

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

PROGRAMA DE FILOSOFÍA

EVALUACIÓN DE TRABAJO DE GRADO

ESTUDIANTE: *JAYUDT PALACIO JORGE ISAAC*

TÍTULO: *“UN ABORDAJE A LA POSIBLE RELACIÓN ENTRE CINE Y FILOSOFÍA (APROXIMACIÓN A UNA FILOSOFÍA DEL CINE Y A UN CINE AL SERVICIO DE LA FENOMENOLOGÍA)”.*

CALIFICACIÓN

APROBADO

HERNÁN MARTINEZ FERRO.

Asesor

FEDERICO GALLEGO V.

Jurado

Cartagena, Abril de 2005

UN ABORDAJE A LA POSIBLE RELACIÓN ENTRE CINE Y FILOSOFÍA
(Aproximación a una filosofía del cine y a un cine al servicio de la
fenomenología)

JORGE ISAAC JAYUDT PALACIO

UNIVERSIDAD DE CARTAGENA
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE FILOSOFIA
CARTAGENA DE INDIAS D.T.y C. enero del 2005

3

UN ABORDAJE A LA POSIBLE RELACIÓN ENTRE CINE Y FILOSOFÍA
*(Aproximación a una filosofía del cine y a un cine al servicio de la
fenomenología)*

JORGE ISAAC JAYUDT PALACIO

Trabajo presentado como requisito para obtener el título de Filósofo

HERNÁN MARTÍNEZ FERRO

ASESOR

UNIVERSIDAD DE CARTAGENA
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE FILOSOFIA
CARTAGENA DE INDIAS D.T.y C. enero del 2005

T.
142.7
J42

40910

4

UNIVERSIDAD DE CARTAGENA			
CENTRO DE INFORMACION Y DOCUMENTACION			
FORMA DE ADQUISICION			
Compra _____	Donar _____	Canje _____	U. de C. <input checked="" type="checkbox"/>
Precio \$ 10.000		Proveedor P. Filosofia	
No. de Acceso 98940		No. _____	
Fecha de ingreso: DD 27 MM 07 AA 05			

Nota de aceptación

Fenomenologia

Asesor

Jurado

Jurado

Ciudad y fecha

Be ajava le mishpajá sheli
(Con amor para mi familia)

TABLA DE CONTENIDO

UN ABORDAJE A LA POSIBLE RELACIÓN ENTRE CINE Y FILOSOFÍA.

(Aproximación a una Filosofía del Cine y a un Cine al servicio de la fenomenología.)

INTRODUCCION	8
1. <i>Del cine: imágenes, representaciones y... ¿reflexiones?</i>	13
2. <i>De filósofos sobre cine, de cineastas sobre filosofía</i>	18
3. La pregunta por el sentido	23
4. De una filosofía del cine o qué es la fenomenología	33
5. Las ciencias y la tradición filosófica frente a la fenomenología	36
6. Tarea de la fenomenología: rescate de nuestro mundo vivido en atención a lo significativo de nuestras experiencias perceptivas	47
7. Maurice Merleau Ponty, la percepción como síntesis sujeto – mundo, y un cine al servicio de la fenomenología	53
8. El cine y el mundo vivido de nuestras experiencias perceptivas	57
9. Flash Back: epojé, percepción, conciencia y sentido. La fenomenología como método de implicación existencial	60
10. Significar al mundo: tarea de un cine y una filosofía fenomenológica	66
11. El cine: un logro del pensamiento objetivo a beneficio de la experiencia preobjetiva	67
12. Una historia del cine atravesada por el movimiento o de cómo lo continuo nace de lo discontinuo	68
13. El reflejo fílmico y el valor preobjetivo del cuerpo, del tiempo, del espacio y del movimiento	72

14. Cine es cuerpo	74
15. Cine es tiempo	75
16. Cine es espacio	77
17. Cine es movimiento	79
18. Una mirada fenomenológica al film <i>Tiempos modernos</i> o ¿qué tiene que decirnos Charlot desde lo significativo de su kinesis?	84
CONCLUSIÓN	92
Bibliografía consultada, citada y recomendada.	95

INTRODUCCION

Desde sus inicios, la filosofía se auto proclama como ciencia primera, saber de los universales, reflexión de las demás reflexiones; sin embargo, y con el tiempo, en la exigencia misma del quehacer reflexivo, la filosofía suele preguntarse cuán influenciada está por aquellas actividades sobre las que creía reinar. Interrogación válida tanto para las ciencias del espíritu, como para las ciencias positivas y hasta para las artes, en correspondencia con la filosofía. Así, con relación al ámbito de la cultura que hoy figura en el horizonte de conceptos que nos ocupa, encontramos propuestas que postulan la estrecha conexión entre las artes y aquella antigua actividad que tiene por amor a la sabiduría. Filosofía y literatura, filosofía y teatro, filosofía y poesía, son algunas de las recientes invitaciones a observar de otro modo a la filosofía, o si se quiere, a ampliar su radio de acción, en y con el campo estético, teniendo por puntos de encuentro el ser creación y, a la vez, manifestación de nuestra humanidad.

En ese sentido, las siguientes líneas son testigos, en algún modo, de un nuevo llamado a internarnos en el examen de los virtuales lazos que se extienden de la estética a la reflexión y viceversa. Pero, en esta ocasión de una pareja conceptual cuya asociación no adolece de críticas y negativas. Desde la academia, el cinema no es un tópico muy recurrente, pues le solemos afiliar con diversión, fines de semana y vacaciones. Desde la cinematografía, la reflexión no parece ser la prioridad, si lo que se busca con un film es sólo divertir y ganar taquilla en el negocio del entretenimiento audiovisual. En el presente ensayo, empero, pretendo ir un poco más allá de

las corrientes apreciaciones que hallamos respecto al tema en cuestión. Más allá de un cine del que se dice, no tiene nada por aportar a la reflexión ni mucho menos, ser objeto de la misma. Más allá de una filosofía que, queriendo dar cuenta de la cultura, de la vida y del hombre no abre un espacio en el interés por el fenómeno del cinema, para pensarlo y por qué no quizás, para reconocer en él un pensar.

Porque el cinema hace parte hoy de la vida, de la cultura y hasta del hombre mismo, ya que el cine ha logrado reflejar, gracias al cumplimiento de una ilusión ancestral del hombre como lo es la representación del movimiento, la puesta en escena de aquello que caracteriza nuestra humana condición, nuestros temores, tristezas y alegrías, nuestros valores y aquellas fantasías con las que la realidad adquiere sentido.

En esa vía, el séptimo arte tendrá *algo* por decirnos ¿lograríamos, no obstante, encontrar en ese *algo* el germen de una reflexión que de lugar a un punto de encuentro entre el séptimo arte y la filosofía? Y si es así ¿en qué sentido deberíamos comprenderla, desde el cine hacia la filosofía o desde la filosofía al cine?

¿Qué expectación podría generar la cinematografía en el quehacer filosófico, más allá de las usuales imputaciones que le rotulan como aparato de monopolio capitalista del mercado? ¿Puede ser acaso la cinematografía objeto de la reflexión filosófica? ¿Qué sería aquello propio del cine que resulte interesante y quizás familiar para la filosofía? ¿Puede esperar la filosofía del cine algo más que distracción y entretenimiento? ¿Conseguiremos encontrar en la filosofía una forma distinta y posible de abordar y dar cuenta del fenómeno cinematográfico, resolviendo así una pregunta menos nueva, como lo son las virtuales relaciones entre las artes y

la reflexión? ¿En qué medida y en qué sentido es posible una relación entre el cine y la reflexión filosófica?

A cuestiones como estas apuntamos en el presente ensayo, iniciando con un reclamo de atención a las representaciones del reflejo fílmico; que, con el carácter de realidad y perspectiva de su particular registro imaginante, remeda nuestras experiencias vividas y sensitivas de mundo. Exigimos de la filosofía una mirada distinta al fenómeno del cinema, que suele ser ignorado a causa de la visión peyorativa con que se le observa, al juzgar que, nada tendría que ver con la reflexión aquello que por la misma es descalificado. Aquí sostendremos, que si la filosofía tiene por objeto al hombre, no podrá desconocer el valor de manifestaciones culturales como las del reflejo fílmico, que reproduce los diversos matices de la multidimensionalidad humana, mucho menos podrá conformarse con una única respuesta que desacredite un fenómeno artístico y cultural tan complejo y diverso, en sus tonalidades de función y sentido, como lo es el cinema.

Tendremos por observar que, si a la filosofía le es posible prestar atención al cinema, lo será en una forma particular de llevar a cabo el quehacer reflexivo, así que nos aventuramos en la pregunta por el sentido de lo que hemos de entender por filosofía, e igualmente, de lo que hemos de entender por cine. Y encaminándonos a la tradición del pensamiento, para hallar un sentido del primero, dejamos por fuera, en esta oportunidad, referencias a trabajos interesantes y audaces, pero no exentos de crítica, entre los que se cuentan los del filósofo posmodernista Gilles Deleuze, Alain Badiou y el filósofo argentino Julio Cabrera (a quien no dejaremos de mencionar); trabajos que, aunque contienen un enfoque positivo frente al fenómeno cinematográfico, a la postre refractarios de toda tradición, escuela o academicismo, no armonizan en el cuadro de investigación que, en la pregunta por un camino

seguro a la develación de un punto de encuentro entre el séptimo arte y la reflexión, se abre para nosotros.

Por nuestra parte, apuntando a un rastreo del horizonte de la idea de filosofía, que encontramos en común dentro de la variedad de sentidos de praxis filosófica que legó la historia del pensar, llegamos a descubrir la fenomenología, cual método en la tarea de reconquista del sentido de mundo, como a *La filosofía del cine*, es decir, como esa reflexión que en atención al cinema, otorga una descripción de mundo con la que es posible hacer aparecer al mismo, porque rescata el valor preobjetivo de nuestro mundo, de nuestro entorno vital, de nuestra subjetividad y de nuestro cuerpo, que a raíz de los supuestos de las ciencias son reducidos a simples objetos de cuantificación y manipulación positivista.

Un rescate de nuestras experiencias perceptivas, desocultará las intencionalidades que tras de éstas, entreteje ese nexo que nos une con el mundo como aportes de sentido y finalidad a nuestro existir, así que la fenomenología bien podría detenerse en la particularidad de la representación imaginante del cinema que, como *un cine al servicio de la empresa fenomenológica*, permite ilustrar los caracteres fundamentales de nuestra percepción, pues remeda nuestra inserción sensible de mundo con la percepción del lente de la cámara, reproducción de un mundo en el que estamos inmersos, donde todo ser y estar adquieren sentido, y donde cada tiempo, espacio y movimiento, ya de la cámara o de los personajes, nos reenvían siempre con un expresar algo, al simulacro sensible, pero significativo de nuestro *ser en el mundo*.

Empero, hemos de admitir que como el título lo indica, un abordaje a la posible relación entre cine y filosofía supone un amplio espectro de disertación, no daremos por cerrado el paso a los virtuales encuentros o

desencuentros de los nexos que nos proponemos ilustrar, quizás existan muchos otros caminos para descubrir puntos en común entre ambos, pero, bajo el propósito de encontrar una vía segura a la relación que nos ocupa, no podemos evitar ser perspectivísticos, no podemos evitar dirigirnos a una postura particular y posible que, como veremos, será representada por el método fenomenológico. Lo que por cierto, abre de algún modo, el espacio o invitación a la continuidad de investigación y crítica del tema que hoy presento, y que espero, pueda suscitar vuestro interés. En las siguientes líneas, el resultado de nuestra investigación estará esbozado en el recorrido conceptual al que nos invita cada página. Nada está dicho en un solo párrafo y el sentido del texto como ocurre con los films, estará dado en el discurrir de los conceptos con cada subtítulo. Como en el cine mudo, estos 18 parágrafos nos narran la historia de una reflexión para nada silente. Por lo que, como antesala a la lectura que os espera me permitiré decir... *Luces, cámara y reflexión...*

UN ABORDAJE A LA POSIBLE RELACIÓN ENTRE CINE Y FILOSOFÍA.

(Aproximación a una Filosofía del Cine y a un Cine al servicio de la fenomenología.)

1. *Del cine: imágenes, representaciones y... ¿reflexiones?*

Un tren se acerca a la estación mientras a raudales el humo de sus máquinas se pierde en la distancia, los hombres salen de la fábrica y acaban su faena del día, rostros del cotidiano, proyecciones de lo conocido, copia fiel de la vida y el movimiento, reproducción imaginante consolidada gracias a un registro con atributos semejantes a nuestra percepción, extraño secuestro de la realidad. Fueron éstas las primeras imágenes que el cinematógrafo observase para nosotros, representaciones cotidianas y, sin embargo, asombrosas las que éste nos obsequiase, pese a que *no se le ha prestado más que poca o ninguna atención a muchas de las particularidades que el film puede darle a las cosas*¹(...) escribía Jean Epstein en 1949 cuando el cinematógrafo contaba ya con 50 años de existencia... *apenas, decía, se ha adivinado que la imagen cinematográfica nos anuncia un monstruo portador de un veneno sutil que podría corromper todo el orden razonable a duras penas concebido en el destino del universo*².

Hoy día, 55 años después de ser pronunciada tal afirmación, si bien han rodado por el lente del cinematógrafo, muchas de las propuestas estéticas más estimulantes de nuestro siglo, así como las reflexiones más vivaces,

¹ *La inteligencia de una máquina.* Epstein, Jean (Traducción de Alberto Ciria), Ediciones nueva visión, Argentina.1960. Pág. 16

² *Ibid.*

profundas y conmovedoras sobre la condición humana; el mencionado reclamo de Epstein no parece haber sido atendido del todo. Este es al menos el caso de la filosofía; o deberíamos decir, de la tradicional forma de hacer filosofía cuya perspectiva academicista no nos deja ver del cine algo más que su dimensión artística y mediática como entretenimiento de masas. El reclamo, que apunta a las particularidades de la representación que el film puede dar a las cosas, que como describimos en las primeras líneas, ostentan la singular reproducción de nuestras experiencias de mundo, nos orienta en el presente estudio a indagar respecto a un posible nexo entre esa particular forma de representación de las cosas, propia del cine, y una consecuente reflexión de las cosas que, como ya veremos, es posible debido al carácter significativo que destila la reproducción de las imágenes del reflejo filmico.

La cinematografía que es la forma de expresión más característica del siglo XX, se presenta como espectáculo público con la proyección óptica en las salas de cine, en la televisión y en los videos, constituyéndose como medio masivo por excelencia y sin parangón alguno en las anteriores civilizaciones; su rango de influencia ha sido tal que podría decirse que con el mismo se ha dado inicio a la civilización de las imágenes, configurando gustos, modas, influyendo en hechos sociales, políticos, en los adelantos de la ciencia con nuevas ideas en la forma como imaginamos el futuro, y hasta en los tejidos más recónditos de nuestra *psiquis* humana, de nuestras fantasías y sueños, tanto personales como colectivos.

Bastó con la aparición del cinematógrafo para que quedásemos invadidos por las imágenes, desde el ámbito artístico en el que la imagen se ha llevado para sí las anécdotas, hasta las instancias más triviales de nuestra vida diaria, como los controles con los que manipulamos los electrodomésticos, las indicaciones de las cajas, los anuncios publicitarios, las señales de

tránsito, los libros, los mensajes en los teléfonos celulares y el Internet, evidenciamos que la imagen reina entre nosotros.

Tal acogida responde por su parte a la lógica de las actuales sociedades en la administración del tiempo, a la sensación vertiginosa del trabajo y de la vida diaria que difícilmente permite detenernos. Las letras y anuncios con textos han sido reemplazados por iconos, dibujos, paisajes o rostros que representan la idea que se expone, a las letras les ha sucedido el mundo de la imagen y como consecuencia nuestro mundo real, social, cultural, económico, político e histórico, ha venido a ser modificado en sus dimensiones esenciales, porque el cine se presenta al margen de las artes clásicas, se alza sobre aquellas antiguas jerarquías de una estética reservada para unos pocos.

Con el cine se abre paso a un arte más allá de las artes pero más acá de la sociedad, la imagen cinematográfica que comienza siendo transcripción mimética de lo real, copia de la realidad misma en movimiento, reproducción exacta de la vida, que hoy con el auge de los medios invade nuestras sociedades y es inevitablemente un arte social, no en vano Manuel Villegas López afirmaba que *Los grandes problemas del cine son los problemas del arte, y estos a su vez, los de nuestro mundo, nuestro momento, nuestra sociedad(...)* *Los problemas del cine pertenecen a los problemas del arte y a los problemas sociales(...)* *Los problemas de la sociedad en que este arte vive, de la que es expresión en este paso de la historia.*³

Si la imagen cinematográfica funda una nueva etapa para la economía, las artes, la ciencia y la cultura, ¿Por qué no pensar que puede hacerlo también para la filosofía? Bien podría ésta prestar atención a la especial forma de representación imaginante del reflejo fílmico, interesarse por ir a la cosa

³ *Arte, cine y sociedad*. Manuel Villegas López. Ediciones JC. Madrid 1991. Pág. 8, 9, 10.

misma del cine como fenómeno, y tener en tal reflexión, algo por decirnos, sin perder de vista lo peculiar de la reproducción de las imágenes en movimiento. Al respecto, surge aquí un interrogante ¿Propicia ese algo un punto de encuentro entre el arte de las imágenes en movimiento y la filosofía? Pues bien, esta es la pregunta que da origen a la presente investigación, sobre la que insistiremos, para mostrar también por qué debería el quehacer reflexivo dejar de ignorar al fenómeno del cine. Cómo ubicar tal punto de encuentro, sin embargo, dependerá en gran medida de la manera en que observemos en adelante a la filosofía y al cine mismo.

Ahora bien, sépase que esto de las representaciones y reflexiones en relación con la imagen y el movimiento no es nada nuevo, desde los posibles juegos de sombras con las manos, animadas en los tiempos primitivos gracias al descubrimiento del fuego, desde las sombras chinescas, la cámara oscura de Leonardo Da Vinci, la linterna mágica, el kinetoscopio de Thomas Alva Edison, hasta la máquina de los hermanos Lumière estas parejas conceptuales se encuentran imbricadas. Si la representación de la imagen es tan antigua como la conciencia que tenemos de nuestra sombra, el cinematógrafo tendría por mérito que tales representaciones ostenten un carácter de realidad antes jamás logrado, así como el prodigio de transformar discontinuidad en continuidades, conciliando dos aspectos de la naturaleza siempre vistos en conflicto, siempre opuestos e irreconciliables. A razón de barajar 24 páginas por segundo (18 en el cine mudo), el cinematógrafo logra la ilusión de continuidad.

Esta síntesis de elementos fijos es posible gracias a los límites de nuestra capacidad visual. La discontinuidad es continuidad, solo después de penetrar en los ojos del observador. En palabras de Epstein, *El ojo solo tiene un poder de separación estrechamente limitado en el espacio y en el tiempo. Una serie de puntos muy cercanos los unos de los otros se percibe como una línea,*

suscita el fantasma de la continuidad espacial⁴(...), extraña cosa ésta que las carencias de nuestra visión hagan posible la magia del cine, fotogramas del celuloide que bajo cierto ritmo producen la apariencia de movimiento ininterrumpido.

Pero no todo es magia en el cine, bien a dicho Picaso que el arte es una mentira que nos permite decir la verdad. Si tan sólo la operación del cinematógrafo como vimos anteriormente en la problemática continuidad y discontinuidad del universo, nos introduce en la reflexión de tópicos propios de la filosofía, podríamos preguntarnos entonces por los vínculos de la particular y significativa representación del reflejo filmico en concreto para con la praxis filosófica, entendiendo esta última a la manera de Gilles Deleuze como practica de los conceptos, donde la filosofía no existe ya en un cielo prefabricado, sino que es algo "que se hace". En fin, que la teoría filosófica no es más abstracta que su objeto⁵.

¿Es posible pensar el cine en tanto que: invento, arte, técnica, medio y lenguaje, en relación con la filosofía? ¿Es posible pensar la filosofía en tanto que: inacabada, abarcante y abierta, en relación con el cine? Sí, hemos de reconocer que no es este un terreno muy sólido, y que tal asociación no deja de ser para muchos extraña, más aun cuando el tema que me ocupa no parece tener antecedentes ni referencias en alguna escuela o tradición filosófica. ¿Qué podríamos entonces esperar por respuesta a la pregunta por una filosofía con interés en la particularidad de la representación de las cosas que funda el cinema? ¿En que consiste lo peculiar de la representación que el cine hace de las cosas que amerite la atención de la filosofía?

⁴ *La inteligencia de una máquina*. Epstein, Jean, Ediciones nueva visión. Argentina.1960. Pág. 26.

⁵ *La imagen tiempo, estudios sobre cine 2*. Deleuze, Gilles.(Traducción de Irene Agoff), Barcelona, Paidós. Comunicaciones. 1996. Pág. 370.

