



**finis**  
Universidad Finis Terrae  
Psicología



**Asociación de Psicología  
Integral de la Persona**

*Persona est perfectissimum in tota natura*

ISSN: 2810-7020

# Cuadernos de Psicología Integral de la Persona

Número 1: La Psicología de la Gestalt,  
Contexto Histórico y Fundamentos Filosóficos.

Bernardita Cubillos Muñoz y Valentina Velarde Lizama

Cuadernos de Psicología Integral de la Persona

ISSN: 2810-7020

N. 1, 2023

doi: 10.38123/PSIP.1

*Editor general*

Dr. Pablo Verdier Mazzara

*Comité editorial*

Dr. Sebastián Buzeta Undurraga  
Universidad Gabriela Mistral, Chile

Dra. Catalina Cubillos Muñoz  
Universidad Finis Terrae, Chile

Dr. Carlos Casanova  
Visiting Professor of the Hamilton Center Universidad de Florida, USA

Dra. Teresa Gargiulo  
Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

Dr. Hernán Muszalski  
Universidad Gabriela Mistral, Chile.

Dr. Santiago Vázquez  
Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

Dr. Martin Echavarría  
Universidad Abat Oliba, España

Dra. Ruth de Jesús Gómez  
Universidad Francisco de Vitoria, España

Dra. Mercedes Palet  
Miembro de Gesellschaft für Existenzanalyse und Logotherapie, Austria

Universidad Abat Oliba CEU, España

Dr. Stephano Parenti

Presidente de la Associazione di Psicologia Cattolica, Italia

Dr. Joan D'Ávila Juanola

Universidad Abat Oliba, España

Dr. Miguel Angel Fuentes

Seminario religioso Instituto Verbo Encarnado, Argentina

#### *Colaboraciones*

Editora asistente para el n. 1 : Ps. Mariluz Villela Santis

Editora técnica: Dra. Consuelo Salas Lamadrid

Corrección de estilo: Vicente Silva

Diseño gráfico (PDF): Nicolás Eyzaguirre



Este contenido se publica bajo una licencia internacional Creative Commons Reconocimiento NoComercial SinObrasDerivadas 4.0.

Universidad Finis Terrae  
Facultad de Educación, Psicología y Familia  
Escuela de Psicología

## **Colección**

# **Cuadernos de Psicología Integral de la Persona**

Número 1: La Psicología de la Gestalt, Contexto Histórico y  
Fundamentos Filosóficos.

Autoras: Bernardita M. Cubillos Muñoz y Valentina Velarde Lizama

Proyecto CIF 2021-003



## Tabla de contenidos

Presentación	6
Entrevista: Una conversación acerca de la investigación	9
Capítulo 1: El desarrollo científico de la psicología como camino a la Gestalt	23
1.1 Introducción	24
1.2 Raíces Biológicas y Médicas de la Psicología	28
1.3 La Psicofísica	31
1.4 Wilhelm Wundt y la Psicología Fisiológica	34
1.5 Franz Brentano y la Psicología Fenomenológica	40
1.6 Psicología de la Gestalt o de la Forma	45
1.7 Conclusión	52
1.8 Bibliografía	53
Capítulo 2: Gestalt, espacio y obra orgánica	55
2.1 La sensibilidad como conocimiento activo-intuitivo formalmente unificado	57
2.2 Merleau-Ponty: el cine y la “nueva psicología”	66
2.3 Un cine orgánico. Los fundamentos de la teoría realista de André Bazin	71
2.4 Conclusión	102
2.5 Bibliografía	104
Aplicación pedagógica	109

## Presentación

El presente Cuaderno es producto de una investigación formativa realizada en la Escuela de Psicología de la Universidad Finis Terrae, en el marco del concurso CIF y adjudicada con código de proyecto 2021-003. Surge a partir de la necesidad de contar con un modelo pedagógico que permita a los docentes crear material didáctico de consulta para los estudiantes, que vaya más allá de los manuales de estudio y que los invite a profundizar en aspectos específicos de sus disciplinas.

La Escuela de Psicología de la UFT se caracteriza por poseer una marcada línea de fundamentación filosófica. Por eso el objetivo de este proyecto es desarrollar una investigación que enriquezca el ejercicio profesional de la disciplina mediante una comprensión antropológica profunda y una visión crítica de las bases que sustentan las principales posiciones teóricas que constituyen la historia de la Psicología. La formación de un pensamiento filosófico e históricamente consistente es relevante tanto para la educación de los estudiantes de pregrado, como para la de los miembros de los programas de posgrado. Sin embargo, la consideración filosófica de la psicología es original y poco frecuente. Por lo mismo, en el planteamiento y desarrollo de proyectos específicos que requieren una estructura y fundamentación filosófica, los estudiantes deben enfrentar dificultades metodológicas. Los obstáculos se presentan principalmente:

1. En el intento de proponer y estructurar una investigación sin suficientes referencias para hacerlo por parte del estudiante.
2. En el establecimiento de un punto de vista formalmente filosófico acerca de la psicología que no resulte difuso o arbitrario.
3. En la búsqueda y acceso a fuentes adecuadas de información. Ello, debido a que en los inicios de la formación académica, estas fuentes aparecen excesivamente abundantes, difíciles de entender o se insertan en sistemas complejos de organización que vuelven prácticamente irrecuperable la información para estudiantes que se inician en la investigación en ciencias sociales.

Lo anterior explica la necesidad de producir materiales académicos accesibles y que ofrezcan una primera aproximación a la experiencia de la investigación filosófica sobre psicología. Asimismo, resulta pertinente que los estudiantes y académicos de la Facultad posean un primer canal de publicación de sus propias investigaciones de fundamentos filosóficos de la psicología de acuerdo a una regulación propiamente académica y con fines directamente ligados a la docencia.

Actualmente existe una creciente producción de material académico de tesis y profesores de la Escuela que requiere de una plataforma para volverse accesible y convertirse en parte de una discusión académica que beneficie la línea filosófica de la psicología integral de la persona que se desarrolla en la UFT. Este material es producto de un largo proceso de formación filosófica y de la aplicación de estrategias metodológicas precisas para la identificación de problemas y su resolución. El presente proyecto responde a la necesidad de que este material de investigación se convierta en una fuente legítima y oficial de estudio que alimente la reflexión y formación de los alumnos y profesores de la Escuela a través de su disponibilidad pública y la explicitación de los procesos de trabajo que permitieron generar textos o discursos científicos. Por eso debe ponerse a disposición del alumnado de una forma simple, fácilmente accesible, para convertirse en una primera referencia para la consulta, citación y estudio sobre temas relativos al vínculo entre psicología y filosofía.

El proyecto conjuga tres líneas de trabajo que permiten establecer relaciones entre psicología y filosofía. La primera es una línea histórica y resulta necesaria para la adecuada estructuración de las relaciones entre autores, escuelas y teorías en una ordenación cronológica y jerarquizada. La segunda es filosófica y su objetivo es establecer un punto de vista o perspectiva que aborde los fundamentos de las teorías, terapias y posturas que han constituido la historia de la Psicología. La tercera, es psicológica y es requerida para establecer propiamente el objeto de investigación privilegiado que pretende el proyecto con sus Cuadernos.

El proyecto de investigación formativa incluye, asimismo, una sección de entrevistas a los autores que pretende hacer explícita la metodología y proceso de investigación seguido para la producción del material que se está publicando y un cuestionario final que invita a los estudiantes a “revisar lo aprendido”. En concreto, el primer Cuaderno está dedicado a la Psicología de la Gestalt. Incluye una sección sobre fundamentos filosóficos de la mencionada corriente psicológica y una indagación sobre su contexto histórico, centrado en el desarrollo científico de la psicología que ocurre a lo largo del siglo XIX y que concluye con la aparición de la Gestalt\*. Además, en la entrevista inicial, las autoras dialogan acerca de los desafíos propios de la investigación y puntualizan algunos aspectos metodológicos específicos de este proyecto.

---

\* Muchos contenidos de esta sección se encuentran también del capítulo 4 “Siglo XIX: La psicología intenta convertirse en ciencia” del libro de Valentina Velarde *Antes de Freud: Una aproximación a las raíces históricas de la psicología* (Santiago: Ediciones Universidad Finis Terrae, 2022).



Entrevista:

## Una conversación acerca de la investigación

Bernardita: Dado que la siguiente entrevista tiene como objeto indagar en estos meses de investigación sobre los orígenes filosóficos de una corriente de psicología, particularmente de la Gestalt, quisiera iniciar nuestra conversación preguntándote sobre la relevancia de proponer y construir una base histórica para comprender una teoría científica y sus supuestos teóricos. ¿Qué aporta la perspectiva histórica y cómo debe abordarse una teoría psicológica como objeto histórico desde tu punto de vista?

Valentina: Aunque hay muchas definiciones que intentan responder a la pregunta qué es la historia, se suele convenir en que la historia es "el devenir del hombre en el tiempo". Si bien esta definición parece simple y, de hecho lo es, permite inferir que la historia, en cuanto disciplina, se construye a partir de tres elementos: tiempo, espacio y hombre. Dicho de otro modo, la historia no se remite únicamente al estudio del pasado, sino que intenta comprender al "hombre" en cuanto ser histórico. Para ello es preciso estudiarlo en un tiempo y espacio determinados, pues su objeto es la reconstrucción de sucesos protagonizados por personas que vivieron en una época y en un lugar geográfico específicos. En consecuencia, lo propio de la historia es la comprensión de lo humano, pero inmerso en su contexto. Por otro lado, el "devenir" o transcurso de la historia se entiende a través de dos conceptos que, aunque aparentemente contradictorios, caminan de la mano: continuidad y cambio. En efecto, si bien el ritmo de la historia ocasionalmente es acelerado por guerras, revoluciones, descubrimientos y avances tecnológicos, lo cierto es que, en el cotidiano, parece haber cierta estabilidad. Jacques Le Goff, historiador francés de la Escuela de los Anales llamó a esta estabilidad o continuidad, "estructuras de larga duración" o "estructura de las mentalidades".

En base a lo anterior, el aporte de la historia a la investigación científica es la contextualización. Desde una perspectiva historiográfica, los supuestos teóricos sobre los cuales suelen fundamentarse los constructos teóricos de la ciencia no son producto del azar, sino del vaivén de la historia. Más aún, que la ciencia llegue a postular una u otra

teoría es, de acuerdo a esta mirada, producto de seres humanos que vivieron en un tiempo y espacio determinados, de acontecimientos que aceleraron vertiginosamente el ritmo de la historia, pero sobre todo, de las estructuras de larga duración. Por consiguiente, comprender los supuestos teóricos a partir de su contexto histórico implica indagar en los factores de continuidad y cambio que subyacen a su tiempo histórico. Esta comprensión remite inevitablemente a las causas, que a su vez dan luces acerca de por qué fue necesario abrir los distintos campos de investigación.

En síntesis, construir una base histórica parece relevante para abordar una teoría científica porque la comprensión a partir del contexto permite una aproximación amplia que, además de remitir a las causas, presenta una visión panorámica del escenario en que se fue desarrollando la investigación. Ahora bien, al ser la historia una reconstrucción del pasado, su objeto de estudio puede resultar amplio y difícil de abordar, pues son variados los ámbitos en que el ser humano se ha desenvuelto: economía, política, filosofía, ciencias, psicología, entre otros. Por eso es sabio el consejo del científico que explicó que "el método lo impone el objeto". Entonces, si bien el aporte de la perspectiva histórica a la psicología es el contexto y el recordarle siempre que trabaja a partir de lo humano, la historia no puede olvidar que la psicología tiene su propio método, en que confluyen dos ciencias, a saber, filosofía y biología.

Bernardita: En segundo lugar, quisiera saber, en relación con lo anterior, ¿qué particularidades debe considerar e incorporar el trabajo de la historiadora ante el desafío de hacer una conexión entre psicología y filosofía?

Valentina: Esta peculiaridad de la psicología permite enfocar tu segunda pregunta. En efecto, desde sus raíces, la psicología se desenvuelve en dos planos, biología y filosofía, que dan cuenta de la dimensión corporal, espiritual y mental del ser humano. Esta triple dimensión implica un desafío importante para el trabajo de la historiadora pues, al construir el contexto, debe hacer dialogar ciencias con "fuertes personalidades" y cuya riqueza radica en su forma particular de comprender lo humano. En concreto, la investigación historiográfica enfocada en los fundamentos filosóficos de la psicología debe

intentar conectar al protagonista de la psicología en tanto ser humano con sus comportamientos y emociones, con las explicaciones que la filosofía da de los conceptos centrales del quehacer humano, sin desligarlos de su contexto.

Valentina: En relación con este afán de la filosofía por explicar conceptos propios de lo humano, pero desde una mirada teórica, te pregunto, ¿Cómo elige la filosofía los conceptos a trabajar? ¿Qué metodología guía el trabajo de la filósofa si no construye a partir del pasado? ¿Qué rol juega la persona humana si el objeto de estudio parecen ser más bien conceptos trascendentales desligados del tiempo y del espacio? ¿Cómo se conectan esos conceptos teóricos con el abordaje psicológico?

Bernardita: Creo que el trabajo filosófico está en una tensión que debe mantener siempre a la vista. Por una parte, la construcción de teorías filosóficas requiere situarse en una perspectiva trascendental que, tal vez, sea extensible a todas las ciencias. En el caso de la filosofía, esta perspectiva responde a la búsqueda de causas primeras del conocimiento, es decir, a la búsqueda de reflexionar y plantear los límites y condiciones básicas del conocer con una pretensión de universalidad que rebasa la contingencia empírica. Pero, por otra parte, y tal como propone Gadamer, somos seres que realizamos el trabajo interpretativo inmersos en nuestra historia, en nuestra tradición que contiene prejuicios y problemas que son inseparables de nuestro tiempo y están implícitos ya en nuestras formas lingüísticas. Esa historicidad del quehacer filosófico no puede ser desconocida y es incorporada al método a través de la fijación del debido límite que debe acompañar a nuestros esfuerzos por teorizar y por el gesto de honestidad intelectual expresado en el acto de clarificar nuestros supuestos y reconocer la influencia de nuestros predecesores. Se trata de una práctica que encontramos en el origen del pensar científico, por oposición a la actitud de impostada autosuficiencia que cree poder clausurar el ser en un enunciado autoexplicativo, definitivo y “evidente” para todos (al modo de una falsa divinidad). En la práctica y al construir una investigación como la que se plantea a continuación —en un tiempo acotado por lo demás— es principal ser consciente de qué nos permitirá abarcar nuestra teorización de forma consistente y estructurada, y de qué problemas y conceptos

están activos en nuestra reflexión. El hábito de saber y decir desde dónde procedemos y por qué, permite comunicar nuestro pensar de manera sistemática y estratégica. Respecto a esto último, me parece fundamental ser capaz de entrar en un proceso de diálogo interior y con otras fuentes que nos revelen cómo esas nociones y sistemas activos de nuestra tradición entran en relación con posibles objeciones que vienen desde otras potenciales miradas. Quiero decir, por tanto, que los conceptos trascendentales no están, en realidad, desligados del tiempo y del espacio. Es más, plantearlos así, conduce a una actitud nociva para la investigación que corre el riesgo de encapsularse y presentarse como ilusoriamente aislada de este diálogo que está implícito en la historia de la filosofía. Me parece, que la conexión con la psicología que estamos intentando proponer aquí es parte de ese mismo diálogo que da consistencia al quehacer filosófico.

Bernardita: Dicho esto, quisiera preguntarte particularmente, por tu visión de la Gestalt como corriente y por la forma en que ella está inserta y se debe a su tiempo. ¿Qué pudiste descubrir en estos meses de investigación?

Valentina: El capítulo que se presenta en este Cuaderno es parte de una investigación formativa más amplia, cuyo objetivo fue transcribir y sistematizar las clases que el profesor Klaus Droste, fundador y ex-decano de la Escuela de Psicología de la Universidad Finis Terrae, dictó durante los años 2015 y 2016 en la asignatura Historia de la Psicología. En ese sentido, la investigación no pretendía ser el contexto histórico que explicara el origen de la Psicología Gestáltica, sino, como lo explicita el título del capítulo, el foco estaba puesto en comprender el desarrollo científico de la psicología o, dicho de otro modo, el camino que recorre la psicología para convertirse en ciencia durante el siglo XIX. Ahora bien, al estudiar este camino, me encontré con la Gestalt, prácticamente como epílogo del vuelco científicista que había dado la psicología para convertirse en ciencia. De hecho, el profesor Droste enseña la Psicología Gestáltica casi como la conclusión lógica de este camino y, aunque cronológicamente la Gestalt es paralela a los primeros años del psicoanálisis de Freud en Europa y al surgimiento del conductismo de Watson en EEUU, el profesor la explica antes de adentrarse en las corrientes de psicología contemporánea. Si

bien esto podría parecer una falta de rigor histórico, al estudiar estos temas creo entender que la decisión del profesor no radica solamente en la necesidad de ordenar los contenidos para transmitirlos. Me parece que la opción responde, sobre todo, al lugar que la Gestalt ocupó en su contexto.

