

Cine y fenomenología

Movies and Phenomenology

GUILLERMO PÉREZ LA ROTTA

Universidad del Cauca
Colombia

Acta fenomenológica latinoamericana. Volumen II.
Actas del III Coloquio Latinoamericano de Fenomenología / I Coloquio Iberoamericano de Fenomenología y Hermenéutica.
Círculo Latinoamericano de Fenomenología, pp. 75-88.
Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú; Bogotá, Sociedad de San Pablo - Colombia, 2005.

Esta ponencia es sobre el libro *Génesis y sentido de la ilusión fílmica*. El cine basa su narración en una imitación de la percepción humana, que llamamos «efecto de realidad», el cual, en su configuración, genera un universo singular de representación. La percepción humana es comprendida como intencionalidad significativa del cuerpo que, al habitar el mundo, otorga atribuciones esenciales de realidad intersubjetiva: movimiento, espacio, tiempo, habla. El «efecto de realidad» tiene una propiedad mimética que genera una adherencia del espectador, no sólo porque entrega como *relato* una reconstrucción *fílmica* de nuestra percepción; también al interior de esa atribución, *cuenta una historia* en la cual participamos. Las participaciones del espectador son elaboraciones que comportan procesos de reconocimiento como sujeto en el mundo y en su intersubjetividad. Esta experiencia es un movimiento del ensueño, semejante al sueño, porque genera en el acto de ver el filme correspondencias entre lo consciente y lo inconsciente. Su sustancia es el derivar libre de la intersubjetividad como posibilidad creadora y afirmativa en el mundo. Descifrar el relato es enfrentarse a un enigma que corresponde a lo que pulsa en nosotros como sentido explícito y latente. Esto último implica un ejercicio de crítica consciente que procura desentrañar las posibles verdades del relato como propias.

This presentation is about the book *Génesis y sentido de la ilusión fílmica* (*Genesis and Sense of Film Illusion*). The movie industry bases its narration on an imitation of human perception called «reality effect» that, in its configuration, generates a singular universe of representation. Human perception is understood as a significant premeditation of the body that, when inhabiting the world, grants essential attributes of intersubjective reality: movement, space, time, speech. The «reality effect» has a mimetic property that generates the spectator's adherence, not only because it yields as a story a *filmed* reconstruction of our perception, but also because within that attribution, it *tells a story* in which we participate. The spectator's participations are elaborations that include recognition processes as a human being in the world and in his intersubjectivity. This experience is a reverie movement, similar to the dream, because it generates in the act of watching the film correspondences between the conscious and the unconscious. Its substance is a free deriving of intersubjectivity as a creative and affirmative possibility in the world. To decode the story is to face an enigma that corresponds to what throbs within us as an explicit and latent sense. The latter implies an exercise of conscious critic trying to eviscerate the possible truths of the story as our own.

§ 1. La percepción como fundación ontológica de realidad

En esta ponencia dejaremos de lado los temas del habla y el tiempo que desarrollamos en nuestro libro¹, y nos aproximaremos a la cuestión de la percepción humana como experiencia fundante, desde una breve consideración del espacio y el movimiento, a la luz de aportes de la psicología de la *Gestalt* y de Maurice Merleau-Ponty. La experiencia corporal de nuestro movimiento en el espacio tiene dos atribuciones: de una parte ocurre de una forma antepredicativa, como evidencia que funda posteriores elaboraciones racionales o discursivas; de otra parte entrega al sujeto unas dimensiones de *su propia realidad en el mundo*. Para demostrar estos postulados entraremos primero a describir la estructura «objeto-horizonte». La realidad del espacio es un juego constante entre la percepción de los objetos y sus horizontes, relación que implica una perspectiva inevitable para los sujetos que la viven. Dentro de esa parcial experiencia es posible desarrollar un involucramiento del mundo por el cuerpo, para generar formas intencionales de habitarlo. El siguiente experimento de Max Wertheimer comprueba la versatilidad del cuerpo para apropiarse un espacio extraño de acuerdo a sus potencialidades de acción: «Si nos apañamos para que un individuo no pueda ver la habitación en la que se encuentra, sino por mediación de un espejo que la refleje inclinándola 45 grados respecto de la vertical, el individuo verá primero la habitación 'oblicua'. Un hombre que por ella ande, parece como si anduviera de lado. El pedazo de cartón que cae a lo largo de la guarnición de la puerta, parece que cae según una dirección oblicua. El conjunto es raro. Al cabo de unos minutos, se produce un cam-

¹ Cfr. Pérez La Rotta, Guillermo, *Génesis y sentido de la ilusión fílmica*, Bogotá: Siglo del Hombre Editores, Universidad del Cauca, 2003.

bio brusco: las paredes, el hombre que se pasea por la habitación, la dirección de la caída del cartón, se vuelven verticales»².

