

**RESUMEN**

Este trabajo hace una lectura de la fenomenología de Merleau-Ponty poniéndola en relación con el cine. En su descripción de la percepción, esta fenomenología acuña una serie de conceptos que sirven para interpretar y valorar la película. Pero también, y más importante, posibilitan una ontología a partir de la imagen, centrada en las imágenes del cine. Se trata de una ontología de carácter monista que evita los errores de las propuestas idealistas y objetivistas. Toda ella se resuelve en el ámbito perceptivo inaugurado por el cuerpo en su encuentro con el mundo. Cualquier significación tiene lugar en ese ámbito pre-significativo y el cine se presenta como un instrumento/medio privilegiado para mostrarlo y analizarlo. El cine es percepción, sigue sus mismas leyes de composición aunque la realidad que muestra tiene «un grano más fino». Deleuze en sus dos libros sobre cine “violenta” a su manera la filosofía de Bergson para diseñar una ontología a partir de las imágenes del cine. Esta ontología también monista hace que el cine se comporte igual que la realidad, a partir de procesos formados por actualidades y virtualidades. Este trabajo explora las similitudes de ambas propuestas centrándose en la imagen cinematográfica, y mostrando cómo, en ese terreno, se complementan.

## INDICE

1. INTRODUCCIÓN (p.3)
  2. PSICOLOGÍA DE LA FORMA Y LA CRÍTICA AL PSICOLOGISMO (p.10)
    - 2.1 PREJUICIO DE MUNDO (p.12)
    - 2.2 CRONOFOTOGRAFÍA, PINTURA Y CINE (p.16)
  3. DISTINCIÓN DE LA FENOMENOLOGÍA DE MERLEAU-PONTY (p.19)
    - 3.1 ESENCIAS (p.20)
    - 3.2 INTENCIONALIDAD (p.21)
    - 3.3 CUERPO (p.22)
    - 3.4 TRASCENDENTAL (p.24)
  4. LA OBRA DE ARTE (CINEMATOGRAFICA) (p.26)
    - 4.1 MOVIMIENTO Y ESTILO (p.26)
    - 4.2 IMAGEN-ACCIÓN (p.28)
    - 4.3 ARTE (p.29)
    - 4.4 CINE (p.31)
  5. ELEMENTOS PARA EL ANÁLISIS DEL FILM. HACIA UNA ONTOLOGÍA FÍLMICA (p.35)
    - 5.1 ANCLAJES (p.36)
    - 5.2 ESPACIO (p.37)
    - 5.3 PROFUNDIDAD (p.40)
    - 5.4 MOVIMIENTO (p.42)
    - 5.5 TEMPORALIDAD Y SÍNTESIS (p.44)
  6. DE LAS IMÁGENES DE BERGSON A LA IMAGEN-MOVIMIENTO E IMAGEN-TIEMPO (p.47)
    - 6.1 BERGSON (p.48)
    - 6.2 IMAGEN-MOVIMIENTO (p.50)
      - 6.2.1 LOS AVATARES DE LA IMAGEN (p.53)
      - 6.2.2 PLANOS DE INMANENCIA (p.54)
    - 6.3 VIRTUAL-REAL. IMAGEN-TIEMPO (p.56)
  7. LA VISIBILIDAD DEL MUNDO (p.59)
    - 7.1 CONVERGENCIAS (p.59)
    - 7.2 GIRO ICÓNICO (p.61)
  8. CONCLUSIÓN (p.62)
- BIBLIOGRAFÍA (p.65)

## 1. INTRODUCCIÓN

El cine, desde su aparición, ha tenido relaciones de distinta índole con la filosofía. Algunos filósofos lo han considerado un simple medio de reproducción mecánica que da cuenta del movimiento o del devenir de determinada manera. Para otros, en cambio, el cine se ha convertido en un medio signifiante que proporciona sentidos particulares y que funciona, por tanto, como un lenguaje. Por último, otros filósofos lo han considerado un arte cuya capacidad de expresión suma las posibilidades del resto de las artes o/y ofrece un punto de vista original e irreductible. En cualquier caso, las imágenes (visuales y sonoras) que despliega este medio sirven a la filosofía tanto para explicar lo espiritual (sensibilidad, percepción, pensamiento) como lo material (naturaleza, cosas, mundo), construyéndose a partir de él propuestas ontológicas, estéticas o/y semióticas que lo tienen como ejemplo, paradigma o instrumento de acceso privilegiado al ser. De entre estas propuestas, tenemos en mente las de Bergson, Merleau-Ponty y Deleuze, que han pretendido, con y sin cine, pensar fuera de los dualismos tradicionales que distinguían entre materia y espíritu, cuerpo y alma, naturaleza y conciencia, etc... En concreto, las propuestas de los autores citados se presentan, cada uno a su manera pero con muchas y asombrosas coincidencias, como ontologías monistas, que evitan el cierre sistemático del pensamiento a partir de un punto o medio exterior (mundo, sujeto, estructura) que permitiría una vista completa del conjunto y por el que quedaría explicada la totalidad .

Quizá los estudios más conocidos sobre el fenómeno filmico en estos tres autores sean los de Deleuze, cuyas dos obras, *Imagen movimiento e Imagen tiempo*, presentan a través de las imágenes filmicas su pensamiento, en perfecta concordancia con el resto de su obra. En ella, explica Axel Cherniavsky (Cherniavsky, 2007: 6-7), Deleuze rehuye toda trascendencia e identidad por totalizante y promueve el pensamiento de la diferencia desde la inmanencia a lo real. Su fórmula, presentada en *Mil Mesetas*, es: MONISMO=PLURALISMO. La contradicción es aparente y se resuelve si tenemos en cuenta que el monismo postulado conjura la existencia de entidades trascendentes, que permitan el punto de vista de la totalidad, y el pluralismo

queda referido al carácter diferencial de lo que compone ese “plano de inmanencia” único. La realidad es una y se despliega de forma múltiple, como cierto tipo de cine ha conseguido mostrar (Welles, neorrealismo, *nouvelle vague*), veremos esto.

Estas dos obras, confiesa su autor, se basan en una interpretación particular de la filosofía vitalista de Bergson, en concreto la que hace de los primeros pasajes de su obra *Materia y Memoria* donde, alejándose también de los dualismos, compone una metafísica sólo a partir de imágenes, siendo el ser humano un tipo de imagen más afectada, eso sí, por una duración particular. Deleuze rechaza en cambio, en sus obras de cine y en el resto de sus escritos, la fenomenología por reinstaurar la trascendencia a partir de un sujeto trascendental capaz de discernir entre los fenómenos aquello que tienen de esencial y reconstruir a partir de esas esencias todo el sistema del conocimiento. Pero, si es verdad que, de la fenomenología del último Husserl se puede sacar esa conclusión, también lo es que la propuesta fenomenológica de Merleau-Ponty la rechaza. Este, en efecto, renuncia a la depuración de esencias en una síntesis intelectual y cambia la noción de sujeto que la llevaría a cabo, por la de conjunto/campo perceptivo estructurado a partir de cada posicionamiento concreto del cuerpo propio en el mundo. Dicha estructura se nutre de elementos objetivos y subjetivos, materiales y espirituales. Su carácter prelógico impide llevar a cabo dichas distinciones en su seno, por lo que en él se cumple la fórmula antedicha de Deleuze. El conjunto se estructura siguiendo las leyes de la percepción, que deja de ser la acción por la que una conciencia obtiene y asimila la información sensible del mundo exterior, para ser parte determinante en la presentación de esa conciencia y de ese mundo, que aparecen ahora como indisolubles. Entre la conciencia perceptiva y el mundo no hay separación, luego nos situamos con Merleau-Ponty, al igual que con Deleuze y Bergson, en un “plano de inmanencia”.

Estamos ante un tipo de filosofías que, al romper con los dualismos acaba también con la separación entre verdad y apariencia (mundo verdadero-inteligible, mundo aparente-sensible) y, por tanto, concede la mayor importancia a aquellos contenidos más cercanos a lo sensible, calificados de aparentes por la filosofía tradicional, y a la función que estos desempeñan en el pensamiento, cumpliendo la inversión valorativa propuesta por

Nietzsche. De ahí la importancia otorgada a las artes plásticas y, por supuesto, al cine. En el caso de Merleau-Ponty, la estructura perceptiva, formada por el posicionamiento del cuerpo en el mundo y por sus requerimientos sensorio-motrices, que engloba lo objetivo y lo subjetivo, es la base de cualquier explicación o comportamiento teórico posterior. Base donde se hace indiscernible qué parte del contenido presentado a la conciencia es constructo propio (superación del kantismo) y qué parte procede de la realidad exterior (superación del positivismo). Este constructo conciencia-mundo será denominado y teorizado como *carne* en las últimas aportaciones del fenomenólogo, y permitirá un desarrollo original y fructífero del pensamiento en los ámbitos ético, estético y/o ontológico. Y aunque la expresión artística que más se ha beneficiado del planteamiento estético-ontológico del autor ha sido la pintura, por mostrar esta la percepción y la vivencia de las cosas antes que la racionalización y mecanización de ellas que ofrecen, por ejemplo, la fotografía o la cronofotografía (más cercanas estas a los cánones de medida de la ciencia positiva); también el cine aparece en él como medio privilegiado para captar esa vivencia perceptiva del mundo, como se apunta en “El cine y la nueva Psicología” de 1945, conferencia recogida en su obra: *Sentido y sinsentido*.

Lo que haremos en el presente trabajo será entonces explorar las posibilidades que tiene el cine en la explicación y desarrollo de la filosofía, ontológica al final, de Merleau-Ponty, de qué manera este contribuye a dilucidar la postura del filósofo y a presentar o ilustrar sus conceptos. Pretendemos que el pensamiento-cine sea el medio privilegiado para llegar a entender y completar una ontología basada en la percepción como posicionamiento de un cuerpo en el mundo, tratando a la cámara como cuerpo y a la realidad imagógica/icónica por ella captada (trazada por su focalización, perspectiva o movimientos) como esa estructura-mundo-carne formada en la indiscernibilidad entre lo subjetivo y lo objetivo, lo material y lo espiritual, lo visible y lo invisible. El trabajo realizado por Deleuze en sus dos libros sobre cine sigue esta línea de resaltar la potencia ontológica de este arte, que viene dada por su forma peculiar de instituir el pensamiento, forma imagógica o icónica, distinta a la forma conceptual que tiene la filosofía. Sostendremos que la *Fenomenología de la percepción* de Merleau-Ponty, y el giro ontológico que este da a su filosofía a partir de *El ojo y el espíritu*, se complementan

con aquel trabajo ayudando a precisar la capacidad analítica y explicativa de los conceptos/imágenes en él expuestos. De igual modo la peculiar lectura que hace Deleuze de la metafísica de la imagen de Bergson sirve para tematizar el ámbito perceptivo delimitado en las obras de Merleau-Ponty. Este planteamiento podrá valer, por igual a una estética del séptimo arte, a una clasificación de sus imágenes y a una ontología basada en la percepción, sustentada esta por aquello que la cámara/pantalla ofrece al espectador.

Para llegar a apuntar esta ontología cinematográfica a partir de la percepción merleau-pontiana empezaremos por señalar aquello que hace a esta diferente de la percepción en el sentido de la psicología clásica. Esto es, la asunción en ella del punto de vista de la psicología de la forma (*Gestaltpsichologie*), que sostiene que no se percibe por causa de la acción de átomos sensibles aislados que la conciencia asocia o sintetiza en realidades, sino que la realidad aparece ya estructurada en el momento en que se presenta a nuestros centros perceptivos, “estructura” que supone una imbricación entre conciencia y mundo. La diferencia entre la representación del movimiento que elabora la pintura (o el cine) con la que ofrece la cronofotografía de Marey o el experimento de Muybridge de 1877<sup>1</sup> da la clave de la separación entre ambos puntos de vista sobre la percepción, además de ofrecernos un acercamiento a aquella realidad estructural imbricada de la que habla la *Gestalt*. El movimiento real es diferente del movimiento percibido siendo, sin embargo, este último más cercano a la realidad o al ser. Una explicación de esto la tenemos en *La estructura del comportamiento*, donde se afirma que el cuerpo demarca un ámbito de significatividad a partir de sus estructuras perceptivo-motoras del que se derivan a posteriori una idea determinada de realidad y de percepción. El reconocimiento de la fragmentación del movimiento que se ve, por ejemplo, en la cronofotografía, es entonces un procedimiento posterior a su aprehensión por la percepción como acto único e indivisible. Merleau-Ponty se aleja con este

---

<sup>1</sup> La cronofotografía de Marey consiste en la impresión sobre la misma placa de una serie de instantáneas de un sujeto en movimiento sobre fondo oscuro. El resultado es una imagen única que muestra la descomposición del movimiento del sujeto. Muybridge, para dar cuenta del movimiento del caballo al galope colocó estratégicamente veinticuatro aparatos fotográficos a lo largo de una pista de carreras, el resultado fue una serie fotográfica que representa el movimiento real del caballo y que contradice las pinturas del mismo motivo elaboradas por Géricault.

planteamiento del tipo de explicación ofrecida tanto por el positivismo cuanto por el neokantismo. Ese ámbito de significatividad será tematizado en la *Fenomenología de la percepción* a partir del cuerpo propio.

El punto de vista de la *Gestalttheorie* aleja la fenomenología de Merleau-Ponty del planteamiento husserliano, pues según aquella, en el acto perceptivo por el que la conciencia capta las realidades no está implicada la inteligencia. Para Husserl, la función intelectual de la conciencia es la importante, por su capacidad para reconocer la esencia general en cada caso particular. En cambio, la conciencia en Merleau-Ponty es perceptiva. La percepción delimita en cada momento la amplitud del mundo a experimentar mediante la configuración del campo perceptivo, en donde el material aportado por cada uno de los sentidos no está todavía diferenciado. La formación de este campo perceptivo viene dada por los requerimientos perceptivo-motores del cuerpo en contacto con el mundo, solicitado por él. Así se conforma el mundo fenoménico que incluye al propio cuerpo. Luego, y esta es otra diferencia de Husserl, la intencionalidad de esta conciencia perceptiva es operacional o motora. Esto implica que en el nivel perceptivo, fundante del conocimiento y de la vida práctica, no se distinga aún entre lo subjetivo u lo objetivo, entre conciencia y mundo; su distinción será un producto posterior del pensamiento sintético que oscurece la original imbricación de los dos ámbitos. Por eso, la *Fenomenología de la percepción* compone una filosofía de corte monista, pues sitúa la explicación que atiende a las condiciones de posibilidad de la experiencia en ese todo dibujado por la percepción evitando la síntesis de contenidos en un sujeto trascendental situado más allá de lo real.

En la obra de arte es donde mejor vemos la configuración imbricada que supone la percepción. En la obra pictórica por ejemplo, el artista completa la realidad percibida con material imaginativo, pues la imaginación es también parte esencial en la configuración del campo perceptivo (responde igualmente a la senso-motricidad corporal). La obra consigue entonces atender a aspectos de lo real que la simple contemplación (intelectual o analítica) del objeto no muestra. El arte presenta una realidad enriquecida, más cercana a la realidad experimentada o vivida y alejada de la que nos muestra la explicación científica.

De hecho, el artista consigue acceder mediante la obra al ser vertical o bruto, esto es, a cierto tipo de esencialidad de las cosas que pasa desapercibida a la vivencia común de éstas como simples medios de acción o reflexión. La obra «da existencia visible a lo que la visión profana cree invisible» (Merleau-Ponty, 1986: 22) y completa de este modo la percepción descubriendo nuevas significaciones que no son mero producto de la subjetividad del artista, sino que pertenecen al ser del mundo con el que está imbricado, a través del cuerpo propio. De esta manera, el arte consigue ampliar la realidad mostrando la carnalidad de la que está hecha. Merleau-Ponty se refiere en sus escritos sobre todo a la pintura, pero la obra cinematográfica consigue igualmente atender a aquellos aspectos invisibles de lo real, tanto en la composición de tipos de imágenes cuanto en la exploración de nuevas narrativas mediante la manipulación del montaje. El elenco de imágenes que pueblan el cine y que Deleuze describe en sus dos obras señaladas, *Imagen movimiento* e *Imagen tiempo*, apuntan igualmente a ese ser bruto y revelan lo invisible de lo visible, la carne del mundo.

Llegados a este punto se hace necesario precisar qué tipo de percepción es la cinematográfica, cuáles son sus elementos y sus rudimentos básicos. Que el cine constituye un medio privilegiado para tematizar el campo perceptivo es señalado por el autor de “El cine y la nueva psicología”. La película se compone por una serie de imágenes y sonidos cuyo sentido no se capta aisladamente, sino en conjunto (monograma sensible-sonoro). Cada imagen posterior responde a la anterior formando al final el todo que es el film, un todo estructurado que funciona como propuesta perceptiva determinada o estilo, como una «modulación de existencia [...] cuyo sentido sólo es accesible por un contacto directo» (Merleau-Ponty, 1993: 168). Se pueden exponer las ideas del film o atender a los procedimientos técnicos usados para expresarlas, pero su sentido sólo se ofrecerá si se lo considera como un todo indivisible de expresión y contenido. El film no se piensa, se percibe. Es por esto que, aunque el cine se dirija a los sentidos visual y sonoro, sea igualmente capaz de presentar olores, sabores y texturas. Se trata de la potencia simbólica de la visión y del movimiento que constituyen maneras específicas de relacionarnos a/con las cosas, capaces de vincular la diversidad de contenidos sensibles en un campo perceptivo completo como unidad



intersensorial.