El historiador británico Eric Hobsbawm, explicando la importancia de las estructuras y los procesos para entender el curso de la historia, propone que el siglo XIX es un "siglo largo" que comienza en 1789 con la Revolución Francesa y termina en 1914 con el inicio de la Gran Guerra. Esta época que Hobsbawm analiza desde un punto de vista político y económico en su trilogía de las eras (La era de la revolución, la era del capital y la era del imperio), coincide en sus inicios con el período en que Kant y Herbart debaten si la psicología puede ser científica, continúa con los intentos que llevaron a la instauración de la psicología experimental y concluye con la propuesta de la Gestalt. En ese sentido, descubrí que, aunque la Gestalt nace a principios del siglo XX, la indagación en torno a su contexto histórico exige remitirse a las últimas décadas del siglo XVIII y al XIX en toda su magnitud. Más aún, la comprensión del contexto que preludia la Gestalt implica un abordaje desde los distintos ámbitos del quehacer intelectual de la Europa decimonónica: el científico, el social e incluso el artístico y literario. En efecto, desde la mirada de un artista, la comprensión de la Gestalt exige adentrarse en el "círculo vienés" y en los movimientos artísticos de principios del siglo XX y su comprensión de la percepción humana. Sin embargo, como toda investigación requiere una delimitación impuesta por su objeto, ésta se centró en construir un relato coherente que permitiera a un estudiante de psicología comprender cómo y por qué la psicología se convirtió en ciencia independiente.

En consecuencia, el contexto estudiado nos llevó por un siglo XIX marcado por el positivismo que, bajo la premisa que solo es verdadero aquello que se puede comprobar, exigió a la psicología desligarse de sus raíces filosóficas y buscar su independencia de la mano de la biología y la medicina. Así fue como me enteré de las observaciones biotipológicas de psiquiatras que, en el siglo XIX, rescataron la propuesta que Hipócrates y Galeno habían hecho en la Antigüedad; de los psicofísicos como Weber y Fechner que midieron los umbrales de la reacción y la conducción nerviosa, sentando las bases de la neurología; de la fundación del primer laboratorio de psicología y de la intuición de

Wilhelm Wundt de contar con una ciencia que se ocupara del cuerpo y del alma para comprender a la persona de una forma más completa y global. Ahora bien, la gran sorpresa apareció con Franz Brentano que, con su Psicología Fenomenológica, no sólo entrega a la Gestalt uno de sus conceptos centrales, la totalidad configurada, sino además analiza los actos de conciencia desde lo que cabe describir como un "pensar acerca del pensar". Con esta propuesta la psicología vuelve a acercarse a sus raíces filosóficas. Esto parece especialmente interesante porque uno de los fenómenos mentales analizados por Brentano es la percepción, central para la Psicología Gestáltica. Entonces, pienso que la Gestalt no sólo aparece como la conclusión lógica del camino recorrido por la psicología para convertirse en ciencia, sino además, como síntesis de las vertientes que confluyen en la psicología: ciencia, filosofía y, por qué no decirlo, también del arte.

Bernardita: Quisiera saber cómo seleccionaste, recogiste y ordenaste esta información para construir un discurso histórico sobre la Gestalt.

Valentina: Como te conté en la respuesta anterior, el capítulo está basado en las clases del profesor Droste. Por lo mismo, no me atrevería a llamarlo investigación propiamente tal o, siendo más precisa, podría caber en lo que suele denominarse investigación formativa. En concreto, se trabajó en varias etapas. En primer lugar, se revisaron los audios de las clases del profesor Droste y una transcripción preliminar realizada hacía algunos años en la Escuela. Tras contrastar los audios con la transcripción, se ordenó el material intentando buscar un hilo conductor que diera coherencia al capítulo. En tercer lugar, fue necesario seleccionar la información, lo que implicó decidir cuáles ejemplos conservar, qué contenidos aportaban al capítulo y cuáles eran redundantes o nos alejaban del foco. Luego fue necesario completar los apuntes pues, como en toda reconstrucción histórica, había vacíos. Para ello, se utilizaron manuales de historia de la psicología como el de Berwart o Boring que, además de dar luces sobre las "lagunas", aportaron precisión a los detalles y permitieron cierta certeza acerca de la coherencia del hilo conductor escogido. En esta parte del trabajo fue fundamental el aporte de Manuela Pinzón, ayudante de investigación, que se dio a la tarea de encontrar citas que dieron coherencia y frescura al relato. Después

fue el momento de delimitar el escrito pues, como se ha dicho en la respuesta anterior, un análisis del siglo XIX puede realizarse desde distintos ámbitos: político, económico, social, intelectual, artístico, entre otros. Si bien el nacimiento de la Gestalt remite necesariamente a los círculos intelectuales vieneses de los albores del siglo XX, el afán pedagógico del capítulo no lo llevó por esos derroteros que, aunque interesantes para la historiadora, se alejan del objetivo del estudiante de psicología que quiere conocer cómo y por qué la psicología se separó de la filosofía y se convirtió en una ciencia independiente. Finalmente, la búsqueda bibliográfica se centró en artículos un poco más específicos de algunos de los temas abordados, de modo de entregar al lector interesado recomendaciones que le permitan profundizar en determinados aspectos acerca del contexto histórico del siglo XIX, o bien relativos a los intentos de la psicología por convertirse en ciencia hasta llegar a la Gestalt.

Valentina: A diferencia del capítulo de contexto que, como hemos visto, es general y no implica una investigación propiamente académica, el tuyo es producto de una investigación académica rigurosa y se centra en aspectos específicos de la Psicología Gestáltica. ¿Me puedes contar acerca de la motivación que te llevó a realizar esta investigación? ¿Por qué llegaste a investigar acerca de la Gestalt y cómo se trabaja la investigación de un modo más riguroso que permite ahondar en temas específicos?

Bernardita: Mi interés por la Gestalt se suscitó hace algunos años, en el contexto de una investigación sobre el papel de los sistemas simbólicos en el ámbito de la estética y la teoría del arte. Específicamente, resultó muy beneficioso para mí el aproximarme a la pregunta sobre la experiencia estética a través de la obra de Arnheim, un autor que aborda el tema desde su formación en la psicología gestáltica. Más ampliamente, descubrí que existía un diálogo en un círculo de autores —de origen vienes y alemán— sobre el problema de la unidad de la obra artística y sobre las condiciones posibilitantes de la percepción que se enraizan en una filosofía de linaje idealista. En este diálogo se incorporan diversas perspectivas: filosóficas, lingüísticas, geométricas, históricas. Me pareció relevante considerar cómo aportaba la psicología a este diálogo y, era claro que, dentro de las



investigaciones de su tiempo, el mayor aporte y manifestación de una doctrina estética se hallaba en el grupo de autores de la Gestalt.

Respecto al modo de abordar la investigación, y en consonancia con lo dicho anteriormente, fue muy relevante el explicitar desde un inicio mi punto de partida. Ello implica expresar el origen de la pregunta y de la perspectiva que se está constituyendo. Ese origen era una indagación en las teorías de la experiencia artística y, en mi caso, peculiarmente la cinematográfica. Por otra parte, si es que se trataba de preguntarse por los fundamentos filosóficos de la Gestalt, parecía central conducirlos a sus bases idealistas y, en este sentido, a ese vínculo que tú has mencionado con una visión de mundo que será superada en la contemporaneidad y que aún confía en la posibilidad de constituir una explicación unificante de la realidad desde la ciencia. Sin embargo, me parece que ya hay signos de ruptura en estas últimas corrientes filosóficas de raigambre idealista. Ello se aprecia en la filosofía fenomenológica tan íntimamente relacionada con la doctrina psicológica que trabajamos en este Cuaderno. La duda sobre las posibilidades de interpretación totalizante de la ciencia está revoloteando en el ambiente, y la filosofía de Husserl o de Merleau-Ponty dan cuenta de la insuficiencia del cientificismo positivista y del historicismo. Los fenomenólogos intentan, por consiguiente, refugiarse en la percepción y la conciencia como territorio de unidad preconceptual desde el que va a nacer el sistema relacional que hace posible el conocimiento y en último término, la experiencia y la existencia significativa. Se salva aún la posibilidad de una unidad de la experiencia que se perderá, en el caso de las artes, con el proyecto de la vanguardia desde fines del siglo XIX e inicios del siglo XX. Es esta constatación de la existencia de un bastión de una unidad primaria constitutiva de la sensibilidad la que suscita y cruza el trabajo de investigación que realicé. Se trata de un supuesto de totalidad esencial que trasciende la historicidad de los modelos —artísticos, científicos o culturales— y que antecede a la recepción empírica de las partes. La fragmentariedad perceptiva de los datos sensibles no es aquí lo primigenio para la presentación básica del fenómeno.

Para abordar esta idea de realidad orgánica e idealista realicé un trabajo de dos partes que se incluyen en este Cuaderno. El primero es una descripción general de los supuestos idealistas a los que me he referido anteriormente y la forma en que ellos inciden en una



forma de abordar la experiencia sensible que se manifiesta tanto en la fenomenología como en la Gestalt. La segunda sección fue la que permitió reconstruir estos presupuestos mediante un material concreto y constituye una indagación sobre la teoría del cine de André Bazin. Sé que esto puede sonar lejano al tema del Cuaderno y, sin embargo, como se verá, no lo es. Bazin está construyendo —me parece— una teoría del cine realista sobre los supuestos de una visión orgánica y total de mundo que está vigente en fenomenología y en la Gestalt. Más aún, uno de los aspectos interesantes del cine es que ha sido citado por autores como Arnheim, Merleau-Ponty e incluso Wertheimer como ejemplar de la experiencia fenomenológica y totalizadora de la percepción. Me pareció que exponer la teoría baziniana desde sus supuestos filosóficos era un camino concreto para revelar la existencia de un concepto de conocimiento y de realidad que requiere remitirse a la filosofía fenomenológica y a lo que ella comparte con la psicología de la Gestalt en cuanto se basan en una noción de experiencia sensible que ya es a priori totalizante. Ese concepto es el que sustenta una experiencia sintética y organizada que aparece como problemática ante una visión del cine que por oposición reafirma la fragmentariedad del medio. La relación entre Bazin y la Gestalt se demuestra a través de la constatación de la influencia que tuvo Merleau-Ponty en la idea del cine de Bazin. Y, lo interesante del ensayo “El cine y la nueva psicología” de Merleau-Ponty es que, para este autor el cine es el arte que mejor encarna las leyes de la percepción de la Gestalt. De esta forma, al adentrarse en el realismo baziniano y peculiarmente en su visión del espacio, lo que se obtiene es un sistema de supuestos y relaciones básicas que se subyacen o sustentan una teoría de la realidad y del conocimiento. Dicho esto, elegí tratar a Bazin por otro motivo estratégico: además de describir los supuestos filosóficos por referencia a la fenomenología a través de una experiencia concreta de percepción orgánica, el autor me permitía conducir este constructo teórico a un contraste y a una confrontación crítica con otro tipo de interpretación del medio cinematográfico y —más globalmente— de una idea de percepción y experiencia caracterizada por la ruptura.

Bernardita: Eso me lleva a plantearte la siguiente pregunta: me llama positivamente la atención ese postulado del “siglo largo” que mencionas y en el que insertas el proyecto de la Gestalt ¿Cómo relacionas la experiencia histórica de la guerra y del trauma con la ruptura de las aspiraciones de la ciencia que precedieron a este momento? En este sentido, pareciera que ese mundo del que la Gestalt es una de las expresiones culminantes de un modelo de ciencia se rompe precisamente con la violencia de la Gran Guerra. ¿Cómo interpretas esta relación entre ciertos hechos y las visiones de mundo en las que se despliegan y confluyen desarrollos teóricos que resultan diversos, pero en cierto sentido, afines entre sí?

Valentina: En contraposición al "siglo largo", Eric Hobsbawm plantea que el siglo XX es un "siglo corto", que se enmarca entre el comienzo de la Gran Guerra y el fin de la Guerra Fría, es decir, entre 1914 y 1989. Desde ese punto de vista, el análisis de cualquier suceso histórico del siglo XX no puede desligarse de los conflictos bélicos que lo cruzan y definen su devenir. En consecuencia, también la comprensión del desarrollo de la psicología, en general, y de la Gestalt, en particular, remite a la Primera Guerra Mundial y, más específicamente, al período de entreguerras que deriva en el ascenso del nazismo en Alemania.

En mi respuesta anterior te conté que la Gestalt aparece como la conclusión lógica del afán científicista de la psicología durante el siglo XIX y, a la vez, como síntesis de la vertiente filosófica y científica que la caracterizan. Sin embargo, me parece que, en tanto suceso histórico, la Gestalt se explica mucho mejor a la luz del siglo XX. De hecho, aun cuando las leyes de la percepción propuestas por la Psicología Gestáltica se aplican en marketing, arquitectura y en otros campos de la investigación y de la vida cotidiana hasta el día de hoy, lo cierto es que fue un movimiento de corta duración, cuya brevedad se entiende a partir de los acontecimientos históricos. En efecto, la Gran Guerra, la crisis económica de 1929 y el ascenso de Hitler llevan a muchos intelectuales europeos, especialmente alemanes y austriacos, a emigrar a Estados Unidos. En este movimiento migratorio, los psicólogos traen a América los conocimientos desarrollados hasta entonces, a saber, la psicofísica, los avances en psiquiatría y en neurología, la psicología fenomenológica y los descubrimientos de la Gestalt acerca de la percepción, que eran los más recientes. Si bien estos avances

implican un aporte significativo que redundó incluso en el nacimiento de la psicología social a mediados de la década de los treinta, en Estados Unidos la psicología era más pragmática y derivó en el surgimiento del conductismo y sus aplicaciones pedagógicas. Por lo mismo, aunque la Gestalt prometía un desarrollo amplio, no siguió proliferando a nivel teórico. Por otra parte, hubo algunos representantes de la Gestalt que, por conocer bien los mecanismos de la percepción humana, al parecer se prestaron para colaborar con la maquinaria propagandística del régimen nazi. Esa vinculación de la Gestalt con el totalitarismo alemán explica que, tras la caída de Hitler, este movimiento haya entrado en un período de decadencia que truncó su desarrollo.

En cuanto al positivismo y racionalismo decimonónicos, también sufren un retroceso. Las guerras mundiales y los conflictos ideológicos de la Guerra Fría ponen en jaque las certezas construidas durante los siglos XVIII y XIX en torno a la fe en el progreso indefinido, lo incuestionable de la razón y el rol de la ciencia en cuanto validadora universal del conocimiento cierto. En este sentido, el análisis de Hobsbawm sobre el cambio de siglo implica un reconocimiento de una ruptura global, es decir, que va más allá del plano político y económico para extenderse a las artes, los patrones sociales y culturales. En psicología, el afán científicista sigue presente. De hecho, Freud plantea su propuesta del inconsciente como producto de una investigación científica y documentada. Sin embargo, si lo pensamos bien, que el inconsciente tenga cabida da luces sobre una intuición psicológica que rebasa lo científico y se abre camino hacia profundidades humanas que no se comprenden solamente desde las ciencias. Esta estrecha relación entre el contexto histórico y el desarrollo de la psicología se extiende aún más a través de las corrientes humanista y sistémica, que surgen a mediados del siglo XX y que responden a una sociedad agobiada por las guerras y anhelante de paz, en que se reconstituyan las relaciones humanas sanas y se recupere el equilibrio entre la persona y el contexto.

Valentina: Pero no nos alejemos del tema, porque ni la psicología humanista ni la sistémica son parte del Cuaderno. En cambio, en tu respuesta anterior introdujiste un tema interesante y que intuyo que atraviesa las tres áreas que trabajas en tu artículo, filosofía, cine y psicología. Me refiero a los símbolos. ¿Qué me puedes contar en torno a los símbolos y cómo la simbología aporta a la comprensión del cine, la filosofía y la psicología? Y, en ese sentido, ¿cuáles crees que son los aportes de la Gestalt a la psicología y a la filosofía?

Bernardita: El símbolo es un interesante principio de cuestionamiento en el caso de las artes y, diría, que su función central en mi investigación ha sido también estratégica. Ello porque la pregunta por el símbolo pone en tensión necesaria aquello dos polos que están presentes en el conocimiento humano y que intentamos siempre reconciliar tanto teórica como prácticamente. Por una parte, el ser humano es corpóreo y, por serlo, tiene un contacto físico con un mundo que le afecta sensiblemente a través de la percepción. Por otra parte, hay que reconocer una actividad formal o espiritual que unifica y transfigura activamente el entorno y le otorga un sentido. El lenguaje, el arte y, en general, el símbolo, son testimonios de esta actividad del espíritu como bien vieron autores como Humboldt y Cassirer. El símbolo sólo es posible porque la sensibilidad no subsiste desnuda y desarticulada con la actividad espiritual de quien habita en un mundo corpóreo. El símbolo nace supuesta una totalidad que ha reunido de forma inseparable, como las dos caras de una moneda, la sensibilidad y la actividad de un ser pensante y libre. Dentro de las formas del símbolo, el arte demuestra con especial acento que la sensibilidad no es una mera pasividad. Sería un error pensar que recibimos realidades dadas, separadas y sin configuración a las que se adiciona una contribución espiritual como algo externo. La sensibilidad del ser humano es activa y aporta de forma peculiar e irreductible al conocimiento para la conformación de un mundo habitable. Me parece que el arte refleja bien esta unidad de las dimensiones humanas y las externaliza o materializa en una obra concreta. La Gestalt, por otra parte, es parte de esas doctrinas que a principios del siglo XX y en un contexto de gran riqueza intelectual abogaron por la actividad conformadora y unificadora de la sensibilidad, por oposición a una idea pasiva, subordinada y fragmentaria de ella como una mera aportadora de datos que luego debían ser asociados a través de un acto de abstracción superior de carácter intelectual y “transformadas” o

acclaradas en conceptos. La Gestalt lo hace desde la psicología, pero su fin es confrontar más ampliamente un método científico que no podía explicar fenómenos que requerían iniciar la investigación desde la constatación de una totalidad primigenia, de un orden y de una figura que se revelaban en la más básica conformación del mundo material. La Gestalt aparece así como una manifestación de un movimiento de defensa más amplio que se expresa también en teorías como la de las formas simbólicas de Cassirer. Es en este sentido que el símbolo me parece una dimensión privilegiada de exploración de las fuentes del conocimiento y de un concepto orgánico de mundo que se esfuerza por hacer una reinterpretación o revaloración de la sensibilidad.