El experimento revela una experiencia de lo espacial surgida de la versatilidad corporal para proyectarse en un contexto que *se hace* habitable. El cuerpo recomienza siempre tareas de asentamiento, se acostumbra a los esquemas que segrega y reposa activamente con ellos, como formas virtuales de su ser espacial: se resigna al hacinamiento o, al contrario, se reafirma en la necesidad de lo espacioso, aprende con vértigo a caminar o se harta de avanzar entre la multitud, se esconde en la opresión de un rincón, y progresivamente acumula variaciones en un constante retomar para sí el espacio. A medida que el cuerpo siente y elabora, el espacio empieza a ser para él internamente, como germen que anida su condición espacial sobre las memorias corporales. Y cuando el cuerpo habita el mundo, aparece rodeado de cosas que aparecen parcialmente, pero que se encadenan sensiblemente en una totalidad que él configura. El cuerpo no está simplemente arrojado al mundo, sino inmerso en él, para hacerlo su hábitat en tanto lo descubre y apropia progresivamente. Sobre la base de esta experiencia la racionalidad —por ejemplo, la geometría— puede construir sus verdades, no para corregir una errática percepción, sino para confirmar en la esfera de la razón las significaciones fundamentales que entrelaza la percepción en su perspectivismo que entrega al mundo³.

§ 2. La estructura objeto-horizonte

Imagino mi casa en todos sus rincones y al verla interiormente la reconozco con tal exactitud, que puedo caminar a tientas con los ojos cerrados por sus cuartos y corredores. Pero igualmente, al recorrerla con los ojos abiertos existe una relación sobreentendida de mi cuerpo con ella, que la dispone para habitarla en sus ambientes. Mi casa es un horizonte en la misma medida en que tiene diferentes facetas espaciales donde los objetos se me aparecen utilitaria, afectiva y estéticamente⁴. Lo mismo puedo decir en referencia al mundo y sus coordenadas espaciales que son huellas tramas en mi corporeidad como juego dinámico entre los objetos y su horizonte, pero esta experiencia fluye continuamente y no se ejerce como la constitución de un rom-

² Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, traducción de Jean Cabanes, Barcelona: Península, 1975, p. 263.

³ Así como la racionalidad construye conceptos sobre las vivencias espaciales, la imaginación poética, de la mano de los símbolos, otorga singulares atribuciones intencionales a nuestra experiencia del espacio; un ejemplo de ello es la simbolización del mar, que ha sido comprendido por los poetas como una imagen de la eternidad. Y en su filme *La muerte en Venecia*, basado en la novela de Thomas Mann, Visconti culmina el relato con una imagen en la que el infinito dionisiaco del mar aparece como el horizonte de la bella imagen apolínea del joven contemplado por el moribundo Aschenbach.

⁴ Cfr. Merleau-Ponty, Maurice, *op. cit.*, pp. 87 ss.

pecabezas, a partir de fijaciones locales y puntuales. Si aprecio el árbol, no es exactamente para aislarlo y tenerlo sólo a él, como si lo que hubiese alrededor dejase de existir y se volviese una región vacía. En realidad estoy con el árbol que sobresale y me da una dimensión del conjunto que le sirve de horizonte: una casa, la montaña a lo lejos. El árbol es realmente espejo de la casa y la montaña, y el percibir es el pasar de una cosa a otra de modo que aquella me ofrece una dimensión de ésta y viceversa. Pero, ¿cómo el objeto refleja en su cara perceptible las dimensiones de otros objetos? Lo que opera en torno al mirar que apresa los objetos en continuidad es la actividad del cuerpo que elabora espontáneamente la globalidad del espacio, como una intención en la que lo corporal se vuelve espacial y el espacio una cualidad del cuerpo. El cuerpo envuelve y habita el mundo desde sus múltiples perspectivas y no termina de hacerlo, progresa indefinidamente en ello⁵.

Si por otra parte considero el movimiento, encontraré que existe una unidad entre conciencia y cuerpo en el acto mismo de realizar todos los desplazamientos, pues mi cuerpo está siempre conmigo⁶, y por ello una realidad trascendental habita diversos espacios para retenerlos como dimensiones permanentes de sus intenciones. Merleau-Ponty describe la espontaneidad motriz del cuerpo de la siguiente manera, cuando intenta explicar fenomenológicamente lo que los psicólogos llaman «sensación cinestésica»: «Lo que ellos expresaban, bastante mal, hay que decirlo, con la 'sensación cinestésica', era la originalidad de los movimientos que ejecuto con mi cuerpo: anticipan directamente la situación final, mi intención no esboza un recorrido espacial sólo para alcanzar el objetivo, dado primero en su lugar; hay como un germen de movimiento que sólo secundariamente se desarrolla en recorrido objetivo. Muevo los objetos exteriores con el auxilio de mi propio cuerpo que los toma en un lugar para conducirlos a otro. Pero al cuerpo lo muevo directamente, no lo encuentro en un punto del espacio objetivo para conducirlo a otro, no preciso buscarlo, está ya conmigo: no necesito conducirlo hacia el término del movimiento, ya toca al mismo desde el principio y es él mismo que al mismo se lanza. Las relaciones de mi decisión y de mi cuerpo en el movimiento son unas relaciones mágicas»⁷.

