, de manera racional, los principios más generales que organizan y orientan el conocimiento de la realidad, así como el sentido del obrar humano”.

Asimismo, la filosofía no es únicamente un proceso de reflexión y de análisis. Tiene una labor que va más allá de estas tareas intelectuales, y esa es la creación de los conceptos, así como la determinación de su naturaleza y de sus vínculos concomitantes (Deleuze y Guattari, 1991, pp. 1-20).

De esta manera, la filosofía en general no se define exclusivamente como interdisciplinaria, sino que existe y es en sí misma. Es una disciplina única y precedente que engloba y que, al mismo tiempo, entra permanentemente en contacto con todas las demás existentes (Deleuze y Guattari, 1991, pp. 1-20).

2. FILOSOFÍA DEL DERECHO

“[Es] un hecho frecuentemente olvidado – que el derecho toca en algún punto todo interés humano concebible y que ese estudio es, quizás por encima de todos los demás, precisamente el que conduce directamente a las humanidades”. 4

- **Ernest W. Huffcutt**

(1892, citado en Sarat, Anderson, y Frank, 2010, p. 1)

Definir y establecer el concepto de filosofía parece una tarea compleja. De hecho, lo es. Posteriormente, definirlo y ejercerlo en términos de su vinculación con otra disciplina parece en ocasiones imposible e inútil desde una perspectiva materialmente productiva, entendida esta última erróneamente dentro su concepción vaga y, lamentablemente, popular.

La filosofía es el arte de hacer preguntas. De esta manera, la filosofía de una disciplina o de otra ciencia en concreto es el arte de hacer preguntas sobre esa misma disciplina o ciencia en concreto.

En el plano concreto jurídico, el objeto material de la filosofía del derecho es simple de comprender, ya que es el derecho mismo. Es ese concepto de derecho entendido y estudiado íntegramente, con todo lo que implica, con sus acepciones, sus ramas, sus sistemas y sus distintos tipos de ejercicio. En pocas palabras, su objeto material es la realidad jurídica completa y universal existente (Preciado Hernández, 2011, pp. 12-21).

Por su parte, el objeto formal de la filosofía del derecho es la perspectiva misma desde la cual se comprende y se estudia la unidad de la realidad jurídica. En síntesis, su objeto formal es la investigación referente a los principios primarios y a las causas originarias del derecho (Preciado Hernández, 2011, pp. 12-21).

La trascendencia y la magnitud del estudio filosófico jurídico es irrefutable, ya que su importancia es tan evidente y tan fundamental como lo es la importancia de la vida humana misma.

El derecho es una de las creaciones más complejas, intrincadas y sofisticadas de las sociedades humanas. Los sistemas jurídicos modernos regulan casi todos los aspectos de nuestras vidas, desde la conducta individual en nuestras interacciones cotidianas con otros individuos hasta los sistemas de gobierno, comercio y economía, e incluso las relaciones entre naciones en la esfera internacional (Marmor, 2012, pp. xix-xx).

Es difícil imaginar la existencia humana en una sociedad sin el derecho y, ciertamente, es complicado pensar en tal existencia como algo que se parecería a

la sociedad humana tal y como la conocemos actualmente (Marmor, 2012, pp. xix-xx).

En este sentido, es normal que la filosofía del derecho abarque muchos temas y que sea desde múltiples perspectivas y preocupaciones filosóficas. Es muy difícil englobar todas las cuestiones filosóficas que tenemos sobre el derecho y sobre las diversas instituciones jurídicas. En consecuencia, son muchos los tipos de preguntas filosóficas que se plantean sobre diferentes aspectos del derecho (Marmor, 2012, pp. xix-xx).

La filosofía del derecho se enfoca en generar un progreso en todas las cuestiones con las que entra en contacto dentro de un examen gradual y cuidadoso de los elementos que el derecho y las instituciones jurídicas presentan día a día (Marmor, 2012, pp. xix-xx).

Así, la filosofía del derecho está en contacto con otras áreas filosóficas, particularmente con la filosofía ética, la moral, la política, la meta ética, la filosofía de la acción e, incluso, con la filosofía del lenguaje, por mencionar algunas (Marmor, 2012, pp. xix-xx).

El derecho y todo lo que implica siempre es noticia. Constantemente, de esta manera, suscita controversia. Los asesinatos, las fusiones, los matrimonios y las desgracias son cubiertas diariamente en los medios de comunicación, sobre todo cuando el mal comportamiento se desarrolla en los órganos jurisdiccionales (Wacks, 2015, 1-33).

Incluso los juicios penales más sensacionalistas, ya sea reales o ficticios, que se han convertido en la trama principal de las películas encapsulan rasgos del derecho que característicamente agitan a las audiencias (Wacks, 2014, pp. ix-xi). Los juicios relacionados con los famosos, por ejemplo, son solo la pequeña punta de un gran iceberg (Wacks, 2015, 1-33).

Todos estos fenómenos sociales generan preguntas incómodas sobre la responsabilidad moral y legal, las justificaciones del castigo, el concepto de daño, la función judicial, el debido proceso y muchas más. La filosofía del derecho es evidente en la práctica y es fácil de demostrar ya que no es una búsqueda abstracta y solo teórica (Wacks, 2014, pp. ix-xi).

Mientras los abogados y los políticos celebran las virtudes del Estado de Derecho, al menos las que coinciden con su pensamiento, los críticos lamentan sus deficiencias y los escépticos cuestionan su supuesta equivalencia con la justicia (Wacks, 2014, pp. ix-xi).

Sin embargo, todos reconocen que el derecho es un vehículo para el cambio social. Asimismo, pocos dudan de su papel central en nuestra vida social, política, moral y económica (Wacks, 2014, pp. ix-xi).

Vivimos en un mundo problemático y desigual. Quizás siempre ha sido así. Ante la maldad y la injusticia, es fácil descender, en un primer momento, a una mera simplificación cuando se reflexiona sobre la naturaleza y la función propia del derecho (Wacks, 2014, pp. ix-xi).

La claridad analítica y la detallada deliberación jurisprudencial sobre la naturaleza fundamental del derecho, la justicia y el significado de los conceptos jurídicos son indispensables. La filosofía del derecho tiene un papel decisivo en la definición y en la defensa de los valores, así como en los ideales que sustentan nuestro modo de vida (Wacks, 2014, pp. ix-xi).

Nuestro trabajo, nuestros hogares, nuestras relaciones, nuestras propias vidas y nuestras muertes, todo y más, está gestionado, controlado y dirigido por el derecho. Así, se encuentra en el corazón de toda sociedad, protegiendo derechos,

imponiendo deberes y estableciendo un marco para la realización de casi toda la actividad social, política y económica (Wacks, 2015, 1-33).

Corregir a los infractores, indemnizar a los perjudicados y hacer cumplir los acuerdos son solo algunas de las tareas de un sistema jurídico moderno. Más allá de lo anterior, se esfuerza por lograr la justicia, promover la libertad, mantener el Estado de Derecho y proteger la seguridad (Wacks, 2015, 1-33).

Pero, ¿qué es el derecho? ¿Consiste en un conjunto de principios morales universales acordes con la naturaleza? ¿Es simplemente un conjunto de reglas, mandatos o normas válidas, en gran medida creadas por el hombre? (Wacks, 2014, pp. ix-xi).

¿Tiene una finalidad específica, como la protección de los derechos individuales, la consecución de la justicia o la igualdad económica, política y sexual? ¿Se puede separar el derecho de su contexto social? (Wacks, 2014, pp. ix-xi).

En términos muy generales, se han dado dos respuestas principales a la aparentemente sencilla primera pregunta. Por un lado, se encuentra la creencia de que el derecho consiste en un conjunto de principios morales universales acordes con la naturaleza. Esta visión, adoptada por los llamados juristas naturalistas, tiene una larga historia que se remonta a la antigua Grecia (Wacks, 2015, 1-33).

Para los llamados positivistas, en contraposición, el derecho es poco más que un conjunto de reglas, mandatos o normas válidas que pueden carecer de todo contenido moral. Otros perciben el derecho fundamentalmente como un vehículo para la protección económica de los derechos individuales, la consecución de la justicia o la igualdad económica, política y sexual (Wacks, 2015, 1-33).

Las preguntas formuladas anteriormente, no obstante, comprenden solo algunos de los cuestionamientos básicos que acechan a cualquiera que intente descubrir el

significado del concepto de derecho, así como su función y su propósito (Wacks, 2014, pp. ix-xi)

El derecho no puede separarse de su contexto social. Las dimensiones sociales, políticas, morales y económicas del derecho son esenciales para comprender adecuadamente su ocupación. Esto es especialmente cierto en tiempos actuales y globales de transformación. Es importante comprender que es peligroso el hecho de descuidar la comprensión de la naturaleza contingente del derecho y de sus valores (Wacks, 2015, 1-33).

Para la mayor parte de la población, el derecho suele parecer un misterio muy técnico y desconcertante, con un vocabulario anticuado y a veces impenetrable, y compuesto por procedimientos obsoletos y por un interminable flujo de estatutos, de legislación y de sentencias de los órganos jurisdiccionales (Wacks, 2015, 1-33).

La reflexión sobre la naturaleza del derecho puede parecer a veces desconcertantemente confusa. Sin embargo, constantemente, revela importantes conocimientos sobre quiénes somos y qué hacemos como seres humanos. La naturaleza y las consecuencias de estas diferentes posturas deberían estudiarse periódicamente (Wacks, 2015, 1-33).

Las numerosas ramas del derecho se multiplican cada vez más. A medida que la vida social se transforma, el derecho no se queda atrás para inventar y definir nuevos conceptos y reglas, así como para resolver las disputas que inevitablemente surgen (Wacks, 2015, 34-35).

En consecuencia, el derecho no se queda inmóvil. La globalización, los rápidos avances tecnológicos, el aumento de la población y el crecimiento de la regulación suponen una presión creciente sobre el mismo. Se espera que los sistemas jurídicos nacionales respondan a estos cambios, e incluso se anticipen a ellos. Estos son

solo algunos de los numerosos retos a los que los sistemas jurídicos contemporáneos deben hacer frente (Wacks, 2015, 1-33).

El pensar en la transformación que las normas jurídicas han provocado, con respecto a los numerosos aspectos de nuestras vidas que antes se consideraban personales, es impresionante (Wacks, 2015, 1-33).

Es posible, por mencionar algunos, señalar los siguientes: la promoción de la igualdad sexual y racial, la seguridad en el trabajo y en el ocio, el posicionamiento de alimentación más saludable, la franqueza en el comercio y un sinnúmero de otras dignas aspiraciones (Wacks, 2015, 1-33).

Asimismo, las legislaciones para proteger los derechos humanos, el medio ambiente y nuestra seguridad personal se han multiplicado. Nada parece estar fuera del alcance del derecho (Wacks, 2015, 1-33).

La filosofía del derecho es inconcebible sin un estudio de las ideas fundamentales de los derechos y de la justicia (Wacks, 2014, pp. 65-89). En el mundo actual, los individuos y los grupos se apresuran a hacer valer su derecho a todo, y son cada vez más insistentes a la hora de reclamar que sus derechos han sido violados (Wacks, 2014, pp. 65-89).

Cada vez se presiona más a los gobiernos y a las organizaciones internacionales para que salvaguarden y promuevan los derechos de las mujeres, de las minorías y de los ciudadanos en general (Wacks, 2014, pp. 65-89).

Pero, ¿qué es un derecho? ¿Existe una distinción entre mis derechos reconocidos por la legislación y los derechos que creo que debería tener? ¿Qué pasa con los problemas generados por la creciente variedad de derechos humanos que exigen los individuos? ¿Es adecuado insistir en esos derechos cuando, en el caso, por

ejemplo, del derecho al trabajo o del derecho a la educación, suponen un gasto público considerable? (Wacks, 2014, pp. 65-89).

La relación entre el derecho y las prácticas morales, o la moral positiva, adoptadas por la sociedad puede representarse mediante dos círculos parcialmente interesantes. Donde se intersecan, encontramos una correspondencia entre la ley y los valores morales o éticos. Por ejemplo, la privación de la vida está prohibido tanto moral como legalmente en la mayoría de las sociedades (Wacks, 2015, pp. 65-85).

Es fácil, especialmente para los abogados, exagerar la importancia de la ley. Sin embargo, la historia demuestra que el derecho es una fuerza esencial para facilitar el progreso humano. Si, como sociedad, vamos a sobrevivir a los problemas que nos esperan, si los valores civilizados han de prevalecer y perdurar, el derecho y su comprensión son sin duda indispensables (Wacks, 2015, pp. 143-144).

Dentro de la evolución jurídica y del estudio del derecho romano, que constituye una de las bases sustanciales para el ejercicio del derecho como es actualmente, resulta particularmente relevante la forma en la cual los juristas transformaron, en sus palabras, al derecho en arte (Hervada, 2010, pp. 15-23).

Descrito con el término *ius redigere in artem*, tomaron como punto de partida una necesidad humana innata y existente desde el inicio de los tiempos, referente a su conducta, para llevarla en dirección a un estadio de perfección nunca antes visto socialmente (Hervada, 2010, pp. 15-23).

“*Constans et perpetua voluntas ius suum cuique tribuendi*” (Ulpiano, citado en d’Ors, 2010, p. 48). Esta reiterada, ampliamente utilizada y aparentemente sencilla frase que define al concepto de justicia lleva implícita una necesidad humana fundamental. La constante y perpetua voluntad de dar a cada uno lo suyo. En su núcleo y origen se encuentra una exigencia referente a la vida del hombre en sociedad.

Por su naturaleza, la obligación del ser humano por desarrollarse dentro de una colectividad implica que, para poder hacerlo de manera efectiva, es lógico e indispensable dar a cada ser humano aquello que le corresponde, ni en mayor ni en menor medida, como producto de sus relaciones humanas (Hervada, 2010, pp. 15-23).

Aquello que le corresponde adquirió el término *ius* o derecho. Por su parte, a la disciplina encargada de encontrar ese derecho se le atribuyó el término *ars iuris* o arte del derecho. Así, al hábito operativo bueno de realizar esta acción se le denominó *iustitia* o justicia (Hervada, 2010, pp.15-23). De modo interesante, la idea de una constante voluntad de dar a cada uno lo suyo era ya un pensamiento existente en la filosofía antigua a través de Protágoras y de Platón (d'Ors, 2010, p. 48).

A través de la observación, del pensamiento, de la recopilación de ideas, de la comunicación y del debate intelectual, tanto individual como colectivo, así como de la formulación de una serie de preguntas correspondiente a una determinada realidad, los juristas de la etapa histórica estudiada por el derecho romano lograron dar uno de los pasos más grandes que se hayan visto en nuestra historia respecto al ámbito de su conducta y de su organización social.

Este análisis general sobre lo más indispensable para el derecho, que es buscar la justicia, es relevante para la intención de fondo del presente escrito. Ejemplifica y muestra claramente, con un elemento fundacional del derecho, el posicionamiento de la filosofía en general y de la filosofía jurídica como las primeras y únicas vías para el perfeccionamiento del ser humano, así como de la vida que vive dentro de una comunidad.

3. NATURALEZA Y CONCEPTO DEL DERECHO

*“Ninguna ley u ordenanza
es más poderosa que el entendimiento”. 5*

- **Platón**

(citado en Corlett, 2009, p. 7)

La investigación sobre la naturaleza del derecho como forma de ordenación social, incluidos los valores a los que debe servir, recorre un largo y complejo camino a través de los grandes clásicos de la filosofía occidental (Tasioulas, 2020, p. 1).

Las obras principales de Platón, Aristóteles, Cicerón, Santo Tomás de Aquino, Thomas Hobbes, Immanuel Kant y George Wilhelm Friedrich Hegel se ocupan de cuestiones que forman parte de esta investigación (Tasioulas, 2020, p. 1).

La reflexión sobre el derecho da lugar a muchas cuestiones metodológicas. Algunas se refieren a las doctrinas jurídicas: cómo entender, racionalizar y potencialmente justificar mejores ámbitos como el derecho civil, el derecho administrativo o el procedimiento penal (Lamond, 2020, p. 17).

En cambio, también se plantea la cuestión de cómo entender el derecho en general, o la naturaleza del derecho. En este sentido, el derecho se considera habitualmente como un tipo particular de práctica social con tres dimensiones (Lamond, 2020, p. 17).

La primera es una dimensión institucional que implica a órganos como las legislaturas y los tribunales. La segunda, una dimensión normativa que implica a órganos como las legislaturas y los tribunales. La tercera, por último, es una dimensión normativa que implica las normas y otras consideraciones creadas y aplicadas por esos órganos (Lamond, 2020, p. 17).

¿Cómo debemos dar sentido a esta práctica social? ¿De qué manera hay que abordarla? Hay tres características destacadas de nuestra comprensión contemporánea del derecho que alimentan el debate metodológico. En primer lugar, la idea de que el derecho es un tipo general de práctica social, que se encuentra en diferentes culturas y diferentes épocas (Lamond, 2020, p. 17).

En segundo lugar, la idea de que el derecho es una construcción social, cuya existencia depende de las creencias y acciones combinadas de una variedad de actores sociales. En tercer lugar, la idea de que el derecho es una práctica hermenéutica, es decir, una práctica que entendemos y estructuramos conscientemente de acuerdo a las características de nuestro mundo social (Lamond, 2020, p. 17).

En las discusiones filosóficas actuales son evidentes varios enfoques metodológicos: el análisis conceptual, la construcción de la teoría, el método del caso central, el interpretativismo y el naturalismo (Lamond, 2020, p. 17).

Tres cuestiones atraviesan estos diferentes enfoques: en primer lugar, si el derecho se caracteriza mejor en términos de que posee características necesarias; en segundo lugar, si una caracterización del derecho debe implicar una evaluación amoral del mismo; y, en tercer lugar, qué tan universal debe ser una teoría del derecho (Lamond, 2020, p. 17).

ANÁLISIS CONCEPTUAL

El análisis conceptual toma como punto de partida nuestra concepción actual del derecho: ¿qué consideramos que es el derecho y cómo lo distinguimos de otras prácticas sociales? El análisis conceptual no debe equipararse, como a veces se hace, con el análisis lingüístico, es decir, con el análisis del uso de la palabra "derecho" (Lamond, 2020, p. 18-21).

Hay dos razones principales por las que esto es un error. En primer lugar, la práctica social en la que se centra la investigación puede denominarse con otros términos distintos de derecho, por ejemplo, práctica jurídica o sistema jurídicos, y puede denominarse en otros idiomas distintos del español, por ejemplo los siguientes: *Law*, *droit* y *Recht* (Lamond, 2020, p. 18-21).

En segundo lugar, incluso si restringimos nuestra atención a lo que podría llamarse el sentido jurídico del derecho, no estamos interesados principalmente en lo que puede o no puede decirse con propiedad lingüística sobre el derecho: en cambio, estamos interesados en comprender la naturaleza de la práctica a la que nos referimos cuando hablamos de "derecho" (Lamond, 2020, p. 18-21).

En una investigación filosófica, debemos partir de alguna pregunta o cuestión que nos preocupe y que pueda ser descrita de alguna manera. El tema de la investigación (X) tiene que ser identificado en los términos en los que entendemos X, es decir, en términos de nuestra concepción de X (Lamond, 2020, p. 18-21).

Así, si queremos investigar la posibilidad del libre albedrío, tenemos que entender primero lo que ordinariamente pensamos que estamos designando por "libre albedrío", y por qué pensamos que es significativo. La forma en que lo hacemos es reflexionando sobre nuestros juicios intuitivos de cuándo sería apropiado considerar varios casos reales o hipotéticos como implicando a X (Lamond, 2020, p. 18-21).

¿Cuándo está presente o ausente X? ¿Seguiría siendo algo un caso de X si careciera de la característica Y? En la medida en que nuestras intuiciones sobre estos tres casos coinciden generalmente, tenemos una concepción compartida de X, y si hay suficiente convergencia, podemos construir lo que podría llamarse nuestra "teoría popular" de X, es decir, lo que entendemos que es X, cómo entendemos que se relaciona con otros aspectos del mundo y por qué pensamos que X importa (Lamond, 2020, p. 18-21).

Según este enfoque, cualquier teoría de X debe comenzar con un modesto análisis conceptual, porque cualquier teoría debe identificar el objeto de investigación. Una teoría de X que se basa en un relato que se desvía demasiado de nuestra teoría popular de X simplemente no es una teoría de X en absoluto. El análisis conceptual pretende, por tanto, hacer explícito lo que ya está implícito en nuestra comprensión colectiva de algún tema (Lamond, 2020, p. 18-21).

Es importante, en un análisis conceptual del derecho, que el derecho es una construcción social, está constituido por las acciones y creencias concertadas y coordinadas de muchos agentes (Lamond, 2020, p. 18-21).

El objetivo de la filosofía jurídica es entender el derecho desde el punto de vista de quienes participan en la práctica, es decir, entender lo que esos actores piensan, dicen y hacen característicamente cuando se dedican a la práctica (Lamond, 2020, p. 18-21).

En particular, el objetivo es comprender el "punto de vista interno", es decir, el punto de vista de aquellos participantes que aceptan la práctica y están dispuestos a dejarse guiar por ella. Al decir esto, se asume que el punto de vista interno es la mejor explicación de lo que hacen los abogados y de por qué hacen lo que hacen (Lamond, 2020, p. 18-21).

El modo en que los abogados comprometidos entienden sus propias acciones como parte de una práctica social particular con una estructura y un método distintivos es la mejor explicación, en general, del modo en que funciona la práctica (Lamond, 2020, p. 18-21).

Así pues, la práctica en sí misma no es más que la práctica tal y como la entienden los participantes en ella. Al profundizar en la comprensión de nuestra concepción de la práctica, estamos profundizando al mismo tiempo en nuestra comprensión de la propia práctica (Lamond, 2020, p. 18-21).

CONSTRUCCIÓN DE LA TEORÍA

Normalmente se piensa que Hart y muchos otros filósofos del derecho se ubican en el tipo de análisis conceptual descrito anteriormente, pero esta no es la única forma de entender su enfoque. En cambio, un análisis conceptual puede considerarse simplemente el punto de partida para el desarrollo de una teoría de la práctica social en cuestión (Lamond, 2020, p. 22-26).

Para evitar confusiones, es posible referirse primordialmente a esta alternativa como "construcción de la teoría", aunque podría titularse igualmente "reconstrucción racional", o "explicación conceptual". Muchos filósofos del derecho consideran que algo similar a un análisis conceptual modesto no hace más que identificar aproximadamente el objeto de la investigación teórica (Lamond, 2020, p. 22-26).

Scott Shapiro (2011, p. 15), por ejemplo, presenta este enfoque en términos de que hay una variedad de "truismos" sobre el derecho, es decir, cosas que parecen obviamente ciertas sobre el derecho en general. Por ejemplo, que los tribunales pueden cometer errores al aplicar el derecho y al realizar una decisión.