Bernardita: Finalmente, consideremos la metodología y las decisiones relativas a asuntos formales y criterios de edición. Durante estos meses fue necesario establecer una serie de acuerdos en este nivel. ¿Cuál es la importancia de la forma en la escritura académica? ¿Qué problemas frecuentes crees que puede enfrentar alguien que se inicia en la investigación respecto a la citación y cómo abordaste estos problemas que has detectado durante tu práctica como docente en la elaboración de este material formativo?

Valentina: Un aspecto importante en la investigación es el rigor metodológico, que se materializa en la forma de referenciar los textos consultados. A la vez que una obligación ética, porque da cuenta del avance de los conocimientos a partir del quehacer académico, el modo de citar y construir la bibliografía suele transformarse en un escollo difícil de salvar. En efecto, es tan variada la gama de métodos de citación que ha desarrollado el mundo de la investigación, que no es fácil optar por el más adecuado para cada ocasión y menos establecer acuerdos cuando trabajan disciplinas distintas, como es el caso de este Cuaderno, en que confluyen historia, filosofía y psicología.

Valentina: En concreto, surgieron dos disyuntivas. La primera dice relación con la forma de anotación, es decir, el modo de dar cuenta de los textos que apoyan el artículo. Si bien la investigación tiene como público principal a estudiantes de psicología y estos suelen utilizar el sistema APA, la escritura del capítulo relativo al desarrollo científico de la psicología privilegia la narración, método propio de la historia que, generalmente, trabaja

con alguna de las versiones de Chicago. Tras analizar pros y contras de ambos sistemas de anotación, se decantó por Chicago, porque es propio de la disciplina que inspira el capítulo y porque entrega la información de forma más completa y ordenada, aspecto central al considerar el afán formativo del Cuaderno. En segundo lugar, fue necesario tomar una decisión en torno a la bibliografía, porque aun cuando en historia se separan las fuentes en primarias y secundarias, esta división sería superflua teniendo en cuenta el bajo número de libros y artículos consultados y podría terminar por confundir al estudiante.

Con todo, el Cuaderno contiene dos artículos así es que, en un momento, fue necesario conversar y establecer acuerdos. En efecto, un tema no menor dice relación con el diseño y la diagramación a la hora de la edición, porque el Cuaderno debe aunar en un estilo dos trabajos muy distintos. La conversación versó en torno a si era más apropiado que las referencias estuvieran en el texto mismo entre paréntesis al modo de los artículos académicos o, siguiendo la forma tradicional, se consignarán a pie de página. Una vez más primó el carácter formativo del trabajo, por eso en las páginas siguientes verás un sistema de anotación basado en el estilo Chicago que invita al lector a revisar todos los datos de los textos utilizados a través de llamadas a pie de página.



## El desarrollo científico de la psicología como camino a la Gestalt.

Por Valentina Velarde Lizama y Manuela Pinzón (ayudante de investigación)



*“Puede ser que el pensamiento influya en el flujo de la actividad corporal y solo a través de dicha influencia sea real, o puede ser que solo necesite de ese flujo del mismo como el remero que va en una embarcación para orientar y dirigir. En los dos casos, sin embargo, deben ser consideradas tanto las relaciones como las leyes del flujo.”*

*(atribuida a Wilhelm Wundt)*

## 1.1 Introducción

La psicología hunde sus raíces en la filosofía clásica. En efecto, los primeros en reflexionar acerca del hombre y su alma fueron Sócrates, Platón y Aristóteles. De ahí en adelante y en todas las épocas de la historia del pensamiento, la pregunta por la interioridad humana ha sido tema obligado hasta tal punto que, hasta el siglo XIX, se entiende a la psicología como subsidiaria de la filosofía. Sin embargo, el estudio de la mente no es meramente filosófico. Hipócrates y Galeno, los médicos más insignes de la Antigüedad, también advirtieron la profunda relación que existe entre la mente y el cuerpo. Así se entiende la disyuntiva que caracteriza a la psicología, que se debate entre las ciencias humanas y biológicas hasta alcanzar su independencia.

La psicología se instaura como ciencia a fines del siglo XIX. El primero en hablar de “**Psicología Científica**” es el pedagogo alemán **Johann Friedrich Herbart** (1776-1841), cuando en 1824-25 publica su libro *Psychologie als Wissenschaft* (La Psicología como Ciencia). A partir de este antecedente “la idea de que la psicología debía y podía convertirse en ciencia ganó terreno”<sup>1</sup>.

Herbart concibe la mente como un mecanismo funcional movido en base a representaciones formadas por ideas extraídas de la realidad, capaces de interactuar entre sí. Afirma “que la **masa aperceptiva** es dinámica, cambiante, según el campo de la conciencia actual y las circunstancias del momento”<sup>2</sup>. Por eso su propuesta es considerada como antecedente al inconsciente dinámico de Sigmund Freud<sup>3</sup>. Además, teoriza en torno a la posibilidad de medir el dinamismo mental a través de las matemáticas, pero nunca lo

---

<sup>1</sup> Thomas Leahey, *Historia de la psicología* (Madrid: Pearson Prentice Hall, 2005), 191.

<sup>2</sup> Luis Hernán Berwart, *Fundación histórica de una psicología fenomenológica* (Santiago de Chile: Ediciones Universidad Finis Terrae, 2015), 51.

<sup>3</sup> Aunque la figura de Herbart suele ser más conocida en pedagogía que en psicología, este autor es importante en cuanto raíz de la psicología tanto por el debate en torno a la necesidad de una psicología científica como por haber entregado a Freud algunos conceptos como el de “representación” e “inconsciente dinámico”. A este respecto, es interesante el artículo de Ana María Caraballo, que compara el concepto de representación en Herbart y en Freud. Véase: Ana María Caraballo Fernández, “La representación en Herbart y en Freud y su lugar en la enseñanza”, *Educação & Realidade*, vol. 38, n. 3, (Brasil: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013), 747-767.



comprueba empíricamente porque no admite que la psicología científica dependa única y exclusivamente de la experimentación<sup>4</sup>. Entonces, su aporte “consiste principalmente en la formulación matemática de las leyes de la mente”<sup>5</sup>.

Este intento inicial por convertir la psicología en ciencia, al igual que los posteriores, adquiere sentido al comprender el contexto en que surge. El marco en que se desarrolla la psicología científica es el siglo XIX, en que conviven distintos mundos intelectuales: el mundo romántico de Nietzsche, que reivindica el poder de los sentimientos por sobre la razón y comienza a valorar lo instintivo e inconsciente; el mundo de la nueva Ilustración, que supone la prolongación de las ideas de la Ilustración en el positivismo y su valoración de la experiencia consciente; el mundo de los márgenes de la ciencia, en el que el pensamiento científico invade territorios tradicionalmente ocupados por la religión, especialmente los de la existencia del alma y el mundo de la revolución darwinista, que plantea que el ser humano es parte de la naturaleza, no algo superior ni ajeno a ella.

Extremando las posturas de la filosofía moderna, el siglo XIX basa su propuesta en una concepción materialista y principalmente biológica del ser humano. Éste queda definido por su vitalismo y, en el mejor de los casos, por el sentimiento. Cabe recordar a Ludwig Feuerbach, representante de la izquierda hegeliana y uno de los autores favoritos de Sigmund Freud. Plantea que la humanidad proyecta en Dios atributos correspondientes a ella misma y está alienada en la medida en que se despoja de sus atributos positivos al proyectarlos en Dios. Declara que, para salir de su estado de alienación, la humanidad debe reapropiarse de los atributos proyectados, y que, mediante este proceso de reapropiación, el hombre vuelve a ser uno con sus poderes y sus potencias, recuperando su capacidad plena. Más disruptivo aún es Friedrich Nietzsche. Expone que el ser humano comienza con la constatación de una consciencia moral y propone la superación del estadio moral de la humanidad. A partir de este punto desarrolla una psicología que busca demostrar que todo lo superior, la moral y los ideales, procede en realidad de aquello que es inferior, y que moral y religión constituyen una patología, siendo síntomas inequívocos de un cuerpo enfermo.

---

<sup>4</sup> Cf. Edwin Boring, *Historia de la psicología experimental* (México D.F.: Trillas, 2006), 343.

<sup>5</sup> Berwart, *Fundación histórica de una psicología fenomenológica*, 50.

Ahora bien, este cambio de paradigma en la filosofía no es la única razón que explica el desarrollo científico de la psicología. El siglo XIX coincide con un auge de las ciencias naturales y con la propuesta de algunos autores cuya comprensión del ser humano también enfatiza su dimensión material. Uno de ellos es **Charles Darwin** (1809-1882), biólogo británico que postula la **teoría de la evolución**. En su obra *El origen de las especies*, plantea que el ser humano llegó a ser tal, producto de una cadena evolutiva en que sobrevive la especie que se adapta mejor al medio. En 1873, publica *La Expresión de las emociones en los animales y en el Hombre*, obra en la que plantea la existencia de las expresiones universales. En esta obra Darwin propone que **ciertas expresiones humanas son innatas y universales y que nuestras emociones son producto de la evolución y, por ende, compartidas con otros animales** hasta el punto en que podemos reconocerlas en el perro o el chimpancé. Aunque este escrito no tuvo mayor trascendencia entre los contemporáneos de Darwin, en el siglo XX se convierte en consulta obligada para el estudio de las emociones<sup>6</sup>. Además, sienta las bases de la **psicología comparada**, cuya metodología utilizan varios de los exponentes del conductismo.

En esos años impera el **paradigma positivista** propuesto por el pensador francés **Auguste Comte** (1798-1875), quien plantea que solo es válido aquello que se puede comprobar. Por tanto, la validez de las ciencias radica en su capacidad para esgrimir sus teorías a partir del método científico. Bajo esta premisa se entienden los intentos que realiza la psicología decimonónica para desligarse de la filosofía y convertirse en ciencia experimental e independiente.

Al estudiar el desarrollo científico de la psicología, es necesario referirse a los antecedentes biológicos y médicos pues, “aunque las bases conceptuales de la psicología se encuentran en la filosofía, la inspiración para la creación de una ciencia independiente llegó de la biología”<sup>7</sup>. En efecto, **Jean-Martin Charcot** (1825-1893), **Pierre Janet** (1859-1947), **Ernst Kretschmer** (1888-1964) y el mismo **Sigmund Freud** (1856-1939), siguen la línea de estudios

---

<sup>6</sup> Para una explicación detallada del estudio de Darwin sobre la expresión de las emociones en los animales y en el hombre, véase: Andrey Fernández Velázquez y Yuranny Helena Garzón Rojas, “Neuropsicología de las emociones: el aporte de Charles Darwin”, *Cuadernos de Neuropsicología* 3, n. 2 (2009), 225-233.

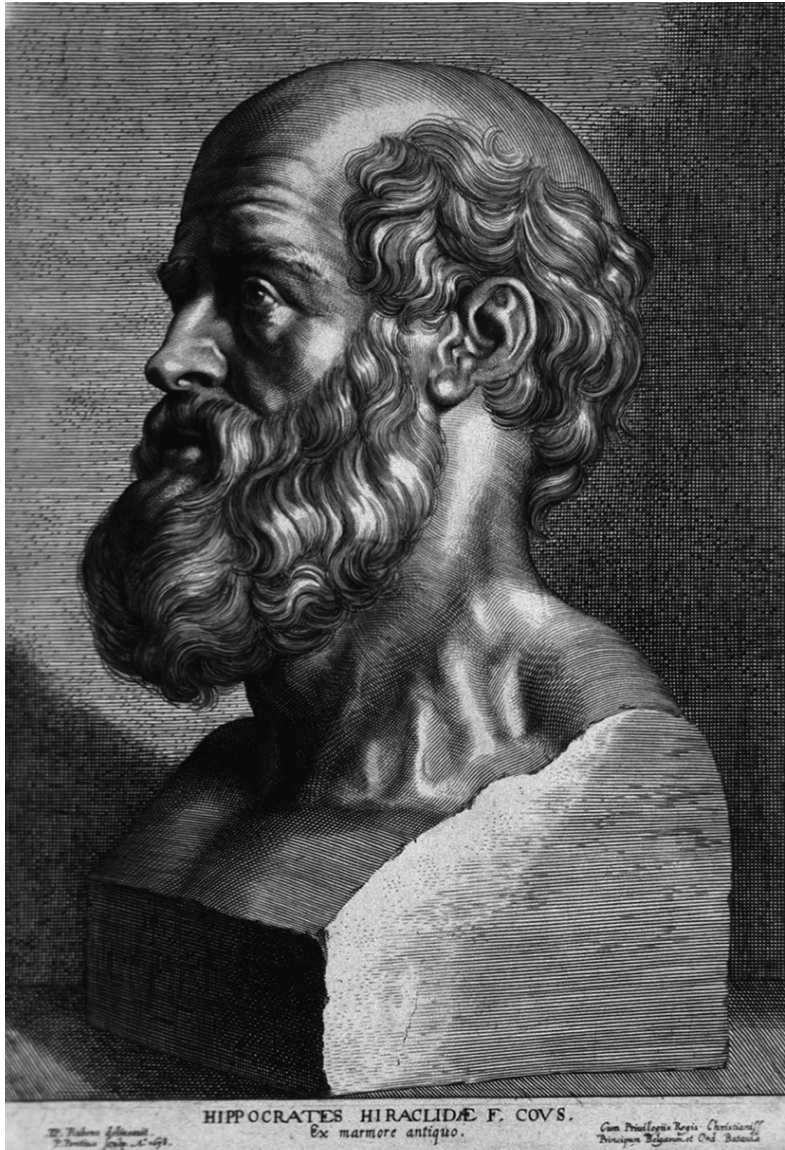
<sup>7</sup> Leahey, *Historia de la psicología*, 4.

biológicos y médicos, en la mayoría de los casos en las especialidades de psiquiatría y neurología. Desde la comprensión de las ciencias propia de su época, dedican su vida al estudio del mundo interior del ser humano. Crean un cúmulo de conocimientos que, además de ser un valioso legado para los psicólogos posteriores, constituyen las primeras incursiones de la psicología científica.

El objetivo de este trabajo es describir el camino trazado por la psicología desde sus raíces hasta la creación del primer laboratorio de psicología experimental a fines del siglo XIX, rescatando el aporte de aquellos que, a lo largo de la historia, han intentado comprender los mecanismos de la mente desde una mirada biológica, más allá de la reflexión filosófica propia de la psicología pre-científica. En este recorrido aparecen Hipócrates y Galeno, representantes de la Antigüedad que enseñan a la psicología las observaciones biotipológicas; Vesalio, Lineo y Müller, científicos modernos que muestran la importancia de definir, clasificar y delimitar; Weber, Fechner y **Helmholtz**, psicofísicos que, en el siglo XIX, proponen medir los reflejos y la conducción nerviosa; Wilhelm Wundt, padre de la psicología experimental; Franz Brentano, autor de la psicología fenomenológica y, finalmente, Ehrenfels, Wertheimer, Köler y Koffka, creadores de la Gestalt.

Todos los autores mencionados intentan comprender la percepción humana. Sus distintos enfoques dan cuenta del cariz científicista de la psicología y permiten entender su empeño por consagrarse como ciencia independiente. Sin embargo, curiosamente, el estudio de la percepción vuelve a acercar a la psicología a la filosofía, a pesar de su obsesión por desligarse de ella. Más aún, es justamente la capacidad de percibir, aquella cualidad psicológica a la que apela el arte en sus distintas manifestaciones para interpelar al ser humano, como se verá en el segundo capítulo de este Cuaderno. Esta doble dimensión científica y filosófica de la psicología puede parecer contradictoria. No obstante, da cuenta de la riqueza humana y de su complejidad, por eso la psicología se debate entre ellas constantemente a lo largo de la historia. Y aunque ha habido algunas épocas en que la psicología parece decantar por una u otra, siempre aparece la otra para recordarle la unidad substancial que distingue al humano.

## 1.2 Raíces biológicas y médicas de la psicología



*“Debemos volvernos a la naturaleza misma, a las observaciones del cuerpo en cuanto a salud y enfermedad, para aprender la verdad”*

*(Atribuida a Hipócrates)*

Aunque la biología y la medicina son patrimonio común del conocimiento científico, su relación con la psicología discurre por caminos diferentes. Las observaciones y sistematizaciones que aporta la línea médica se ordenan estrictamente en la dimensión biológico-orgánica del ser humano. Por tanto, **la visión antropológica que la medicina confiere a la psicología es meramente materialista y funcional**. Estos antecedentes llegan a la psicología desde la psiquiatría y la neurología, que realizan estudios psicológicos desde un punto de vista científico.

Rastrear estos antecedentes remite a la Antigüedad. En la Grecia clásica aparece **Hipócrates** (siglo IV A.C.), padre de la medicina. Sus observaciones prácticas **biotipológicas** y de algunos **trastornos mentales**<sup>8</sup>, enseñan a la psicología científica la **importancia de la observación**. A través de sus estudios “inicia un desarrollo [médico] que en algunos casos llega a constituir valiosos sistemas psicológicos”<sup>9</sup>. Posteriormente **Galeno** (siglo II A.C.) realiza las primeras **sistematizaciones del funcionamiento del cuerpo humano**, utilizadas siglos más tarde por los médicos que impulsan el desarrollo de la psicología científica.