Mediante la imagen y el movimiento, el film ofrece una vivencia específica de la espacialidad y la temporalidad haciendo uso de la focalización, el encuadre, el montaje. Espacio y tiempo se contraen y se dilatan, establecen relaciones particulares en cada película de manera parecida a como los vive cada individuo fuera del cine. No se trata de sumas de puntos yuxtapuestos, ni de relaciones que la conciencia pueda sintetizar, no son el tiempo y el espacio medidos objetivamente, sino el espacio y tiempo habitados que están siempre ahí como el punto de apoyo existencial de una conciencia, del film, con unos horizontes indeterminados que encierran otros tantos puntos de vista. Veremos que la temporalidad y la subjetividad son lo mismo y que, en el film estos se complican multiplicándose. Encontramos, en los estudios sobre cine de Deleuze una descripción de las distintas formas que tiene la imagen de mostrar el tiempo, formas que contribuyen a tematizar su vivencia en Merleau-Ponty.

Estos estudios deleuzianos, ya dijimos, parten de la metafísica de la imagen de Bergson que, al igual que Merleau-Ponty, considera insuficiente la explicación intelectual para aprehender el ser íntimo de las cosas. Los conceptos nos ofrecen un tipo de conocimiento abstracto, exterior, basado en la medida del mundo por parte de la inteligencia instrumental y que sirve a los requerimientos “adaptativos” de la vida. Pero el ser interior, temporal, de las cosas sólo es aprehensible mediante la intuición, que consigue ponernos en la duración del objeto facilitándonos su vivencia. El arte (y las imágenes, por tanto) comporta, entonces, una ventaja sobre los conceptos para ese conocimiento intuitivo, pues manteniéndose en lo concreto sugieren y empujan al espíritu hacia la intuición misma. Todas las imágenes que vemos en el cine, dice Deleuze siguiendo a Bergson, pueden clasificarse en torno a dos grupos: el de la imagen movimiento (que nos ofrece una imagen indirecta del tiempo) y el de la imagen tiempo (que nos da su imagen directa). Tomando las precauciones necesarias, asociaremos el primer grupo de imágenes a la descripción de la percepción y el segundo a la noción de carne, mostrando la complementariedad entre las propuestas de Merleau-Ponty y Deleuze (Bergson) y siguiendo en esto el artículo de Olivier Fahle titulado: “La

visibilidad del mundo. Deleuze, Merleau-Ponty y el cine<sup>22</sup>.

Por último, proponemos ilustrar los conceptos tratados con algunos ejemplos sacados de films, y comprobar así su utilidad y pertinencia tanto para una estética del cine cuanto para una ontología a partir de la imagen, dando cuenta crítica del giro icónico del pensamiento contemporáneo y sus implicaciones.

## 2. PSICOLOGÍA DE LA FORMA Y CRÍTICA AL PSICOLOGISMO.

Merleau-Ponty inicia su filosofía con un estudio fenomenológico del comportamiento como el proceso espontáneo realizado por las estructuras perceptivas de la conciencia encargadas de delimitar la amplitud de mundo a ser experimentado. Esta investigación completa su primera gran obra, *La estructura del comportamiento*, que será continuada con la exploración del cuerpo fenoménico como responsable de aquellas estructuras, en *La Fenomenología de la percepción*<sup>3</sup>, su segunda obra importante.

Parecía obligado, de acuerdo con la psicología y la fisiología que Merleau-Ponty rechaza, que a la hora de iniciar una explicación de la conciencia, de cómo esta asimila y ordena contenidos, se comenzara por comprender cómo llegan estos a nosotros. De esta manera esta psicología entendía la percepción como un elemento subsidiario de la conciencia, subordinado a su función intelectual, siendo esta función la verdaderamente importante.

Naturalmente, la psicología clásica [sabe] muy bien que existen relaciones entre las diferentes partes de mi campo visual como también entre los datos de mis diferentes sentidos. Pero para ella esta unidad [es] construida, ella la [atribuye] a la inteligencia y a la memoria (Merleau-Ponty, 1977: 91).

Así, la explicación clásica de la percepción terminaba acarreado más problemas

---

<sup>2</sup> Fahle, 2007: 99-114

<sup>3</sup> Véase, para entender el interés que subyace a la producción merleau-pontiana: Marcus Sacrini, 2008: 151

de los que solucionaba, pues ponía todo el acento explicativo en la sensación desatendiendo aspectos cruciales de la percepción que afectan al conocimiento y a la concepción de la realidad. En efecto, estas psicologías entienden la sensación como el elemento atómico de la percepción mediante el cual, y junto a otras sensaciones, se recomponen en la conciencia los objetos. Se dice entonces que de las sensaciones de un color (por ejemplo del rojo), más la de un volumen (por ejemplo paralelepípedo), más la de una textura (por ejemplo de cuero), obtenemos el objeto concreto *maleta* que tenemos delante. Sin embargo, a poco que atendamos de forma rigurosa a cómo se muestra a la conciencia ingenua la maleta, vemos que la sensación aislada (atómica) no existe y toda sensación viene ya cargada de sentido. Reconocemos el color de la maleta como rojo y por eso decimos que tenemos sensación de ese color, y esto no sería posible si no tuviéramos de alguna manera presente en la sensación del rojo una gama más o menos amplia de colores que nos permite su diferenciación. Igual sucede con el volumen y la textura; previamente a su sensación, tenemos la estructura perceptiva en la que se dan estos tipos de sensaciones que nos permite reconocerlas y diferenciarlas. En definitiva, no es que componamos la maleta a partir de las sensaciones que tenemos de ella tras haberlas unido en el intelecto, más bien se nos da el objeto maleta como un todo sensible a la percepción y sólo cuando tenemos ese todo, podemos aislar las supuestas sensaciones atómicas que lo componen. Si la sensación fuera el elemento atómico de la percepción, si esta consistiese en un choque puntual y atómico que conmueve la conciencia ¿cómo sería posible su reconocimiento? ¿a partir de qué comparación o medida podríamos diferenciar su naturaleza como tal o cual color o tal o cual textura?

Yo sentiría en la medida exacta en que coincidiera con lo sentido, en que éste dejase de tener lugar en el mundo objetivo y no me significase nada. Esto equivaldría a tener que buscar la sensación más acá de todo contenido calificado. (Merleau-Ponty, 1993: 25)

Pero si reconozco esta sensación como rojo y aquella como cuero es porque no

se me presentan aisladas, sino en un campo en el que ya, de alguna manera, están hechas las diferenciaciones entre colores y texturas. En efecto, el color y cualquier otra sensación aislada o no existe, o ya tendría que estar en nosotros independiente de su presentación en un objeto determinado, por lo que sensación y percepción perderían su carácter de realidad objetiva.

## 2.1 PREJUICIO DE MUNDO

Lo que sucede es que sobre la concepción de la percepción sostenida por la psicología clásica opera un prejuicio de mundo, esto es, confunde lo que se siente con las propiedades de lo sentido. Tomamos por datos de la conciencia las cualidades que están en los objetos, como el color, el volumen o el tacto, provocando el desconocimiento tanto de la conciencia como del mundo. Es el mismo tipo de prejuicio objetivante que recorre todo el pensamiento científico (y filosófico) y que busca la definición de las cosas por la identidad del objeto y sus propiedades (de la palabra con su referencia, del concepto con aquello que subsume, de la conciencia con el mundo o su representación) y que provoca una escisión de ámbitos en el seno de la realidad. El mismo impulso objetivante mueve a la psicología analítica a completarse con la fisiología para localizar los sistemas nerviosos central y periféricos en los que se resuelve el comportamiento como respuesta a un estímulo (también aislado u atómico). Pero el estímulo aislado, como la sensación, tampoco existe y cada estimulación sensorial está matizada por su relación con otros estímulos y, por ello, preñada de sentido. Es por eso por lo que el estímulo casi nunca coincide con lo percibido y por lo que, aunque en la retina se recojan los matices de naranja y ocre del objeto, nuestra percepción del color de la maleta es la de un rojo homogéneo. «Una región coloreada nos parece del mismo color en toda su superficie, cuando los topes cromáticos de las diferentes regiones de la retina deberían hacer que fuese roja ahí, naranja más allá, acromática incluso en algunos casos» (Merleau-Ponty, 1993: 29). Los problemas para explicar la constancia perceptiva pese a la diferenciación de los estímulos nerviosos se resuelven si describimos la percepción tal y como se muestra a la conciencia ingenua. Vemos entonces que percibir consiste más bien en la delimitación ambigua (pre-

objetiva) de un campo de significación dónde los elementos que lo componen aparecen siempre relacionados y, por ello, con sentido. Este es el punto de vista de la psicología de la *Gestalt* por el que la distinción neta entre conciencia y mundo se tambalea, evitando la asimilación de un ámbito en el otro y solucionando así gran parte de los problemas que acarrea el concepto de sensación de la psicología clásica.

[Esta] ha concebido los datos visuales como un mosaico de sensaciones y por lo tanto necesita fundamentar la unidad del campo perceptivo en una operación de la inteligencia. ¿Qué nos aporta sobre esta cuestión la teoría de la Forma? Refutando completamente la noción de sensación, nos enseña a no distinguir ya más entre los signos y su significación, entre lo que se ha sentido y lo que se ha juzgado (Merleau-Ponty, 1977: 93).

En efecto, si nuestra conciencia reconoce el sentido de lo percibido es porque eso que se percibe aparece en relación con otra cosa, estructurado con ella. El dato más simple de la conciencia perceptiva, sostiene la *Gestalt*, es siempre una estructura cuya forma más básica es el recorte de una figura sobre un fondo. Incluso la sensación atómica de la psicología clásica, para ser tenida en cuenta ha de recortarse sobre un fondo de relaciones, por lo que deja ya de ser atómica.

Reconocemos la maleta como objeto total (paralelepípedo rojo cueroso), focalizada en un entorno perceptivo y recortada de un fondo indeterminado que se difumina alrededor de ella, la percibimos en perspectiva. El que podamos describir su color, forma o textura como sensaciones constituye un comportamiento secundario, posterior a la estructura perceptiva original figura/fondo por la que la conciencia es susceptible de diferenciar colores, formas, texturas.

De igual manera, en lo que se refiere a la explicación de la percepción del movimiento, el objetivismo opera su descomposición en los momentos temporales que lo constituyen, entendiéndolo como un conjunto de posiciones inmóviles cuya suma darían el todo. Pero esta manera de representar el movimiento a partir de lo que no se mueve es cuanto menos insatisfactoria y no da cuenta de la percepción del mismo por la

conciencia ingenua. Para esta el movimiento es una totalidad en el que los únicos aspectos o momentos inmóviles conciernen, si acaso, a las posiciones inicial y final, pero no al movimiento mismo. Percibimos como un pasajero coge la maleta y la levanta hasta situarla en el portaequipajes del tren pero de ningún modo podemos dar cuenta perceptiva de las posiciones inmóviles y sucesivas de la maleta desde el suelo hasta el compartimento de equipajes, y si las reconocemos es aplicando sobre lo percibido, como totalidad estructurada, un comportamiento reflexivo y analítico posterior (o provocándolo mediante algún procedimiento artificial ingeniado a posteriori). Un procedimiento de esa índole es el que ponen en marcha la cronofotografía o el cine para reproducir el movimiento. Sin embargo, en el cine, el espectador no reconoce las fotografías inmóviles que componen el movimiento, siempre que estas se sucedan a una cadencia mínima de catorce imágenes por segundo (aunque los centros cerebrales sí, como demuestran los experimentos de publicidad subliminal realizados por Vicary<sup>4</sup>). Nuestra percepción del movimiento en la película dista mucho entonces de su composición, pues el cine sólo descompone el movimiento al nivel de su funcionamiento mecánico pero no en el resultado que produce, lo que lleva a considerar el séptimo arte como medio privilegiado para explicar cómo se comporta la percepción.

Por otro lado, el objeto percibido no se reduce a las determinaciones de las que aparece revestido en el acto presente de percibirlo, a partir del cual y según el objetivismo, se restituiría su esencialidad. La percepción del objeto es ambigua, deja siempre un fondo sin explorar, nunca es completa sino que muestra una perspectiva, no obtendríamos la misma descripción de la maleta desde otro lugar o con otra iluminación. Pero, contra el objetivismo que pretende hacer ciencia de la subjetividad para reconstruir la esencia del objeto, la perspectiva no deforma subjetivamente la percepción alejándonos de la maleta en sí, sino que es en verdad lo que la constituye como naturaleza objetiva, podemos decir, su modo de presentación original. «La perspectiva, no me estorba cuando quiero ver al objeto: si bien es el medio de que los

---

<sup>4</sup> James Vicary, en 1957, introdujo entre los fotogramas de un film una imagen publicitaria de una marca de bebidas que los espectadores se apresuraron a consumir tras la proyección. El experimento, real o no, da la razón a Merleau-Ponty cuando sostiene que la percepción no se compone a partir de elementos aislados. Si fuera así, los espectadores serían conscientes del fotograma introducido subrepticamente.

objetos disponen para disimularse, también lo es para poder revelarse» (Merleau-Ponty, 1993: 88). Por ella entendemos que hay una realidad independiente que no se confunde con lo que captamos de ella en cada momento sino que se escapa siempre a nuestra conciencia. Esta realidad incompleta, inabarcable en su totalidad por la percepción, posee, por ello, una riqueza inagotable. Muy lejos queda la realidad postulada por el objetivismo: el de corte empirista que la identifica con sus manifestaciones sensibles, o el de corte intelectualista que la resuelve en unidades sintéticas puestas por la conciencia misma. Ambas corrientes presentan en sus propuestas un punto de vista ajeno a lo real, trascendente, único medio de ofrecer una explicación completa de la realidad en la que de hecho estamos insertos. El problema entonces ya no es sólo explicar el ámbito de las cosas, sino también el ámbito de las representaciones de las mismas y las relaciones entre ambos. El problema desaparece si aceptamos que es en el posicionamiento del propio cuerpo donde se resuelve la perspectiva que constituye esencialmente toda percepción. A este nivel, la unidad del ser humano no ha sido aun quebrada y el cuerpo no es todavía la máquina inerte que pilotaría la conciencia o el alma para dirigirlo a las cosas. El cuerpo es el envoltorio viviente de nuestras acciones. Porque hay un cuerpo, sujeto y objeto son coextensivos:

Se puede decir [...] que la relación entre la cosa percibida y la sensación, o de la intención y los gestos que la realizan es, en la conciencia ingenua una relación mágica: [...] el sujeto no vive en un mundo de estados de conciencia o de representaciones donde el creería poder por una suerte de milagro actuar sobre las cosas exteriores o conocerlas. Vive en un universo de experiencia, en un medio neutro respecto a las distinciones sustanciales entre el organismo, el pensamiento y la extensión, en un comercio directo con los entes, las cosas y su propio cuerpo. El Yo, como centro del que irradian sus intenciones, el cuerpo que las porta, los seres y las cosas a los que ellas se dirigen no se confunden: sino que son tres sectores de un campo único. (Merleau-Ponty, 1990: 204; traducción mía).

Ese campo único viene dado por el funcionamiento perceptivo-motor, del propio cuerpo al ser solicitado por las cosas y proyectarse hacia ellas. La motricidad es la

esfera primaria donde se engendran todas las significaciones. Estas se producen al habituarse el cuerpo al medio que le requiere. Mediante este posicionamiento motor y perceptivo aparece el mundo como entidad con sentido. El “cuerpo, dice Merleau-Ponty, hace presa en el mundo” (Merleau-Ponty, 1993: 265). Las perspectivas sobre las que se recortan los objetos dependen de esa presa. Y si es verdad que el ámbito perceptivo resultante, suma de cosas y cuerpo, mantiene la indeterminación de la perspectiva ofrecida por este anclaje o presa, también lo es que sólo sobre su experiencia es posible a posteriori cualquier determinación intelectual o sensible, conceptual o categorial. Los fenómenos y esencias, los nombres de las cosas, en general, descansan sobre esta experiencia pre-reflexiva y a-lógica, propia y común al tiempo. Es por eso que siempre podremos dudar de si una percepción compartida tiene, en el fondo, las mismas características para dos que la comparten, aun cuando ambos la identifiquen con el mismo nombre. Así, el rojo que yo percibo podría ser azul para otra persona, pero ambos llamaríamos “rojo” a ese color. Si el fondo perceptivo se comportara de manera objetiva, o si cada color fuera una sensación nuclear, no cabría esta duda.

## **2.2 Cronofotografía, pintura y cine.**

Tenemos entonces que sensaciones e impulsos, percepción y motricidad, imágenes y movimiento al fin y al cabo, delimitan, a partir del cuerpo propio y su anclaje, los horizontes del campo de experiencia perceptivo-originario, inagotable y por ello, infinitamente rico. Campo a-temático, por pertenecer a la pre-objetividad, y que, sin embargo, es recreado por el arte. Barbara Formis rastrea, en la composición del movimiento que logran la pintura, la escultura y el cine, el poso virtual de toda percepción. «Lo virtual se desentiende [en estas artes] de lo real empírico para atenerse a lo vivido, a saber a la experiencia plena de su movimiento y acción, para ampliar lo real al dominio del arte» (Formis, 2012: 201, traducción mía). Virtual por no adecuarse a la descripción que hace el objetivismo de la percepción y el movimiento, pero tan parte del ser como lo real. Su artículo nos sitúa en la segunda mitad del siglo XIX, en el centro de la polémica sobre la naturaleza del movimiento del caballo en carrera iniciada por Étienne Jules Marey y Eadweard Muybridge, contra la representación del mismo que



hacían las pinturas de Théodore Géricault. En estas se veía que había un momento en el galope del caballo en que ninguna de sus patas mantenía contacto con el suelo, justo en el momento de su máxima extensión. Muybridge se propuso comprobar la veracidad de las pinturas de Géricault situando veinticuatro cámaras fotográficas a lo largo de una pista de carreras. En efecto, el caballo despegaba por un momento las cuatro extremidades del suelo pero, al contrario que en las pinturas, el momento era el de su contracción. Marey comprobó lo mismo, pero con su propia técnica, la cronofotografía, que consistía en captar en una misma placa fotográfica el movimiento del caballo. Para ello, hacía moverse al animal y su jinete bien iluminados sobre fondo oscuro de manera que fuera la luz reflejada por el objeto la que impresionara la placa cada vez que se abriera el obturador. El resultado es la descomposición del movimiento en una misma fotografía que mostraba algo así como su estela, y no en veinticuatro como hizo Muybridge. En ambos casos opera una concepción objetiva del movimiento, que lo descompone en sus momentos inmóviles constituyentes pero que, según venimos viendo a la luz de Merleau-Ponty, no da cuenta de su naturaleza. Las distintas posiciones del animal que muestran las fotografías de Muybridge o la cronofotografía, nos resultan a primera vista antinaturales, al contrario de las pinturas de Géricault pese a ser estas últimas las “falsas” (Ibídem, 193). Pero lo son según el objetivismo que venimos denunciando y que impregna toda teoría, y no según la percepción natural de la conciencia ingenua que tratamos de describir. El arte sirve al desvelamiento de esa naturaleza perceptiva, y para hacerlo muestra siempre un plus de realidad. Así sucede con la pintura o la escultura, incluso con la de naturaleza más realista, que no reproducen lo real sino que lo recrean a partir de aquello de lo real que permanece oculto a la mirada inexperta, volveremos sobre esto.