2. De filósofos sobre cine, de cineastas sobre filosofía.

En realidad es muy poco lo que sobre cine han dicho hasta hoy los filósofos⁶. Y es que, en lo que respecta a la filosofía moderna el panorama no parece prometedor⁷, la atención ante el fenómeno de la cinematografía, la consideración de sus complejidades y matices, se pierde tras el discurso de la crítica a la cultura contemporánea, que convertida en industria permite el acceso fácil y rápido a la obra de arte, pero a la vez, despoja a la misma de su carácter de negación y sublimación de una realidad de insatisfacciones, siendo las últimas, producto de la represión que supone la socialización, negación del presente en la promesa de un mundo distinto y gratificante, lo que hace hoy del arte, y del cine en particular, según esta postura, una simple mercancía que ha perdido su fuerza de denuncia y reflexión. Pero, aunque el cinema parezca encarnar todo lo negativo de la industria cultural de nuestros días, y pese que a juicio de teóricos sociales como Max Horkheimer y Theodor Adorno⁸, el cine no va mas allá de ser pornográfico y ñoño, en realidad el mundo de la imagen y la significación de la representación que funda el cinema es tan difícil de penetrar como cualquier orbe que nace. En mi criterio, si la filosofía no puede en su reflexión dejar de responder a su contexto, de algún modo el quehacer reflexivo no podrá ignorar el fenómeno del cine, y mucho menos conformarse con una única respuesta que deseche por completo cualquier valor o capacidad del séptimo arte, y que nos impida apreciar de forma dialéctica los diversos matices que le componen en su posible relación con la filosofía. Esto es viable si

⁶ En lo más actual, ver por ejemplo: *Cine 100 años de filosofía*, Julio Cabrera, Editorial Gedisa, S. A. Barcelona, 1999.

⁷ No queremos dejar de reconocer claro, lo importante e interesante de las reflexiones acerca del cine, que encontramos en filósofos como Gilles Deleuze, sólo que su enfoque posmodernista no armoniza en esta ocasión con mis intereses de estudio e investigación. Respecto a Deleuze, se puede consultar: *¿Qué es el acto de creación?* Gilles Deleuze 1987. Traducción de Betina Prezioso 2003, conferencia publicada por fundación TRAMA en <http://proyectotrama.org/00/TEXTOS/NUEVOS/elacto.htm>. Consultar también, *La imagen movimiento, estudios sobre cine I*. Paidós. Barcelona 1996.

⁸ Ver por ejemplo el capítulo titulado *La industria cultural, ilustración como engaño de masas, del texto: Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*. Max Horkheimer y Teodor W. Adorno. Traducción de Juan José Sánchez. Editorial Trotta, S. A. Valladolid, 1994.

consideramos que la imagen al igual que la palabra, como medio de expresión no puede escapar de la ambivalencia.

El cine, inserto en el horizonte de valores e imaginarios de nuestras sociedades, participa en el juego de rebellón y sujeción de los mismos, un film puede contrariar el *statu quo* de una sociedad, mientras que otro puede presentar la justificación del orden existente. El cinema que es en su retórica propiamente sofisticado, enfrenta hoy las críticas que en su momento fuesen para las letras y escritos. *Los filósofos antiguos*, nos explica Manuel Villegas López, *desdijeron la escritura como inmovilizadora del pensamiento vivo y la palabra fluyente. Y repudiaban las bibliotecas como embrutecedoras de las gentes, que podían así aprovecharse de la sabiduría ajena sin necesidad de crearla. Anatemas muy semejantes a los que se lanzan, en pleno siglo XX, contra esta civilización de las imágenes que surge y en especial contra el cinema, que se ha impuesto como el arte de esta civilización y esta cultura.*⁹

En nuestros días cuando asistimos a la era de las imágenes, se asegura que los libros fomentan la inteligencia y las ideas, mientras que el cine adormece y atrofia la mentalidad de las gentes.

Por mi parte tengo un poco más de fe al cine, y a la capacidad de crítica que podría suscitar su atención. Sin embargo, siendo nuestra intención demostrar que el cine como fenómeno merece la atención de la reflexión filosófica para descubrir así un punto de encuentro entre éstos, tendremos que preguntarnos si existe la posibilidad de trazar un camino de reflexión hacia el cine que nos ayude a ir más allá de la visión peyorativa que se ha forjado del mismo. Si el cine puede ser objeto de estudio de la filosofía, valdría matizar de qué tipo de enfoque filosófico nos serviríamos para tales propósitos.

⁹ *Arte, cine y sociedad*. Manuel Villegas López. Ediciones JC. Madrid 1991. Pág. 17.

Por otro lado, nótese que si bien es problemático para la filosofía el tema que nos ocupa, en lo que respecta al mundo del cine, para los cineastas, críticos y cinéfilos la asociación en cuestión no es tan descabellada. Bástenos leer a teóricos del cine como Jean Epstein¹⁰, François Truffaut¹¹, y que decir de Sergei Eisenstein¹², de nacionalidad rusa y tendencia marxista, director del inolvidable *Acorazado de Potemkim, e Iván el terrible*; padre del montaje, al que consideraba como un proceso dialéctico, y quien aspirase en su momento llevar *El Capital* de Marx a la pantalla grande. Pues bien, como estos cineastas, directores y creativos del séptimo arte encontramos muchos. Algunos de ellos con marcadas tendencias políticas, ideológicas, con crítica social, con sátira, humor negro, o simplemente como reveladores del drama humano.

Uno en particular, Chaplin, con su personaje Charlot¹³, al que encarnase en sus múltiples películas, nos revela su propia evolución personal y madurez intelectual. No perdamos de vista el cambio de nuestro pequeño amigo, vagabundo y problemático aventurero quien como nadie, sabe lo que es el frío de la noche y el hambre. Aunque en sus inicios no se muestra tan bondadoso, como cuando con malicia goza de las vicisitudes ajenas, sin embargo, le vemos transformarse hasta convertirse, en el film *Tiempos Modernos* (sobre el que ya tendremos ocasión de tratar con mayor

¹⁰ Ver por ejemplo: *Cinéma du diable*, Paris, Jacques Melot, 1947. y el ya citado *L'intelligence d'une machine*. Paris, Jacques Melot, 1958.

¹¹ Consultar de Truffaut por ejemplo: *El cine según Hitchcock*. Alianza Editorial, Madrid 1996.

¹² Sergei Eisenstein es autor de textos como: *El sentido del cine*, Siglo XXI, México, 1990 y *La forma del cine*, Siglo XXI, México, 1990.

¹³ *El personaje de Charlot ha seguido desde los primeros films de la Keystone hasta La quimera de oro y El circo, una evolución moral y psicológica. El Charlot primitivo era un ser mas bien malvado, que se dedicaba a dar patadas en el trasero a sus antagonistas en el momento en que no podían devolvérselas. En Marbel y el auto infernal le vemos, sin previo aviso, morderle la nariz a un vecino demasiado curioso. Poco a poco el personaje se ennoblece, pero todavía seguirá siendo equivoco mucho tiempo (...) El realizar sin dudarlo pequeñas fechorías cuando nadie le mira es, por ejemplo, una regla habitual de su comportamiento. Pero (...) solo el amor le transforma y entonces su valor y generosidad no tienen limites (...) André Bazin, ¿Qué es el cine? Ediciones Rialp, S.A. Madrid, 1996. Citado por la revista española de cine *Nickelodeon* numero 24, otoño del 2001. en el artículo de Bazin llamado; *El mito de M. Veritoux*, Págs. 154- 167*

detenimiento), en un proletario que intenta sobrevivir en medio de las carencias e injusticias del sistema opresor. Si bien es el mismo menesteroso judío de bastón y bombín, el mismo que tiene detrás suyo a los policías en constante persecución, el mismo que con sus gags, saltos y maravillosa mímica se basta para expresarlo todo. Estará sujeto aquí a unas situaciones diferentes, en comparación a las de sus anteriores aventuras (pensemos por ejemplo en *El Chico*, *El Circo*, *El día de Pago* y *la quimera del oro*, entre otros).

Es quizás en *Tiempos Modernos*, donde mejor nos revela Charlot su condición humana, en el contexto de un mundo fiero e injusto, y sin embargo, ante el que nuestro siempre recordado Carlitos no pierde las esperanzas, ni su espontaneidad, ni sus ganas de vivir, mucho menos su inocencia y corazón. Chaplin el creador y protagonista de este eterno personaje que supo cautivarnos con su kinesis corporal, no se ha contentado con hacernos reír y llorar. Sintiendo comprometido con el acontecer de su tiempo y sensible a los problemas de su época, se solidariza con los menos favorecidos, se entrevista con jefes de gobiernos, con grupos económicos, con científicos importantes, les confronta ante la situación de miseria, desempleo y alineación del sistema industrial, propia de aquellos años 30s, posteriores a la gran depresión y testigos del arribo de las tendencias totalitaristas.

Pero Chaplin sólo logra encontrar evasivas, negativas, y falta de voluntad para la construcción de una sociedad más justa, con un acceso equitativo a los recursos y una mejor calidad de vida. Es de hecho *Tiempos Modernos* como ya veremos, una contundente contra respuesta de Charlot, una denuncia y demoledora crítica a estas sociedades del capitalismo industrial que reducen a los individuos a la condición unidimensional y alienante de la

deshumanización, todo esto con el afán de mostrarnos que las cosas podrían y deberían ser diferentes.

Empero, es posible tropezar aquí con algunas objeciones, podríamos cuestionarnos si esto que resulta evidente hallar en los filmes de Chaplin es sólo un caso particular. Y es que no todos los films están interesados en hacer una crítica a la sociedad o a las normas morales, a la política, o a la economía. Aun así, preguntémosnos si en general el buen cine, lo que los críticos identifican con un cine maduro en sus temáticas, pudiese quizás ser susceptible de una lectura filosófica, literaria, psicológica o psicoanalítica. Empero, y de ser así, extrañaríamos aquí el carácter de rigurosidad con el que solemos asociar a la filosofía, no dejando de reconocer que si el cine no puede proveernos del mismo, al menos parece poder rescatar el elemento pático o emocional por el que es posible sensibilizar respecto a algún tema, sensibilidad que no siempre desarrolla la academia, donde un tratado filosófico, así como ciertos filósofos parecerían en ocasiones querer confundir antes que clarificar, y en donde sus intereses tan elevados, parecerían alejarse de nuestro mundo vivido, al cielo de la abstracción, accesible para unos pocos.

Lo anterior, sin embargo, contrario a ofrecer claridad a la pregunta por un punto de encuentro entre el séptimo arte y la filosofía sólo nos reporta mayores interrogantes ¿Puede un film problematizar o simplemente recrear las situaciones de un tema problemático? ¿Puede esperar la cinematografía del quehacer filosófico algo más que las usuales acusaciones que le señalan por ser arte de masas, como mecanismo distractor, continuador y legitimador de la represión social? ¿Puede ser acaso la cinematografía objeto de la reflexión filosófica? ¿Puede esperar la filosofía del cine algo más que distracción y entretenimiento? ¿Podremos encontrar en la filosofía una forma distinta de abordar y dar cuenta del fenómeno cinematográfico? ¿En qué

medida y en que sentido es posible una relación entre el cine y la reflexión filosófica?

3. La pregunta por el sentido.

Se diría quizá respecto a la avalancha de interrogantes, intuiciones y conjeturas que asaltan a la empresa que nos ocupa, que la acción misma de plantear una relación entre el cine y la filosofía supondría que conocemos a ciencia cierta qué son cada una de éstas. ¿No ha sido una ingenuidad hasta aquí postular una relación sin clarificar las partes o actores que participan en la misma? Hemos hablado de cine y filosofía sin reparar en el concepto y método con el que este último pudiese quizás abrir un espacio de atención al primero. La respuesta a nuestro dilema, sin embargo, parece estar en la pregunta por el sentido. ¿Qué entender por cine si lo suponemos en relación con la filosofía? ¿Qué entender por filosofía si la suponemos en una relación positiva para con el cine?

He aquí la razón por la que no parece haber forma de escapar a tal interrogante, ya desde el cine o desde la filosofía, cuestionar sus sentidos, esto es, preguntar qué se entiende por los mismos, señala hoy el derrotero inacabado de las reflexiones de teóricos y críticos de cine, así como de pensadores en lo que a la filosofía respecta. De hecho, esta pregunta por el sentido nos marca el camino a un horizonte más específico de preguntas, intereses, temáticas y soluciones. Preguntar en cine qué es el cine, por ejemplo, exige evidentemente responder qué es aquello que amerita ser llamado cine, limita el espectro de opciones, exige, clasifica, censura, descarta. Pero también reconoce, y desde su exigencia abre el espacio de rigurosidad creativa, ya en el orden o en el caos que inaugura cada tendencia, en el trabajo estilístico, temático y artístico de la cinematografía.

Con todo, y pese a la discusión que sobre el sentido de cine genera cada época y escuela, subyace a todas ellas un sentido o idea del mismo que no se discute, a saber, que este es un arte y nada menos que el arte de las imágenes en movimiento, que es también un arte social, que desde la pluralidad de sus estilos refleja los problemas, las inquietudes, los sueños, logros, fracasos y acontecimientos de la sociedad y de nuestra humanidad. No obstante, este no es el caso de la filosofía en donde otorgar respuesta a la pregunta por su sentido es más complicado, tal es la situación que tendríamos que hablar no de filosofía en sentido estricto, sino de variados conceptos de filosofía, de distintos sentidos de filosofía que comportan diferentes consecuencias sobre todo para la relación que nos ocupa mostrar.

No será nuestro propósito en esta ocasión detenernos a escudriñar a fondo estos interrogantes sobre los que aún se discuten en el ámbito académico, parece que en lo concerniente a los conceptos de filosofía sólo podremos discutir relativamente, y que cualquier definición de la que partamos será arbitraria. Por eso, lejos de querer alcanzar un sentido último y verdadero de filosofía (lo que para Ernst Tugendhat sería por cierto un sin-sentido), es nuestro deseo reorientar el presente trabajo en dirección a uno de esos sentidos viables o más adecuados que de la filosofía pudiésemos valernos, para descubrir si desde tal concepto se abre un punto de encuentro entre éste y el séptimo arte.

Ya en líneas anteriores esbozábamos de manera general ese sentido del que hemos de servirnos, una filosofía como práctica de los conceptos, donde estos últimos lejos de ser abstractos e inaccesibles, están allí para nosotros. Ahora bien, ¿Qué clase de práctica o método de los conceptos será aquella que posibilite un punto de encuentro entre el cine y la filosofía, señalando así una forma de resolver un problema más amplio y menos nuevo como lo es el encuentro entre filosofía y arte? ¿Qué clase de práctica de los conceptos

será aquella que reoriente la filosofía hacia el fenómeno del cine y a su vez rescate del cine aquello que como fenómeno amerita ser tenido en cuenta por la filosofía?

Una manera de orientarnos ante tantos sentidos es observar el panorama de los conceptos de filosofía que provee la tradición del pensamiento, que como plano de orientación nos hace descubrir la variedad de matices en sus propuestas. Con Platón, por ejemplo, la idea de la praxis filosófica, con la contemplación y el recuerdo que supone el conocer adquiere un carácter metafísico. Así también, es factible señalar una idea de practicar el filosofar atrapando conceptos ya en Hegel, para quien la filosofía es la historia llevada al concepto y en Marx para quien la filosofía debe ser reflexión de la tierra y no del cielo, debe poder atrapar en conceptos los problemas de su presente y de su realidad.

Hallamos, además, la práctica de *clarificar conceptos*, que inaugura Wittgenstein, cuya tendencia analítica señala que los problemas en filosofía comienzan "cuando el lenguaje se ha ido de vacaciones". Por último, pero no menos importante, podemos nombrar la práctica de *develación de conceptos* que con la fenomenología como método atrae nuestra atención a los horizontes de sentido de las cosas sobre las que reflexionamos, tras el llamado a *ir a las cosas mismas*, pone en nuestra mira el objetivo primero de la filosofía desde sus inicios, esto es, una reflexión radical y libre de supuestos.

Pero, en el panorama de los conceptos de filosofía que nos lega la tradición del pensamiento, descubrimos que pese a las evidentes diferencias en la manera de asumir la praxis reflexiva, existen de forma general tres principios o ideas usuales con las que se asume a la filosofía, donde esta última como empresa del saber(1) se refiere a lo universal, (2) se adjudica como propia la

exigencia de justificación absoluta y (3) tiene por tema los fines últimos, esto es, la pregunta por el bien.

Esta es una idea común que con el matiz particular de cada filósofo, encontramos a grandes rasgos en pensadores como Platón, con quien confluye el sentido de lo universal, del bien y de la justificación absoluta en su teoría de las ideas. También en Aristóteles encontramos tales sentidos, así como en Hegel para quien la idea de lo absoluto aunque más amplia y rica, contiene el sentido de totalidad. Igualmente Kant alude a estos tres principios con su distinción de un conocimiento racional a partir de conceptos y un conocimiento de los fines últimos, del *telos* de la vida.

¿De cuál de estas visiones hemos de servirnos para entender a la filosofía en relación con el séptimo arte y por lo tanto con el mundo estético? Pues bien, De las anteriores posturas, el *clarificar* de la tendencia analítica propia de autores como Wittgenstein y Tugendhat, y el *develar* del método fenomenológico particularmente, representan sentidos posibles, con el aporte de un método al que validan en la tradición del pensar, recogen, continúan y completan a su parecer una idea de filosofía sino verdadera, al menos cercana a lo que debiera reconocerse con la misma.

Acerca del método y sentido de *clarificación* de conceptos de la escuela analítica, nos dice Ernst Tugendhat, es casi todo lo que se ha hecho en filosofía¹⁴. Su postura la esboza mediante un recorrido del sentido de los tres principios de referencia a la universalidad, al bien y exigencia de justificación absoluta de sus postulados, tales principios que no siempre parecen coincidir como en Platón, ya en Aristóteles empiezan a separarse. Si en los primeros capítulos de su conocida *Metafísica* reconoce una filosofía como *episteme* o

¹⁴ *Panorama de conceptos de filosofía y Método analítico*. Cuadernos de filosofía y letras, Vol. VII, número 1-2, enero-junio, Universidad e los Andes, Bogotá 1984. Pág. 15.

ciencia, pero también como *sofía* o sabiduría, Aristóteles quien parece renunciar a la pretensión de justificación absoluta, encontrará también razones para pensar que las cuestiones éticas que respectan al bien, se alejan de lo ontológico que con la ciencia apunta a lo universal. ¿Tal abandono de una justificación absoluta supondría, sin embargo, el abandono de toda justificación? ¿Podríamos ocuparnos por la pregunta acerca del bien sin referencia a lo universal y aún hallarnos en filosofía? Acerca de la condición de referencia a lo universal, ¿puede la filosofía ser reflexión de lo específico y particular? ¿Cuál o cuáles de estos tres principios o condiciones son imprescindibles?

—Ernst Tugendhat, quien desde el método analítico contesta a los primeros tres interrogantes con un no, nos recomienda dejar abierta la segunda pregunta para encaminarnos a observar las consecuencias de los aspectos que él considera relevantes y característicos de la filosofía, la justificación y la universalidad son algo de lo que no se podría prescindir. Respecto a la primera de estas dos, Tugendhat discute aquella afirmación de Hegel en la que asegura que existen tres maneras de relacionarnos con lo absoluto, a saber: la filosofía, la religión y las artes¹⁵. En donde la primera se distingue de las restantes, por su capacidad de acceder a lo absoluto bajo la dimensión de racionalidad que otorga la justificación. Mientras la filosofía aunque cercana a la religión en cuanto conjunto de creencias, justifica sus postulados mediante razones que pueden contrariarse o discutirse, en la religión por su parte, el principio de autoridad explica y justifica cualquier sentencia, su carencia del *logon didonai* o el dar razones socrático, les confiere un carácter de fe, mas no de saber.

Mientras la filosofía justifica sus postulados mediante razones que tienen pretensión de verdad, las artes, asegura Tugendhat; al no consistir siquiera

¹⁵ *Ibid.* Pág. 10, 11.

en un conjunto de creencias estarán lejos de ser susceptibles de justificar alguna idea, y de argumentar con pretensiones de verdad o al menos del tipo de verdades proposicionales que atañe a la filosofía. Una persona, según esta postura, puede hacer filosofía y arte, pero no al mismo tiempo, no podría haber ningún texto que sea al mismo tiempo filosófico y poético. Con todo Tugendhat deja abierta la pregunta sobre las posibles relaciones positivas entre obras de arte y filosofía, aunque recomienda no cruzar esas fronteras donde a su parecer no podríamos estar seguros de si lo que hacemos es filosofía.

Ahora, en lo que concierne a la universalidad ¿cuál es ese todo del que sólo parece poder encargarse la filosofía? Hasta hoy esto suele resolverse en contraste con las ciencias positivas y particulares, para las que el interés, estudio y reflexión se concentra en una región particular del ser mientras que la filosofía se ocupa del ser en su totalidad, esto es, de los conceptos universales que atañen al ser, conceptos de los que no podríamos prescindir sin importar que región ideal o real del ser tratemos. Para Kant, esa totalidad de la que hablamos sería el todo de la experiencia, la filosofía entonces se ocuparía de *las condiciones de posibilidad de toda experiencia*. Pero, toda experiencia la hacemos en tiempo y espacio, entendemos que algo existe en un tiempo y en un espacio, pero ¿cómo comprender tiempo y espacio? Estos son conceptos sin los que no podríamos comprender nuestra vida, mas ¿cómo concebir tales conceptos? Para Kant un concepto empírico podría ser explicado con un ejemplo o criterio empírico, pero ¿cómo explicar conceptos como tiempo y espacio que están mas allá de toda *empiría* y por lo tanto en lenguaje kantiano serían conceptos a priori dados?

Así se hace plausible y útil el asumir la praxis filosófica a manera de clarificación de conceptos universales como tiempo, espacio, justicia, libertad, bien, belleza, fines y medios, ser y ente, etc., conceptos cuyos

sentidos afectan la manera en que nos asumimos a nosotros y al mundo. La necesidad de replantear nuestros conceptos, afirma Mary Midgley, es precisamente la necesidad para cuya satisfacción existe la filosofía¹⁶. Para esta autora, la filosofía como clarificación de conceptos es algo así como la fontanería, no la apreciamos y de hecho creemos no necesitarla hasta cuando nuestros conceptos, ideas y convicciones, se atascan.