La línea biológica aporta tres nombres: **Vesalio**, **Linneo** y **Müller**. Sus clasificaciones, descripciones y sistematizaciones de la naturaleza y los organismos vivos entregan a la psicología algunos contenidos específicos de **fisiología**, pero, especialmente, sus **técnicas de aplicación del método científico**.

El médico belga Andreas **Vesalio** (1517-1564) es considerado por muchos el fundador de la medicina moderna, debido a la publicación de su obra *De fabrica corporis humanis*. En este trabajo **sistematiza los conocimientos médicos, recogiendo información “científica” desde Galeno hasta su época y ordenando el estudio del cuerpo humano**. Acorde con las concepciones propias de comienzos de la Edad Moderna, su tratado muestra el cuerpo desde una visión biológica, como una máquina que funciona a través de mecanismos orgánicos capaces de producir respuestas en base a un complejo funcionamiento.

---

<sup>8</sup> Cf. Berwart, *Fundación histórica de una psicología fenomenológica*, 53.

<sup>9</sup> Íd.



En el siglo XVIII, el naturalista sueco Carl von Linné o **Linneo** (1707-1798), contribuye a la formación de la medicina con la implementación del **método experimental**. Aunque es anterior a muchos fisiólogos, éstos adoptan su forma de realizar observaciones, conclusiones y clasificaciones. Sus **investigaciones taxonómicas, tanto en botánica como en zoología**, impulsan los estudios fisiológicos dentro de las investigaciones médicas, aportando a esta ciencia herramientas por medio del método experimental. Este autor constituye un antecedente para el desarrollo de la psicología en cuanto que, a partir de sus contribuciones, comienzan los estudios en neurofisiología, en especial, en el campo de la neuropsicología.

El fisiólogo alemán Johannes **Müller** (1801-1858) vuelve a clasificar y organizar los conocimientos científicos conocidos hasta entonces. Escribe el Handbuch de fisiología humana, uno de los primeros tratados en esta materia. Esta obra publicada entre los años 1833 y 1840 consta de ocho volúmenes. El sexto tomo, titulado **Acerca de la mente**, condensa toda la información existente sobre la **mente humana en el plano fisiológico, constituyéndose en antecedente de los estudios psiquiátricos posteriores**. De este modo, la contribución de Müller alcanza tanto a la medicina en cuanto ciencia general como a su rama específica de la psiquiatría, cuyo influjo impulsa los estudios psicológicos.

Los científicos señalados y sus aportes son referentes importantes en el desarrollo de la psicología como ciencia por los descubrimientos realizados y por el método utilizado para generar el conocimiento. **El método científico, formulado y aplicado por estos investigadores de la línea biológica y médica**, constituye el antecedente más elemental para las líneas de investigación posteriores como se advierte en el desarrollo de la psicofísica a principios del siglo XIX.

### 1.3 La psicofísica

*“Un motivo por el cual la psicofísica prefiere estudiar la dependencia del alma con respecto del cuerpo y no lo opuesto se halla en que solo lo físico es inmediatamente accesible a la medida en tanto que la medida de lo psíquico solo puede lograrse a través de la dependencia de lo físico”.*

*(Gustav Fechner, Elementos de la Psicofísica)*

Durante el siglo XIX surge la **psicofísica**<sup>10</sup>. Su principal objetivo es **calcular los procesos mentales por medio del estudio de las reacciones a estímulos externos**. Estudia las **sensaciones y percepciones**, intentando determinar qué intensidad deben tener los estímulos para que la consciencia los haga presentes.

La psicofísica es heredera de la medicina y la biología. Sus exponentes, que son pocos dada su corta duración, pertenecen a la línea de estudios biológicos. Estos mismos autores son considerados antecedentes de la neurología contemporánea, pues sus análisis se enfocan principalmente en el **estudio del sistema nervioso y sus reacciones**. Utilizan el sistema nervioso como puente entre el cuerpo y la mente con la finalidad de medir los procesos cognitivos a través del método científico. Algunos pensadores anteriores como Leibniz y Herbart habían hecho declaraciones acerca de la relevancia de las percepciones y la toma de conciencia de las sensaciones; sin embargo, nunca comprobaron estos hallazgos de forma experimental. Por eso se dice que los pioneros en lograr una cuantificación científica de los fenómenos mentales son los representantes de la psicofísica.

Uno de los exponentes de esta ciencia es **Ernst Heinrich Weber** (1795-1878), médico y fisiólogo alemán. Al ejercer en el campo de la medicina, comienza sus estudios a través del análisis del sistema nervioso. Realiza experimentos y observaciones de los umbrales de reacción con la estimulación de las sensaciones. Intenta determinar qué intensidad debe tener un estímulo para generar una sensación de la que el ser humano sea consciente. **Elabora la ley del umbral absoluto que mide la reacción entre un estímulo y la respuesta,**

---

<sup>10</sup> Gustav Fechner, *Elemente der Psychophysik* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1860).

así como la **intensidad máxima y mínima para que el estímulo sea percibido**<sup>11</sup>. Además, define la psicofísica como una ciencia exacta que estudia las relaciones funcionales y de dependencia entre la mente y el cuerpo. Con la expresión **ciencia exacta**, Weber evidencia el anhelo de los científicos por lograr un conocimiento y una relación precisa con los fenómenos psicológicos, así como el deseo de entender la interdependencia entre la mente y el cuerpo.

El psicofísico más relevante es **Gustav Theodor Fechner** (1801-1887). Físico, fisiólogo y médico polaco, es sucesor de Weber. Se une a los experimentos de su maestro y, gracias a sus conocimientos, logra matematizar sus investigaciones. La rigurosidad de este hallazgo impulsa aún más el desarrollo de la psicofísica en cuanto disciplina científica. Un dato curioso que ilustra la personalidad de Fechner es su gusto por la escritura satírica. Escribía panfletos sarcásticos, bajo el pseudónimo de Dr. Mises, en los que se burlaba del mundo médico al que pertenecía.

En su obra *Elementos de Psicofísica*, sistematiza los conocimientos relativos a esta ciencia. Incluye la definición enunciada por Weber y hace especial énfasis en las investigaciones acerca de las sensaciones y las reacciones del sistema nervioso. Además, **formula la ley Fechner-Weber, que constituye uno de los grandes aportes de la psicofísica al desarrollo de la psicología**. Esta ley ordena el conocimiento en torno a los **umbrales de reacción** y enuncia el **umbral diferencial** que determina cuán distinto necesita ser un estímulo para que el sujeto perciba la diferencia.

Fechner establece que, para que la sensación aumente de forma aritmética, el estímulo debe crecer exponencialmente. Su formulación constituye la base para estudios posteriores, especialmente, en el campo de la neurología. A efectos de la psicología, lo más significativo de esta ley es el logro de una **sistematización matemática de la mente humana a través de la excitación sensorial**. De este modo, hace posible la medición de los fenómenos psicológicos, comprobando empíricamente la teoría de Herbart. En síntesis, Fechner demuestra que la psicología puede tener rango de ciencia tanto a través del

---

<sup>11</sup> Ernst Heinrich Weber, *Der Tastsinn und das Gemeingefühl* (Braunschweig: Friedrich Vieweg und Sohn, 1846).



método experimental como del matemático. Además, su ley constituye un antecedente del estructuralismo piagetiano que, para comprender la estructura cognoscitiva, estudia el sistema sensorial<sup>12</sup>.

Por último, el médico y físico alemán **Hermann Von Helmholtz** (1821-1894) estudia la conducción del estímulo nervioso a partir de las medidas de sus reacciones. En su investigación, pone especial énfasis en entender la **óptica** y la **acústica dentro del análisis de las sensaciones**. Además, formula la **ley inferencial**, que postula que la mente registra datos sin instrucción, tomándolos de la realidad solo por inferencia<sup>13</sup>.

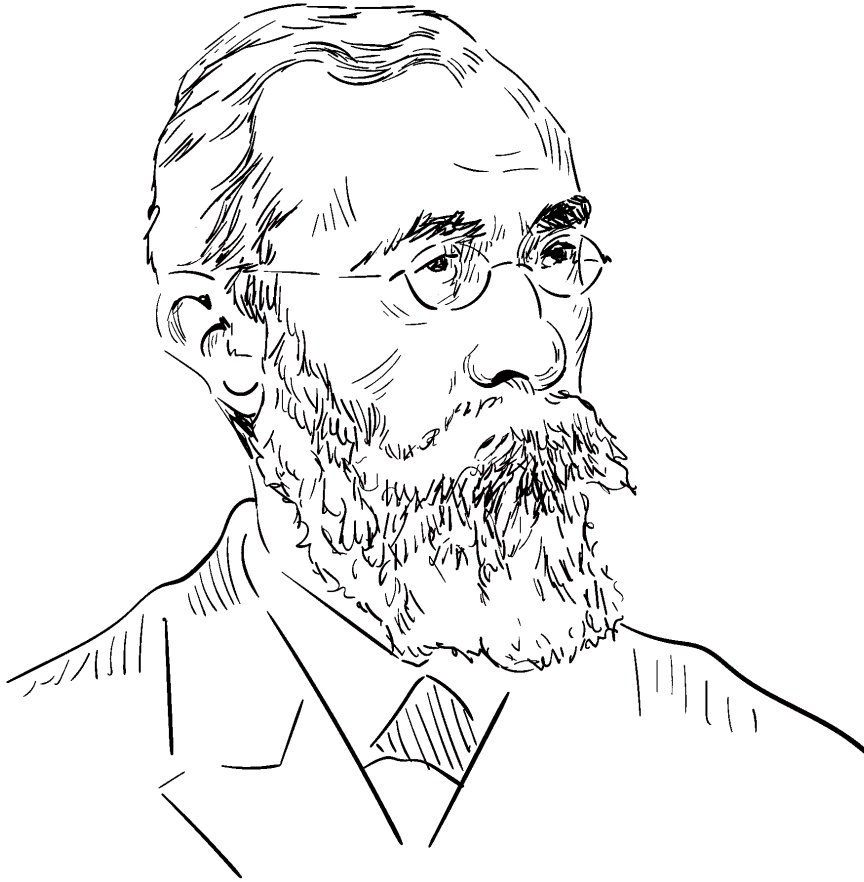
La psicofísica es un movimiento breve, pero substancialmente importante en la línea de los estudios que le sucedieron. La contribución de sus exponentes radica en continuar el desarrollo de la psicología experimental. **Su tema central son las sensaciones en su forma más matemática**. Además, sus representantes escriben el libro *Elementos de psicofísica* que, unos años más tarde, utiliza Wilhelm Wundt para formular sus teorías.

---

<sup>12</sup> Para un análisis más acabado del aporte de Fechner al desarrollo de la psicología, véase: Lothar Sprung y Hegel Sprung, "Gustave Theodor Fechner y el surgimiento de la psicología experimental", *Revista Latinoamericana de Psicología* 15, n. 3 (1983), 349-368.

<sup>13</sup> Hermann Von Helmholtz, *Die Tatsachen in der Wahrnehmung* (Leipzig: Teubner, 1927).

## 1.4 Wilhelm Wundt y la psicología fisiológica



*“La actitud de la psicología fisiológica a las sensaciones y sentimientos, considerados como elementos psíquicos, es, naturalmente, la actitud de la psicología en general”*

*(Atribuida a  
Wilhelm  
Wundt)*

**Wilhelm Wundt** (1832-1920) es un sistematizador y enciclopedista alemán. Su capacidad para reunir una gran cantidad de conocimiento y datos dentro de una estructura sistemática<sup>14</sup> le permite generar un cúmulo de conocimientos esenciales para la consolidación de la psicología. **Funda el primer laboratorio experimental de psicología en la ciudad de Leipzig en 1879.** Además, es pionero en incorporar la experimentación a este campo, convirtiéndose en el padre de la **psicología experimental**<sup>15</sup>. Aunque sus teorías se basan en las ideas de Herbart sobre los dinamismos psíquicos y los aportes de la **psicofísica en torno a las leyes de la percepción, a partir de sus contribuciones la psicología queda formalmente instaurada como disciplina científica.** Por eso cabe afirmar que Wundt es el primer psicólogo propiamente tal.

Inspirado por la cátedra de **Johannes Müller**, el fisiólogo más importante de entonces, Wundt incursiona en el ámbito de la fisiología. Trabaja durante trece años (1858-1871) como asistente en el laboratorio de Heidelberg, donde el psicofísico Herman Helmholtz realizaba sus investigaciones. De hecho, el libro *Elementos de psicofísica* de Fechner constituye un aporte en la elaboración de su propuesta. Pero, aunque Wundt estudia de cerca la psicofísica, su teoría no se puede considerar heredera directa de la ciencia de Fechner, porque tiene un enfoque distinto: mientras la psicofísica da relevancia a las explicaciones que ofrecen las leyes matemáticas, **Wundt busca su fuente de investigación en lo biológico.**

Convencido de que la percepción es más psicológica que fisiológica<sup>16</sup>, elabora una teoría experimental que llama psicología fisiológica. En 1862, publica su obra *Contribuciones a la teoría de la percepción sensorial*<sup>17</sup>, libro que instaura el comienzo de la psicología experimental, en parte porque su contenido versa sobre esta ciencia, y en parte porque

---

<sup>14</sup> Cf. Boring, *Historia de la psicología experimental*, 348.

<sup>15</sup> En general, la mención de Wilhelm Wundt como padre de la psicología experimental se refiere a la creación del laboratorio en Leipzig; sin embargo, el alcance de su propuesta es todavía mayor. Algunos autores han visto en Wundt un pionero de la psicología social, debido a la conjunción de dos elementos: la experimentación en psicología y el estudio sobre la psicología de los pueblos. Al respecto, véase: Robert M. Farr, "Wilhelm Wundt (1832-1920) and the origins of psychology as an experimental and social science", *British Journal of Social Psychology*, n. 22 (1983), 289-301.

<sup>16</sup> Cf. Boring, *Historia de la psicología experimental*, 340.

<sup>17</sup> Willhelm Wundt, *Beiträge zur Theorie der Sinneswahrnehmung* (Norderstedt: Hansebooks GmbH, 1862).

presenta un plan formal para la misma<sup>18</sup>. Finalmente, entre 1873-1874 publica su gran obra de *Psicología fisiológica*<sup>19</sup>, que sistematiza su propuesta respecto de esta nueva ciencia.

En 1875 acepta la cátedra de filosofía en la universidad de Leipzig, decisión que llama la atención considerando que había realizado sus estudios en el campo de la medicina. Sin embargo, se dice que “aunque [Wundt] era fisiólogo, su posición era la de un filósofo que tendía hacia la teoría de la ciencia”<sup>20</sup>. **Es en esta universidad donde funda el primer laboratorio de psicología experimental.** Así, el método utilizado para el estudio de la psicología deja de ser especulativo y adquiere un carácter científico. Ahora bien, aunque Wundt es un experimentalista, nunca afirma que el método experimental sea adecuado para toda la psicología<sup>21</sup>. Además de distinguir entre psicología individual y “de los pueblos”, explica el método más apropiado para la psicología individual:

Como métodos de la psicología individual es común recomendar en primer lugar la auto observación y en segunda línea y como una forma de apoyo a ésta una serie de medios auxiliares objetivos como son la observación de otros hombres y el estudio de biografías, auto descripciones, dramas y novelas, en las cuales se revelan grandes dotes de observación. No obstante, no existe en ningún sentido una auto observación inmediata; lo que ha sido así denominado por los viejos psicólogos, no es otra cosa que una percepción interna accidental. En una observación planificada es solo posible conducir dicha percepción bajo condiciones que presuponen el uso de métodos experimentales. Los medios auxiliares objetivos mencionados tienen valor para el conocimiento práctico del ser humano y para la caracterología; para la psicología individual en cambio, que pretende investigar lo típico y con validez general, no tienen ningún significado. Verdaderamente existen para la psicología individual solo dos medios auxiliares: la percepción interna accidental y el método experimental. La primera cumple una función en parte preparatoria en parte complementaria, el segundo es el instrumento exclusivo que sirve para el análisis de los procesos psíquicos simples, y cuyo servicio falla parcialmente, cuando se trata de analizar las funciones intelectuales superiores<sup>22</sup>.

---

<sup>18</sup> Cf. Boring, *Historia de la psicología experimental*, 342.

<sup>19</sup> Wilhelm Wundt, *Grundzüge der physiologischen Psychologie* (Leipzig: Wilhelm Engelmann, 1874).

<sup>20</sup> *Ibid.*, 349.

<sup>21</sup> Cf. *Íd.*

<sup>22</sup> Wilhelm Wundt, “Lógica. Una investigación de los principios del conocimiento y de los métodos de investigación científica: lógica de las ciencias del espíritu”. Traducción de Aarón Saal. En *Epistemología e Historia de la Ciencia* 3, n. 1. (2018), 76.

Más allá de la fundación del primer laboratorio de psicología experimental, Wilhelm Wundt es importante por proponer una **ciencia intermedia entre psicología y fisiología**. Aun cuando el nombre de psicología fisiológica se formaliza con Wundt, la idea ya estaba implícita en el trabajo de los médicos y fisiólogos que intentaban explicar las relaciones y límites entre procesos fisiológicos y psicológicos<sup>23</sup>. Wundt pretende combinar ambas ciencias: la psicología, que se ocupa de estudiar el mundo interno, imposible de escrutar a simple vista; y la fisiología, cuya labor es analizar y describir los fenómenos externos captados por los sentidos.

