

Aprehensión tácita y proposición ontológica: el cine según Merleau-Ponty

por Julio Bezerra*

Resumen: Maurice Merleau-Ponty se acerca al cine en dos momentos distintos: temprano en su carrera y, posteriormente, al final de su vida, interesado, en primer lugar, en una investigación sobre la tensión que el vehículo era capaz de producir entre mente y cuerpo, conciencia individual y realidad exterior, uno expresándose en el otro; y, posteriormente, incorporando, aunque tímidamente, el séptimo arte en su proyecto por una nueva ontología. El propósito de este artículo es, precisamente, explorar este fructífero acercamiento.

Palabras claves: cine, fenomenología, Merleau-Ponty

Astract: Maurice Merleau-Ponty approached cinema both at the beginning and at the end of his career. At first he was interested in researching the tension and the interrelation that film produced between mind and body, and between individual consciousness and exterior reality. Later, he attempted to include cinema in onthology—the topic of this article.

Keywords: film, phenomenology, Merleau-Ponty

Fecha de recepción: 01/07/2014

Fecha de aceptación: 20/07/2015

Introducción

Las artes son grandes aliadas de Maurice Merleau-Ponty. Ellas le ayudaron a trazar su camino hasta la legitimación de la creencia de que estamos en contacto directo con el mundo. "El mundo es lo que vemos, y sin embargo, tenemos que aprender a verlo" (Merleau-Ponty, 2003: 18). O mejor: aprender a verlo sin desconectarlo. No es de extrañar, por tanto, que el fenomenólogo se acerque al cine en dos momentos: temprano en su carrera y, posteriormente, al final de su vida, interesado, en primer lugar, en una investigación sobre la tensión que el vehículo era capaz de producir entre mente y cuerpo, conciencia individual y realidad exterior, uno expresándose en el otro; y, posteriormente, incorporando, aunque tímidamente, el séptimo arte en su proyecto por una nueva ontología. El propósito de este ensayo es, precisamente, explorar este fructífero acercamiento.

"El cine y la nueva psicología" es el título de la conferencia que Merleau-Ponty dio en el IDHEC (Institut des Hautes Études Cinématographiques en París) el 13 de marzo de 1945 - el mismo año en que publicó su obra más famosa, *Fenomenología de la percepción*. En este ensayo, el interés por el cine está asociado a la noción de la película como un "objeto de la percepción", capaz de revelar o hacer explícito ciertas características fundamentales que marcan nuestro comercio con el mundo. Para Merleau-Ponty, la imagen cinematográfica, como "Gestalt temporal", demuestra el vínculo natural entre el interior y el exterior. Es en este sentido que el filósofo explora las similitudes entre el séptimo arte y la psicología de la forma (Gestalt), insertando el cine en su crítica a la concepción clásica de la percepción. Para entender mejor esta breve incursión del filósofo francés en el campo de la teoría del cine, es importante delinear los principios generales de su fenomenología.

La fenomenología de Merleau-Ponty

La vida intelectual de Merleau-Ponty comienza a principios de los años 40 en una interrogación sobre la herencia del racionalismo moderno, sobre todo la

división entre el cuerpo (tomado como externalidad pura, eterna fuente de decepciones) y el pensamiento reflexivo (conciencia como pura interioridad, transparente en sí y para sí). Al negarse el cuerpo y enfocar la actividad de la razón, Descartes habría producido una abstracción inevitable, reduciendo nuestra relación con el mundo en una conciencia todopoderosa. Para Merleau-Ponty, el filósofo de las *Meditaciones* no ha empezado desde el principio. Por que cuando empiezo cualquier pensamiento soy un cuerpo complejo, sumergido en las incertidumbres del mundo sensible. La creencia inquebrantable de que percibimos el mundo, de que vivimos en él concreta y no engañosamente, es el primer plano del conocimiento. Esto es para el fenomenólogo el verdadero origen de cualquier reflexión. Su mayor desafío, ya explícito en su obra inicial, *La estructura del comportamiento*, es proporcionar un análisis que demuestre la legitimidad de esta creencia transmitida por la percepción.

Si la fenomenología de Edmund Husserl aún se mantuvo enfocada principalmente en una toda poderosa conciencia, siendo la "verdad" no solo la conformidad entre el pensamiento y la cosa o la correspondencia entre la idea y el objeto, sino un evento interno de nuestro intelecto, Merleau-Ponty, al extender la noción de intencionalidad como marca de todo y cualquier fenómeno dentro de la experiencia vivida, promueve a su vez un verdadero giro corporal desde su primer trabajo. El autor enraíza la intencionalidad en la experiencia primaria, inmediata, y pre-reflexiva del cuerpo situado en el mundo. Un cuerpo ahora ya no es visto como un mero apoyo a la actividad de la mente, o como un objeto de conocimiento sino como la fuente de toda experiencia posible. Esta será la ruta explorada en su segundo y más influyente trabajo, *Fenomenología de la percepción*, publicado tres años después de *La estructura del comportamiento*.