Hay una gran variedad de temas a disposición del teórico que busca construir una teoría que dé sentido a los truismos, es decir, que explique por qué se piensa que son verdaderos. Aunque el teórico busca comprender qué es necesario para que una práctica sea una práctica jurídica, los truismos son más fáciles de refutar que otros, y algunos pueden ser, en cierto sentido, irrefutables (Shapiro, 2011, p. 15),

Los truismos de que los tribunales son parte del sistema jurídico, o de que las legislaturas pueden cambiar la ley, por ejemplo, son tan centrales para nuestra comprensión del derecho que una teoría del derecho no podría rechazarlos. O, para ser más precisos, una teoría no podría rechazarlos sin convertirse en una teoría de otra cosa, distinta del derecho (Lamond, 2020, p. 22-26).

Una teoría del derecho tiene que ser un relato de una práctica social que sea, como dice Jackson (2000, p. 31), adecuadamente cercana a nuestra concepción ordinaria del derecho. De lo contrario, no tiene mucho sentido considerarla una teoría del derecho.

Así pues, hay dos cosas que suceden con los truismos. Algunos truismos pueden ser tan centrales para nuestra concepción actual del derecho que consideraríamos que una teoría que rechazara cualquiera de ellos ya no es una teoría del derecho (Dickinson, 2001, c. 2).

Pero hay, además, otras obviedades que importan para nuestra concepción del derecho, y son relativamente centrales para nuestra comprensión del mismo, aunque podríamos abandonar algunas de ellas y seguir considerando una teoría como una teoría del derecho (Dickinson, 2001, c. 2).

Cuantos más de estos truismos pueda explicar una teoría, en igualdad de condiciones, mejor será la teoría. Esto plantea naturalmente la cuestión de qué hace que algunas verdades sean más "centrales" para el derecho que otras. En general, es porque (a) son considerados por los participantes en la práctica como aspectos fundamentales o importantes de la práctica jurídica, o (b) que proporcionan una explicación más profunda de un rango significativo a los otros truismos (Dickinson, 2001, c. 2).

Varios truismos pueden ser fundamentales para los participantes por una serie de razones, por ejemplo, porque tienen que ver con el funcionamiento y la función de la práctica, o con su significado social, o con su importancia evaluativa (Dickinson, 2001, c. 2).

En resumen, los truismos centrales se refieren al funcionamiento básico y a las características estructurales de la práctica, así como a la importancia evaluativa fundamental de los aspectos de la práctica a los ojos de sus participantes. Dado

que el derecho es una práctica social, una teoría del derecho se interesa tanto por cómo funciona como por lo que significa (para los participantes) en sus entornos sociales (Lamond, 2020, p. 22-26).

ANÁLISIS DEL CASO CENTRAL

Un enfoque muy diferente se encuentra en la obra de John Finnis. Finnis (2011, pp. 278-279) rechaza una metodología basada en el análisis conceptual y propone en cambio un análisis en términos del "caso central" de una práctica social o cultural.

Para Finnis (2011, pp. 430), no existe un único concepto de derecho, sino diferentes conceptos según el tipo de investigación que se persiga. Un historiador puede utilizar legítimamente un concepto de derecho diferente al que utiliza un filósofo del derecho

La filosofía del derecho, como rama de la teoría social o ciencia social está interesada en desarrollar una teoría del derecho que sea general, es decir, que se aplique a diferentes culturas y a diferentes tiempos (Finnis, 2011, pp. 4, 9, 16-19, 417-418, 426-436).

Pretende, de esta manera, desarrollar un concepto para utilizarlo en un relato general descriptivo-explicativo de los asuntos humanos (Finnis, 2011, pp. 428-431). Y al pasar de los casos particulares de las prácticas jurídicas a una teoría general del derecho, utiliza necesariamente un juicio moralmente evaluativo (Finnis, 2011, pp. 100-125).

El método del caso central tiene las siguientes características. Comienza con el surgido de fenómenos que se tratan habitualmente como instancias de prácticas jurídicas (Finnis, 2011, pp. 3-4, 278-279, 428). A continuación, considera cuál es el sentido de tales prácticas, es decir, por qué hay una necesidad social humana, si

es que la hay, de algo en la línea de estas prácticas (Finnis, 2011, pp. 3, 14, 16, 278-279, 432-434).

Esto no es simplemente una cuestión de lo que los participantes en esas prácticas creen que es el punto de las prácticas, o qué necesidades creen que esas prácticas abordan. Un teórico debe determinar cuáles son las necesidades humanas genuinas a las que sirven dichas prácticas, es decir, a qué bienes y valores humanos sirve su existencia, y que no podrían servirse adecuadamente sin ellas (Finnis, 2011, pp. 3, 11-18, 433).

El siguiente paso consiste en desarrollar una explicación de la forma de la práctica que aborda de forma más completa y adecuada las necesidades a las que sirve la práctica (Finnis, 2011, pp. 9-11, 429-432).

Este relato constituye el significado focal del concepto general, y se refiere a aquellas instancias de la práctica que constituyen sus casos centrales. Sin embargo, el concepto general también tiene un significado secundario que se refiere a aquellas instancias de la práctica que son, en menor o mayor medida, casos periféricos, es decir, aquellas formas de la práctica en las que algunas de las características que se encuentran en los casos centrales están menos bien instanciadas, o incluso ausentes por completo (Finnis, 2011, pp. 9-11, 429-432).

La inspiración de este tipo de análisis de las prácticas sociales y culturales se remonta a la discusión de Aristóteles sobre la homonimia (Finnis, 2011, pp. 9-11). El relato de Aristóteles sobre la amistad, por ejemplo, distingue la amistad verdadera y completa de otras formas de amistad, como las que son meramente útiles o por placer (Pakaluk, 2005, pp. 257-285).

La afirmación es que las relaciones y prácticas sociales y culturales muestran un patrón común en el que algunas formas de la relación o práctica son formas centrales, y otras formas dependen del núcleo en el sentido de que son similares al

núcleo, pero no poseen plenamente todas sus características (Lamond, 2020, p. 26-30).

Para comprender adecuadamente las relaciones o prácticas debemos centrarnos en el caso central, ya que es el caso en el que la relación o práctica se instancian plenamente, y entender los casos dependientes como versiones derivadas, y menos completas, del caso central (Lamond, 2020, p. 26-30).

Para entender el derecho, por tanto, un teórico debe determinar a qué necesidades humanas sirve realmente el derecho, y que no podrían ser atendidas adecuadamente sin él (Lamond, 2020, p. 26-30).

La forma de sistema jurídico que satisface más plena y adecuadamente esas necesidades es el caso central del derecho, y el significado focal del concepto de derecho es el relato que explica adecuadamente la necesidad de una práctica social con el tipo de estructura interna y modo de funcionamiento que se encuentra en el caso central (Lamond, 2020, p. 26-30).

INTERPRETATIVISMO

Otro enfoque que también considera que la evaluación moral es indispensable para entender la naturaleza del derecho es el interpretativismo de Ronald Dworkin, tal como se presenta en *Law's Empire* (1986).

De conformidad con Dworkin (1986, pp. 47-70), el derecho es una práctica social "interpretativa", y de ello se desprende que cualquier relato de la práctica debe tratar de ofrecer una justificación de la misma.

Una práctica social "interpretativa" es aquella en la que los participantes manifiestan una "actitud interpretativa". Lo que esto significa es, en primer lugar, que consideran que la práctica tiene algún punto o propósito o valor que puede ser descrito

independientemente de las normas que componen a la práctica misma (Dworkin, 1986, pp. 47-70).

En segundo lugar, consideran que lo que se requiere, de acuerdo con la práctica, no es necesaria o exclusivamente lo que actualmente se considera que es, sino que es sensible a su punto, de modo que los requisitos deben ser entendidos, aplicados, ampliados, modificados, calificados o limitados por ese punto (Dworkin, 1986, pp. 47-70).

Además, una práctica interpretativa es, por su esencia, capaz de soportar más de un relato de su punto o propósito, por lo que permite relatos competitivos de estos (Dworkin, 1986, pp. 47-70).

En consecuencia, los actores en una práctica interpretativa pueden participar en desacuerdos significativos sobre lo que la práctica realmente requiere: depende de qué cuenta del punto de la práctica es la mejor cuenta, todas las cosas consideradas. El derecho es una práctica interpretativa en este sentido (Dworkin, 1986, pp. 47-70).

En consecuencia, un teórico no puede proporcionar una explicación moralmente neutral de la práctica, porque al atribuir algún punto o valor a la práctica, el teórico está tomando partido en el debate inherentemente controvertido sobre lo que da valor a la práctica. Un teórico tampoco puede dar cuenta de las características esenciales o necesarias de la práctica. Cada práctica interpretativa es propia de su contexto cultural (Dworkin, 1986, pp. 47-70).

El contenido de una práctica interpretativa viene dado simplemente por lo que los participantes en la práctica consideran generalmente como parte de la misma. Es la totalidad de la práctica la que está sujeta a las interpretaciones de los participantes. El contenido de la práctica es susceptible de cambiar con el tiempo, y no hay rasgos

esenciales que conserven su identidad a lo largo del tiempo (Dworkin, 1986, pp. 47-70).

Así que cuando hablamos de un determinado tipo de práctica social, simplemente estamos extrapolando desde la práctica inmediata y juzgando algunas otras prácticas lo suficientemente similares como para ser descritas en los mismos términos. Pero la relación entre las diferentes prácticas es meramente de similitudes superpuestas: no hay una esencia de la práctica que todas ellas compartan (Dworkin, 1986, pp. 47-70).

NATURALISMO

Algunas vertientes del naturalismo en la filosofía del derecho se inspiran en los trabajos de la filosofía analítica general, los cuales se muestran escépticos tanto con el uso de la "intuición" por parte de los filósofos en sus argumentos como con la idea de que los métodos filosóficos puedan determinar las características necesarias de los fenómenos (Leiter, 2007, 175-182).

Sobre la cuestión de las intuiciones, el naturalismo es agnóstico en cuanto a si tenemos un conjunto coherente y determinado de intuiciones sobre el derecho. En su lugar, señala que la cuestión de si uno de los dos puntos de vista es correcto es empírica, y ninguno de los participantes en el debate ha realizado ninguna investigación empírica adecuada para establecer sus puntos de vista (Lamond, 2020, p. 34-37).

Por lo tanto, deberíamos abstenernos de sacar ninguna conclusión definitiva sobre lo que pensaríamos intuitivamente sobre el derecho, al menos más allá de los puntos más obvios, que probablemente son insuficientes para establecer cualquier tipo de teoría (Lamond, 2020, p. 34-37).

En cuanto a la cuestión de nuestro "concepto" del derecho, la cuestión es la siguiente. En el mejor de los casos, el análisis conceptual nos dirá cuál es "nuestro" concepto de derecho, es decir, lo que consideramos que es el derecho. Pero los conceptos no están grabados en piedra, pueden cambiar, y de hecho cambian, en respuesta a los cambios relacionados con nuestra comprensión del mundo (Lamond, 2020, p. 34-37).

Por lo tanto, incluso si algún aspecto de "nuestro" concepto de derecho se entiende actualmente como una condición necesaria para que una práctica sea una práctica jurídica, eso podría cambiar con el tiempo. En el mejor de los casos, el análisis conceptual puede darnos información etnográfica local sobre el contenido de nuestros conceptos actuales: no puede ofrecer verdades intemporales sobre la naturaleza del mundo (Lamond, 2020, p. 34-37).

Por supuesto, como se ha señalado anteriormente, algunos filósofos del derecho concederían el punto de que nuestro concepto de derecho es parroquial. Pero continuarían diciendo que es una tarea importante comprender mejor cómo entendemos nuestro mundo social (Raz, 2004, pp. 324-342). No buscamos verdades "intemporales", sino verdades sobre nuestra propia autocomprensión (Lamond, 2020, p. 34-37).

También buscamos entender lo que es central en nuestra concepción actual del derecho para evaluar esa comprensión, y ver si es o no defectuosa. Otros teóricos podrían argumentar que la importancia de nuestro concepto de derecho es simplemente que impone algunas restricciones a la construcción de una teoría si esa teoría ha de ser, en algún sentido significativo, una teoría del derecho (Lamond, 2020, p. 34-37).

Pero hay un punto más profundo incrustado en la crítica naturalista. Como se ha señalado anteriormente, una de las contribuciones más influyentes de Hart a la filosofía jurídica fue su énfasis en la comprensión del "punto de vista interno", es

decir, la comprensión del derecho desde el punto de vista de los participantes en la práctica jurídica que aceptan la práctica (Lamond, 2020, p. 34-37).

Pero esto no era simplemente un ejercicio de autocomprensión. El supuesto en el trabajo de Hart era que el punto de vista interno tenía prioridad explicativa: la conducta de los participantes en la práctica se explicaba mejor en términos de sus creencias sobre cómo deberían actuar dentro de la práctica (Lamond, 2020, p. 34-37).

Es esta suposición la que se pone en duda. Una vez más, esto no se debe a que sea necesariamente falsa, sino a que si es correcta necesita ser reivindicada por la investigación empírica, en lugar de juicios intuitivos basados en pruebas anecdóticas de que así es como funciona el derecho (Lamond, 2020, p. 34-37).

La investigación empírica podría, por ejemplo, mostrar que el comportamiento de los funcionarios se predice y se explica mejor por factores distintos de las normas legales que los funcionarios dicen seguir (Lamond, 2020, p. 34-37).

El naturalismo propone que, en lugar de confiar en nuestros juicios intuitivos y en nuestra comprensión conceptual del derecho, deberíamos recurrir a las ciencias sociales para ver comprender al derecho, es decir, saber qué dice la mejor ciencia sobre el lugar del derecho en la sociedad (Lamond, 2020, p. 34-37).

De hecho, las preguntas podrían ser así: ¿tiene la mejor ciencia un lugar para el derecho en su explicación del funcionamiento de la sociedad? Y si lo tiene, ¿qué concepción del derecho utiliza esa ciencia? (Lamond, 2020, p. 34-37).

Desde este punto de vista, la filosofía jurídica también debería responder a las ciencias naturales. Tanto el derecho como la biología son aspectos del mundo, y el papel de la filosofía es trabajar en colaboración con las mejores teorías empíricas para enriquecer nuestra comprensión de estas partes del mundo.

Frente a esto, cabe señalar que las ciencias sociales no tienen nada parecido al poder explicativo y la profundidad teórica de las ciencias naturales (Leiter, 2007, p. 192). La física, la química y la biología son programas de investigación inmensamente exitosos con un gran poder predictivo (Lamond, 2020, p. 34-37).

Las ciencias sociales tienden, por el contrario, a tener un valor fragmentario y bolsas de profundidad. Entender a los seres humanos como sujetos culturales ha resultado hasta ahora una tarea esquivada. No está claro que las ciencias sociales necesiten que los teóricos abandonen sus propias metodologías. En cambio, es posible que las ciencias sociales puedan beneficiarse de enfoques alternativos (Lamond, 2020, p. 34-37).

Aun así, la cuestión sigue siendo que nuestra concepción actual del derecho puede ser errónea, es vulnerable a la investigación empírica que socava la importancia explicativa de las propias creencias de los participantes sobre por qué hacen lo que hacen, y por qué atribuyen cierto valor a la práctica (Lamond, 2020, p. 34-37).

Puede ser que nuestra autocomprensión sea errónea. Pero podría decirse que, dado el tipo de actividad altamente autoconsciente que es la práctica jurídica, sería sorprendente que la perspectiva de los participantes fuera sistemáticamente errónea (Lamond, 2020, p. 34-37).

La investigación científica social podría, por supuesto, sorprendernos y socavar el punto de vista jurídico, pero en ausencia de tales pruebas es una presunción razonable que no es el caso, y por lo tanto los filósofos del derecho no necesitan abandonar todavía sus diversos modos de operación (Lamond, 2020, p. 34-37).

Dicho todo esto, el naturalista filosófico, al igual que el teórico del caso central, podría insistir en la siguiente pregunta: si una teoría del derecho se basa, aunque sea vagamente, en "nuestra concepción actual del derecho", ¿por qué es un tema

apto para el estudio filosófico? Puede ser un tema de considerable interés antropológico y cultural, particularmente para nosotros, pero ¿por qué es de algún interés filosófico? (Leiter, 2007, p. 177).

Una posible línea de respuesta podría ser la siguiente: nuestra concepción contemporánea del derecho está fuertemente condicionada por las prácticas de los sistemas jurídicos municipales modernos, ya que éstos son los sistemas bajo los que vivimos y con los que estamos más familiarizados (Lamond, 2020, p. 34-37).

Además, los sistemas jurídicos municipales modernos son bastante similares entre sí, debido a las circunstancias históricas que llevaron a la exportación de la práctica jurídica europea a todo el mundo a partir del siglo XV (Lamond, 2020, p. 34-37).

Asimismo, una de las características clave del derecho municipal moderno es su carácter hermenéutico, es decir, que está constituido en parte por nuestra concepción autoconsciente del mismo como práctica social distintiva (Lamond, 2020, p. 34-37).

Entender el derecho moderno, por tanto, es en parte entender nuestra concepción del derecho. Ahora bien, puede ser que nuestro concepto de derecho se refiera principalmente a un tipo particular de construcción social con una genealogía histórica específica (Lamond, 2020, p. 34-37).

Pero la filosofía no se limita al estudio de los rasgos intemporales y universales del mundo y de la existencia humana. Por el contrario, la investigación filosófica puede ser apropiada para ayudarnos a entender cualquier área de la experiencia humana que nos desconcierte, y dónde los desconciertos se resistan a otros métodos de investigación (Lamond, 2020, p. 34-37).

Dada la enorme importancia del derecho en la vida moderna, y las perplejidades sobre su naturaleza, podría decirse que el estudio filosófico del mismo no solo es

totalmente adecuado y válido, sino que es necesario e indispensable (Lamond, 2020, p. 34-37).

FIN DEL CAPÍTULO

En este capítulo se expuso, en un primer momento, la relevancia de la filosofía en general. Posteriormente, se desarrolló la importancia de la filosofía del derecho en concreto, así como sus posibles aproximaciones teóricas y prácticas. Por último, se enunciaron las diversas aproximaciones metodológicas para la reflexión de la naturaleza y el concepto del derecho desde un análisis filosófico.

El siguiente capítulo trata el tema de la cinematografía como un arte independiente y, de la misma manera, como un arte muy humano. Consecuentemente, ese apartado siguiente será esencial para lograr ahondar en la conclusión de este presente trabajo de investigación.

II. UN ARTE MUY HUMANO: LA CINEMATOGRAFÍA

“Ninguna forma de arte va más allá de la conciencia ordinaria como lo hace el cine, directamente a nuestras emociones, profundamente dentro de la habitación crepuscular del alma”. 6

- **Ingmar Bergman**

(citado en Törnqvist, 1995, p. 14)

En este capítulo, el primer objetivo es presentar una breve historia cronológica mundial de la cinematografía, la cual es fundamental para comprender como este arte ha influido de manera directa en el pensamiento y en el desarrollo de las sociedades a nivel global, lo cual tiene un impacto natural en el área de la filosofía del derecho.

Asimismo, en un segundo momento, la intención es explicar en qué consiste la teoría cinematográfica, distinguiéndolo de la crítica cinematográfica y de la historia cinematográfica, así como exponer sucintamente la importancia de llevar a cabo su ejercicio.

Es importante aclarar que el objetivo no es abarcar toda la historia del cine a detalle, ni todos los estudios teóricos cinematográficos existentes, ya que esto rebasaría a la extensión de los límites de este trabajo en concreto.

Sin embargo, sí lo es el brindar una breve introducción que, pese a ser de manera general, toca todos los puntos importantes para posteriormente provocar en el lector una mayor comprensión al leer el capítulo final.

En tercer lugar, el propósito es desarrollar el concepto de la cinematografía en su sentido y relación con la industria. Por último, y fundamental para este trabajo académico, profundizaré en la relación intrínseca entre la cinematografía y la filosofía. Esta explicación es sustancial para entender, a su vez, la relación innata y recíproca entre este arte y la filosofía del derecho.

1. HISTORIA CINEMATOGRAFICA

“Verán que este pequeño artilugio con un mango giratorio revolucionará nuestra vida - la vida de los escritores... Pero me gusta bastante... Está más cerca de la vida... El cine ha adivinado el misterio del movimiento. Y eso es grandeza”. 7

- **Lev Tolstói**

(citado en Leyda, 1983, p. 410)

A. CREACIÓN Y CINE MUDO: 1890-1928

“¿Ya puedes ver?...”

...

Sí, ya puedo ver”. 8

- **Charles Chaplin y Virginia Cherrill**

City Lights

(intertítulo citado en St. Pierre, 2009, p. 222)

El arte es uno de los conceptos clave que deben ser comprendidos para lograr entender las interrelaciones existentes entre una cultura y una sociedad determinada. De la misma manera que con otros conceptos fundamentales, la historia del arte revela en sí misma los parámetros referentes al funcionamiento de las civilizaciones (Monaco, 2009, pp. 24-71).

En un inicio, la única manera de producir arte era a través de la realización o de la escenificación en tiempo real del mismo. Posteriormente, la creación de los dibujos y de la escritura cambió para siempre la comunicación y, por lo tanto, al arte. Por último, la invención de los medios de grabación implicó un renacimiento nunca antes visto (Monaco, 2009, pp. 24-71).

El desarrollo de la tecnología digital durante el final del siglo XIX tuvo un impacto muy fuerte en el mundo artístico, posicionando a estos medios como una tercera gran evolución dentro de este universo (Monaco, 2009, pp. 24-71).

En concreto, la tecnología cinematográfica encontró su nacimiento en las últimas décadas del siglo XIX gracias a una diversidad de personajes innovadores que, dentro de los laboratorios de sus respectivas industrias, generaron una combinación entre las técnicas de animación fotográficas y las de proyección (Cousins, 2015, pp. 21-24).

El cambio provocado por la Revolución Industrial era evidente en el desarrollo de las ciudades occidentales. El concepto de velocidad catalizaba a una sociedad que se aproximaba a un desarrollo inédito. La locomotora de vapor acortaba la percepción de las distancias, el automóvil era el invento de moda y las montañas rusas sorprendían a quienes se aventuraban a abordarlas (Cousins, 2015, pp. 18-33).

Las décadas de 1880 y 1890 se caracterizaron por una proliferación excepcional de actividad artística y tecnológica. Este hecho contribuyó a la renovación drástica referente a las formas de representación existentes en un mundo que ya comenzaba a experimentar y se empezaba a preparar para un cambio que generaría un futuro globalizado antes inimaginable (Mannoni, 2018, pp. 21-23).

En materia audiovisual y artística, el ser humano ya pintaba desde un milenio y medio atrás. La literatura y la poesía llevaban al menos cinco mil años realizando la tarea de cambiar y mejorar la vida de las personas. Por su parte, la fotografía ya se conocía desde los inicios del siglo referido (Cousins, 2015, pp. 18-33).