Aunque declara que la psicología fisiológica debe ocuparse en estudiar los procesos comunes y equidistantes a ambas ciencias para entender a la persona en su totalidad, no da el mismo peso a las dos áreas. Analiza específicamente los procesos mentales conscientes, dejando de lado el estudio estrictamente fisiológico. Estos procesos conscientes se sintetizan en elementos formales que luego se asocian entre sí. Son justamente estas **asociaciones las que estudia Wundt, buscando determinar leyes que las expliquen**<sup>24</sup>. **En síntesis, la psicología fisiológica surge como una ciencia intermedia entre el cuerpo y la mente, cuyo objetivo es hacer una fisiología del funcionamiento de la mente.**

La psicología fisiológica estudia, principalmente, dos fenómenos: **la sensación y el movimiento de impulso interno**. Mientras la primera proviene directamente de los fenómenos externos, el segundo corresponde a la respuesta interna y Wundt lo define como un fenómeno fisiológico cuyas causas solo pueden ser conocidas por la **introspección**. En una primera instancia, la sensación es determinada en intensidad y cualidad por los excitantes fisiológicos de los sentidos. Sin embargo, tras ser captada, se integra con los procesos internos. Es así como se forman las representaciones.

Para el padre de la psicología científica es fundamental el estudio de las **representaciones**. Ellas conllevan un correlato de sensación interna y, en consecuencia, una alteración física. Bajo su concepto, una representación equivale a una imagen. Por eso centra su

---

<sup>23</sup> Cf. Berwart, *Fundación histórica de una psicología fenomenológica*, 57.

<sup>24</sup> Cf. Boring, *Historia de la psicología experimental*, 354.

investigación en entender el sentido que forma las imágenes y si estas provienen de la influencia de elementos externos o son solo producto de la experiencia interna.

Wilhelm Wundt afirma que “en psicología existe un solo tipo de explicación causal que consiste en la derivación o explicación de los hechos más complejos a partir de los más simples”<sup>25</sup>. Propone dos tipos de combinaciones entre los fenómenos internos y externos. En primer lugar, las **combinaciones simples**, que se forman al unir las representaciones a otros procesos psíquicos como la memoria y, en segundo término, las **combinaciones compuestas**, que corresponden a la unión de los procesos fisiológicos con las combinaciones simples.

Explica que el impulso nervioso, que recorre desde la periferia hasta el sistema nervioso central, se transforma en energía psíquica. Este cambio se produce a través de las representaciones. Éstas son la unión de las sensaciones que tienen un correlato fisiológico en el sistema nervioso que se une al curso de los pensamientos internos. **En consecuencia, las representaciones son producto de la unión de lo material con lo inmaterial.** Así, en la teoría de Wundt, se advierte la existencia de un **vínculo entre los procesos externos y los internos.**

A partir de esta observación, el fundador de la psicología fisiológica extrae su conclusión: del mismo modo que para el movimiento reflejo de un individuo se requiere de un fenómeno psicológico oculto a simple vista, **para explicar un proceso psicológico se debe recurrir a explicaciones fisiológicas.** Ahora bien, como éstas funcionan de manera encubierta dentro del individuo, solo se puede acceder a ellas por medio de la introspección, que permite dividir el proceso en sus elementos constitutivos.

Wundt arguye que, si la materia de estudio es la experiencia inmediata, el método debe tener relación con la experimentación inmediata<sup>26</sup>. Por eso propone la introspección como procedimiento experimental para rescatar la experiencia inmediata. Asevera que no existe un sentido interno, “los datos de la experiencia son simplemente ellos mismos; una

---

<sup>25</sup> Berwart, *Fundación histórica de una psicología fenomenológica*, 58.

<sup>26</sup> Cf. Boring, *Historia de la psicología experimental*, 353.

percepción no necesita ser percibida para que sea una percepción; simplemente tiene que ocurrir”<sup>27</sup>.

Para Wundt “la distinción entre experiencia interna y externa no es válida”<sup>28</sup>. En efecto, un fenómeno puede clasificarse como interno o externo dependiendo del punto de vista con que se lo mire. Por ejemplo, ver un árbol puede constituir una experiencia interna en tanto representación mental del árbol; pero también puede ser una experiencia externa en cuanto percepción del árbol proveniente de la realidad externa. Según Wundt ambas experiencias, interna y externa, son objeto de la psicología siempre que el sujeto sea consciente de ellas. Por eso se puede decir que su estudio no se encarga de la experiencia interna en sí, sino de la experiencia inmediata<sup>29</sup>.

En resumen, la psicología fisiológica nace con una doble tarea. En primer término, **escrutar los fenómenos biológicos por medio de la observación tanto interna como externa**. En segundo lugar, **sistematizar estas observaciones a través de la experimentación, para unificar los fenómenos biológicos con los psicológicos**. Así, la psicología fisiológica pretende generar conocimiento científico a partir de los procesos encubiertos del ser humano.

Como toda propuesta filosófica la corriente iniciada por Wundt es cuestionable. Según sus críticos, la psicología fisiológica o experimental queda “reducida a un trabajo muy elemental referido casi exclusivamente a las relaciones entre estímulos y sensaciones”<sup>30</sup>. Esto supone una **reducción de los complejos procesos mentales a coordenadas materialistas que no agotan las explicaciones causales de los eventos**.

“Para distinguirla de la psicología del acto, que porta el sello de Brentano”<sup>31</sup>, la propuesta de Wundt es llamada **psicología del contenido**. Además, sienta las bases para el desarrollo de varias corrientes psicológicas. Pero, más importante aún, legitima a la psicología en cuanto ciencia experimental e independiente.

---

<sup>27</sup> Íd.

<sup>28</sup> Íd.

<sup>29</sup> Cf. Íd.

<sup>30</sup> Berwart, *Fundación histórica de una psicología fenomenológica*, 61.

<sup>31</sup> Boring, *Historia de la psicología experimental*, 407.



## 1.5 Franz Brentano y la psicología fenomenológica

*“Todo fenómeno psíquico está caracterizado por lo que los escolásticos de la Edad Media han llamado la inexistencia intencional (o mental) de un objeto, y que nosotros llamaríamos, si bien con expresiones no enteramente inequívocas, la referencia a un contenido, la dirección hacia un objeto (por el cual no hay que entender aquí una realidad), o la objetividad inmanente. Todo fenómeno psíquico contiene en sí algo como su objeto, si bien no todos del mismo modo. En la representación hay algo representado; en el juicio hay algo admitido o rechazado; en el amor, amado; en el odio, odiado; en el apetito, apetecido, etc.”*

*(Franz Brentano, Psicología desde el Punto de Vista Empírico)*

En paralelo a la corriente psicológica inaugurada por Wundt, surge un nuevo enfoque llamado psicología fenomenológica. Su fundador es **Franz Brentano** (1838-1917), un filósofo y teólogo, ex sacerdote católico. Estudiante de la filosofía aristotélica<sup>32</sup>, Brentano “fue un gran idealista que buscaba la verdad a través de la investigación”<sup>33</sup>. La docencia universitaria le granjea numerosos discípulos, entre los que destacan Edmund Husserl, Carl Stumpf y Sigmund Freud.

En 1874, publica el libro por el que más se le conoce: *Psicología desde un punto de vista empírico*<sup>34</sup>. Este escrito marca el comienzo del desarrollo de su teoría que, sin ser una

---

<sup>32</sup> Los estudiosos de Franz Brentano afirman que uno de sus aportes a la filosofía moderna es haber rescatado y resignificado el concepto aristotélico de “intencionalidad”, término que alude a la relación entre la conciencia y el mundo. Fundamentalmente, la intencionalidad significa que la mente tiende a, indica o contiene un objeto. Dicho en otras palabras, la intencionalidad permite a la mente conocer de manera objetiva el mundo que la circunda. Además, como se verá más adelante, el acto mental puede estar dirigido hacia un objeto externo como hacia el sujeto. Para un análisis de la influencia de Aristóteles en Franz Brentano, su comprensión de la “substancia” y el “accidente” y el influjo de Brentano en la fenomenología de Husserl, Véase: James G. Hart. “Individuality of the “I”: Brentano and today”, *Journal of Speculative Philosophy* 26, n. 2 (2012), 232-246. Para la discusión en torno al concepto de “intencionalidad” en Brentano, véase: Matja Potrc, “Intentionality of phenomenology in Brentano”, *The Southern Journal of Philosophy* 40 (2002), 231-267.

<sup>33</sup> Boring, *Historia de la psicología experimental*, 380.

<sup>34</sup> Franz Brentano, *Psychologie and von and empirischen and Standpunkt* (Leipzig: Duncker & Humblot, 1874).



psicología experimental<sup>35</sup>, pretende una descripción sistemática de la misma<sup>36</sup>. Pone el foco en la experiencia y, tomándola como fuente principal de conocimiento, “va más allá de los estrechos límites de los elementos formales; destaca el pensamiento, las disposiciones y la eficacia de la voluntad, investiga el sentido y significado de los fenómenos”<sup>37</sup>.

Este enfoque psicológico también se conoce como **aproximación fenomenológica descriptiva**. Se refiere a la ciencia de los fenómenos psíquicos que solo se pueden conocer por medio de la percepción interna<sup>38</sup>. En relación con su objeto de estudio, que son los fenómenos psíquicos, conviene precisar **qué entiende Brentano por psíquico y por físico**. Para distinguir estos fenómenos, el filósofo enumera los siguientes ejemplos:

Toda representación, mediante sensación o fantasía, ofrece un ejemplo de fenómeno psíquico; entiendo yo aquí por representación, no lo que es representado, sino el acto de representar. La audición de un sonido, la visión de un objeto coloreado, la sensación de calor o frío, así, como los estados semejantes de la fantasía son los ejemplos a que aludo; asimismo, el pensamiento de un concepto general, siempre que tenga lugar realmente. También todo juicio, todo recuerdo, toda expectación, toda conclusión, toda convicción u opinión, toda duda es un fenómeno psíquico. Y también lo es todo movimiento del ánimo, alegría, tristeza, esperanza, valor, cobardía, cólera, amor, odio, apetito, volición, intento, asombro, admiración, desprecio, etc.

Por el contrario, ejemplos de fenómenos físicos son un color, una figura, un paisaje que veo; un acorde que oigo; el calor, el frío, el olor que siento, y las cosas semejantes que me aparecen en la fantasía<sup>39</sup>.

---

<sup>35</sup> Aunque Brentano no enfatizó en la experimentación, sino en la descripción del acto mental, su psicología fenomenológica intentó ser objetiva. En ese sentido, se la puede entender como uno más de los intentos de la psicología por convertirse en ciencia. Más aún, algunos estudiosos la han comparado con la psicología cognitiva conductual y el modelo del procesamiento de la información. Véase: Paolo Fusar et al. “From Brentano to mirror neurons: bridging phenomenology and clinical neuroscience”. *Psychiatry Research: neuroimaging* 183, n. 3 (2010), 245-246. Para una explicación de la corriente cognitiva conductual y el modelo del procesamiento de la información, véase: Martín F. Echavarría, *Corrientes de psicología contemporánea* (Barcelona: Scire, 2010), 244.

<sup>36</sup> Cf. Boring, *Historia de la psicología experimental*, 379.

<sup>37</sup> Berwart, *Fundación histórica de una psicología fenomenológica*, 66.

<sup>38</sup> Cf. *Ibíd.*, 67.

<sup>39</sup> Francisco Brentano, *Psicología*. Trad. de José Gaos (Madrid: Revista de Occidente, 1926), 14-15.

Brentano define los fenómenos psíquicos de acuerdo con su objetividad inmanente<sup>40</sup>. Explica que solo es posible estudiar los fenómenos psíquicos que permanecen conscientes. En este sentido, **todo lo que posee una objetividad inmanente es aquello que está en acto**. También sostiene que “las representaciones son el fundamento de los demás fenómenos psíquicos”<sup>41</sup>. Por otro lado, en la psicología fenomenológica, **los fenómenos físicos corresponden a aquello a lo que se dirige el acto psíquico. Todo acto psíquico tiene un objeto y este es, necesariamente, intrínseco al acto. Todo acto psíquico, por tanto, está referido a un contenido físico**<sup>42</sup>. Lo propio de la psicología, entonces, es el **estudio de los fenómenos psíquicos que son en acto**. Es por esta primacía del acto que esta teoría también se conoce como **psicología del acto**.

Según Brentano, el objeto se manifiesta en la mente en forma de recuerdo, pensamiento, percepción o imaginación. Además, todo acto mental es consciente del objeto al que se dirige (**objeto primario**) y, a la vez, es consciente de sí mismo (**objeto secundario**). En efecto, el conocimiento o especificación del acto no es otro acto, sino consciencia de sí mismo<sup>43</sup>. Esto se puede explicar utilizando el caso de Raimundo, un niño al que le gusta imaginar historias. Frente a la pregunta ¿En qué estás pensando, Raimundo? Un día replicó: “¡no estoy pensando!, estoy imaginando historias”; pese a su corta edad, tiene claro que pensar no es lo mismo que imaginar. A Sarita, en cambio, le encanta recordar. Aún es capaz de reproducir los cuentos que escuchó de sus profesoras cuando era pequeña. Al contarlos, no imagina personajes nuevos, recuerda lo que escuchó años atrás. Por su parte, Emiliano se entretiene construyendo. Si decide hacer una casa debe pensar en ella, porque para llegar a un buen resultado no le basta con recordar o imaginarla. Finalmente, Josefa es una amante de la naturaleza. Al contemplar los aromos en flor, percibe sus colores y fragancias.

Además de percibir, pensar o recordar, gracias a la cogitativa ocurre una valoración del objeto que se expresa en el sentimiento. Dicho en otras palabras, existe una “vivencia del

---

<sup>40</sup> Cf. Boring, *Historia de la psicología experimental*, 381.

<sup>41</sup> Brentano, *Psicología*, 16.

<sup>42</sup> Cf. Boring, *Historia de la psicología experimental*, 382.

<sup>43</sup> Cf. Berwart, *Fundación histórica de una psicología fenomenológica*, 69-70.

sentimiento que acompaña a todo acto mental. Es como una valoración subjetiva del objeto y del acto”<sup>44</sup>. Es decir, la emoción o sensación que sigue al fenómeno mental, a saber, dolor, alegría, tristeza, entre otros. Así, a Raimundo imaginar historias le entretiene, Sarita se alegra contando cuentos, Emiliano se siente animado al pensar en la casa que construye y Josefa se pone melancólica con los aromos en flor.

En síntesis, Brentano explica el proceso del acto mental a partir de cuatro fenómenos: **conciencia del objeto primario o percibido, conciencia del objeto secundario o acto mismo, conocimiento o especificación del acto (pensar, recordar, imaginar o percibir), vivencia del sentimiento o valoración subjetiva del acto mental**. Estos fenómenos no se dan de forma separada, ocurren de manera unitaria. Por eso el filósofo insiste en la necesidad de aprehender el acto mental en su totalidad y no descomponiéndolo en sus partes constitutivas.

Un concepto central de la aproximación fenomenológica descriptiva es la **percepción interna, que es inmediata, infalible y auto evidente**. Según esta propuesta, todos los fenómenos psíquicos son actos en sí mismos que siempre se dirigen a un objeto. Estos actos, que son el estudio de la psicología, son cognoscibles por medio de la percepción interna.

Franz Brentano distingue la percepción interna de la introspección utilizada por Wundt. Asevera que “la introspección no es válida como método porque distorsiona o inhibe el fenómeno mental en cuanto se centra la atención en él para observarlo”<sup>45</sup>. Por eso señala que en la **percepción interna la cognición del acto no es otro acto; la conciencia del acto significa también su conocimiento**<sup>46</sup>, porque percibir que percibimos es connatural a nuestro entendimiento. A diferencia de la introspección planteada por Wundt, que descompone el proceso mental en sus distintos elementos, la percepción interna comprende mirando la totalidad de la experiencia propia y de los demás.

---

<sup>44</sup> Berwart, *Fundación histórica de una psicología fenomenológica*, 70.

<sup>45</sup> Íd.

<sup>46</sup> Cf. *Ibíd.*, 69.

En resumen, la psicología de Brentano es **empírica pero no experimental**<sup>47</sup>. En efecto, Franz Brentano no da tanta importancia a la psicología experimental como Wilhelm Wundt. Más aún, la acusa de restar énfasis a lo verdaderamente importante en el análisis de la persona. Así, se puede afirmar que mientras Brentano tiene el respaldo de la antigüedad, “Wundt el de la invención reciente”<sup>48</sup>.

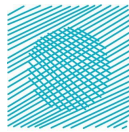
El aporte de Brentano a la psicología radica en la **percepción interna**. Más allá de la descripción del fenómeno mental, el valor de la psicología fenomenológica está dado por **ponderar la totalidad de la experiencia en la toma de conciencia del acto mental**. De este modo, el siglo XIX concluye con dos eventos importantes para la psicología: la instauración de la psicología científica y **la centralidad de la consciencia en la distinción de los fenómenos de la mente**. La relevancia de ambos hechos es tal que, durante el siglo XX, las corrientes de psicología trabajan a partir de uno u otro. Así, por ejemplo, Watson y Skinner validan el conductismo principalmente con la experimentación, Ellis y Beck basan su propuesta cognitivo conductual en la toma de consciencia del procesamiento de la información, y Sigmund Freud fundamenta el psicoanálisis tanto en el rigor científico como en la necesidad de hacer conscientes los procesos del inconsciente.