Por esa época puja con fuerza la filosofía de Bergson, que cifra en el movimiento y su duración lo esencial de la realidad vital. La vida es dinámica y conocer las cosas que la componen es situarse en su duración específica, que concierne al interior de la cosa y no a la exterioridad de la que da cuenta la ciencia. Para Bergson, Marey consigue mostrar únicamente la traza del movimiento y no la duración de la cosa en la que este se resuelve (Ibídem, 2012: 188). Al igual que Muybridge, Marey lo

sustituye por las instantáneas inmóviles que ofrece la mecánica fotográfica. Ambos procedimientos muestran una realidad reconstruida y artificial, propia del conocimiento intelectual y muy alejada del Ser vital al que sólo se accede por medio del conocimiento intuitivo. Por la misma razón rechaza Bergson el cine que, sin embargo según Deleuze, si consiguió ponerse en la duración real de las cosas una vez hubo depurado con el paso del tiempo sus técnicas expresivas.

Volvamos ahora a Merleau-Ponty que, con Bergson, privilegia el arte, las pinturas de Géricault o las esculturas de Rodin o Giacometti, sobre la ciencia (fotografía y cronofotografía) a la hora de captar el movimiento. La obra resuelve la paradoja surgida en el ámbito de la percepción, entre «motricidad corporal y anclaje somático» (Ibíd.: 199). Porque la cosa va cambiando de aspecto con el movimiento del cuerpo y sin embargo damos con su forma objetiva. «El cubo de verdad, mas allá de sus apariencias sensibles, tiene sus seis lados iguales» (Merleau-Ponty, 1993: 219). E igual que andando no notamos los movimientos impresos por los pies a nuestra visión del entorno, el arte encarna en la materia la naturaleza del movimiento y el tiempo. Es lo que hace Géricault con sus caballos virtuales o Giacometti con sus seres humanos de mínima expresión. Los unos corren sobre la tela, los otros atraviesan con su paso cualquier espacio. No hay falsedad en estos movimientos inmóviles sino virtualidad, la misma que despliega nuestra percepción cuando hace presa en el mundo. El cine logra expresar esa virtualidad cuando deja de intentar reproducir objetivamente la realidad y se construye un espacio perceptivo propio, entonces se resuelve igual que la pintura o la escultura (o la propia percepción) para explicar la naturaleza del movimiento. La película es el mundo del que hace presa el espectador. Pero igualmente cada imagen cinematográfica es un mundo del que hace presa un personaje. En cualquier caso, siempre opera en el cine un margen de indeterminación, unos horizontes, que permiten considerarlo como mundo y que solicitan de una nueva percepción que lo enriquezca. Como la realidad misma.

### 3. DISTINCIÓN DE LA FENOMENOLOGÍA DE MERLEAU-PONTY

Hablamos de la adscripción de Merleau-Ponty a las propuestas de la *Gestaltpsychologie* para dar cuenta de la percepción. Pero su dar cuenta no es explicativo, sino más bien descriptivo, de acuerdo al método fenomenológico al que también está adscrito. Sin embargo, la fenomenología merleau-pontiana es bastante diferente de la del creador de la disciplina. Su caracterización se irá completando en los apartados siguientes, este servirá para atender sucintamente a sus diferencias.

El propósito de la fenomenología, tal y como la entiende Husserl es la depuración de esencias de manera que las cosas se muestren en sí mismas, ajenas a las determinaciones impuestas por el sentido común o el pensamiento objetivante. Para hacerlo, sobre la conciencia opera una depuración o reducción de los contenidos que las definen, poniéndolas “entre paréntesis” y dejando el juicio en suspenso. Haciéndolo, la conciencia descubre su vinculación esencial con el mundo como condición que hace posible la aprehensión de la cosa en sí. No hay necesidad de operar reconstrucciones sintéticas que restituyan la objetividad del mundo o buscar algún otro tipo de fundamentación fuera de la conciencia misma como sucede con el realismo mecanicista. La conciencia es competente para reconocer los objetos porque aparece siempre en relación intencional con ellos. Toda conciencia es conciencia de algo, no existe una conciencia vacía, no relacionada. En esta relación, el acto de conciencia aparece como un todo estructurado con aquello a lo que se remite. Siendo, por tanto, lo más cercano a las cosas mismas, la conciencia ha perdido sin embargo, la perspectiva de esta relación, por eso necesita una depuración. El procedimiento propuesto por Husserl es el de la ideación por diferenciación,

“al investigador fenomenológico se le exige, ya que el punto de vista subjetivo de una cosa presente es relativo, que invente alternativas por el tiempo que sea necesario hasta que lo que se investiga aparezca ante su mirada como dándose a sí mismo completamente”. (Bubner, 1984: 31).

Husserl quiere hacer de la fenomenología (y así de la filosofía) una ciencia rigurosa y el propósito final del procedimiento es completar la reducción eidética del objeto, no atenderlo en sus variaciones. Por ella, mostraría el objeto su esencialidad como condición de posibilidad de su facticidad variable. Parece imponerse entonces la idea de un sujeto de carácter esencial, situado de alguna manera fuera del devenir del objeto y capaz de operar la serie de reducciones. Sin embargo, en sus últimos escritos, Husserl parece vacilar entre el acabamiento de la fenomenología en la experiencia de un Yo trascendental de este tipo, o afirmar su carácter inconcluso, que vendría dado por el reconocimiento del Mundo de la vida como instancia última generadora del sentido, siempre inacabado.

### 3.1 ESENCIAS

Merleau-Ponty se decanta por esta segunda opción manteniéndose fiel, a nuestro modo de ver (y al suyo), al método fenomenológico. Sólo que desde esta perspectiva, las esencias de las cosas no figuran como los conceptos unívocos que formarían, valga la analogía, la lengua del mundo; sino que son más bien el habla concreta de la conciencia al asombrarse, cada vez, ante las cosas y descubrirse en su relación. Más que entidades inmutables, las esencias en la *Fenomenología de la percepción*, son el medio de expresión y comprensión de nuestro empeño en el mundo, sirven de campo de idealidad para conocer y conquistar la facticidad de la conciencia. Estas esencias expresivas son un producto del verdadero encuentro de conciencia y mundo. Este encuentro, ya vimos, lo propicia el cuerpo; y es el hábito en sus respuestas motrices y perceptivas el que hace de las cosas significados. Lo que hacen, entonces, esas esencias es explicitar ese encuentro desde las distintas perspectivas que el mundo ofrece a la actividad del sujeto. En cualquier caso, no están separadas de la existencia si no es, en todo caso, por su fijación en un lenguaje.

Es función del lenguaje hacer existir las esencias en una separación que, a decir verdad, solo es aparente, ya que gracias a él se apoyan aun en la vida antepredicativa de la conciencia. En el silencio de la conciencia originaria vemos como aparece, no

unicamente lo que las palabras quieren decir, sino también lo que quieren decir las cosas, núcleo de significación primaria en torno del cual se organizan los actos de denominación y expresión. (Merleau-Ponty, 1993: 15)

En sus últimas obras, Merleau-Ponty presenta la noción de carne como realidad estructurada donde se mezclan sensible e inteligible, visible e invisible. Esta estructura surge a partir del posicionamiento del cuerpo propio, por su intencionalidad operante, y funciona como suelo de cualquier significación. Las esencias hacen posible la experiencia de esa estructura explicitando lo sensible de ella, siendo ellas la cara invisible que lo sustenta. Las esencias se recortan en la carne «marcando un estilo más cercano a la percepción [...] porque no imponen significaciones desde fuera a las cosas, sino que recolecta sus perspectivas deslizándose a ellas desde el horizonte compartido» (López Sáenz, 2011: 343). Extraídas de las perspectivas individuales sobre las cosas, se sostienen sin embargo en las significaciones intersubjetivas cuya base es la configuración en la visibilidad carnal del campo perceptivo. (Ibídem, p. 343) Cualquier aspecto de la cultura tiene como fundamento esta explicitación de la carne del mundo que hacen las esencias sensibles.

### 3.2 INTENCIONALIDAD

Según lo tratado, para Merleau-Ponty la relación intencional que une conciencia y cosas se define menos por la inteligencia que por la sensibilidad del cuerpo. Se trata aquí de una intencionalidad operante o motriz de la que es responsable el propio cuerpo. Por su posicionamiento se da un anclaje o se establecen unas coordenadas a partir de las cuales se percibe el mundo. El cuerpo hace presa en una posición y, pudiendo así distinguirse del mundo exterior, se repliega y “desaparece” para que se desplieguen ante sí los objetos. Se asemeja a la oscuridad de la sala de cine sobre la que se destaca la luminosidad de la pantalla y sin la cual la película pasaría desapercibida. Sin embargo, lo que aparece en la pantalla, aquello del mundo que se despliega ante el cuerpo es aquello que este tiene como objeto de su acción, pues lo que le une con las cosas, en cuanto requerido por ellas, es el despliegue de su propia operatividad. El mundo

percibido (figura y fondo como cosas, horizontes que invitan al “reencuadre” mediante el desplazamiento de los puntos de anclaje, profundidad y, en fin, perspectiva) tendrá su asiento en el movimiento del cuerpo. Completaremos la descripción de la intencionalidad merleau-pontiana con la explicación del cuerpo.

### 3.3 CUERPO

Merleau-Ponty estudia en la *Fenomenología de la percepción* y a partir del caso Schneider, tratado por Gelb y Goldstein desde la psicología y la fisiología, la función que desempeña el cuerpo, su posicionamiento y su movimiento en la percepción de la realidad. Las conclusiones son:

- La intencionalidad desplegada por el cuerpo y sus requerimientos motrices concierne a todos los aspectos de la conciencia: a la percepción, a la imaginación, a los afectos, a la inteligencia. Merleau-Ponty la define como arco intencional que subtiende a la conciencia y que proyecta alrededor la temporalidad, el medio contextual, la situación física, ideológica, moral en la que el cuerpo ha hecho ancla. Dicho arco, por el que sentidos, inteligencia y motricidad actúan como un todo, orienta los contenidos hacia la unidad intersensorial mundo.
- La percepción del mundo se hace desde la unidad de los sentidos, no funciona captando sensaciones aisladas adecuadas, cada una de ellas, a un sentido específico. La lesión de Schneider, que en principio afectaba a la visión, tenía una repercusión directa sobre su forma general de percibir los objetos, ya que alteraba las relaciones espaciales también para el resto de los sentidos. Por ello afectaba igualmente a la motricidad, y en definitiva, a todo el comportamiento.
- El estudio de la habitud, tanto perceptiva como motriz, proporciona una comprensión del origen corporal de toda significación. Esta se genera en el cuerpo entre la percepción del mundo y el movimiento hacia él, adecuándose a sus requerimientos y volviéndolo significativo. Cualquier conceptualización o ideación tiene aquí su origen. En definitiva, «la habitud expresa el poder que tenemos de dilatar nuestro ser-del-mundo, o de cambiar la existencia

anexándonos nuevos instrumentos» (Merleau-Ponty, 1993: 161)

- La motricidad y la percepción, movimiento e imagen, funcionan como potencia simbólica a partir de la cual toman sentido las determinaciones espacio-temporales donde aparecen ubicados los objetos y el propio cuerpo. La estructura punto-horizonte, figura-fondo, proporciona el punto de vista y encierra la posibilidad del desplazamiento. Se trata del nivel primordial en el que se resuelve el comportamiento y, a partir de él, toda la vida de la conciencia.

El cuerpo en Merleau-Ponty no es el cuerpo objetivo que tenemos, compuesto de órganos, sino el cuerpo vivido que somos (López Sáenz, 2010: 90). Ambos modos de entender a la corporeidad no son excluyentes sino que coexisten, pero es en el segundo, cuerpo entendido «como punto cero y horizonte de toda experiencia» (Ibídem: 90), en el que se recoge el sentido de las cosas.

Él es potencia de mundo y, al mismo tiempo, actualiza la existencia integrando el espacio y el tiempo en el espacio y el tiempo corporales. Gracias a él, habitamos un espacio que no sólo es visual, sino también táctil. A su vez, la subjetividad corpórea se temporaliza y mundaniza; deja de ser positividad y mero *cogito* para devenir movimiento que se espacializa en el aquí y ahora del cuerpo. (Ibídem: 90-91)

Este cuerpo y sus requerimientos, encarna al mundo convirtiéndolo en el campo de las intenciones teóricas y prácticas de la conciencia. Ya señalamos que la intencionalidad que nos une a las cosas reside en el propio cuerpo, siendo definida por las operaciones de este. Por ellas se resuelve cualquier aprendizaje pues el cuerpo actúa como matriz de habitualidades que propicia la acomodación a las situaciones.

[Este] saber corporal permite adquirir hábitos motores [...] capaces de dilatar el mundo y poner a prueba la existencia. No residen ni en el pensamiento ni en el cuerpo objetivo, sino en el cuerpo como mediador de un mundo. Como él, los hábitos son una carne impalpable para el yo a cada instante ensamblada con la mía y con la del mundo. (Ibídem: 93).

El movimiento del cuerpo hacia al mundo desvela la carne de la que ambos están hechos como estructura fundamental, ni subjetiva ni objetiva, a partir de la cual se obtiene el sentido. El concepto de carne, aparecido en las últimas obras de Merleau-Ponty, supondrá la liberación del cuerpo de toda subjetividad, propiciando el giro ontológico de su filosofía. En cualquier caso, la noción de cuerpo vivido es básica para entender la filosofía del fenomenólogo francés por lo que su caracterización se irá completando a lo largo de todo este trabajo.

### 3.4 TRASCENDENTAL

Como señala Marcus Sacrini respecto de la fenomenología de Merleau-Ponty, el reto es conservar el punto de vista trascendental sin caer en contradicción. «¿Cómo puede estar la conciencia envuelta por el mundo fenoménico cuya amplitud significativa es delimitada por ella misma?» (Sacrini, 2008: 152). Así es, porque por la conciencia perceptiva se hacen presentes todos los fenómenos, constituyendo esta un medio universal que delimita trascendentalmente el mundo, pero esta misma conciencia es inmanente a los acontecimientos que se estructuran en sus límites. La solución está en el cuerpo «portador de un esquema que ordena cualquier estímulo sensible y sometido a tales estímulos empíricos» (Ibidem: 155). Al fin y al cabo, el mundo con el que se las ve la conciencia está corporeizado, responde al esquema perceptivo-motor del cuerpo. Entonces comprendemos que la trascendentalidad propuesta por Merleau-Ponty no es aquella que expone las condiciones de posibilidad de toda experiencia, sino la que da cuenta de su génesis desvelando la ambigüedad del ámbito en el que aquella tiene lugar y trata de describirlo. «Lo trascendental se revela en vivencias y situaciones *particulares*, en las cuales el *contacto actual* entre sujeto y situación mundana da origen a experiencias significativas y a la formulación del conocimiento» (Ibidem: 155). Sujeto y situación están envueltos en las estructuras perceptivo-motoras generadas en el cuerpo, y en las que el sentido de ambos tiene lugar. No se trata de estructuras universales que operaran el mismo funcionamiento en cada sujeto, como las que pretende encontrar la psicología o la fisiología, sino que se activan de manera diferente



en condiciones diferentes pudiendo sólo dar cuenta de la situación particular. Porque la cosa ya existe previamente a ser pensada por la conciencia, está presente aunque sea ante el cuerpo como requerimiento. Y la filosofía trascendental (el kantismo), sin embargo, la deriva de ella, construyendo lo real a partir de lo posible, esto es, la facticidad del mundo y del sujeto, a partir de sus supuestas condiciones de posibilidad. Para dar con ellas, el pensamiento trascendental termina postulando la conciencia como centro que unifica la variedad de lo real a partir de sus síntesis y reducciones. Sin embargo, el propósito de la fenomenología de la percepción es comprender lo posible a partir de lo real, siendo lo real las estructuras perceptivo-motoras del cuerpo, parte ya del mundo, situado en él; y lo posible el mundo presentado a la conciencia en su funcionamiento. El anclaje existencial del ámbito perceptivo es lo real porque impone unas coordenadas, unos horizontes, una significatividad situada y en perspectiva; el mundo de la conciencia es un posible pues responde a ese anclaje móvil. Esta trascendentalidad de *La Fenomenología de la percepción* que no explicita condiciones de posibilidad, que no opera con síntesis, que no remite a centros absolutos y que, se atiene al cuerpo y al mundo como “estructura carnal” única, conjuga bien con el empirismo trascendental de Deleuze. Este, comenta Constantin V. Boundas en su artículo “Las estrategias diferenciales en el pensamiento deleuziano”, se diferencia del kantismo en que «el kantismo busca determinar las condiciones de la experiencia posible, mientras que, para Deleuze, las condiciones reales de la experiencia no exceden lo condicionado» (Boundas, 2007: 29). Resumiendo. Las diferencias de esta fenomenología con respecto a la de Husserl, se pueden cifrar en: el anclaje existencial del cuerpo, la encarnación de la conciencia, la intencionalidad motriz resuelta en el arco intencional que mide la amplitud de la existencia, el origen en la habitud de la significatividad, el rechazo de las esencias universales (objetivas y subjetivas). Por todo, proponemos calificarla como un tipo de fenomenología genética, pues se atiene a la descripción de la aparición del sentido; y material, pues las estructuras que relacionan conciencia y mundo y los elementos que los componen actúan conjuntamente y en el mismo plano.