Fenomenología de la percepción comienza con una pregunta: ¿Qué es la fenomenología? La respuesta de Merleau-Ponty, incluso en el prólogo, define

un camino diferente de la corriente iniciada por Husserl. Porque si la fenomenología es el estudio de las esencias, es también una filosofía que pone esencias en la existencia y considera que no se puede comprender al hombre y al mundo sino a partir de su "facticidad". En otras palabras, nos encontramos frente a un pensamiento que no niega la existencia del mundo exterior, según lo sugerido por algunas corrientes idealistas, ni se niega el "mundo interior", como lo hacen determinadas voces empiristas. La fenomenología de Merleau-Ponty es una alternativa a lo que él entiende como "errores", tanto de las teorías científicas como los grandes edificios racionales, en la filosofía, sobre la percepción y la producción de conocimiento. En *Fenomenología de la percepción*, la invocación de un modo irreflexivo y de un "cogito tácito", anteriores a cualquier argumento puesto por el intelecto, aspira a encontrar en su propia experiencia, en lo vivido, un medio para salir del lugar cerrado de la conciencia. "El mundo", dice:

no es lo que yo pienso, sino lo que yo vivo; estoy abierto al mundo, me comunico indudablemente con él, pero no lo poseo; es inagotable. "Hay un mundo" o más bien "hay el mundo: jamás puedo dar enteramente razón de esta tesis constante de mi vida. Esta facticidad del mundo es lo que constituye la *Weltlichkeit der Welt*, lo que hace que el mundo sea mundo; al igual que la facticidad del Cogito no es en él una imperfección, sino, por el contrario, lo que me da la certeza de mi existencia. (Merleau-Ponty, 1993: 16).

La ruta de la fenomenología merleau-pontyana será acompañada por la búsqueda de un encuentro con el "mundo antes del conocimiento del que el conocimiento habla siempre" (Merleau-Ponty, 1993: 9). Eso porque cualquier reflexión es una derivación de este plano pre-reflexivo y original, ontológica y cronológicamente anterior, "como la geografía respecto del paisaje" (Merleau-Ponty, 1993: 9). Se hace necesario pensar en la experiencia no como algo introspectivo o psicológico (y mucho menos como experimentación pasiva de los estímulos del medio ambiente), sino como una "apertura al mundo".

Al adoptar esta perspectiva, Merleau-Ponty redefine el concepto tradicional del cuerpo como un mero objeto o entidad biológica de autorregulación, un mero apoyo a las actividades de una instancia mental entendida como inmaterial. En *Fenomenología de la percepción*, el autor aborda la distinción que ya operaba en su primer libro del "cuerpo objetivo", el cuerpo como una cosa, materia extensa situada en el espacio, y el "cuerpo fenomenal". El primero es el cuerpo que observo, un objeto en medio de otros objetos. Este es el cuerpo en su existencia material y fisiológica, que se rige por las leyes biológicas de intercambio con el medio ambiente. El cuerpo fenoménico es no solamente mi cuerpo, sino también el cuerpo que soy. Se llama "cuerpo" o "cuerpo-sujeto". Es a través de él que me sitúo en el mundo y frente a los demás. Es lo que me da la experiencia en primera persona, lo que abre las puertas de la percepción, el punto de referencia que me sitúa en el tiempo y en el espacio.

El cuerpo es nuestro medio general de poseer un mundo. Ora se limita a los gestos necesarios para la conservación de la vida y, correlativamente, propone a nuestro alrededor un mundo biológico; ora, jugando con sus primeros gestos y pasando de su sentido propio a un sentido figurado, manifiesta a través de ellos un nuevo núcleo de significación: es el caso de los hábitos motores, como el baile. Ahora, finalmente, la significación apuntada no puede alcanzarse con los medios naturales del cuerpo; se requiere, entonces, que éste se construya un instrumento y que proyecte, entorno de sí, un mundo cultural (Merleau-Ponty, 1993: 163 y 164).

El cine y la aprehensión tácita del mundo

Como hemos dicho, "El cine y la nueva psicología" data del mismo año de publicación de la *Fenomenología de la percepción*, en 1945, y por lo tanto, comparte con las dos primeras obras del filósofo una interrogación sobre el legado del racionalismo moderno, sobre la división entre cuerpo y pensamiento reflexivo, sobre la idea de ver y sentir en lugar de ver y sentir. Es cierto que estas críticas están aún dentro del cuadro teórico abierto por la fenomenología

de Husserl, aunque ahora podemos identificar una noción diferente del proyecto filosófico como un largo interrogatorio sobre el misterio del mundo sensible.

"El cine y la nueva psicología" se divide en dos partes. Al principio, Merleau-Ponty describe lo que él llama "la psicología clásica" en contraste con la "nueva psicología" (Gestalt). La primera asigna un papel primordial a las sensaciones, que son consideradas como efectos puntuales de excitaciones locales que el intelecto y la memoria tendrían que componer, sucesivamente, en un marco unitario. La segunda muestra, en cambio, que lo que se debe tomar como la percepción originaria se concibe como aprehensión sensible de un fenómeno en su conjunto. Para Merleau-Ponty la percepción no puede ser entendida como promotora de una separación entre la sensación y la inteligencia organizadora, sino como una actividad organizada que marca la relación corporal con el mundo, un desciframiento estructurado, anterior al intelecto.

En otras palabras, lo que Merleau-Ponty sostiene es que la percepción analítica, que nos da el valor único de cada elemento sólo coincide con una actividad posterior. Es la percepción de formas, en un sentido muy general de la estructura, la que se debe entender como nuestra forma de percepción más espontánea. El filósofo persiste en atacar el problema desde otro punto de vista, destacando que nuestros cinco sentidos no pueden ser considerados como mundos independientes e incomunicados. Después de todo, ¿cómo podríamos explicar el caso de algunas personas ciegas que pueden expresar los colores a través de los sonidos que escuchan? Para Merleau-Ponty, este no puede ser considerado un hecho excepcional, como lo hace la psicología clásica sino como un fenómeno general.