---

<sup>47</sup> Boring, *Historia de la psicología experimental*, 379.

<sup>48</sup> *Ibíd.*, 382.

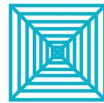
## 1.6 Psicología de la Gestalt o de la forma



EMERGENCE



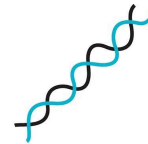
REIFICATION



MULTI-STABILITY



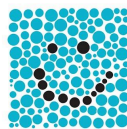
INVARIANCE



CONTINUITY



PROXIMITY



SIMILARITY



CLOSURE



COMMON FATE



SYMMETRY

*“¿Es una melodía una mera suma [Zusammenfassung] de elementos, o algo novedoso en relación con esta suma, algo que ciertamente va de la mano pero que se distingue de la suma de elementos?”*

*(Christian von Ehrenfels)*

La propuesta fenomenológica no termina con Brentano. Quizá el más conocido de sus estudiantes, sin contar a Sigmund Freud, es el filósofo y matemático austríaco Edmund Husserl (1859-1938), fundador de la fenomenología trascendental. En su opinión, la labor de la filosofía es la de describir el mundo tal como lo encontramos en nuestra experiencia cotidiana. Además, plantea la dicotomía noema/noesis, en que el noema es una proposición en sí misma, atemporal y cuya validez es indiscutible y la noesis, por su parte, posee una naturaleza más psicológica, es decir, se refiere a que la mente “tiende” a un objeto. Aunque esta dicotomía no fue bien recibida por algunos de sus contemporáneos que la encontraron confusa, el aporte de Husserl es intentar una ciencia teórica independiente de la psicología y de toda ciencia objetiva. Es considerado padre de la escuela continental de la filosofía occidental del siglo XX, entre cuyos miembros se encuentran Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre y Jürgen Habermas, y que se opone a la escuela analítica inaugurada por Bertrand Russell y Ludwig Wittgenstein, más difundida en Estados Unidos y Gran Bretaña.

Otro aprendiz de Brentano, y profesor de Husserl, es el filósofo y psicólogo Carl Stumpf (1848-1936), exponente de la escuela austríaca de la psicología del acto que, como se ha visto en las páginas anteriores, estudia la reflexión filosófica de los fenómenos psíquicos o actos de consciencia y se distingue de la psicología del contenido, que se ocupa de detallar la estructura de la mente. Stumpf continúa la línea de la psicología descriptiva y explica que los contenidos de la experiencia cambian permanentemente, pero las funciones (percepción, formación de conceptos, voluntad, afecto y razonamiento) son estables porque pertenecen a la organización de la mente<sup>49</sup>.

Un tercer heredero de Franz Brentano es Christian von Ehrenfels (1859-1932). Peter Watson cuenta que Ehrenfels era un hombre rico. “Había heredado una finca en Austria que le reportaba grandes beneficios, pero se la cedió a su hermano menor con la intención de dedicar todo su tiempo a actividades intelectuales y literarias. En 1897 aceptó un puesto de profesor de filosofía en Praga. Aquí fue donde, a partir de la observación hecha por Ernst Mach de que se puede variar el color y el tamaño de un círculo «sin perjuicio de su naturaleza circular», modificó las ideas de Brentano argumentando que la mente, en cierto sentido, «tiende a cualidades de Gestalt»; es decir, que hay una serie de «todos» en la naturaleza que la mente y el sistema nervioso están preparados para experimentar con antelación”<sup>50</sup>.

En efecto, este filósofo y psicólogo austriaco observa que los perceptos (objetos percibidos) tienen características que no se pueden derivar de los datos sensoriales. En otras palabras, Ehrenfels explica que el todo es mayor a la suma de sus partes, porque la totalidad fenoménica se pierde si se la intenta descomponer en sus elementos. En consecuencia, Ehrenfels concluye que percibimos totalidades con significado. Por eso, aunque la palabra Gestalt se suele traducir como forma, según este psicólogo lo más apropiado es hablar de configuración o totalidad unificada. De este modo, la “totalidad”, uno de los conceptos centrales de la psicología fenomenológica descriptiva de Brentano, da inicio a un nuevo movimiento: la Psicología de la Gestalt.

---

<sup>49</sup> Cf. Berwart, *Fundación histórica de una psicología fenomenológica*, 72.

<sup>50</sup> Peter Watson, *Historia intelectual del siglo XX* (Barcelona: Crítica, 2002), 42.

Aunque Ehrenfels es quien entrega a la Gestalt una de sus nociones más importantes, se suele considerar a Max Wertheimer (1880-1943), como fundador de la psicología de la forma. Este discípulo de Stumpf, junto a sus colaboradores Wolfgang Köhler y Kurt Koffka, enuncia las bases de la Psicología de la Forma o Gestaltpsich en 1912. Ahora bien, ni la fecha ni el país de origen de la Gestalt son casualidad. En efecto, para comprender sus principios y el énfasis con que analiza las implicancias de la percepción humana, es necesaria una mención al escenario o ambiente cultural en que surge este movimiento, a saber, Viena durante las primeras décadas del siglo pasado.

En el segundo capítulo de *La historia intelectual del siglo XX*, Peter Watson describe este círculo cultural. En su relato, se dibuja la Capital del imperio austrohúngaro como un enclave en que confluyen las tendencias intelectuales europeas del momento, en una sociedad que se debate entre los tradicionales banquetes de la monarquía y las conversaciones de avanzada de los cafés. Junto al racionalismo ilustrado que pervive en el cientificismo decimonónico de Darwin y Comte, aparece Sigmund Freud con su valoración del inconsciente. Esta dualidad de lo racional e irracional inspira a las vanguardias artísticas, que, tanto en la música como en las artes visuales, se expresan en el Impresionismo<sup>51</sup>. Abandonando las formas propias del realismo, los nuevos artistas juegan con la percepción del espectador, invitándolo a traspasar los límites establecidos y a asomarse a lo irracional y grotesco. Esta actitud, catalogada por sus contemporáneos como casi irreverente, se entiende mejor a la luz del contexto histórico.

El último decenio del siglo XIX y los primeros del XX han sido largamente analizados por la historiografía, que suele referirse a ellos como la Belle Époque, o paz armada. Tras una aparente calma y una vida regida por el lujo y el progreso, la diplomacia de las potencias europeas se ve envuelta en dificultades que, lejos de ser solucionadas a través de los mecanismos acostumbrados, derivan en el estallido de la Primera Guerra Mundial en 1914. Además de reconfigurar el mapa europeo y el orden mundial, la Gran Guerra hace tambalear las certezas intelectuales y científicas. Así, la razón y el realismo dan paso a lo

---

<sup>51</sup> Una completa y entretenida descripción del ambiente cultural vienés a principios del siglo XX, véase: Watson, *Historia intelectual del siglo XX*, capítulos 1 y 2.



irracional, lo inconsciente y lo instintivo. De ahí que adquiriera protagonismo la percepción, que puede cambiar según la disposición de quien percibe.

Los fundadores de la Gestalt plantean que la información se organiza de acuerdo a ciertas leyes que implican la búsqueda de la mejor forma, totalidad dinámica configurada. En efecto, Wertheimer y equipo explican que el ser humano percibe totalidades con significado, no solo sensaciones. Por eso, más que la sensación, a la Gestalt le interesa la percepción, el sujeto que percibe. Más aún, según sus exponentes, la percepción puede cambiar, de acuerdo a la disposición interna del sujeto. Además, postulan que la mente registra en el mismo acto la sensación total, que incluye los patrones temporales y espaciales provenientes del estímulo del objeto<sup>52</sup>.

Surgen así las leyes o principios de la Gestalt. Una de ellas es la ley de figura y fondo, que explica que toda percepción de una figura se da en un fondo. Este principio teórico se basa en el hecho de que el ser humano interpreta imágenes a partir de la separación entre las figuras que se presentan y su respectivo fondo, mecanismo que responde a un ordenamiento de la información visual que debe ser procesada por la mente. En efecto, como no es posible percibir la figura y el fondo a la vez, se produce una alternancia entre ellos que la mente debe interpretar y ordenar. En primer lugar, se contemplan las figuras a través de un significado concreto vinculado a elementos ya conocidos por la persona. Tras haber realizado este proceso, se le otorga una significación al fondo que aparece dentro del estímulo para completar la información vislumbrada. Este principio no responde a una actitud voluntaria, sino que se realiza de forma espontánea. Esta ley se suele explicar a través de la figura número 1, en que se perciben, de forma distinta, dos perfiles y una copa o candelabro.

---

<sup>52</sup> Cf. Berwart, *Fundación histórica de una psicología fenomenológica*, 72-76.

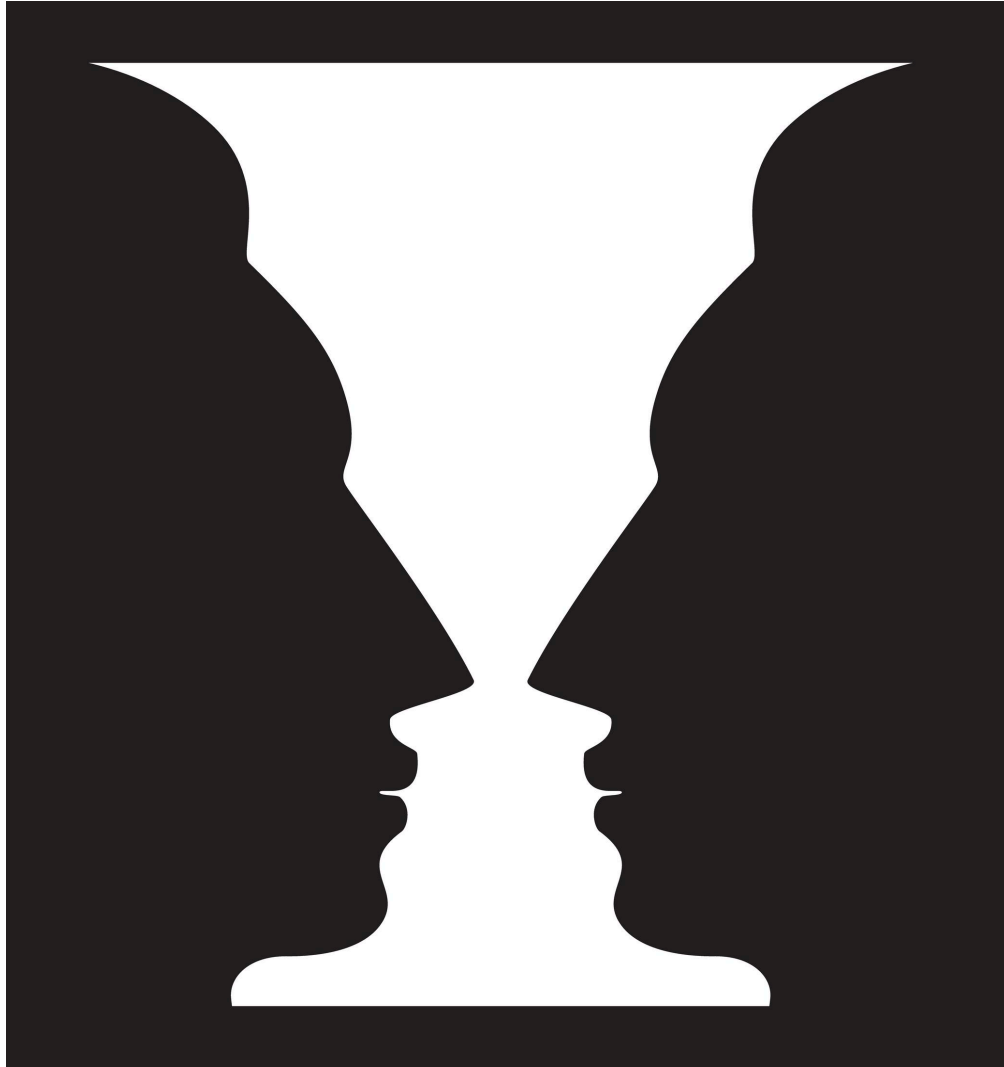
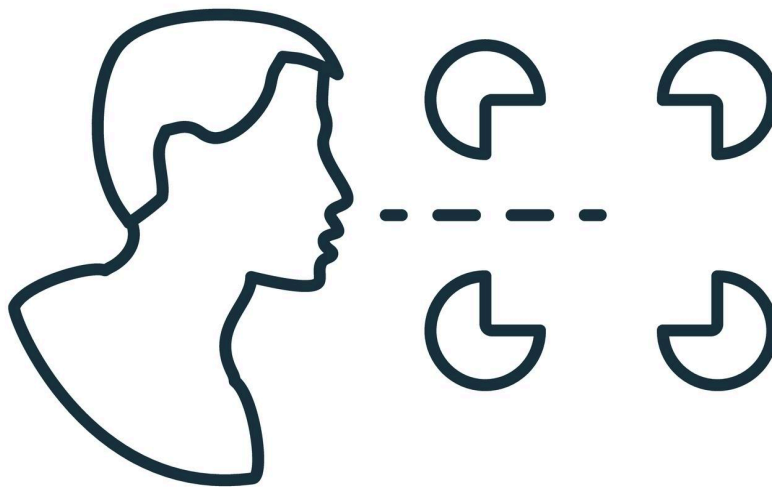


Figura 1.

Una segunda ley de la Gestalt es la de cierre, que propone que, al percibir, existe una tendencia a completar la figura. El principio del cerramiento o ley de cierre afirma que las líneas que circundan una superficie se captan, en igualdad de condiciones, más fácilmente como unidad o como figura si comparamos con otras que se unen entre sí, como se puede observar en la figura 2. Esta ley propone que las formas abiertas o no concluidas generan cierta incomodidad, por lo que se tiende a completar con la imaginación aquello que

consideramos que falta. Ejemplos cotidianos de la aplicación de este principio son las conversaciones en que, al producirse un silencio, alguien concluye la frase; las veces en que tarareamos el final de una canción o imaginamos el final de una historia inconclusa, porque, en los seres humanos, las formas abiertas invitan a ser cerradas. La importancia del cierre es tal que, años más tarde, el psicólogo alemán Fritz Perls basa su psicoterapia gestáltica en este principio, al plantear que una de las causas del malestar psicológico son las etapas no cerradas<sup>53</sup>.



## GESTALT

Figura 2.

Otros principios de la Gestalt son: el principio de Pregnancia, que afirma la tendencia de la experiencia perceptiva a adoptar las formas más simples posibles; el principio de la Semejanza, que explica que nuestra mente tiende a agrupar los elementos similares en una

---

<sup>53</sup> Para una explicación de la psicoterapia gestáltica de Fritz Perls en relación con la ley de cierre, véase: Echavarría, *Corrientes de psicología contemporánea*, 229.

única entidad, de forma que esta semejanza depende principalmente del tamaño, la forma y el color; el principio de la Proximidad, que propone que los elementos se agrupan de forma parcial o secuencial cuando las partes de una totalidad reciben el mismo estímulo; el principio de la Simetría, que señala que las imágenes u objetos simétricos son percibidos como iguales, como un único elemento; el principio de la Continuidad, según el cual se tienden a agrupar juntos aquellos detalles que mantienen un patrón o dirección, como parte de un modelo; el principio de Simplicidad, que plantea que el individuo organiza sus campos perceptuales con rasgos simples y regulares; el principio de Dirección común, que entiende que los elementos que construyen o parecen construir un flujo o patrón en una misma dirección son percibidos como una figura; y el principio de igualdad o equivalencia, que formula que existe una tendencia a constituir grupos con los elementos que son iguales cuando concurren varios de diferentes clases.

Cabe destacar que los diversos significados que se pueden otorgar a las imágenes están estrechamente relacionados con los conocimientos previos de quien percibe. De esta forma, entran en juego las experiencias de vida, los objetos cotidianos y los aspectos sociales o familiares. Por lo tanto, la percepción inevitablemente es condicionada por el entorno cultural, social y político de cada ser humano. Por eso, aunque la Gestalt fue un movimiento de corta duración, sus leyes se siguen utilizando en variados ámbitos de la vida cotidiana como el marketing, el diseño y la arquitectura.

El período de postguerra fue difícil para Europa. La monarquía austrohúngara, cuna de la Gestalt, se escinde en dos países, división agravada por las reparaciones de guerra, la crisis económica de 1929 y la anexión al tercer Reich. Si bien los conocimientos acerca de la percepción parecen atractivos a la maquinaria propagandística del régimen nazi, gran parte de los intelectuales austríacos y alemanes emigran a EEUU, huyendo de los horrores del totalitarismo. En Norteamérica, nuestros psicólogos conocen al conductismo y aprenden un estilo más pragmático. Aunque se suele afirmar que aquí termina la historia de la Gestalt, su aporte no se diluye en el nuevo continente. Sus estudios sobre la percepción son recogidos por autores como Tolman que, al incorporarla a la comprensión de la conducta, abre camino al giro cognitivo hacia 1950 y como Allport que, al entenderla desde una dimensión más comunitaria, inicia la rama de la psicología social.

## 1.7 Conclusión

Concluir este escrito con la psicología gestáltica parece una decisión antojadiza. Sin embargo, el contexto histórico y cultural en que emerge este movimiento psicológico y el posicionamiento de sus principios en los más variados ámbitos de la vida cotidiana, pese a su breve desarrollo, hablan tanto del auge de una nueva ciencia como del final de una época.