⁵ «La visión y el movimiento son maneras específicas de relacionarnos a unos objetos y si, a través de todas esas experiencias, se expresa una función única, es ésta el movimiento de existencia, que no suprime la diversidad radical de los contenidos porque los vincula, no situándolos a todos bajo la dominación de un 'yo pienso', sino orientándolos hacia la unidad inter-sensorial de un 'mundo'. El movimiento no es un pensamiento de un movimiento, y el espacio corpóreo no es un espacio pensado o representado» (*ibid.*, p. 154).

⁶ Cfr. los aportes de Merleau-Ponty en torno a la dimensión trascendental del cuerpo en: *ibid.*, pp. 108 ss. También, la concepción práctica de la conciencia, a partir de la noción de «ser-del-mundo»: «No se hará comprensible la apraxia, no se hará justicia a las observaciones de Liepmann, más que si el movimiento por hacer puede ser anticipado, sin serlo por una representación; y esto no es posible más que si la conciencia se define no como pro-posición explícita de sus objetos, sino, más generalmente, como referencia a un objeto práctico lo mismo que teórico, como ser-del-mundo; si el cuerpo, por su parte, se define no como un objeto entre otros objetos, sino como el vehículo del ser-del-mundo» (*ibid.*, p. 165, nota 95).

⁷ *Ibid.*, pp. 111-112.

La unidad entre cuerpo y conciencia se manifiesta en dos sentidos originales: de una parte aparece como un movimiento en el que habitamos y dominamos el mundo, a partir de nuestra actividad kinésica y significativa; en la vida no distinguimos representativamente entre una acción que aparece mentalmente para la conciencia y la orden que ella le daría a posteriori al cuerpo; la conciencia es originalmente, dice Merleau-Ponty aludiendo a una indicación de Husserl, no un «yo pienso», sino un «yo puedo»⁸. De otra parte esa constante referencia hacia lo trascendente se ejerce desde la dimensión trascendental de la propia unidad entre cuerpo y conciencia, bajo la forma de un inalienable aparecer, de modo que podremos reconocer una relación significativa entre lo que hace kinésicamente un hombre y su interioridad, y a la inversa, aquello que vivimos internamente adquiere siempre una manifestación gestual⁹.

En cuanto a la percepción del movimiento, al observar el desplazamiento de un pájaro en el cielo, tal experiencia se realiza unitariamente ante mí, sin disociar el movimiento del ser corporal y sensible del pájaro¹⁰. Sobre la base de esta experiencia original la física y la geometría pueden distinguir a posteriori al móvil de sus desplazamientos y analizar a estos como ocupaciones sucesivas de diferentes espacios, en aras de un dominio técnico. Al considerar conjuntamente la condición de mi ser kinésico y la contemplación del movimiento, advierto que la mirada no es un reflejo mecánico del pájaro sino una acto intencional del ojo. No estoy ante el pájaro como Descartes ante los muñecos con sombrero que no logra discernir perceptivamente como hombres. Contemplar el ave que vuela es saber en el fondo que el mundo está frente a mí: sujeto y espectáculo se transparentan significativamente en el acto de mirar. Por ello ya no podremos concebir a la conciencia como lo inextenso, ni al espacio como lo extenso, porque tal separación promueve la reclusión de la conciencia en una condición ontológica de puro pensar, y una relación con lo extenso en la que sólo interesa aplicar a las cosas —incluido el cuerpo como res extensa y mecánica— unas propiedades abstractas tejidas en la idealidad de aquel pensar. La relación entre conciencia y espacio tiene en la percepción del movimiento una de sus dimensiones originales. Lo que aparece originariamente, como un aspecto de la formación del individuo, es una relación móvil con el mundo en un doble sentido: hay un ser que se mueve y en la misma medida puede descubrir las cosas como móviles; progresivamente descubre las elaboraciones que puede hacer

⁸ *Ibid.*, p. 154.

⁹ Ya Husserl anticipa la consideración de la unidad entre conciencia y cuerpo como aparecer: «aparece un estado de conciencia de un sujeto-yo idéntico, real en sentido estricto, que da a conocer en él sus *propiedades individuales y reales* en el mismo sentido y del que se tiene conciencia —en cuanto es esta unidad de propiedades que se dan a conocer en estados— como único en el cuerpo que aparece. *Bajo la forma del aparecer* se constituye así la unidad psicofísica natural del hombre o animal, *fundada* en el cuerpo» (Husserl, Edmund, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, traducción de José Gaos, México: FCE, 1997, pp. 126-127, cursivas del autor).

¹⁰ Cfr. Merleau-Ponty, Maurice, *op. cit.*, p. 193.

motrizmente sobre las cosas. Este proceso constituye una posibilidad entre otras, de su diferenciación con el mundo, hasta llegar al acto de mirar donde sobresale una percepción dirigida a la realidad. ¿Cómo sabemos del ser del movimiento si no es porque hemos podido descubrir a las cosas como móviles para nosotros?, ¿si no es porque las hemos tocado con las manos y examinado con la mirada, porque hemos aprendido a reencontrarlas con las manos y la mirada, porque las hemos captado y elaborado en su dinamismo a través del cuerpo, si no es, en fin, porque hemos descubierto nuestra diferencia con el mundo en ese juego?¹¹ Sólo entonces mirar las cosas en movimiento puede ser esencialmente la continuada consumación de un viaje de retorno a sí mismo en el escenario del mundo.