Parecía, entonces, que el arte no podría encontrar otra dimensión novedosa. Sin embargo, un conjunto de hombres multidisciplinarios probaría lo contrario. Las ciudades de Nueva Jersey, Lyon, La Ciotat, Brighton y Leeds eran testigo del desarrollo simultáneo y recíproco de un artefacto sin precedentes (Cousins, 2015, pp. 18-33).

Se trataba de una caja negra integrada por una cinta que grababa lo que veía para, posteriormente y con ayuda directa de una luz, proyectar y repetir la misma escena sobre una pantalla blanca a distancia (Cousins, 2015, pp. 18-33).

Los operadores, camarógrafos, guionistas y directores cinematográficos obtuvieron sus primeros mecanismos e inspiraciones técnicas del arte de la pintura, de la fotografía y de la escena teatral. No obstante, fue su deseo intelectual por innovar el que les permitió ir desarrollando un mundo artístico totalmente distinto (Cousins, 2015, pp. 21-24).

La fecha concreta de la invención de la cinematografía es complicada de establecer, ya que su proceso de creación fue complejo y dependiente de muchas personas y aparatos tecnológicos (Lanzoni, 2015, pp. 14-18).

No obstante lo anterior, por un consenso universal entre la mayoría de los realizadores y de los historiadores cinematográficos, se considera que el día 28 de diciembre del año 1895 ha obtenido el privilegio de erigirse como la fecha de nacimiento del cine (Lanzoni, 2015, pp. 14-18).

Ese magnífico día, sin exagerar en el uso del adjetivo, los hermanos Auguste Lumière y Louis Lumière presentaron un invento conocido como el cinematógrafo en el *Salon Indien du Grand Café*, localizado en París (Lanzoni, 2015, pp. 14-18).

A partir de ese momento, y durante el transcurso de la década de 1880, los hermanos Lumière proyectaron en París diversas películas de ficción, entre las cuales destacan la titulada *L'arroseur arrosé* y el cortometraje nombrado *L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat* (Cousins, 2015, pp. 21-24).

Entre gritos, sustos, felicidad y nerviosismo, las reacciones sin precedente alguno emanadas de los primeros espectadores, los cuales quedaban totalmente

asombrados, se convertían en los testigos presenciales del nacimiento del cine (Cousins, 2015, pp. 21-24).

La posibilidad de grabar y de reproducir tanto los sonidos ambientales como las conversaciones entre los seres humanos ya existía desde el punto de vista tecnológico. No obstante, la captación de las imágenes en movimiento provenientes del mundo real, así como su posterior reproducción, provocaron tal asombro que nadie protestó ante la falta de sonido que caracterizó al cine en sus inicios (Cousins, 2015, pp. 18-33).

En conjunto con los hermanos Lumière, otros realizadores cinematográficos, que en ese entonces se dedicaban a diferentes profesiones y oficios, exploraron el nuevo medio de manera sorpresiva y cautivadora durante los años que comprenden la última década de 1800. Principalmente, los personajes anteriores fueron Georges Méliès, Edwin S. Porter, G.A. Smith y James Williamson (Kuhn y Westwell, 2012, p. 132)

Desde sus inicios, en palabras de artistas y críticos reconocidos, como Abel Gance en 1912, se predijo que el cine se convertiría en un arte en el cual sería posible reproducir en minutos los más grandes desastres de la historia y extraer de ellos una valiosa lección. Un arte sobre el cual, algún día, los artistas e intelectuales intercambiarían opiniones como un tema profundo, más que una simple forma de entretenimiento (Abel, 1988, pp. 66-67).

Un arte en el cual, con una misma escena dramática o cómica, se producirían simultáneamente lágrimas o sonrisas en todas las personas independientemente de sus diferencias culturales, sociales, académicas o formativas. Un arte que, con el tiempo, sería capaz de llevar su fe por todo el mundo de una manera más efectiva incluso que el teatro y que el libro, de una manera más eficaz que ninguna otra forma de arte (Abel, 1988, pp. 66-67).

Sin embargo, las primeras obras cinematográficas no encuadraban dentro del concepto que hoy se conoce como industria cinematográfica. Su difusión se identificaba más a un arte no narrativo y popular con una intención aparentemente única de presentar acción y entretenimiento simple, como lo era el circo. A partir de 1903 iniciaría esta transición (Cousins, 2015, pp. 18-33).

Las primeras dos décadas del siglo XX se caracterizaron por una serie de convulsiones con tintes políticos, científicos y artísticos. De esta manera, la relación entre la cinematografía y la realidad comenzó a ser más notoria derivado de las agitaciones mundiales que se vivirían en esta época (Cousins, 2015, pp. 34-59).

A partir de 1905, Albert Einstein realizó una serie de publicaciones que cambiaran el panorama científico, en concreto la teoría general de la relatividad (Ridgen, 2005, pp. vii-ix). En 1918, las mujeres en el Reino Unido obtenían el reconocimiento de su derecho al voto (Williams, 2005, pp. 6-7).

En 1907, Pablo Picasso pintó *Las señoritas de Aviñón* y generó un escándalo al plasmar máscaras afroamericanas en las caras de mujeres desnudas (Preckler, 2003, p. 569). En 1914, el asesinato del archiduque Francisco Fernando en Sarajevo sería el origen de la Primera Guerra Mundial (Cornwall, 2020, pp. 1-5).

Entre tanto movimiento global, la cinematografía en Occidente comenzó a perder su acepción exclusiva de entretenimiento simple para trascender a una realización y a una percepción psicológica dominante, dándole prioridad a la narrativa (Cousins, 2015, pp. 34-59).

La aparición de los primeros directores considerados como artistas era evidente a través de sus primeras obras. En Rusia, figuraban Yákov Protazánov y Yevgeni Bauer. En Suecia, destacaban Victor Sjöström y Mauritz Stiller. En Estados Unidos de América, David Wark Griffith y Charles Chaplin plasmaban su talento. En Oriente, Japón era el pionero para el desarrollo de la industria (Mark, 2015, pp. 34-59).

Acompañando a los anteriores, destacaron a su vez Alice Guy-Blaché, la primera directora de género femenino en la historia (Hastie, 2002, pp. 29-59); el director danés Urban Gad (Loiperdinger, 2012, pp. 142-144); el italiano Giovanni Pastrone (Celli, y Cottino-Jones, 2007, pp. 10-12); el francés Maurice Tourneur (Bonnetille, 2017, pp. 5-25); el danés August Blom (Sadoul, 2004, pp. 76-77); el productor y director estadounidense Cecil B. DeMille (Higashi, 1994, pp. 1-6); y el actor y director polaco de cine de terror, Paul Wegener (Ford y Hammond, 2005, p. 81).

Las colinas de Los Ángeles, California, se convertirían en la sede del nacimiento de Hollywood. Una combinación de situaciones posicionó paulatinamente a esta ciudad como el núcleo del entretenimiento cinematográfico. Particularmente, la llamada guerra de las patentes, que fue la contienda estadounidense por el poder del monopolio cinematográfico internacional, jugaría un papel fundamental para este resultado (Kochberg, 2012, pp. 3-7).

A su vez, el llamado *star system* contribuyó a que el cine estadounidense fuera percibido como el más espectacular, admirado y extravagante. Este sistema consistía en contratar con exclusividad a largo plazo actores y actrices que, a través su figura, idealizaran una vida glamorosa y deseable para la colectividad (McDonald, 2000, pp. 1-3).

En la frontera sur, la cinematografía jugaba un papel esencial en el desarrollo de la Revolución Mexicana. Del año 1911 a 1921, los camarógrafos de los principales estudios estadounidenses rodaron sesenta reportajes y aproximadamente quinientas noticias sobre el referido evento histórico, captando la atención de todo su público. Rápidamente, Pancho Villa se convirtió en una figura de valentía e inspiración (Leal y Jablonska, 2014, pp. 15-22).

Los países pioneros en materia cinematográfica, como Francia, fueron perdiendo terreno derivado de la Primera Guerra Mundial. Asimismo, la visión financiera y de

negocios existente en Estados Unidos de América, de la mano de *Wall Street*, contribuyó a que el referido país dominara las salas internacionales (Cousins, 2015, pp. 34-59).

Durante esta década, y en conjunto con los mencionados en la década anterior, algunas de las figuras principales fueron el director y guionista francés Louis Feuillade (Abel, 2005, pp. 235-236); el director y productor estadounidense Thomas Harper Ince (Taves, 2012, pp. 1-13); el actor cómico francés Max Linder (Golden, 2001, pp. 75-79); el productor estadounidense Hal Roach (Ward, 2005, pp. 1-5); y el actor, director y productor cómico canadiense Mack Sennett (Walker, 2010, pp. 7-13).

A pesar de ser un arte nuevo, la década de 1920 fue el verdadero catalizador para la expansión de la industria cinematográfica, particularmente en Estados Unidos de América. Las salas se encontraban atiborradas por los espectadores, los protagonistas de las películas se convertían en los modelos a seguir para el público en general y la atención se enfocaba totalmente en la cinematografía. Este periodo se erigía como el más fructífero de toda su historia (Cousins, 2015, pp. 60-115).

En conjunto con el éxito comercial, la intención por iniciar un progreso en materia técnica aplicada a la realidad era evidente. Entre las temáticas que comenzaron a tratar con profundidad se encontraban las siguientes: el inconsciente; la actividad existente en las grandes zonas urbanas, así como su influencia en el ser humano; el futuro; y, en general, las cuestiones abstractas sobre la vida y la ciencia (Cousins, 2015, pp. 60-115).

Aparte de Estados Unidos de América, que vivía el inicio de su época dorada, las corrientes que tomaban protagonismo en el mundo eran las siguientes: el naturalismo, en la región escandinava (Marker y Marker, 1996, pp. 283-286); el impresionismo, en Francia (O'Pray, 2003, pp. 9-11); el expresionismo, en Alemania (Scheunemann, 2003, pp. 1-32); el montaje soviético (Gillespie, 2000, pp. 1-21); y

el estilo teatral que ya destacaba desde antes en Japón, solo que ahora iniciando su propio sistema de estudios cinematográficos (Kitaura, 2020, pp. 109-125).

Este periodo fue espectacularmente fructífero. Las figuras principales del mismo fueron, en Europa, los siguientes: Carl Theodore Dreyer, Sergei Eisenstein, Jean Epstein, Jacques Feyder, Abel Gance, Marcel L'Herbier, Fritz Lang, Karl Heinz Martin, F. W. Murnau, G.W. Pabst, Vsevolod Pudovkin, Dziga Vertov y Robert Wiene (Borden, D. *et al.* 2008, pp. 44-45).

En conjunto con los anteriores, hicieron historia en ese continente Luis Buñuel, René Clair, Marcel Duchamp, Germaine Dulac, Viking Eggeling, Man Ray, Hans Richter y Walter Ruttmann (Borden, D. *et al.* 2008, pp. 44-45).

Por su parte, en Estados Unidos de América destacaron, en el género de comedia, los siguientes: Charles Chaplin, Buster Keaton, Harry Langdon, Stan Laurel, Oliver Hardy, Harold Lloyd y Roscoe Arbuckle (Bendazzi, 2011, pp. 707-711).

Asimismo, muchos directores europeos marcaron época en el territorio estadounidense: John Ford, Ernst Lubitsch, Frank Borzage, Michael Curtiz, Allan Dwan, Robert J. Flaherty, Victor Sjöström, Josef von Sternberg, Erich von Stroheim, King Vidor y William Wellman (Borden, D. *et al.* 2008, pp. 44-45).

El cine fue verdaderamente internacional desde su nacimiento. La falta de sonido dentro de las películas tuvo como consecuencia que su reproducción inicial fuera universal, ya que la comprensión de su contenido no requería el dominio total de una lengua en particular. Esta situación, sumada al interés por una técnica nunca antes vista, logró un gran éxito (Cousins, 2015, pp. 18-33).

B. CINE SONORO: 1928-1990

“Cuando un sonido pueda sustituir a una imagen, córtala o neutralízala. El oído va más hacia el interior, el ojo hacia el exterior”. 9

- **Robert Bresson**

(citado en Cunneen, 2003, p. 61)

Con el final de la década de 1920, también llegó el final del cine mudo. Por primera vez, sincronizar la imagen con el sonido desde el momento de la grabación era una posibilidad (Ryall, 2003, pp. 95-97).

La transición del cine mudo al cine sonoro fue, en términos generales, rápida. Sin embargo, provocar un mayor asombro en el espectador, tanto en Estados Unidos de América como en Europa, no fue de un momento a otro (Ryall, 2003, pp. 95-97).

La película, en conjunto con su *soundtrack*, es decir, su banda sonora, únicamente otorgaba en principio una experiencia que ya era conocida por las audiencias. Las imágenes, como ocurría anteriormente en el cine mudo, eran acompañadas por música y por efectos de sonido (Ryall, 2003, pp. 95-97).

No obstante, la diferencia clave era que el sonido que acompañaba a la película ya era planeado y controlado de manera integral con la película. A su vez, era ejecutado desde la sala de proyección, en contraposición a la implementación de un foso de orquesta durante su reproducción (Ryall, 2003, pp. 95-97).

Paulatinamente, fue posible reproducir las imágenes con diálogos sencillos y con sonidos ambientales. Derivado de esta situación, distintas personalidades se manifestaron en contra del cine sonoro (Ryall, 2003, pp. 95-97).

Los anteriores señalaban que las películas sonoras no dejarían nada a la inteligencia ni a la imaginación, ya que en el cine mudo se requería de una mayor creatividad y de una mayor interpretación intelectual (Ryall, 2003, pp. 95-97).

En el periodo de 1928 a 1945, el éxito de la inmersión del aspecto sonoro en el mundo cinematográfico únicamente aumentó la obsesión por un arte que, pese a su innegable y gran crecimiento, todavía era relativamente nuevo (Cousins, 2015, pp. 116-182).

Organizado por la Academy of Motion Picture Arts and Sciences en 1929, la primera edición de los Academy Awards, más conocidos como los premios Oscar, se llevó a cabo en el salón Blossom del famoso Hotel Roosevelt en Hollywood (Wanamaker, y Nudelman, 2007, pp. 58-59).

Las audiencias encontraban en las obras cinematográficas una fuente de inspiración, así como una manera de escapar y de analizar los aspectos negativos de sus vidas cotidianas (Dyer, 1985, pp. 220-232).

Las películas ofrecían una sensibilidad utópica a través del estilo, de los gestos, de las bandas sonoras y de las actuaciones. Esta sensibilidad constituía una solución a las necesidades reales de la colectividad, así como a la ausencia de comunidad y a la escasez colectiva, entre otros problemas de carácter social (Dyer, 1985, pp. 220-232).

Gracias a estos esfuerzos, el cine de esta época innovó desde el punto de vista formal, en contraposición a la narrativa exclusivamente romántica, más simple y llana de la realidad que caracterizó al mismo, en su mayoría, durante los años anteriores (Cousins, 2015, pp. 116-182).

Las figuras principales durante este periodo cinematográfico durante la guerra fueron diversas. Alrededor del mundo, se comenzó a experimentar con estos modos

de percibir escenarios y sensaciones utópicas. Algunos países que no habían incursionado totalmente en la producción cinematográfica comenzaron a realizar trabajos más serios. China, Polonia, Brasil y Egipto son algunos de ellos (Cousins, 2015, pp. 116-182). En Japón, Yasujiro Ozu, Mikio Naruse, Kenji Mizoguchi y Akira Kurosawa marcaban la pauta de manera brillante en esta dirección (Russell, 2011, pp. 1-18).

En Estados Unidos de América, los pioneros que definieron el estilo clásico de Hollywood fueron principalmente George Cukor, Victor Fleming, Howard Hawks, Mervyn LeRoy, Rouben Mamoulian, Lewis Milestone, Raoul Walsh, William Wellman y William Wyler (Jewell, 2007, p. 95-96).

Asimismo, se concretó una nueva generación de mentes brillantes e independientes, pensando fuera de lo común. El inigualable visionario Walt Disney exploró los límites de lo cinematográficamente posible (Gabler, 2006, pp. xi-xx). A su vez, es importante mencionar a Frank Capra, John Huston, Vincente Minnelli, Preston Sturges, Leo McCarey y Orson Welles (Schatz, 1999, p. 83).

En Europa, los realizadores cinematográficos que basaron sus obras para fines políticos y sociales, a través del cine documental, fueron John Grierson, Humphrey Jennings, Leni Riefenstahl, Dziga Vertov y Pare Lorentz (Renov, 2018, pp. 345-354). Particularmente en Francia surgió el realismo poético conformado por Marcel Carné, René Clair, Julien Duvivier, Jean Renoir, Jean Vigo y Jean Cocteau (Singerman y Bissière, 2018, pp. xviii-xix).

El lapso de 1945 a 1952 fue esencial para el crecimiento y para la profundidad de la narrativa cinematográfica. Al situarse en la Posguerra, las consecuencias que se plasmaron en la colectividad no se limitaron exclusivamente a unas de carácter económico. La creatividad y el deseo por manifestar las ideas que derivaron de la época llegaron a las obras cinematográficas (Cousins, 2015, pp. 186-215).

En Japón, más de mil salas de cine fueron clausuradas. Derivado de la victoria del bando de los aliados, Estados Unidos de América prohibió todas las películas provenientes de ese país, particularmente enfocándose en las narrativas de carácter nacionalista. Algunas excepciones, como las obras de Yasujiro Ozu, fueron permitidas ya que el tema de las mismas no violaba el referido veto (Cousins, 2015, pp. 186-215).

En Alemania, las y los cineastas que lideraron la propaganda nazi a través de sus obras, como la directora Leni Riefenstahl y el director Veit Harlan, fueron bloqueados. La industria cinematográfica existente en Alemania Occidental fue totalmente controlada por los Aliados (Cousins, 2015, pp. 186-215).

Derivado de la capacidad del cine para impactar a la sociedad, particularmente a la conducta de sus integrantes y a las creencias que estos tienen sobre las mismas, parecía sin duda un paso necesario y natural.

En Italia no se había utilizado a la cinematografía de manera tan pronunciada para ejercer un impacto y una convicción directa en la sociedad respecto de la ideología fascista (Cousins, Mark, pp. 186-215).

Sus películas se enfocaron, más bien, en ofrecer a la audiencia un escape de la cruda realidad. Sin embargo, era evidente que las ideas de su antiguo dictador se encontraban inmersas, ya sea voluntaria o involuntariamente (Cousins, 2015, pp. 186-215).

Gracias al replanteamiento que los directores italianos tuvieron que ejercer respecto a la narrativa de sus películas, surgiría un lenguaje cinematográfico muy relevante para el arte, el cual se conocería con el tiempo como neorrealismo italiano (Cousins, 2015, pp. 186-215). Sus principales obras fueron producto de mentes como Roberto Rossellini, Vittorio de Sica, Luchino Visconti, Federico Fellini, Michelangelo Antonioni y Pier Paolo Pasolini (Chytry, 2009, pp. 177-178)

El Neorrealismo suele considerarse no tanto como un momento concreto, definido por fechas de inicio y fin, sino como una manifestación histórica y culturalmente específica de la cualidad estética general conocida como realismo, que se caracterizó por una disposición a la verdad ontológica del mundo físico y visible (Shiel, 2006, pp. 1-15).

De esta manera, fue la primera piedra para construir los movimientos renovadores que surgirían posteriormente, conocidos como las nuevas olas. A su vez, constituyó un modelo artístico que contribuyó a ejemplificar las hipocresías del sistema político, contribuyendo a la construcción de una mejor sociedad (Aronica, 2004, pp. 191-193).

Con un trasfondo de conciencia social, así como una representación verdadera y cruda de la realidad, este movimiento cinematográfico marcó la pauta y ejerció una influencia directa en el cine mundial.

En México, la película *Los Olvidados* del director Luis Buñuel mostró en todo su esplendor la cruda realidad de la vida en uno de los sectores socioeconómicos más desfavorecidos en la Ciudad de México. En principio, su estreno en el Cinema México en noviembre de 1950 fue un escándalo. Sin embargo, con el tiempo se convirtió en una obra elogiada y reconocida mundialmente (Ros Galiana y Crespo y Crespo, 2002, pp. 7-9).

Aparte del Neorrealismo Italiano, y gracias a su influencia directa, otros dos lenguajes cinematográficos surgidos en esta época terminarían de posicionar a la cinematografía como el verdadero séptimo arte. El *film noir*, en Estados Unidos de América, y la película japonesa *Rashomon*, del extraordinario director Akira Kurosawa, quien era descendiente de una familia samurái, serían estos factores.

El *film noir*, es decir, el cine negro, apareció a principios de la década de 1940 debido al inicio del dinamismo del cine como un modo particular de pensamiento, cuyo desarrollo se vio impulsado por una serie de tropiezos internos, como el choque entre Hollywood y la tradición modernista europea (Vighi, 2012, pp. 24-27).

La película *The Maltese Falcon* del director John Houston es considerada como la primera realización de este movimiento (Conard, 2006, pp. 1-4). Asimismo, algunos de los directores principales fueron Billy Wilder, Nicholas Ray, Howard Hawks, Orson Welles, Samuel Fuller, Fritz Lang, Alfred Hitchcock, Otto Preminger, Carol Reed, Ida Lupino, Jules Dassin, Edward Dmytryk, Robert Aldrich y Robert Wise (Borden, D. *et al.* 2008, pp. 152-153).

Por su parte, la película *Rashomon* fue estrenada en agosto de 1950, obteniendo en el año posterior a su estreno el primer lugar en la *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica*, es decir, en el reconocido Festival Internacional de Cine de Venecia (Davis, Anderson y Walls, 2016, pp. 1-3).

Considerada como la película japonesa más aclamada de toda la historia, y una de las más reconocidas dentro de su continente, dio inicio a lo que sería conocido en distintos ámbitos como el efecto *Rashomon* (Davis, Anderson y Walls, 2016, pp. 1-3).

En materia jurídica, se utiliza particularmente esta expresión para referirse a la situación en la cual, en el desarrollo de un proceso, los testigos llamados de primera mano confrontan a los abogados con testimonios evidentemente contradictorios (Prince, 2012).

Como si no hubiera sido suficiente la aportación cinematográfica tan grande durante estos años, también es importante mencionar la realización de la obra *Citizen Kane* del ya mencionado director Orson Welles. Esta película es considerada, casi de

manera unánime por críticos y cinéfilos, como la mejor de toda la historia (Chapman, 2013, pp. 51-54).

En Hollywood, las figuras principales en la década fueron Richard Brooks, Roger Corman, Stanley Donen, John Ford, Sam Fuller, Alfred Hitchcock, Elia Kazan, Gene Kelly, Anthony Mann, Vincente Minnelli, Douglas Sirk, Max Ophüls, George Stevens y Fred Zinnemann (Borden, D. *et al.* 2008, pp. 152-153).