Los fundadores de la Gestalt subrayan la importancia de la percepción humana, pero no son los primeros en estudiarla. Por el contrario, todos los autores mencionados a lo largo del capítulo la intentan comprender, aunque con distintos enfoques. En ese sentido, las leyes de la Gestalt sintetizan los trabajos psicológicos anteriores y representan una ciencia nueva que irrumpe con fuerza en el campo de la investigación y que se consagra como ciencia independiente, pues demuestra fiabilidad y validez a través de la experimentación.

No obstante, la centralidad de las experiencias y circunstancias del sujeto en la comprensión de la percepción parece novedosa o, cuando menos, rebasa los límites de la ciencia y penetra en disciplinas más proclives a la especulación, como la filosofía y el arte. Ahora bien, el “retorno” de la psicología a sus raíces humanistas no es casualidad. De hecho, la propuesta fenomenológica de Franz Brentano y los principios de la Gestalt se enmarcan en un lapso que Eric Hobsbawm explica a través de la contraposición de dos siglos. En efecto, según el historiador británico, el estallido de la Gran Guerra pone fin a un “largo” siglo XIX marcado por grandes certezas en torno al poder de la razón e inicia un siglo XX más breve, cuyas atrocidades derrumban las certezas históricas, científicas y morales.

Este vaivén entre continuidad y cambio admite la reflexión histórica que, a través de la descripción de algunos personajes y sucesos, propone una comprensión en que psicología, filosofía y ciencia acierten en un lugar de encuentro.

## 1.8 Bibliografía

Berwart Torrens, Luis Hernán. *Fundación histórica de una psicología fenomenológica*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Finis Terrae, 2015.

Boring, Edwin. *Historia de la psicología experimental*. México: Trillas, 2006.

Brentano, Francisco. *Psicología*. Traducido por José Gaos. Madrid: Revista de Occidente, 1926.

Caraballo Fernández, Ana María. "La representación en Herbart y en Freud y su lugar en la enseñanza." *Educação & Realidade* 38, n. 3 (2013): 747-767.

Echavarría, Martín F. *Corrientes de psicología contemporánea*. Barcelona: Scire, 2010.

Farr, Robert M. "Wilhelm Wundt (1832-1920) and the origins of psychology as an experimental and social science." *British Journal of Social Psychology*, n. 22 (1983): 289-301.

Fernandez Velásquez, Andrey y Yuranny Helena Garzón Rojas. "Neuropsicología de las emociones: el aporte de Charles Darwin." *Cuadernos de Neuropsicología* 3, n. 2 (2009): 225-233.

Fusar, Paolo et al. "Letter to the editor. From Brentano to mirror neurons: Bridging phenomenology and clinical neuroscience." *Psychiatry Research: Neuroimaging* 183, n. 3 (2010): 245-246.

Hart, James G. "Individuality of the 'I': Brentano and today." *Journal of Speculative Philosophy* 26, n. 2 (2012): 232-246.

Leahey, Thomas. *Historia de la psicología*. Madrid: Pearson Prentice Hall, 2005.

Potrc, Matja. "Intentionality of phenomenology in Brentano." *The Southern Journal of Philosophy* 40 (2002): 232-267.

Sprung, Lothar y Hegel Sprung. "Gustav Theodor Fechner y el surgimiento de la psicología experimental." *Revista Latinoamericana de Psicología* 15, n. 3 (1983): 349-368.

Velarde, Valentina. "Siglo XIX: La psicología intenta convertirse en ciencia". En *Antes de Freud: Una aproximación a las raíces históricas de la psicología*. Santiago: Ediciones Universidad Finis Terrae, 2022.

Watson, Peter. *Historia intelectual del siglo XX*. Traducido por David León Gómez. Barcelona: Crítica, 2002.

Wundt, Wilhelm. "Lógica. una investigación de los principios del conocimiento y de los métodos de investigación científica: lógica de las ciencias del espíritu." Traducido por Aarón Saal. *Epistemología e Historia de la Ciencia* 3, n. 1 (2018): 75-96.



## Gestalt, espacio y obra orgánica

Por Bernardita M. Cubillos

La psicología de la Gestalt tuvo desde sus inicios un parentesco con las artes<sup>54</sup>. Propuesta como una teoría psicológica de la percepción que resalta la unidad de la forma como condición que tiene primacía respecto a la captación de los elementos yuxtapuestos que componen una totalidad o una agrupación<sup>55</sup>, la perspectiva de la Gestalt se planteará naturalmente como una vía especialmente fructífera para abordar la experiencia estética. Existe una retroalimentación iluminadora entre la psicología de la Gestalt y la comprensión de la obra artística, relación que es descrita del siguiente modo por Arnheim:

Se necesitaba algo semejante a una visión artística de la realidad para recordar a los científicos que los fenómenos más naturales no quedan adecuadamente descritos si se los analiza fragmento por fragmento. Que una totalidad no se obtiene por agregación de partes aisladas no había que decirselo al artista. Hacía siglos que los científicos podían decir cosas valiosas acerca de la realidad describiendo redes de relaciones mecánicas; pero en ningún momento habría sido posible que un espíritu incapaz de concebir la estructura integrada de una totalidad hiciera o comprendiera una obra de arte<sup>56</sup>.

La unión privilegiada entre arte y Gestalt justifican que, en la búsqueda de delimitar los orígenes teóricos de ésta, se proceda por analogía con la experiencia artística como ejemplar de percepción. A partir de la descripción de los rasgos característicos de la recepción sensible de la obra artística es posible proyectar una teoría general de la percepción que está construida sobre el supuesto de la unidad fenoménica inseparable de la actividad de síntesis de la conciencia. Esta revaloración de la forma de percepción del fenómeno se propone críticamente ante el modelo de las ciencias positivistas, en cuanto se hace cargo de condiciones básicas de la experiencia que permanecían suprimidas en una

---

<sup>54</sup> Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual* (Madrid: Alianza, 2006).

<sup>55</sup> Maurice Merleau-Ponty, "The Film and the New Psychology", en *Philosophers on Film from Bergson to Badiou: A Critical Reader*, editado por Christina Kul-Want y traducido por Jamie Owen Daniel y Christina Kul-Want (Nueva York: Columbia University Press, 2019), 48.

<sup>56</sup> Rudolf Arnheim, "A Plea for Visual Thinking", en *New Essays on the Psychology of Art* (Berkeley: University of California Press, 1986), 135-152.

concepción puramente analítico-conceptual del objeto científico y que resultan epistemológicamente relevantes para el tratamiento explicativo de la realidad. En este mismo afán de crítica y al indagar en las bases filosóficas del modelo de percepción que propone la Gestalt, se detecta una afinidad especial con la corriente fenomenológica que surgía a inicios del siglo XX con las investigaciones de Edmund Husserl. Este vínculo se reafirma en la obra de Merleau-Ponty que hace confluir lo que él llama “nueva psicología” con su fenomenología de la percepción y del cuerpo.

Mediante el reconocimiento de una relación de triangulación entre la psicología Gestalt, la fenomenología y la experiencia estética del arte se vuelven manifiestos los supuestos filosóficos que subyacen a las leyes psicológicas gestálticas. Estos supuestos se encuentran vigentes en la descripción de la experiencia estética y alcanzan una proyección más amplia en una articulación de la relación entre conciencia y realidad. Como bien describieron autores como Arnheim y Merleau-Ponty, los supuestos de la percepción gestáltica se manifiestan de modo estratégicamente privilegiado en el caso del cine, medio que produce una imagen en movimiento mediante la tensión entre un material técnicamente fragmentario y la percepción del espectador que asume los datos separados en una totalidad continuada.

En lo que sigue se procederá delineando los orígenes filosóficos del proyecto de la Gestalt en una conceptualización idealista y orgánica del espacio propia de la modernidad. Luego se procederá a exhibir la estructura ontológica y epistemológica que subyace a la sensibilidad mediante un análisis de la espacialidad cinematográfica en autores que son deudores de la tradición fenomenológica, y que conciben el cine desde una actitud psicológica que está fundada en las leyes de la Gestalt.

## 2.1 La sensibilidad como conocimiento activo-intuitivo formalmente unificado

Entre estos supuestos filosóficos de la Gestalt, el primero que destaca es el de una relación a priori estructurada de la experiencia sensible que se opone a la comprensión atomizada del mundo fenoménico. Ello explica la actitud crítica frente a un método científico que tiende a la disección analítica en vez de enfatizar una presencia total anterior a toda conceptualización. Respecto a la obra de Wertheimer, dice Arnheim:

(...) the primary impulse of Wertheimer's psychology was a respect for nature, human as well as organic and inanimate. From this respect derived his protest against the 'atomistic' method, that is, the dissection of integrated entities, and against the pretension of constructing a whole from the summation of its parts<sup>57</sup>.

El reconocimiento de una totalidad organizada primaria que ya está presente en el acto de recepción sensible se remonta a las influencias idealistas que son compartidas por la fenomenología y la psicología de la Gestalt. Ello implica remontarse al gran giro copernicano de la filosofía instaurado en la Modernidad por autores como Descartes, Spinoza y, sobre todo, por Kant.

Lo que propone Kant es una separación de dos fuentes del conocimiento irreductibles entre sí, ambas necesarias para que exista experiencia y objeto. Por una parte, del entendimiento provienen los conceptos puros y el fundamento del orden lógico de la realidad. Por otra, la intuición remite a la recepción sensible que constituye el fenómeno y, por tanto, no se comporta como mera pasividad. Para Kant, la sensibilidad se presenta ya como una totalidad organizada por las formas de la intuición pura interna y externa: el tiempo y el espacio respectivamente. Hay que observar, como bien señala Torretti, que Kant no está proponiendo una teoría psicológica del espacio, sino abordando la percepción desde una perspectiva filosófico-trascendental. Ello implica que el análisis de Kant no es una constatación y descripción del modo en que los datos sensoriales se "se yuxtaponen entretejiéndose en un sistema de relaciones recíprocas" en un campo visual, auditivo o

---

<sup>57</sup> Rudolf Arnheim, "Max Wertheimer and Gestalt Psychology" en *New Essays on the Psychology of Art* (Berkeley: University of California Press, 1986), 35.

táctil cuyas leyes pueden diferir<sup>58</sup>. Kant realiza una investigación sobre cómo el espacio que constituye los cuerpos es una forma del fenómeno que supone una subjetividad activa. Sin embargo, sus postulados sobre la sensación contienen un principio que modelará o condicionará todo nivel de comprensión de la recepción empírica. En efecto, lo que Kant formula es una respuesta alternativa a la separación entre los cuerpos y el espacio que conducía la discusión entre newtonianos y leibnizianos hacia la pregunta cuál de estos principios era condición cognoscitiva y antecedente del otro<sup>59</sup>. Esta respuesta liga metafísicamente la actividad de la sensibilidad al espacio en general y, así condiciona la presentación de todo fenómeno externo a la unidad básica de una forma o una totalidad que le antecede como fundamento.

Sin embargo, tal como criticará posteriormente Schiller, la estética trascendental de Kant y, por tanto, la intuición espacial como forma pura de la sensibilidad, está modelada en función de la constitución de objetos de acuerdo con un orden conceptual de carácter lógico y científico. El dominio del entendimiento y de la sensibilidad están, al mismo tiempo, estrictamente separados haciendo del principio de vínculo una subsunción que termina por oprimir los aportes de la sensibilidad en el pensamiento abstracto de un ideal científico que es básicamente matemático y geométrico:

El entendimiento intuitivo y el especulativo, hoy enemigos, reclúyense en sus respectivos territorios cuyos límites han empezado a guarnecer envidiosos y desconfiados. Limitando nuestra actividad a una esfera determinada, nos hemos dado un amo despótico, que a menudo suele acabar por oprimir las restantes disposiciones<sup>60</sup>.

Así, aunque Kant afirma una independencia de la sensibilidad respecto al concepto, su idea formal del espacio remite en último término a la posibilidad de sistematización de una legalidad foránea que se resuelve en la unidad impuesta por el entendimiento en una conceptualización de acuerdo a los principios de la geometría euclidiana para el caso de la

---

<sup>58</sup> Roberto Torretti, *Manuel Kant: Estudios sobre los fundamentos de la filosofía crítica* (Buenos Aires: Charcas, 1980), 89.

<sup>59</sup> *Ibíd.*, 87.

<sup>60</sup> Friedrich Schiller, "Sobre la educación estética del hombre" en *Escritos sobre estética*, editado por Friedrich Schiller y Juan Manuel Navarro Cordón (Madrid: Tecnos, 1991), 112-113.

naturaleza<sup>61</sup>. Como ve Schiller, el proceder del entendimiento que llegará a caracterizar el espíritu de la ciencia moderna, se apropia cognoscitivamente dividiendo o desmenuzando su objeto:

“(…) es triste condición del entendimiento el tener que desmenuzar el objeto del sentido interior para apropiárselo. Como el químico, halla el filósofo por análisis y disolución la unión y el enlace; y, por martirio del arte, la obra de la libre Naturaleza. Para atrapar el fenómeno transitorio tiene que aprisionarlo en las mallas de la regla general, descarnar los bellos cuerpos en conceptos y conservar el espíritu viviente en un desmedrado esqueleto de palabras”<sup>62</sup>.

Con una inquietud similar, la psicología de la Gestalt se remitirá al reconocimiento de la intuición como una totalidad regulada por leyes propias y no conceptual para determinar las condiciones de agrupamiento sensorial con el fin de establecer un enlace entre la psicología y la ciencia física. Su pretensión es superar el modelo científico que se basa en el supuesto de la preeminencia de un entendimiento analítico procedente de la descripción de partes para llegar a una totalidad mediante la suma de ellas. Este paradigma científico que es criticado tanto por la fenomenología como por los psicólogos de la Gestalt ya revelaba su insuficiencia en áreas como la biología, la psicología y la sociología, ciencias que se caracterizaban por abordar fenómenos que actuaban como procesos de campo que dependían de la interacción dinámica de fuerzas. Así, aunque la Gestalt es una doctrina psicológica, ella se plantea como componente de un replanteamiento gestáltico del método científico en general<sup>63</sup>.

La Gestalt reconoce tanto la separación como la necesidad mutua de pensamiento y percepción para el conocimiento humano. Ambas fuentes son complementarias, y el error o ceguera del paradigma científico moderno consiste en elaborar un método que no reconozca la peculiaridad de sus respectivos aportes o que asuma la sensibilidad solo en función de una superación intelectual. Arnheim cataloga de visión “tradicional” la

---

<sup>61</sup> No abordo aquí la unidad propia de la facultad de la razón que rige la acción en un sentido ético tal como Kant desarrolla tanto en sus críticas a la facultad de juzgar y de la razón práctica.

<sup>62</sup> Schiller, "Sobre la educación estética del hombre", 98-99.

<sup>63</sup> Rudolf Arnheim, "¿Qué es la psicología de la Gestalt?", en *¿Qué es la psicología de la Gestalt?* (Madrid: Cátedra, 1992), 202.

interpretación de la percepción como recolección de un material crudo que espera que el pensamiento entre en acción llevando las impresiones múltiples a un nivel cognoscitivo superior<sup>64</sup>. Esta visión es común, afirma Arnheim, tanto a autores medievales como modernos, por ejemplo, Descartes, Leibniz y Berkeley. Así, el método de Descartes incluye poner en duda el ámbito de la sensación como criterio de verdad para construir el edificio sólido del conocimiento cierto, pues “ni la imaginación ni los sentidos pueden jamás darnos seguridad de cosa alguna, si no interviene nuestro entendimiento”<sup>65</sup>. Posteriormente, Leibniz diferencia la sensibilidad y el entendimiento en cuanto dan lugar a dos tipos de verdades. Los sentidos son una fuente de ideas que produce verdades confusas, mientras que el entendimiento es origen de verdades necesarias y distintas:

Las ideas intelectuales, que son la fuente de las verdades necesarias, no proceden de los sentidos. Y usted reconoce que hay unas ideas que se deben a la reflexión del espíritu cuando este reflexiona sobre sí mismo. Por lo demás, es cierto que el conocimiento expreso de las verdades es posterior al conocimiento expreso de las ideas, del mismo modo que la naturaleza de las verdades depende de la naturaleza de las ideas, antes de que se formen expresamente las unas y las otras. Y las verdades en las que penetran las ideas que proceden de los sentidos dependen de los sentidos, al menos en parte. Pero las ideas que proceden de los sentidos son confusas, y las verdades que de ellas dependen también lo son, al menos en parte, mientras que las ideas intelectuales y las verdades que de ellas dependen son distintas, y ni las unas ni las otras tienen su origen en los sentidos, aunque sea cierto que nosotros nunca pensaríamos en ellas sin los sentidos<sup>66</sup>.

Del mismo modo Spinoza caracteriza la “esencia de la razón” como “nuestra alma, en cuanto que entiende con claridad y distinción”<sup>67</sup>. Pero, aunque participe de la tradición racionalista del siglo XVII, Spinoza introduce una diferencia radical respecto a su predecesor René Descartes. Si el primero construye su método y sistema explicativo de la realidad sobre la base de un dualismo que reconoce dos sustancias de naturaleza

---

<sup>64</sup> Arnheim, "A Plea for Visual Thinking", 135.

<sup>65</sup> René Descartes, *Discurso del método*, traducido por Miguel Caimi (Buenos Aires: Colihue, 2004), 64.

<sup>66</sup> Gottfried Wilhelm Leibniz, *Nuevos ensayos sobre el entendimiento*, editado y traducido por José Goberna (Falque. Madrid: Akal, 2016), 164.