§ 3. Valor fenomenológico del cine

El valor fenomenológico del cine consiste, entre otras cosas, en que puede volver a revelarme nuevamente la realidad de espacio y movimiento como intenciones referidas al mundo, y por ello es que en sus inicios aparece ante los espectadores como algo que asombra en su familiaridad. La magia emanada del cinematógrafo y de los juguetes y prefiguraciones que lo antecedieron proviene del desdoblamiento de nuestra kinesis, ejercida en aquellos artificios: en esas representaciones se miraban los hombres, en indisoluble referencia a su mundo kinésico. Al producir el desdoblamiento de la actividad kinésica en el espacio se empieza a perfilar un efecto de realidad que retoma las propiedades intencionales de la percepción y las revela en un medio convencional y singular. El montaje fílmico imita las condiciones de la percepción, al relacionar los planos de una forma homogénea que busca disimularse en sus cortes, establece un movimiento constante de los objetos y personajes en sus horizontes, y todo ello ocurre genéticamente en el eje axial del cuadro cinematográfico, que opera como el corte de una ventana ante la cual apreciamos un paisaje dinámico que aparece y desaparece. El espacio, junto con los objetos y seres, se prolonga imaginariamente más allá de los bordes del cuadro, precisamente porque el montaje selecciona y aproxima la trama de hombres y mundo que aparecen ante el espectador como su reflejo. Noël Burch ha rastreado las primeras manifestaciones de la integración entre el afuera y el adentro del cuadro y encuentra que las películas de persecución sirvieron para crear narraciones en las que perseguidos y perseguidores aparecen en distintos espacios a través de planos en sucesión¹². El desplazamiento producido es doble: aparece como movimiento de los personajes

¹¹ A la luz de un análisis de la enfermedad de la ceguera síquica, Merleau-Ponty logra describir la relación intencional entre la conciencia y sus objetos como dimensiones kinésicas. *Cfr. ibid.*, p. 138.

¹² *Cfr. Burch, Noël, El tragaluz del infinito*, Madrid: Cátedra, 1987, capítulo 6.

pero también como sucesión tópica propiciada por la cámara y el montaje. Esta sucesión supone imaginariamente espacios recorridos que sin embargo no aparecen perceptiblemente. El espacio fílmico configura otras relaciones entre el afuera y el adentro del cuadro que contribuyen decisivamente a construir la interrelación narrativa entre el hombre y su espacio: en primer lugar las miradas de los personajes, dirigidas afuera del cuadro, que forman una continuidad con la presencia de algo o alguien que cabalmente no está en el cuadro, pero existe en nuestro imaginario sólo porque el actor lo mira, y que se confirma perceptiblemente cuando la cámara en alternación lo capta. Entramos con ello en la percepción del personaje, en su elaboración de aquel espacio en el que aparecen sus interlocutores o sus objetos, y que están a su disposición de una manera aproximativa, que selecciona, pero que también avanza en sucesivos acercamientos para envolver integralmente su mundo. En segundo lugar están los seccionamientos de personajes y cosas, que suponen imaginariamente la existencia de su integridad por fuera del cuadro. La cámara penetra en el rostro del personaje, en un gesto de sus manos, o destaca un objeto y con ello el cine potencia con novedad la expresividad de las cosas al aproximarnos a ellas y relacionarlas con las vicisitudes de los hombres. Pero ello es posible gracias a las aproximaciones de una cámara que nos permite hacer una transacción imaginaria y perceptual entre lo que está adentro del cuadro y lo que está afuera. Se configura con ello la posibilidad de relacionar significativamente el microcosmos y el macrocosmos, de volver expresivas distintas magnitudes del espacio, que nunca son vacías sino que integran en su espacialidad a seres y objetos que les corresponden, y se encuentra progresivamente una globalidad del espacio culturalmente significativa. El cine reelabora novedosamente y enfatiza la relación entre los objetos y sus horizontes como una relación entrañable al cuerpo, segrega un espacio de parcialidades y revelaciones, de presencias y ausencias, de acercamientos y alejamientos, de imbricación de mundo y hombre, y aquel que está en el centro de ese viaje es el hombre; para realizarlo ha interpuesto a la cámara, la ha convertido en un instrumento de su mirada y sus intenciones.

§ 4. La intencionalidad perceptiva e imaginaria del espectador

La mirada de la cámara ha mediado y proyectado a la mirada humana desde una situación original que tiene una enorme fuerza: la percepción como trasfondo, el espacio y el movimiento como sentidos humanos de mundo. Desde esta base el espectador *se reconoce frente a la representación fílmica*, se identifica con la cámara y el montaje que simulan su habitar el mundo. Al apreciar la representación fílmica se produce una experiencia de intencionalidad que consiste en que el espectador reconoce inmediatamente su relación móvil y espacial con un entorno que lo circunda y que él habita.