La utilidad de esta postura, sin embargo, tiene sus límites. En lo que respecta a nuestros intereses de reflexión la misma cierra cualquier posible paso como veíamos, a la relación de la filosofía con el mundo estético y por ende con el cine, del que quizás sólo pudiese referirse para clarificar conceptos como los de belleza y autenticidad. A esto se suma que en tal concepción del filosofar, la praxis reflexiva aún contiene un sentido de pensar ligado a la abstracción. Si reflexionar, como nos dice Tugendhat, es la acción contraria a observar, ¿qué decir entonces de la particularidad de la reproducción visual del cine que hasta ahora hemos insistido, merece la atención del filosofar? Esto no parece permisible ni pertinente en un método como el de la filosofía analítica. No obstante, estará lejos de ser este el caso de la fenomenología, que con un peculiar sentido y método del filosofar habrá de mostrarnos que una relación entre el séptimo arte y la filosofía no es un imposible.

Pero, vale aclarar que al detenernos en un particular sentido de filosofía como lo será la fenomenología, priorizamos de entrada el abordaje a un encuentro desde la primera hacia el cine, mientras que, en lo que respecta a una relación entendida desde el cine hacia la filosofía, autores como Julio Cabrera en su texto *Cine: cien años de filosofía*, responden a la pregunta

¹⁶ *Plomería filosófica*. Artículo publicado en la revista *Elmalpensante*. Traducción de Jorge Sierra. Edición de junio 16 a julio 31 del 2001, Pág. 26.

de lo que hemos de pensar por cine si le suponemos en un vínculo positivo para con la filosofía.

Cabrera manifiesta que es posible *encaminarnos* (en sentido heideggeriano) a una respuesta con lo que él denomina **conceptos-imagen**¹⁷, siendo estos últimos la conceptualización de aquello que el cine hace con la realidad, el cinema es para Cabrera un hacer algo con las imágenes, una representación de las cosas que nos impacta emocionalmente al tiempo que nos dice algo sobre el mundo, un decir y representar que comporta elementos lógicos y páticos. Julio Cabrera cree encontrar en el cine la ocasión perfecta para mostrar que, de hecho, nuestra razón compone ambos elementos, que la misma es una síntesis entre *sense* y *sensibility*, lo que el autor denomina como razón logopática.

A su juicio, por conceptos-imagen debemos entender un tipo de concepto visual totalmente distinto a la forma de los conceptos utilizados en la manera tradicional de hacer filosofía, esto es, lo que él llama **conceptos-idea**¹⁸. Mientras en la forma usual del filosofar se conceptualiza mediante el lenguaje escrito, en el cine sucede lo mismo pero con las imágenes, asistimos por el cinema a una representación de la realidad que comporta elementos que podemos identificar como reflexivos, el cine nos pondría en situación filosófica porque al igual que en los escritos notamos que aquellas ideas y valores que como intuiciones percibimos, son llevadas a conceptos, a sentencias, que claro esta, a causa del lenguaje cinematográfico necesitarán ser leídas e interpretadas filosóficamente. Para Cabrera el cinema se acerca a la filosofía en tanto que al igual que a ésta le inflama la llama del escepticismo, porque no da nunca nada por hecho, porque no busca

¹⁷ *Cine 100 años de filosofía*, Julio Cabrera, Editorial Gedisa, S. A. Barcelona, 1999. Págs. 17-32.

¹⁸ *ibid.* Págs. 18.

respuestas últimas y definitivas, siempre cuestiona, siempre revierte lo aceptado.

Los conceptos-imagen junto con el cine están allí para rescatar una dimensión no siempre reconocida en la praxis filosófica, con estos se va mucho más allá de tematizar el componente afectivo, al incluirle en la realidad como elemento esencial de acceso al mundo. Si reconocemos que a muchas de las dimensiones de nuestra realidad sólo tenemos acceso desde lo pático o emocional, entonces tendríamos que ver en el cine la vía perfecta a una idea de razón que lejos de ser solamente un tener informaciones, es ante todo un dejarnos afectar, un conocer emocional, un ponernos en situación. Y es que el séptimo arte nos ofrece una súper potenciación de las posibilidades conceptuales de la literatura, de hecho Jean Epstein llama al cine: **Poesía en cantidades industriales**, poesía como reflejo de la plenitud de nuestras experiencias vividas, que nos impacta emocionalmente, abriéndose así una esfera de sentido, con la que somos confrontados y se nos obliga a considerar lo que no habíamos considerado.

Pero Cabrera va un poco más allá, no se conforma con la categoría de un cine sensibilizador, y coloca a los conceptos-imagen en orden de la verdad —y nada menos de un tipo de verdad universalmente válida, fundamentada ya no desde la necesidad sino desde la posibilidad¹⁹. Mientras la reflexión en su forma tradicional con la filosofía persigue un universal sin excepciones, para Julio Cabrera, el cine presenta una excepción con características universales, porque con el caso particular de sus historias y tras el impacto emocional de la imagen en movimiento, nos hace llegar a la conclusión que eso que sucede al personaje bien podría pasarme a mí, aunque no en el plano empírico, sí en el de sentido. De hecho, gracias a la especial forma de la representación imaginante de la cinematografía somos llevados a ver y

¹⁹ *Ibid.* Págs. 32-40.

sentir como y con el personaje, lo que no supondría que al tiempo que participamos de la problematización que un film nos muestra, no podamos cuestionar al mismo o bien oponernos a las ideas que se nos presentan, por cuanto sentimos para entender, pero no necesariamente para aceptar. *Lo emocional no desaloja lo racional: lo redefine.*²⁰ Julio Cabrera considera entonces que tan importante como el elemento pático lo será el lógico para en una relación desde cine hacia la filosofía, comprender que con las mismas es posible un encuentro entre razón y sensibilidad, entre la reflexión que asumimos como propia de la academia y la acción o experiencia significativa de las artes, y en este caso del cine. A lo que tendremos que decir que si bien la propuesta de Cabrera es inteligente y convincente, no dejará de ser escabrosa o de presentar inconvenientes, sobre todo en lo que respecta a su pretensión de plantear una relación concediendo sentidos abiertos a sus participantes, así como a los elementos de la misma, como es el caso del conceptos-imagen al que no define con claridad, pues considera que tanto el cine como la filosofía son experiencias abiertas, sujetas al devenir e inacabadas.

Resulta igualmente cuestionable la pretensión de universalidad de los conceptos-imagen sin reparar en el tipo de film al que son atribuidos, puesto que Cabrera les niega cualquier nexo con categorías estéticas, los conceptos-imagen deberán poder hallarse en cualquier film, desde los clásicos como Eisenstein, Hitchcock y Griffith, hasta (y he aquí lo problemático de su propuesta) en los filmes pornográficos de la Play boy, de acción y de terror. Hasta aquí, he querido mostrar de forma general la propuesta de Julio Cabrera, aunque no pretendo agotar la temática que me presenta, puesto que prefiero por ahora, para efectos de mi investigación, concentrarme en lo que en adelante nos ha de ocupar y que hemos tenido ha bien llamar la filosofía del cine; tendría, sin embargo, que aceptar que aun

²⁰ *Ibid.* Pags. 16

restan muchas cosas por cuestionar desde la propuesta de este autor, en particular aquella afirmación un poco tirada de los cabellos, en la que nos dice que, en películas como los *Ciento un dálmatas*, podremos encontrar elementos para un cine que filosofa.

4. De una filosofía del cine o ¿qué es la fenomenología?

Pues bien, es así como nuestra investigación nos ha traído hasta este punto, aquí nos encaminamos hacia el método fenomenológico de develación de conceptos, que como pretendemos debería poder dar cuenta del fenómeno cinematográfico en atención a sus representaciones imaginantes, en la forma en que el reflejo fílmico, reproduce, transforma y significa nuestras experiencias perceptivas de mundo, para de esa manera ofrecer una visión distinta del séptimo arte y mostrar que entre cine y filosofía es posible un encuentro. Que de esta forma se hace viable hablar de una praxis reflexiva que toma por objeto al séptimo arte, en lo que llamaremos la *filosofía del cine*, será aquello que procuraremos demostrar sirviéndonos de trabajos como los de Guillermo Pérez de la Rotta, en su texto: *Génesis y sentido de la ilusión fílmica*²¹, no sin antes, dar respuesta a una pregunta ahora ineludible en nuestra argumentación, a saber ¿qué es la fenomenología?

La fenomenología, como afirmaba Edmund Husserl en sus inicios, no es otra cosa que el imperativo metodológico de *volver a las cosas mismas*. Esta consigna, que es ante todo una rotunda desaprobación de los efectos de las ciencias positivas, que objetivan todos los procesos humanos como puras relaciones causales entre cosas, tiene por empresa reubicar las esencias en la existencia, considerando como su premisa básica el que no se puede conocer al hombre y al mundo sino a partir de su facticidad, que en oposición a los hechos empíricos (de los que nos dice el positivismo, es lo único a lo

²¹ *Génesis y sentido de la ilusión fílmica*. Siglo del Hombre editores, Universidad del Cauca. Bogotá, 2003.

que debemos atenernos) nos revelan, en la génesis misma de nuestra experiencia perceptiva, el carácter trascendental de la subjetividad de nuestro yo antepredicativo en el mundo. Mundo que las ciencias estudian y del que, sin embargo, mantienen una actitud ingenua al no considerar su ser y finalidad como un problema.

En palabras de Maurice Merleau Ponty: *Yo no soy el resultado del entrecruzamiento de las múltiples causalidades que determinan mi cuerpo o mi psiquismo, no puedo pensarme como una parte del mundo, como un simple objeto de la psicología, ni cerrar sobre mí el universo de la ciencia. Todo lo que sé del mundo, aún científicamente lo sé a partir de una perspectiva mía ó de una experiencia del mundo sin la cual los símbolos de la ciencia no querrían decir nada.*²²

Husserl lanza un rotundo reclamo a las ciencias de la naturaleza, a las ciencias físico-matemáticas y a la psicología; que a su juicio decapitan al sujeto; así como a los alcances del recorrido de las propuestas filosóficas vistas desde esa antigua pretensión de una reflexión radical libre de supuestos, de una filosofía como ciencia estricta que no deja ningún concepto sin esclarecer, que no acepta nada que la razón no pueda iluminar en sus últimos resquicios.

Este ideal que define el sentido mismo de la filosofía en sus comienzos y de su reorientación en la modernidad con Descartes, no ha sido completado a cabalidad. Aquellas cuestiones últimas y supremas de la metafísica, con los interrogantes acerca de Dios y de la inmortalidad del alma, que entrañan el problema de la libertad, del sentido de la historia y del sentido de la vida del hombre mismo, han sido desplazadas en virtud de un objetivismo naturalista,

²² *Fenomenología de la percepción*, Maurice Merleau Ponty, Barcelona, Editorial. Península, 1975. Prologo.

que hasta nuestros días se ha procurado con el positivismo, una difusión general de su cosmovisión más allá de su utilidad práctica en la vida del hombre, quien cegado por la promesa de la *prosperity* que las ciencias ofrecen, ha perdido el sentido de sí mismo y del mundo. Es por eso que la filosofía no ha podido darse un lugar a sí misma ni a las ciencias en el imperativo de ser fuentes de sentido para la humanidad.

Esta es al parecer la meta que ha perseguido sin resultados, el pensamiento occidental desde sus inicios. Pese a eso, todos los aportes de las propuestas de los filósofos de la tradición del pensamiento, marcaron los pasos del derrotero que Husserl con la fenomenología abre para nosotros²³. *Con Husserl la fenomenología asume la idea originaria de la filosofía como realización consecuente de un saber fundamental, apodíctico y trascendental.*²⁴ Si como dice Merleau Ponty "algunos creen encontrar en la fenomenología a la verdadera filosofía" es porque retoma aquella pregunta por un saber universal y único, carente de supuestos y preocupado por la totalidad del ser que fuese en su momento la fundación originaria de la filosofía en la Grecia antigua.

Por cierto que Husserl vuelve al espíritu con el que Sócrates, considerado el padre del humanismo occidental, vinculó el proyecto de existencia personal y colectiva a la razón y a la libertad; y es que la realización de las mismas,

²³ En adelante, intentaremos rastrear los puntos importantes del boceto histórico que Husserl traza en su *Die Krisis der wissenschafsten und die transzendentulen Phänomenologie*. Que en español conocemos como: "La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental". Editorial Crítica. Barcelona. 1991.

Texto con el que Husserl se propone, entre otras cosas, mostrar que su pretensión de una filosofía sin supuestos es también el impulso primero de la filosofía y el fin último al que apunta. Por otro lado, Husserl muy estratégicamente, ha de mostrarnos aquel aporte de los filósofos para el alcance de su propuesta, pero también, aquello en lo que estos fallaron, y que es precisamente, de lo que Husserl ha de ocuparse en vistas de lograr hacer de la filosofía una ciencia estricta, con la que sea posible dar solución a la crisis de sentido que la hipostatación de las ciencias han causado, al extender la visión objetiva del mundo a los ámbitos de la vida, desentendiéndose del carácter humano de la misma.

²⁴ *El a priori del mundo de la vida*. Fundamentación fenomenológica de una ética de la ciencia y de la técnica. José M. G. Gómez Heras. Barcelona, Editorial Anthropos, 1989. Pág.289.

98940

constituyen el telos de la existencia filosófica, el supremo imperativo moral del proyecto de modernidad en los ideales de la ilustración. Pero como ya afirmábamos, la fenomenología apunta una fuerte crítica a las ciencias que si bien parecían posibilitar la realización de los ideales de la modernidad, con el escepticismo metafísico y el objetivismo extremo del empirismo deviene en la decapitación del sujeto y del mundo, como simples objetos de medida y cuantificación positivista. Así que sus planteamientos son en esta vía, una crítica humanista a las ciencias puesto que se han desentendido de la vida. Construyendo sobre ellas idealizaciones lógico-matemáticas, y luego al despojar a ésta de su principado, se proclaman como el mundo verdadero y la realidad única.²⁵ Y es que esta crisis de las ciencias como veremos, es el alarmante síntoma de la crisis vital radical de nuestras sociedades.

5. Las ciencias y la tradición filosófica frente a la fenomenología.

Esta tragedia de la modernidad parece tener inicio con Galileo Galilei,²⁶ quien durante la fase fundacional de la ciencia moderna opera sobre el

²⁵ Esto es lo que nos deja leer José M. G. Gómez Heras, quien hace un análisis detallado de los postulados e intenciones de Husserl en su *Die Krisis...*, en el libro: *El a priori del mundo de la vida*. fundamentación

fenomenológica de una ética de la ciencia y de la técnica. Barcelona, Editorial Anthropos. , 1989.

²⁶ *La ciencia de los tiempos modernos se hace, ante todo, una pregunta: ¿Que es la realidad y como debe ser conocida? Galileo responde: es real todo lo que puede ser expresado matemáticamente.* Karel Kosik *Dialéctica de lo concreto*. Grijalbo, Buenos Aires. 1986. Pág. 105. citado por Harold Valencia López en su ensayo Titulado: Fenomenología y marxismo. Publicado por la revista de la universidad de Cartagena. Unicarta. Edición de 1999.

Nota: Respecto a la forma en como las ciencias han transformado nuestra visión del mundo, obsérvese la indiscutible primacía de las ciencias y la técnica en nuestras sociedades, piénsese no solo en los adelantos técnicos que han permitido el dominio de la naturaleza, el recorrer grandes distancias en poco tiempo, el comunicarnos mas rápido y eficientemente que en el pasado etc. Sino también, en cuanto han calado los presupuestos de la ciencia en nuestros imaginarios, en nuestra manera de vernos a nosotros mismos, en nuestras formas de entender el mundo, y hasta en nuestras creencias. Una actual muestra de ello nos la da el controvertido planteamiento del científico Edward Fredkin, quien afirma que el universo es semejante a un programa de computadora diseñado para responder una pregunta. Al respecto véase la entrevista que Robert Wright le hiciera a Fredkin, publicada en el artículo llamado: *¿Es el universo una computadora?* De la revista cultural FACETAS edición numero 84, del mes dos, año 1989.

supuesto de que la realidad posee estructura matemática, los entes matemáticos, que por cierto son producto de la subjetividad, pasan a ser considerados como expresión de la realidad misma. Las formas puras de la matemática que surgieron con finalidad instrumental para medir espacios reales en el mundo real, se adjudican un mundo propio en la posibilidad de establecer leyes y formulas exactas. Pero este dotar a la ciencia natural de una realidad exacta provocó consecuentemente una idealización del mundo material, amenazando de esta forma el valor significativo de la vivencia inmediata de las cosas.

—Vemos entonces, que si bien la fenomenología es el ambicionar una filosofía que sea ciencia rigurosa y trascendental, con todo procura, al dejar en suspenso las afirmaciones de la actitud natural, recobrar ese contacto primario y original con el mundo, dando cuenta del espacio, del tiempo y del mundo vivido, después de traspasar con lo que Husserl denominaba la *epoché* (o *suspensión del juicio naturalista e ingenuo de las ciencias*), inmensas capas de experiencias para llegar a él y describirlo en sus intencionalidades fundamentales, dándole así de una vez por todas a ese mundo vivido el *status* de tarea filosófica.

—De este modo, la fenomenología toma forma y se hace método. Método con el que nos es posible describir el sentido de las cosas viviéndolas como fenómenos de conciencia. Este pensador, ya veíamos, concibe a la fenomenología como tarea de develación para acceder a las cosas mismas. Pero sepase que como particularidad de su epistemología, en esta relación sujeto y objeto, conciencia y cosa, o conciencia y mundo; ha de distanciarse Husserl de las concepciones idealistas y empiristas de sus antecesores, en tanto que éstos no pudieron superar la dicotomía objetividad-subjetividad.

De hecho Husserl interpreta la historia de la filosofía moderna como una lucha entre ambas, siendo ésta la manifestación de una lucha más antigua, a saber, la lucha por el sentido del hombre, en la cual el objetivismo alcanza por fin su predominio²⁷, desviándose del primer impulso de una filosofía radical, que para Husserl empieza con el escepticismo metódico de los sofistas, quienes mediante una destrucción teórica del mundo descubren la subjetividad como campo propio de trabajo. En tanto que sólo hay conocimiento de los objetos en sus formas cambiantes de aparición subjetiva, cae la actitud ingenua frente al mundo que nos dice Husserl, se encuentra en los presocráticos.

Este descubrimiento que da origen al subjetivismo se orienta en dos direcciones: Una negativa que se ratifica en la sofística, cuyo escepticismo demoledor y extremo niega la posibilidad de todo conocimiento y destruye a la filosofía con su postulado de abstención del juicio, en tanto se quedan en la facticidad de lo psíquico, de la intuición o percepción como única cosa cierta, pero desde la que es imposible establecer una ciencia de pretensiones universales. Otra positiva, donde se apunta a un subjetivismo trascendental, que en principio es la pretensión de Platón con su teoría de las ideas como esencias, las cuales, según Husserl, no se encuentran donde las ubicó el filósofo clásico, es decir, en un lugar suprasensible trascendente al sujeto, sino en la subjetividad misma, y es que Platón nos deja claro que la contemplación de las ideas no es ver cosa alguna de forma sensible, sino un ver de la razón, un ver que es facultad del alma y que consecuentemente nos remiten al sujeto poseedor de alma, sujeto en cuyo horizonte las ideas se descubren. Está claro entonces, el gran aporte Platónico de las ideas que

²⁷ *Filosofía sin supuestos*. Danilo Cruz Vélez. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1970. Pág. 55. Es este texto de Cruz Vélez, del que en adelante nos serviremos para detallar ciertos aspectos del derrotero histórico de la filosofía que asume Husserl como vía a su fenomenología trascendental.

cual esencia de las cosas son el objeto y fundamento de una ciencia que se puede justificar a sí misma de modo absoluto, el único problema aquí es, según Husserl, que no se tematiza a la subjetividad que es verdaderamente el suelo de donde brotan las ideas.

De hecho, la subjetividad como tema y la radicalización de la razón en la no aceptación de supuestos vuelve a caer en el olvido, desde Aristóteles observamos la tendencia objetivista y por lo tanto ingenua frente al mundo, de su metafísica que postula la realidad de un *ser en sí* del mundo independiente de la subjetividad. En adelante, la filosofía postaristotélica se resiente del prejuicio objetivista y produce, como secuela inevitable escepticismo²⁸, en su momento Kant afirma que fue el escepticismo de empiristas como Hume lo que le despertó de su sueño metafísico e idealista, haciendo que recuperara el sentido de la epísteme platónica en la revaloración del sujeto y por lo tanto de la subjetividad en el proceso cognoscitivo.

A Kant le es posible tal empresa gracias al paso que en su momento dio Descartes con la duda metódica, en la destrucción del mundo objetivo, como recuperación del interés filosófico de los clásicos griegos tras la bancarrota del período escolástico, para hacer aparecer nuevamente a la subjetividad, desde la que se pretende fundamentar el saber y no negarlo como lo hicieron los sofistas en la antigüedad. Según Descartes puedo poner en duda las dos vías de acceso al mundo, que son los sentidos; por cuanto pueden engañarme; y el intelecto por cuanto sus representaciones no sensibles como tiempo, espacio, cantidad y cualidad, pueden ser sólo productos psíquicos sin evidencia lógica. Puedo dudar entonces del saber sensible e intelectual, así como de la fe, que en últimas se refieren a aquello que es

²⁸ *El a priori del mundo de la vida*. Fundamentación fenomenológica de una ética de la ciencia y de la técnica José M. G. Gómez Heras, Barcelona, Editorial Anthropos, 1989, Pág.340.

trascendente al sujeto y, sin embargo, no puedo dudar de lo inmanente de la duda misma, es decir, no puedo dudar que estoy dudando. Lo único que resiste a la duda metódica cartesiana es el **Ego Cogito** que piensa, siente, cree, entiende, afirma, niega, quiere, imagina y percibe.