El periodo de 1953 a 1959 fue similar, en cierto sentido, a la década de 1920 en la cual a la par del cine de la industria surgieron escuelas como el expresionismo alemán y el impresionismo francés. El cine comercial se encontraba en su esplendor y, derivado de lo mismo, una nueva generación de realizadores cinematográficos actuó en rebeldía ante el mismo (Cousins, 2015, pp. 217-265).

Sin embargo, la gran distinción en la década de 1950 fue que estos directores lograron la fusión entre la simple tarea de entretenimiento y un análisis intenso sobre conciencia social (Cousins, 2015, pp. 217-265).

En Europa destacaban las obras de los directores del Neorrealismo Italiano. A su vez, preponderaba el trabajo de directores como Luis Berlanga, Robert Bresson, Louis Malle, Jean-Pierre Melville, Michael Powell, Emeric Pressburger, Alain Resnais y Jacques Tati (Borden, D. *et al.* 2008, p. 153).

En el continente asiático, inspirados en la intimidad del Neorrelismo, los siguientes directores revelaron sensibilidades que sorprendieron a críticos y cinéfilos por todo el mundo: Zheng Junli, Raj Kapoor, Mehboob Khan, Satyajit Ray y Zhu Shilin (Borden, D. *et al.* 2008, p. 153).

El periodo que comprende los años 1959 a 1969 sería de tal impacto que nunca volvería a haber renovaciones y cambios tan relevantes como los de esta época. El inicio del mismo es considerado por los historiadores como el punto de inflexión

para este arte. En palabras de muchos de ellos, nunca volvería a haber un cambio tan importante en la historia del cine (Cousins, 2015, pp. 266-327).

Lo anterior es gracias al llamado modernismo autoreflexivo cinematográfico, constituyendo una forma de hacer cine con las siguientes características: obras de bajo presupuesto; temas innovadores; innovadoras dimensiones autobiográficas; visiones nuevas respecto de la ética y la moral; narrativas críticas sociales y flexibles; y, por último, historias repletas de digresiones (Greene, 2007, pp. 1-40).

Destaca en estos años el movimiento de la *Nouvelle Vague*, es decir, de la Nueva Ola de Cine Francés. Algunos historiadores han optado por limitar a este movimiento a una determinada época. Otros lo circunscriben al trabajo de un grupo muy particular de directores (Wiegand, 2012, pp. 9-10). De manera general y tomando en consideración ambas posturas, es posible establecer que el movimiento se limita al periodo de 1959 a 1968 (Greene, 2007, pp. 1-14).

Los directores que son catalogados como los principales autores de esta época fueron, antes de ejercer la actividad de realización cinematográfica, críticos de cine al escribir en la revista *Cahiers du Cinéma*. Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, Éric Rohmer y Jacques Rivette fueron los más afamados. A su vez, destacaron Alain Resnais, Agnès Varda, Chris Marker, Louis Malle y Roger Vadim (Neupert, 2007, pp. xv-xxix).

A partir del surgimiento de la Nueva Ola de Cine Francés y gracias a su impacto, el término “nueva ola” ha sido utilizado como un estatus eminente para referirse a las películas producidas dentro de una nación en concreto cuando se encuentran en el supuesto de generar un cambio o un nuevo paradigma dentro de la industria y de la cultura cinematográfica (Jinhee, 2006, p. 315).

En la siguiente década, hasta 1979, es posible distinguir dos escenarios: por una parte, la escena fuera de Estados Unidos de América y, por otra, lo que ocurrió al interior de ese país (Cousins, 2015, pp. 328-386).

En la escena internacional, fue notoria la consolidación crítica de los postulados establecidos por los movimientos de finales de la década de 1950 y de toda la década de 1960 (Cousins, 2015, pp. 328-386).

En la región de Sudamérica y el Medio Oriente, los directores plasmaron en sus obras fuertes opiniones políticas dirigidas a sus gobernantes. En Alemania, por su parte, hubo una revolución al inmiscuirse en temas históricos, nacionales y sexuales inéditos (Cousins, 2015, pp. 328-386).

Por su parte, en el Reino Unido surgió el movimiento conocido como *British Free Cinema*. Rechazando un cine y una sociedad aún obstinadamente clasista, en su visión, Lindsay Anderson, Jack Clayton, Richard Lester, Ken Loach y Tony Richardson dirigieron sus cámaras hacia la vida de las personas comunes y corrientes, intentando liberarlos de esa manera (Barsam, 1973, pp. 249-255).

En el resto del continente europeo, los directores principales fueron Ingmar Bergman, Bernardo Bertolucci, John Boorman, David Lean, Sergio Leone, Joseph Losey, Roman Polanski, Nicolas Roeg, Ken Russell, John Schlesinger, Andrei Tarkovsky, Andrzej Wajda, Peter Yates, John Cassavetes, Dennis Hopper e incluso el brasileño Glauber Rocha (Borden, D. *et al.* 2008, pp. 222-223).

No obstante, dentro de Estados Unidos de América se formaba una idea que iba en un sentido totalmente contrario. Tomando una dirección que, en principio, parecería un retroceso, los principales directores de esta época retomaron el estudio de sus tradiciones cinematográficas comerciales como el cine de la guerra, los musicales, los *westerns* y el género de gánsteres (Cousins, 2015, pp. 328-386).

En esta línea de pensamiento, fusionarían los géneros clásicos estadounidenses con las nuevas ideas del cine europeo e independiente, así como con la creciente tecnología existente (Cousins, 2015, pp. 328-386).

En el género de comedia, destacaron Mel Brooks, Blake Edwards y Jerry Lewis. Por su parte, otros directores crearon métodos nuevos de narración y planos innovadores. Estos fueron Hal Ashby, John Frankenheimer, George Roy Hill, Norman Jewison, Stanley Kubrick, Sydney Lumet, Mike Nichols, Sam Peckinpah, Arthur Penn y Sydney Pollack (Borden, D. *et al.* 2008, pp. 222-223).

Parecía que las audiencias estaban hartas de tanto activismo en el cine y todos querían esa pizca de entretenimiento que hacía falta. Observando a los principales directores de la época, así como al producto de sus ideas, es posible entender el asombro inmediato que provocaron en los espectadores a nivel mundial (Cousins, 2015, pp. 328-386).

En este sentido, destacó el New Hollywood, es decir, el Nuevo Hollywood (Krämer, 2005, pp. 1-5). Fue conformado por una joven generación de cineastas que combinó el carácter intelectual de sus obras con el respaldo financiero de los estudios cinematográficos. Los principales directores fueron Woody Allen, Francis Ford Coppola, Brian de Palma, William Friedkin, Terrence Malik, George Lucas, Arthur Penn y Martin Scorsese (Borden, D. *et al.* 2008, pp. 302-303).

Star Wars, de George Lucas; *Jaws*, de Steven Spielberg, *The Godfather*, de Francis Ford Coppola; *Taxi Driver*, de Martin Scorsese; *Rocky*, de John G. Avildsen; y *The Exorcist*, de William Friedkin son prueba irrefutable del éxito inmediato que tuvo el inicio de esta visión.

De 1979 a 1990, la visión del entretenimiento perseveró y su impacto fue de una manera incluso más grande (Cousins, 2015, pp. 388-432). La década de 1980 iniciaba con un hecho antes inimaginable. Un afamado y admirado actor de

Hollywood se convirtió en el presidente de los Estados Unidos de América: Ronald Reagan. Una situación similar nunca hubiera sido posible sin el factor cinematográfico (Hayward, 2009, pp. ix-xii).

Los éxitos de esta década en Estados Unidos de América, los cuales también lo eran en el resto de los países, demuestran con mayor énfasis la continuación y el perfeccionamiento de la visión existente en la década anterior. Aventura, fantasía, emoción y adrenalina es todo lo que se buscaba (Cousins, 2015, pp. 388-432).

E.T. the Extra-terrestrial y *Raiders of the Lost Ark*, de Steven Spielberg; *The Empire Strikes Back*, de Irvin Kershner y *Return of the Jedi*, de Richard Marquand; *Top Gun*, de Tony Scott; *Back to the Future* de Robert Zemeckis; *The Terminator* de James Cameron; *Ghostbusters* de Ivan Reitman; *Rambo* de George P. Cosmatos; *Batman* de Tim Burton; *Rain Man* de Barry Levinson; y *Home Alone* de Chris Columbus captaron la atención de todos los espectadores.

Los directores que se salieron de esta corriente para la creación de cine independiente fueron, principalmente, los hermanos Ethan y Joel Coen, Peter Greenaway, Jim Jarmusch, Spike Lee, David Lynch y Steven Soderbergh (Borden, D. *et al.* 2008, pp. 302-303).

En el continente asiático, se experimentaba una situación cinematográfica muy similar. India se expresaba principalmente a través de las películas protagonizadas por Chiranjeevi, entre otros, reflejando temas de acción y resaltando figuras heroicas masculinas (Kasbekar, 2006, pp. 225-229).

Esta tendencia se veía, a su vez, en Hong Kong gracias a las obras del director Tsui Hark, quien elevaría a otro nivel lo ya conseguido e iniciado por las películas de Bruce Lee. Bajo su dirección y su guía, logró inaugurar una nueva ola de cine para su país (Morton, 2001, pp. 5-16).

Por su parte, Europa veía una nueva forma de apreciar el cine (Cousins, 2015, pp. 388-432). En Alemania surgía un nuevo cine con las obras de Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog, Alexander Kluge, Volker Schlöndorff, Hans-Jürgen Syberberg, Margarethe von Trotta, Wim Wenders (Hammer, 2019, pp. 315-335).

España, a través de Pedro Almodóvar, experimentó y llevó al máximo el estudio de la cultura pop reinventando su cine (Faulkner, Sally, 2013, pp. 209-210). En Oceanía, Australia demostraba que era capaz de conquistar a las audiencias a través de la película apocalíptica *Mad Max* del director George Miller (O'Regan, 1996, pp. 103-105).

Mientras que en la mayor parte del mundo reinaba la proliferación del cine de entretenimiento, en África hubo otro camino, particularmente en los países de la región subsahariana (Cousins, 2015, pp. 388-432). Derivado de la falta de un presupuesto amplio para producciones taquilleras, así como de un complejo contexto social y cultural desarrollado hasta el momento, las películas de la región tuvieron una carga moral como eje principal (Boughedir, 2001, pp. 109-121).

Obras como *Jom* de Ababacar Samb-Makharam, creada en Senegal, y *Yeelen* de Souleymane Cissé, realizada en Mali, son manifestaciones de esta tendencia. Esta última pasó a la historia al ser la primera película de su región en competir en el *Festival de Cannes* ya dentro de una categoría oficial. Asimismo, ganó el *Prix du Jury*, traducido al español como el Premio del Jurado, y fue nominado a la *Palme d'Or*, el cual es máximo reconocimiento dentro del Festival (Boughedir, 2001, pp. 109-121).

La década terminaba habiendo fungido como un momento de verdadera transición cinematográfica. Así como existieron muchos elementos internos cinematográficos, referentes a la tarea intelectual de los directores, también hubo diversos factores externos al mismo.

Los más importantes, en ese sentido, fueron los siguientes: la influencia directa los videoclips musicales, presentados principalmente por la cadena televisiva MTV (Targ Brill, 2010, pp. 107-116); la llegada de las multisalas a los cines que reproducían las películas, fenómeno que se expandió rápidamente por el mundo (Ruiz de Maya, Salvador y Alonso Rivas, Javier, 2001, pp. 33-34); y la voluntad de los empresarios al invertir cantidades descomunales en las superproducciones cinematográficas para deslumbrar a los espectadores (Wellings, 1998, pp. 175-176).

C. ERA DIGITAL: 1990-PRESENTE

“Los artistas de efectos visuales son deconstruccionistas – danos las piezas y las construiremos para ti”. 10

- **Gray Marshall**

(citado en Thompson, 2011, p. 42)

Desde los finales de la década de 1970, el cine ha estado inmerso en una transformación tan grande como lo fue la grabación sincrónica de la imagen con el sonido en el final de la década de 1920 y en el principio de la década de 1930 (Whissel, 2014, pp. 1-20).

Por su parte, dicha renovación se asemeja a la incorporación de la pantalla ancha, llamada *widescreen*, y a las películas a color surgidas en la década de 1950 y 1960. Parecía, entonces, que no podría existir algo más innovador (Whissel, 2014, pp. 1-20). No obstante, vendría una revolución digital, una nueva era digital.

De la misma manera en la cual estas épocas anteriores mostraron al público que era posible fusionar distintos aspectos tecnológicos externos al cine con el mismo, la transición que inició a finales de la década de 1970 y que se concretó en los inicios de la década de 1990 ha demostrado la relevancia que cobra la interdisciplinariedad del cine con otros medios, otorgándole una condición de arte sintético compuesto por numerosas tecnologías (Whissel, 2014, pp. 1-20).

Cuando la grabación de la imagen y del sonido llegó al mundo cinematográfico, en la década de 1920, el sonido sincrónico exigió la integración de las tecnologías del fonógrafo, del teléfono y de la radio con la tecnología cinematográfica (Whissel, 2014, pp. 1-20).

Derivado de este hecho, fue necesario que tanto los estudios como los directores y los actores se actualizaran y se reformaran en diversos aspectos como la materia técnica, la capacitación de personal, la producción, la distribución y la exhibición de las películas finales, entre otros (Whissel, 2014, pp. 1-20).

Del mismo modo, esta transición más reciente ha demostrado la integración entre las viejas y las nuevas tecnologías, transformando las prácticas de producción y postproducción. Asimismo, ha logrado alterar la comprensión de la actuación, de la interpretación y del estrellato, afectando así a las prácticas de exhibición y a las formas de entender el gusto del espectador (Whissel, 2014, pp. 1-20).

El giro digital del cine lo ha obligado a adentrarse en nuevas relaciones con medios emergentes y existentes, como las novelas gráficas, los cómics, la literatura popular, la televisión y la música popular. Estas relaciones se basan en procesos de continuidad y desplazamiento, de renovación y remediación y de refuerzo y desestabilización (Whissel, 2014, pp. 1-20).

El perfeccionamiento de la tecnología llamada *Computer-Generated Imagery*, por sus siglas *CGI*, la cual es traducida al español como imagen generada por computadora, constituiría el elemento principal de esta transición. Dicha técnica ya había sido utilizada en décadas anteriores de manera muy introductoria, pero nunca como lo sería a partir de la década de 1990 (Cousins, 2015, pp. 436-486).

El concepto de efectos especiales ha existido desde siempre, no solo en el mundo cinematográfico, sino en el arte en general. La necesidad de recrear en la pantalla escenarios creíbles, así como de asombrar a las audiencias, entre otros objetivos,

ha hecho que los realizadores cinematográficos innoven constantemente y busquen más allá de su propia área de estudio (Bradley, 2017, pp. 6-10).

Hasta antes de esta nueva era, las ilusiones especiales se conseguían con la utilización de los llamados efectos prácticos. Sin embargo, estos efectos cuentan con muchas desventajas, ya que implican un costo muy grande y representan una gran limitante para plasmar en la pantalla con veracidad los pensamientos de los directores (Bradley, 2017, pp. 6-10).

Algunos ejemplos de los efectos prácticos mencionados son los siguientes: el uso de edificios y de vehículos a escala; la implementación de vestuario y edificios de tamaño ajustable, para hacer parecer a los actores más o menos altos; el maquillaje y el uso de prostáticos en los actores para simular heridas o personajes ficticios; y, por último, la construcción de sets o platós cinematográficos para aparentar encontrarse en un fondo o un momento histórico distinto (Bradley, 2017, pp. 6-10).

Como era de esperarse, así como hubo críticas hacia la incorporación del sonido en la realización cinematográfica, y las hubo con la misma introducción del color en la pantalla, las hubo fuerte e inevitablemente para la revolución tecnológica de la era (Jancovich, 2014, pp. 57-73).

Sin embargo, esta tecnología le reforzaría al cine la posibilidad única, que no tiene ningún otro tipo de arte, de plasmar en la pantalla todo tipo de escenarios de manera más impactante y con una percepción más real para el ser humano.

Contextos reales, ficticios, pasados, presentes, futuros, utópicos y distópicos. En cualquier supuesto de los anteriores, se ha convertido en un elemento indispensable, y apto para todo público, con el cual analizar y lograr ejercer un pensamiento sobre la realidad.

En esta línea de ideas, más allá de poder crear un simple espectáculo para el consumo pasivo de la audiencia, el cine ha podido otorgarles a todos los seres humanos la posibilidad de experimentar un viaje a todo tipo de realidades de manera casi idéntica a como la percibiríamos en la realidad que conocemos (Stubbs, 2013, pp. 135-154)

Lo anterior fue evidente desde la primera década de la nueva era. Los siguientes grandes éxitos son claros ejemplos del impacto mencionado. Desde su estreno, *Titanic* de James Cameron fue la película más taquillera de la historia por muchos años, logrando engañar con sus innovadores efectos a los más duros críticos cinematográficos (Stubbs, 2013, pp. 135-154)

Por su parte, *Gladiator* de Ridley Scott hizo que las audiencias se teletransportaran a una época de esplendor con el coliseo romano. Asimismo, *Forrest Gump* de Robert Zemeckis llevó a la pantalla figuras históricas como John F. Kennedy, Lyndon Johnson y los primeros estudiantes afroamericanos en la Universidad de Alabama, creando la ilusión de que realmente estaban actuando en la misma (Stubbs, 2013, pp. 135-154).

Alejando al espectador de la realidad que conoce, e incluso haciéndolo dudar de las posibilidades de la misma, las películas *Jurassic Park* de Steven Spielberg, *The Matrix* de Lana y Lilly Wachowski y *Toy Story* de John Lasseter marcaron la pauta para una dirección que no dejaría de impresionar al mundo en los años siguientes (Pardo, 2015, pp. 68-71).

Los principales directores que innovaron mezclando tecnología digital e historia cinematográfica, desde el comienzo de la era, fueron Darren Aronofsky, Paul Greengrass, Spike Jonze, Baz Luhrmann, Christopher Nolan, Robert Rodriguez, Zack Snyder y Quentin Tarantino (Borden, D. *et al.* 2008, pp. 392-393).

Otros directores han participado en la creación de películas convencionales, pero la lealtad de sus ideas se encuentra en el cine de arte y ensayo independiente. En este grupo vale la pena mencionar a Paul Thomas Anderson, Wes Anderson, Jane Campion, Sofia Coppola, Vincent Gallo, Harmony Korine, Ang Lee, Richard Linklater, John Cameron Mitchell y Gus Van Sant (Borden, D. *et al.* 2008, pp. 392-393).

No toda la creación cinematográfica internacional que ocurrió en el inicio esta era digital fue dependiente de la tecnología *CGI*, ya que desde 1990 hubo mucha variación intelectual en ese panorama cinematográfico (Cousins, 2015, pp. 436-486).

En Europa, teniendo como eje los colores de la bandera francesa, así como los principios de su revolución, el talentoso director Krzysztof Kieślowski inició la década creando la trilogía conformada por las películas *Trois Couleurs: Bleu*, *Trois Couleurs: Blanc* y *Trois Couleurs: Rouge* (Woodward, 2009, pp. 1-16).

Liderado por los directores Lars von Trier y Thomas Vinterberg, nacía al mismo tiempo el movimiento danés conocido como *Dogme'95*, es decir, *Dogma 95*, el cual intentaba ser una especie de secuela del Neorrealismo Italiano y de la Nueva Ola Francesa, criticando al cine de su actualidad (Simons, 2005, pp. 181-193).

Asimismo, Alejandro Amenábar, Stephen Frears, Michael Haneke, Jean-Pierre Jeunet, Emir Kusturica, Mike Leigh, Lukas Moodysson, Nanni Moretti, Cristian Mungiu, François Ozon y Tom Tykwer marcaron tendencias en ese territorio (Borden, D. *et al.* 2008, pp. 392-393).

En la región latinoamericana surgieron ideas muy interesantes. México iniciaba el nuevo milenio con la película *Amores perros* de Alejandro González Iñárritu. Posteriormente, le seguirían las obras *Y tu mamá también* y *Solo con tu pareja* de

Alfonso Cuarón, contando en esta última con la participación de Emmanuel Lubezki en la dirección fotográfica (Sisk, 2011, pp. 156-157).

Estos directores y sus películas, a los cuales se les uniría el original trabajo de Guillermo del Toro (Nathan, 2021, p. 73), posicionaron al país y lo encaminaron en una dirección única al constituir un éxito rotundo tanto en la escena nacional como en la internacional (Lahr-Vivaz, 2016, pp. 7-10).

Argentina, de la mano de Lucrecia Martel y su película *La Ciénaga*, captaba con su profundidad la atención de los críticos y cinéfilos por igual (Varas y Dash, 2007, pp. 191-208). Brasil, con la creación de *Cidade de Deus* por parte de Fernando Meirelles y Kátia Lund, constituía un claro ejemplo de la diversidad crítica y urbana durante el inicio de la era (McClennen, 2018, pp. 336-341).

Otros grandes directores provenientes de Asia y África destacaron con sus nuevas perspectivas: Abbas Kiarostami, Hou Hsiao-Hsien, Hayao Miyazaki, Deepa Mehta, Mira Nair, Idrissa Ouedraogo, Abderrahmane Sissako, Tsai Ming-Liang, John Woo, Wong Kar-Wai y Zhang Yimou (Borden, D. *et al.* 2008, pp. 392-393).

Esta última época de transición cinematográfica, la era digital, aún esta en sus inicios y sugiere casi con absoluta certeza y seguridad que uno de los rasgos definitorios de la cinematografía es su variabilidad histórica y su continua transformación, así como la conjunción de sus elementos con otros ajenos a la misma (Whissel, 2014, pp. 1-20).

La historia del cine es y ha sido siempre una narrativa de innovación, ya que es de este elemento de lo que se alimenta. Es, a su vez, cíclica y repetitiva en cuanto a su misma innovación. Sin embargo, logra nunca ser igual ni decepcionar la atención de sus más duros espectadores (Cousins, 2015, pp. 487).

El cine tiene una relación intrínseca con una determinada idea de la historia y con una historicidad específica. No es simple y sencillamente un arte que llegó más tarde que los demás por razones puramente subjetivas, ya que fue dependiente del desarrollo de las nuevas formas de comercio, de la política y de la cultura, entre otras (Rancière, 1998, pp. 45-48).

Pertenece, entonces, a un tiempo específico que fue determinado por una cierta idea de la historia como categoría de un destino común con ella. Pertenece a una idea de arte que está vinculada a esta idea de historia y que, por lo tanto, abarca en una conexión específica una serie de posibilidades que corresponden a la tecnología, al arte, al pensamiento y a la política (Rancière, 1998, pp. 45-48).