De este modo, entramos en una nueva consideración imaginaria que intensifica *la presencia para sí* de la propia subjetividad encarnada y mundana¹³, pero que en igual forma la irrealiza, por cuanto trasciende la realidad práctica hacia el orden de la representación ilusoria. La mezcla de imagen en movimiento y de subjetividad, actualizada en la práctica de *ver el cine*, promueve un movimiento profundo de identificaciones y proyecciones del espectador. Al representar el movimiento, al redescubrir significativamente los objetos en sus horizontes, al refigurar la trama de mundo y hombres, el cine genera un éxtasis ilusorio en donde el sujeto se hunde en un estado que llamamos ensueño, porque no es ni la pura vigilia ni el puro onirismo; allí, en ese estado de ensueño, el *espectador se intuye a sí mismo repetidamente en una realidad originaria*, sabe secretamente que lo que aparece le atañe tanto como su propio reflejo en el espejo, y expresa tal familiaridad de una forma extraña y perturbadora, tal y como cuando el adolescente descubre finalmente su yo más original en el reflejo de sí que aparece ante él¹⁴.

§ 5. El espectador y la narratividad

El efecto de realidad producido por el cine tiene la función primordial de contar historias; en la transformación fílmica del movimiento y en la progresiva ostentación de los objetos en sus horizontes por obra del montaje, *lo que acontece es la revelación del mundo*

¹³ Este principio de reconocimiento ante la *representación* de la unidad de mundo y hombre es básicamente *expresión de sí*, en el medio de variados lenguajes, y aparece tempranamente como condición de nuestra humanidad, hecho cuerpo y transmitido por los dobles, en los cuales surge y se desarrolla la conciencia. Se manifiesta en las pinturas rupestres, en la escultura, en los tótems, y en las danzas más primitivas. Es el germen del desarrollo del teatro occidental, a partir de la expresión ritual de la comunicación con el dios Dionisio en la Grecia antigua.

¹⁴ Esta experiencia original y definitiva como fuente de la yoidad ha sido comprendida de diversas formas por la filosofía y la psicología; problema capital de la fenomenología, en tanto toda ella persigue la descripción y la génesis de la yoidad, en el contexto de la relación intersubjetiva y mundana. Interesa resaltar aquí que el cine retoma, como representación perceptual e imaginaria, ese drama y esa continuidad de la existencia; en los límites de esta ponencia, hemos tematizado brevemente la cuestión desde el espacio y el movimiento, pero atañe fundamentalmente al tiempo y al habla, temas que trabajamos en otras secciones de nuestro libro. Un pasaje de *El miedo a la libertad* de Erich Fromm confronta este tema con gran pertinencia cuando cita un trozo de una novela de R. Hughes, referido al personaje de Emily, una niña de diez años: «Ella había estado jugando 'a la casa' en un rincón, en la proa, cerca del cabestrante (...) y, ya cansada del juego, se paseaba casi sin objeto, hacia la popa, pensando vagamente en ciertas abejas y en una reina de las hadas, cuando de pronto una idea cruzó por su mente como un relámpago: que ella era *ella*. Se detuvo de golpe y comenzó a observar toda su persona en la medida en que caía bajo el alcance de su vista. No era mucho lo que veía, excepto una perspectiva limitada de la parte delantera de su vestido, y sus manos, cuando las levantó para mirarlas; pero era lo suficiente para que ella se formara una idea del pequeño cuerpo que, de pronto, se le había aparecido como suyo» (Fromm, Erich, *El miedo a la libertad*, Buenos Aires: Paidós, 1977, p. 49). Advertimos que la descripción de Hughes conjuga cuerpo, mente, imaginación y juego como unidad, como *mundo de la vida*, y que la yoidad aparece, a la vez, corporal y como sentido interno en el mundo. Para que ello ocurra ha de haber en la revelación una cualidad de reflejo objetivo de sí, y por tanto una condición trascendental y subjetiva del propio cuerpo. La novela se titula: *A High Wind in Jamaica*.