Si ya antes los antiguos habían descubierto la subjetividad como tarea, es a Descartes a quien debemos su conceptualización con el **Ego Cogito**. *Descartes es el primero que intenta, nos explica Danilo Cruz Vélez, determinar su modo de ser (el del ego cogito), contraponiéndolo al modo de ser del mundo.*²⁹ Dudaré de todo, de la existencia de un **ser en sí** del mundo, así como del mundo mismo. Pero no dudaré jamás de mi **ser para mí** y de que si es posible un mundo lo es en tanto que su **ser en sí**, es un **ser para mí**, pues soy yo quien juzgo que me son independientes. Sin embargo, y pese a este adelanto Descartes al igual que Platón descuida el estudio de la subjetividad.

Cierto es que pienso, siento y percibo. Pero falta mencionar que siempre se piensa algo, se siente algo, se percibe algo, hay en el **Cogito** una fuerte **intencionalidad**³⁰ hacia las cosas; *Ego Cogito-Cogitata Qua Cogitata* o como lo expresa Husserl: *Cada Cogitatio posee su Cogitatum*,³¹ es decir, a Descartes le faltó pronunciarse sobre aquello a lo que se refiere el acto cogitante; al mundo ciertamente. Pero no al mundo independiente de la actitud natural e ingenua del objetivismo naturalista de las ciencias, sino al mundo como **cogitatum**, que es también evidente con la permanencia de un mundo en mí como percibido, como algo inmanente. No podré afirmar con

²⁹ *Filosofía sin supuestos*. Danilo Cruz Vélez. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1970. Pág. 59.

³⁰ La noción de intencionalidad de Husserl es conocida de todos: después de la psicología descriptiva de Brentano, de las críticas de Sartre a propósito del conocimiento-asimilación, cualquiera podría definir la intencionalidad, como la tendencia constitutiva de la subjetividad trascendental hacia el objeto (...) André de Muralt. *L'idee de la phénoménologie. L'exemplarisme husserlien*. Presses Universitaires de Paris 1958.

³¹ *Die Crisis...* "La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental" Editorial Crítica. Barcelona. 1991. Pág. 86.

certeza la existencia de la ventana que ahora veo, pues puede ser un espejismo, pero ciertamente ésta, está en mí como percibida y eso no lo puedo dudar.

Mas, conocido es por todos el desenlace de las meditaciones cartesianas, porque traicionando el radicalismo con el que iniciase Descartes, no dio el siguiente paso que consistía en determinar la esencia de la subjetividad... y *al no estar centrada su reflexión filosófica en el análisis intencional de la conciencia, como mundo histórico de la vida sino, por el contrario, al someter la misma actividad de la conciencia al modelo objetivo de racionalidad vigente en la física y a la legalidad mecánico causal que la domina. El ego cartesiano aparece, en ese caso, como un componente más del mundo y no como instancia constituyente del sentido del mundo.*³²

A Descartes, nos dice Husserl, le ocurrió como a Colón quien descubrió un nuevo continente sin saberlo, creyendo descubrir una nueva ruta a las indias³³ y es que el filósofo de la duda traiciona, como ya decíamos, su radicalidad filosófica, pues luego de invalidar la certeza del conocimiento objetivo, le reposiciona elevando a la matemática y a la física al carácter de ejemplaridad, utilizando aquellos supuestos que rechazó y convirtiendo al *ego cogito*, que deviene, de *res extensa* o cosa pensante (como una de las tantas cosas que encontramos en el mundo) en axioma para su construcción del mundo a partir de una cadena de deducciones, volviendo de esta manera a asumir frente a éste, una actitud ingenua e idealizante.

³² *El a priori del mundo de la vida*. Fundamentación fenomenológica de una ética de la ciencia y de la técnica

José M. G. Gómez Heras, Barcelona, Editorial Anthropos. , 1989, Pág. 305-306.

³³ *Erste Phil I*, Pág. 73. citado por Danilo Cruz Vélez en *Filosofía sin supuestos*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1970. Pág. 62.

No es este el caso de los empiristas ingleses, con los que asistimos a una radicalización de la actitud escéptica, en la toma de conciencia del Imperativo de fundamentar el quehacer filosófico o la reflexión, sobre las experiencias como evidencias incuestionables, Husserl les reconoce, el dar un paso adelante en el derrotero a su fenomenología trascendental, al concebir la naturaleza de la subjetividad como **experiencia de la vida de la conciencia**. Para éstos es claro que la *psique* con sus producciones e ideas es la instancia productora del mundo, la experiencia del mundo en la conciencia se vincula a la actividad reflexiva. El empirismo sin embargo es presa del prejuicio naturalista, porque en lo que al yo respecta, el *Ego Cogito* cartesiano se hace un objeto o una cosa más de las que es posible estudiar haciendo uso del método empírico, destinado a las ciencias de la naturaleza.

Husserl mismo en las **Ideas...** nos dice:

El naturalismo empirista surgió, así tenemos que reconocerlo, de motivos sumamente apreciables. Es un radicalismo teórico práctico, que quiere hacer valer en contra de todos los "Idolos", en contra de los poderes de la tradición y la superstición(...) los derechos de la razón autónoma como única autoridad en las cuestiones que se refieren a la verdad. Juzgar sobre las cosas racional o científicamente quiere decir dirigirse por las cosas mismas (...) Interrogándolas tales cuales se dan en sí mismas y rechazando a un lado todos los prejuicios extraños a ellas.. Sin embargo (...) el principal error de la tradición empirista radica en identificar o confundir la fundamental exigencia de un "volver a las cosas mismas", con la exigencia de fundamentar todo conocimiento en la experiencia. Dada la comprensible limitación naturalista del marco de las cosas "cognoscible", para el empirista pasa sin más la experiencia por ser el único acto en que se dan las cosas mismas, (...) y solo a la realidad

*natural se refiere a ese acto en que se dan originalmente cosas y que llamamos experiencia.*³⁴

Es clara entonces en las líneas anteriores la postura de Husserl frente al empirismo, porque si bien se interesa en el estudio de la subjetividad, y así vemos a John Locke, escudriñando al entendimiento humano³⁵, aplica el prejuicio naturalista que me exige atenerme sólo a aquello que es evidente en el mundo físico, luego entonces, el estudio de la subjetividad estará orientado no a una *egología trascendental* que es la pretensión de Husserl, sino por el contrario a una *egología psicológica* en la que lo único de lo que tenemos evidencia respecto al alma humana es la experiencia de las vivencias, esto es, el percibir, sentir y desear. Ateniéndonos a esto, el yo es sólo un haz de percepciones, un torrente de vivencias como datos carentes de sentido. Las esencias, ya trascendentes o inmanentes, en tanto no pueden reducirse a las experiencias o impresiones, serán únicamente fantasía. Pero, ¿Cómo hacer ciencia de mundo sin algo más que pueda conectar lo común de nuestras impresiones? Para, por ejemplo; arrojar datos predictivos (y téngase en cuenta el valor predictivo que la ciencia ha adquirido desde Galileo) frente a los fenómenos de la naturaleza.

Hume habrá de responder que sólo tenemos la costumbre³⁶, si hoy salió el sol podríamos pensar que es probable que mañana sea igual, pero esto no nos garantiza nada, solamente nos queda creer que será así. *Tal recurso a la fe*, nos explica Cruz Vélez, *significa en el lenguaje de Husserl una vuelta a la actitud natural...*³⁷, Ciertamente el empirismo abre paso a un examen de nuestras experiencias perceptivas, y es esto claro, lo que Husserl les

³⁴ Edmund Husserl. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. Traducción de José Gaos. Fondo de cultura económica. México 1949, Pág. 48,49.

³⁵ Ver *Ensayo sobre el entendimiento humano*. John Locke. Editorial Nacional. Madrid, 1980.

³⁶ Ver: *Tratado de la naturaleza humana*. David Hume, traducción de Félix Duque, Ediciones Orbis. S. A. Argentina 1984.

³⁷ *Filosofía sin supuestos*. Danilo Cruz Vélez. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1970. Pág 71

reconoce, sólo que su escepticismo de corte naturalista, que como todo escepticismo contiene un contrasentido, traerá como consecuencia sí, la derrota del dogmatismo idealista mostrándonos el carácter ficcional de sus supuestos, pero también nos reportará una radicalización del sentido opuesto al racionalismo, en la desacreditación de todo aquello que no pueda demostrarse con los hechos, obligándonos a considerar a la subjetividad libre de cualquier vestimenta trascendental y sentando las bases para la reducción del mundo al fisicalismo positivista.

Es este entonces, el panorama de problemáticas en el que se inscribe la propuesta del filósofo de Königsberg. Las reflexiones de Kant aparecen en una encrucijada donde convergen las ideas fundamentales de la duda cartesiana que demanda un rescate de lo trascendente en la inmanencia del pensar, y que en la exigencia de apodipticidad decreta la exclusión de supuestos, sobre los que paradójicamente vuelve a caer. Así también recibe Kant el Influjó subjetivo-empirista que confina en la subjetividad las experiencias constituyentes de todo saber y que por su parte, de la mano de un escepticismo demoledor destruye los presupuestos racionalistas, que aseguran hallar en el intelecto la génesis del conocimiento, pero con el que también se socava la posibilidad de toda ciencia. Kant mismo lo explica cuando muy cinematográficamente nos describe cómo los escépticos (refiriéndose a los empiristas) cual nómadas anarquistas que detestan toda clase de obra que sobre el suelo parezca sólida; destruyen las edificaciones de los dogmáticos cuyos imperios despóticos se alzan como fortalezas.³⁸

Kant somete a la razón pura (o subjetividad trascendental para Husserl), a un riguroso examen, para develar finalmente el papel activo del sujeto en el acto cognoscitivo, no se trata de un mundo independiente y exterior al que me adapto, sino de un mundo que se adapta a los elementos de mi subjetividad,

³⁸ *Critica de la razón pura*. Emmanuel Kant, ediciones universales, Bogotá Colombia. 1997. Pág. 120.

desde los contenidos materiales de la sensibilidad y los conceptos formales de entendimiento, con el a priori espacio-tiempo que es el horizonte donde la aprehensión de las cosas en la experiencia se hace posible, horizonte que compartimos todos los hombres en todo tiempo y lugar. Se nos muestra entonces, que es en nosotros mismos que podemos encontrar los elementos para conocer algo con certeza y desarrollar una ciencia con criterios universales y absolutos. Pero demostrar la posibilidad de las ciencias no es la pretensión de Kant, allí está la física Newtoniana en su momento rindiendo frutos, lo que a Kant preocupa es encontrar un lugar seguro a la filosofía, una reflexión que desde el tribunal de la razón, sin aceptar supuestos o creencias, pero tampoco sin detenerse en el fisicalismo empirista, pueda conferir de una vez por todas trascendentalidad a nuestra subjetividad.

A su pesar, Husserl acusa a Kant de falta de radicalismo al aceptar aún supuestos objetivistas y psicologistas, este mantiene una postura favorable al objetivismo científico, pues no intenta cuestionar la validez de la fisicomatemática, sino que al igual que Descartes, quiere establecer las condiciones de posibilidad de las ciencias de cuya validez no cabe dudar, Husserl nos indicará entonces, que el viraje de Kant a la subjetividad no es tan riguroso como pretendiera en un principio, el saber objetivo de la física-matemática queda para Kant fuera de toda duda y le reconoce como ideal de conocimiento, modelo a seguir por los demás saberes en el camino a la ciencia y como único saber auténtico sobre la naturaleza.

Además, observemos que en su regreso al sujeto como fundamento explicativo de los objetos, Kant respecto a Husserl se queda a medio camino, porque sin prestar real atención al carácter significativo de nuestra experiencia, recae en aquellos *duallismes qui embarrassalent la philosophie*³⁹

³⁹ Ver prólogo de *L'Être et la Néant. Essai d'ontologie phénoménologique*. Jean Paul Sartre, Bibliothèque des idées, Paris, 1949.

en su tránsito a la razón, que no es la razón instrumental de las ciencias, sino la razón absoluta. La sensibilidad tiempo-espacio como evidencia del papel activo que el sujeto juega en el proceso epistémico, no logra superar las dicotomías sujeto-mundo, *res cogita-res extensa*, intelecto-experiencia, etc.

El a priori no está ahora fuera del hombre en las esferas supraterrenas, sino dentro del hombre mismo. Con todo el mundo sigue siendo para Kant algo reductible al intelecto, a mi acción del pensar. No preciso totalmente de la experiencia de mundo para hallar un camino seguro a la filosofía radical, si con la pura razón desde mis contenidos formales del entendimiento, puedo someter al mundo a principios, leyes y máximas; este es el camino que las ciencias han transitado y que Kant llama *la revolución copernicana*.

Más allá de sus aportes con la sensibilidad y el entendimiento, Kant no avanza en el estudio del carácter subjetivo-trascendental de nuestras experiencias, y se resigna al afirmar que los contenidos de las mismas se pierden en la profundidad del alma humana. Ante esto Husserl apunta, que si queremos hallar el camino seguro de una filosofía radical y sin supuestos, no podemos dejarle nada a las profundidades del alma humana, Husserl pretenderá completar el camino de la tradición filosófica que a su parecer se quedó en una *ingenuidad trascendental*, porque a diferencia de él no pudieron concebir que las esencias no están más allá o más acá del sujeto, sino precisamente en el entrecruzamiento de este con los objetos, no hay sujeto cognoscente sin objeto, pero este último no es posible sin un sujeto cognoscente que le perciba. Las esencias entonces, se constituyen allí en el germen-mismo de nuestras experiencias, en el ámbito significante que denominase como *mundo de la vida*.

6. Tarea de la fenomenología: rescate de nuestro mundo vivido en atención a lo significativo de nuestras experiencias perceptivas

La búsqueda de la superación de la oposición sujeto-mundo atraviesa no sólo, como vimos, la historia del pensamiento moderno; sino, también la obra misma de Husserl. Se puede hablar, como nos lo explica Gómez Heras, de dos etapas en la evolución de su propuesta⁴⁰, dos etapas conectadas cual fichas de rompecabezas, pues de un lado una primera que se inicia con las *Ideas...*⁴¹ (1913) nos muestra a un Husserl ocupado en una egología, con el análisis fenomenológico del sujeto cual soporte de todo acto de conciencia y como instancia constituyente de sentido de mundo. A esta parte nos hemos referido en el anterior bosquejo de la revisión histórica, que desde el proyecto de la fenomenología, Husserl hace a la tradición del pensamiento.

La segunda etapa (que nos ocupará en adelante para establecer la relación cine-filosofía), centra el interés de Husserl, a causa del contexto socio-político, en una pretensión hermenéutica de la existencia, con su nuevo concepto de *Lebenswelt* o mundo de la vida, como experiencia pura y a priori pre-categorial y precientífico. Debemos entender entonces que ego y mundo de la vida no son opuestos, el ego no puede absorber al mundo, como lo procuraba de algún modo el racionalismo, pero el mundo tampoco puede absorber al sujeto como lo quisiese el empirismo. En realidad, subjetividad y mundo están tan relacionados que sería posible afirmar que *si hay un ser del mundo*, su ser, es un *ser para mí*, pero también que *mí ser* invariablemente, es un *ser en el mundo*, inserto en él. Un ser poseedor del mundo y un mundo poseedor del ser. Advertimos así que a diferencia de

⁴⁰ *El a priori del mundo de la vida*. Fundamentación fenomenológica de una ética de la ciencia y de la técnica José M. G. Gómez Heras, Barcelona, Editorial Anthropos, 1989.

⁴¹ Edmund Husserl. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. Traducción de José Gaos. Fondo de cultura económica. México 1949.

Kant, Husserl logra conciliar las dos corrientes de la tradición, por las que el primero se viera enfrentado e influido.

De hecho este concepto de mundo de la vida, es aquello de lo que Husserl se servirá, como veremos, para presentar su contundente reclamo a las ciencias, pretendiendo así por cierto, al establecer definitivamente desde lo significativo de nuestra experiencia de mundo lo trascendente de la subjetividad humana, completar aquel anhelado intento de fundamentar una filosofía rigurosa y sin supuestos, sobre bases trascendentales. Pretensión que fuese en su momento el inicio de las reflexiones de Platón en la Grecia antigua. Y es que... tan *vinculado*, señala José Gómez Heras, *está el destino de Europa a la episteme platónica que el olvido o la degeneración de la misma es la causa profunda de la crisis en la que la civilización contemporánea se encuentra sumida.*⁴²

Ya en su texto: *Die krisis...*, Edmund Husserl nos deja entrever que su crítica no se dirige en absoluto a una crisis de la cientificidad⁴³, sino del sentido, de lo que las ciencias en general han significado para la existencia humana. "*Meras ciencias de hechos; nos dice; hacen meros hombres de hechos*"⁴⁴, es evidente que la crisis de las ciencias es la expresión de la crisis de los valores de la cultura contemporánea. Esta ciencia que nada tiene por decirnos en la miseria de nuestra vida, desecha aquellos problemas que son más acuciantes para el hombre; a saber, aquellos de conferir sentido al sin sentido de la existencia humana en su conjunto. Husserl comprende que las ciencias han caído en una crisis por cuanto no pueden dar cuenta de sí

⁴² *El a priori del mundo de la vida*. Fundamentación fenomenológica de una ética de la ciencia y de la técnica. José M. G. Gómez Heras, Barcelona, Editorial Anthropos, 1989, Pág. 304.

⁴³ Husserl, al inicio de sus reflexiones en la *Krisis* se pregunta si es posible hablar de una crisis de las ciencias dado lo continuo de sus éxitos, y nos dice, que el carácter científico de tales disciplinas está fuera de discusión, la crítica estaría en el plano ético-político, con la pregunta por la responsabilidad moral de las ciencias frente al hombre y frente a la sociedad.

⁴⁴ *Die Krisis... La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*. Editorial crítica. Barcelona, 1991. Pág. 6.

mismas, pero que también con su explicación objetiva y fisicalista del mundo, han acelerado la caída de los horizontes de valores de la modernidad, valores como la vida, la libertad, la razón y la justicia, junto con el hombre han perdido su sentido.

Estos cuestionamientos gracias a su carácter de generalidad y necesidad en la exigencia de una respuesta, parecen demandar -a juicio de Husserl- una solución racionalmente fundada⁴⁵. Estamos inmersos en el mundo y condenados a conferirle sentido a nuestra vida, la fenomenología nos hace recuperar aquí la intencionalidad filosófica que en posible pérdida por la reducción de todos los ámbitos de nuestra vida a la racionalidad científica, reaparece para ponernos en situación de auto comprendemos.

En solución a este interrogante -nos explica Guillermo Hoyos⁴⁶- Husserl nos propone un camino de la reflexión más radical y más originario que el propuesto por Kant. Volver a los orígenes de la ciencia en el mundo de la vida, en nuestra experiencia preobjetiva donde es posible explicitar la subjetividad como dadora de sentido y por lo tanto como subjetividad operante y práctica, que nos propone aprender a ver de nuevo al mundo.

⁴⁵ NOTA: Ciertamente que, el concepto de mundo de la vida ha de aparecer en el horizonte de una crisis de las ciencias, que desde el prejuicio objetivo naturalista, prejuicio que también encontramos en la filosofía, reduce el mundo a simple objeto de cuantificación y medida, cosa que no es del todo negativa, en cuanto nos ha permitido obtener dominio sobre la naturaleza en la supervivencia de la especie humana, pero tal idealización de la naturaleza, más allá de su aspecto utilitario se ha extendido a planos ontológicos de nuestro existir, pretende abarcar todas las esferas de la naturaleza humana y, no obstante, carece de un *telos* con el que pueda orientar al hombre. Y esto, porque es el hombre quien en realidad debe, desde el uso de su razón, que le otorga autonomía como individuo, orientar a las ciencias en un proyecto de vida con sentido. Esto es, en un horizonte ético que posea así mismo principios morales universalmente válidos, con los que se garantice que la libertad de unos tenga por límite los derechos de los otros. De este proyecto, sin embargo, fallido hasta el momento, Husserl como buen hijo de la ilustración, cree que es posible su realización sólo dentro de los límites de la razón. Distinguiéndose así de posiciones posmodernistas, escépticas, irracionales y técnico-utilitarias.

⁴⁶ *Los intereses de la vida cotidiana y las ciencias*. Hoyos, Guillermo, Ediciones de la Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, 1986. Pág. 28.

La tarea de la fenomenología sería aquí reconciliar a las ciencias con la vida, la técnica ha desplazado al hombre y al mundo del reino de los fines al reino de los medios, y por cuanto la técnica misma es incapaz de asignarse fines, la fenomenología, en cuanto ciencia del mundo de la vida, tiene ante sí la misión histórica de reorientar la técnica en una vida con sentido, lo que implicaría para el hombre una reflexión de compromiso ético y moral, en un rescate del valor y la significación de sí mismo y del mundo. Este último, que está allí antes de cualquier análisis que yo pueda hacer de él, es el medio natural y el campo de todos mis pensamientos y de todas mis percepciones explícitas, es allí donde las ciencias parten en sus teorías, pero también donde todo mi *ser* se hace posible y cobra importancia.