2. TEORÍA CINEMATOGRAFICA

*“Toda percepción es también pensamiento,
todo razonamiento es también intuición,
toda observación es también invención”. 11*

- **Rudolf Arnheim**
(Arnheim, 2004, p. 5)

La teoría cinematográfica es el estudio de la película y de cómo sus múltiples elementos funcionan juntos para presentar una visión de la realidad. De esta manera, los teóricos cinematográficos adoptan un enfoque académico para explicar la esencia del cine y el modo en que éste es un espejo para las mismas audiencias y para el mundo en general.

La teoría del cine se distingue de la crítica cinematográfica, que implica la evaluación de la eficacia de una película, y de la historia del cine, que explora el desarrollo y la evolución del cine a lo largo del tiempo.

Los teóricos cinematográficos realizan y verifican proposiciones sobre el cine o sobre algún aspecto del mismo. De esta manera, lo hacen por razones tanto prácticas como teóricas (Andrew, 1976, pp. 3-10).

La teoría cinematográfica se estudia, generalmente como ocurre en otras artes y ciencias, por el mero placer de saber y conocer. Se hace para entender un fenómeno que el mundo ha experimentado fructíferamente durante muchos años (Andrew, 1976, pp. 3-10)

Si bien es cierto que no hay garantía de que la teoría cinematográfica profundice en la apreciación del cine, ya que incluso muchos estudiantes afirman que han perdido ese placer original e irreflexivo que todos tienen en una sala de cine, lo que sustituye esta pérdida es el conocimiento y la comprensión de cómo funcionan las cosas (Andrew, 1976, pp. 3-10).

Esta situación en la que el conocimiento de una experiencia empieza a sustituir a la propia experiencia es un fenómeno particularmente moderno. Basta con analizar lo que análogamente ocurre en otras disciplinas para ver cuántas experiencias que no son en sí mismas experiencias de la mente están siendo examinadas racionalmente (Andrew, 1976, pp. 3-10).

Por ejemplo, el fenómeno de la vida sexual del hombre, que ha sido analizado por tantos manuales y guías psicoterapéuticas. También, la religión ha sido sustituida para muchos por la filosofía de la religión o la antropología cultural. Asimismo, se une a este conjunto la estética, que es la indagación racional en el ámbito del arte, un ámbito que paradójicamente no es en absoluto racional (Andrew, 1976, pp. 3-10).

Preguntar si la razón puede ayudar a la experiencia es una cuestión que va más allá del alcance de la teoría cinematográfica, pero es una pregunta que siempre es fundamental realizar y tener presente (Andrew, 1976, pp. 3-10).

Es también cierto que los que estudian cinematografía son capaces de experimentar más tipos de películas que los que no lo hacen, y que los estudiantes del arte ven las películas simples, las películas de su juventud y de su vida cotidiana, de una manera más completa e intensa (Andrew, 1976, pp. 3-10).

En cualquier campo y área de estudio, el conocimiento puede debilitar la experiencia, si el conocedor lo permite. Sin embargo, no es necesario, ya que el conocimiento debe estar relacionado con la experiencia y no ser un sustituto de ella (Andrew, 1976, pp. 3-10).

La teoría del cine es otra vía de la ciencia, y como tal se ocupa de lo general más que de lo particular. No se ocupa principalmente de películas o técnicas individuales, sino de lo que podría llamarse la capacidad cinematográfica en sí misma (Andrew, 1976, pp. 3-10).

Esta capacidad gobierna tanto a los cineastas como al público. Mientras que cada película es un sistema de significados que el crítico de cine intenta poner al descubierto, todas las películas forman en conjunto un sistema, que es el cine, con otros sistemas que son varios géneros susceptibles de ser analizados por el teórico cinematográfico (Andrew, 1976, pp. 3-10).

Es posible equiparar la crítica al concepto de teoría cinematográfica aplicada, del mismo modo que se puede equiparar a la ingeniería al concepto de ciencia física aplicada. No obstante, es fundamental recordar siempre que la crítica cinematográfica puede ser tanto aleatoria y casual como también puede ser sistémica, progresiva y formal (Andrew, 1976, pp. 3-10).

El objetivo, en esta línea de ideas, de la teoría cinematográfica es formular una noción esquemática de la capacidad cinematográfica. Se puede argumentar que el

cine no es una actividad racional y que ninguna descripción esquemática será nunca adecuada para él (Andrew, 1976, pp. 3-10).

Sin embargo, esto solo redirige el debate al problema del conocimiento y de la experiencia. Si se formula el cuestionamiento consistente en medir el valor que tiene el hecho de intentar explicar científicamente el cine, el teórico cinematográfico debe responder que la esquematización de una actividad nos permite relacionarla con otros aspectos de nuestra vida (Andrew, 1976, pp. 3-10).

Al poner una actividad en términos racionales es viable discutirla junto a otras actividades esquematizadas, sean racionales o no. El teórico cinematográfico debería poder discutir su campo con el lingüista o el filósofo de la religión, por ejemplo (Andrew, 1976, pp. 3-10).

Parecería inútil equiparar una teoría cinematográfica, que no es más que un orden de palabras y conceptos, con la experiencia de observar una película. Sin embargo, si pensamos análogamente, podría ser equiparable a negar el valor de la geología, por ejemplo, solo porque reduce los fenómenos de las sustancias terrestres a fórmulas químicas y matemáticas. Son precisamente esas fórmulas las que le permiten al ser humano ver el lugar de la tierra en el conjunto del universo (Andrew, 1976, pp. 3-10).

Del mismo modo, la generalidad de la teoría cinematográfica permite al ser humano comprender una experiencia en términos nuevos, en términos que permiten situarla en el universo de nuestra experiencia como un todo. La experiencia cinematográfica ya no debe ser un aspecto aislado de nuestra existencia (Andrew, 1976, pp. 3-10).

Hay quien podría afirmar que, al situar el cine en un mundo más amplio y al tratarlo en términos que nos permiten cruzarlo con otros tipos de experiencias, se destruye la singularidad de la experiencia cinematográfica (Andrew, 1976, pp. 3-10).

A pesar de lo anterior, el cine puede ser contemplado más allá de una forma singular de estar en el mundo, como otra variante de ser humano, diferente pero relacionada con conceptos como la literatura, el ritual religioso y la ciencia. La teoría cinematográfica espera, entonces, articular este modo de ser humano, esta capacidad cinematográfica (Andrew, 1976, pp. 3-10).

Es posible esperar que todos los teóricos cinematográficos aborden su tema de forma lógica, aunque la lógica de un teórico planteará lo que considera una pregunta importante sobre el cine y, una vez respondida ésta o, en el acto de intentar responderla, se verá obligado a formular otras preguntas relacionadas (Andrew, 1976, pp. 3-10).

Los teóricos cinematográficos se reducen entonces a un diálogo retorcido de preguntas y respuestas, y podemos compararlos provisionalmente con solo examinar el tipo de preguntas que se hacen y la prioridad que se da a cada una de ellas (Andrew, 1976, pp. 3-10).

Sin embargo, el estudio cinematográfico sería banal si se limitara a enumerar todas las preguntas abordadas por cada teórico y las respuestas dadas. Una lista de este tipo no permitiría por sí sola comparar, contrastar y esquematizar las ideas sobre el cine (Andrew, 1976, pp. 3-10).

Para poder comparar a los teóricos es necesario hablar de cuestiones similares clasificando sus preguntas. Todas las preguntas sobre el cine se incluyen en al menos uno de las siguientes categorías, adaptadas de las cuatro causas de Aristóteles, y dividen el fenómeno cinematográfico en los aspectos que lo componen y que pueden ser interrogados (Andrew, 1976, pp. 3-10).

La primera categoría es la materia prima, todo lo que se considera que existe como un estado de cosas dado con el que comienza el proceso cinematográfico.

Posteriormente, los métodos y las técnicas, que comprenden las cuestiones sobre el proceso creativo que da forma o trata la materia prima (Andrew, 1976, pp. 3-10).

En tercer lugar, las formas, que se analizan desde el punto de vista de un proceso completado en el que la materia prima ya ha sido moldeada por varios métodos creativos. Por último, la finalidad o el valor, que se interrelaciona con los aspectos más amplios de la vida, pues aquí entran todas las cuestiones que buscan el objetivo del cine en el universo del hombre (Andrew, 1976, pp. 3-10).

Es fundamental examinar no solo las preguntas que plantea el teórico, sino la base de la que parten esas preguntas y las consecuencias que implican. Es necesario, así, ver cada teoría de la forma más amplia posible, es decir, verla sistemáticamente (Andrew, 1976, pp. 3-10).

3. EL CINE COMO INDUSTRIA

“[El Cine] es la gran ecuación no resuelta entre el arte y la industria”. 12

- **Paul Rotha**

(citado en Nowell-Smith, 1996, p. xix)

El concepto de cinematografía tiene como significado puro la “captación y proyección sobre una pantalla de imágenes fotográficas en movimiento” (RAE, 2022). Por su parte, el concepto de cine tiene como significado principal la “técnica, arte e industria de la cinematografía” (RAE, 2022).

El cine fue la primera, y sigue siendo la mayor, de las formas de arte industrializadas que han dominado la vida cultural del siglo XX. Desde sus humildes comienzos en los recintos feriales, se ha elevado hasta convertirse en una industria de miles de millones de dólares, así como en el arte contemporáneo más espectacular y original que existe (Nowell-Smith, 1996, pp. xix-xxii).

Como forma de arte y como tecnología, el cine existe desde hace apenas más de cien años. Los primitivos dispositivos cinematográficos surgieron y empezaron a ser explotados en la década de 1890, casi simultáneamente en Estados Unidos, Francia, Alemania y Reino Unid. En veinte años, el cine se había extendido a todas las partes del mundo (Nowell-Smith, 1996, pp. xix-xxii).

Así, desarrolló una tecnología sofisticada y se encaminó a convertirse en una industria importante, proporcionando la forma más popular de entretenimiento al público de las zonas urbanas de todo el mundo, atrayendo la atención de diversos empresarios, artistas, científicos y políticos (Nowell-Smith, 1996, pp. xix-xxii).

El cine, así como todos los anuncios que los sustentan, son los medios de comunicación más difundidos para comunicar a las personas lo que significa ser una persona (Andersen, 2019, pp. 37-42). Además del entretenimiento, el medio cinematográfico pasó a utilizarse con fines educativos, propagandísticos y de investigación científica (Nowell-Smith, 1996, pp. xix-xxii).

En un principio, se formó a partir de la fusión de elementos como el vodevil, el melodrama popular y la conferencia ilustrada, adquiriendo rápidamente un carácter artístico que ahora empieza a perderse, ya que junto a él han surgido otras formas de comunicación y entretenimiento de masas que compiten con su hegemonía (Nowell-Smith, 1996, pp. xix-xxii).

Los límites del cine en este sentido, como industria, son más amplios que las películas que la institución artística produce y pone en circulación. Así, incluye al público y a las personas que trabajan en ella, desde las estrellas hasta los técnicos y las acomodadoras, así como los mecanismos de regulación y control que determinan qué películas desea ver el público y cuáles no (Nowell-Smith, 1996, pp. xix-xxii).

Mientras tanto, fuera de la institución cinematográfica, pero presionando constantemente sobre ella, está la historia en un sentido más amplio, el mundo de las guerras y la revolución, de los cambios en la cultura, la demografía y el estilo de vida, de la geopolítica y la economía global (Nowell-Smith, 1996, pp. xix-xxii).

No es posible entender el cine sin reconocer que, más que cualquier otro arte, y principalmente debido a su enorme popularidad, ha estado constantemente a merced de fuerzas que escapan a su control, a la vez que tiene el poder único de influir en la historia (Nowell-Smith, 1996, pp. xix-xxii).

Las historias de la literatura y de la música, por ejemplo, quizá puedan escribirse simplemente como historias de los autores y de sus obras, sin hacer referencia a las tecnologías de impresión y grabación y a las industrias que las despliegan, o al mundo en el que vivían y viven tanto los artistas como su público. Con el cine, esto es imposible. Es necesario situar las películas en el contexto sin el cual no existirían, y mucho menos tendrían sentido (Nowell-Smith, 1996, pp. xix-xxii).

El cine es arte popular, y no en el concepto antiguo de arte que emana del pueblo y no de las élites cultas, sino en el sentido distintivo del siglo XX de un arte transmitido por medios mecánicos de difusión masiva, el cual extrae su fuerza de la capacidad de conectar con las necesidades, intereses y deseos de un público amplio y masificado (Nowell-Smith, 1996, pp. xix-xxii).

Hablar del cine en el nivel en que se relaciona con este gran público es plantear de nuevo, de forma aguda, la cuestión del cine como arte e industria. El cine es industrial casi por definición, gracias al uso de tecnologías industriales tanto para la realización como para la proyección de las películas (Nowell-Smith, 1996, pp. xix-xxii).

Asimismo, el cine es industrial en un sentido más fuerte, en el sentido de que, para llegar a grandes audiencias, los sucesivos procesos de producción, distribución y

exhibición han sido organizados industrialmente, y generalmente de forma capitalista, en una poderosa y eficiente máquina (Nowell-Smith, 1996, pp. xix-xxii).

El funcionamiento de esta gran máquina, y lo que ocurre cuando deja de funcionar, es evidentemente de la mayor importancia para entender el cine. Pero el cine no es sólo esta máquina, y ciertamente no puede contarse desde el punto de vista de la máquina y de las personas que la controlan. El cine industrial no es el único tipo de cine (Nowell-Smith, 1996, pp. xix-xxii).

En el cine, las exigencias del arte de la industria no son siempre las mismas. Es una forma de arte industrial que ha desarrollado formas industrializadas de producir arte. Es un hecho que a la estética tradicional le ha costado mucho asumir, pero no por ello deja de ser un hecho (Nowell-Smith, 1996, pp. xix-xxii).

De esta manera, es un fenómeno global único que se extiende rápidamente por todo el mundo y está controlado, en gran medida, por un único conjunto de intereses comerciales entrelazados (Nowell-Smith, 1996, pp. xix-xxii).

Por otro lado, también cuenta la historia de muchos cines diferentes, que crecen en distintas partes del mundo y afirman su derecho a una existencia independiente, a menudo desafiando a las fuerzas que intentan ejercer el control y abrirse, es decir, dominar el mercado a escala mundial (Nowell-Smith, 1996, pp. xix-xxii).

En un primer momento, el cine puede ser una gran máquina, pero se compone de muchas partes, y se pueden adoptar muchas actitudes diferentes tanto hacia las partes como hacia el conjunto. Los puntos de vista del público, de los artistas y de las industrias y los industriales del cine son a menudo divergentes (Nowell-Smith, 1996, pp. xix-xxii).

Para hacer una película, debe existir la conjunción de una gran variedad de fuerzas que deben conspirar, incluyendo todos los exigentes factores económicos, políticos

y tecnológicos, tan pocos de los cuales los poetas, pintores o músicos individuales tienen que considerar. Es complejo que alguna sobreviva al arduo proceso de hacer cine (Monaco, 2009, p. 318).

Sin embargo, como el cine ha sido el principal canal de expresión de nuestra política en el siglo XX, también ha demostrado ser el principal escenario para la expresión de nuestra estética. Al ser un medio tan público, se trata, intencionadamente o no, de cómo vivimos juntos como seres humanos. Asimismo, al ser un medio tan amplio y abarcador, ofrece oportunidades inigualables para la expresión de ideas y sentimientos estéticos (Monaco, 2009, p. 318).

El cine es uno de los medios dominantes para difundir las normas culturales dentro de las poblaciones locales y globales, así como para denigrar las normas reales o ficticias de las culturas marginadas, externas e internas a la sociedad en cuestión (Satyananda, 2022, pp. 1-12).

Irónicamente, aunque el cine refleja las interacciones sociales, también está integrado en un sistema real de producción cinematográfica y tecnologías de difusión cultural, a menudo dirigido a un objetivo de generación de valor en forma de dinero para la venta de imágenes culturales (Satyananda, 2022, pp. 1-12).

Las películas nos muestran una amplia gama de comportamientos sociales coherentes con las observaciones del mundo real. Por ejemplo, exponen diversos comportamientos de interacción social, interpretación e incrustación en una cultura o culturas con todos los sesgos que surgen de esa inculturación (Satyananda, 2022, pp. 1-12).

En las películas observamos, por ejemplo, la intimidación, la interrupción, la creación, la discusión, el acuerdo, el regalo, el robo, los celos, el intercambio, la cooperación, la explotación y, a veces, la destrucción (Satyananda, 2022, pp. 1-12).

En esta línea de pensamiento, muestran toda la gama de relaciones de las ciencias sociales: psicológicas, políticas, sociológicas, culturales, económicas y ecológicas. Los comportamientos se presentan a menudo en el contexto de crisis personales, familiares, comunitarias o sociales (Satyananda, 2022, pp. 1-12).

En su primer siglo de existencia, el cine ha producido obras de arte dignas de compararse con las obras maestras de la pintura, la música y la literatura. Pero éstas son sólo la punta del iceberg de una forma de arte cuyo crecimiento hasta la actualidad no ha tenido precedentes en la historia de la cultura mundial (Nowell-Smith, 1996, pp. xix-xxii).

El cine está, indudablemente, inmerso en toda la historia del siglo XX y seguirá estándolo en el futuro. Ha contribuido a modelar, y también a reflejar, la realidad de nuestro tiempo, así como a dar forma a las aspiraciones y a los sueños de los pueblos de todo el mundo. Es un logro único y ocupa, por ello, un lugar fundamental en el amplio mundo de la cultura y la historia (Nowell-Smith, 1996, pp. xix-xxii).

4. FILOSOFÍA Y CINEMATOGRAFÍA

“La obra cinematográfica nos cuenta la historia humana superando las formas del mundo exterior, es decir, el espacio, el tiempo y la causalidad, y ajustando los acontecimientos a las formas del mundo interior, es decir, la atención, la memoria, la imaginación y la emoción”. 13

- **Hugo Münsterberg**
(citado en Vaughan, 2013, p. 139)

El estudio de la cinematografía puede llevarnos a alcanzar una visión fundamentalmente nueva sobre la naturaleza de la realidad y de la existencia humana. Las películas son, intencionalmente o no, paralelas a las principales filosofías y son, por lo tanto, filosóficas en sí mismas (Shaw, 2008, pp. 1-5).

Desde los inicios de la cinematografía, ha existido un antiguo debate entre sus críticos y sus teóricos sobre las características y las capacidades distintivas del mismo (Andersen, 2019, pp. 80-102).

En el centro de este debate, entre los realistas y los formalistas, está el cuestionamiento referente a la manera en la que el cine, como medio, se relaciona con la realidad. Los realistas sostienen que lo que hace único al cine es su conexión directa con lo real (Andersen, 2019, pp. 80-102).

Dado que la cinematografía, en su mayor parte, se compone de fotografías secuenciales creadas al apuntar una cámara a algo en el mundo, parece que debería ser capaz de capturar y preservar la realidad tal y como es, en todo su detalle cambiante. Puede tomar el momento fugaz y aferrarse a él, para poder experimentarlo una y otra vez (Andersen, 2019, pp. 80-102).

Esto fue comparado por los realistas, particularmente por el filósofo francés André Bazin, con la forma en la cual los antiguos egipcios conservaban a sus seres queridos como momias, pero sugirieron que el cine lo hacía aún mejor, ya que podía mantener las cosas vivas (Bazin, 2005, pp. 9-16).

En contraposición, los formalistas insisten en que el cine transforma la realidad. Así, cuando la realidad es captada en la película se convierte en algo distinto a lo que era y se experimenta de forma diferente. La riqueza sensorial del mundo se reduce a lo auditivo y a lo visual. Lo distintivo del cine, para los formalistas, no es que capte la realidad, sino que la transforme (Arnheim, 2006, pp. 8-34).

El enfoque dominante de la cinematografía, uno que las audiencias suelen asociar con Hollywood, pero que se aplica en diversos grados en la mayoría de las principales tradiciones cinematográficas del mundo, no es estrictamente realista ni formalista (Andersen, 2019, pp. 80-102).

En esta línea de pensamiento, se centra en la narración dramática a través del cine. Las películas de estilo clásico no se limitan a dejar que la realidad se desarrolle, sino que la presentan de la manera que más atraiga la atención y el compromiso emocional del público (Andersen, 2019, pp. 80-102).

Aunque no es necesario que sean realistas, sí deben serlo en el sentido de que las audiencias puedan suspender la incredulidad lo suficiente como para relacionarse y preocuparse por sus personajes, así como por las situaciones en las que se encuentran (Andersen, 2019, pp. 80-102).

A pesar de que las películas clásicas no presenten la realidad tal y como es, sí se caracterizan por transportar a su público a una nueva realidad, así como por ofrecer una ventana a otro mundo y permitir que su público lo experimente indirectamente (Andersen, 2019, pp. 80-102).

En el momento en el cual apreciamos una obra cinematográfica pareciera que estamos mirando el mundo a través de una gran ventana, o que la cámara en sí misma funcionara como nuestro propio par de ojos, observando al mundo a nombre y por cuenta nuestra, e interactuando íntimamente con él (Vaughan, Hunter, 2013, pp. 35-38).

Por una parte, la cámara se mueve y la imagen se desplaza. Por otra, la secuencia se corta y se traslada a otra toma. De un momento a otro se genera, de esta manera, la sensación de que una idea está creándose y de que un hilo de pensamiento nuevo está produciéndose (Vaughan, Hunter, 2013, pp. 35-38).

Sin embargo, estas sensaciones no solo ocurren dentro de nuestro ser, sino que se encuentran inmersas en la pantalla, en el proceso externo y anterior a la creación de la película que está desarrollándose en ese momento. Las sensaciones anteriores generan el surgimiento de apenas el inicio de algunos cuestionamientos

de índole filosófico, como la inquietud acerca de si una película es un tipo de percepción o un modo de conciencia (Vaughan, Hunter, 2013, pp. 35-38).

A su vez, es posible cuestionarse, en caso de que la respuesta a la primera duda sea afirmativa, si el pensamiento es aquella actividad realizadora de esa percepción y, en dado caso, quién es el sujeto de esa experiencia (Vaughan, Hunter, 2013, pp. 35-38).

Es importante señalar que el debate en su conjunto, entre el realismo y el formalismo, por un lado, y entre éstos y el estilo clásico, parte de una premisa básica. Esa es que la realidad es lo que hay, antes de que la cámara la capte (Andersen, 2019, pp. 80-102).

Los realistas afirman que el cine capta y preserva la realidad. Asimismo, permite al público experimentar las cosas tal y como son. Los formalistas sostienen que el cine manipula la realidad, transformando lo que presenta (Andersen, 2019, pp. 80-102).

Las películas clásicas llevan al público a una nueva realidad, crean mundos cinematográficos que son similares, en algunos aspectos, pero en diversos grados diferentes del mundo real que habitan sus espectadores en su vida cotidiana (Andersen, 2019, pp. 80-102).