Incluso las personas normales hablan de colores calientes, frías, chillones o metálicos, de sonidos claros, agudos, brillantes, fangosos, suaves, de ruidos y perfumes penetrantes. Cézanne dijo que era posible ver el aterciopelado, la

dureza, la suavidad y hasta el olor de los objetos. Mi percepción, entonces, no es una suma de datos visuales, táctiles o auditivos: me doy cuenta de las cosas de manera indivisa a través de todo mi ser, capto la estructura única de la cosa, una forma de existir que habla simultáneamente a todos mis sentidos (Merleau-Ponty, 1983: 105).

El ensayo sigue estos términos en una crítica de la diferencia, aceptada sin discusión por la psicología clásica, entre la observación interior y exterior. Desde esta perspectiva, los sentimientos (por ejemplo, el amor, la ira, el odio y la vergüenza) sólo podrían ser conocidos directamente desde el interior y sólo por aquel que los siente. Merleau-Ponty, sin embargo, cree que al estudiar los sentimientos a través de una investigación introspectiva, encontramos sólo un par de cosas para describirlos, como un poco de ansiedad, palpitaciones, etc. Las observaciones más interesantes sobre el amor por ejemplo, sólo son posibles cuando no estamos satisfechos con operar simplemente con la coincidencia con mi sentimiento. En la medida en que constituyen sentimientos para los demás, que aparecen en su configuración exterior para los demás, el amor o el odio, hacen que nos demos cuenta de una situación vivida como "encarnación" de un comportamiento.

El comportamiento es otro concepto importante para el fenomenólogo. Es la forma humanamente legible de la "forma de ser en el mundo", lo que nos permite captar el sentimiento de los demás como externalidad. La nueva psicología aporta, según Merleau-Ponty, una nueva concepción de la percepción de los demás. Esto no es nada más que esta estructura o forma particular de ser en el mundo.

Es necesario rechazar el prejuicio que transforma el amor, el odio o la ira en realidades interiores, accesibles a un sólo testigo, o sea quien sea que las experimenta. Ira, vergüenza, odio o amor no son hechos psíquicos ocultos en lo más profundo de la conciencia de los demás; son tipos de comportamiento o

estilos de conducta, visibles desde el exterior. Están en este rostro o en estos gestos y nunca ocultos detrás de ellos (Merleau-Ponty, 1983: 109).

Es en este sentido que Merleau-Ponty identifica semejanzas entre el cine y la nueva psicología. Esto muestra el carácter de la percepción kinestésica. El cine, así como la nueva psicología, afirma una nueva mirada al mundo y nos hace ver en el hombre no una inteligencia que construye el mundo, sino un ser que se encuentra liberado en el mundo. Para Merleau-Ponty las cuestiones más interesantes con relación al cine están sintonizadas con las novedades de la nueva psicología. El autor piensa una película como un objeto a percibir, "no es una suma de imágenes, sino una forma temporal" (Merleau-Ponty, 1983: 110). Estas nociones se muestran combinadas con un elogio al montaje, sobre todo el efecto-Kulechov (citado incorrectamente por Merleau-Ponty como "efecto- Pudovkin").

Cuando se aventura por la teoría del cine, el fenomenólogo tiene dos influencias principales: los análisis psicológicos y los estudios sobre las categorías de sonido, imagen y montaje de André Malraux durante los años 40 en "L'esquisse d'une psychologie du cinéma", además del ensayo que escribió Roger Leenhardt para *Esprit* en 1936, "Le rythme Cinématographique". Este último refuerza la necesidad de añadir al proceso de creación de sentido no sólo las imágenes que preceden y suceden, sino también la duración de las imágenes. El montaje no es entonces discutido exactamente por su carácter constructivo, como ocurriría más ampliamente desde los años 60, sino como prueba de que el cine sería una "forma temporal". O sea: el cine, "arte temporal", sólo puede describirse, como la percepción, en su pertenencia al curso del mundo.

El sentido de una cinta se incrusta en su ritmo, así como el significado de un gesto es inmediatamente legible en si mismo. La película no quiere expresar nada más que ella misma (...). Es el privilegio del arte mostrar cómo cualquier

cosa pasa a tener sentido, no a causa de las alusiones, de las ideas ya formadas y adquiridas, sino a través de la disposición temporal o espacial de los elementos (Merleau-Ponty, 1983: 115).

Para Merleau-Ponty, una película significa de la misma manera que una cosa. Ni el uno ni el otro se dirigen a una inteligencia aislada, sino a nuestro poder de "tácitamente descifrar el mundo y los hombres y convivir con ellos" (Merleau-Ponty, 1983: 115). La película no nos da los pensamientos de un personaje. Lo que vemos son los gestos, las miradas, la mímica. Un personaje se hace visible a través de su comportamiento, su manera única de estar en el mundo, su modo de hacer frente a su entorno. Si un director quiere mostrarnos un personaje vencido por el vértigo, no debería tratar de comprobar la visión interna del vértigo, sino disfrutarlo exteriormente, contemplando un cuerpo desequilibrado, retorciéndose en el borde de un acantilado.

El espectador, por su parte, está en una relación de inmediatez con el mundo a través del cine. Ver una película no significa leer, ni siquiera entender, sino sentir, aceptar que me muestran algo cuyo significado no está dado. O sea: una película no debe ser considerada como una base para ciertos temas o ideas, o simplemente como un arte plástica, sino como un compuesto de forma y significado al que sólo podemos acceder a través del ejercicio de la percepción. Esta es la famosa fórmula merleauPontyana "una película no es pensada sino percibida" (Merleau-Ponty, 1983: 115).