en términos de una historia. Ya las primeras historias del cine establecen la unidad entre el montaje y una *ocurrencia*, las más de las veces, kinésica, que entrega al espectador un simulacro de su *inherencia perceptiva* al mundo y una *fábula* que cuenta algo propio de aquella inherencia: en el filme *Stop Thief* (1901), un vagabundo roba unas salchichas de una estantería y es perseguido por el carnicero. Al contar esas historias sencillas, el cine encontró su lenguaje pero igualmente retomó el mundo en su simplicidad de aventura primitiva, hasta alzarse a la complejidad de historias donde el símbolo y la complejidad eran decisivos¹⁵. En su desarrollo el cine adoptó códigos narrativos que provenían de la literatura, el teatro y finalmente de la tradición oral, y los transformó en función de las posibilidades expresivas de la imagen en movimiento y el montaje. A partir de estas posibilidades, y sobre la base del efecto de realidad, *se inmiscuye social y personalmente lo imaginario que el espectador recrea creativamente en las historias que se le presentan, y que de diversas maneras le atañen como algo suyo*. Es natural que el espectador se olvide o no advierta ese lenguaje en el que se sostiene subrepticamente la historia, ese efecto de realidad que se disimula conscientemente y le entrega un mundo ficticio, para entregarse al juego y transformación que la historia le propone. La historia, en realidad, *se hace cuerpo en la apreciación del espectador*, es allí donde se vuelve positivamente un *universo imaginario* que tiene las propiedades de la vida real, es allí donde *se totaliza y es fecundada por el espíritu de quien la contempla*. Sobre la intencionalidad narrativa se alza infinita la intencionalidad imaginaria del alma del espectador. El cine vuelve a conquistar, bajo la singularidad de su expresión, el carácter ontológico que la narratividad tiene tradicionalmente para los hombres. Desde hace milenios, y por distintos caminos expresivos, la narratividad *cuenta el mundo que nos es propio*, lo postula e interioriza en nosotros, a través de formas que son mimesis de la vida. Al vivir por obra de lo narrativo, recreamos y valoramos de una manera intersubjetiva ese mundo, y la narración se proyecta en nuestro ejercicio cotidiano con un carácter práctico, porque alienta y modela la vida, en un ámbito ético que nos hace partícipes personales de lo humano¹⁶. *Pero las narraciones, como el efecto de realidad del cine, vienen y se dirigen intencionalmente de y hacia el «mundo de la vida»*¹⁷. Porque existe una dimensión antepredicativa de la vida,

¹⁵ Un ejemplo de la complejidad simbólica que alcanza el cine lo apreciamos en la obra de Charles Chaplin, quien logra dar unidad a la pantomima, el melodrama y los símbolos más penetrantes de humanidad. En *El circo*, nos transmite el sentido de la relación entre los humanos y los animales, a través del delirante juego en las alturas de un payaso al que se le suben juguetones unos monos. Y en *Tiempos modernos*, genera una dialéctica crítica entre el maquinismo y las injusticias sociales por un lado, y la lucha del vagabundo por sobrevivir y afirmar su libertad, por el otro.

¹⁶ En su ensayo «El narrador», Walter Benjamin plantea la vinculación original entre la narración y la transmisión de verdades y experiencias que se recrean singularmente en la historia. Este texto es un valioso aporte para el desarrollo de nuestras tesis. Cfr. «El narrador», en: *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, traducción de Marco Aurelio Sandoval, Madrid: Taurus, 1991.

¹⁷ Desde la aproximación que Cecilia Monteagudo hace al concepto de *mundo de la vida*, podemos postular que éste tiene que ver, en lo que respecta a la narratividad, con dos sentidos: primero como «mundo circundante se da a la intuición sensible, lo que significa que la corporalidad representa el primer estrato de la vida intencional

que emerge como sociabilidad, podemos desplegar y fijar nuestros lenguajes como confirmación de esa sociabilidad. No somos originalmente discursivos; primero el mundo nos urge y se abre a la percepción, y los otros nos asombran; y luego nuestro cuerpo se va haciendo discursivo, en términos de hablas que tienen variadas modalidades. De acuerdo a estas consideraciones, podemos postular que las narraciones, como expresiones miméticas y bajo distintas modalidades expresivas, *intentan reabrir y resignificar el mundo de la vida*, en un movimiento incesante. Quizás en esa relación entre las narraciones y el «mundo de la vida» estriba el hecho de que constantemente la magia de lo revelado miméticamente nos asombre: hay a la vez un decir, pero también una latencia del decir, que mueve y remueve el curso y la realidad misma de la vida de los hombres en el mundo. Esa narratividad que somos es siempre una elaboración que presupone un mundo que subyace, y donde las cosas empiezan a ser para nosotros. Ellas no dejan de gravitar como comienzo. De lo contrario, ¿por qué nos vuelve a emocionar la luna grande que sale tras la montaña? De lo contrario, ¿por qué queremos filosofar? Eugen Fink decía que el comienzo del filosofar es el asombro. Comienzo en el sentido de que no basta con empezar por allí para irnos a otra parte, por ejemplo hacia un tejido de verdades definitivas, sino que el filosofar es, como ya lo advirtieron Husserl y otros, un constante re-comenzar, y todo merece volver a ser pensado¹⁸. El movimiento intencional que se desprende de vivir las narraciones es el reconocimiento intersubjetivo, pues ellas expresan los fantasmas, los simulacros, los ensueños, que originalmente postulan un reflejo de sí tan explícito como enigmático, tan transparente como opaco. El juego entre la transparencia y la opacidad es el devenir de un sujeto que nunca está quieto, y es el que es, en el dinamismo de unas figuras que le vuelven a renovar como presencia los misterios de su existencia, así como le entregan nuevas claves de su ser. Pero tales emanaciones de la vida de un sujeto que vive las narraciones son socialmente un proceso que le ocurre a él como individuo singular¹⁹, y en la misma medida, una mediación de su singularidad por los imaginarios colectivos de una sociedad o cultura determinadas²⁰.

de la subjetividad» (Monteagudo, Cecilia, «Mundo de la vida y autorreflexión de las ciencias del espíritu», en: *La fenomenología en América Latina*, Bogotá: Universidad de San Buenaventura, 2000, p. 170). Y además en el sentido de que «el mundo de la vida es siempre pre-dado pero al mismo tiempo es un horizonte histórico intersubjetivo que continúa constituyéndose» (*ibid.*, p. 172).