Los realistas presuponen, entonces, que la realidad es tal que la cámara puede captarla y que el encuentro con la realidad puede ser evocado en la pantalla. Las películas clásicas parecen hacer aparecer nuevas realidades y los formalistas insisten en que lo que obtienen en la pantalla no es la realidad sino su distorsión por la cámara. Todo esto supone, una vez más, que la distinción entre la realidad y sus distorsiones por la cámara son, en alguna medida, claras (Andersen, 2019, pp. 80-102).

Para los realistas, en el momento en el que presenciamos una película que parece real, nuestra respuesta natural es creerla, aceptar la independencia de la realidad que representa. Las películas clásicas, por el contrario, exigen al espectador que suspenda la incredulidad, para que se deje atrapar y se preocupe por la historia que representan. La apreciación de una película formalista no requiere creencia, pero generalmente sí exige atención y reflexión (Andersen, 2019, pp. 80-102).

Los filósofos en general han tendido a sospechar tales suposiciones. Lo que las personas tienden a considerar como lo real incluye solo las cosas que les rodean, entendidas de la forma en que se suele pensar en ellas, como entidades autocontenidas con las que podemos interactuar (Andersen, 2019, pp. 80-102).

Así, han defendido sistemáticamente que es necesario mirar más allá de las ideas ordinarias sobre la realidad, más allá de las opiniones extraídas de nuestras experiencias y de nuestra educación cotidiana sobre cómo son las cosas. Suelen considerar que la respuesta a la pregunta sobre la naturaleza de la realidad no es del todo evidente (Andersen, 2019, pp. 80-102).

Si parece serlo, eso es parte del problema, y es que la forma en que las cosas parecen ser no siempre es como realmente son. A menudo nos equivocamos en nuestras valoraciones de situaciones concretas, y no es imposible que nos equivoquemos en casi todo (Andersen, 2019, pp. 80-102).

A veces nos desconcierta la visión del mundo de los demás, pero es probable que a ellos les desconcierte la nuestra. Aunque uno u otro pueda tener razón, el hecho de que al menos uno de nosotros esté equivocado implica que hay una diferencia entre cómo nos parecen las cosas en su conjunto y la forma en la que las cosas, en general, son realmente (Andersen, 2019, pp. 80-102).

Como mínimo, solo vemos una parte de las cosas como nos parecen, dadas nuestras historias, antecedentes, educación y experiencia, y con base al carácter

específico de nuestro aparato cognitivo y sensorial. La filosofía comienza con esta justa percepción, de que las cosas pueden no ser como parecen, y con ello la cuestión de cómo son realmente (Andersen, 2019, pp. 80-102).

Las apariencias son convincentes, y se necesita un trabajo especial para cultivar la percepción de que las cosas no son como parecen. Afirmar que alguien parece decir la verdad significa que hay razones para pensar que lo es y que no es en absoluto evidente que no lo sea (Andersen, 2019, pp. 80-102).

Lo que las cosas parecen ser es lo que consideramos que son, a menos que haya razones de peso para pensar que no lo son. Así que, aunque la filosofía parte de la distinción entre apariencia y realidad, no es una distinción fácil ni evidente de hacer (Andersen, 2019, pp. 80-102).

Sin embargo, este fenómeno sí lo es en el cine. En su mayor parte, en el transcurso de nuestra vida cotidiana, tomamos las apariencias como reales. Sin embargo, no lo hacemos cuando la apariencia está en la pantalla (Andersen, 2019, pp. 80-102).

Cuando vamos al cine, tenemos lo que podríamos considerar una ventaja filosófica en el sentido de que, entonces, distinguimos naturalmente entre la apariencia y la realidad. Distinguimos entre lo que vemos en la pantalla y lo que consideramos verdaderamente real (Andersen, 2019, pp. 80-102).

Sin embargo, el atractivo de la cinematografía radica en el hecho de que respondemos a ella de alguna manera. Nos preocupamos por los personajes, atrapados en situaciones que se parecen a las que conocemos de la vida cotidiana, y reconocemos lo que vemos en la pantalla más o menos de la misma manera que reconocemos las cosas de nuestra experiencia cotidiana (Andersen, 2019, pp. 80-102).

De esta manera, aunque las películas presentan una apariencia que sabemos que no es real, obtienen su poder de su mismo atractivo. Consiguen presentar una apariencia que reconocemos como irreal, pero que, a pesar de estar conscientes de ello, nos atrae, convenciéndonos de que nos interese por ella y nos preocupemos por lo que ocurre, como si las situaciones, los acontecimientos y las personas que retrata en la pantalla fueran de hecho reales (Andersen, 2019, pp. 80-102).

A diferencia de la vida cotidiana, en la que la distinción entre lo que parece ser y lo que realmente es no parece evidente, cuando vemos una película, la distinción parece natural. Sabemos que lo que vemos en la pantalla es una apariencia. Sin embargo, la película no nos atrapa a menos que la encontremos convincente, a menos que la aceptemos, por el momento, como si realmente lo fuera (Andersen, 2019, pp. 80-102).

Para disfrutar de la película debemos suspender la incredulidad, lo que parece significar que debemos dejarnos atrapar por la experiencia de lo que aparece en la pantalla como si fuera algo verdaderamente real (Andersen, 2019, pp. 80-102).

En términos filosóficos, lo que la cinematografía consigue hacer aparecer es, precisamente, la distinción entre apariencia y realidad. Tal vez este es el punto de encuentro más básico de la cinematografía con la filosofía (Andersen, 2019, pp. 80-102).

La cinematografía evoca, naturalmente, la conciencia de la distinción entre la apariencia y la realidad, nos pone en presencia de algo que parece ser real pero no lo es, y provoca así que nos planteemos lo que significa ser real (Andersen, 2019, pp. 80-102).

Las películas nos muestran cómo sería la experiencia de los eventos que retratan desde una variedad de perspectivas específicas. En realidad, no adoptamos esas

perspectivas, sino que mantenemos nuestra propia perspectiva y podemos apartar la vista de la pantalla y mirar alrededor de la sala de cine o del lugar desde el que vemos la película (Andersen, 2019, pp. 80-102).

La película no nos introduce en la situación en la que se produjo el acontecimiento y, a pesar de ello, esa situación parece aparecer, indirectamente, a través de la imagen. Lo que parece aparecer en una apariencia es algo real. Las imágenes en movimiento, de esta manera, parecen mostrarnos algo real, un acontecimiento cuya realidad es independiente de la propia imagen (Andersen, 2019, pp. 80-102).

Las películas, como hemos visto, ofrecen una apariencia de realidad, ya sea la realidad de una situación independiente, la representación realista de un mundo ficticio o la realidad del proceso de realización (Andersen, 2019, pp. 80-102).

El tema dominante de la cinematografía, por tanto, es la realidad humana, la realidad tal y como aparece. La realidad humana se despliega en forma de historias y, en la medida en que consideramos que la realidad última es la que se revela a sí misma, esto ocurre a través de la narración de esas mismas historias (Andersen, 2019, pp. 80-102).

Sin embargo, no es cualquier historia. Las historias en las que nos descubrimos a nosotros mismos no tienen necesariamente que ser verdaderas, pero sí tienen que ser veraces en el sentido de que reflejen nuestra sensación de cómo es la realidad. Debemos ser capaces de suspender la incredulidad ante ellas. Tienen que ser tales que, de hecho, muestren a la audiencia algo sobre sí mismo y sobre la condición humana (Andersen, 2019, pp. 80-102).

Las películas hacen algo más que proporcionar modelos de conducta. Nos reflejan en líneas generales lo que creemos que es el mundo. No solo no podemos vernos a nosotros mismos, sino que tampoco podemos aclarar nuestra forma de ver el mundo sin algún punto de comparación o contraste (Andersen, 2019, pp. 178-180).

En este sentido, pueden proporcionar ese punto de comparación y contraste. Al otorgar una apariencia que puede ser comparada con nuestras propias perspectivas, las películas nos permiten ver que lo que observamos no es la forma en que las cosas son, sino cómo nos parecen (Andersen, 2019, pp. 178-180).

A su vez, nos permiten evaluar críticamente nuestras concepciones y comprendernos a nosotros mismos (Andersen, 2019, pp. 178-180). La reflexión sobre el cine puede formar parte de lo que Sócrates llamaba "la vida examinada". (citado en Andersen, 2019, pp. 179).

El tema principal de la cinematografía es la realidad tal y como se nos presenta, la realidad a escala humana. Las películas nos cuentan historias sobre otras personas, al mismo tiempo que nos enseñan sobre nosotros mismos. La cinematografía nos muestra el mundo que habitamos y, por lo tanto, nos enseña cómo las personas han moldeado ese mundo a través de sus actividades (Andersen, 2019, pp. 178-180).

Al mismo tiempo, las películas dan forma a las ideas y a las actitudes de sus espectadores, influyendo en ellos de manera sutil para que rehagan el mundo según las imágenes que se les presentan. Aunque las películas pueden funcionar como espejos, no hay garantía de que la imagen que se presenta no esté distorsionada. Por eso, una buena crítica cinematográfica es vital para que las distorsiones no pasen desapercibidas (Andersen, 2019, pp. 178-180).

La cinematografía, desde sus inicios y en sus formas más simples, tuvo el poder de atrapar al público al generar la impresión de que estaba viendo algo real, a pesar de que sabía que era simplemente una secuencia de imágenes. Es, en otras palabras, una apariencia (Andersen, 2019, pp. 178-180).

Al ver una película, pareciera que las acciones y los acontecimientos que observamos y que tienen lugar en la pantalla se desarrollaran de forma autónoma. Parece como si tuvieran lugar en el lugar desde el que los observamos (Andersen, 2019, pp. 178-180).

Así, el cine no solo puede ofrecer un espejo que nos permita reflexionar sobre las ideas concretas que podamos tener sobre el mundo, sino que también ofrece un espejo a través del cual se pone de manifiesto nuestra situación con respecto a la realidad en su conjunto (Andersen, 2019, pp. 178-180).

Dado que nuestra relación con las imágenes de la pantalla es análoga a nuestra relación con las apariencias en general, el cine tiene el potencial de iluminar el contraste entre realidad y la apariencia con el que comienza la filosofía (Andersen, 2019, pp. 178-180).

La cinematografía es interesante desde el punto de vista metafísico porque nos presenta una apariencia de la realidad que sí sabemos que es una apariencia. Por lo tanto, nos permite dar un paso atrás y reflexionar sobre lo que consideramos que es la realidad (Andersen, 2019, pp. 178-180).

Por último, la cinematografía puede provocar ideas, llevando a su público a plantearse preguntas sobre la realidad que se presenta a través del cine, o a considerar la naturaleza del propio cine y de por qué lo encontramos fascinante (Andersen, 2019, pp. 178-180).

Todas las películas tienen el potencial de mostrarnos algo sobre quiénes somos, qué nos importa y qué consideramos real. Algunas de las mejores películas desafían nuestra comprensión de nosotros mismos, provocando que nos replanteemos nuestros valores y que revisemos nuestra visión de la realidad (Andersen, 2019, pp. 178-180).

No obstante el hecho de que, a veces, ir al cine no parece más que un simple entretenimiento para distraerse, las películas provocan, nos demos cuenta o no, una reflexión sobre cuestiones relativas a la naturaleza de la experiencia humana y a nuestras obligaciones con los demás. Asimismo, sobre temas de interpretación y consideraciones sobre el impacto y la importancia del arte (Andersen, 2019, pp. 178-180).

Las películas, al igual que la filosofía, pueden tratar sobre cualquier cosa y adoptar una amplia gama de estilos. Derivado de que las películas pueden abordar casi cualquier tema concebible, sin duda pueden tratar muchos de los temas de los que han hablado los filósofos (Andersen, 2019, pp. 37-42)

A su vez, pueden representar vívidamente los tipos de realidades alternativas y mundos posibles que los filósofos a veces invocan para ayudar a darle sentido. Puede que no profundicen tanto como un tratado o una novela, pero en poco tiempo pueden transmitir un mensaje convincente y convencer al público de que se preocupe por temas que nunca había considerado (Andersen, 2019, pp. 37-42).

Podría decirse que las películas que más fascinan, y sin duda las más populares, cuentan historias sobre personas, ya sean documentales o de ficción. Pueden, naturalmente, mostrar a personas que tratan y piensan sobre temas filosóficos. También pueden mostrar que, independientemente de que las personas que representan piensen realmente en esas cosas, sus situaciones y acciones pueden entenderse mejor en las películas filosóficas (Andersen, 2019, pp. 37-42).

Las películas son capaces de mostrar algunas de las formas en las cuales la percepción de los sentidos y la memoria son sesgadas y poco fiables. Cuentan historias sobre personas que se comportan de forma que aprobamos o desaprobamos, a veces presentando pruebas de que lo que hacen está bien o mal, y a veces sugiriendo que las actitudes que las condenan son en sí mismas infundadas (Andersen, 2019, pp. 37-42).

Asimismo, como otras grandes obras de arte, logran impulsarnos a ver y pensar de forma diferente. Pueden tanto entretener a su público como hacer que reflexione sobre algunas de las más grandes cuestiones humanas (Andersen, 2019, pp. 37-42).

En esta línea de pensamiento, logran evocar la realidad con tanta fuerza que nuestras reflexiones sobre lo que nos presentan son relevantes para nuestra comprensión de las realidades que experimentamos fuera del cine. Así, nos animan a suspender la incredulidad y nos ofrecen la ocasión de reflexionar sobre lo que estamos dispuestos a aceptar como posible (Andersen, 2019, pp. 37-42).

El hecho de que, al mismo tiempo que suspendemos la incredulidad, no nos lo creamos realmente, y siempre seamos al menos vagamente conscientes de que lo que estamos viendo no es real, también puede permitirnos alcanzar la distancia crítica que ayuda a agudizar nuestras intuiciones (Andersen, 2019, pp. 37-42).

Al observar, por ejemplo, las acciones de un personaje de ficción en la pantalla, podemos evaluar su moralidad de la misma manera que lo haríamos con una persona de nuestro círculo social (Andersen, 2019, pp. 37-42).

Sin embargo, como sus acciones no nos afectan, y al final tenemos que admitir que no afectan a nadie directamente, estamos en mejor posición después de los hechos para reflexionar sobre la justicia de nuestros juicios (Andersen, 2019, pp. 37-42).

Es importante recalcar que, aunque las acciones de los personajes de ficción en la pantalla no afectan a nadie directamente, sí pueden afectar a su público indirectamente al influir en su comportamiento (Andersen, 2019, pp. 37-42).

El tema del impacto del cine, y del poder de sus representaciones para influir en la forma en que las personas interpretan el mundo y actúan, es una cuestión de clara

relevancia filosófica. Aunque las películas no sean más que una apariencia, aparecen en el mundo real y tienen consecuencias en el mundo real (Andersen, 2019, pp. 37-42).

Esta fue en parte la razón por la que el filósofo Platón planteó su preocupación por el teatro y la poesía griegos en su república. Le preocupaba que los niños, particularmente, aprendieran a actuar y a lo que debían aspirar a través de las historias que absorbían desde una edad muy temprana (Andersen, 2019, pp. 37-42).

Por ello, es viable decir que el cine tiene una afinidad natural con la exploración filosófica de la vida humana, la sociedad y la cultura. Las películas pueden hacernos reflexionar directamente sobre lo que estamos dispuestos a aceptar como humanos. Tienen el potencial de ampliar nuestra capacidad de reconocer la actividad humana en la vida de personas a las que de otro modo estaríamos muy poco expuestos (Andersen, 2019, pp. 37-42).

Las historias que contamos, sobre quién las contamos y quién las cuenta tienen una profunda influencia en cómo determinamos colectivamente quiénes somos y cómo es posible y deseable ser (Andersen, 2019, pp. 37-42).

Esta es quizás la afinidad filosófica más poderosa e importante de las películas. Se basan en el hecho de que damos sentido a las películas más o menos del mismo modo que damos sentido a nuestras vidas (Andersen, 2019, pp. 37-42).

FIN DEL CAPÍTULO

En este capítulo se desarrolló, en primer lugar, la historia cinematográfica. Posteriormente, se expuso el concepto de la teoría cinematográfica, así como su relevancia. En tercer lugar, se enunció el concepto del cine en su sentido y en su relación con la industria. Por último, se profundizó en la relación fundamental entre la cinematografía y filosofía, lo cual es indispensable para comprender el objetivo final de este trabajo académico.

El siguiente capítulo trata en concreto la relación sustancial que, en mi visión, existe entre la filosofía del derecho y la cinematografía. Asimismo, versa sobre la importancia de revelar puentes intelectuales entre distintas aras de estudio.

III. UN PUENTE ENTRE EL DISCURSO FILOSÓFICO JURÍDICO Y EL CINEMATOGRAFÍCO

“La relación entre las cosas es más importante que las cosas mismas”. 14

- **Jean Mitry**

(1963, citado en Vaughan, Hunter, 2013, p. 101)

Este tercer y último capítulo constituye la resolución del presente trabajo académico. En los dos capítulos anteriores expuse, de manera independiente, las áreas de estudio de la filosofía en general y de la filosofía del derecho en concreto, así como de la cinematografía.

De esta manera, lo hice con un enfoque tendiente a comprender la unión posterior de las mismas en su conjunto, la cual encuentra su lugar en este apartado.

En primer lugar, el objetivo de este capítulo es describir el concepto al cual me atrevo a referirme como puente intelectual, así como su importancia para la vida y para cualquier área de estudio, tanto teórica como práctica.

Asimismo, el capítulo tiene la intención de revelar la existencia en concreto de ese puente intelectual. Posteriormente, la finalidad es unir ese puente intelectual. En consecuencia, expondré el vínculo indisoluble que existe entre la filosofía del derecho y la cinematografía.

1. REVELANDO UN PUENTE INTELECTUAL

“Los abogados son narradores populares que operan en una cultura de narración auditiva y visual... Contamos historias con argumentos complicados y temas claros que se destilan fácilmente... Hablamos y pensamos de manera cinematográfica”. 15

- **Philip N. Meyer**

(1993, citado en Battisti, 2012, p. 126)

Un puente es una “construcción de piedra, ladrillo, madera, hierro, hormigón, etc., que se construye y forma sobre los ríos, fosos y otros sitios, para poder pasarlos” (RAE, 2021). En el núcleo de este concepto radica un conjunto de ideas fundamentales para el desarrollo del ser humano en sociedad: la comunicación, la unión y el intercambio.

Esa construcción, en mi opinión, no debe limitarse únicamente al ámbito terrenal. Más allá del mismo, lo realmente fundamental es el descubrimiento de lo que análogamente considero viable llamar puentes intelectuales, los cuales nos permitan enlazar y transmitir el conocimiento, tanto el tangible como el intangible.

A través de la interdisciplinariedad, el fin último de estos puentes intelectuales es el progreso personal y colectivo, así como la búsqueda por la verdad y, eventualmente, la tendencia al perfeccionamiento humano.

Un puente terrenal, como el definido anteriormente, conecta un terreno ya existente que puede ser conocido para algunas personas, pero previa y totalmente desconocido para otras. Incluso puede conectar un terreno ya conocido teóricamente para todos, pero no explorado físicamente derivado de los obstáculos que impiden su visita.

Más allá, es posible que ese terreno ya fuera explorado por unos cuantos y visitado en algunas ocasiones, pero no de manera constante, abiertamente pública y a fondo por la dificultad para acceder al mismo.

Así, un puente terrenal no solo otorga un ingreso, sino que permite una entrada persistente, fluida y global al referido terreno. La unión de ambos terrenos, entonces, ya existía en potencia porque pertenecen a un mismo dominio físico.

Análogamente, los puentes intelectuales pueden ejercer la misma función que los terrenales, pero con las diversas áreas de estudio existentes. Si en los tres párrafos

anteriores sustituimos la frase “puente terrenal” por “puente intelectual” y, a su vez, suprimimos la palabra “terreno” por una que defina a cualquier área de estudio, la que sea que se prefiera, es posible observar ese hecho. Asimismo, la unión entre ambas disciplinas ya existía en potencia derivado de que forman parte del mismo dominio cultural.

Esta construcción de puentes intelectuales es aparentemente más compleja, ya que no depende de materiales como la madera y el hierro, sino de aquellos como la educación y la sabiduría.

Sin embargo, los materiales más importantes para su edificación convierten esta tarea en una que es realizable por cualquier persona, ya que lo verdaderamente necesario es la formulación de preguntas, del tipo que sea, así como la ética, el interés intelectual y la curiosidad académica, mientras sean saludables y estén bien sustentadas.

Más allá de lo anterior, mientras que en el ejemplo de los puentes terrenales los obstáculos para la construcción y los que se encuentran por debajo del mismo son de carácter primordialmente material, como las fosas y los ríos, las dificultades que se encuentran para atravesar y para unir dos o más áreas de estudio son, esencialmente y en la mayoría de las ocasiones, mentales o de origen externo al sujeto que lo realiza.

La pereza mental, la falta de motivación, la crítica, el conformismo, las tradiciones férreas perjudiciales y las opiniones nocivas colectivas representan algunos de los mismos. Superarlos, consecuentemente, es más sencillo y depende únicamente de la voluntad, del autoconocimiento y de la conciencia de la persona.

Ahora bien, es interesante analizar si esta creación de puentes intelectuales es una simple invención, una ocurrencia sin utilidad surgida de la nada, o una importante

revelación cuya existencia ya permeaba e influía en nuestras vidas desde antes de definirlo como tal.

Inventar es “hallar o descubrir algo nuevo o no conocido” (RAE, 2021). A su vez, descubrir es “manifestar, hacer patente” y “hallar lo que estaba ignorado o escondido...” (RAE, 2021). Por su parte, revelar es “descubrir o manifestar lo ignorado o secreto” y “hacer visible la imagen impresa en la placa o película fotográfica” (RAE, 2021).

El inicio de una invención y de una revelación se realiza igual que como se ha compuesto la mayoría de la filosofía, del arte y del derecho, así como se han hecho los avances de la filosofía del derecho y del cine en concreto: demostrando puentes y analogías entre las disciplinas, entre las personas, entre sus creaciones, entre su conducta y entre sus formas de organización.

Si algo requiere la filosofía es analizar, es preguntar, es pensar, es descubrir y es buscar los principios y las causas para saber de dónde se viene y a dónde se va.

Así como los juristas en el derecho romano transformaron al derecho en arte, es decir, tomaron una necesidad humana que ya existía desde el inicio de los tiempos, como lo es dar a cada quien lo suyo, para exponer y perfeccionar al derecho, así es como deben revelarse intelectualmente nuevas áreas de estudio.

De la misma manera, así como los científicos e innovadores que, trabajando en sus fábricas y en sus laboratorios, unieron las técnicas de la fotografía y de los medios primitivos de proyección para crear el cine, así es como deben inventarse y descubrirse nuevas disciplinas en coexistencia.