#### 4. LA OBRA DE ARTE (CINEMATOGRÁFICA)

Dijimos que el anclaje móvil del cuerpo, punto cero de toda orientación y centro de un campo provisto de estructuras perceptivas que abarcan al mundo, hacía de este un posible entre otros. Pero no por ello se da una recaída en la subjetividad sino que, a partir de esta experiencia corporal, se asegura la intersubjetividad. Ya señalamos que el propio cuerpo en su posicionamiento, se distingue de aquello a lo que se dirige su intencionalidad, pues se convierte en el punto de apoyo a partir del cual se despliega el objeto percibido, «es la oscuridad de la sala necesaria para la claridad del espectáculo» (Merleau-Ponty, 1993: 117). Al hacer presa con el mundo, y el mundo con él, habituándose entonces a lo que le rodea, el cuerpo delimita un entorno de significatividad que no es operado por determinaciones absolutas pero que permite un tratamiento intersubjetivo. Es en la misma existencia donde se ancla nuestro cuerpo y el del otro, en la que se produce para ambos la fundación activa del significado (*Stiftung*) y donde cada uno expresa su propio *estilo*.

En este apartado queremos ver si el cine encaja en la caracterización del arte que Merleau-Ponty va haciendo a lo largo de toda su obra. El arte tiene componentes reales e imaginativos o virtuales y por eso consigue acceder a una modalidad de ser que se escapa a la mirada normal. El acceso a este ser bruto o vertical por parte del arte desvela que la estructura primordial en la que se asientan cuerpo y mundo es la carne (*chair*). En su seno se da la reversibilidad entre lo visible y lo invisible, entre el que siente y lo sentido. De alguna manera, la noción de estilo ya nos implica en ella porque recoge en una forma unitaria, como la obra de arte, una comprensión pre-objetiva de lo real.

##### 4.1 MOVIMIENTO Y ESTILO

El cuerpo en esto funciona como las obras de arte de Cézanne o Rodin, que insertaban el movimiento en la materialidad mostrando una virtualidad en lo real y conseguían así expresar la vivencia que tenemos de las cosas, más que su representación objetiva. Como la obra, también el cuerpo es mezcla «de lo imaginario y de lo real, de lo invisible y de lo visible, de la forma y de la materia» (López Sáenz, 2003: 168).

Veamos en qué consiste eso del *estilo*.

Podemos distinguir dos tipos de movimiento del cuerpo con el mundo. Por un lado está el movimiento concreto, que se produce como respuesta directa a los requerimientos operativos del mundo ante el cuerpo. Se define por la tarea a realizar y es de carácter centrífugo. Por el otro tenemos el movimiento abstracto, que parte del propio cuerpo y que dibuja su propio mundo proyectando hacia afuera su acción. Este tiene un carácter centrípeto. Para entendernos, rascarse el codo sería un movimiento concreto mientras que llevarse la mano al codo por petición de alguien requiere de la abstracción. El enfermo Schneider tenía dificultades para ejercitar movimientos de este último tipo y, para hacerlo, requería de una preparación previa a base de conatos de movimiento y representaciones lingüísticas o esquemáticas de él, requería planificación. Simplificando con la psicología, podríamos adscribir el movimiento concreto a la motricidad y relacionarlo con lo real; y el abstracto a la percepción y relacionarlo con lo virtual y explicaríamos así por qué Schneider, al padecer una lesión que le perturbaba la visión, no podía realizar este segundo movimiento. Pero en el individuo normal, el movimiento abstracto no es previamente representado sino que se produce sin más en base al conocimiento tácito que tiene del propio cuerpo y su situación. A nivel del cuerpo, las dimensiones perceptiva y motriz no son separables, no hay «esferas mentales aisladas de este, ni estados de conciencia inmanentes privilegiados por su supuesta apodicticidad» (Ibídem: 161), sino que actúan en conjunto concretando el estilo corporal.

Un estilo es una cierta manera de tratar las situaciones que identifico o que comprendo en un individuo o en un escritor, recogéndolas por mi cuenta por una especie de mimetismo, incluso si no estoy en condiciones de definirla, y cuya definición, por correcta que pueda ser, nunca proporciona el equivalente exacto, ni tiene interés mas que para cuantos han hecho ya su experiencia. (Merleau-Ponty, 1993: 341)

El estilo tiene que ver con el movimiento en general del cuerpo y constituye la manera como este se expresa, por la que adquiere significación y lo sabemos requerido

por otros a los que ella se dirige. El conocimiento que tenemos del cuerpo fenoménico es un saberse de un estilo (López Sáenz, 2003: 160). Cualquier movimiento de Schneider responde al estilo Schneider, más allá de que se trate de movimiento concreto o abstracto. Decíamos antes que el artista completaba la percepción natural con un aporte de virtualidad. Es el estilo del artista, que se traslada a la percepción del mundo, el que se la aporta definiendo un estilo de la obra. Esta es la fórmula carnal de la presencia de las cosas en el artista (Merleau-Ponty, 1986: 19) y por tanto virtual y real. Los caballos en carrera de Géricault no son una representación de los reales, sino recreación a partir de su estilo, de una vivencia personal y única de su movimiento. En la obra de arte se plasma claramente el carácter creativo de toda percepción. Hay un estilo del mundo, dice Merleau-Ponty, y es definido por el arte. El estilo corporal viene dado o procede del arco intencional e inmiscuye a todas las dimensiones vivenciales (imaginación, afectividad, intelección) «en su dinámica, porque actúa como modelo generativo e interpretativo de toda comprensión y de toda imagen de sí y de lo otro» (López Sáenz, 2003: 168). Por el estilo que comporta,

[...] no es con el objeto físico que puede compararse el cuerpo sino, más bien, con la obra de arte. [...] Una novela, un poema, un cuadro, una pieza musical son individuos, eso es, seres en los que puede distinguirse la expresión de lo expresado, cuyo sentido solo es accesible por un contacto directo y que irradian su significación sin abandonar su lugar temporal y espacial. Es en este sentido que nuestro cuerpo es comparable a la obra de arte. (Merleau-Ponty, 1993: 168)

#### **4.2 IMAGEN**

Carmen López Sáenz explora en el artículo antes citado, el lugar de la imaginación en la caracterización merleau-pontiana del cuerpo. Como toda la expresividad corporal viene subtendida en la unidad del arco intencional, que imprime dirección a sentidos, sentimientos, intelecciones, etcétera; es posible asignar una función a la imagen al lado de la percepción y no subordinada a ella, que es como se la ha venido entendiendo en el tratamiento que hace la filosofía de la imaginación. La

imagen no es copia débil de la percepción, sino que comporta un componente creativo. Imágenes y percepción se complementan, pues el carácter inacabado de la percepción, que es producto del punto de vista proporcionado por el anclaje del cuerpo al mundo, se ve enriquecido mediante la producción de imágenes. Estas pierden la perspectiva intersubjetiva que sí daba la percepción pero su carácter icónico las sitúa más cerca que el signo lingüístico del ámbito pre-objetivo definido por la percepción. «Gracias a sus poderes de irrealización, la imaginación se mueve en lo absoluto, mientras que la percepción se sabe parcial» (López Sáenz, 2003: 162). El movimiento hacia lo absoluto de la imaginación permite el tratamiento de la cara invisible de lo visible, favoreciendo la génesis del sentido. Pues para Merleau-Ponty, las estructuras perceptivo-motoras que engloban al cuerpo y al mundo revelan el tejido de la carne del mundo (*Chair*). Ese suelo pre-objetivo al que accedemos mediante la percepción, previo a toda determinación, que no es tampoco subjetivo sino indiferente a los dualismos y que es donde se resuelven el perceptor y lo percibido, forma una región del ser. En ella quedan relacionados los elementos de lo real de tal manera que permiten la lectura de un sentido. Una de esas relaciones es la reversibilidad entre polos perceptivos, entre el vidente y lo visible. Podemos apreciar en la obra de arte una muestra de esta reversibilidad cuando, por ejemplo, el pintor estiliza lo real en su representación llegando más lejos que la mirada normal. Parece que es el mismo objeto en su expresividad el que dirige la mirada del artista siendo este, además de sujeto de percepción, objeto también de ella. Los caballos de carreras, podemos decir, convirtieron a Géricault en objeto de su expresión, de su mirada, propiciando una representación desnaturalizada pero enriquecida, si no más real, sí más cercana al ser. En cualquier caso hay que dejar claro que la imagen no es percepción, sino que promueve la completud de aquella.

### 4.3 ARTE

Para Merleau-Ponty, la obra de arte es un revelador metafísico (López Sáenz, 1998: 148) que propicia el desocultamiento del ser ofreciéndonos verdad. Desvela «un aspecto de lo pre-real que fundamenta toda realidad y reactiva en nosotros la fuerza de

la imaginación y el deseo» (Ibídem: 148). Es así porque lo que propone la obra no se considera como el sólo fruto de una subjetividad sino que implica a la estructura carnal del mundo y, por eso, tiende puentes de sentido que se activan de forma creativa en otros sujetos. La mirada del artista es capaz de atender, no sólo a la horizontalidad del ser, sino también a su verticalidad (ser bruto). El uso normal de la mirada se queda en la superficie de las cosas, reteniendo aquello que es de utilidad, que sirve a su practicidad. El tipo de movimiento que encaja con la mirada horizontal es el concreto. Esta mirada “práctica” se queda en lo objetivo sin penetrar las esencias de las cosas, cosa que sí hace la mirada del artista. Esta accede al interior del objeto, a un nivel más profundo de su existencia que el de su mera presentación, y consigue plasmarlo en la obra. De ahí las esculturas de Giacometti o de Botero, que evocan en el espectador sentidos múltiples e inagotables sobre el movimiento, el tiempo y el espacio, la gravidez o la expresividad corporal. Podemos enumerar, siguiendo el texto citado de López Sáenz las características de la obra de arte según Merleau-Ponty:

- «La obra es producto de una acción individual que expresa una percepción global del mundo en un sistema articulado de significaciones» (Ibídem: 147). Estas nacen del nivel de pre-realidad que muestra la obra y que tiene que ver con la carne del mundo como estructura reversible donde se asienta toda posible diferenciación.
- La obra proyecta el mundo percibido por el artista, su estilo. No se trata de una reproducción de la realidad basada en la mirada objetiva del artista, sujeta a los cánones establecidos de medida de lo concreto-práctico y, por ello, a la horizontalidad del ser. En su movimiento hacia la verticalidad la mirada del artista penetra hasta el modo de presentabilidad del objeto proponiendo su icono.
- Y es que la obra se puede entender «como interrogación no conceptual por el nacimiento de la visibilidad» (Ibídem: 147). El compromiso del artista con lo sensible hace que el objeto recreado sea más rico que el real, que incluya matices existentes, pero no visibles para la mirada común ni asimilables al concepto. Decimos del artista que tiene una sensibilidad especial y no una gran capacidad de esquematización o conceptualización. El fruto de su arte es menos

pensado que sentido.

- La obra enseña otros puntos de vista desautorizando la aprehensión ordinaria de sentido y propiciando un «reconocimiento trasformador» (Ibídem: 148). Como objeto de mirada vertical, la obra muestra al espectador el ámbito primigenio delimitado por la fenomenología de la percepción y tematizado como carne del mundo en las últimas obras de Merleau-Ponty. Por resistirse este ámbito al tratamiento conceptual, el modo privilegiado de acceso a él es el arte. A partir de los sentidos explorados por la obra el cuerpo puede transformar y ampliar sus horizontes vitales.
- Lo anterior es posible por el carácter abierto a la interpretación de la obra de arte. Su expresividad se atiene al movimiento vital (estilo) del objeto recreado, del artista y del espectador, pero no se reduce a ninguno de ellos ni a la suma de los tres, pues entonces las posibilidades de interpretación serían finitas y cerradas. La riqueza de la obra es infinita y no deja de evocarnos sentido.
- Por todo, el arte en Merleau-Ponty es más apropiado que la filosofía o la fenomenología para volver a las cosas mismas, siendo así que toda obra se ancla en el mundo natural pre-humano sin dejar de ser legado de nuestro mundo cultural. La filosofía, en esto, aspira parecerse al arte.

#### 4.4 CINE

En esta caracterización de la obra de arte hicimos referencia a la última filosofía de Merleau-Ponty donde esta adquiriría un sesgo marcadamente ontológico, aunque el interés por la ontología está presente ya en *La estructura del comportamiento*. El concepto de carne termina ahora de desligar el ámbito perceptivo de la conciencia, extendiendo la noción de estructura a la presentación misma del ser.

Visible y móvil, mi cuerpo está en el número de las cosas, es una de ellas, pertenece al tejido del mundo y su cohesión es la de una cosa. Pero, puesto que ve y se mueve, tiene las cosas en círculo alrededor de sí, ellas son un anexo o una prolongación de él mismo, están incrustadas en su carne, forman parte de su definición plena y el

mundo está hecho con la misma tela del cuerpo (Merleau-Ponty, 1986: 17)

En esa tela carnal que envuelve al mundo ya no hay centros que dirijan la percepción, pues el cuerpo que instaura la visibilidad se hace visible con las cosas, de ahí la reversibilidad, pasando a pertenecer a esa estructura corporeizada, a estar entrelazado con ella. Por eso, la instauración de lo visible conlleva la de lo invisible, como el hueco, intervalo o quiasmo entre el vidente y lo visto donde se da la indiferenciación y la posibilidad de presentación de lo oculto en otro movimiento de una nueva corporeidad. Esta nueva corporeidad apunta a otro cuerpo que igualmente ve y es visto, y estamos en el terreno de la ética, o a la extensión del cuerpo propio que amplía o cambia sus horizontes perceptivos.

Nuestra tesis es que, igual que el bastón que usa el ciego amplía su visión y no es vivido como apéndice sino como cuerpo propio extendido, el film es asimilado por el cuerpo como extensión de su percepción<sup>5</sup>. Ya constatamos que una de las características del arte era esta: ofrecernos una realidad más rica o, más propiamente, la ampliación de nuestra existencia a base de imbricar realidad y virtualidad. El cine se compone de imagen y movimiento, ambos elementos claves para dibujar la corporeidad del mundo donde se origina y renueva toda significación. La potencia simbólica que poseen la visión y el movimiento permite al cine completar la riqueza perceptiva de la carne del mundo. Quizá venga de ahí la fascinación que produce, el choque que, según Deleuze, genera en el pensamiento alimentándolo. «Sólo cuando el movimiento [de la imagen] se hace automático se efectúa la esencia artística de la imagen: producir un choque sobre el pensamiento, comunicar vibraciones al córtex, tocar directamente al sistema nervioso y cerebral» (Deleuze, 1987: 209). Al fin y al cabo en el film se pone en marcha la misma estructura perceptiva de la que surge toda significación.

Merleau-Ponty ya exploró las posibilidades del film en “El cine y la nueva psicología” de 1945. Allí, tras explicar las ventajas de la nueva psicología de la *Gestalt* para entender la percepción y, a partir de ella, las relaciones entre sujeto-objeto o

---

<sup>5</sup> «Con la mirada disponemos de un instrumento natural comparable al bastón del ciego». (Merleau-Ponty, 1993: 170)



espíritu-materia, propone aplicar lo expuesto a la percepción del cine. Define, entonces el film como totalidad, como forma temporal (y no simple suma de imágenes) en la que el sentido de cada imagen viene de la anterior y se recoge en la posterior componiéndose al final un todo que es mayor que la suma de sus partes.

Como en el film existe una selección de vistas (o planos), de su orden y de su duración (el montaje), una selección de escenas o secuencias, de su orden y de su duración, la película aparece como una forma muy compleja dentro de la cual se ejercen acciones y reacciones extremadamente numerosas en cada momento, cuyas leyes están todavía por descubrir y que hasta ahora no han sido más que adivinadas por el olfato o el tacto del director de cine que maneja el lenguaje cinematográfico como el hombre, hablando, maneja la sintaxis, sin pensar expresamente en ella y sin ser siempre capaz de formular las reglas que espontáneamente observa. (Merleau-Ponty, 1977: 98-99)

Recusa de esta manera cualquier semiótica del film porque este, al igual que la percepción, rehúye el signo y sólo es aprehensible en su totalidad. Así el volumen, el color, la luz, el sonido, la textura, pero también el movimiento, el espacio y el tiempo, adoptan la configuración del campo visual en el que son presa y en el que forman sistema. Y cuando percibimos estos elementos definiendo las imágenes del film no pensamos en absoluto en ellos aisladamente y en su organización para obtener su sentido, sino que se nos aparecen ya organizados y con sentido.

El ancla desde la que resulta la configuración del campo la aporta el autor, que compone con los emblemas sensibles de la idea o hechos a narrar en el film (tensados en el arco intencional que mide su existencia), el monograma visible y sonoro de ellos. Pero la función del film no es exponer ideas y hechos, sino que estos son los «materiales del arte» y el arte del cine «consiste en la elección de aquello» que se muestra y aquello que no, «en la elección de las perspectivas, en el tempo variable de la narración» (Ibidem: 102). De esta manera el monograma adquiere unidad y no hay posibilidad de separar en él lo que se cuenta de la forma de cómo se cuenta. Y si nos ponemos en el nivel de las imágenes que integran el film, de los cortes móviles que lo componen,

vemos que cada plano o secuencia muestra un mundo que responde igualmente a un anclaje, a un punto de vista que (se) penetra y (se) presenta (en) las cosas de una determinada manera, como algo estructurado, como unidad. En este caso el anclaje se resuelve en los personajes, pero también en ámbitos o situaciones, medios dirá Deleuze; es la posición de la cámara y su movimiento la que lo facilita.