¹⁸ Recogemos también la noción que ofrece Teodoro Adorno sobre la obra de arte como enigma: ésta revela y oculta a la vez, y está dirigida, como universo autónomo (mónada), hacia la vivencia y valoración constante de unas verdades que se construyen en su referencia crítica frente a la realidad histórica y social. Cfr. Adorno, *Teoría estética*, Madrid: Taurus, 1980, pp. 162 ss.

¹⁹ La noción de fantasma la tomamos del psicoanálisis, como una escenificación imaginaria en la que se halla presente el sujeto manifestando sus deseos y sentidos latentes de existencia. Se aproxima a lo que Freud llamó fantasía y puede expresarse por ello en los ensueños diurnos o también en el onirismo profundo. Cfr. Laplanche Jean y Jean Pontalis, *Diccionario de psicoanálisis*, traducción de Fernando Gimeno Cervantes, Madrid: Labor, 1979, pp. 141 ss.

²⁰ *Enamorada* (1946), filme de Emilio, el «Indio» Fernández, es un buen ejemplo para ilustrar nuestra tesis, porque expresa en clave el drama interclasista y melodramático del pueblo mejicano, la relación profunda de esta cultura

§ 6. El cine y el espectador

A la luz de lo planteado anteriormente, postulamos que la apreciación de las narraciones implica una compenetración vivencial y hermenéutica entre el espíritu del espectador y la representación fílmica. Lo externo corresponde, de una forma laberíntica nunca completamente esclarecida, a lo interno, al alma²¹. De acuerdo con Edgar Morin, el alma es esa zona de participación, aquel accionar del espíritu, esa posibilidad de creer con singular encanto, que se instala en nosotros cuando apreciamos el filme, oscilando entre el efecto de realidad que aparece como doble del mundo y la proyección y vivencia subjetivas. Dentro de ese velo y transparencia del relato fílmico, está presente la corporeidad del mundo —o la mundanidad del cuerpo— actuando como una realidad que sostiene las revelaciones y ocultamientos, porque es un rostro que me gusta y no sé por qué, es una fotografía que me transmite el espíritu de un mundo narrativo, es la gestualidad del personaje incluidos su voz y su habla, es la consistencia de una historia que tanto como me dice me interroga, lo que me entrega un sentido que no puede ser totalmente transparente para mí, que discierno en buena medida, pero que igualmente presenta evidencias y sobreentendidos y que no alcanzo a racionalizar totalmente²². Es en el seno de ese juego entre la plenitud y profundidad de la obra, y mis apreciaciones, desde donde puedo construir verdades que no nacen como algo abstracto, sino como

con la religión católica y el sentido polivalente de la virgen. La idealización que hace el general Juan José Reyes (Pedro Armendáriz) del ejército revolucionario, frente a Beatriz Peñafiel (María Félix), la mujer que desea y que pertenece a la clase terrateniente, se unifica y adquiere su quintaesencia pura y utópica a través de la comparación que este general hace entre su amada y la Virgen María, en una escena memorable que ocurre en una iglesia, ante el altar de la virgen. Podríamos plantear y desarrollar a la luz de este filme la idea del fantasma como una realidad y expresión del colectivo. Otro filme reciente del mexicano Juan Carlos Rulfo, *Del olvido al no me acuerdo*, opera con maestría en el exorcismo parcial de los fantasmas históricos y existenciales que asolan intermitentemente a los pobladores del pueblo donde nació el escritor Juan Rulfo. Las interpolaciones entre la naturaleza y los textos y gestualidades de los personajes ostentan un sentido muy singular de la vida en la tierra.

²¹ Esta noción es de Edgar Morin y se convierte en un aporte importante para nuestras reflexiones. Cfr. Morin, Edgar, *El cine o el hombre imaginario*, traducción de Ramón Gil Novalés, Barcelona: Seix Barral, 1972, pp. 40 ss.

²² Una ilustración de ello se puede ofrecer al advertir que la estética neorrealista mezcla inteligentemente la gestualidad de los actores naturales, el azar de la existencia y la fábula cotidiana, con una narración y un montaje que nos hacen suponer que estamos ante la vida pura y desnuda. Al apreciar filmes como *Ladrón de bicicletas* o *La vendedora de rosas*, se transparenta en nosotros todo un sentido sobreentendido de la existencia, manifestado en la «ficción» misma. Y dicho sentido tiene, esconde, el inconsciente de una cultura que resulta familiar al espectador, y puede ser comprendido en sus posibles significaciones. Hace falta tomar distancia frente a lo propio para comprenderlo. Una estética como la del neorrealismo nos permite un acercamiento y distanciamiento a la vez, al efectuar sutilmente una mezcla de vida y ficción, plena de sobreentendidos que reclaman el desciframiento. Por otro lado, la noción de evidencia desde la fenomenología es importante porque nos permite comprender el movimiento interminable entre las verdades y aquella relación en la que la intersubjetividad se «llena» de mundo: «la evidencia de la percepción no es el pensamiento adecuado, o la evidencia apodíctica. El mundo no es lo que yo pienso, sino lo que yo vivo, estoy abierto al mundo, comunico indudablemente con él, pero no lo poseo, es inagotable» (Merleau-Ponty, Maurice, *op. cit.*, p. 16). La obra de arte, y en particular el filme, nos presentizan singularmente esas evidencias ante las cuales nos interrogamos, pero también son la fuente de nuestra condición de seres-del-mundo.