Es difícil imaginar la existencia de disciplinas independientes en su totalidad. Con la excepción de la filosofía, tal vez, lo anterior es imposible y también contrario a la

naturaleza de cualquier concepto. La interdisciplinariedad y la armonía son, así, innatas a todas las áreas de estudio.

No puede haberse formado una sin ayuda de la otra, y si es que se formó una sin ayuda de la otra, no pudo haberse desarrollado hasta su punto actual sin la colaboración de otra más. Incluso, en ocasiones, una no pudo dejar de existir sin la participación de la otra.

Desde ahí se revelan los puentes y las conexiones naturales. En consecuencia, el derecho no existe como ente único, lo hace bajo el amparo del concepto de interdisciplinariedad.

En esta línea de pensamiento, el puente intelectual que une a la filosofía del derecho con la cinematografía, así como su producto, que es el discurso filosófico jurídico y cinematográfico, es en principio una invención. Pero no es simplemente una invención cualquiera.

Es una invención de existencia precedente, no conocida y previamente ignorada. Un descubrimiento que ya esperaba, desde hace mucho tiempo y con ansias, ser inventado, hacerse patente, manifestarse y dejar de esconderse.

Es una imagen invisible ya impresa que esperaba hacerse visible en la placa sensible sobre la cual se encontraba, que es el mundo. Es la unión de un todo armónico antes imperceptible como tal ante nuestros ojos.

El discurso del derecho y el arte parte y tiene su fundamento en el simple argumento de que ambos se encuentran integrados dentro del mismo universo o dominio social, y cada uno de ellos, por lo tanto, es influenciado por el otro de manera correlativa. Este referido universo o dominio social es el de la cultura (Reichman, 2008, pp. 457-463).

Aparentemente, la aplicación de los estudios y de las investigaciones concernientes al ámbito de la filosofía del derecho y al de la cinematografía no tienen, de manera directa y en principio, un papel sustancial para el avance técnico de la causa jurídica. En este panorama de aproximación a la filosofía del derecho, hay varias áreas que aún no han sido examinadas en su totalidad.

Muchos abogados se empeñan en argumentar que el discurso entre ambos, aunque creativo y teóricamente interesante, es incompatible en aspectos productivos y fundamentales. Respetuosamente, difiero de esas ideas.

La interacción entre el derecho y el arte tiene raíces históricas que se remontan a las representaciones de los sistemas jurídicos originarios presentes en las primeras obras de arte exploradas. No es posible entender, en mi opinión, el derecho sin el arte ni el arte sin el derecho.

Por lo tanto, es sustancial fomentar la apreciación y la comprensión de la cinematografía, así como su papel en la sociedad, a través de su vínculo directo con la filosofía del derecho. Ambas disciplinas han tomado prestadas técnicas, oficios y materiales de la otra. Se han inspirado mutuamente y seguirán haciéndolo.

Independientemente de la incompatibilidad de la filosofía del derecho y del cine en algunas características superficiales, considero que coexisten, comparten similitudes fundamentales y se benefician mutuamente en los aspectos esenciales para cada una de las dos disciplinas.

En la relación entre el derecho y el arte está en juego lo que es ser mortal, lo que es para los seres humanos como mortales estar juntos en la misteriosa belleza de la justicia y de la ética (Ben-Dor, 2011, pp. 1-29).

La cuestión referente a cómo se relacionan la belleza y la justicia con el derecho, que es probablemente la más importante de las instituciones sociales, una que

constituye la esencia de la comunidad política y a través de la cual dicha comunidad aspira a una constante reevaluación y evolución, es fundamental (Ben-Dor, 2011, pp. 1-29).

El derecho se entendía clásicamente como un *ars iuris*, un arte del derecho, una estética jurídica que utilizaba a todo el conjunto de disciplinas humanistas, desde la filología hasta las bellas artes, en el ejercicio de la función jurídica y la comprensión erudita de sus textos (Ben-Dor, 2011, pp. 1-29).

Esa comprensión que apunta a un aspecto estético esencial del derecho se ha quedado un poco en el camino con el paso del tiempo, aunque nunca ha desaparecido e incluso no ha disminuido significativamente (Ben-Dor, 2011, pp. 1-29).

Las obras de arte implican una creatividad hermenéutica. Lo mismo ocurre con la actividad de jueces, los legisladores y los abogados en general. En el derecho, los textos se crean, se reencuentran y se interpretan constantemente (Ben-Dor, 2011, pp. 1-29).

Las nuevas argumentaciones en materia jurídica son el resultado de acercarse a los textos jurídicos de forma original e innovadora, marcando así momentos iniciales de una evolución inesperada, provocando consecuencias prácticas y directas en la sociedad (Ben-Dor, 2011, pp. 1-29).

El pensamiento jurídico crítico se encuentra constantemente con las obras de arte y genera posibilidades de acción, *praxis*, abriendo nuevos caminos para la sabiduría práctica, *phronesis*, que mantiene viva la comunidad política a través del rechazo de las convenciones acríticamente aceptadas que justifican las decisiones éticas, políticas y jurídicas, pero también aportando constantes exploraciones, contestaciones y aproximaciones a las mismas (Ben-Dor, 2011, pp. 1-29).

La concepción del derecho que tiene una persona promedio ajena al estudio del mismo, así como su apoyo a la idea del derecho en sí misma, es generada a través de narrativas culturales específicas que pueden convertirse más aparentes y que pueden ser entendidas de una mejor manera mediante una aproximación a las mismas desde la perspectiva de las humanidades (Sarat, Anderson, y Frank, 2010, pp. 1-46).

En este sentido, en cualquiera de las aproximaciones metodológicas ya expuestas con anterioridad sobre el derecho, es posible encuadrar una influencia del arte y de la cinematografía en el mismo.

Al ser un tipo de práctica social, ya sea en su dimensión institucional o en sus dimensiones normativas, el derecho se ve compuesto por diversos elementos sociales. La cinematografía es uno de ellos, y no solo uno accesorio, sino uno sustancial en la actualidad.

Como práctica social, el derecho trasciende a distintas culturas y a diversas épocas. Asimismo, como construcción social, la existencia del derecho es dependiente de las creencias y de las acciones en conjunto de los actores en sociedad. Es una práctica que se estructura de manera consciente por sus actores de conformidad con los elementos del mundo social que los rodea.

Como abogados, pero ante todo como seres humanos, tenemos la responsabilidad implícita y explícita de mejorar el mundo. Para construir una realidad superior, primero tenemos que entender esa realidad y a ese mismo ser humano de la mejor manera que sea posible con lo que tenemos al alcance.

Convenientemente para este fin, el arte es la forma más natural y evidente en la cual el ser humano se ha expresado desde sus inicios. A través de sus obras, el ser humano deja una parte de sí mismo en esas creaciones, y lo hace también con base en todo lo que lo rodea.

Actualmente y desde hace mucho tiempo, la cinematografía es el arte más difundido, el más fácilmente digerido, el más apreciado y uno de los más fácilmente accesibles.

Es altamente probable que algunas personas que nunca han asistido a una pinacoteca o que nunca han leído una obra literaria, por la causa que esto sea, sí han visto o referenciado al menos una película, y que aquella haya tenido un impacto destacable en su vida.

Desde antes de que tengan la edad para recordarlo, las personas van creando opiniones, prejuicios y sesgos cognitivos que los van formando y que los mantendrán, en la mayoría de las ocasiones, atados a un catálogo determinado de pensamientos por el resto de su vida.

En mi visión, el arte constituye uno de los fenómenos que más aporta a la formación de estas opiniones y de estos sesgos cognitivos. A lo largo de su vida, el ser humano encuentra como una de sus fuentes creativas principales al arte, el cual percibe a través de los sentidos.

El cine, al ser el más difundido y el más fácilmente digerido en la actualidad, por lo tanto, retoma un papel protagonista para la formación de estos sesgos.

De esta manera, va provocando la formación de una memoria tanto individual como colectiva y de una determinada visión personal sobre el mundo que tendrá una relación directa con sus acciones y con las consecuencias que recaigan sobre las mismas.

Cuando se mira una película no solo se ve, sino que se observa profunda y analíticamente, ya sea que se haga voluntaria o involuntariamente con ese objetivo, y así es como se aprende su contenido.

Desde una película aparentemente inocente e infantil hasta una película conocida popularmente como de culto, todas llevan inmersa una esencia subjetiva.

Asimismo, cada película puede afectar de manera distinta a cada espectador. Las películas, de esta manera, son lo que las personas que las observan piensen y hagan de ellas, no solo lo que aparece en la pantalla o lo que sus creadores tenían la intención que fuera.

Consecuentemente, desde su invención, la cinematografía ha estado inmersa en la vida práctica y académica filosófico jurídica, ya que estas últimas versan sobre la regulación y sobre el estudio de la conducta humana en un plano colectivo.

De esta manera, desde sus inicios, la cinematografía ha intervenido directa e indirectamente en todo momento sobre cualquier escenario en el cual las personas se desenvuelven en sociedad, alcanzando ámbitos interesantes de análisis como la epistemología jurídica y la ontología jurídica, por ejemplo.

Analizando de manera más profunda, el cine tiene por su naturaleza y por su difusión un potencial único para darle forma directamente a ciertos patrones sociales y culturales de la conducta humana, presentando interesantes retos en el campo de la deontología jurídica y de la axiología jurídica.

Además, es posible explicar y analizar la manera en la que los seres humanos reaccionan ante determinadas circunstancias artísticas y sociales que impactan constante y directamente en nuestro mundo jurídico. Por lo tanto, esto es especialmente interesante y esencial para la filosofía del derecho. Por ejemplo, en cuanto a la forma en la que surgen los conflictos humanos en primer lugar.

Desde que van creciendo y hasta que alcanzan una edad avanzada, los seres humanos toman decisiones que impactan en el derecho. Ya sea menores o mayores de edad y dedicados al ejercicio de la profesión jurídica o no, al ejercer su conducta,

e incluso al omitir ejercerla, tienen un efecto directo en la sociedad, lo cual le concierne por naturaleza a la filosofía del derecho.

Desde una edad temprana realizan juicios de valor, deciden que van a hacer, opinan, crean problemas e intentan dar soluciones a los mismos. Ya juegan, consciente o inconscientemente, un papel en el Estado de derecho.

Para bien o para mal, en términos cinematográficos, el ser humano desde niño o va siendo villano o héroe, o no va viendo la línea tan clara entre ambos. Ese juicio de valor se ha formado gracias a su salud y a todo lo que ha visto, ha leído, ha escuchado y ha pensado. Concretamente, la cinematografía juega un papel fundamental para el desarrollo de este proceso.

Esto puede ser claro en muchos casos, particularmente en el ejercicio de la profesión. Por ejemplo, en el desempeño de la función legislativa, al participar en la creación de una ley, o de la función judicial, en el momento en el cual la persona que la ejerce interpreta y opta por tomar una decisión final.

A su vez, el ejemplo se extiende también a cualquier persona incluso fuera del desempeño de la profesión, en una situación en la cual aquella imprima la dirección de su conducta en una trayectoria que la lleve a ubicarse dentro de un supuesto normativo en concreto, como sucede durante la comisión de un delito.

Al estudiar, analizar y apreciar todas las diferentes formas de representaciones cinematográficas, y su relación con la filosofía del derecho, es completamente viable encontrar los modos en los que la cinematografía ha influido, influye e influirá en nuestra práctica y en nuestra educación jurídica. Lo mismo, naturalmente, ocurre a la inversa.

De manera correlativa, la filosofía del derecho siempre ha contribuido directamente a la generación del contenido artístico. Si observamos y analizamos de manera concreta, algunas veces de forma más evidente que otras, en cualquier obra de arte es posible encontrar un aspecto jurídico fundamental relacionado con la conducta

humana, ya sea por la inspiración personal que llevó a su creación o por su contenido mismo.

En consecuencia, considero que es fundamental que se aborden las implicaciones prácticas que produce en nuestra vida cotidiana la relación entre ambas áreas de estudio. Por lo tanto, su análisis debe comenzar, pero no debe limitarse únicamente a cuestiones estrictamente teóricas.

Se piensa, colectivamente, que es difícil hacer arte y que es complicado participar en la filosofía del derecho, pero no es así. Hacerlo es innato al ser humano. Emerge de todos ya sea consciente o inconscientemente. Los filósofos, los filósofos en concreto jurídicos y los artistas más grandes han construido sus teorías al observar a la sociedad, a todos los que creen que no forman parte en la construcción de esas disciplinas.

Al crear cualquier cosa, el ser humano deja ese conocimiento y esa ideología plasmada en esa creación. Ya sea que participe en la redacción de una ley, de un escrito de demanda, de una sentencia, de un documento de naturaleza distinta al derecho, de un mensaje de texto, de un correo electrónico o de una película, así sucede.

Para entender el resultado final, hay que entender aquello que lo creó y aquello sobre lo cual se basó. Tanto la cinematografía como la filosofía del derecho tienen interpretaciones, significados, significantes, intenciones, críticas, admiradores y detractores por igual. Buscar esas conexiones abre puertas intelectuales, nos hace revelar lo que está ahí y quiere ser descubierto.

Si no se tienen las bases y los fundamentos claros, así como los primeros principios, no se entenderá la creación que partió de los mismos. Si no se entiende qué hizo al ser humano como es, no se comprenderá cómo es en verdad.

Si no se entiende qué hizo al ser humano crear un sistema jurídico particular o una norma en concreto, no se comprenderá ese sistema jurídico en concreto o esa norma en particular. Si un abogado no cuenta con la formación cultural para formar un criterio general, no podrá adquirir un criterio jurídico trascendental.

Si no se entiende qué hizo al ser humano imprimir la dirección de su conducta en cierto sentido, habiendo un supuesto normativo previo, y encuadrándose en él, no se comprenderá esa adecuación intencional o no intencional al referido supuesto.

Si solo se pretende entender una postura de la filosofía del derecho sin entender cómo sus autores principales llegaron a la misma, no se comprenderán las consecuencias significativas de la referida doctrina a fondo en la práctica.

Actuar de esa manera es igual que afirmar que nos gusta una película solo porque nos lo dijeron o porque hubo una reseña que así nos lo indicó. Es lo mismo que seguir una teoría filosófica jurídica exclusivamente porque así nos lo enseñaron.

Es lo mismo que vivir la vida como se nos ha indicado que se viva, sin entender el sustento y el porqué. Es esencial ahondar en el estudio de las disciplinas y las materias en su conjunto. Esto solo se logra, en mi visión, apreciando todos los elementos interconectados.

Las teorías filosóficas jurídicas y las escuelas de pensamiento artístico han representado históricamente una rebelión intelectual. Contribuyen a crear y fomentar el activismo social, que es connatural al derecho.

Para ilustrar este punto con mis proyectos de investigación pasados, el Realismo Jurídico Estadounidense nació como una rebelión en contra del enfoque formalista. Reformó la manera en la que los abogados entienden la función de las normas jurídicas, así como el trabajo de los tribunales y los jueces. Más adelante, los

Estudios Críticos del Derecho intentaron alcanzar el mismo ambicioso objetivo, reformulando la teoría jurídica crítica.

Análogamente, el movimiento cinematográfico de la *Nouvelle Vague*, es decir, la Nueva Ola Francesa, nació como una rebelión vanguardista contra los métodos tradicionales de filmación. Posteriormente, representó y formó con sus obras a una generación de jóvenes de posguerra, produciendo resultados sociales y jurídicos críticos evidentemente más allá del arte.

Por último, el cine tiene la capacidad única de mostrar un lugar y un tiempo determinado. Nos puede exhibir lo que ha ocurrido y, con la misma importancia, lo que podría ocurrir. Puede proyectar un contexto social determinado, ya sea pasado, presente o futuro, y darnos la oportunidad de conocer lugares y situaciones de otra manera imposibles.

De igual forma, es capaz de mostrar una realidad en concreto. Esta puede ser verdadera o incluso ficticia. Por ejemplo, puede exponer alguna de las siguientes: una utopía, que es un futuro deseable e inalcanzable, al cual intentar dirigirse; una distopía, que es análogamente indeseable, a la cual evitar encaminarse; o una ucronía, la cual muestra una realidad que sí ocurrió, pero imaginada de manera distinta a la cual sucedieron los hechos.

Eso mismo hace también la filosofía del derecho para el derecho mismo. Buscar las causas, las consecuencias y los fundamentos, aprender del pasado, analizar el presente y especular sobre el futuro para prever todos los escenarios jurídicos posibles: utópicos, distópicos y ucrónicos. Ejerce, así, funciones descriptivas, como son las cosas, y prescriptivas, como deberían ser.

Teorizar sobre algo, aunque no sea lo mismo que hacer ese algo en el plano práctico, ya aporta y construye desde que se comienza a ejercer dicha actividad en la mente.

Hay mucho por revelar, bastante por inventar y tantos puentes intelectuales válidos por descubrir como podamos pensar. Hay muchas ideas y puentes en potencia, solo hay que vincularlas y unirlos en acto. Lo anterior nos hace crecer. Eso nos llevará a construir una mejor realidad social, jurídica y artística.

FIN DEL CAPÍTULO

En este capítulo final desarrollé el concepto de puente intelectual, el cual utilizo de manera análoga para explicar la importancia de unir cualquier área de estudio con otra. Asimismo, expuse el vínculo inseparable que existe, en mi visión y en concreto, entre la filosofía del derecho y la cinematografía.

CONCLUSIÓN

“La vida no examinada no vale la pena ser vivida por los humanos”. 16

- **Sócrates**

(citado en Brickhouse y Smith, 1994, p. 201)

El discurso filosófico jurídico y cinematográfico es una revelación. A su vez, el discurso filosófico jurídico y cinematográfico es una invención. Es una invención anhelando ser revelada.

Es útil tanto en el discurso teórico como en el práctico. De la misma manera, es fundamental e innegable la relevancia de su estudio, ya sea constituyendo un discurso independiente como haciéndolo en su conjunto.

Qué mejor forma de comprender al ser humano que el derecho, aquel que se encarga del aspecto más básico y fundamental en el desarrollo de las civilizaciones como lo es su conducta en sociedad.

Qué mejor que acudir a la filosofía del derecho, encargada de hacer preguntas, de entender y de mejorar ese mismo derecho que es fundamental para el hombre.

Qué mejor forma de entender al ser humano que el arte, la herramienta indispensable para comprender la expresión en sociedad del ser humano a través del desarrollo de sus civilizaciones.

Qué mejor forma que la cinematografía, aquel tipo independiente de arte con mayor accesibilidad, digestión y difusión que ningún otro, el cual otorga la posibilidad inigualable de proyectar un dualismo humano tanto objetivo como subjetivo, así como una representación antes inimaginable de nuestras realidades y un punto externo de contraste y de comparación para reflexionar sobre la propia conducta del ser humano.

El desarrollo del jurista no comienza ni termina cuando sale de la universidad, cuando sale de su oficina particular o cuando sale de los órganos estatales para los cuales labora, ya sea legislativos, jurisdiccionales o ejecutivos.

El desarrollo y la formación del abogado inician y, posteriormente, continúan en todo momento. En la prestación de sus servicios, en sus momentos de descanso, en sus momentos recreativos y hasta en sus sueños.

No podremos desempeñar nuestro criterio jurídico, ni nuestros juicios de valor, ni nuestra profesión sin la interdisciplinariedad y sin un estudio armónico. Porque para ejercer nuestra profesión correctamente, antes tenemos que ser personas.

En este sentido, para ser personas primero debemos esforzarnos por comprender, evidentemente, a la persona misma y a la realidad en la cual se desarrolla.

Por esas razones, en mi visión, revelar puentes intelectuales es fundamental. Por esos motivos buscar vínculos y crear analogías es importante. Por eso este discurso trasciende al ámbito práctico y no solo se limita al teórico.

Por ello no es una sencilla invención, una inocente ocurrencia caprichosa salida de la nada, sino que es una revelación útil de un hecho que nos antecede y que está deseando profundamente ser descubierto, manifestado y difundido. Es un todo armónico previamente incompleto, escondido e invisible para nuestros ojos.

Aspiremos como seres humanos. No nos conformemos y busquemos retos para perfeccionarnos. Más importante, no nos limitemos intelectualmente a nosotros mismos, menos cuando los obstáculos mentales externos solo pueden atentar, en la medida en que lo permitamos, pero no vencer a nuestra voluntariedad y a nuestra conciencia. Permitamos que el contenido de la filosofía del derecho nos ilumine y que la magia de la cinematografía nos inspire. Disfrutemos y enamórenos profundamente de las mismas.

NOTAS

1. El idioma original de la frase citada es el inglés y su transcripción literal es la siguiente: *“I would contend at all costs both in word and deed as far as I could that we will be better men, braver and less idle, if we believe that one must search for the things one does not know, rather than if we believe that it is not possible to find out what we do not know and that we must not look for it.”*. La traducción del inglés al español es propia.
2. El idioma original de la frase citada es el inglés y su transcripción literal es la siguiente: *“[The] law, wherein, as in a magic mirror, we see reflected, not only our own lives, but the lives of all men that have been! When I think on this magic theme, my eyes dazzle”*. La traducción del inglés al español es propia.
3. El idioma original de la frase citada es el inglés y su transcripción literal es la siguiente: *“Philosophy is the art and law of life, and it teaches us what to do in all cases”*. La traducción del inglés al español es propia.
4. El idioma original de la frase citada es el inglés y su transcripción literal es la siguiente: *“[It is] a fact often forgotten – that law touches at some point every conceivable human interest, and that its study is, perhaps above all others, precisely the one which leads straight to the humanities”*. La traducción del inglés al español es propia.
5. El idioma original de la frase citada es el inglés y su transcripción literal es la siguiente: *“No law or ordinance is mightier than understanding”*. La traducción del inglés al español es propia.
6. El idioma original de la frase citada es el inglés y su transcripción literal es la siguiente: *“No form of art goes beyond ordinary consciousness as film does,*

straight to our emotions, deep into the twilight room of the soul". La traducción del inglés al español es propia.

7. El idioma original de la frase citada es el inglés y su transcripción literal es la siguiente: *"You will see that this little clicking contraception with the revolving handle will make a revolution in our life – in the life of the writers... I rather like it... It is closer to life... The cinema has divined the mystery of motion. And that is greatness"*. La traducción del inglés al español es propia.
8. El idioma original de la frase citada es el inglés y su transcripción literal es la siguiente: *"You can see now? ... Yes, I can see now"*. La traducción del inglés al español es propia.
9. El idioma original de la frase citada es el inglés y su transcripción literal es la siguiente: *"When a sound can replace an image, cut the image or neutralize it. The ear goes more toward the interior, the eye to the exterior."* La traducción del inglés al español es propia.
10. El idioma original de la frase citada es el inglés y su transcripción literal es la siguiente: *"Visual effects artists are deconstructionists – Give us the pieces and we'll build it for you"*. La traducción del inglés al español es propia.
11. El idioma original de la frase citada es el inglés y su transcripción literal es la siguiente: *"All perceiving is also thinking, all reasoning is also intuition, all observation is also invention"*. La traducción del inglés al español es propia.
12. El idioma original de la frase citada es el inglés y su transcripción literal es la siguiente: *"[The Cinema] is the great unresolved equation between art and industry"*. La traducción del inglés al español es propia.