Sin embargo, para hacer aparecer al mundo de la vida, será menester desandar el camino que las ciencias han recorrido, con la aplicación del método fenomenológico de reducción o suspensión del juicio. En este caso, del juicio que las ciencias han planteado sobre el mundo, lo que nos lleva consecuentemente al suelo de donde germinan las teorías, a saber, nuestra experiencia de mundo, la que más allá del sentido sensualista de una empiria sensible del mundo físico, compone también un acto de la conciencia. Esa que descubre el sentido de las vivencias dentro del mundo en el que las mismas se inscriben, de allí que el mundo físico no agote su significado, puestas en conexión con el mundo precientífico y preposicional, las vivencias son *una realidad, rica, polivalente y compleja*⁴⁷.

Podríamos hablar de un mundo de la vida en relación con la cultura, la historia, el lenguaje, los valores, etc. De hecho es posible, siguiendo a Gómez Heras⁴⁸, encontrar cuatro significados del concepto de mundo que maneja la fenomenología: *Mundo como naturaleza o Phisis*, que es el

⁴⁷ *El a priori del mundo de la vida. Fundamentación fenomenológica de una ética de la ciencia y de la técnica* José M. G. Gómez Heras, Barcelona, Editorial Anthropos, 1989, Pág. 315

⁴⁸ *Ibid.* Pág. 323.

concepto de mundo propio de la físico-matemática y las ciencias objetivas, con el que se expresa el complejo de cosas espacio-temporales. Situando al hombre en cuanto cosa física, susceptible de ser comprendido a la manera como lo es el mundo físico. Otro concepto de mundo es el *antropológico-cultural*, que en oposición al primero encuentra las experiencias en el hombre, quien transforma al mundo con su trabajo y sus acciones, quien le valora con sus opciones, quien lo interpreta con sus ideas y le describe con sus palabras y manifestaciones artísticas. Este es el mundo de los valores, del *telos*, de la libertad, aspectos que encontramos relacionados con las dos últimas clasificaciones de un *mundo como sociedad*, pues son creaciones humanas inscritas en un tiempo y espacio particular que sería el *mundo como entorno vital*.

Vemos hasta aquí, que desde el imperativo metodológico del rescate del mundo de nuestras experiencias vividas, la fenomenología nos orienta a los horizontes de valor y significado de nuestra existencia, desde aquella dimensión que con los sentidos nos brinda ese contacto sensible, pero original y significativo de mundo, se devela el urdimbre de los fuertes lazos que entre este último y el sujeto se estrechan. Ese mundo de nuestras experiencias vividas que comparte con el universo religioso, ético, estético, y cinematográfico, como ya veremos, la donación de nexos de sentido y finalidad, nos abre un campo inagotable de investigación fenomenológica.

Aunque, la fenomenología al modo en que la pretende Husserl como filosofía, es ciencia o saber riguroso que se ocupa de la totalidad del ser que encontramos hoy reducido por la objetivación de las ciencias; de la pregunta por la idea del bien que se coloca nuevamente sobre la palestra, en ocasión a la crisis de las ciencias que dan evidencia de la crisis de los valores de la cultura moderna, del mismo modo exige la justificación absoluta de sus postulados, con una idea fuerte de la verdad y de una reflexión radical y libre

de supuestos. Pero fenomenología es ante todo un método, como explica Guillermo Pérez La Rotta⁴⁹, la fenomenología *se pone en la mira* de la existencia de sus objetos, tomando distancia de las abstracciones y supuestos de las ciencias que se elevan por sobre nuestro mundo vivido a modo de mediaciones con las que operamos utilitariamente en nuestro entorno, para captar y develar tras los objetos de la experiencia, las intencionalidades que se entretajan como donaciones de sentido y finalidad de éste, el mundo de nuestras experiencias sensibles.

En lo que sigue, me ocuparé demostrar desde la descripción que del mundo de la vida hacen autores como Maurice Merleau Ponty, en su investigación fenomenológica con interés en la percepción, cómo el rescate de nuestro mundo vivido en atención a lo significativo de nuestra experiencia perceptiva, bien podría ser extrañeza de lo que nos presenta el cine, que desde la particularidad de su representación de las cosas, como hemos insinuado ya, reproduce nuestras experiencias perceptivas de mundo. La imagen en movimiento nos transporta con el lente de la cámara a un universo hasta hacernos sentir que estamos inmersos en él. *Todo es ilusión, como en el arte milenario. Pero ilusión construida sobre la base de un tinglado que le confiere inmanentemente las propiedades de una percepción real.*⁵⁰ ¿Podría esto, no obstante, ofrecernos una manera distinta de abordar el fenómeno cinematográfico hasta el punto de reconocer en el cine un valor fenomenológico en sus imágenes y representaciones, en el imperativo de conferir sentido a nuestro mundo y de reconocer a la fenomenología como —eso que hemos llamado la **filosofía del cine?**

⁴⁹ *Génesis y sentido de la ilusión filmica*. Siglo del Hombre editores, Universidad del Cauca. Bogotá, 2003

⁵⁰ *Ibid.* Pág. 15

7. *Maurice Merleau Ponty, la percepción como síntesis sujeto-mundo, y un cine al servicio de la fenomenología.*

Sin duda *somos en el mundo*, tanto como éste lo es para nosotros. Maurice Merleau Ponty, quien interesado en la continuación de la empresa filosófico-humanista que inició Husserl por la recuperación del horizonte de significación del mundo y de la subjetividad, nos deja leer en su texto *Fenomenología de la percepción que somos de punta a cabo referencia al mundo*⁵¹, que no es puro ser, sino ese sentido que se transparenta en la intersección de mis experiencias con la de los otros, develando así, tras el campo de mis percepciones vividas, los lazos de nuestro mundo subjetivo e intersubjetivo. Para este filósofo la complejidad del ser humano no puede ser explicada desde una postura reduccionista, ni unidimensional, lo humano surge concretamente de una relación biunívoca entre el yo y el mundo, no existiendo preponderancia ni de uno ni de otro en el concepto del hombre.

La intención filosófica de Merleau Ponty apunta a buscar y desenmascarar las realidades concretas ocultadas por teorías que en ciertos casos mantienen un dualismo inadmisibles, y en otros casos intentan solucionar tal dualismo reduciendo un tipo de realidad o de pensamiento a otro. A la luz de esta tendencia hacia lo concreto deberán rechazarse filosofías que, como el cartesianismo parten de la diferencia entre substancia pensante y substancia extensa. Deben rechazarse, además, las implicaciones o bien incorrectas interpretaciones de filosofías como las de Jean Paul Sartre, el cual ha situado el análisis filosófico sobre nuevas bases (influyendo en el mismo Merleau Ponty), pero cayendo una vez más, en un nuevo dualismo: el de lo *En-sí* y el *Para-sí*. El enfoque de Merleau Ponty aunque existencialista como el de Sartre evita ciertos inconvenientes de tal pensamiento, en particular los derivados de su absolutismo, donde el *Para-sí* sartreano pese a ser

⁵¹ *Fenomenología de la percepción*. Maurice. Merleau Ponty, Editorial Planeta Agostini, Barcelona, 1984. Prólogo.

concebido como un concepto con el que se supera la dualidad sujeto-mundo, resulta hacer del primero una conciencia-testigo, un ser interior opuesto al ser del mundo.

Empero, Merleau Ponty se opone a toda concepción de la conciencia como interioridad, lo mismo que a la concepción del cuerpo como una cosa, sin importar cuales sean los matices de tal cosidad. En realidad nuestra conciencia se encuentra verdadera y efectivamente comprometida con nuestro mundo, lo que se hace manifiesto cuando, según el autor, se someten a análisis las estructuras del comportamiento y de la percepción. Merleau Ponty piensa que los hechos que proporcionan la ciencia deben ser admitidos, pero ello no equivale a admitir los supuestos ontológicos de las teorías científicas (entre las que el autor menciona el *Behaviorismo* y la psicología de la estructura o la *Gestaltpsychologie* en cuyas investigaciones se apoya), las que fuerzan con frecuencia los datos para ajustarlos a dichos supuestos. Una nueva ontología más fiel a la realidad muestra, en cambio, que hacer del hombre una pura subjetividad o una serie de comportamientos de índole supuestamente objetiva, equivale a una ruptura del ser unitario del hombre.

La unidad del ser del hombre es a la vez la de su inserción en el mundo, de allí las palabras del autor: "*Le homme intérieur ne existe pas.*"⁵² Esta frase aunque negativa entraña también una afirmación, a saber, que existe un hombre efectivo, real y concreto, que no se limita a poseer conciencia y cuerpo, sino que es conciencia y cuerpo, o bien, conciencia-cuerpo. Con ello se critican no sólo las interpretaciones psicológicas usuales del ser del hombre, sino también las filosofías clásicas, ya sean empiristas o racionalistas, ya sean realistas o idealistas.

⁵² *Phénoménologie de la perception*. Maurice Merleau Ponty, Paris, Gallimard, 1945. Prologue.

Pues bien, una investigación fenomenológica como la procura Merleau Ponty, es posible por haber en el mundo percibido la forma de las relaciones diversas de los elementos de la percepción, formas que son captadas por los hombres de acuerdo con sus situaciones en el mundo, pero ello contrario a relativizar la percepción le otorga consistencia objetiva, pues permite construir sobre ella el mundo de la reflexión. La percepción no es una ciencia del mundo, una toma de posición deliberada, ni siquiera una sensación considerada como enteramente individual-subjetiva, ni un acto de la inteligencia, sino aquello que enlaza una y otra en la unidad de la situación. Es el trasfondo sobre el que se destacan todos los actos y que todos los actos presuponen; lo que explicaría, dicho sea de paso, que la verdad incluyendo la del tipo lógico-matemático no sea intemporal, sino algo reconocible por todo el que participa en una situación dada.

Tras el afán de la recuperación de la realidad completa, que es negada por la reducción que con las ciencias se hace de la conciencia a la cosa, y que con ciertas filosofías, se hace de la cosa a la conciencia, procura Merleau Ponty develar que, existe un mundo por causa del hombre que le percibe, pero también, que el hombre es en el mundo, que es en éste, donde se conoce y se da a conocer de forma sensible y significativa, por lo que el cuerpo consecuentemente será mi punto de vista sobre el mundo en la constante inserción del mismo mediante la percepción, a la que Merleau Ponty considera como una síntesis entre sujeto y mundo, una síntesis práctica que me revela la significación de mi cuerpo como punto de encuentro entre el ego y el mundo de la vida. Lo que cree Merleau Ponty, nos permitiría afirmar que antes de un yo soy, tras las reducciones fenomenológicas sólo encontramos un yo percibo, un yo pre-personal y antepredicativo, alejándose de esta forma de la concepción tradicional del ego, Merleau Ponty procura derribar los dualismos sujeto-mundo y alma-cuerpo.

Pero, sépase que para llegar a estas conclusiones fue necesario, asumir a la fenomenología como método en el rescate de la *Lebenswelt*, la suspensión o reducción del juicio de la tradición filosófica que considera al cuerpo como un añadido al verdadero ser del hombre, que está en el espíritu. Así como también, otra suspensión del juicio de la postura de la anatomía, la fisiología y hasta de nuestra concepción psicofísica del cuerpo, que le hacen ver como una simple suma de partes. En oposición a esto por ejemplo, tendríamos que reconocer que a diferencia de ocupar una posición en el espacio, como cuerpo, nos situamos en el mundo, constituimos puntos de referencia intencional, por lo que nuestros gestos, palabras, actos y silencios, entrañan inagotables y particulares intencionalidades. Esta es básicamente la orientación que Merleau Ponty hace de los textos de Husserl, en tanto inscribe su preocupación existencialista en el marco de la reflexión fenomenológica, llevándonos a descubrir al cuerpo y a la percepción como los trasfondos significativos que orientan originalmente *la trama de mundo e intersubjetividad que somos*.⁵³

Podríamos, sin embargo, preguntarnos hasta aquí qué relación tiene todo esto con el universo cinematográfico, y tendríamos que contestar ciertamente que todo. Por cuanto la investigación crítica de Merleau Ponty no se limita a las teorías tradicionales de la percepción o siquiera a las grandes tesis filosóficas sobre la estructura de la realidad y los modos de conocerla, sino que afecta a todas las nociones morales, a todas las nociones clásicamente metafísicas como el espacio y el tiempo, y a todas las manifestaciones humanas como el lenguaje, el juicio y las formas culturales y artísticas. Develando así con relación a esta última y en la particular atención que merece el fenómeno cinematográfico, cómo el cine, reflejo de nuestro

⁵³ *Genesis y sentido de la ilusión fílmica*, Pérez La Rotta, Guillermo. Siglo del Hombre editores, Universidad del Cauca. 2003, Bogotá. Pág. 10.

mundo perceptivo; reproduce con la realidad de sus imágenes no sólo al mundo de nuestras experiencias vividas, sino que también nos vincula a la relación de significación con él, donde cada ángulo de la toma, cada posición de los cuerpos, cada movimiento de la cámara y de los personajes, cada tiempo (presente, pasado y futuro) implicado en las historias, contiene en el encuentro sujeto-mundo que posibilita nuestra percepción, la intencionalidad del reflejo fílmico, un decirnos algo, un cierto significar.

Así, desde este horizonte conceptual postulamos entonces que, por cuanto la representación de las imágenes del cinematógrafo, y posteriormente del cine (como medio de complejas características narrativas), reproducen la forma de la síntesis sujeto-mundo de la percepción humana, gracias a su carácter de perspectiva y de realidad; así como por su conocida pretensión de ser un reflejo de nuestro mundo vivido, el cine es el campo ideal para un examen fenomenológico de nuestra percepción. En tanto que, con la mirada nos lanza al redescubrimiento del mundo vivido, de nosotros mismos, de nuestra significación, como seres de y en movimiento, espaciales y atravesados por el tiempo. En aquello que Guillermo Pérez La Rotta denomina *El simulacro de nuestra propia inserción motriz, sensible y significativa en la realidad*⁵⁴

8. El cine y el mundo vivido de nuestras experiencias perceptivas.

La representación de las imágenes en movimiento de la ficción fílmica encuentra en el asombro, su relación con nuestras primeras experiencias del mundo vivido. *"Pueden ser palabras que embelesan con su raro poder a medida que las expresa en su canción, sensación agradable en el cuerpo al ser columpiado, masa de plastilina en la mano que dispone o luna que*

⁵⁴ *Ibid.* Pág. 48.

aparece insólita ante la mirada"⁵⁵. Así también el reflejo fílmico nos sorprende con un movimiento que restituye la corporalidad y la vida que había fijado la fotografía. Los objetos parecen tener vida propia, *resaltan en ellos una presencia que llnda con la magia*; las imágenes, de cierta forma se sustancian, se convierten en cosa corporal, la imagen moviente se arranca de la pantalla.

Si bien, la imagen del cinematógrafo es la propia imagen fotográfica, será el movimiento lo que le confiera su dimensión perceptual y real. Si a la fotografía se le atribuye el eternizar los instantes, al cinematógrafo le debemos el don de conferir vida con el movimiento. De hecho, es este (el movimiento) el que permite diferenciar al cine del cinematógrafo. Que con relación al primero, a juicio de Edgar Morin⁵⁶, presenta un carácter más objetivo en virtud del marco espacio temporal de su registro. Posteriormente, el cine rompe con tales fronteras, al captar a los objetos desde ángulos inusitados, amplía la imagen hasta resaltar los detalles o bien hasta desdibujarlos, la cámara salta de un lugar a otro, *circula, avanza, retrocede, navega*⁵⁷, va también de un plano a otro, ya a otro tiempo, a otro espacio. Con el montaje nos enfrenta a un proceso perceptivo que va de lo fragmentario a la unidad, que como nuestra forma misma de percibir nos ofrece totalidades, introduciendo con su movimiento organizado, un ritmo, allí donde no había mas que sucesión de escenas, planos e imágenes.

Ocupamos nuestros asientos, escuchamos la música de inicio, tras apagarse las luces... *Voilà!*, ocurre el milagro. ***El cine es movimiento***, pero seguido por nuestros ojos. Pues, permanecemos quietos y observamos como si lo viéramos todo a través de una ventana. *La cámara en movimiento combina y*

⁵⁵ *Ibíd.* Pág. 18.

⁵⁶ *El cine o el hombre imaginario.* Morin, Edgar. (Traducción de Ramón Gil Novales), Barcelona, Editorial Seix Barral. 1972.

⁵⁷ *Ibíd.* Pág. 164.

mezcla las aprehensiones fragmentarias y plurifocales. Indaga y revolotea por todas partes [mientras el ojo del espectador restituye y condensa]⁵⁸.

Pero, sépase que el lente de la cámara se adelanta a nuestros ojos en la percepción de las cosas, realmente su percepción es ya modelada y estilizada en virtud del relato que compone una visión psicológica y afectiva. Desde las distintas significaciones de los ángulos de una toma, la cámara me envía a la aprehensión de un espacio, bordeándolo, envolviéndolo, tomándolo desde aquí o desde allá, elaborando espontáneamente una síntesis perceptual del mismo, aportando realidad a la reproducción de las imágenes en el cine, porque en mi experiencia diaria de mundo, el percibir ocurre indefectiblemente desde un punto de vista. La aprehensión visual es siempre un juego de contrates, de ausencias y presencias, cercanías y lejanías. Accedemos sí, a la realidad, con integridad, pero bajo un aspecto que inevitablemente se me ofrece como parcialidad. El mundo es una totalidad que percibimos desde nuestra condición de perspectiva. Condición que no es extraña para el cine.

Ya había dicho Edgar Morin que: *se concibe que el cine haya exaltado y privilegiado al movimiento (...) en tanto que el mismo es (...) la potencia decisiva de la realidad (...) en él y por él son reales el tiempo y el espacio*⁵⁹.

Si bien, en nuestra continua acción perceptiva, movimiento, tiempo y espacio se nos ofrecen como un todo en la unidad de la experiencia, una mirada filosófica exigirá abordarlos de forma separada para descubrir desde el valor fenomenológico del film, la intencionalidad primaria de éstos; ya del movimiento como totalidad expresiva para el hombre, que presa del encantamiento de su propio reconocimiento como ser kinesico, encuentra en él mismo los atributos de la subjetividad y la conciencia humana.

⁵⁸ Ibid. Pág. 166

⁵⁹ Ibid. Pág. 175

Ya del espacio, que cual vivencia del cuerpo nos hace aparecer en el horizonte de profundidad y perspectiva como dimensiones de nuestro encuentro significativo con el mundo. Ya del tiempo, que como forma de revelación de la intersubjetividad, transita a la par o bien al servicio de la narración en el film para mostrarnos que los hombres nos encontramos atravesados por el tiempo, observamos nuestra vida (al igual que en el cine) como un discurrir, esto es, *el manar de nuestra propia existencia, comprendida como un campo de presencias físicas, que discurren aquí y ahora, en el medio de la sensibilidad*⁶⁰(...) Un fluir en el que se extienden los lazos entre nuestra conciencia y temporalidad.

9. Flash back: epojé, percepción, conciencia y sentido. La fenómeno - logía frente al cine como método de implicación existencial.

Pues bien, hasta aquí espero haber abonado el terreno para, al investigar desde el evidente carácter fenomenológico del reflejo fílmico como ocasión propicia para ilustrar los caracteres fundamentales de la percepción, sentar las bases de lo que considero hace posible la relación o punto de encuentro entre la filosofía y el cinema. He de reconocer, que anunciar esto del séptimo arte nos exige de alguna forma la elucidación de aquello que hemos señalado como su componente fenomenológico, y para ser más exactos de un tipo de fenomenología cuyo interés es la percepción. Tiempo, espacio y movimiento son términos recurrentes en el cine y en una fenomenología del tipo que nos ocupa. Recordemos el reclamo presentado a la filosofía con el que abordamos el tema. En este, Jean Epstein (un reconocido cineasta francés) nos insta a prestar atención a las particularidades de la representación de las cosas propias del cine. Es aquí, que me he

⁶⁰ *Génesis y sentido de la ilusión fílmica*, Pérez La Rotta, Guillermo. Siglo del Hombre editores. Universidad del Cauca. 2003, Bogotá. Pág 21.

cuestionado por la posibilidad de una consecuente reflexión de las cosas por parte del mismo, y en búsqueda de una respuesta a tan contundente pregunta, no he querido presentar, sirviéndome de trabajos como los de Guillermo Pérez La Rotta,⁶¹ otro enfoque que posibilite el nexo entre cine y filosofía, que no sea el de la fenomenología.

A mi juicio, es posible tal correspondencia en tanto que para ambos el mundo de la vida juega un papel preponderante. Podríamos afirmar que el cine se encuentra *al servicio de la fenomenología*, pues busca ser un reflejo de nuestro mundo vivido, no importa si la historia es épica o fantástica, los personajes y hasta los objetos pueden adquirir características humanas con las que podemos identificarnos, las historias aludidas en un film apelan siempre a nuestra condición, a nuestro mundo, a nuestras circunstancias, nos dicen algo que, solo dentro de un horizonte de sentido compartido es posible comprender.