Estamos de acuerdo con Deleuze cuando dice que el movimiento de la imagen se refiere al todo en dos sentidos: movimiento de las partes de la imagen, de los objetos que la componen, y movimiento de las imágenes dentro del film. En ambos casos el todo no es un conjunto cerrado, sino que permite recorridos múltiples. Pues no se trata de una planificación abstracta del movimiento, a partir de instantes (instantáneas) privilegiados que harían del movimiento algo objetivo (objetivable), que marcarían un principio, un fin y un recorrido que se pudiera descomponer en imágenes fijas. Recorrido hacia la pose, como en las artes escénicas o instantánea de la pose a partir de la cual se recompone el movimiento, como en las artes plásticas. Los caballos de Géricault o las esculturas de Rodin por ejemplo, encierran el movimiento en la pose inmóvil (actualización de la potencia de movimiento), pero no es este el movimiento de los cortes móviles del cine. Es más bien del movimiento hacia la novedad, hacia la creación, hacia la exuberancia de lo vital, de lo que quiere/puede dar cuenta el cine como arte poniendo la imagen en movimiento, y por ello, los instantes que lo marcan son instantes cualesquiera. El movimiento en el plano o secuencia no culmina nada, pues en el cine el sentido de las imágenes depende de su encadenamiento. Tampoco, y por la misma razón, porque los instantes que marcan el inicio y el fin son instantes cualesquiera, el film completo se comporta como un todo cerrado, sino que permanece siempre abierto a la espera de su completud.

[...]el cine constituye el sistema que reproduce el movimiento en función del momento cualquiera, es decir, en función de instantes equidistantes elegidos de tal manera que den impresión de continuidad. Cualquier otro sistema que reprodujera el movimiento por un orden de poses proyectadas en forma que pasen unas a otras o que se «transformen», es ajeno al cine. Y esto se comprueba cuando se intenta definir el dibujo

animado: si pertenece plenamente al cine, es porque aquí el dibujo ya no constituye una pose o una figura acabada, sino la descripción de una figura que siempre está haciéndose o deshaciéndose, por un movimiento de líneas y puntos tomados en instantes cualesquiera de su trayecto. El dibujo animado remite a una geometría cartesiana, no euclidiana. No nos presenta una figura descrita en un momento único, sino la continuidad del movimiento que la figura describe. (Deleuze, 1984: 18)

Deleuze se basa en la revolución operada por Bergson sobre la concepción del movimiento, para otorgar un estatuto filosófico al cine, para entenderlo en línea con sus trabajos y el interés onto-genético que los vertebraba, lo veremos más adelante.

Para nosotros, la relación de Merleau-Ponty con el cine trasluce un interés similar. Por lo pronto, el artículo citado más arriba, apunta varias posibilidades teóricas en relación al cine. Allí proporciona claves para entender la génesis y recepción perceptiva del film, demostrando que el análisis de sus elementos aislados: imagen, diálogo, música; nunca nos hace comprenderlo, ya que el film se comporta como un todo perceptivo, estructurado de una manera similar al mundo, «con un grano más fino» (Merleau-Ponty, 1977: 103). Pero, además, proporcionó, en este artículo y a lo largo de su obra, quizá con esa intención, unas herramientas conceptuales válidas para el análisis de lo que sucede en el film y, por tanto, para su interpretación, su valoración ética o estética. Herramientas que, aplicadas al cine, sirven tanto para elaborar una ontología de la imagen cuanto de complemento a la ontología existencial (genética) en la que desembocan sus desarrollos teóricos. Pues la imagen está más cerca que el concepto de ese suelo pre-objetivo en el que se asientan las significaciones y el cine es, ya lo dice Merleau-Ponty, un medio privilegiado para su estudio.

## **5. ELEMENTOS PARA EL ANÁLISIS DEL FILM. HACIA UNA ONTOLOGÍA FÍLMICA**

Dijimos que el cine se apoya en la potencia que tienen la visión y el movimiento para significar, para abarcar a partir de ellos el mundo como estructura corporeizada. Por la sinergia del cuerpo comprendemos, a través del movimiento, la vinculación entre

las cosas. Por un efecto sinestésico podemos oír, oler, saborear y palpar a través de la visión. En base a estas potencias construye el cine sus imágenes.

Hablamos ya de la imaginación y la función que desempeña en la estructuración del mundo. Vimos que igualmente arraigaba en el cuerpo y que, por ello, estaba carnalizada. Sólo que su movimiento era hacia lo absoluto y, por eso, podía servir de complemento a la percepción, siempre incompleta. Aportaba entonces la parte virtual de lo real que se da en toda percepción y, especialmente en la mirada artística plasmada en la obra de arte. Tenemos entonces las poses de los caballos de Géricault o de las esculturas de Giacometti y Botero como presentación del movimiento en sus instantes privilegiados. Pero en el cine, el movimiento no se resuelve en poses sino que ofrece continuidad. En la imagen cinematográfica, el movimiento hacia lo absoluto de la imaginación está cortado por los instantes cualesquiera que encierran el movimiento. Entonces la imagen, al igual que la percepción, pide su complemento de sentido y lo obtiene en relación con otras imágenes, anteriores y posteriores. Por eso las imágenes del cine y su movimiento se pueden asimilar al mundo perceptivo móvil, y las nociones que sirven para caracterizar la estructura perceptiva e identificar los elementos que operan en ella, dan la clave para entender la composición de las imágenes de las que está formado el film y los elementos que ponen en juego. Imaginación y percepción se identifican en el cine: las imágenes dicen algo al espectador porque son su percepción en el cuerpo-sala, no sólo porque son percibidas y no pensadas o tematizadas, sino porque se generan como la percepción, de la carne del mundo, recortadas entre instantes vividos.

### **5.1 ANCLAJES**

Si consideramos la película como producto acabado, monograma visible y sonoro, y nos situamos fuera de ella, en el punto de vista del espectador, nuestro cuerpo en la sala “despliega” el arco intencional a partir del cual las imágenes componen un mundo y encuentran sentido. Desde aquí podemos interpretar la película, las ideas que contiene, si se adecua a lo que el autor/director pretendía. Pero si nos ponemos en el interior, en la sucesión de imágenes que toman sentido una a partir de otra, cuerpo y

arco intencional se resuelven en la cámara que produce con su movimiento los cambios de aprehensión y, por tanto, el movimiento del film. Estamos en el nivel genético del cine, donde se gestan sus imágenes en un procedimiento análogo al de la percepción. El cine empezó a ser arte cuando la cámara se puso en movimiento, hasta entonces no era más que un arte escénico captado mediante un procedimiento mecánico.

La estructura más básica que define la presa visual es la de una figura recortada sobre un fondo. Esta se reduce, en terminología fenomenológica, a la presentación de unos puntos determinados sobre unos horizontes indeterminados aún. Dependiendo de la relación entre ambos términos, tenemos un punto de vista distinto. La elección de lo que es punto (figura) y lo que es horizonte (fondo) la efectúan en el cine la posición y movimiento de la cámara. Esta variación en la toma va construyendo los personajes y situaciones, haciéndolos identificables. En *El cielo sobre Berlín* de Wim Wenders (1987) la cámara muestra al menos dos anclajes, el de los ángeles y el de los mortales, y lo hace a partir del cambio de color de la imagen: blanco y negro para los ángeles, color para los mortales. Entonces, cada toma seleccionada por la cámara en esta película ofrece además una perspectiva en la que se resuelven de manera diferente la espacialidad, la temporalidad, el movimiento, donde se da una profundidad y una temporalidad.

## 5.2 ESPACIO

La toma profundiza más o menos en el campo perceptivo proporcionando de una vez una espacialidad (primer plano, plano medio, plano general) o descubriéndola y describiéndola en el movimiento (paseo, *travelling*, grúa). En cualquier caso el espacio de la imagen suele tener continuidad más allá de los límites cuadrangulares de la pantalla. Es el caso de esta escena de *Remordimiento* de Lubitsch de 1932:

[...]la cámara, en un *travelling* lateral a media altura, muestra una hilera de espectadores vistos de espaldas e intenta deslizarse hacia la primera fila, después se detiene sobre un hombre con una sola pierna que en el lugar de la pierna faltante abre la vista al espectáculo de un desfile militar. Así pues, la cámara encuadra la pierna sana, la

muleta y, bajo el muñón, el desfile. He aquí un ángulo de encuadre eminentemente insólito. Pero otro plano muestra a otro lisiado detrás del primero, un inválido sin piernas que ve el desfile precisamente de este modo y que actualiza o efectúa el punto de vista precedente. (Deleuze, 1984: 32)<sup>6</sup>.

La imagen nos desvela una espacialidad, en el *travelling* por la fila, que se completa con el plano general del desfile por debajo de la pierna del lisiado. La situación espacial está proporcionada. Pero además, una imagen posterior muestra que la imagen del desfile era percibida por otro lisiado sin piernas. Se nos ha desvelado la presa desde la cual cobra sentido el espacio dibujado, el *travelling* estaba a media altura porque era la mirada de este último personaje buscando hueco para ver el desfile. El cambio de presa se da en el último plano donde aparece el último personaje y comprendemos el espacio del *travelling* y el general del desfile.

El espacio está, en cualquier caso, siempre ya dado en la imagen y, como en el caso de la percepción, se resuelve en niveles: «La constitución de un nivel espacial no es más que uno de los medios de la constitución de un mundo pleno» (Merleau-Ponty, 1993: 265). En el nivel, la situación y estados de cosas que componen la imagen poseen una orientación que permite reconocerlas (reconocemos dónde está su arriba y su abajo, su derecha y su izquierda) y, hasta que esta no consiga apreciarse y la imagen no ofrezca «un espectáculo variado y tan claramente articulado como sea posible» (Ibídem: 265), no se apreciará el espacio. El cine juega con las posibilidades de orientación de la cámara y, en ocasiones, la imagen se tuerce o aparece escorada hacia abajo o hacia arriba. *Ciudadano Kane* de Welles (1941) hace que la orientación de la cámara sea un elemento esencial de la imagen. Con sus picados y contrapicados obtiene puntos de vista insólitos que afectan a la percepción de personajes y situaciones, y los definen. La riqueza de las imágenes del cine se mide por esta posibilidad que tienen de ir escudriñando los horizontes del espacio en busca de una nueva presa o nivel que

---

6 Advertimos de que, al menos en la copia que manejamos de la película de Lubitsch citada, no aparece esta escena tal y como la describe Deleuze sino compuesta por muchos más planos que parecen inconexos. Sirve, en cualquier caso para explicar cómo los cambios de perspectiva de la cámara hacen cambiar la espacialidad.

comporte otra espacialidad y que aporte detalles que completen el sentido. Así se nos presentan las situaciones y los contextos que envuelven a los personajes. En la escena siguiente a la referida por Deleuze, la cámara nos sitúa en el interior de una capilla llena de militares, un *travelling* bajo a través del pasillo central nos enseña como sus sables cortan el paso, todos los sables están colocados en orden, oblicuos al suelo y paralelos entre sí. El ritmo es rápido y se suceden entre las imágenes de la capilla insertos de imágenes de campanas y cañonazos. También vemos las medallas del pecho de un general en primer plano y un plano medio, también del pecho, de un oficial que muestra la funda de la pistola al lado del misal (o biblia), que sostiene en su mano en posición de lectura. Otro detalle nos enseña las bancadas de la iglesia prácticamente a ras del suelo, vemos cómo se arrodilla la fila de militares dejando sus botas en formación, con las espuelas apuntando al mismo sitio. La orientación de las cosas en el espacio de la iglesia es una orientación castrense y muestra un espacio en orden. Este contrasta con los insertos de los planos-detalle de cañones disparando, campanas sonando, que producen desorden (en los detalles, la mirada tiene recortados los horizontes contextuales por lo que la percepción siempre comporta cierta confusión). Finalmente vemos un plano general desde un punto elevado de la iglesia a la altura del altar, el plano se va cerrando mediante un movimiento de grúa sobre un banco en el que reconocemos, en un momento dado de la trayectoria de la cámara, las manos entrelazadas de un hombre en actitud de rezo. Este se levanta y se dirige al sacerdote, lo vemos atormentado. Ahora entendemos a qué se debía el desorden, era una imagen del alma atormentada del personaje.

«La constitución de un nivel supone siempre otro nivel dado, el espacio siempre se precede a sí mismo» (Ibídem: 267). Los cambios de nivel espacial van, en la secuencia aludida, de lo general a lo particular, del gran espacio al pequeño, del colectivo al individuo; pero incluso el nivel inicial, el más general, supone un espacio ya dado. La película comienza con una imagen del Arco del triunfo en París, se lee en un rótulo que es el primer aniversario del armisticio. Luego se suceden imágenes cortas de gente festejando en la calle, de campanas, el desfile aludido, las salvas de cañones... Los niveles espaciales de la película se imbrican al principio con el espacio europeo de

posguerra que, como referencia, constituye el nivel inicial a partir del cual se viven los espacios. Todas las imágenes y niveles espaciales confluyen en el protagonista, en lo que le pasa, en su remordimiento. No estamos de acuerdo con Merleau-Ponty cuando limita las descripciones cinematográficas de las personas y sus sentimientos al comportamiento, hay otras maneras en el cine de expresar la interioridad y esta de Lubitsch es una de ellas<sup>7</sup>.

### 5.3 PROFUNDIDAD

Merleau-Ponty trata el espacio en la segunda parte de su *Fenomenología de la Percepción*, cuando aborda el mundo percibido. Es un mundo corporeizado, estructurado de acuerdo a los requerimientos perceptivo-motores del cuerpo. Vimos cómo el espacio surgía a partir del posicionamiento de este, de su anclaje en el mundo. En él ya había siempre un espacio dado a partir del cual se orientaban los objetos.

La profundidad también es dada en la percepción previamente a cualquier relación que por ella se establezca entre las cosas. Erróneamente atribuida a ellas pertenece por entero a la perspectiva que da la presa perceptiva. No es que se distinga a partir de la magnitud aparente de los objetos, más grandes o pequeños en relación a la distancia que en el campo perceptivo los separa del centro; ni a partir de la convergencia de los ojos en la mirada; distancia, magnitud y convergencia no dan la profundidad ni como signo ni como causa, pero sí que están presentes en su experiencia.

Convergencia, magnitud aparente y distancia se leen una dentro de la otra, se simbolizan o se significan naturalmente una a otra, son los elementos abstractos de una situación y son en ella sinónimas una de otra, no es que el sujeto de la percepción establezca relaciones objetivas entre ellas; por el contrario, al no ponerlas aparte no tiene necesidad de vincularlas expresamente. (Merleau-Ponty, 1993: 276)

No hay una síntesis de la profundidad a partir de estos elementos, por lo que no se trata

<sup>7</sup> Deleuze cifrará la expresión del afecto interior en el primer plano: «A los tres tipos de variedades se les puede asignar tres clases de planos espacialmente determinados: el plano de conjunto sería, sobre todo, una imagen percepción, el plano medio una imagen acción, y el primer plano una imagen afección.» (Deleuze, 1984: 107)



de una construcción del entendimiento. La profundidad viene ya dada con la percepción como cierta atmósfera en la que se presentan los objetos, es la dimensionalidad misma donde se gesta la espacialidad que los envuelve y depende por entero de la presa del cuerpo en el mundo. Una mejor hace salir a la luz las relaciones de convergencia, distancia y magnitud. Pero el nivel inicial en el que arraigan estas objetividades es perceptivo y funciona ya de antemano, como el espacio a partir del cual se sitúan los objetos arriba, abajo, a la derecha o a la izquierda. La síntesis por la que reconocemos la distancia entre nosotros y las cosas es operada por la percepción y es temporal, ya lo veremos.

Nos interesa por el momento volver a la toma de la cámara para ver cómo en esta se ve más clara la naturaleza de la profundidad. La mecánica que la hace funcionar, percibir podemos decir, comporta ya el tratamiento de esta dimensión de dimensiones. La cámara enfoca una distancia determinada más cerca o más lejos de la cual no hay nitidez. Se habla en el cine de la “profundidad de campo” para indicar esta distancia, no ya como el espacio enfocado en el que las cosas aparecen nítidas, sino como el alcance (existencial) de la mirada de la cámara en su perspectiva y movimiento.

Deleuze reconoce en el cine de Renoir o Welles un tratamiento de la “profundidad de campo” (Deleuze, 1987: 146 y ss.). Hasta entonces, la profundidad, dice, se había asentado en la imagen pero no pertenecía a la imagen, no era de la imagen. La misma evolución de la profundidad la advierte entre la pintura del XVI y el XVII. En el siglo XVI esta se resolvía en la superposición de planos independientes que no interactuaban entre sí y su lectura era horizontal. A partir del XVII los planos interactúan instaurando en la imagen líneas de lectura diagonales que relacionan términos en primer plano con términos del fondo. El uso del plano secuencia en Renoir y Welles permite la expresión de una profundidad que, dirá Deleuze, es imagen directa del tiempo. A partir de este hallazgo será el movimiento el que se subordine a la temporalidad y no al revés. Pero también la toma fija de la cámara, que en Welles ofrece perspectivas inéditas mostrando los techos y las sombras de los objetos, se abre a la profundidad por la que surge el tiempo. No en vano *Ciudadano Kane* se compone por entero de imágenes de pasado, que reconstruyen lo que fue Kane desde el presente de su

muerte. En la escena del suicidio de Susan, entra Kane violentamente por la puerta del fondo, «muy pequeña, mientras Susan se mueve en la sombra en plano medio y el vaso enorme aparece en primer plano» (Deleuze, 1987: 148). La profundidad subordina aquí el resto de las relaciones espaciales, es en ella dónde las demás demás dimensiones tienen lugar, como en Merleau-Ponty marca el alcance de la visibilidad y la invisibilidad.