Ahí está la máxima convergencia entre el cine y la nueva psicología: la intención común de hacernos reaprender a ver el mundo:

Gran parte de la filosofía fenomenológica y existencial consiste en la admiración de esta inherencia de sí mismo al mundo y al próximo, en describir esta paradoja y este desorden, en hacer el enlace entre el individuo y el universo, entre el individuo y lo mismo, en vez de explicarlos como los clásicos, a través de

llamamientos al espíritu absoluto. Por eso, el cine es particularmente apto para manifestar la unión del espíritu con el cuerpo, del espíritu con el mundo, y la expresión de uno dentro del otro (Merleau-Ponty, 1983: 116).

El ensayo de Merleau-Ponty concluye con una interesante hipótesis sobre la convergencia entre el cine y la nueva psicología: una afinidad generacional. De hecho, la fenomenología sería una base rica desde la que desarrollarían teorías y críticas sobre el cine en los años 40 y 50. Aymédée Ayfre y André Bazin son dos autores que han surgido en este contexto. Como Merleau-Ponty, Bazin y Ayfre creen que el significado de una película emana de una organización de las apariencias. Ambos están comprometidos con el tema de la ambigüedad de la imagen y de la realidad. Cada uno a su manera, estos autores ven al cine como una forma diferente de acercarse a la realidad dentro de la riqueza de la experiencia. Estos autores de inspiración fenomenológica intentan describir el valor y "la importancia que todos nosotros sentimos en determinados momentos del cine" (Andrew, 2002: 202). Ellos comparten una cierta primacía concedida al plan inmediato de la vida, considerado como original. Esta coincidencia se expresa en la estructura misma de la experiencia, que tiene una dimensión no discursiva o pre-reflexiva que contiene una riqueza y complejidad particulares que la ordenación lingüística de significados es incapaz de superar.

Curiosamente en ningún momento Merleau-Ponty se acerca a una crítica del decoupage clásico y mucho menos a una defensa del uso de la profundidad de campo o del plano secuencia. Al contrario: el fenomenólogo celebra la convergencia de su filosofía con las reflexiones de los teóricos del montaje, al contrario de otros autores como Bazin, Ayfre y Michel Mourlet. "El cine y la nueva psicología" es uno de los primeros intentos de establecer un diálogo entre el cine y la fenomenología. Su originalidad se manifiesta también por una ausencia: el neorrealismo. Si, por un lado, podemos decir que el texto de Merleau-Ponty es anterior a la explosión de este movimiento en Europa, por

otro, no es muy difícil ver la falta de familiaridad del filósofo con la cinematografía contemporánea¹.

Las críticas de Gilles Deleuze

De hecho, el objetivo de Merleau-Ponty no era el cine, sino la nueva psicología, un tema que allanaría el camino para su obra más famosa, *Fenomenología de la percepción*. El cine siempre es tratado en este ensayo en su generalidad, y Merleau-Ponty cita pocas películas, sin establecer jamás enfrentamientos abiertos con ellas. La noción de que el séptimo arte descifra tácitamente el mundo y los hombres ha influenciado a muchos autores, pero hay un cierto "equilibrio desigual que toma el cine para servir como un contrapeso, en un brillante análisis de la psicología contemporánea" (Ramos 2012: 54). Es esto justamente lo que Gilles Deleuze denuncia en una entrevista:

Es muy curioso. Tengo la impresión de que las concepciones filosóficas modernas de la imaginación no tienen para nada en cuenta al cine: o bien creen en el movimiento, pero suprimen la imagen, o bien mantienen la imagen pero suprimen el movimiento. Es curioso que Sartre en *L'imaginaire*, considere todo tipo de imágenes salvo las cinematográficas. A Merleau-Ponty le interesaba el cine, pero sólo para confrontarlo con las condiciones generales de la percepción o del comportamiento (Deleuze, 1992: 64).

Es importante destacar que, tal como se argumenta desde el inicio de este texto, "El cine y la nueva psicología" pertenece a un momento determinado de la trayectoria del fenomenólogo, todavía marcado por una filosofía de la

¹ La fenomenología ejerció una enorme influencia en muchos campos, pero a partir de los años 60 quedó poco visible en la teoría del cine. Atrapada entre dos períodos de cargas ideológicas fuertes y dispares (el realismo de posguerra y las rupturas deconstructivas), el movimiento filosófico de Merleau-Ponty fue finalmente puesto a descansar en medio de la transición de la era del club de cine a la era de la universidad. Por otra parte, en el momento en que el estudio del cine fue sancionado oficialmente por el sistema universitario francés, los más brillantes partidarios del diálogo entre la fenomenología y el cine, Bazin en 1958, Merleau-Ponty en 1961 y Ayfre en 1963, ya estaban muertos y poco a poco fueron relegados a un largo período de ostracismo.

conciencia trascendental que erige como norma la "percepción natural" y sus condiciones. Esto es lo que molesta a Deleuze. Él ve las imágenes en un plan inmanente más allá de un perceptor. Deleuze insiste en el cine más allá de cualquier concepción de sujeto o objeto. La imagen existe en sí misma como materia luminosa. El conjunto de las imágenes-movimiento y de las imágenes-tiempo que componen el cine definitivamente no se dirige a nadie. El filósofo cree que el concepto de un cuerpo encarnado que percibe y da sentido a las imágenes subordina el movimiento, reemplazando el movimiento por un sujeto que lo ancla o por un objeto al que se le somete. Para Deleuze, Merleau-Ponty ve el cine como un aliado ambiguo. El cine iba a entrar en conflicto con el anclaje del sujeto que percibe el mundo. Por lo tanto, al erigir como norma la "percepción natural", la fenomenología constituiría un enfoque estático, basado en una conciencia intencional en situación. Es lo que el filósofo disputa en *La imagen-movimiento*:

Ahora bien, por más que el cine nos acerque o nos aleje de las cosas, y nos haga girar alrededor de ellas, él suprime el anclaje del sujeto tanto como el horizonte del mundo, hasta el punto de sustituir las condiciones de la percepción natural por un saber implícito y una intencionalidad segunda.' El cine no se confunde con las otras artes, que apuntan más bien a un irreal a través del mundo sino que hace del mundo mismo un irreal o un relato: con el cine, el mundo pasa a ser su propia imagen, no es que una imagen se convierta en mundo. (Deleuze, 1984: 88 y 89).

Para Deleuze el privilegio de la percepción natural lleva al fenomenólogo a ver el movimiento como "poses" sucesivas que varían en función del sujeto perceptor y en situación. La fenomenología sería restringida a condiciones "pre-cinematográficas" - lo que justificaría la ambigüedad de Merleau-Ponty en relación con el cine, a veces denunciando el movimiento cinematográfico como infiel a las condiciones de la percepción, a veces exaltando el cine como una

nueva narrativa, capaz de acercarse a las condiciones generales de la percepción y del comportamiento.

Deleuze tiene razón al llamar nuestra atención para el aspecto fundamental que avergüenza a la fenomenología inicial de Merleau-Ponty. Esta vergüenza, sin embargo, no pone en peligro las afirmaciones del fenomenólogo sobre el carácter de la percepción kinestésica. En ningún momento, sea en "El cine y la nueva psicología" o en *Fenomenología de la percepción*, Merleau-Ponty enumera advertencias al cine o denuncia su movimiento como infiel a las condiciones de la percepción. Tampoco ve el movimiento como una serie de poses. Al contrario: como Deleuze, Merleau-Ponty considera inseparable la imagen del movimiento. La imagen cinematográfica, dice el fenomenólogo, es una forma temporal en movimiento, una "nueva realidad" que no puede ser reducida a una simple suma de los elementos utilizados. La premisa de que el cine "suprime el anclaje del sujeto y el horizonte del mundo" es de Deleuze. Merleau-Ponty nunca la menciona o la ataca. La crítica de Deleuze y la conclusión de que la fenomenología sólo podía ver el cine con ambigüedad se afirma a partir de una lectura de las primeras obras de Merleau-Ponty².

Una Virada sensible: la filosofía del último Merleau-Ponty

En el momento de su muerte, el fenomenólogo trabajaba en una obra que quedó inconclusa. *Lo visible y lo invisible* demuestra un esfuerzo por dar una

² Muchos deleuzianos replican las críticas que Deleuze hacía en relación a Merleau-Ponty y, más precisamente, a la fenomenología. Este es el caso, por ejemplo, de Barbara Kennedy. En *Deleuze y Cine: La estética de la sensación* (2000), ella afirma la peligrosidad de la visión fenomenológica del cine aún preocupada con nociones ultrapasadas como "significado" y sobre todo "sujetividad". Sin embargo, hay muchas similitudes entre estos filósofos con respecto al cine: la imagen como un principio dinámico dotado de ciertos poderes y facultades que engendran formas de vida y pensamiento; la imagen como un amalgama indecible e indivisible, que hace nacer y irradiar un mundo; el cine como una arte que hace hablar el espacio y la luz que están ahí, que captura la mirada de las cosas, que no es una evaluación ni un juicio del mundo, sino la creencia y la fe en el nacimiento continuo del mundo. Es cierto que hay diferencias, especialmente con respecto a los principios filosóficos que guían estos autores. Pero sus puntos de vista no son necesariamente mutuamente excluyentes.

nueva expresión a su pensamiento. Si en *Fenomenología de la percepción*, el análisis del fenómeno perceptual permitió a Merleau-Ponty describir la experiencia indicando el acoplamiento entre sujeto y objeto, entre cuerpo y mundo, con base en la dualidad entre estos polos para reconciliarlos en la unidad del campo experiencial, en *Lo visible y lo invisible* la experiencia es descrita como dehiscencia. Pensar nuestra relación con el ser como dehiscencia significa concebirla como acoplamiento, fusión o coincidencia, pero como la fisión que a partir de la unidad primordial de la carne, hace surgir uno para el otro, cuerpo y mundo, observador y observado.

En esta segunda parte de su filosofía, Merleau-Ponty admite que en sus dos primeros trabajos no consiguió liberarse completamente del punto de vista de la filosofía trascendental. En la medida que las notas de *Lo visible y lo invisible* avanzan, el fenomenólogo es cada vez más grave con relación a la *Fenomenología de la percepción*. En un momento, él dice: "los problemas planteados en la *Fenomenología de la percepción* son insolubles porque empiezo por la distinción 'conciencia' - 'objeto'" (Merleau-Ponty 2000: 189).

Otras dos notas de finales de los años 50 (publicadas como apéndice en el libro de Marcus Sacrini A. Ferraz, 2009), prevén una vía alternativa para la formación de una nueva ontología: "nuestra corporeidad: no la pongas en el centro como lo hice en *Fenomenología de la percepción*" (Merleau-Ponty, citado, Ferraz, 2009: 307) y, además, "a partir de los resultados de la *Fenomenología de la percepción* demostrar que es necesario transformarlos en ontología: 1 / pasar de la afirmación de la 'percepción' a aquella del Ser Bruto, 2 / pasar de la idea del cuerpo como sujeto para aquella del ser indiviso" (Merleau-Ponty, citado, Ferraz, 2009: 308).