sentidos que tienen que ver con mi situación existencial y se abren en la misma medida a posibles significados compartidos cultural e históricamente. Al apreciar y comprender el filme oscilamos entonces entre la vivencia de la obra y la racionalización de la misma. El filme recrea y transforma el *mundo de la vida* al mismo tiempo que me entrega evidencias surgidas de su ley interna²³ para ser interpretadas en un dinamismo incesante. Pero ese proceso está atravesado por una intersubjetividad que trasciende en el mundo; compartir el filme puede ser un gesto indefinido de reconocimiento de mí mismo frente a los otros. Puede ser igualmente un gesto de afirmación de la existencia que se esconde en aquel reconocimiento, pero igualmente puede ser una confirmación del interés que tengo en la ficción como universo de lo posible, de lo que todavía no existe de una forma plena, ni en la realidad ni en mí, y sin embargo aventuro que puede existir²⁴. El poder estratégico de lo imaginario se evidencia, por medio de la ficción, en tanto que *alcanzamos la verdadera dimensión de nosotros mismos*, porque al escapar por un momento de los límites y condiciones de la existencia como lucha y trasegar real, podemos volver a ella para descifrarla y hacerla verdad en nosotros, para afirmarla en la misma medida en que la cuestionamos. La vida ha de ser soñada para llegar a ser lo que es, y la evasión que procura el filme es algo trascendental, su importancia reside en que somos deseo, derivar, y no positividad biológica. Las imágenes hiladas como relato, advertidas en la ensoñación, en la duermevela de quietud motriz, en el intercambio de fantasmas personales y cristalizaciones de la pantalla, aflojan al yo para que en la apreciación manifieste y proyecte sus deseos. Se trata de un derivar en el que el hombre, sujeto histórico y simbólico, configura objetos y universos deseables dentro de un marco que compromete su temporalidad, su vida toda, y en ella su lenguaje. El mundo puede ser asumido de infinitas formas; habrá tantas historias como vidas puede haber, tantos personajes como individuos, y en la multiplicidad de esas historias y personajes siempre se ejercita lo mismo: *el devenir del sujeto, y la variedad de unas relaciones intersubjetivas*. La cualidad del yo, aquel lugar de su exactitud existencial y autorreflexiva, se halla de una parte en un devenir en el que tortuosamente libera sus estados latentes y *trata de apropiárselos* para trascender como yo. Y de otra parte se ubica en el hecho de que esa dinámica adquiere

²³ Lyotard nos explica cómo están ligadas en la obra de Husserl la cuestión del *mundo de la vida* y la de las evidencias, como horizontes donde se construyen indefinidamente las verdades: «(...) es siempre y exclusivamente en la experiencia actual donde me aparece como ilusoria la experiencia anterior. Así, no hay una 'experiencia verdadera' hacia la cual hubiere que retornar como al índice de la verdad y del error; la verdad se experimenta siempre y exclusivamente en una experiencia actual, la corriente de las vivencias no se remonta, sólo puede decirse que si tal vivencia se me da actualmente como una vivencia pasada y errónea, esta misma actualidad constituye una 'experiencia' nueva que expresa, en el presente vivo, tanto el error pasado como la verdad presente que es corrección de ese error» (Lyotard, Jean François, *La fenomenología*, Barcelona: Paidós, 1989, p. 51).

²⁴ Esta idea la encontramos en la obra de Adorno y en la «teoría crítica». Desde esa perspectiva se concibe a la obra de arte como un trascender frente a la realidad, que tiene una afinidad con el movimiento del filosofar. Pero podríamos plantear que es una dimensión fundamental de lo humano expresada en la actualidad por distintas corrientes de pensamiento, como el psicoanálisis, la fenomenología o la hermenéutica, entre otras.

su propia densidad en los procesos de participación, en la red que teje con los otros. Ahora bien, el proceso de participación cinematográfico permite *recrear de múltiples maneras la esencia social y en devenir de la subjetividad. Cataliza y expresa las experiencias históricas que en el seno de la sociedad avanzan como drama de la intersubjetividad*. Por ello aventuramos la idea de que al sentir el texto del filme, descubrimos entre las líneas de esa corriente la huella, la cifra, del deseo humano, expresado de infinitas maneras. Pero al mismo tiempo, ese texto nos adhiere al mundo, confirma nuestra referencia indisoluble a él en un gesto de afirmación que se asombra al recrear las presencias soberanas que nos atañen corporal y espiritualmente. El cine nos hace valorar nuevamente el sentido de la tierra.