Más directamente que las demás dimensiones del espacio, la profundidad nos obliga a rechazar el prejuicio del mundo y a encontrar la experiencia primordial de la que brota; es, por así decir, la más “existencial” de todas las dimensiones porque [...] no se marca sobre el objeto, pertenece de toda evidencia a la perspectiva y no a las cosas, de las cuales, pues, ni puede derivarse ni puede siquiera ser propuesta por la consciencia a ellas; anuncia un cierto vínculo indisoluble entre las cosas y yo por el que me sitúo ante ellas (Merleau-Ponty, 1993: 271)

#### **5.4 MOVIMIENTO**

Ya vimos como el movimiento es una realidad imposible en los supuestos momentos que lo forman y por los que quedaría reducido a la inmovilidad. Es esto lo que Bergson ve en el cine, un medio de reproducción mecánica del movimiento que opera a partir de su descomposición en instantáneas. Bergson prima el movimiento concreto, que tiene que ver con la practicidad de las cosas, sobre el abstracto, que opera a partir de la objetivización del movimiento. Lo que pasa es que el cine no añade el movimiento a la instantánea, sino que la imagen cinematográfica ya está en movimiento; este pertenece a la imagen como «dato inmediato», «el cine no nos da una imagen a la que él le añadiría movimiento, sino que nos da inmediatamente una imagen movimiento» (Deleuze, 1984: 15). Es lo que sucede con la percepción, pero que no podemos apreciar por la intervención de la reflexión que trata de asimilar los fenómenos que en aquella se dan a procesos de síntesis intelectuales.

El movimiento dentro de la percepción depende, como el resto de las dimensiones que la constituyen, del punto de vista. Allá dónde el cuerpo eche el ancla o

ponga su referencia, se dará el movimiento y el reposo. Nuestra situación decide el movimiento. En un avión, por ejemplo, sólo somos conscientes realmente de que nos estamos moviendo en el aterrizaje y en el despegue. Esto sucede porque estamos en ello, en su vivencia, porque nos avisan de que se van a efectuar esos movimientos y porque nos advierten de que tomemos medidas de seguridad. Sin embargo, cuando el avión alcanza su máxima altura y nos distraemos de su trayectoria centrándonos en nuestra tarea de leer o de comer, el avión parece que flotara inmóvil entre las nubes. Sólo si abandonamos el anclaje en nuestro quehacer y echamos un vistazo por la ventanilla hacia abajo o hacia las nubes próximas, volvemos a percibir el movimiento. Pero la vivencia del movimiento o del reposo y su dependencia de la presa del cuerpo no lo convierte en subjetivo o relativo. Las cosas se presentan a la percepción comportándose de una determinada manera, más que con unas características definidas. Es en ese comportamiento o estilo de la cosa, donde viene ya dado el movimiento, independientemente de nuestro punto de vista.

No soy yo quien reconoce, en cada uno de los puntos y los instantes atravesados, el mismo pájaro definido por caracteres explícitos, es el pájaro el que, al volar, hace la unidad de su movimiento, es el que se desplaza, es este tumulto plumeo aun aquí y que esta ya allí, en una especie de ubicuidad, como el cometa con su cola.  
(Merleau-Ponty, 1993: 290)

Otra vez es el tiempo el que reunirá, sin agotarla nunca, la multiplicidad móvil, como sucedía con el espacio. Pero no en un acto de conciencia tético por el que reconoceríamos asociados en un movimiento los momentos instantáneos que lo componen, sino que es la misma percepción la que pone el tiempo, la que ya viene preñada de él, lo vamos a ver enseguida. El movimiento muestra así, de una manera sensible y no intelectual, la implicación de las dimensiones espacial y temporal. Ahora hemos de añadir que la pertenencia del movimiento al comportamiento de las cosas, su “estar envuelto en él” de ellas, nos confirma las posibilidades ontológicas del cine, porque en sus imágenes el movimiento no es un añadido, sino que se presenta en una

unidad que no es posible de descomponer. El cine se comporta aquí como la percepción natural, sólo que ligada a múltiples conciencias: las conciencias de los espectadores que perciben la película y las de los personajes y ambientes por los que discurren sus imágenes. La noción de carne (*chair*) es más apropiada si cabe para las imágenes que ofrece el cine. Estas no son entonces representación de nada en algún sitio (superamos así el realismo y el idealismo), sino que son ellas mismas realidad en sí estructurada. Generado entre el sujeto y el mundo, entre la percepción y lo percibido, entre lo visible y lo invisible, el ámbito de la imagen da respuesta a los dualismos e inaugura el plano único por el que transcurre el ser.

### 5.5 TEMPORALIDAD Y SÍNTESIS

La idea objetiva del tiempo, que lo divide en instantes clasificables dentro de un presente, un pasado y un futuro, nos lleva a su detención y, por tanto, oculta aquello que lo caracteriza, su constante fluir. El tiempo es detenido por la reflexión pues esta se sitúa para atraparlo, fuera de él, en una eternidad desde la que poder realizar su síntesis y apreciar su completitud. Sin embargo, la percepción atrapa al tiempo en su paso y está muy lejos de ella la idea de una totalidad temporal. Este tiempo de paso que siempre está por nacer es una dimensión de nuestro ser. «Es en mi campo de presencia en sentido lato [...] que tomo contacto con el tiempo, que aprendo a conocer su curso» (Ibídem: 423).

Es al llegar al presente que un momento del tiempo adquiere la individualidad imborrable, aquel «una vez por todas», que luego le permitirán atravesar el tiempo y nos darán la ilusión de la eternidad. Ninguna de las dimensiones del tiempo puede deducirse de las demás. Pero el presente (en sentido lato, con sus horizontes de pasado y de futuro originarios) tiene, no obstante, un privilegio, porque es la zona en la que el ser y la consciencia coinciden. (Ibídem: 431)

Desde el presente del cuerpo se percibe la naturaleza fluyente de la temporalidad. El despliegue de la intencionalidad del cuerpo, de aquel arco que recogía nuestras dimensiones vitales y corporeizaba al mundo, se produce en cada momento, en

cada percepción. «Husserl llama protenciones y retenciones las intencionalidades que me anclan en un contexto» (Ibídem: 427). Y estas son modificadas en la percepción presente produciendo un reposicionamiento de las percepciones pasadas y adecuando las que están por venir. Los horizontes temporales son revividos y recolocados por la percepción presente, modificando así los horizontes del mundo y ofreciendo otras parcelas de ser. Luego la síntesis de la variedad y exuberancia de lo que está presente en la percepción se apoya en la síntesis de la temporalidad efectuada por el propio cuerpo. No es una síntesis que recoja la variedad en conceptos identitarios que puedan luego alojarse en una consciencia trascendental para la que el mundo sea transparente. Es una síntesis de transición entre momentos y, por ello, siempre parcial pues el momento presente sólo se da en la presa actual y esta ofrece una amplitud de existencia indeterminada (pasado y futuro), que va haciéndose a cada nuevo instante.

Es en ese presente vivido donde tenemos contacto con el tiempo, que no es sino la subjetividad como «el movimiento de una vida que se despliega» (Ibídem: 43). Lo hace en el presente que le afecta y afecta así a su historia y a su porvenir conformándola como tal.

Creemos que, a su manera, el film realiza también la síntesis perceptiva de la variedad, que en él se expresa el tiempo vivido por el que aquella cobra sentido y que tiene la ventaja, frente a toda una vida subjetiva, de ser más asequible y manipulable, por la limitación de su duración. Sus imágenes están estructuradas al modo de la percepción, siendo la cámara la que efectúa el posicionamiento, como hemos visto. El movimiento hacia el sentido de la película procede por transiciones entre imágenes que se complementan. Cada imagen recoge, de alguna manera, el pasado y futuro de la imagen anterior y lo proyecta en la posterior que lo confirma, lo rechaza o modifica, pero haciendo en cualquier caso avanzar la narración. La película al final completa un estilo de existencia en el que aparece recogida la variedad como si fuera una vida. Sólo que la subjetividad que se vislumbra en el tiempo del cine no tiene porque remitir a una única vida, pues las imágenes pueden recorrer muchas subjetividades solas o en entrecruzamiento, lo vimos en Wenders. La suma de imágenes nos da la amplitud existencial del film, su vida, su estilo; al fin y al cabo mucho más rico por no estar

centrado en una subjetividad aislada, aunque menos matizado, «con un grano más fino» (Merleau-Ponty, 1977: 103), que el de una vida “real”.

Deleuze califica *Ciudadano Kane* como el primer film del cine del tiempo. No sólo es por el uso de los *flashbacks*, pues otras películas antes que esta ya los habían usado consiguiendo así remontar la serie temporal que remite el presente de la acción del film a su pasado. Sin embargo, por estar sujeto el *flashback* a los requerimientos de la acción presente, únicamente alcanza a ofrecer una imagen indirecta de la temporalidad concebida como sucesión (y obtenida en el montaje). Presenta el pasado, no como tal, sino como subordinado a su relación con el presente que le da sentido. Es en el presente que se actualiza la imagen-recuerdo (*flashback*), dice Deleuze (Deleuze, 1987: 72). El tiempo es compartimentado en estos films en presente, pasado y futuro, siendo el primero el que recoge todo el sentido de la línea temporal. En *Ciudadano Kane* en cambio, los flashbacks constituyen dos tipos de imagen diferentes. Las primeras son flashbacks (imágenes-recuerdo) en sentido lato. Estos presentan a Kane en un presente pasado que está hilado por su subordinación a la acción que hará avanzar la trama y que, por tanto, entronca con otro tiempo en el que cobra sentido. El presente del que parte el pasado es la evocación de la vida de Kane por parte de cada uno de sus conocidos. Estamos en la imagen-recuerdo propiamente dicha. Son imágenes que muestran un comportamiento exterior, ligado por los requerimientos del medio en el que se desenvuelve el personaje. En estas imágenes Kane va actualizando sus potencias de acción. Se trata de «planos cortos de conjunto cuya sobreimpresión habla del efecto acumulativo de una voluntad de Kane» (Ibídem: 145), por ejemplo, la voluntad de Kane de hacer a Susan famosa. El otro tipo de imágenes se caracteriza por su profundidad, con la que consiguen hacer ver una capa verdadera del pasado que no excluye el presente del que parte la película con Kane ya muerto, sino que está contenida en él pero como virtualidad. Estas se caracterizan por el uso de la “profundidad de campo”. La imagen descrita más arriba del suicidio de Susan es una de ellas.

Las imágenes en profundidad expresan regiones del pasado como tal, cada una con sus acentos propios o sus potenciales, y marcan tiempos críticos de la voluntad de

potencia de Kane. El héroe actúa, camina y se mueve; pero donde se sumerge y por donde se mueve es en el pasado: el tiempo ya no se subordina al movimiento, sino que el movimiento se subordina al tiempo. (Ibídem: 145)

Se trata ahora de una reconstrucción de una capa de pasado que coexiste en el presente, pues es cada personaje preguntado por Rosebud el que la evoca desde el presente actual de la película. El investigador (y el espectador) se hace una idea de la vida de Kane a partir de cada uno de estos relatos y de todos, siendo estos en cualquier caso no coincidentes. He ahí para Deleuze la imagen del tiempo, con su actualidad presente y su virtualidad pasada distribuida en capas.

La subjetividad aparece como en Merleau-Ponty siendo tiempo, la rememoración que cada uno de los amigos de Kane hace de su vida pasada es un punto de vista subjetivo. El presente de la investigación de Rosebud es modificado en cada nueva entrevista, y la vida de Kane, que debería de ser la suma de todos los testimonios sobre él, adolece de cierta incoherencia, no se muestra completamente como cualquier vida. La investigación sobre Rosebud no concluye con éxito y sólo el espectador puede ver al final qué significaba esta última palabra del gran hombre que Kane fue: tiempo pasado, anhelo de un pasado familiar que nunca tuvo y que en los últimos instantes de su vida dio sentido a toda ella. Sin embargo en esta forma de la imagen tiempo subyace la idea bergsoniana de la temporalidad por la que el tiempo acumula sus momentos como si fuera una «bola de nieve», única forma de concebir capas de pasado virtuales coexistentes con el presente. Y esta idea choca con la temporalidad merleau-pontiana por la que a cada momento se instaure un nuevo tiempo.

## **6. DE LAS IMÁGENES DE BERGSON A LA IMAGEN MOVIMIENTO E IMAGEN TIEMPO**

El apartado anterior comenzó tratando de aislar algunas nociones conceptuales usadas en la *Fenomenología de la percepción* para, con ellas, comprender el film. Dimos cuenta, además, de lo que dice el único texto de Merleau-Ponty dedicado al cine, que no sólo aclara cómo lo comprendemos sino que también nos apunta la materia de la

que está hecho para que lo comprendamos: esa materia es perceptiva. Hemos repasado, entonces, las nociones de ancla, espacio, profundidad, movimiento y temporalidad que, aplicadas a la película, nos ayudan a captar la génesis y el sentido de las imágenes que la componen. De todo esto vimos que se extraía algo más que un instrumento para el análisis o la interpretación. Vimos que era posible elaborar una ontología de carácter immanente al ser vivido o vital, desde el pensamiento-cine. Ontología limitada o regional, por operar con imágenes, pero sin los problemas a los que se ven abocados los intentos conceptuales de llevarla a cabo. Otros intentos de elaborar una ontología centrada en la imagen serán los de Bergson y Deleuze, autores de los que venimos dando cuenta desde el principio de este trabajo y que trataremos a continuación.

### 6.1 BERGSON

Ahora bien, la imagen tiene al menos la ventaja de mantenernos en lo concreto. Ninguna imagen reemplazará la intuición de la duración, pero muchas y diversas imágenes, tomadas de órdenes de cosas muy diferentes, podrán, por la convergencia de su acción, dirigir la conciencia sobre el punto preciso donde haya una cierta intuición que captar. Bergson, *Introducción a la metafísica*. (García Morente, 1943, p.36)

Bergson reivindica de esta manera el poder de la imagen frente al concepto, porque la inteligencia no llega a captar el ser vital o duración. La filosofía de Bergson es una filosofía de la movilidad, dice García Morente al que seguimos en la exposición de este apartado<sup>8</sup>, para tomar distancia de la lectura que hará Deleuze de Bergson y de la que luego daremos cuenta. La duración es el tiempo, que, al igual que en Merleau-Ponty es subjetividad. No se trata del tiempo abstracto, compartimentado por la inteligencia a la medida del espacio, sino del tiempo interior o concreto del espíritu o conciencia que refleja a su modo la duración vital. La inteligencia sirve, en principio, a la vida, y es por eso que toma medida de lo exterior y lo compartimenta para que la vida de la conciencia pueda durar en ello, pero lo hace partiendo de un prejuicio de magnitud que no permite conocer nada que no se presente previamente cuantificado o compartimentado. La

---

8 García Morente, 1943: 45



inteligencia, con este prejuicio, ha pretendido ir más allá de su utilidad adaptativa y ha tratado de explicar la duración entera como únicamente sabe, tomándole medida. Lo que ha conseguido son constructos sistemáticos diversos y contradictorios entre sí que la petrifican, unos mecanicistas, otros espiritualistas, todos alejados de la duración vital. Porque esta únicamente es accesible a la intuición y la intuición es algo que en la conciencia está atrofiado. Los animales poseen una forma de intuir las cosas, su instinto. Por él tienen un comportamiento determinado que les une a la duración. El ser humano tiene conciencia intelectual, y por ella es capaz de explicar su exterior, pero incapaz de saberse en su vital duración, pues la medida del tiempo la resuelve en la del espacio. Tenemos entonces una exterioridad, que corresponde a las cosas que es donde se gesta y opera la inteligencia; y una interioridad, que es duración. Al conocer, «prestamos a las cosas algo de nuestra duración pura y las cosas nos dan su exterioridad recíproca y así nace el concepto bastardo del tiempo como lugar de la sucesión» (Ibídem: 67). Así sucede con la percepción del movimiento, si fuéramos puro presente sólo captaríamos instantáneas de él, como lo hace el experimento de Maybrige, y las cosas se presentarían como exteriores unas a otras (no sería el mismo caballo el de la posición uno que el de la dos, ni que el de la tres, y así sucesivamente). Percibimos, sin embargo, la sucesión del movimiento del caballo, pero no porque la aprendamos del exterior con la inteligencia, sino porque la copiamos del interior pues es ahí donde conservamos nuestra propia duración. La duración es entonces conservación o memoria, conservación del pasado en el presente. «En la percepción misma ya hay memoria, ya hay espíritu, ya hay algo más que el contacto momentáneo con la materia» (Ibídem: 71). La percepción, en su presentación de las cosas, está sujeta a la acción, no al conocimiento. Derivarla del conocimiento, subordinarla a él, lleva a la filosofía a elaborar concepciones opuestas para tratar de explicarla. O la percepción forma ya parte de nuestra conciencia y entonces el mundo se reduce a esta; o es una imagen del mundo que funciona en sí mismo. En ambos casos tenemos dificultades para explicar la realidad cambiante y móvil. Tanto el idealismo como el realismo se manejan con representaciones de lo real y estas no admiten la contradicción que efectivamente se da en su seno. Una cosa se presenta de una forma (como percepción) y, momentos después de otra forma (como

concepto) opuesta a la primera y ni el idealismo ni el realismo pueden dar cuenta de ello. Sin embargo, si desligamos la percepción del conocimiento y atendemos a su naturaleza activa podemos aprehender la realidad vital en su aparente contradicción. La percepción no conoce, hace. Se trata de una acción destinada a solicitar una reacción útil para el que la realiza. Por la percepción, la conciencia capta su mundo alrededor y emite una respuesta activa ante él. «Pero entre la percepción sensible y la respuesta activa queda, sin embargo, un margen de elección posible» (Ibídem: 78). Entre percepción y acción hay un intervalo por el que la acción se retrasa. Se trata de la conciencia o “centro de indeterminación” por el que la percepción se carga de consideraciones afectivas y de contenidos almacenados en la memoria, de su tiempo. Cada percepción viene teñida del pasado de antiguas percepciones, cada acción es enriquecida por ellas. Hay una memoria del cuerpo, mecánica, localizable en centros nerviosos y por los que adquirimos hábitos; y hay una memoria que consiste en la duración misma «que en su proceso de movimiento organiza lo que acoge y recoge a su paso. Todo lo conserva sin esfuerzo mecánico por sólo la virtualidad que la define como duración pura» (Ibídem: 80-81). Ahora podemos entender que lo que percibimos no es representación de la realidad, sino la realidad misma afectada, eso sí, a su paso por el “centro de indeterminación”. Lo que hace este es demorar la acción que, como reacción, correspondería a la percepción, afectando a esta con su propia duración, que es memoria de percepciones conservadas. Realidad y conciencia son, finalmente, actividad o movimiento, no se trata de dos naturalezas distintas sino de distintas concreciones en un mismo plano de la duración.