El estatuto del cuerpo se cambia en la medida que Merleau-Ponty avanza en una redescrición del sensible. En *Fenomenología de la percepción*, el cuerpo propio o fenomenal es visto como irreductible a los objetos mundanos, como el

local de una productividad perceptiva por la cual todas las cosas y los acontecimientos pueden aparecer como tales. El cuerpo no es una cosa y no puede confundirse con ellas. Esta perspectiva va a cambiar completamente durante los 50 años, cuando Merleau-Ponty marca la capacidad perceptiva como irremediamente unida a un lastre sensible inherente al cuerpo. Ver implica necesariamente la posibilidad de ver y ser visto. Visible y móvil, el cuerpo se encuentra entre las cosas, como uno de ellas, pegado a la tela del mundo. Sin embargo, precisamente porque ve y se mueve, el cuerpo mantiene las cosas a su alrededor, como una especie de apego o de extensión. "El mundo está hecho de la misma sustancia que el cuerpo" (Merleau-Ponty, 2004: 17), dice el filósofo. Este es su enigma:

es a la vez vidente y visible. El que mira todas las cosas también se puede mirar, y reconocer entonces, en lo que se ve el "otro lado" de su potencia vidente. El se ve viendo, se toca tocando, es visible y sensible por sí mismo. Es un sí-mismo, no por transparencia como el pensamiento, que no piensa ninguna cosa más que asimilándola, constituyéndola, transformándola en pensamiento, sino un sí-mismo por confusión, narcisismo, inherencia del que ve en lo que él ve, del que toca en lo que él toca, del que siente en lo sentido; un sí-mismo, por tanto, atrapado entre cosas, que tiene un rostro y un dorso, un pasado y un porvenir... (Merleau-Ponty, 2013: 22).

El filósofo descubre en esta descripción la posibilidad de una rehabilitación ontológica de lo sensible. Por eso el fenomenólogo dice que ya no es posible pensar según la división entre sujeto y objeto. Lo que quiere Merleau-Ponty con la noción de la carne (un concepto de naturaleza ontológica) es una manera de nombrar en un mismo movimiento el carácter aparentemente paradójico del cuerpo como un ser de "dos caras", "cosa entre las cosas y, por otra parte, lo que las ve y las toca" (Merleau-Ponty, 2000:133). La carne indica el aspecto reversible del cuerpo (visible y vidente, cuerpo fenomenal y el cuerpo objetivo, dentro y fuera) y el mundo (superficie y profundidad, visible e invisible, luz y

oscuridad) y la unidad primordial entre el cuerpo y el mundo. Ella "es indivisión de este Ser sensible que soy yo, y de todo lo demás que se siente en mí" (Merleau-Ponty 2000: 231). Esta indivisión, sin embargo, es también la fisión que da lugar a la masa corporal sensible en la masa sensible del mundo.

La carne no es materia, no es espíritu, no es substancia. Para designarla haría falta el viejo término 'elemento', en el sentido en el que se empleaba para hablar del agua, del aire, de la tierra y del fuego, es decir en el sentido de una cosa general, a mitad de camino entre el individuo espacio temporal y la idea, especie de principio encarnado que introduce un estilo de ser donde sea que haya una simple parcela suya (Merleau-Ponty, 2000: 136).

Si en *Fenomenología de la percepción* Merleau-Ponty discute el papel activo del cuerpo, en *Lo visible y lo invisible*, lo que importa es explorar su comunidad de fondo con las cosas. Es cierto que el cuerpo no puede ser reducido a una cosa sensible en medio de otras cosas, porque es el medidor general por el cual todas las cosas aparecen como percibidas. Pero, es sólo porque existe un "ser que es en sí mismo sensibilidad inminente (carne del mundo) que la carne corporal puede ejercer su papel activo" (Ferraz, 2009: 271). La carne es lo que es visible por sí misma, decible por sí misma, pensable por sí misma, siendo, curiosamente, completamente porosa, una presencia que contiene una ausencia que no cesa de aspirar a ser. O sea: la carne siempre se refiere a un vacío sin el cual no podría existir. Es la imbricación de lo visible y lo invisible, lo decible y lo indecible, lo pensable y lo impensable, cuya diferenciación, intercambio y reversibilidad componen la materia del mundo. Por lo tanto, la reversibilidad, que en *Fenomenología de la percepción* caracteriza la relación entre sujeto y objeto, y su relación y inversión siempre posible, en *Lo visible y lo invisible* se describe como lo que define a la carne.

Al acentuar la naturaleza sensible del cuerpo, Merleau-Ponty también revisa el papel demasiado activo del sujeto que percibe, según lo expuesto en sus libros

anteriores. La objeción del fenomenólogo a la idea de que el contenido vivido no corresponde exactamente con el mundo puro y simple lo arrinconó en una concepción idealista en que la extensión del ser se limitaba al aparecer fenomenal. Ahora, la actividad perceptiva resulta de características sensibles del propio ser. Ella pasa a ser alimentada por la sensibilidad inherente al mundo. Es esta comunidad sensible que pone las cosas y el cuerpo en la misma materia que garantiza la veracidad de la percepción³.