Por otro lado, la Fenomenología puede ser vista como *la filosofía del cine*, esa reflexión de mundo que al igual que la reproducción imaginante del cinema, nos pone en contacto con nuestro entorno vital, en un retorno a la cotidianidad y su valía, con la que observamos al mundo de la vida como *fundamento de sentido, finalidad y significación*. El mundo de la vida Husserliano es sí, ese conocimiento compartido y atemático del que no se discute, y sobre el que las ciencias construyen sus teorías. Pero el mundo de la vida es también el conjunto de nuestras experiencias vividas, esa experiencia original en la que nuestra conciencia se llena de la cosa misma, como evidencia primera. Destacando en éstas, aquella actividad subjetiva y significativa; esto es; la percepción, que la cámara filmadora comparte con

⁶¹ *Ibid.*

nuestros ojos, y que propone de antemano un mundo que esta allí mucho antes de toda reflexión que podamos hacer de él.

Ahora bien, si este mundo de la vida es el fundamento de sentido de las ciencias, esta última, como consecuencia, tendrá su verdad y finalidad no en sí misma, sino en el hombre de la cotidianidad, el mismo que es víctima de la instrumentalización de las ciencias y quien hace uso de sus resultados. A juicio de Husserl este sujeto de la cotidianidad bajo una actitud objetiva (que nuestro filósofo denominaba actitud natural por ser la más común), asume la realidad puesta allí delante de él, sin cuestionar su legitimidad ni fundamento. En tal postura el hombre se dirige a la cotidianidad como mundo de objetos independientes de la subjetividad. Los coloca fuera de sí creyendo que de hecho éste sólo aparece en virtud de la reflexión, todo se presenta ante mí como algo que *es*, presuponiendo que el mundo en general *es* y que por lo tanto puede llegar a ser objeto de experiencia para un sujeto que está en el mundo.

Mas, si me pregunto – nos explica Guillermo Hoyos –por el sentido de la tesis general de la actitud natural, por ese “es” que determina no sólo el sentido de la realidad de todo en el mundo, sino también el sentido de todas las cualidades, de todos los valores de lo que hay en el mundo, me encuentro con que este “es” no tiene el sentido de objetividad que reclaman las ciencias para sus objetos, sino que su fundamento es anterior, radica en la opinión, en el sentido de doxa que ya conocieron los escépticos.⁶²

Es en este contexto, que Husserl nos ofrece el uso metodológico de la *epojé* y de la reducción fenomenológica. *La epojé es suspensión de la actitud natural, desconexión de su “es” objetivante⁶³*. El realismo ingenuo de las

⁶² *Los intereses de la vida cotidiana y las ciencias*. Hoyos, Guillermo, Ediciones de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1986. Pág.43.

⁶³ *Ibid.* Pág. 34.

ciencias nunca se preguntó por ese "es", nunca se detuvo en sus teorías del conocimiento a prestar atención suficiente a la experiencia del mundo.

Pero esta suspensión del juicio es solo el primer paso en la aplicación del método, Husserl realmente nos propone tres clases de reducciones, una primera y externa con la *epojé*, con la que, como hemos visto se prescinde de la existencia transfenomenal de la cosa en sí del mundo, una segunda reducción que Husserl denomina *eidética*, con la que del fenómeno hacemos aparecer al *éidos* o esencia de la cosa presentada, prescindiendo de elementos concretos y accidentales que aparecen con el fenómeno, pero que no le pertenecen estrictamente, y por último estaría la reducción trascendental con la que se descubre la evidencia incuestionable del sujeto de conocimiento y la intencionalidad que se media entre éste y el mundo de los objetos cognoscibles.

La *epojé* es etimológicamente duda (*εποχή*), Sin embargo, realizar una *epojé* es para Husserl algo más que dudar, implica suspender (colocar entre paréntesis) el juicio sobre todo lo que nos dicen las doctrinas filosóficas con sus debates metafísicos que carecen de conclusión. Es decir, que las doctrinas filosóficas, los resultados de las ciencias, y nuestras creencias más corrientes que suponemos en la vida cotidiana y que componen la actitud natural, no pueden constituir puntos de partida indudables de una reflexión, en la exigencia Husserliana de una filosofía como ciencia rigurosa.

La *epojé* es la depuración del fenómeno. Mas, cabe aquí preguntarnos con Husserl si existe algo que pueda resistir a los embates de tal depuración, si existe algo de lo que no se pueda dudar, algo cuya evidencia no nos permita ponerlo entre paréntesis, y es así que nos topamos con la conciencia o subjetividad, aquello ante lo cual se manifiesta todo lo que aparece ante nosotros, la conciencia, será no sólo la realidad más evidente; sino también

el fundamento mismo de la realidad en tanto que el mundo estaría constituido por la conciencia; dicho de otra forma, ésta le otorga significado al mundo, no tenemos otra cosa del mundo que la conciencia de su aprehensión, podríamos dudar de la existencia de todo excepto de que hay un mundo que permanece en nosotros como percibido. Esta es la razón por la que se justifica la importancia de investigaciones fenomenológicas de la percepción como las que realiza Maurice Merleau Ponty, en tanto la fenomenología nos insta a volver a las significaciones que entrañan nuestras vivencias, tendremos que comenzar por la vivencia perceptiva que es el germen mismo de nuestras experiencias significativas de mundo.

Todo este carácter subjetivo y significativo de nuestra experiencia original de mundo, es un tema que procuraremos tratar en adelante. Por ahora, bástenos reconocer que la empresa filosófica que Husserl inauguró, nos abre el camino al mundo de la vida que ocupa nuestra investigación; el suyo, es un esfuerzo reflexivo con el que se procura recapturar las fuentes genuinas de nuestra experiencia, un esfuerzo crítico en vistas a remover las idealizaciones que como construcción de las ciencias, pesa sobre nuestra experiencia original de mundo. La hipocresía de la actitud natural que denuncia la *epoché*, radica en que las ciencias creen encontrar elementos trascendentales que justifiquen su objetividad por fuera del mundo fenoménico, siendo este en realidad el punto de inicio de sus análisis de mundo.

Así, en férrea crítica al positivismo científico, la fenomenología procura dar cuenta de ese mundo fenoménico y del fenómeno. No entendiendo por este último otra cosa que aquello que aparece ante nosotros con la percepción. Pero esta vuelta al fenómeno entraña una particular intencionalidad filosófica. Como bien lo explica Guillermo Hoyos, gracias a la *epoché*...) yo suspendo— como génesis de toda experiencia—la supuesta objetividad en sí y para sí

del mundo y me vuelvo hacia lo único que tengo del mundo, conciencia de él. Mi conciencia de mundo es el flujo de vivencias intencionales como representaciones originadas en la subjetividad.⁶⁴ De este modo, me vuelvo a los orígenes de mis experiencias perceptivas, horizonte de mis vivencias de conciencia donde conservo todo lo que compone mis experiencias del mundo, así como su *valor **significante y de sentido***. Los pájaros como percibidos, las personas como amadas, las personas como valiosas, etc.

Vemos, señala Merleau Ponty,⁶⁵ que lejos de ser, como se ha creído, la fórmula de una filosofía idealista, la reducción fenomenológica lo es de una filosofía existencial. Contrario al sensualismo que reduce el mundo a sensaciones o estados de conciencia, y al idealismo trascendental, que reduce el mundo al hacerlo aparecer sólo como correlato de nuestro conocimiento, la reducción que procura la fenomenología tiene por empresa hacer aparecer al mundo tal cual es. Pero entonces habrá que entender que el mundo no es lo que pienso, sino lo que vivo. Que lejos de existir algo como un ser interior lo que encuentro es un ser en el mundo, con su contexto, con sus circunstancias, con sus historias. Y es que como en el cine somos aislados para que reaparezca ante nosotros un mundo similar al de nuestra cotidianidad pero repleto de significación en sus relatos, así también, con la aplicación del método fenomenológico aparece un mundo ante mí a la espera de develar su entramado de signos y significaciones. Lo que nos muestra, como ya veremos, que el cine y la praxis filosófica no son desacordes, si vistos ambos desde la óptica fenomenológica encontramos en común que la develación de la dimensión prepersonal, preobjetiva o precientífica de nuestro mundo y su *significación* ocupa un papel protagónico en sus sentidos y propósitos.

⁶⁴ *Ibid.* Pág. 45.

⁶⁵ *Fenomenología de la percepción*. Maurice Merleau Ponty, Editorial Planeta Agostini, Barcelona, 1984. Prologo.

10. Significar al mundo: tarea de un cine y una filosofía fenomenológica

He aquí el carácter significativo de ese mundo de la vida que comparte la fenomenología y el séptimo arte. Si como dice Merleau Ponty la verdadera filosofía consiste en aprender a ver de nuevo al mundo, en ese sentido contar un cuento y por qué no; hacer un film, puede significar el mundo con tanta o quizá más profundidad que un tratado de filosofía.

En adelante, queriendo aproximarnos a una explicación de cómo es esto posible, es decir, de cómo el cine comporta la significación de nuestras experiencias vividas, pretendemos desarrollar un análisis de los elementos fenomenológicos del mismo, centrando nuestra atención en lo que al movimiento se refiere, es decir, al carácter sensible y significativo de nuestra kinesis. Si bien, será menester dar cuenta también del tiempo y del espacio para explicar cómo, en qué medida, y en qué sentido, el cine logra reproducir la forma de nuestra percepción. Empero, lo primordial aquí será, al servirnos de la investigación que Merleau Ponty realiza en su libro *Fenomenología de la percepción*; destacar el papel que el movimiento juega en nuestra inserción al mundo (dicho de otra forma, en nuestra percepción), esto mediante el reflejo fílmico que como extrañeza del mundo vivido, remeda cual ojo que piensa, los elementos significantes, en el fluir de nuestra percepción visual.

La entrada a este mundo del que hablamos es constantemente realizada por una acción, por un ponernos en movimiento, intentaremos observar aquí cómo es que el movimiento ostenta un componente de significación que se hace patente en el film. Somos sin lugar a dudas seres kinesicos inmersos en un mundo igualmente kinesico, reconocernos como tales nos lleva a evidenciar que el cuerpo es génesis de subjetividad e intersubjetividad. Es

esto en especial, a lo que he de apuntar en la alusión al film *Tiempos Modernos* de *Charles Chaplin*, con lo que pretendemos ejercitar el examen fenomenológico que posibilita un film como este que, cual orbe de signos, con su particular narración visual reproduce los caracteres fundamentales de la percepción en la acuciante y existencial tarea de donación de sentido a nuestro mundo.

11. El cine: Un logro del pensamiento objetivo a beneficio de la experiencia preobjetiva.

El cine, y sobre esto no hay discrepancias, es en sí mismo una síntesis de muchas cosas. En él convergen la pintura, la danza, el teatro, la música, el canto, la literatura, la fotografía, entre otras artes. Pero, lo que quizás hasta hoy se ha ignorado respecto al cine, es que también es una síntesis entre el pensamiento objetivo y su contrapartida, cuyo descubrimiento debemos a la fenomenología y que es, la experiencia preobjetiva. El mundo de la vida es para Husserl todo lo opuesto al mundo que las ciencias conciben. Quién diría, sin embargo, que podría el cine lograr si al menos no una conciliación, sí un encuentro entre ambas.

Que el cine es producto de los adelantos técnicos en el área de la fotografía y la persistencia retiniana, no tiene discusión. Después de todo, Louis Lumière y su hermano Auguste no eran más que hombres de ciencia que trabajaban en la empresa de material fotográfico de su padre en Lyon Francia, quienes con poca fe en su propio invento *El cinematógrafo*, llegaron a desestimarlo hasta el punto de pensar que sería rechazado por el público francés de aquel café parisino, que fuese testigo de su debut, ignorando el potencial de lo que observaban, los presentes se entregaron juntos a soñar con los ojos abiertos por vez primera. Soñaron un antiguo sueño, ese que inspiró a los hombres de Java a pintar jabalíes con ocho patas, que animó la

creación de las sombras chinescas, la linterna mágica y demás inventos anteriores al cinematógrafo, ese sueño que aún inspiran aquellos juegos de nuestra infancia, con aviones, carros y motos impulsadas por nuestra mano. La recreación del movimiento tiene ciertamente una dimensión casi mágica, dimensión que sólo puede ser explicada por la significación que nuestra experiencia preobjetiva, prepersonal y perceptiva del mundo de la vida, aporta como sentido a nuestra existencia y a nuestro cuerpo.

12. Una historia del cine atravesada por el movimiento o de cómo lo continuo nace de lo discontinuo.

La historia del cinematógrafo⁶⁶, al igual que todas las historias, debe ser entendida como un proceso de larga duración, un proceso en el que adelantos e invenciones de la fotografía, convergen, desde varias épocas y latitudes para hacer posible la cinematografía, y si bien hemos de reconocer que con el cinematógrafo de los Lumière se da inicio al espectáculo público que hoy conocemos como el cine, ya en otros lugares los inventos parecían dirigirse en esa dirección. En Norte América, Thomas Alva Edison por ejemplo con los *Nickelodeon*, aquellas máquinas que con una moneda, tras girar constantemente una palanca y asomarse a un visor, permitían a un espectador disfrutar de una pelea de boxeo o de un espectáculo de baile, ofrecían básicamente el mismo concepto de diseño que el *cinematógrafo*, con la única diferencia que las imágenes del *Nickelodeon* sólo podían ser vistas por una persona, el invento de Edison nos deja ver cómo desde sus inicios ya el cine mostraba su capacidad comercial y de entretenimiento.

Los franceses por su parte lograron encontrar rápidamente en el cinematógrafo un potencial artístico a desarrollar, claro está, que no fueron los artífices del invento en cuestión los que se apercebieron de tal potencial,

⁶⁶ Ver a Gubern Roman, con su *Historia del cine*, 2 tomos, Barcelona, Baber, 1989.

esto en realidad lo debemos a un francés llamado Georges Méliés, quien se interesó en recrear historias, agregando teatralidad a las imágenes del cinematógrafo, que en su inicio solo fuesen la reproducción de la vida en una fábrica o el registro de horas de juego, o las imágenes de un accidental baño con manguera. Con Méliés se integran los primeros (aunque rústicos) trucos de cámara, apariciones y desapariciones, los primeros decorados, montajes y vestimentas, adornando las primeras historias que recapturaran nuestras fantasías, con una aventura al espacio donde el cohete termina en el ojo de la luna, una expedición a las cavernas lunares, el contacto del tercer tipo con los espantosos *sélénites*, estrellas con rostros, la recreación del horizonte y la infinitud del espacio, escenas de su film más conocido, *Un voyage dans la lune*.

Bien podría afirmarse que en esencia lo que hoy conocemos como cine, en su pretensión narrativa tiene inicio con Méliés. Sin embargo, si lo que queremos es dar cuenta de la dimensión de la experiencia preobjetiva del cuerpo, del tiempo, del espacio, y particularmente del movimiento en el reflejo fílmico, tendremos que ubicarnos históricamente mucho antes del cinematógrafo, esto es, en el desarrollo de la fotografía, aquella etapa en la que la descomposición del movimiento del registro fotográfico tenía un objetivo distinto al de retratar un instante memorable.

Nos referimos por ejemplo, al caso del Belga Joseph Plateau quien estudiando en el año de 1832 la persistencia retiniana, el fenómeno que permite ver a un objeto luminoso aun cuando cerramos nuestros ojos, inventa el Phenakistiscope o Praxinoscopio que demuestra la posibilidad de recomponer el movimiento mediante una sucesión de imágenes, gracias a la capacidad de retención de la retina humana, esto se lograba mirando uno solo de los pequeños espejos que componían el aparato y que reflejaban una sucesión de imágenes giratorias. Con el tiempo se sumarían los aportes del

fisiólogo Etienne-Jules Marey, quien trabajó sobre la aplicación del registro fotográfico para perfeccionar la rapidez de la captura de las distintas fases de movimientos periódicos, como en el año de 1865 se hiciera con el corazón y el péndulo.

En un intento por fijar los momentos con el fin de observar y estudiar la continuidad de los objetos en movimiento, se realizaron muchos avances en los equipos fotográficos para aprehender mas rápidamente los instantes, y aminorar el tiempo de captura de los mismos a segundos. Uno de estos avances en particular se mostraría con las fotografías que Edward James Muybridge en el año de 1878. Estas tuvieron por objeto comprobar si en algún momento de su carrera un caballo mantenía las cuatro patas en el aire. Excéntrica curiosidad que, sin embargo, rindió sus frutos, pues como Pérez La Rotta nos lo explica: *Muybridge dispuso una serie de cámaras paralelas a la trayectoria del caballo, de modo que cuando este pasaba por cada unas de ellas se disparaba el obturador y la placa registraba una fase del movimiento...*⁶⁷. He aquí, sin embargo, lo grandioso de este logro técnico, por cuanto aquello que sirvió para aislar las diferentes fases del movimiento, en el afán de estudio y análisis, que usualmente tiene por exigencia del método de observación la fragmentación de lo continuo y disección de las unidades, en esta ocasión daba lugar a todo lo contrario.

*Cuando Muybridge logró sus vistas animadas de un caballo al galope, la gente no creía en ellas, eran inverosímiles, no se concebía que esto pudiese ser posible...*⁶⁸ La evidencia de estas fotografías y su reproducción continuada, ciertamente debió resultar sorprendente, quizás porque aquellas personas ignoraban al igual que muchos de nosotros hoy en día, que aquellos adelantos inspirados en una visión científica de un mundo útil a los

⁶⁷ *Génesis y sentido de la Ilusión fílmica*, Pérez La Rotta, Guillermo. Siglo del Hombre editores, Universidad del Cauca. 2003, Bogotá. Pág. 41-42.

⁶⁸ *Ibid.* Pág. 43.

proyectos de la ciencia, podía rescatar el sentido de mundo que extrañamos en la misma. Esto es, el fluir del mundo de la vida, germen de nuestras experiencias de sentido que tienen por inicio el contacto que produce nuestro encuentro perceptivo con el mundo.

Produjo asombro el observar cómo, lo que en principio sólo fue (cual procedimientos regular de la ciencia) separación y disección de un instante en el tiempo, pudiera generar el manar de nuestras experiencias vividas a las que estamos acostumbrados a percibir a diario. Allí está el caballo al galope y no obstante sabemos que es ficticio, que su reflejo es muestra de lo real, pero sin lugar a dudas eso que vemos en la pantalla es sólo un reflejo, con todo, un reflejo tan real que para los contemporáneos del cinematógrafo, su existencia sólo podía ser asociada con la brujería.

El cinematógrafo y posteriormente el cine se encuentran desde su génesis atravesados por el movimiento, un movimiento que en principio con los adelantos técnicos en la fotografía, es aislado en segmentos y puesto bajo la lupa para su estudio, pero que con la reproducción continuada del cada vez más veloz registro fotográfico, hace realidad un objetivo aunque no previsto, tan anhelado desde tiempos primitivos, esto es, la recreación del movimiento que con el cine, con relación a las otras artes alcanza su perfección, gracias a su carácter de perspectiva y realidad, en la especial capacidad de la cámara para imitar la forma y significación de la percepción humana. El cine contiene desde su pretensión narrativa una significación en la utilización del cuerpo, del tiempo, del espacio y del movimiento, que son en nuestra percepción, los vectores donde la misma es posible y que al igual que en el reflejo fílmico representan para nosotros el horizonte donde nuestro mundo cobra valor.

13. *El reflejo filmico y el valor preobjetivo del cuerpo, del tiempo, del espacio y del movimiento.*

El cine en su desarrollo, entendería muy pronto el valor de una cierta perspectiva de la cámara, de una cierta posición del cuerpo, de un cierto tiempo comprometido con la historia, del movimiento que le atraviesa y reproduce, y que los personajes realizan en función de un sentido narrativo. El reflejo filmico es la ocasión perfecta para detenernos en el valor de significación que en la relación sujeto-mundo, nos confiere el acto perceptivo.

Como en el cine, un presente que constantemente se solidifica en pasado, pero a la vez se proyecta en futuro, permite reconocernos como seres concientes de nuestro tránsito en el mundo, un espacio en el que nuestro cuerpo es vértice de existencia donde cobra valor un aquí y un ahora, un movimiento con el que expresamos nuestro estado interior, que por efectos de la relación de mi cuerpo con el mundo, sería sin lugar a dudas un estado exterior, tristeza, aburrimiento y alegría son por cierto reflejados en nuestro cuerpo, con una mueca, una sonrisa o un baile frenético. El movimiento en el cine, al igual que en nuestra vida cotidiana, que es realizado en el horizonte de un espacio y tiempo, sería entonces en el ejercicio de percibir no sólo la forma como accedemos al mundo, sino también la especial vía por la que en él nos expresamos.

Maurice Merleau Ponty investiga desde las instancias tiempo, espacio y movimiento, la capacidad que con éstas tenemos en la importante y continua empresa de significar a nuestro mundo, con un cierto decir, con una cierta expresión que confirma nuestro *ser del mundo*, bajo la premisa de que *todo comportamiento humano tiene un sentido*⁶⁹. Aunque regularmente encontramos el valor de la subjetividad en un ámbito más cercano a la

⁶⁹ *Introduction à la psychanalyse. Freud.* Paris, Payot, 1922. Pág. 45. Citado por Maurice Merleau Ponty en su texto *Fenomenología de la percepción.* Pág. 175

expresión artística que a la reflexión académica. Con todo, como nos lo explica Pérez la Rotta: *La Fenomenología es un pensamiento muy cercano a la mimesis que procura el arte, que busca las fuentes genuinas de la experiencia. Aventurado en el seno cardinal del lenguaje, se lanza más allá de las construcciones abstractas de la ciencia para captar y describir los objetos de una experiencia en la desnudez de su elemental presencia, en las intenciones que pueden ellos tejer como construcciones de sentido y aportaciones de realidad.*⁷⁰

Es ésta la intención de Merleau Ponty, cuando en un examen de la significación del cuerpo en su temporalidad, espacialidad, y motricidad, amplía el campo de reflexión, que ya iniciara Husserl en cuanto al papel de las ciencias, cuyo motor: el pensamiento objetivo, ignora al sujeto de la percepción al concebir el mundo ya hecho, como medio contextual de todo posible acontecer, contexto en el que se ubica a la percepción como un acontecimiento más. Pero la percepción, es más que uno de esos sucesos que ocurre en el mundo, no podemos como lo intentaron los filósofos clásicos, describir la sensación y la percepción, ubicándonos fuera de la capacidad del percibir y sentir. Nuestra conciencia es siempre conciencia de algo. Algo con cierta intencionalidad hacia las cosas, que aparecen para nosotros gracias a la percepción y con la que también aparece nuestro yo ante el mundo. Por lo tanto, al preguntarnos por la percepción y su significación, en atención a la reproducción que de éstas hace el séptimo arte, nos ubicamos lejos del pensamiento objetivo, en el horizonte de lo preobjetivo y prepersonal, donde la intencionalidad del cuerpo, como un narrarnos algo, se hace tangible a cada experiencia sensitiva.