## 6.2 IMAGEN-MOVIMIENTO

Deleuze presenta en el capítulo cuarto de su *Imagen-movimiento* el universo como el lugar de la “universal variación”. Lo hace a partir de *La evolución creadora* pero, sobre todo, del primer capítulo de *Materia y memoria*, ambas obras de Bergson. Deleuze usa en este capítulo estas obras como “escusa/fundamento” de su propia teoría sobre el cine. Es una escusa porque se aprovecha de sus conceptos, pero les aporta nuevos sentidos con los que dudosamente Bergson habría estado de acuerdo. Es

fundamento porque con ellos habilita el poder de realidad de la imagen. No se trata de explicar cómo funciona el cine para o por qué lo comprendemos; estos serían aspectos secundarios que se desprenden de su utilidad principal: la de dar una explicación sistemática de carácter onto-genético.

En el estado primigenio del universo sólo hay imágenes que actúan y reaccionan produciendo un movimiento incesante. Ni siquiera se puede decir que lo hagan unas sobre otras, puesto que aún no hay móvil o cosa movida que distinguir, las imágenes a este nivel «se confunden con sus acciones y reacciones» (Deleuze, 1984: 90). La imagen se identifica con el movimiento en este primer estado del mundo. Los átomos y moléculas son movimiento continuo y son imagen por ello, o se concretan en imagen en los cuerpos. Pero unos y otras vienen después, al principio sólo hay una “universal variación” como caldo de cultivo de lo que luego habrá, sólo hay estados de cosas acentrados. ¿Por qué imágenes y no otra cosa? Se proponen imágenes para distinguirlas de lo que aun no son y que irán siendo con sus avatares sucesivos: cuerpos, acciones y cualidades. Bergson (y Deleuze) quiere conjurar de este modo toda posible acción del intelecto que distraiga de la preparación de la intuición. Porque la imagen para Bergson pertenece a la conciencia, y no es diferente de la percepción, ambas son inadecuadas para dar cuenta de la duración; pues, como todo lo que pertenece a la conciencia (en la que la intuición está atrofiada), funciona deteniendo aquello que capta. El mundo está en devenir permanente pero la conciencia, ya sea percibiendo, imaginando o razonando, lo capta en instantáneas inmóviles. La imagen, eso sí, acerca al menos al pensamiento intuitivo porque «cada imagen es tan sólo un camino por el cual pasan en todos los sentidos las modificaciones que se propagan en la inmensidad del universo» (Deleuze, 1984: 90). Por lo menos ante ella estamos más cerca de la “universal variación”, de la duración. Para Deleuze, en cambio, la imagen ya es esa “universal variación”, movimiento o duración. Pero hay una segunda razón por la que lo primigenio se considera imagen, y esta es la luz, concepto esencial en *Duración y simultaneidad* con el que Bergson, según Deleuze, intentaba poner la filosofía a la altura de la teoría de la Teoría de la relatividad. Si la imagen es movimiento, la materia es luz. «El conjunto de los movimientos, de las acciones y reacciones, es luz que se difunde, que se propaga sin

resistencia y sin pérdida» (Deleuze, 1984: 92). Estamos en un plano material de inmanencia por donde se propaga la luz y donde, a partir de las imágenes (difusas, luminosas), llegará a formarse todo lo demás. Las imágenes reaccionan en este momento sobre todas sus partes o caras, aunque en un punto del plano llegará a producirse un intervalo que retendrá o retrasará las reacciones, se trata de la vida. No es algo distinto a las imágenes pues es de su misma naturaleza, pero el intervalo vital tiene especializadas únicamente alguna de sus partes, no todas como el resto de las imágenes. Por una de ellas retiene aquello que refleja. Ya no es toda la variación la que refleja en su seno sino algunos aspectos. Por otra, y en función del retraso producido por el intervalo, la reacción de estas imágenes queda modificada y se torna imprevisible. Las imágenes vitales son por ello “centros de indeterminación”. Su cara analítica (retentiva) de la variación o movimiento produce percepciones. Su cara reactiva, selecciona la acción a producir en la variación universal. Si ahora consideramos el aspecto luminoso o material podemos entender el “centro de indeterminación” como la placa negra que recoge la luz reteniéndola, algo así como la oscuridad de la sala que permite la aparición de las imágenes (Merleau-Ponty, 1993: 117).

Tenemos entonces dos momentos de la imagen: el primero, en la “universal variación”, donde las reacciones entre imágenes se suceden; el segundo nos lleva al “centro de indeterminación” donde las reacciones se retardan en función de un intervalo de retención. El “centro de indeterminación” analiza el flujo de materia reflejando percepciones y selecciona la reacción que va a tener respecto a las otras imágenes, manifestándose ésta en acciones. Pero el centro no se deja penetrar sólo por lo que va a reflejar sino que hay imágenes que impactan en su cara no especializada, y le penetran igualmente. Estas imágenes no reflejadas tienen el camino hacia la reacción a producir igualmente cortado, por lo que permanecen en el interior del “centro de indeterminación” constituyendo su afectividad. «Ella surge en el “centro de indeterminación”, es decir, en el sujeto, entre una percepción en ciertos sentidos perturbadora y una acción vacilante» (Deleuze, 1984: 99-100). Señala Deleuze que esta se significa precisamente en el rostro, que es la parte del cuerpo menos preparada para la acción y donde residen la mayoría de los órganos receptores o perceptivos. Es

importante dejar claro que las imágenes no son en ningún caso representación.

La cosa y la percepción de la cosa son una sola y misma cosa, una sola y misma imagen, pero referida a uno o al otro de los dos sistemas de referencia. La cosa es la imagen tal como es en sí, tal como se relaciona con todas las otras imágenes cuya acción ella padece integralmente y sobre las cuales ella reacciona inmediatamente. Pero la percepción de la cosa es la misma imagen referida a otra imagen especial que la encuadra, y que sólo retiene de ella una acción parcial y sólo reacciona a ella de una manera mediata. (Ibídem: 97)

### 6.2.1 LOS AVATARES DE LA IMAGEN

Tenemos, entonces, que las imágenes en “universal variación” sufren un primer avatar a partir de su reflejo por el “centro de indeterminación”, por el que surge la imagen percepción. Se trata de imagen igualmente, pero mermada respecto a las imágenes que componen la variación. Esta imagen constituye a su vez el primer aspecto material de la subjetividad. En esta transformación el universo variable se curva hacia el centro que ya se prepara para la reacción activa. Porque la percepción no sólo es sensorial, sino que es también motora, de ahí que sea inseparable de la acción. En el universo curvado hacia el centro, la percepción mide la distancia que la aleja de la periferia disponiendo así el espacio, ya en función de la acción. Tenemos entonces el segundo avatar de la imagen movimiento o segundo aspecto material de la subjetividad: la imagen acción. Esta dispone del tiempo en la misma medida que la percepción dispone del espacio. Se trata de una acción referida a la percepción por el centro de determinación y, al igual que aquella, está recortada (seleccionada) con respecto a las reacciones de la imagen cuando están referidas a la “universal variación”. Lo que resulta de la curvatura del universo hacia el “centro de indeterminación” es al final «la acción virtual de las cosas sobre nosotros y nuestra acción posible sobre las cosas» (Ibídem: 99). Queda un último avatar de la imagen movimiento, tercer aspecto material de la subjetividad: la imagen afección. «Es una coincidencia del sujeto y el objeto, o la manera en que el sujeto se percibe a sí mismo, o más bien se experimenta o se siente»

(Ibídem: 100). Esta imagen restablece la conmensurabilidad entre las otras dos y convierte el movimiento de traslación en movimiento de expresión. Por los avatares sufridos por la imagen tenemos ahora cuerpos (sustantivo) dados por la imagen percepción; acciones (verbo) dadas por la imagen acción; y cualidades (adjetivo) dados por la imagen afección, que son los tres aspectos materiales de la subjetividad por los que la conciencia intelectual aprehende la realidad. En definitiva, la conciencia se constituye por estas tres imágenes, no como algo de naturaleza diferente al universo-imagen, sino como este mismo visto desde otro sistema de referencia.

Estas imágenes son las que hacen funcionar el cine, al menos en su versión clásica. La narración se construye a partir de la acción y lo que más importa será explicitar los vínculos sensorio-motrices que la hacen avanzar. Así, la imagen percepción propone los cuerpos, estados de cosas y situaciones, el medio; la imagen afección pone las potencias y las cualidades en forma de afectos y pulsiones; y la imagen acción, los actos y los comportamientos, el resultado que repercute en la acción de la película. Cada una de estas imágenes podría asociarse, con matices y respectivamente, al plano general, al primer plano y al plano medio o en movimiento del cine clásico (Ibídem: 107). Así es como el cine clásico norteamericano consigue ofrecer una forma de realidad, la puesta en escena y el montaje están subordinados a meros requerimientos sensorio-motrices y subordinados en él a la acción como resultado. De esta realidad se desprende una imagen indirecta del tiempo por la subordinación de este al movimiento. Cuando aquellos requerimientos aparezcan rotos y los elementos de la película no se subordinen a la acción, el cine conseguirá una imagen directa del tiempo (Neorrealismo, *Nouvelle vague*, Welles). Entonces la relación movimiento-tiempo quedará invertida.

### 6.2.2 PLANOS DE INMANENCIA

Ya advertimos de que Deleuze llevaba la filosofía de Bergson a su terreno ontogénico. No es que Bergson no estuviera ya en este terreno, es que Deleuze fuerza los conceptos expresados por él en *Materia y memoria* para adecuarlos a su visión del cine. Sucede con la noción de imagen, que para Bergson es algo menos que lo que hace ver Deleuze; y también con la noción de “plano de inmanencia”, que constituye una de las

nociones más conocidas de Deleuze en su intento de caracterizar la filosofía.

Volvemos al capítulo cuarto de la *Imagen movimiento* y entendemos allí, que el conjunto infinito formado por las imágenes-movimiento forma un “plano de inmanencia”. Dentro de él es posible recortar conjuntos finitos-cerrados en cualquier caso recorridos, en todos sus puntos, por el movimiento que define al propio plano. Estos conjuntos finitos se corresponden con percepciones, acciones y afecciones del “centro de indeterminación” y son cuerpos, actos y cualidades. El “plano de inmanencia” los somete imposibilitándoles el cierre definitivo; es de él de donde surge la variabilidad o la diferencia, es a partir de él que pueden devenir otra cosa. El plano es «un corte móvil [...] o perspectiva temporal» que se constituye como bloque de espacio-tiempo, «puesto que le pertenece cada vez el tiempo del movimiento que se opera en él» (Ibídem: 91). Los hay por número infinito, como infinitos son los movimientos que se producen en el universo, que son presentados por cada plano. Con este concepto compone Deleuze, el universo como metacine. Es así como habilita las posibilidades ontológicas del séptimo arte en consonancia con su filosofía.

Volvemos ahora a la fórmula mencionada en la introducción y que, según Axel Cherniavsky, era la llave maestra del sistema deleuziano: MONISMO=PLURALISMO.

MONISMO=PLURALISMO es la consigna de una ontología que concibe al ser como una multiplicidad de elementos distintos entre sí, heterogéneos, y en donde todas las conexiones son posibles, salvo las que restauran algún tipo de unidad, de totalidad, que conferiría a uno de los elementos una primacía sobre los demás. (Cherniavski, 2007: 8)

Todo se resuelve en conexiones entre partes, incluso el ser entendido en su totalidad no puede ser sino una parte más o una manera determinada de conectar el “plano de inmanencia” plural. Las filosofías de sistema total instauran una trascendencia que permite la dominación mediante la identificación de una parte sobre otra y acaban de este modo con la diferencia. No es que la filosofía no deba ser sistemática, pero el sistema debe evitar precisamente el cierre en totalidades pues las partes son diferentes

entre sí y se relacionan de tantas maneras como quiera/vea el pensamiento. El único límite que este no puede superar es el propio “plano de inmanencia” donde se instaura, y no sólo para evitar relaciones de dominación sino para evitar el estancamiento del pensamiento en sus propias aporías. Una filosofía es, entonces, «un “plano de inmanencia” habitado por conceptos heterogéneos en relación de devenir» (Ibídem: 10). El devenir, entendido como relación no recíproca establecida entre heterogeneidades hace al sistema. De ahí que hacer filosofía sea en parte comentar<sup>9</sup> filosofías, pues estas constituyen planos de inmanencia por donde pululan conceptos en conexión. Lo que hay que evitar es que algunos de estos conceptos identifiquen lo que es de hecho diferente y asuman una posición trascendente, hay que evitar hacer la Historia de la Filosofía (así, con mayúsculas). Que es posible hacer así una filosofía sistemática lo demuestran los dos libros sobre cine de Deleuze que son referencia de este trabajo. El pensamiento se hace más rico operando según la noción nueva de sistema y se permite relacionar ámbitos o planos que hasta ahora permanecían aislados, no porque no fueran relacionables sino, diremos con Kant, por falta de audacia del propio pensamiento, demasiado sujeto a la noción de sistema como totalidad cerrada. Por eso se puede afirmar con Deleuze que «una teoría del cine no es una teoría “sobre” el cine, sino sobre los conceptos que el cine suscita y que a su vez guardan relación con otros conceptos que corresponden a otras prácticas» (Deleuze, 1987: 370). Por eso podemos ver en el cine una explicación del ser en su génesis.

### 6.3 VIRTUAL-REAL. IMAGEN TIEMPO

Deleuze no distingue entre real, irreal, existente o no existente. Más bien todo es lo real, y este todo incluye parte de actualidad y parte de virtualidad. Actual y virtual se excluyen mutuamente, una cosa no puede tener los dos modos de realidad simultáneamente, aunque en el presente coexistan trazos actuales y virtuales de realidad.

Lo actual/real corresponde a los estados de cosas, es decir a los cuerpos y a las mezclas entre cuerpos, o incluso a los individuos existentes en el presente. Lo virtual/real

---

<sup>9</sup> «Deleuze intenta exhibir el sistema, construir el sistema, como si una filosofía necesitase tanto de un filósofo como de un comentador» (Ibídem: 5)



corresponde, por su parte a los acontecimientos incorpóreos y a las singularidades que pueblan el plano de consistencia, y concierne a un pasado [...] “puro” en tanto que nunca fue presente. (Boundas, 2007: 24)

La filosofía de Deleuze se atiene a los procesos más que a las cosas, por eso en ella lo virtual tiene tanta realidad como lo actual. La dinámica que instauran ambos modos de realidad nos da una explicación del devenir. Este no es un proceso lineal que va de una realidad actual a otra, se explica mejor si lo concebimos como «el movimiento que va de un estado de cosas actual, que pasa por el campo dinámico de las tendencias virtuales/reales, hasta la actualización de ese campo en un nuevo estado de cosas» (Ibídem: 24)

La dinámica actual/virtual la constatamos en el cine cuando aparece la Imagen-tiempo. Dijimos que esta imagen provocaba la ruptura de los lazos sensorio-motrices que hacían avanzar la acción. Haciéndolo, el tiempo dejaba de ser resultado del montaje, dejaba de estar subordinado al movimiento, para proponerse por sí mismo y subordinar al movimiento mismo. Deleuze accede a este tipo de imagen a partir de la imagen-recuerdo o *flashback* (también de la imagen onírica de algunos films). Vimos cómo este procedimiento seguía encadenado a la imagen acción y sus requerimientos y, para su funcionamiento, necesitaba ser restaurado o actualizado en el presente del personaje que lo había producido. El pasado presentado era, podemos decir, tan actual como el presente. Sin embargo, Welles rompía en *Ciudadano Kane* con esta estructura. Ya no se trataba de flashbacks que mostraban un pasado cuyo sentido se anudaba a la acción presente mediante su actualización en una imagen-recuerdo; sino de imágenes que mostraban pasados virtuales coexistentes en el presente, algunos de ellos que ni siquiera se habían dado ni se darían. La narración de la vida de Kane por parte de aquellos que le conocieron es la que muestra la coexistencia de los pasados ofreciendo la imagen directa del tiempo. Por eso las reconstrucciones de la vida de Kane no tienen que coincidir, porque no son virtualidades que se actualicen todas en la actualidad presente de una imagen-recuerdo, sino que coexisten con el presente actual de la averiguación sobre Rosebud. La temporalidad que subyace a esta imagen es la de Bergson, tiempo

que conserva lo pasado como memoria. Es a ella a la que recurrimos para buscar las cosas pasadas, del mismo modo que recurrimos al espacio para encontrar las cosas presentes. La denominación deleuziana para este tipo de imagen, tomada de Bergson, que transparenta el tiempo y que subordina al movimiento, es Imagen-cristal. «Lo que el cristal revela o exhibe es el fundamento oculto del tiempo, es decir, su diferenciación en dos chorros, el de los presentes que pasan y el de los pasados que se conservan» (Deleuze, 1987: 135). En *Ciudadano Kane* adopta la figura del cono invertido, con el presente en la punta (actual) y las capas de pasado en la base (virtual). Los circuitos que instauran cada uno de los círculos del cono conforme se van separando de la punta corresponden a capas de pasado que se conservan (infancia, adolescencia, edad adulta de Kane). Pero la imagen cristal también diferencia un presente que se puede hacer valer como conjunto del tiempo. Se trataría de desprender al presente de su propia actualidad rompiendo con la idea de sucesión. Lo actual de la imagen presente se basa en la idea de que un acontecimiento para ser presente, ha de sustituir a otro que se vuelve desde entonces acontecimiento pasado y será sustituido a su vez por el que está por venir, en el futuro:

[...] pero es muy diferente si nos instalamos en el interior de un solo y mismo acontecimiento, si nos sumimos en el acontecimiento que se prepara, llega y se disipa, si sustituimos la vista pragmática longitudinal por una visión puramente óptica, vertical o más bien en profundidad. (Ibídem: 137)

En este caso, tenemos un pasado, un presente y un futuro implicados en el mismo acontecimiento «y por tanto simultáneos, inexplicables». Pasa cuando el cine trata una vida, un mundo, un episodio «que funda la implicación de los presentes» (Ibídem: 138). Ya no se trata de coexistencia entre capas de pasado sino de la simultaneidad entre puntas de presente. En *El año pasado en Marienbad* de Resnais (1961) una pareja se conoce, se ha conocido ya o se conocerá, todo al tiempo. Esta imagen, hecha de puntas de presente simultáneas, no acaba con la narratividad sino que inaugura otra forma de establecerla no subordinada a la sucesión de momentos. La

narración distribuirá, en la película citada, los diferentes presentes entre los distintos personajes, de manera que cada uno muestre una combinación posible, «pero que todas juntas sean “incomposibles” [*impossibles*] y que así lo inexplicable sea mantenido, suscitado» (Ibídem: 139). Esta segunda imagen tiempo es más cercana a la temporalidad merleau-pontiana por, al menos, dos razones: resuelve los presentes simultáneos en la presa de los personajes y promueve una visión vertical del acontecimiento. Lo que muestra, dice Deleuze, en cualquier caso la imagen tiempo son las potencias de ficción que tiene el cine, a diferencia de la imagen movimiento que ofrecía una forma de realidad.