El retorno al cine y su proposición ontológica

A nosotros no nos interesa defender ni una ruptura fundamental de Merleau-Ponty con sus primeros escritos, ni un renacimiento en otros términos y perspectivas. Lo más importante es subrayar que en esta investigación del ser o el sujeto sensible, en este movimiento hacia una nueva ontología, Merleau-Ponty dibujó un acercamiento con el cine que no pudo materializarse. En algunas de sus últimas notas de trabajo, es posible identificar el deseo del filósofo de un enfoque filosófico al cine, simplemente para ilustrar un pensamiento pre-preparado. El cine como una celebración de la presencia viva de nuestra especular carnalidad, una determinada manera de decir el Ser, una estética que subyace a una "dialéctica de lo visible y de lo invisible".

En las notas relativas a "La ontología cartesiana y la ontología de hoy", un curso que Merleau-Ponty preparaba para el Collège de France en 1961, poco antes de morir inesperadamente, el fenomenólogo pretende atribuir una formulación filosófica a la ontología contemporánea: "Objetivo: la ontología

³ En *Foucault*, uno de sus últimos libros, Deleuze reconoce algunas de las implicaciones que la evolución de la filosofía de Merleau-Ponty trajeron a la fenomenología. Para él, la fenomenología, para exorcizar el psicologismo y el naturalismo, superó la intencionalidad como una relación de la conciencia con su objeto. En Heidegger y después en Merleau-Ponty, la superación de la intencionalidad se hizo hacia el Ser, al pliegue del Ser. "De la intencionalidad al pliegue, del ente al ser, de la fenomenología a la ontología (...) Merleau-Ponty ha sido el que ha mostrado cómo una visibilidad radical, 'vertical', se plegaba en un 'viéndose', haciendo así posible la relación horizontal de un viendo y de un visto (...) Torsión que define la 'Carne', más allá del propio cuerpo y de sus objetos" (Deleuze, 1987: 143).

contemporánea - De esto entonces ir contra Descartes y los cartesianos para luego volver a lo que podría ser la filosofía hoy" (Merleau-Ponty, 1996: 390 y 391).

En la oposición a lo que llama ontología cartesiana, Merleau-Ponty destaca especialmente la literatura de Marcel Proust y la pintura de Paul Cézanne, pero también otras artes como el cine. En un momento, la notación "(pintura-cine)" es seguida por "Andre Bazin: Ontología del cine", y luego "En las artes Cine ontología del cine - la cuestión del movimiento en el cine" (Merleau-Ponty, 1996: 391).

Lo que vemos con mucha claridad es el deseo del filósofo de incorporar el cine a las reflexiones que desarrollaba sobre la literatura y la pintura, capaces, cada cual a su manera, de fijar la relación entre lo visible y lo invisible. Citar a Bazin no podía ser más intrigante. En efecto, existe una armonía entre el crítico y el fenomenólogo. Bazin y Merleau-Ponty ven en el cine un nuevo lenguaje para decir el Ser, capaz de reflexionar sobre nuestra promiscuidad con el mundo y las cosas. Ambos se dieron cuenta de este compromiso ontológico que contiene el juego de la imaginación: la imagen que emerge envuelta en un lado a otro, de las cosas a las formas, de los acontecimientos al sentido y a la significación, y viceversa.

Estas notas y los últimos ensayos de Merleau-Ponty vislumbran las bases mediante las cuales la segunda fase de la filosofía de Merleau-Ponty habría sido capaz de desarrollar una explicación ontológica del cine, destacando, sobre todo, su carácter no mimético, como presentación de un impresentable. Este acercamiento a través de la cuestión de la visión como la reversibilidad de la carne, "precesión de lo que es respecto de lo que se ve y hace ver, y de lo que se ve y hace ver respecto de lo que es" (Merleau-Ponty, 2013: 64), como "el encuentro, como en una encrucijada, de todos los aspectos del Ser" (Merleau-Ponty, 2013: 63).

El análisis de la visión en acción nos muestra que el trabajo del artista consiste principalmente en una reanudación del mundo ontológico. Una pintura, por ejemplo, celebra el espectáculo de lo visible e intenta expresar de alguna manera todos los aspectos del Ser. Al estudiar la experiencia del pintor, Merleau-Ponty habla de los instantes en que ver y escuchar exceden la capa de lo establecido y desnudan un mundo originario visible y audible. Cézanne, como insiste Merleau-Ponty, dijo que quería hacer del impresionismo "algo sólido, como museos de arte". Para él filósofo, esta misión tiene la forma de una paradoja. El pintor busca la realidad y prohíbe los actuales medios de lograrlo: "buscar la realidad sin abandonar la sensación, sin otra guía que la impresión inmediata de la naturaleza, sin acentuar los contornos, sin encuadrar el color dentro del dibujo, sin componer la perspectiva ni el cuadro" (Merleau-Ponty, 1992: 248). Cézanne creía que no era necesario elegir una u otra, separar las cosas fijas que se ofrecen a nuestros ojos y la forma fugaz con que aparecen, "quiere pintar la materia en trance de adquirir forma, el orden que nace por medio de una organización espontánea" (Merleau-Ponty, 1992: 248).

Por lo tanto, la cuestión de la representación objetiva o subjetiva del mundo, que tanto avergonzó al nuevo pensamiento sobre la imagen y lo imaginario, es radicalmente revisada. A la visión se le devuelve su poder fundamental de manifestar más que ella misma. Para Merleau-Ponty, la visión es la metamorfosis de las cosas mismas en visión, visibilidad y videncia. Ser o no ser visto son atributos de las cosas. Cuando fotografía un paisaje, el cineasta no lo copia o reproduce. El paisaje sugiere y el cineasta lo filma, su trabajo consiste en buscar en el paisaje lo que falta a la imagen para alcanzar su plena expresión. No tenemos aquí una relación de causa y efecto. Entonces, ¿cómo podemos considerar el cine como mera fabricación según la voluntad del artista?