⁷⁰ *Génesis y sentido de la ilusión fílmica*, Pérez La Rotta, Guillermo, Siglo del Hombre editores, Universidad del Cauca, 2003, Bogotá. Pág. 18.

14. Cine es cuerpo.

*El propio cuerpo, nos dice Merleau Ponty, está en el mundo como el corazón en el organismo: mantiene continuamente en vida el espectáculo visible, lo anima y lo alimenta interiormente, forma con él un sistema.*⁷¹ Mas que tener un cuerpo somos realmente cuerpo, la visión de mundo de la ciencia no parece ayudar mucho en el reconocimiento de esta idea, de la tradición cristiana que concibe al cuerpo como inferior frente al espíritu hemos pasado a una concepción objetivada del cuerpo, donde el mismo, exento de valor significativo, es sólo una de las tantas cosas a las que podemos aplicar el método científico. Ciertamente el cuerpo es algo que podemos conocer, pero también, y esto es lo que quiero destacar, la espacialidad, la temporalidad y en especial la motricidad de nuestro cuerpo es sólo comprendida y confirmada por la vivencia que como cuerpos experimentamos.

Y es que nuestro cuerpo puede simbolizar la existencia por cuanto él mismo la realiza, su función es transformar en cosas las ideas, como expresión del comportamiento y conciencia encarnada o corporeizada. Evidencia de ello es la reacción a situaciones en las que los sujetos con ciertas actitudes patológicas, como la afonía y la anorexia, son víctimas y actores de un rechazo ya de la vida o del contacto social. Si con nuestro cuerpo podemos rehuir al mundo, es de hecho porque él mismo es nuestra puerta al mundo, el modo como nos ponemos en situación.

Un tanto de esto ocurre con el reflejo filmico, al que atendemos como viendo por una ventana, el cine está tan estrechamente ligado con el cuerpo que podríamos decir que el *cine es cuerpo*, pues pone en función al sentido de la síntesis visual que de las imágenes se realiza y porque al tiempo nos reenvía con la expresión corporal de los protagonistas a la significación de la

⁷¹ *Fenomenología de la percepción*. Maurice Merleau Ponty, Editorial Planeta Agostini, Barcelona, 1984. Pág. 219

narración comprometida con uno o varios tiempos y espacios, con distintos temas, con variados sentidos.

Cine es cuerpo, con el que entramos al mundo de sus historias y con el que las historias nos son narradas. Piénsese de hecho en los actores del cine silente quienes contaban solo con la kinesis de sus cuerpos para dar vida a sus personajes, con ellos, los filmes tenían un acento más teatral. En adelante con la aparición del cine sonoro y a color, la cinematografía toma distintos rumbos, con variantes en el estilo, la velocidad de la reproducción, las locaciones, la introducción de los adelantos de la cámara filmadora (adelantos que vemos hoy con la digitalización de la imagen) y las posibilidades que presenta cada historia.

Con todo, aun hoy día los actores se esfuerzan por interpretar a sus personajes de la forma más fiel posible, no será suficiente una cierta ambientación, cierta pigmentación de la imagen, cierta vestimenta o efectos especiales, los actores necesitarán asumir la actitud de su papel, hasta el punto de perderse tras sus personajes y ser sólo médiums. Los guiños, miradas de reojo, gags, saltos, muecas, pueden dar del actor una faceta quizás no reconocida o relacionada antes con él, pero también, puede crear un cierto estilo o tendencia de interpretación. ¿Quién podría olvidar aquella expresión psicópata del rostro de Jack Nicholson en *El Resplandor* de Kubrik, cuando se asoma por la abertura de la puerta que hizo con el hacha para matar a su esposa?

15. Cine es tiempo.

Si hay algo en lo que el cine problematiza el hecho mismo de existir, es entre otras cosas, la utilización del tiempo, en su capacidad de ser un discurrir, de ser expresión de la subjetividad. Un film no sólo dura, el desarrollo mismo de sus historias es el entramado de un manar de sucesos que tienen por

intención un decirnos algo, revelar algún sentimiento o idea, tal desvelamiento se hace posible en tanto que el cine comparte con nosotros un sentido del tiempo que nos hace comprender de forma visual la remembranza de una época pasada o la proyección de un futuro inminente. El cine puede traer a nuestros ojos el pasado, como suelen hacerlo las películas históricas, pero también le es posible proyectarse en el futuro he imaginar la sociedad y el mundo de los próximos mil años, como lo hacen las películas futuristas y de ciencia-ficción.

El cine es el arte de las imágenes en movimiento y como en ninguna otra forma artística, el discurrir de las imágenes se suma al discurrir de las historias y de los sujetos, quienes destilan a cada acción el sentido de su ámbito intersubjetivo, algunos filmes nos ubican en un presente en cuyo transcurso se develará un pasado oscuro o comprometedor que cambiará por completo el futuro o final de la historia, otros filmes suelen dar giros de tiempo, ya al pasado, al futuro o bien al presente de o con otros personajes, giros psicológicos como los del sujeto que interpreta Johny Depp en el film *La ventana secreta*, inspirado en la obra de Stephen King titulada: *The secret garden*. Observamos entonces que estos giros de tiempo o que comprometen cierto tiempo y ciertos espacios, al final sólo tienen como características de la naturaleza temporal de los personajes, la revelación de su mundo subjetivo en el transcurso de sus acciones en la narración

Diremos entonces que *cine es tiempo*, pero no un tiempo a la manera del objetivismo científico que le concibe como una variable de la naturaleza en sí del mundo, ni a la manera Kantiana que pretende dar cuenta del tiempo como espectador, con la fórmula idealizante divorciada de la materia y de nuestro contacto con el mundo. El cine pone en función un sentido de tiempo propio del pensamiento preobjetivo de nuestras experiencias vividas de mundo. Un tiempo que lejos de ser un sistema de posiciones objetivas por

las que pasamos y cuyo sentido es sólo ser un objeto de saber, es en realidad un tiempo por el que hallamos y al que conferimos sentido, un tiempo que es *dimensión de nuestro ser*⁷². Al reflejo fílmico le es propio un tiempo del cual no soy espectador sino protagonista, un sentido de tiempo que es posible por el mundo vivido y un mundo vivido al que le es posible una significación por el sentido de tiempo. Eso, si entiendo el encuadre de la cámara como un ojo narrador, un ojo que piensa, al que pertenece mi atención y que me lleva desde cada toma a presenciar en el desarrollo de una historia, por ejemplo, la revelación de algún secreto o del ocultamiento de una verdad, un suceder de cosas que pone en evidencia mi temporalidad y su significación.

16. Cine es espacio.

*Hay una singular manera- señala Pérez La Rotta- de acceder al mundo que percibimos para hacerlo nuestro. La constituye el hecho de que no captamos la integridad de las cosas, sino que siempre el percibir ocurre fatalmente desde un punto de vista...*⁷³ Ya hemos afirmado sobre el curso de la argumentación que de alguna forma, ver cine es como mirar a través de una ventana, la analogía que fuese ideada por León Bautista Alberti en su definición de la perspectiva pictórica como universo de contemplación⁷⁴, nos sirve para apuntar al hecho de que la imagen del lente es tan perspectivística como nuestra visión. La imagen cinematográfica participa de la perspectiva, de la profundidad, de la versatilidad y espontaneidad de nuestra percepción visual, que es particularmente selectiva, que reúne y revela, pero que también oculta y disgrega. Compartimos con el cine el poder de poseer horizontes espaciales a nuestra disposición, el poder de ser

⁷² *Fenomenología de la percepción*. Maurice Merleau Ponty, Editorial Planeta Agostini, Barcelona, 1984. Pág. 423

⁷³ *Génesis y sentido de la ilusión fílmica*, Pérez La Rotta, Guillermo. Siglo del Hombre editores, Universidad del Cauca, 2003, Bogotá. Pág. 61.

⁷⁴ *Estética y psicología del cine*, Jean Mitry Tomo I, Madrid, Siglo XXI, 1978, Pág. 191.

significativamente espaciales, de abordar el mundo desde el juego envolvente de una mirada, en el que fluye un sentido de estar, posibilidad de aconteceres donde los objetos en su parcialidad, se juegan significativamente con su horizonte.

El reflejo fílmico comparte básicamente nuestro sentido de espacio, con los adelantos técnicos de cámara, del *traveling* lateral, del cinemascope y cámaras más ligeras con mejor resolución de imagen, junto con el trabajo de las técnicas de montaje, la utilización del encuadre, que con los enfoques del arriba y del abajo nos sugieren de forma significativa y psicológica un cierto sentido del espacio imbricado a las historias, así como al carácter y a las circunstancias de los personajes. Pero, las posibilidades de la percepción del lente de la cámara van más allá de los elementos de nuestra capacidad visual, la imagen cinematográfica contiene la súper-potenciación de nuestras propias capacidades perceptivas. El lente de la cámara revolotea cual mariposa llevándonos a distintos espacios, desde ángulos imposibles para nuestra naturaleza humana, puede hacer visible el microcosmos de los detalles de un rostro, para después transportarnos a la visión panorámica de la ciudad en la que el personaje se difumina.

Cine es espacio, y es que este último tiene lejos del pensamiento objetivante de las ciencias, su sentido como significación en el ámbito de nuestras experiencias vividas. Un sentido de espacio distinto al de la física que le aborda desde la matematización con una visión de mundo despojada de mundo, esto es, con una carencia de atención al valor de las experiencias perceptivas. La teoría de las formas da por hecho un mundo sobre el que se trazan líneas, se miden distancias, se calculan velocidades, se examinan causas y se preveen consecuencias, aspectos importantes para hacernos del medio y sus recursos para sobrevivir, pero nada útiles al momento de

preguntarnos por el sentido, de cuestionarnos por el significado y valor de las cosas, por el valor de nuestro mundo y de nuestra subjetividad.

Es en este horizonte de la reflexión que aparece el cine y la fenomenología, respecto al espacio películas como *El proceso*, de Orson Wells, representan un claro ejemplo de la significación del espacio en el cine, que tiene por misión desde cada ángulo de la toma el decirnos algo. En esta película es posible una lectura de la perspectiva y profundidad, gracias a la enfatización del eje de la cámara, que crea la sensación psicológica de un guardián amenazante que es realzado, frente a un acusado empequeñecido que es rebajado.

17. Cine es movimiento.

Es un hecho sorprendente encontrar como el vivo reflejo de las imágenes en movimiento de la cinematografía, y su aporte de un cierto significar, son posibles gracias a los adelantos del pensamiento objetivo, cuyos planteamientos son diametralmente opuestos al sentido de mundo que la experiencia perceptiva, la cual le es dada imitar al cine, nos entrega en nuestra vivencia prepersonal de la significación sensitiva.

Ya hemos conocido desde aspectos como el cuerpo, el tiempo, el espacio y como veremos en adelante, el movimiento, que el cine puede servir en la empresa fenomenológica de significación de mundo, puesto que apunta con la pretensión de contar algo al público, a un horizonte del sentido del discurrir, del sentido de una cierta perspectiva y profundidad y del sentido de la manifestación kinesica de los actores, como horizonte en el que se desarrollan las historias, con un cierto significar, en el que el cine puede decirnos mucho, y me refiero no sólo al aspecto literario de los diálogos y libretos, sino también a la teatralidad del cuerpo en su kinesis, a la utilización del espacio en los ángulos de la toma y su enlace psicológico, al discurrir de

los sucesos que en su desarrollo configuran un tiempo como revelador del mundo interior de los personajes, que se presentan ante nosotros como nosotros, seres temporales quienes en el fluir de sus existencias dan sentido al tiempo y a los aconteceres del film.

Empero, estos efectos de tiempo, espacio y movimiento son llevados al reflejo fílmico en función de ciertos inventos como la cámara tomavistas para captar las imágenes, la moviola que permite conferir un ritmo o tiempo cinematográfico a la narración, con el montaje en la selección de movimientos y combinatorias, ya de espacios y tiempos. El cinerama que da la sensación de un espacio envolvente, el uso de *catches* como cuando vemos por el ojo de una cerradura, los movimientos iconosféricos de la cámara que otorgan desde las infinitas posibilidades de captación, infinitas posibilidades de significación, y que sirven también a la búsqueda de sentido de existencia que con la fenomenología encontramos en el mundo vivido de nuestras experiencias perceptivas.

Respecto a la investigación fenomenológica del movimiento, en términos generales Merleau Ponty, apunta a una distinción entre el pensamiento objetivo y la experiencia kinesica preobjetiva, en la primera, las ciencias desde su construcción lógica y funcional de mundo, se desprenden del fenómeno real del movimiento para lograr una explicación que a partir de la abstracción analítica, alcance un uso técnico de nuestro entorno. El principio del análisis objetivista supone una actitud crítica o de verificación, que exige preguntarnos qué es exactamente lo que se nos da en el movimiento, se nos insta entonces a rechazar las apariencias para alcanzar la verdad del movimiento. Pero ya aquí parece errar esta postura, pues (...) *no percatamos que es precisamente esa actitud la que reduce el fenómeno y la que nos impedirá alcanzarlo, porque esta actitud induce, con la noción de verdad en*

*si, unos presupuestos capaces de ocultarme el nacimiento del movimiento para mí.*⁷⁵

El movimiento es, nos dirá el pensamiento objetivo, una relación entre espacios que son ocupados por un índice: el móvil⁷⁶, las ciencias físicas desde su actitud objetiva abordan el fenómeno del movimiento intentando descomponerlo. De un simple ejemplo como al que alude el autor con la piedra que al ser lanzada atraviesa un jardín, la física explicaría que el movimiento de la piedra no es más que un atributo accidental de la misma como móvil, así que sólo podemos hablar de cambio de posición para la misma piedra que persiste bajo las diferentes relaciones con la circundancia. No habría movimiento sin un móvil que le vehicule sin interrupción del punto de partida al de llegada, así, si el movimiento no va sin su referencia exterior, pues no habría otra forma de atribuirle en propiedad al móvil, no existiría entonces tal cosa como un movimiento absoluto. Mas, esta posición comporta aún una negación del fenómeno del movimiento, afirmar que el movimiento no es algo inherente a la cosa supone la escisión de ese dinamismo en el que con nuestra experiencia sensitiva, cosa y movimiento se nos ofrece de forma unitaria y fluida en la percepción.

Las ciencias han perseverado en el prejuicio objetivista que nos dicta, que para acceder al mundo y en este caso al fenómeno del movimiento, tendríamos que descomponerle, pero nos dice Merleau Ponty que el movimiento no es una hipótesis, su probabilidad no puede ser medida, no precisamos descomponer su trayecto en discontinuidades para acceder a ella, el movimiento es un hecho y la piedra no es pensada sino vista en movimiento. Sin duda alguna, esta construcción intelectual de un

⁷⁵ *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Editorial Península, 1975. Pág.283.

⁷⁶ *Génesis y sentido de la ilusión filmica*. Siglo del Hombre editores, Universidad del Cauca. Bogotá, 2003 Pág.31

desplazamiento continuo visto en discontinuidades ocupando de X a Y los espacios a, b, c, sólo nos reporta como explicación abstracta de nuestro entorno vital, la manera práctica de cuantificar, medir, esto es, la forma como nos apropiamos y dominamos el mundo de cosas y seres que nos rodean. Pero los contenidos práctico utilitarios de las ciencias físicas, en particular con el movimiento, no dejan de ser saberes ingenuos, pues olvidan que nada habría por pensar, medir, ni cuantificar, sin ese movimiento anterior al mundo objetivo que es propiamente el origen a todas nuestras afirmaciones, conjeturas e hipótesis sobre el movimiento.

Es aquí, que se da lugar a la dimensión preobjetiva y precientífica de nuestro mundo, en nuestra experiencia diaria el tiempo, el espacio, y el movimiento, no pueden ser disociados ni diseccionados, no podemos hablar de movimiento sin comprometer un espacio pues todo movimiento se da en un campo, donde altura, longitud y demás características del espacio coexisten en la presa única de nuestro cuerpo en el mundo, pero tampoco sin comprometer un tiempo, en el que como sujetos perceptores, las cosas y sucesos se nos hacen presentes bajo una misma ola temporal en la que también, somos arrastrados por el discurrir de nuestra propia existencia, en un presente vívido que en su ritmo y espesura encierra un pasado y un futuro que a su vez contienen el urdimbre de intencionalidades que aportan sentido a un ser y estar en el mundo.

El que con la percepción en tanto que orgánica, se integra un estímulo de cosas en el espacio con el fluir continuado de la vida, es algo que, al igual que con el examen fenomenológico de nuestras experiencias perceptivas descubrimos en el cine, donde la discontinuidad de los fotogramas del celuloide gracias a cierto ritmo, se nos ofrecen como ese destilar o manar de cosas y seres cuya motricidad, espacialidad y temporalidad, develan las

redes intencionales que en cierto expresar nos transportan al mundo de los personajes y sus historias.

Cine es movimiento, ya de la cámara, de los personajes o de nuestros ojos que se comprometen con la historia y son llevados desde un muy particular ritmo visual al redescubrimiento del valor de nuestras experiencias de mundo. Cine es movimiento, pero no al modo en que lo concibe el pensamiento objetivo, el que paradójicamente hace posible desde la técnica, la magia del cine. Sino desde el enfoque de un pensamiento preobjetivo y precategorial, en el que es imposible separar al móvil del movimiento, en el que la percepción del movimiento no es segunda con respecto a la percepción del móvil. Una experiencia preobjetiva que concibe un dinamismo en el que objeto y movimiento se ofrecen unitariamente a la percepción, experiencia de sentido que postula al movimiento en el mundo de la vida como horizonte de trasfondo de un acto de conciencia.

*Primero el movimiento nos es dado como fenómeno y es allí que adquiere todo su sentido(...) contemplar al ave que vuela es saber que el mundo está frente a mi, sujeto y espectáculo se transparentan en el acto de mirar.*⁷⁷ El reflejo filmico, desde su dimensión estética al explotar la espontaneidad de la relación del sujeto con su mundo, se construye en el entramado de intencionalidades que despliega el cuerpo para elaborar la realidad. En este sentido *cine es movimiento*, porque desde la kinesis corporal de los actores nos invita a la participación de lo mágico que nos resulta la contemplación de la animación y a la revelación del mundo interior de los individuos que se expresan con la teatralidad significativa de su motricidad, cuyo sentido compartimos y apreciamos en su capacidad de trasmitirnos eso que reconocemos como propio de nuestra naturaleza humana.

⁷⁷ *Ibid.* Pág. 33.

18. Una mirada fenomenológica al film *Tiempos modernos* o ¿qué tiene por decirnos Charlot desde lo significativo de su kinesis?

Como ningún otro, Charlot nos muestra con la teatralidad de sus movimientos el papel de la kinesis corporal del actor y su valor significativo dentro de la narración fílmica. Maestro de mil films, sin pronunciar palabra alguna Charles Chaplin nos ha cautivado con las experiencias de ese pequeño vagabundo, quien nos ha hecho reír y llorar con sus vicisitudes. Si se me preguntase por que elijo *Tiempos modernos* para el análisis de la significación del movimiento, tendría que decir a mi favor que, además de ser éste film un clásico de la cinematografía del siglo XX, posee también ciertas características que le harían un film propiamente filosófico.

Con una sencillez de la visión de la cámara y del montaje, que fuese catalogada por Eisenstein como ver por los ojos de un niño, Chaplin responde a los acontecimientos de su tiempo llevándonos a ver como Charlot el andariego se convierte en proletario. Pero sépase que aun así éste seguirá siendo un inadaptado, aquella oveja negra en medio de las blancas, que en masa, remedan la entrada de los trabajadores a las fábricas en el inicio del film. Sería anacrónico el que nuestro pequeño amigo continué dando tumbos por el mundo sin ser perturbado, como sí lo fuesen los hombres de aquellos días, por las determinaciones sociales, políticas y económicas de su época.

Tiempos modernos, es una férrea crítica a la explotación del hombre por la máquina, ésta en vez de servir al mismo en la superación de las abismales diferencias económicas de las actuales sociedades del capitalismo tardío, las acrecienta en beneficio de un sector en particular. El contexto en el que se ubica Charlot, dibuja un cuadro que todavía nos resulta familiar: obreros entrando a la fábrica cual ovejas al matadero, el trabajo mecánico, rutinario y

sin descanso de la planta, remuneraciones que no alcanzan siquiera para satisfacer lo básico en el derecho de todo ser humano a una vida digna, desempleo, despidos en masa, cierre de fabricas, paros y protestas, acción represiva de la fuerza pública, rompe huelgas, intolerancia, desigualdades económicas, tiranía de la máquina, heridos y muertos. Sépase aquí, que es ésta la primera película de Chaplin en la que alguien muere y nótese lo trágico de la muerte de un hombre, en la acción de reclamo a sus propios derechos como trabajador.