- 13.** El idioma original de la frase citada es el inglés y su transcripción literal es la siguiente: *“The photoplay tells us the 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, namely, attention, memory, imagination, and emotion”*. La traducción del inglés al español es propia.
- 14.** El idioma original de la frase citada es el inglés y su transcripción literal es la siguiente: *“The relationship between things is more important than the things themselves”*. La traducción del inglés al español es propia.
- 15.** El idioma original de la frase citada es el inglés y su transcripción literal es la siguiente: *“Lawyers are popular storytellers who operate in an aural and visual storytelling culture... We tell stories with hard driving plotlines and clear themes that are readily distilled... We speak and think filmically”*. La traducción del inglés al español es propia.
- 16.** El idioma original de la frase citada es el inglés y su transcripción literal es la siguiente: *“The unexamined life is not worth living for humans”*. La traducción del inglés al español es propia.

BIBLIOGRAFÍA Y LISTA DE REFERENCIAS

LIBROS

A

1. Abel, R. (1988) *French Film Theory and Criticism, Volume I: A History/Anthology, 1907-1939. Volume I: 1907-1929*. Nueva Jersey: Princeton University Press.
2. Abel, R. (2005) "Feuillade, Louis". En Abel, R. (ed.) *Encyclopedia of Early Cinema*. Londres y Nueva York: Routledge, pp. 235-236.
3. Andersen, N. (2019) *Film, Philosophy, and Reality*. Londres y Nueva York: Routledge.
4. Andrew, J. D. (1976) *The Major Film Theories*. Londres Oxford y Nueva York: Oxford University Press.
5. Arnheim, R. (2004) *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. 2.^a ed. Berkeley, Los Angeles y Londres: University of California Press.
6. Arnheim, R. (2006) *Film as Art*. Berkeley: University of California Press.
7. Aronica, D. (2004) *El Neorrealismo Italiano*. Madrid: Editorial Síntesis.

B

8. Balibar, E. (2014) *The Philosophy of Marx*. Traducido del francés por Chris Turner. Londres y Nueva York: Verso.
9. Barsam, R. M. (1973) *Non-Fiction Film: A Critical History. Revised and Expanded*. Bloomington e Indianápolis: Indiana University Press.
10. Battisti, C. (2012) "Iconology of Law and Dis-Order in the Television Series Law & Order Special Victims Unit". En Dahlberg, L. (Ed.) *Visualizing Law and Authority: Essays on Legal Aesthetics*. Berlín: De Gruyter, pp. 126-140.
11. Bazin, A. (2005) *What is Cinema? Volume 1*. 2.^a ed. Traducido del francés por Hugh Gray. Berkeley, Los Angeles y Londres: University of California Press.
12. Ben-Dor, O. (2011) "Introduction: standing before the gates of law". En Ben-Dor, O. (ed.) *Law and Art: Justice, Ethics and Aesthetics*. Londres y Nueva York: Routledge, pp. 1-29.

13. Bendazzi, G. (2011) "La animación". En Brunetta, G. P. (ed.) *Historia Mundial del Cine I – Estados Unidos I*. Traducido del inglés al español por Itziar Hernández Rodilla. Madrid: Akal, pp. 699-717.
14. Bonnefille, É. (2017) *Maurice Tourneur: Une vie au long cours*. París: Éditions L'Harmattan.
15. Borden, D. et al. (2008) *Film: A World History*. Nueva York: Abrams Books.
16. Boughedir, F. (2001) "African Cinema and Ideology: Tendencies and Evolution". En Givani, J. (ed.) *Symbolic Narratives/African Cinema: Audiences, Theory and the Moving Image*. Londres: Bloomsbury, pp. 109-121.
17. Bradley, Timothy J. (2017) *FX! Computer-Generated Imagery*. Huntington Beach: TCM.
18. Brickhouse, T. C. y Smith, N. D. (1994) *Plato's Socrates*. Nueva York: Oxford University Press.

C

19. Celli, C. y Cottino-Jones, M. (2007) *A New Guide to Italian Cinema*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
20. Chapman, J. (2013) *Film and History*. Londres y Nueva York: Palgrave Macmillan.
21. Chism, G. (2007) *Man Against Nature: Why are we Damaging our Biosphere?*. Fort Bragg: Avenue Design.
22. Choi, J. (2006) "National Cinema". En Carrol, N. y Choi, J. (eds.) *Philosophy of Film and Motion Picture*. Malden: Blackwell Publishing, p. 315.
23. Chytry, J. (2009) *Unis vers Cythère: Aesthetic-Political Investigations in Polis Thought and the Artful Firm*. Nueva York: Peter Lang.
24. Conard, M. T. (2006) "Introduction". En Conard, M. T. (ed.) *Philosophy of Film Noir*. Kentucky: The University Press of Kentucky, pp. 1-4.
25. Corlett, I. J. (2009) *E is for Ethics: How to Talk to Kids About Morals, Values, and What Matters Most*. Nueva York, Londres, Toronto y Sídney: Atria Paperback.
26. Cornwall, M. (2020) "Introduction: The Southern Slav Question". En Cornwall, M. (ed.) *Sarajevo 1914: Sparkling the First World War*. Londres: Bloomsbury, pp. 1-13.

27. Cousins, M. (2015) *Historia del cine*. Traducido del inglés por Jorge González Batlle. Barcelona: Blume.
28. Craig, E. (2002) *Philosophy: A Very short Introduction*. Oxford y Nueva York: Oxford University Press.
29. Cunneen, J. (2003) *Robert Bresson: A Spiritual Style in Film*. Nueva York: Continuum.

D

30. d'ors, Á. (2004) *Derecho Privado Romano*. 10.^a ed. Pamplona: EUNSA.
31. Davis, B.; Anderson, R.; y Walls, J. (2016) "Introduction". En Blair, D., Anderson, A. y Walls, J. (eds.) *Rashomon Effects: Kurosawa, Rashomon and their legacies*. Nueva York: Routledge, pp. 1-3.
32. Deleuze, G. y Guattari, F. (1991) *Qu'est-ce que la philosophie?*. París: Les Éditions de Minuit.
33. Dickinson, J. (2001) *Evaluation in Legal Theory*. Londres: Hart Publishing.
34. Dworkin, R. (1986) *Law's Empire*. Cambridge: Harvard University Press.
35. Dyer, R. (1985) "Entertainment and Utopia". En Nichols, B. (ed.) *Movies and Methods: Volume II. An Anthology*. Berkeley: University of California Press, pp. 220-232.

F

36. Faulkner, S. (2013) *A History of Spanish Film: Cinema and Society 1910-2010*. Londres: Bloomsbury.
37. Finnis, J. (2011) *Natural Law and Natural Rights*. 2.^a ed. Oxford: Oxford University Press.
38. Ford, C. y Hammond, R. (2005) *Polish Film: A Twentieth Century History*. Jefferson y Londres: McFarland & Company.
39. Fry, S. (2020) *Heroes: The Greek Myths Reimagined*. San Francisco: Chronicle Books.

G

40. Gabler, N. (2006) *Walt Disney: The Triumph of the American Imagination*. Nueva York: Alfred A. Knopf.
41. Gillespie, D. (2000) *Early Soviet Cinema: Innovation, Ideology and Propaganda*. Londres y Nueva York: Wallflower.
42. Golden, E. (2001) *Golden Images: 41 Essays on Silent Film Stars*. Jefferson y Londres: McFarland & Company.
43. Greene, N. (2007) *The French New Wave: A New Look*. Londres: Wallflower.

H

44. Hammer, E. (2019) "Ideology and Experience: The Legacy of Critical Theory". En Carroll, N.; Di Summa, L. T.; y Loht, S. (eds.) *The Palgrave Handbook of the Philosophy of Film and Motion Pictures*. Londres y Nueva York: Palgrave Macmillan, pp. 315-335.
45. Hastie, A. (2002) "Circuits of Memory and History: The Memoirs of Alice Guy-Blaché". En Bean, J. M. y Negra, D. (eds.) *A Feminist Reader in Early Cinema*. Durham y Londres: Duke University Press, pp. 29-59.
46. Hayward, S. (2009) *The Age of Reagan: The Conservative Counterrevolution, 1980-1989*. Nueva York: Crown Forum.
47. Hervada, Javier (2010) *Introducción crítica al derecho natural*. 4.^a ed. Ciudad de México: Minos Tercer Milenio.
48. Higashi, S. (1994) *Cecil B. DeMille and American Culture: The Silent Era*. Berkeley, Los Ángeles y Londres: University of California Press.

J

49. Jancovich, M. (2014) "There's Nothing so Wrong with a Hollywood Script that a Bunch of Giant CGI Scorpions Can't Solve': Politics, Computer Generated Images and Camp in the Critical Reception of the Post-Gladiator Historical Epics". En Elliot, A. R. B. (ed.) *The Return of the Epic Film: Genre, Aesthetics and History in the Twenty-First Century*. Edimburgo: Edinburgh University Press, pp. 57-73.
50. Jackson, F. (2000) *From Metaphysics to Ethics: A Defence of Conceptual Analysis*. Oxford: Oxford University Press.
51. Jewell, R. B. (2007) *The Golden Age of Cinema: Hollywood 1929-1945*. Hoboken: Wiley-Blackwell.

K

52. Kahn, A. y Wesstwell, G. (2012) *Dictionary of Film Studies*. Oxford: Oxford University Press.
53. Kasbekar, A. (2006) *Pop Culture India! Media, Arts, and Lifestyle*. Santa Barbara: ABC-CLIO.
54. Kitaura, H. (2020) "The Studio System: The Japanese studio system revisited". En Fujiki, H. y Phillips, A. (eds.) *The Japanese Cinema Book*. Londres: Bloomsbury, pp. 109-125.
55. Kochberg, S. (2012) "The Industrial Context of Film Production". En Nelmes, J. (ed.) *Introduction to Film Studies*. 5.^a ed. Nueva York: Routledge, pp. 1-40.
56. Krämer, P. (2005) *The New Hollywood: From Bonnie and Clyde to Star Wars*. Londres y Nueva York: Wallflower.
57. Kraynak, R. P. (1990) *History and Modernity in the Thought of Thomas Hobbes*. Ithaca y Londres: Cornell University Press.

L

58. Lahr-Vivaz, E. (2016) *Mexican Melodrama: Film and Nation from the Golden Age to the New Wave*. Tucson: The University of Arizona Press.
59. Lamond, G. (2020) "Methodology". En Tasioulas, J. (ed.) *The Cambridge Companion to the Philosophy of Law*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 17-37.
60. Lanzoni, R. F. (2015) *French Cinema: From Its Beginnings to The Present*. 2.^a ed., Nueva York: Bloomsbury.
61. Leal, J. F. y Jablonska, A. (2014) *La Revolución Mexicana en el Cine Estadounidense: 1911-1921*. Ciudad de México: Juan Pablos Editor y Voyeur.
62. Leiter, B. (2007) *Naturalizing Jurisprudence*. Oxford: Oxford University Press.
63. Levit, N. y Verchick, R. R. M. (2016) *Feminist Legal Theory*. 2.^a ed. Nueva York y Londres: New York University Press.
64. Leyda, J. (1983) *Kino: A History of the Russian and Soviet Film*. 3.^a ed. Nueva Jersey: Princeton University Press.

65. Loiperdinger, M. (2012) "Afgrunden in Germany: Monopolfilm, cinemagoing and the emergence of the film star Asta Nielsen, 1910-11". En Biltereyst, D.; Maltby, R.; y Meers, P. (eds.) *Cinema, Audiences and Modernity: New Perspectives on European Cinema History*. Londres y Nueva York: Routledge, pp. 142-144.

M

66. Mannoni, L. (2018) "Technology: Innovation, Standardisation and Commercialisation in Early Film Technology". En Temple, M. y Witt, M. (eds.) *The French Cinema Book*. 2.^a ed. Londres: Palgrave Macmillan, pp. 21-27.
67. Marker, F. J. y Marker L. (1996) *A History of Scandinavian Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press.
68. Marmor, A. (2012) "Preface". En Marmor, A. (ed.) *The Routledge Companion to Philosophy of Law*. Londres y Nueva York: Routledge, pp. xix-xx.
69. McClennen, S. A. (2018) *Globalization and Latin American Cinema: Toward a New Critical Paradigm*. Londres: Palgrave Macmillan.
70. McDonald, P. (2000) *The Star System: Hollywood's Production of Popular Identities*. Nueva York: Columbia University Press.
71. Monaco, J. (2009) *How to Read a Film: Movies, Media, and Beyond*. 4.^a ed. Nueva York: Oxford University Press.
72. Morton, L. (2001) *The Cinema of Tsui Hark*. Jefferson y Londres: McFarland & Company, Inc.

N

73. Nathan, I. (2021) *Guillermo del Toro: The Iconic Filmmaker and his Work*. Londres: White Lion Publishing.
74. Neupert, R. (2007) *A History of the French New Wave Cinema*. 2.^a ed. Madison: The University of Wisconsin Press.
75. Nowell-Smith, G. (1996) "General Introduction". En Nowell-Smith, G. (ed.) *The Oxford History of World Cinema. The Definitive History of Cinema Worldwide*. Oxford: Oxford University Press, pp. xix-xxii.

O

76. O'Pray, M. (2003) *Avant-Garde Film*. Londres y Nueva York: Wallflower.
77. O'Regan, T. (1996) *Australian National Cinema*. Londres y Nueva York: Routledge.

P

78. Pakaluk, M. (2005) *Aristotle's Nicomachean Ethics: An Introduction*. Cambridge y Nueva York: Cambridge University Press.
79. Pardo, A. (2015) "Cinema and technology: From painting to photography and cinema, up to digital motion pictures in theaters and on the net". En Cantoni, L. y Danowski, James A. (eds.) *Communication and Technology*. Berlín: De Gruyter Mouton, pp. 68-71.
80. Platón (2012) "Meno". En Cahn, S. M. (ed.) *Classics of Western Philosophy*. Indianápolis y Cambridge: Hackett Publishing Company, pp. 80-96.
81. Preciado Hernández, R. (2011) *Lecciones de filosofía del derecho*. Ciudad de México: Editorial Porrúa.
82. Preckler, A. M. (2003) *Historia del Arte Universal de los siglos XIX y XX. Tomo II: Arquitectura, Pintura y Escultura del Siglo XIX*. Madrid: Editorial Complutense.

R

83. Rancière, J. (1998) "L'historicité du cinéma". En De Baecque, A. y Delage, C. (eds.) *De l'histoire au cinéma*. Bruselas: Éditions Complexe, pp. 45-60.
84. Raz, J. (2004) "Can There be a Theory of Law?". En Golding, M. P. y Edmundson, W. A. (eds.) *The Blackwell Guide to the Philosophy of Law and Legal Theory*. Hoboken: Wiley-Blackwell, pp. 324-342.
85. Renov, M. (2018) "Art, Documentary as Art". En Winston, B. (ed.) *The Documentary Film Book*. Londres, Bloomsbury, pp. 345-354.
86. Ridgen, John S., (2005) *Einstein 1905: The Standard of Greatness*. Cambridge: Harvard University Press.
87. Ros Galiana, F. y Crespo y Crespo, R. (2002) *Guía para ver y analizar: Los Olvidados. Luis Buñuel (1950)*. Valencia: Nau Libres.
88. Ruiz de Maya, S. y Alonso Rivas, J. (2001) *Experiencias y casos de comportamiento del consumidor*. Madrid: ESIC Editorial.
89. Russell, C. (2011) *Classical Japanese Cinema Revisited*. Nueva York: Continuum.
90. Ryall, T. (2003) "Blackmail". En Buscombe, E. y White, R. (eds.) *British Film Institute. Film Classics: Volume 1*. Londres: Fitzroy Dearborn, pp. 95-97.

S

91. Sadoul, G. (2004) *Historia del cine mundial: desde los orígenes*. 19.^a ed. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
92. Sarat, A.; Anderson, M.; y Frank, C. O. (2010) "Introduction: On the Origins and Prospects of the Humanistic Study of Law". En Sarat, A.; Anderson, M.; y Frank, C. O. (eds.) *Law and the Humanities: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1-46.
93. Satyananda, J. G. (2022) *Political Economy Goes to the Movies*. Nueva York: Routledge.
94. Schatz, T. (1999) *Boom and Bust: American Cinema in the 1940s*. Berkeley, Los Angeles y Londres: University of California Press.
95. Scheunemann, D. (2003) "Activating the Differences: Expressionist Film and Early Weimar Cinema". En Scheunemann, D. (ed.) *Expressionist Film: New Perspectives*. Nueva York: Camden House, pp. 1-32.
96. Shapiro, S. (2011) *Legality*. Cambridge: Harvard University Press.
97. Shaw, D. (2008) *Film and Philosophy: Taking Movies Seriously*. Londres y Nueva York: Wallflower.
98. Shiel, M. (2006) *Italian Neorealism: Rebuilding the Cinematic City*. Nueva York: Wallflower.
99. Simons, J. (2005) "Playing the Waves: The Name of the Game is Dogme95". En De Valck, M. y Hagener, M. (eds.) *Cinephilia: Movies, Love and Memory*. Ámsterdam: Amsterdam University Press, pp. 181-193.
100. Singerman, A. y Bissière, M. (2018) *Contemporary French Cinema: A Student's Book*. Indianápolis y Cambridge: Focus.
101. Sisk, C. L. (2011) *Mexico, Nation in Transit: Contemporary Representations of Mexican Migration to the United States*. Tucson: The University of Arizona Press.
102. St. Pierre, P. M. (2009) *Music Hall Mimesis in British Film: 1895-1960. On the Halls on the Screen*. Madison y Teaneck: Farleigh Dickinson University Press.
103. Stieb, J. (2021) *The Regime Change Consensus: Iraq in American Politics, 1990-2003*. Cambridge: Cambridge University Press.

104. Strickland, R. y Lovell Banks T. (2006) "Editor's Introduction. The Cinema of Law: The Magic Mirror and the Silver Screen". En Strickland, R. *et al.* (Eds.) *Screening Justice - The Cinema of Law: Significant Films of Law, Order and Social Justice*. Nueva York: William S. Hein & Company, pp. xvii-xix.
105. Stubbs, J. (2013) *Historical Films: A Critical Introduction*. Nueva York y Londres: Bloomsbury.

T

106. Targ Brill, M. (2010) *America in the 1980s*. Mineápolis: Twenty-First Century Books.
107. Tasioulas, J. (2020) "Introduction". En Tasioulas, J. (ed.) *The Cambridge Companion to the Philosophy of Law*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1-14.
108. Taves, B. (2012) *The University Press of Kentucky*. Lexington: The University Press of Kentucky.
109. Thompson, K. M. (2011) "Philip never saw babylon": 360-degree vision and the historical epic in the digital era". En Burgoyne, R. (ed.) *The Epic Film in World Culture*. Nueva York y Londres: Routledge, pp. 39-62.
110. Törnqvist, E. (1995) *Between Stage and Screen: Ingmar Bergman Directs*. Ámsterdam: Amsterdam University Press.

V

111. Varas, P. y Dash, R.C. (2007) "(Re)imaginando la nación argentina: Lucrecia Martel y La Ciénaga". En Rangi, V. (ed.) *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Buenos Aires: Editorial Biblos, pp. 191-208.
112. Vaughan, H. (2013) *Where Film Meets Philosophy: Godard, Resnais, and Experiments in Cinematic Thinking*. Nueva York: Columbia University Press.
113. Vighi, F. (2012) *Critical Theory and Film: Rethinking Ideology Through Film Noir*. Londres: Continuum.

W

114. Wacks, R. (2014) *Philosophy of Law: A Very Short Introduction*. 2.^a ed. Londres y Nueva York: Oxford University Press.
115. Wacks, R. (2015) *Law: A Very Short Introduction*. 2.^a ed. Londres y Nueva York: Oxford University Press.

116. Walker, B. E. (2010) *Mack Sennett's Fun Factory: A History and Filmography of his Studio and his Keystone and Mack Sennett Comedies with Biographies of Players and Personnel*. Jefferson y Londres: McFarland & Company.
117. Wanamaker, M. y Nudelman, R. W. (2007) *Images of America: Early Hollywood*. Charleston: Arcadia Publishing.
118. Ward, R. L. (2005) *A History of Hal Roach Studios*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
119. Wellings, F. (1998) *Forecasting company profits*. Cambridge y Boca Ratón: Woodhead Publishing Limited.
120. Whissel, K. (2014) *Digital Effects: CGI and Contemporary Cinema*. Durham: Duke University Press.
121. Wiegand, C. (2012) *French New Wave*. 2.^a ed. Harpenden: Pocket Essentials.
122. Williams, B. (2005) *6 February 1918: Women Win the Vote*. Londres: Cherrytree Books.
123. Woodward, S. (2009) "Introduction". En Woodward, S. (ed.) *After Kieślowski: The Legacy of Krzysztof Kieślowski*. Detroit: Wayne State University Press, pp. 1-16.

ARTÍCULOS ESPECIALIZADOS

P

124. Prince, S. (2012) "The Rashomon Effect". Criterion, 6 de noviembre. Disponible en: <https://www.criterion.com/current/posts/195-the-rashomon-effect>

R

125. Reichman, A. (2008) "The Production of Law (and Cinema): Preliminary Comments on an Emerging Discourse", *Southern California Interdisciplinary Law Journal*, 17 (3), pp. 457-506. Disponible en: <http://www-bcf.usc.edu/~idjlaw/PDF/17-3/17-3%20Reichman.pdf>

DICCIONARIOS

R

126. Real Academia Española (2022) *Cine*. Disponible en: <https://dle.rae.es/cine> (Consultado: 12-enero-2022)
127. Real Academia Española (2022) *Cinematografía*. Disponible en: <https://dle.rae.es/cinematograf%C3%ADa> (Consultado: 12-enero-2022)
128. Real Academia Española (2021) *Descubrir*. Disponible en: <https://dle.rae.es/descubrir> (Consultado: 01-junio-2021)
129. Real Academia Española (2022) *Filosofía*. Disponible en: <https://dle.rae.es/filosof%C3%ADa> (Consultado: 15-enero-2022)
130. Real Academia Española (2021) *Inventar*. Disponible en: <https://dle.rae.es/inventar> (Consultado: 30-octubre-2021)
131. Real Academia Española (2021) *Puente*. Disponible en: <https://dle.rae.es/puente> (Consultado: 01-junio-2021)
132. Real Academia Española (2021) *Revelar*. Disponible en: <https://dle.rae.es/revelar> (Consultado: 11-abril-2021)