Las técnicas cinematográficas tienen como potencia a ser explotada la promoción de una apertura a las cosas sin concepto: la intensidad de un rostro

que un close up subraya, el plano secuencia que expresa la posibilidad de lo que sea, el murmullo indeciso de los movimientos, las miradas, los colores, el paisaje, todo interconectado, interdependiente, diferenciado, pero simultáneo. Sobre la pintura, en una cita que nos ayuda, Merleau-Ponty dice:

El arte no es ni una imitación ni tampoco una fabricación siguiendo los deseos del instinto o del buen gusto. Es una operación de expresión (...). El pintor toma y convierte justamente en objeto visible aquello que sin él quedaría encerrado en la vida aislada de cada conciencia: la vibración de las apariencias que constituye el origen de las cosas. Para este tipo de pintor, una sola emoción es posible: la sensación de extrañeza; un sólo lirismo: el de la existencia siempre recomenzada (Merleau-Ponty, 1992: 250 y 253)

La visión del pintor, como la del cineasta, es un parto en curso. Un director como Hou Hsiao-Hsien, por ejemplo, cuestiona las cosas que ganan lo visible y se muestran existentes. Este cuestionamiento se hace en la imagen a través de la imagen, y se extiende por nosotros espectadores, como una celebración de la génesis misteriosa y febril de las cosas en nuestro cuerpo, lo que supone, en Merleau-Ponty, una unidad ontológica y no una ruptura entre el ver y el pensamiento. Los planos de Hsiao-Hsien en *Adiós, sur, adiós (Nan guo, zai jan, nan guo)*, 1996) molestan nuestros ojos con sus bordes, reclamando una presencia absoluta en nombre de una idea de sentido cuya configuración no puede ser explicada por el "sentido teórico". Es un mundo extraño que vemos constituido, renovado, sin entrenar por cualquier cultura y nos pide crear una nueva cultura. Así es que sus películas dan la impresión de la naturaleza en su origen, su presencia inminente.

Al buscar un reencuentro con un contacto más ingenuo entre las formas, los colores, los planos, los movimientos y lo que expresan para nosotros, al desconstruir estas capas de significado para poder reconstruirlas en la propia película, en su flujo y reflujo, un cineasta como Hsiao-Hsien transforma la

experiencia cinematográfica en una experiencia creativa que nos permite pensar, no lo que fue pensado, sino lo que se esconde detrás del pensamiento. Hsiao-Hisen camina en torno a la intención de expresar algo para lo cual no tenemos ningún modelo. Si "El Ser es lo que nos obliga a crear lo que experimentamos" (Merleau-Ponty 2000: 187), el trabajo del cineasta es captar precisamente lo establecido como creación.

La imagen cinematográfica es como un proceso constante de figuración, no sólo en lo que respecta a dar vida a los seres humanos, sino también a los animales y todo tipo de objetos y cuerpos y apariciones imaginarias. La imagen no es solamente una forma de representación, sino un devenir sin fin. Merleau-Ponty nos ayuda a encontrar una forma diversa de aventurarse por el cine en su renacimiento continuo, como una experiencia creativa, de creencia en el mundo.

Bibliografía:

- Andrew, Dudley (2002). *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Ayfre, Amédée (1964). *Conversion aux images?* Paris: Éditions du Cerf Bourges.
- Bazin, Andre (1992). *O que é o cinema ?*. Lisboa: Livros Horizontes.
- Deleuze, Gilles (1984). *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- ____ (1992). *Conversaciones*. Valencia: Pré-Textos.
- ____ (1987). *Foucault*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Ferraz, M. S. (2009). *A Fenomenologia e a ontologia em Merleau-Ponty*. São Paulo: Papirus.
- Kennedy, Barbara (2000). *Deleuze and Cinema: The Aesthetics of Sensation*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Merleau-Ponty, Maurice (1992). "La duda de Cézanne", en *Nombres*. Córdoba. a 2, n°2, 245-254.
- ____ (2006). *Estrutura do comportamento*. São Paulo: Martins Fontes.
- ____ (2000). *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva.
- ____ (1983). "O cinema e a nova psicologia", en Xavier, Ismail (editor). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal.
- ____ (1993). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- ____ (2013). *El ojo y el espíritu*. Madrid: Trotta.

_____ (1964). *Signos*. Barcelona: Seix Barral.

Mourlet, Michel (2008). *Sur um art ignore: La mise-en-scène comme langage*. Paris: Ramsay.

Ramos, Fernão Pessoa (2012). *A imagem-câmera*. Campinas: Papirus.

* Julio Bezerra desarrolla una investigación post-doctoral sobre el cuerpo en el cine contemporáneo en ECO-UFRJ. Es periodista y crítico de cine y ha contribuido a una amplia variedad de publicaciones y sitios, como *Bravo!*, *Revista de Cine*, *Cinética*, *Globo Online*, *Revista Programa* etc. Hizo la curaduría de las retrospectivas de Abel Ferrara y Samuel Fuller (CCBBs) y mantiene el blog Kinos (www.cinekinos.blogspot.com). Es uno de los directores de la serie *Esquinas* (Canal Brasil). E-mail: julioarlosbezerra@hotmail.com