## 7. LA VISIBILIDAD DEL MUNDO

La tesis fuerte de nuestro trabajo es que, siguiendo a Deleuze, se puede hacer ontología desde el cine, atendiendo a la génesis de lo real a partir de la génesis de la película. Consideramos que esta ontología del cine se puede llevar a cabo desde la filosofía de Merleau-Ponty con un procedimiento parecido al realizado por Deleuze con la filosofía de Bergson. Es el momento ahora de ver las convergencias y divergencias entre el planteamiento elaborado sobre el cine desde Merleau-Ponty, desarrollado principalmente en el capítulo cinco, y el de Deleuze.

### 7.1 CONVERGENCIAS

Siguiendo a Fahle<sup>10</sup>, las coincidencias entre los desarrollos teóricos de Bergson y Merleau-Ponty serían las siguientes:

- El interés que mueve a ambos filósofos es, en principio, el mismo: «deshacerse de la oposición cartesiana entre la conciencia y la naturaleza, en-sí y por-sí, intelectualismo y empirismo o también idealismo y realismo» (Fahle, 2007: 103). Constatamos que al igual que la percepción siempre es incompleta, el “centro de indeterminación” nunca ofrece el todo de la imagen sino que selecciona una parte a partir de lo que refleja.
- En ambos autores la “selección” es operada por un cuerpo y tiene que ver con su

---

<sup>10</sup> Fahle, 2007: 103 y ss.

motricidad y su sensibilidad. De esta manera evitan la trascendencia del sujeto respecto al mundo.

- Las visiones del mundo proporcionadas por la inmanencia del cuerpo a la realidad que lo circunda se resuelven, de alguna manera, en imágenes compuestas de realidad y virtualidad. Las imágenes bergsonianas pasan por el filtro del “centro de indeterminación” y en Merleau-Ponty, ya lo vimos, la imagen comporta rasgos virtuales provenientes de la mirada del artista, que puede adoptar un carácter vertical si se dirige a cierta esencialidad de las cosas, a la carne del mundo.
- En definitiva, ambos autores llevan a cabo lo que podríamos llamar una revolución copernicana en la concepción del conocimiento por el que la imagen deja de estar subordinada a la síntesis conceptual, deja de ser un primer momento de ella, para mostrarse determinante a la hora de elaborar el pensamiento. En ambos autores se produce lo que López Sáenz define como el giro icónico del pensamiento<sup>11</sup>.

Fahle, igualmente, establece convergencias entre Merleau-Ponty y Deleuze que, de alguna manera, explicitarían el giro icónico referido. Así, la importancia de los espacios vacíos, de lo que no se ve, del intersticio entre lo visible y lo invisible, que hace que ambos compartan

(...) una concepción similar de la imagen y de lo visible, no debiendo ser estos últimos comprendidos gracias a modelos de la representación o de la subordinación a estructuras causales. Es más bien una inmanencia del ser que se despliega en donde lo visible está constantemente en estado de exceso respecto de sí mismo. (Fahle, 2007: 113)

Según Fahle, Merleau-Ponty, con *El ojo y el espíritu* y *Lo visible y lo invisible*, revoluciona su propio pensamiento acercándose, así, al de Deleuze de la *Imagen-tiempo*. Lo visible en esas obras «no es una simple prensión del mundo visual sino que remite a una invisibilidad propia y en la cual la visibilidad se integra» (Ibídem: 111). Ya

---

<sup>11</sup> López Sáenz, 2003: 167

vimos que era la mirada entrenada del artista (y nosotros añadimos: la del cine) la que tenía acceso a la carnalidad del mundo, donde lo que ve es visto y, en cierta manera, es dirigido por lo visto en su apreciación. Había una reversibilidad entre lo visible y lo invisible que hacía que las cosas se mostrasen tal como eran en profundidad, en continua renovación de acuerdo con la mirada.

## 7.2 GIRO ICÓNICO

Que se ha producido un cambio en la manera de pensar a lo largo del siglo pasado en relación con la imagen es un hecho. La aparición de los medios de comunicación de masas, el cine, la tv, las interfaces de las computadoras... han hecho que pensemos de otra manera. No nos adherimos, sin embargo, a la idea de López Sáenz de que se trate de un avatar del giro lingüístico pues la comunicación con palabras, dentro de que comporta cierto “ruido” que distorsiona el sentido a transmitir, es mucho más precisa y la imagen actual, la del cine sobre todo, está más cerca de la mera expresión que de la comunicación. El bombardeo de imágenes al que se nos somete en la actualidad nos impide pensar por nosotros mismos, algo que, en cambio, es inseparable del lenguaje. Este reclama siempre un sentido y lo difícil es expresar con él la ambigüedad intrínseca a la imagen actual. Esta ya no funciona como el arte de las poses, ofreciendo una actualización que se comporta como totalidad, sino más bien como los cortes móviles del cine, demandando su completud en un paso posterior. Por eso estos autores, en su intento de recusar un pensamiento totalizante, recurren a la imagen. El riesgo que corren entonces es que el trascurso veloz de las imágenes en nuestra civilización anule todo sentido. (López Sáenz, 2003: 167).

Deleuze constataba la crisis de la imagen acción (del cine clásico y sus formas de verdad), en la aparición de la imagen tiempo (del cine de autor y su potencia de ficción). Y establecía un paralelismo con el pensamiento. «Si el ideal de verdad se derrumba, las relaciones de la apariencia ya no bastarán para mantener la posibilidad del juicio. Según términos de Nietzsche, “al mismo tiempo que el mundo verdadero, hemos abolido también el mundo de las apariencias...”» (Deleuze 1987: 188). La verdad o el juicio es una cuestión de valoración, de a qué se le quiere otorgar el valor, si a la vida en continuo

devenir o a los constructos teóricos que lo detienen. La historia ha mostrado que estos constructos degeneraron en violencia contra lo que no se adecuaba a ellos, que era casi toda la realidad. El problema no está tanto entonces en la ambigüedad de la imagen o en la velocidad de su presentación en la actualidad, cuanto en la instancia desde la que se hace su valoración, que aprovecha la ambigüedad y la velocidad intrínsecas a la imagen y genera confusión en la superficie, para mantener en el fondo la violencia del pensamiento totalizante. La imagen actual está manipulada por las instancias que la generan y que generan, a partir de ella, un sentido.

## 8. CONCLUSIÓN

Repasamos hace un momento las coincidencias entre los autores tratados. Lo hacíamos con el propósito de habilitar una ontología a partir del cine desde la fenomenología de Merleau-Ponty. Vamos a concluir atendiendo las divergencias, tratando de hacer ver que son debidas más al desinterés, sobre todo de Deleuze hacia Merleau-Ponty, que a diferencias de fondo en sus intenciones y propuestas finales, las cuales versan sobre los mismos temas y concluyen de manera similar, aunque en lenguajes muy diferentes. Obviamente los dos son pensadores que conocen la filosofía y su historia y que se atienen a sus conceptos.

La noción de ancla, heredada de la adscripción merleau-pontiana al existencialismo y la fenomenología es quizá la más problemática de encajar, sobre todo en la filosofía de Deleuze. Sin embargo, al ser liberada del sujeto único existencial por la cámara de cine permite tratamientos distintos y fructíferos de la subjetividad y la realidad para las filosofías de la diferencia. Deleuze veía en ella un problema, pues cifraba la ventaja del cine sobre la fenomenología en que este «en lugar de ir del estado de cosas a-centrado a la percepción centrada, [...] podría remontarse hacia el estado de cosas a-centrado y acercarse a él» (Deleuze, 1984: 89). El anclaje en la existencia, dice, no se da en el cine por atenerse este a la “universal variación” (Ibídem: 88), el ancla es deudora de la percepción natural y la “universal variación” la desarma. Sin embargo, las tomas de la cámara adoptan en la película posicionamientos múltiples que se van resolviendo en

personajes o ámbitos de realidad, es decir, que permiten centrados y descentrados en función de las modalidades de existencia cuyo sentido se quiere poner de manifiesto. El posicionamiento más claro es el del personaje que se muestra, por ejemplo, cuando la cámara se pone a la altura de los niños dando cuenta de una percepción y una existencia diferente. Esto sucede en las películas de Yasuhiro Ozu. Ya hablamos de *El cielo sobre Berlín* y la distinción efectuada por la cámara entre imágenes divinas y humanas. ¿Puede esta distinción no ser fruto de un anclaje, de una modalidad de existencia que la cámara muestra junto a otras como resultado de su movimiento?

En cuanto al centrado que produce siempre la percepción y que, según Deleuze, la diferencia del cine, ¿no se percibe la película aunque lo que se perciba rehúya la estructura perceptiva? ¿no es un descentramiento general de la percepción lo que ha provocado el giro icónico del que hablábamos? La película, porque ve y se ve, se estructura como la percepción y su forma básica –dijimos- era el recorte de una figura sobre un fondo<sup>12</sup> y

(...)si la figura y el fondo, en cuanto conjunto, no son sentidos, si tendrán que serlo, se dirá, en cada uno de sus puntos. Pero así se olvida que cada punto no puede, a su vez, percibirse mas que como una figura sobre un fondo. (Merleau-Ponty, 1993: 25)

Si hay imagen en movimiento, el movimiento mismo es ese recorte, luego es percepción, y ésta ya da un anclaje, un espacio, una profundidad que nos permite dar cuenta del centro y la periferia.

Bergson también recusa la percepción natural como acceso al ser de la duración, pero igualmente rechaza el concepto o la propia imagen, aunque concede que esta y la percepción sirven como propedéutica a la intuición. Pretende, con ello, distanciarse del concepto de conciencia de la psicología de su tiempo que hacía de las percepciones el elemento básico con el cual construir los conceptos. Y se distancia porque con unas y otros la conciencia erraba al tratar el devenir. Bergson quiere huir del realismo y del idealismo. Es por eso que propone «una materia flujo en la que no serían asignables

<sup>12</sup> Deleuze reconoce: «En la imagen movimiento (universal variación) no hay todavía cuerpos o líneas rígidas, sino tan sólo líneas o figuras de luz» (Ibidem: 93).

ningún punto de anclaje y ningún centro de referencia» (Deleuze, 1984: 89) Las instantáneas captadas por la conciencia en forma de percepción o concepto serían producto de algún centro formado por y en esa materia flujo o duración. La conciencia misma no sería sino uno de esos centros formado a lo largo de la evolución de la materia. En cualquier caso, tanto para pensar la materia-flujo como para percibir sus imágenes se ha tenido que dar alguno de esos centros como conciencia, aunque sea perceptiva, y así volvemos a Merleau-Ponty.

Este caracterizó la percepción como estructura, siguiendo las indicaciones de la Gestalt, por la misma razón que Bergson rechazó la conciencia y la percepción, para pensar más allá del realismo y el idealismo y de sus problemas acerca de la percepción y el movimiento. La toma de la cámara en la que se resuelven este y aquélla, bien puede consistir en uno de esos centros de indeterminación.

En cuanto al tiempo, Merleau-Ponty rechaza la concepción de los otros dos refutando la de Bergson. Hay varias referencias en la *Fenomenología de la percepción* al respecto. El tiempo no hace bola consigo mismo, como creía Bergson, sino que se constituye a cada instante y en cada percepción. Sin embargo este se forma, como en Deleuze y Bergson, de virtualidad y actualidad, como toda percepción. De esta manera los tres reconocen su carácter ambiguo que recoge pasado y futuro en un presente, sea conservándolo o presentándolo a cada instante. En esa conservación o presentación del tiempo tiene lugar la subjetividad que es duración o tensión vital reconstituida a cada instante, ¿hay en el fondo alguna diferencia entre conservación y constitución del tiempo visto desde esta función de dar lugar a la subjetividad? Si de lo que se trata es de describir al sujeto ¿no es una vida reconstituida en cada acto perceptivo una historia vital conservada?

La percepción es siempre incompleta y está por ello en continua formación, va recogiendo su pasado y su futuro a cada actualización y va tramando el mundo ambiguo que comparte con otras percepciones. La percepción no pertenece a la conciencia fenomenológica que rechaza Deleuze por ser ajena al cine y a su capacidad de ofrecer un mundo o un plano. Deleuze no quiso ver que la existencia, sobre todo si es la mostrada por el cine, instaure planos de inmanencia con actualidades (percepción



actual) y virtualidades (pasados y futuros coexistentes), estructurados en relaciones rizomáticas que pueden ser recorridas de múltiples maneras. No quiso ejercer de comentarador de Merleau-Ponty y violentar así su pensamiento, creando nuevos conceptos a partir de su filosofía.

## **BIBLIOGRAFÍA**

BOUNDAS C. (2007). “Las estrategias diferenciales en el pensamiento deleuziano”. En Alain Beaulieu (coordinador), *Gilles Deleuze y su herencia filosófica*, (pp. 21-42) Madrid: Campo de Ideas.

BUBNER R. (1984). *La filosofía alemana contemporánea*. Madrid: Cátedra.

CHERNIAVSKY A. (2007) “Introducción”. En Alain Beaulieu (coordinador), *Gilles Deleuze y su herencia filosófica*, (pp. 5-16) Madrid: Campo de Ideas.

DELEUZE G. (1984). *La Imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.  
(1987). *La Imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.

FAHLE O. (2007). La visibilidad del mundo. Deleuze, Merleau-Ponty y el cine. En Alain Beaulieu (coordinador), *Gilles Deleuze y su herencia filosófica*, (pp. 99-114) Madrid: Campo de Ideas.

FORMIS B. (2012), “Chevaux au galop. La controverse du mouvement entre chronophotographie, peinture et cinema”. En Emmanuel Alloa et Adnen Jdey (dir.), *Du sensible à l'œuvre. Esthétiques de Merleau-Ponty*, (pp. 185-208) Bruxelles: Lettre volée

GARCÍA MORENTE, M. (1943). *La filosofía de Henri Bergson*. Montevideo: Claudio García & cia.

LÓPEZ SÁENZ M<sup>a</sup> C. (1998). *Merleau-Ponty y el arte de la visibilidad*. Ágora, Papeles de Filosofía, 17(2), 145-165.

- (2003). *La imaginación carnal en Merleau-ponty*. Revista de filosofía, 28(1), 157-169.
- (1998). *Merleau-Ponty y el arte de la visibilidad*. Ágora, Papeles de Filosofía, 17(2), 145-165.
- “Hermenéutica del cuerpo doliente-dolido desde la fenomenología del sentir”, en *Investigaciones fenomenológicas. Serie Monográfica. Cuerpo y alteridad*, (2010), pp. 89-124.
- “La verdad de las ideas sensibles”, en SAN MARTIN, J., DOMINGO, T., *La imagen del ser humano: Historia, literatura y hermenéutica*. Madrid: Biblioteca Nueva, (2011), pp. 341-355.

MERLEAU-PONTY M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta De Agostini.

(1990). *La Structure du comportement*. Paris: Quadrige/Presses Univesitaires de France.

(1986). *El ojo y el espíritu*. Barcelona: Paidós.

(1977). “El cine y la nueva psicología”. En *Sentido y sinsentido*, (pp. 89-109). Barcelona: Península

SACRINI M., “La fenomenología practicada por Merleau-Ponty”. En M<sup>a</sup> Carmen López Sáenz y M<sup>a</sup> Luz Pintos Peñaranda (edras.), *Investigaciones Fenomenológicas. Número especial: Merleau-Ponty desde la fenomenología en su primer centenario 1908-2008*, volumen extra, nº 1, (2008), pp. 143-167.