Quizá Chaplin no sea un teórico de la crítica social a la altura de los miembros de la escuela de Frankfurt, pero ciertamente y muy a su estilo, su film es una crítica que como veremos, merece ser puesta en el horizonte de ideas de un filósofo como Herbert Marcuse, quien concibe a la ciencia y la técnica como elementos que pudiesen generar un cambio radical de las sociedades, en lo que él denomina la represión excedente y que es la manera como con el control de la producción y de los accesos a los recursos, ciertos sectores, así como ciertas sociedades, se hacen del poder con intereses de dominación.

Marcuse encuentra, además, que de forma paradójica, las actuales sociedades desarrolladas del capitalismo poseen los elementos para la superación de las desigualdades sociales, pero a la vez contienen aquello con lo cual frenar tal cambio cualitativo. Uno de estos elementos, como son los adelantos de la ciencia en la técnica y maquinaria de trabajo, podría abrir nuevos espacios a los hombres, en una producción de un nivel que permita un mayor acceso a los recursos básicos, una eficiencia que posibilite al hombre tener más tiempo libre para ocuparse de actividades gratificantes que enriquezcan su humanidad.

Pero aun así, lo que encontramos hoy por hoy es un hombre al servicio de la ciencia, y una ciencia que pretende explicarlo todo desde su visión de mundo, la hipostatación de la razón instrumental de la que hacen uso las ciencias en todos los ámbitos de la vida de los hombres, restando humanidad a los mismos y haciéndoles medios del sistema de monopolio de las sociedades industriales, una ciencia al servicio de la dominación laboral en la que el individuo y sus derechos como fin en sí mismos, se pierde tras la anulación que de él hacen en el uso de la tecnología con fines represivos y la aplicación de las políticas económicas en beneficio del sector empresarial.

Al inicio del film leemos un subtítulo que reza: *Una historia sobre la industria, la iniciativa individual y la cruzada humana por la búsqueda de la felicidad.* Chaplin compartió y simbolizó en esta película el infortunio de los desvalidos, enfrentando su personaje a las dificultades posteriores a la gran depresión, mostrando así su sensibilidad a los problemas socioeconómicos de su tiempo, en Europa le alarmaron los nacionalismos, los efectos de la depresión, el fenómeno del paro y las consecuencias de la automatización, que desencadenaban despidos masivos. Leyó libros de teoría económica y elaboro su propia solución, un ejercicio inteligente, lleno de idealismo utópico y basado en un reparto más equitativo de las riquezas y del trabajo. En 1931 declaró en una entrevista que: "El paro es una cuestión vital, el maquinismo debe ayudar al hombre y no debe provocar tragedias ni suprimir empleos".

En este contexto aparece nuestro pequeño amigo de bastón y bombín, que en esta ocasión no está solo, los sucesos y peripecias de esta aventura son compartidos por una huérfana con quien se une para construir una amistad, una relación que inicia bajo el signo del infortunio, producto de la relación conflictiva del hombre con la sociedad, esto a causa del desempleo y la pobreza, así como el sometimiento al maquinismo industrial cuya consecuencia es a lo largo del film, el padecimiento de los personajes,

quienes sufren unas fuertes determinaciones sociales represivas, y aun así logran afirmar con alegría y espontaneidad su existencia y libertad.

Estas condiciones del *statu quo* las viven los personajes a través de unas acciones y movimientos físicos con los que son sometidos por su entorno, ocasionan ciertas acciones con las que a la vez se responde a la represión, en un forcejeo kinesico y dramático entre sociedad e individuo, con una respuesta creativa, consciente y libre de su kinesis corporal, se manifiesta la resistencia a sucumbir a la alineación del sistema de una sociedad que hace del hombre un ser unidimensional.

Vemos a Charlot desde las primeras escenas dando muestra de la dialéctica entre individuo y sociedad, retratada en la alineación de la ciencia y la técnica, que en vez de liberar al trabajador común para elevarle a una mejor calidad de vida, le utiliza relegándolo al estado de cosa. Tal deshumanización de la lógica industrial deja su huella en el cuerpo de Charlot, quien con los nervios alterados y con su lúdica locura, responde a la locura e irracionalidad del sistema. Porque si en su cuerpo manifiesta los excesos de la automatización, al no poder detenerse en el quehacer rutinario de la aplicación de la herramienta en la cinta de trabajo, revelando de esta forma la rigidez de un mecanicismo que se refleja en su kinesis incontrolada, es también con su cuerpo que revierte el poder y los efectos del sistema mismo, trascendiendo kinesicamente a las imposiciones de este último, convierte los efectos y defectos del sistema de trabajo en una locura espontánea que se rebela contra el orden opresivo, creando un caos lúdico en el que vemos a Charlot bailando, divirtiéndose en el interior del engranaje de las cintas (evocando de alguna forma el paso del celuloide por el cinematógrafo), aferrándose al gancho y elevándose sobre los otros trabajadores, intentando aplicar la herramienta, cual si fuesen tuercas, a los botones del vestido de las damas, expresando así, un gesto del sentido erótico de su locura.

Detengámonos también en la escena donde Charlot es tomado como conejillo de indias en la prueba de un nuevo invento que promete reducir la hora de almuerzo de los trabajadores y aumentar de esta forma el tiempo de trabajo y la cantidad de la producción. Esta es una máquina que hace de servilleta, acerca la comida a la boca y el sujeto no debe hacer más que masticar ¿puede existir mayor alineación? Alimentarnos es una de aquellas cosas en las que manifestamos nuestra individualidad, un hecho como este nos resulta alarmante y más aun cuando tras de sí, operan intenciones de dominación en la supresión del derecho de todo trabajador a tener descanso. Allí está Charlot, quien disfrutando al principio de los alimentos que le dispensa la máquina con rapidez y eficiencia, se ve aturdido de repente por el descontrol de la misma, la palanca que hace de servilleta le golpea la boca, le lanza pasteles al rostro y le hace comer tuercas, para colmo, ante este suceso la reacción de los científicos y del dueño de la planta es de total atención en la falla de la máquina mientras ignoran al sujeto afectado.

Con estos gags, que bien podrían ser vistos como comedia, Chaplin denuncia la tragedia de los efectos del aparato tecnológico, sus usos y abusos. Sin embargo, la magia de su pantomima no es sólo denuncia, es también acción. Nos lo muestra en aquella escena en la que sirve de ayudante a un mecánico encargado de reparar una máquina hace mucho tiempo inactiva, máquina caprichosa en la que queda atrapado el mecánico, hecho que da lugar a que se realice uno de esos gestos románticos propios de Charlot en la valoración de la humanidad, aquella que fuese pisoteada cuando la máquina de comer le apabulla. Es entonces a manera de lección que Charlot mismo, en la hora del almuerzo da de comer a su jefe atrapado en el engranaje. Él no puede alimentarse por sí mismo, pero ahí está éste sorprendente personaje, para con solidaridad recuperar la humanidad de un hombre atrapado bajo la mano opresora del alienante sistema industrial.

Otra escena digna de destacar, es aquella en la que Charlot con gesto inocente recoge una bandera extraviada y ondeándola en el aire corre para regresarla tras el carro, desde la que ha caído, para terminar por azar en la primera fila de una protesta y ser señalado como el cabecilla de la misma, Charlot es apresado y puesto en libertad cuando la policía descubre su error. Pero su libertad no duraría mucho tiempo, ya fuera de la cárcel Charlot se dispone a marcharse cuando descuidadamente pisa una tabla y sin querer catapultar una piedra hasta la testa de un policía, terminando nuevamente tras las rejas. Es de este modo que nuestro desafortunado amigo denuncia una situación de azar con la que operan para mal las instituciones opresoras. En estos acontecimientos fortuitos se confunde al personaje ya con un líder sindical, ya con un delincuente, mostrándonos la evidente ceguera de un poder que no logra diferenciar al individuo, obrando de forma generalizante cual aplanadora estatal que pasa por encima de la dignidad y los derechos de los ciudadanos con tal de aplicar la ley.

Sin embargo, y ante todas estas vicisitudes Charlot resiste ¿Qué debe hacer un hombre ante estos hechos irracionales e inhumanos? A cada acción injusta del aparato opresor Charlot contesta con un gesto de ingenuidad y honestidad substanciada en su kinesis liberadora. Si con un azar para mal operan los aparatos de represión, nuestro pequeño amigo retando su propia suerte, con los ojos vendados en la escena donde demuestra la destreza de su patinar coqueteando sin saberlo con el abismo del pasillo, pone en función un azar que le guarda a causa de su inocencia y corazón de niño, divirtiéndonos y a la vez dando entrada en lo espontáneo de sus actos a la intencionalidad de su kinesis, Chaplin nos entrega de esta forma, esa admirable teatralidad de sus movimientos, que devela en la imagen silente de sus filmes, los elementos significantes y dicientes de nuestro mundo intersubjetivo.

Para finalizar, veamos aquellas escenas en las que luego de sus constantes salidas y entradas de la cárcel, Charlot logra junto con su amiga, quien tiene tras de sí a la policía y a los agentes del orfanato, un cambio de circunstancias al entrar al mundo del musical show. Al fin, todo parece tomar mejor color, principalmente porque estos alcanzan a encontrar una actividad en la que experimentan la gratificación que provee el medio artístico y que no lograban conseguir en el trabajo regular.

La huérfana baila y es aplaudida, Charlot canta y al escuchar su voz por vez primera, sólo logra arrancarnos carcajadas en la combinación de su donosa mímica con el canturreo en varios idiomas y sin sentido que imita el galanteo entre un hombre y una dama. Pero el disfrute de sus nuevos oficios se ve frustrado ante la aparición de los hombres del orfanato que están allí para llevarse a la amiga de Charlot. Tras la persecución y luego de una limpia huida, sin dejar por fuera saltos, gags y maromas, vemos a Charlot y a la huérfana a la vera del camino, otra vez sin trabajo, ni hogar y con sus sueños destrozados, la muchacha desesperada rompe en llanto, pero Charlot la toma de la mano y con su habitual inocencia y optimismo le dice que todo mejorará, que se la pasarán bien.

Estos personajes son los inadaptados sociales que representa la oveja negra del inicio. Ya hablamos visto transitar a Charlot hasta perderse en el horizonte del camino, pero esta vez no está solo, tomado de la mano de su amiga se dispone a seguir contra el mundo, no sin antes verter sobre ella su energía y entusiasmo, cesa su llanto, le roba una sonrisa y así caminan juntos en la aventura de la vida, en sus cruzadas personales por la búsqueda de la felicidad. Para el mismo Chaplin, estos personajes no son rebeldes o víctimas sino dos seres vivos en un mundo de autómatas, como dos niños sin sentido de la responsabilidad, mientras el resto de la gente paga el precio del deber, ellos son moralmente libres, transgresores de un orden cosificador

y castrante que deja su huella en los cuerpos y que, sin embargo, no escapa de la resistencia del movimiento dramático, sensible y subjetiva e intersubjetivamente significativo del pequeño cuerpo del siempre inmortal Charlot.

CONCLUSIÓN

El anterior ejercicio nos muestra, sin lugar a dudas, un ángulo distinto desde el cual observar al cine y a la filosofía, de un cine al servicio de la significación de nuestro mundo, tendrá ciertamente que dar cuenta una praxis reflexiva como la fenomenología, pero esto, trastoca el sentido mismo de lo que consideramos habitualmente como propio de la filosofía académica, volviendo a surgir aquellos interrogantes respecto a los límites entre lo teórico y lo práctico, en los que regularmente la filosofía suele ser incomprendida por los hombres de acción o aquellos maniqueos de la praxis que desconocen, como lo devela la fenomenología, que la reflexión que separa al filósofo del mundo, ciertamente lo religa de nuevo y más firmemente que antes con él.

Pero también, una filosofía como nos la presenta el método fenomenológico, que lejos de confinarse a ciertos problemas "técnicos" y "profesionales", deberá poder hallarse dondequiera (en las ciencias, en la acción, en las artes, etc.), tendría, como lo considera Merleau Ponty, que abrirse al mundo en su totalidad, aunque por ello, el filósofo no sea llamado a proceder a un inventario de mundo, o a efectuar una especie de síntesis inductiva, a partir de resultados de la ciencia, o de la experiencia cotidiana, o de la historia, etc. Sino que, debe llevar al filósofo a interpretar los datos del mundo y del hombre dentro del mundo, en cuanto "signos" de una unidad que deberá descubrir para dar sentido a la existencia humana y a su inserción en el ser.

Y es que tales signos, que como nudos de significaciones se reinventan constantemente, nunca nos son dados de una vez y para siempre, pues están continuamente en trance de hacerse y deshacerse, dentro de la trama que supone la experiencia cotidiana y el saber. Trama en la que, gracias a las particularidades de la representación imaginante del cine (y valga dejar en claro, como lo hacen ver nuestros ejemplos, de un "buen cine", aquello que es considerado por los críticos y teóricos de la cinematografía como filmes maduros y serios en su pretensión temática y estética), así como gracias a la empresa fenomenológica, se hace posible hablar de un nexo entre ambas dimensiones, un encuentro entre el cine y la reflexión filosófica, una conexión entre la experiencia cotidiana que ostenta la cinematografía desde su dimensión artística y significativa, frente a la dimensión del saber y de la razón que atribuimos como propia del filosofar.

Ahora, si la praxis filosófica vista desde la fenomenología como tarea de develación e interpretación de los datos de mundo en vistas a su significación, el imperativo rescate de la *Lebenswelt* o mundo de la vida del que nos hablase Husserl, bien podría hacerse en atención a las particularidades de la representación imaginante del cinema, porque con la especial manera en que reproduce la forma de nuestra percepción, recompone para nosotros el simulacro sensible y significativo de la experiencia preobjetiva, prepersonal y de sentido que supone nuestra inserción en el mundo.

Así, que con el universo de seres y cosas que se devela en la pantalla somos llevados a interpretar aquellos signos que repletos de tiempo, espacio y movimiento, con sus historias y relatos nos dicen algo sobre el mundo y su significación, sobre nuestra existencia. La intencionalidad de la cámara, los actores y directores será siempre expresar algo, y hemos descubierto aquí que ese algo trae consigo implicaciones fenomenológicas para ilustrar el

carácter fundamental de nuestra percepción, posibilitando una manera distinta de abordar desde la filosofía al fenómeno del cinema, pero también, sirviéndonos para encontrar los lazos que se extienden de la cinematografía a la praxis reflexiva en la siempre importante misión de conferir sentido a nuestro existir.

No hemos querido, sin embargo, aventurarnos a reconocer algo más que un cine al servicio de la fenomenología, si el cine además de significar e ilustrar podría problematizar como lo hace la filosofía, es algo que aunque insinuado con el ejemplo de *Tiempos modernos*, hemos preferido no tratar a fondo en esta ocasión, lo que no significa que tengamos cerrado ese camino en el futuro, solo que no dejaremos de tener presente lo escabroso que puede resultar reconocer a un cine más que sensibilizador, como problematizador, reflexivo o hacedor de filosofía, entendiendo que el cine mismo necesita depurarse, pues no todos los films tratan temas sensibilizadores o problematizadores, no todos los films expresan algo que merezca ser interpretado, algo que debemos tener en cuenta para entendernos a nosotros y a nuestro mundo. Con todo, podemos encontrar films que validen nuestra postura, que provean los medios al tipo de ejercicio reflexivo que hoy propongo es posible dar inicio, y pese a que no descartamos críticas y refutaciones, tendrá que reconocerse en adelante que el tópico en cuestión abre el espacio a un campo fértil de investigación, en la que al imperativo de ir a las cosas mismas se suma el de: **¡Vamos al cine!**

**BIBLIOGRAFIA CONSULTADA, CITADA Y
RECOMENDADA**

Autores varios

La philosophie de Kant à Husserl. Librería Hachette. Paris 1973.

Bazin, André

¿Qué es el cine? Ediciones Rialp, S.A. Madrid, 1996. Citado por la revista española de cine *Nickelodeon* número 24, otoño del 2001. En el artículo de Bazin llamado, *El mito de Monsieur Verdoux*, Pág. 154- 167

Cabrera, Julio

Cine 100 años de filosofía, Editorial Gedisa, S. A. Barcelona, 1999

Cruz Vélez, Danilo

Filosofía sin supuestos. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1970

Deleuze, Gilles

La imagen movimiento, estudios sobre cine 1. Paidós. Barcelona 1996

De Muralt, André

L'idée de la phénoménologie. L'exemplarisme husserlien. Presses Universitaires de Paris 1958.

Eisenstein, Sergei

El sentido del cine, Siglo XXI, México, 1990 y *La forma del cine*, Siglo XXI, México, 1990

Epstein, Jean

La inteligencia de una maquina. Traducción de Alberto Ciria, Ediciones Nueva Visión, Argentina. 1960.

Cinéma du diable, Paris, Jacques Melot, 1947

Cine análisis o poesía en cantidades industriales, artículo publicado por la revista de poesía arte y pensamiento: *Litoral*. Ediciones Litoral S. A. Edición del año 2003.

Gómez Heras, José M. G

El a priori del mundo de la vida. Fundamentación fenomenológica de una ética la ciencia y de la técnica. Barcelona, Editorial Anthropos, 1989.

Freud, Sigmund

Introduction á la psychanalyse. Paris, Payot, 1922. Citado por M. Merleau Ponty en su texto *Fenomenología de la percepción*

Gubern, Roman

Historia del cine, 2 tomos, Barcelona, Baber, 1989.

Heidegger, Martín

El origen de la obra de arte (en arte y poesía) FCE, México, 1992

Horkheimer, Max y Adorno, Teodoro

Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos. Traducción de Juan José Sánchez. Editorial Trotta, S. A. Valladolid, 1994

Hoyos, Guillermo

Los intereses de la vida cotidiana y las ciencias. Hoyos, Guillermo, Ediciones de la Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, 1986. Pág.43.

Hume, David

Tratado de la naturaleza humana. Traducción de Félix Duque, Ediciones Orbis. Argentina 1984.

Husserl, Edmund

Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica.
Traducción de José Gaos. F. C.E. México 1949
Die Krisis der wissenschaften und die transzendentalen Phanomenologie, o
"La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental
Editorial Crítica. Barcelona.1991
Erste Phil. I. citado por Danilo Cruz Vélez en *Filosofía sin supuestos*

Kant, Emmanuel

Crítica de la razón pura. Ediciones universales, Bogotá Colombia.1997.

Kosik, Karel

Dialéctica de lo concreto. Grijalbo, Buenos Aires. 1986 citado por Harold Valencia López, en su ensayo *Titulado Fenomenología y marxismo* Publicado por la revista de la Universidad de Cartagena Edición de 1999

Locke, John

Ensayo sobre el entendimiento humano. Editorial Nacional. Madrid, 1980.
 Hoyos, Guillermo *Los intereses de la vida cotidiana y las ciencias* Ediciones
 de la Universidad Nacional de Colombia. Bogota, 1986

Marcuse, Herbert

El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad
 industrial avanzada. Traducción de Antonio Elorza.
 Editorial Ariel. S.A. Barcelona. 1994.

Magny, Joel ; M. Cimel y Loiseau, Jean Claude

La petite encyclopédie du cinéma. Édition du Regard, Réunion des musées
 nationaux. Paris 1998.

Merleau Ponty, Maurice

Fenomenología de la percepción, Barcelona, Editorial Península, 1975

Midgley, Mary

Plomería filosófica. Artículo publicado en la revista *Elmalpensante*.
 Traducción de Jorge Sierra. Edición de junio 16 a julio 31 del 2001

Mitry, Jean

Estética y psicología del cine, Tomo I, Madrid, Siglo XXI, 1978. *Charlot et la
 fabulation Chaplinesque*. Editions Universitaires, Paris, 1957

Morin, Edgar

El cine o el hombre imaginario. (Traducción de Ramón Gil Novales),
 Barcelona, Editorial Seix Barral. 1972.

Pérez La Rotta, Guillermo

Génesis y sentido de la ilusión fílmica. Siglo del Hombre editores,
Universidad del Cauca. Bogotá, año 2003

Porter, Miquel y Gonzáles, Palmira.

Las claves del cine I y Las claves del cine II. Editorial Ariel S. A. Barcelona
1988.

Sartre, Jean Paul

L'êtr e et le Néant. Essai e d'ontologie phénoménologique, Bibliothèque des
idées, Paris, 1949.

Tugendhat, Ernst.

Panorama de conceptos de filosofía y Método analítico. Cuadernos de
filosofía y letras, Vol. VII, número 1-2, enero-junio, Universidad e los Andes,
Bogota 1984.

La filosofía como clarificación de conceptos, entrevista a Ernst Tugendhat por
Hernán Martínez para la revista de filosofía *CONCEPTOS*, Número 1,
Universidad de Cartagena, diciembre 2001.

Truffaut, François

El cine según Hitchcock. Alianza Editorial, Madrid 1996.

Villegas López, Manuel

Arte, Cine y sociedad. Ediciones J.C. Madrid. 1991

Weil, Ivonne y Aroux, Sylvain

Dictionnaire des auteurs et de thèmes de la philosophie. Hachette Education.

France, 1998.

Wright, Robert

¿Es el universo una computadora? Artículo de la revista cultural *FACETAS*
edición número 84, del mes dos, año 1989