<sup>67</sup> Baruch Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico*, editado por Aurelio Domínguez (Madrid: Trotta, 2000), 200).

completamente diversa: pensamiento y extensión o cuerpo<sup>68</sup>, Spinoza supera este dualismo para reconducir el hiato entre espíritu y materia extensa a una unidad sustancial que se identifica con Dios y sus atributos. En Spinoza el principio de ordenación geométrico que rige la constelación de las cadenas causales no es impuesto por un ser trascendente que crea una naturaleza, sino que Dios es Naturaleza. Así, la totalidad de lo existente —que incluye la materia, la vida, los afectos, las acciones humanas— se aúna en una ley absolutamente necesaria en la que no cabe contingencia salvo por una idea inadecuada de la especificidad causal<sup>69</sup>. Arnheim reconoce a Spinoza como uno de los inspiradores de las raíces filosóficas de la Gestalt. Respecto a Wertheimer, afirma:

Spinozistic was the notion that order and wisdom are not imposed upon nature but are inherent in nature itself; of great interest also was Spinoza's idea that mental and physical existence are aspects of one and the same reality and therefore reflections of each other<sup>70</sup>.

La Gestalt supone esta unidad e inseparabilidad en un paralelismo estricto en el que la concatenación de las ideas y la de los movimientos y relaciones de los cuerpos coinciden como un reflejo que opera bidireccionalmente. Pero ya no hay una subordinación de un dominio de ideas inadecuadas a una superioridad de las ideas adecuadas como forma de relación entre la percepción y mente como señala Spinoza. En efecto, aunque este autor sostiene la correspondencia de pensamiento y existencia física como atributos de una misma sustancia, la descripción de la percepción humana está planteada como inadecuación, parcialidad, temporalidad y raíz de la contingencia en cuanto depende de una afección o causalidad externa que es ella misma finita. La adecuada explicación de la realidad como una totalidad o constelación causal necesaria y sustancialmente unificada surge de la posibilidad del intelecto de subordinar intelectualmente la dimensión de los afectos espirituales, las pasiones y la percepción.

A diferencia del modelo citado, los psicólogos de la Gestalt no conciben la percepción de una manera fragmentaria, sino totalizante, lo cual asemeja más a la noción de intuición

---

<sup>68</sup> Cf. René Descartes, “Meditation VI”, en *Meditations on First Philosophy*, editado por John Cottingham (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), donde Descartes desarrolla la distinción real entre los cuerpos y la mente.

<sup>69</sup> Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico*, 61.

<sup>70</sup> Arnheim, “Max Wertheimer and Gestalt Psychology”, 37.



sensible en un sentido kantiano. El concepto de intuición es antiguo y se distingue de un razonamiento que requiere un desarrollo temporal y una concatenación progresiva de los elementos para llegar a una conclusión. La intuición es una aprehensión directa, actual y total de lo conocido. En Descartes el papel de la intuición es fundamental en cuanto que ella constituye el conocimiento más cierto y corresponde a la captación de los primeros principios:

(...) distinguimos aquí la intuición de la mente de la deducción en que ésta es concebida como un movimiento o sucesión, pero no ocurre de igual modo con aquélla; y además, porque para ésta no es necesaria una evidencia actual, como para la intuición, sino que más bien recibe en cierto modo de la memoria su certeza. De lo cual resulta poder afirmarse que aquellas proposiciones que se siguen inmediatamente de los primeros principios, bajo diversa consideración, son conocidas tanto por intuición como por deducción; pero los primeros principios mismos solo por intuición, mientras que las conclusiones remotas no lo son sino por deducción<sup>71</sup>.

La intuición en Descartes ofrece una evidencia directa y no deductible, y se produce a nivel intelectual o de la mente. No es “testimonio fluctuante de los sentidos, o el juicio falaz de una imaginación que compone mal”, Es la “concepción de una mente pura y atenta tan fácil y distinta, que en absoluto quede duda alguna sobre aquello que entendemos”<sup>72</sup>.

La intuición kantiana es, a diferencia de Descartes, lo propio de la sensibilidad o del fenómeno que se da siempre como una evidencia incuestionable ordenado en la continuidad formal del espacio-tiempo. Como en Kant, en las bases de la Gestalt subsiste una idea de intuición sensible como un dado formado y legalizado primigenio, que se presenta como totalidad organizada. Pero, se podría decir que en el caso de una psicología de la Gestalt, la intuición sensible es el principio de la posibilidad de unificación conceptual por un posterior proceso de abstracción. No hay un orden fenoménico en función de la posibilidad del concepto, sino que, el pensamiento se constituye por la forma o Gestalt que configura la percepción. Así, afirma Merleau-Ponty: “la Gestalt de un círculo no es la ley matemática del mismo, sino su fisionomía”. Esto es un “reconocimiento de los fenómenos como orden original” que “condena el empirismo como explicación del orden y

---

<sup>71</sup> René Descartes, “Regla III”, en *Reglas para la dirección del Espíritu*, traducido por Juan Manuel Navarro Cordón (Madrid: Alianza, 1996), 77.

<sup>72</sup> *Ibíd.*, 75.

de la razón mediante el encuentro de los hechos y los azares de la naturaleza, pero guarda para la razón y el orden mismos el carácter de facticidad”<sup>73</sup>. Esto implica que la unidad no culmina en el concepto, sino que hay una inversión del orden tradicional en cuanto que la conceptualización geométrica de la naturaleza está fundada sobre la forma ya organizada y legalizada en la que se da el fenómeno en la percepción misma.

Arnheim describe, en esta senda, que tanto la intuición como la forma son una propiedad de la percepción: “Intuition is best defined as one particular property of perception, namely its ability to apprehend directly the effect of an interaction taking place in a field or gestalt situation”<sup>74</sup>. Esta idea intuitiva de la percepción que solo posteriormente es disectada por la abstracción conceptual, se contrapone a una filosofía empirista inglesa de la sensibilidad para la cual:

the sensory stimulus material by which a human being or animal is informed about the outer world is in itself amorphous, an accumulation of elements. It is the recipient's mind that ties them together by connections established in the past. In consequence, association by frequent coincidence in subjective time and space became the dominant explanatory principle of experimental psychology in this country [America]<sup>75</sup>.

El supuesto básico que unirá la psicología de la Gestalt y la escuela fenomenológica es una idea de que el mundo se presenta como una totalidad dada y condicionada ya en el acto de percepción, antes de toda conceptualización. El mundo no se construye por recolección y acumulación de elementos heterogéneos, sino porque ellos aparecen en la sensibilidad como partes de un todo extenso que supone un polo de consciencia subjetiva ante la cual comparecen de acuerdo a una perspectiva trascendental. La percepción de las partes respecto a un todo es una intuición y no de una deducción o progresión. Por lo mismo, ese darse de un mundo fenoménico no es algo cuestionable o sujeto a discusión respecto a sus condiciones básicas de estructuración, sino la base de toda actividad consciente que se constituye ante una alteridad objetiva. Lo que harán la fenomenología y la Gestalt en sus respectivas áreas es incorporar este supuesto para desentrañar las condiciones de ese darse originario. Ambas corrientes son unificadas en la obra de Merleau-Ponty quien

---

<sup>73</sup> (Merleau-Ponty, Fenomenología de la percepción, 1994, p. 82)

<sup>74</sup> (Arnheim, The Double-Edged Mind: Intuition and the Intellect, 1986, p. 14)

<sup>75</sup> Arnheim, “Max Wertheimer and Gestalt Psychology”, 34.

añirma: “Así, la conexión de los segmentos de nuestro cuerpo y de nuestra experiencia visual y de nuestra experiencia táctil no se realizan progresivamente y de manera acumulativa (...) no reúno las partes de mi cuerpo una por una (...)”<sup>76</sup>.

La investigación de las leyes de la psicología de la percepción y —si nos remitimos a la fenomenología— de las condiciones trascendentales del aparecer de los fenómenos, implica un regreso a un conocimiento originario, pre-científico, fundacional, estructurado y concreto que ha sido olvidado por el desarrollo científico posterior y sustituido por la primacía del pensamiento:

This world is limited, but, up to a point, manageable, knowledge is direct and quite unscientific, in many cases perfectly true, but in many others hopelessly wrong. And man slowly discovered the errors in his original world. He learned to distrust what things told him, and gradually he forgot the language of birds and stones. Instead he developed a new activity which he called thinking. And this new activity brought him great advantages. He could think out the consequences of events and actions and thereby make himself free of past and present. By thinking he created knowledge in the sense of scientific knowledge, knowledge which was no longer a knowledge of individual things, but of universals. Knowledge thereby becomes more and more indirect, and action, to the extent that it loses its direct guidance by the world of things, more and more intellectualized. Moreover, the process of thinking had destroyed the unity of the primitive world<sup>77</sup>.

El costo de no hacer este regreso es la desintegración. La abstracción científica incluye separación, selección y exclusión de aspectos constitutivos de la realidad. No se trata, empero, de descartar todos los procesos y avances científicos contruidos sobre la base de una metodología empirista y positivista. La crítica de la Gestalt y de la fenomenología se dirige a modificar el centro de gravedad del ideal científico mediante un retorno a la experiencia fenoménica que antecede a la constitución del objeto científico aislado: “a world and a presence to the world which is older than intelligence”<sup>78</sup>. Esta experiencia no aspira a validarse como “cosa en sí”, sino como aparecer ante la conciencia, en el caso de Husserl, o ante el cuerpo si es que se adopta la perspectiva de Merleau Ponty. La creencia natural de un mundo fuera de la actividad consciente, propone Husserl, puede ponerse en

---

<sup>76</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción* (Barcelona: Planeta-Agostini, 1994), 166.

<sup>77</sup> Kurt Koffka, "Principles of Gestalt Psychology", *Philosophy* 11, n. 44 (1936): 502-504.

<sup>78</sup> Merleau-Ponty, "The Film and the New Psychology", 52.

duda. Sin embargo, el mundo tal como se presenta “para mí” permanece vigente aun ante la suspensión de esta creencia. La pregunta por el fundamento deja de remitirse a una realidad desprendida de la actividad del sujeto, para incorporarlo como polo de evidencia en el modelo. Así, afirma Husserl:

(...) ahí está esta vida constantemente para mí; constantemente está presente a la conciencia, en una percepción que abarca un campo de actualidad, y está presente ella misma en la más radical originalidad; y en la memoria se ‘representan’ a la conciencia tan pronto estos, tan pronto aquellos pasados de ella, e implícito está que se alzan como ‘los pasados mismos’. En todo momento puedo dirigir reflexivamente miradas de especial atención a esta vida originaria, y aprehender lo actual como actual, lo pasado como pasado, y todo como ello mismo<sup>79</sup>.

Como resultado, lo que se obtiene es una realidad viva en cuanto es inseparable de la conciencia. El mundo y sus objetos solo están disponibles en cuanto son dados en ciertas condiciones básicas, como totalidades organizadas en las que todo está en función de todo, y todo se da a un alguien respecto al cual se proyecta un horizonte en el que lo parcial aparece como parte. Conciencia y mundo se relacionan de un modo estructurado y característico, sin que sea posible la aparición de uno sin el otro. Esta noción de mundo como aparecer ante una conciencia permite incorporar, entre otras, la investigación de una experiencia que —con el pasar del tiempo y el avance de las ciencias en la Modernidad—había quedado excluida del pensar científico. Si la obra artística había convivido en una relación fructífera con la ciencia en los albores del Renacimiento, la imposición posterior de un ideal científico ilustrado o empirista no lograba asumirla especulativamente. Sin embargo, al introducir la primacía de la intuición sensible y la idea de un mundo primigenio que se resuelve en el aparecer, se produce una vía para pensar el arte como actividad creativa y como experiencia receptora de un artista y un espectador. La obra artística en la tradición Occidental supone, en efecto, la unidad de la perspectiva y el aparecer organizado de ciertas partes que solo adquieren significado en función de una totalidad. Hasta la intervención de las vanguardias a inicios del siglo XX el modelo de la obra de arte era esencialmente orgánico. Por lo mismo, para reconstruir el modelo de mundo y de conciencia que está en las bases de la fenomenología y la psicología de la

---

<sup>79</sup> Edmund Husserl, *Meditaciones Cartesianas*, traducido por José Gaos (México: Fondo de Cultura Económica, 1996), 61.

Gestalt se recurrirá en lo que sigue al medio cinematográfico, invocado como ejemplar privilegiado de los principios de la nueva psicología de acuerdo con Merleau-Ponty. Incluir al cine como modelo en este trabajo es una elección estratégica cuyo fin es únicamente mostrar a través de una teoría concreta los supuestos de las leyes gestálticas en relación con la fenomenología.

## 2.2 Merleau-Ponty: el cine y la “nueva psicología”

De acuerdo a lo expuesto anteriormente, la confluencia de la psicología de la Gestalt con la filosofía fenomenológica tiene como gran exponente a Maurice Merleau-Ponty. En su ensayo “The Film and the New Psychology” el autor propone un ideal que coincide con los principios descritos anteriormente y reúne en las condiciones de la experiencia cinematográfica las doctrinas de ambas escuelas ofreciendo: “a phenomenological account of experience, claiming that the human body makes sense of the world in ways that are prior to, and independent from, mental cognition and intentionality”<sup>80</sup>. Merleau-Ponty escribe desde una actitud crítica ante el modelo cartesiano de la ciencia, en cuanto que éste supone un sujeto subyacente al cuerpo que resulta irreconciliable con el cuerpo. Tal como acusa Jonas, en una filosofía dualista: “el alma al irse retirando reivindicaba para sí toda la significación espiritual y la dignidad metafísica y las concentraba, al igual que a sí misma, en su más íntimo ser, se despojaba al mundo de toda pretensión de ese mismo tipo”<sup>81</sup>. Se puede concebir la fenomenología de Merleau-Ponty como una tercera vía que pretende superar la separación entre cuerpo y espíritu, y las soluciones explicativas puramente idealistas o materialistas que se desarrollaron como consecuencia de la imposibilidad de establecer unidad entre res extensa y res cogitans después de Descartes. La tercera vía de Merleau-Ponty es inconcebible sin la mediación de los principios de la Gestalt que están implícitos en su sistema. El idealismo fenomenológico de Husserl, que conducía el mundo a la unidad de la conciencia, se encarna o se hace cuerpo en su sucesor.

---

<sup>80</sup> Christopher Kul-Want, *Philosophers on Film from Bergson to Badiou: A Critical Reader*, editado y traducido por Jamie Owen Daniel y Christopher Kul-Want (Nueva York: Columbia University Press, 2019).

<sup>81</sup> Hans Jonas, “El problema de la vida y el cuerpo en la doctrina del ser”, en *El principio vida* (Madrid: Trotta, 2000) 29.

El cuerpo se convierte en el principio que reemplaza a un sujeto trascendental desencarnado. En la percepción, el cuerpo no responde a estímulos caóticos, sino que estructura la experiencia organizándola en una experiencia de mundo. La mente no tiene la primacía de la agrupación de los particulares ni de la categorización conceptual, pues depende de una percepción como actividad encarnada que opera por agrupación y configuración de los singulares<sup>82</sup>. Más radicalmente, Merleau-Ponty disuelve la tradicional contraposición interior-exterior o mente-cuerpo, según la cual la actividad subjetiva es independiente a su posible acto de exteriorización. Las emociones y el pensamiento se experimentan, en Merleau-Ponty, mediante comportamientos y gestos corpóreos que resultan significativos y no se presentan aisladamente, sino en gestalts. De ahí el valor que adquiere el cine para este autor:

Film, Merleau-Ponty claims, is composed of a series of gestalts, whereby the whole is greater than the sum of its parts (for Merleau-Ponty, perception operates in terms of wholes). This idea lies at the heart of Merleau-Ponty's claim for film as a work of art as well as its importance for phenomenology; film has the capacity to create affects that transcend its material substance and narrative content that audiences respond to an intuitive, phenomenological levels issuing in the body rather than cognition and understanding<sup>83</sup>.

Para explicar la experiencia cinematográfica, Merleau-Ponty se remite directamente a las leyes de la Gestalt. El cine se plantea por interacción entre los planos fílmicos y no solo por acumulación lineal de información audiovisual. Ello implica que el filme emerge espacio-temporalmente como un sistema de relaciones. Si la psicología clásica considera el campo visual como un mosaico de sensaciones, dice el autor, la experiencia fílmica solo es posible porque la percepción de lo que se exhibe en la pantalla no se produce por una recepción separada de estímulos audiovisuales. Lo que la “nueva psicología” propone de acuerdo con Merleau-Ponty es lo siguiente:

Our retina is far from homogeneous: certain parts, for example, are blind to blue or red, yet I do not see any discolored areas when looking at a blue or red surface. This is because, starting at the level of simply seeing colors, my perception is not limited to registering what the retinal stimuli prescribe but reorganizes these stimuli so as to re-establish the field's homogeneity. Broadly speaking, we should think of it not as a

---

<sup>82</sup> Kul-Want, *Philosophers on Film from Bergson to Badiou*, 98.

<sup>83</sup> *Ibid.*, 100.

mosaic but as a system of configurations. Groups rather than juxtaposed elements are principal and primary in our perception<sup>84</sup>.

Dado que la percepción o relación corpórea con aquello que llamamos mundo está ya configurada y agrupada en el acto de darse de la experiencia a un sujeto, la “ley” de agrupación no se buscará en una sistematización externa al cuerpo que requiera de un procesamiento ideal posterior, sino en la inmediatez de la intuición sensible. Estas leyes implícitas que rigen la configuración del mundo y del yo corpóreo están vigentes y disponibles siempre y, sin embargo, no se hacen expresas por su característica inmediatez. La gran contribución del cine es hacer manifiesta la forma de unión entre el cuerpo y la mente, y la condición de estar “arrojado al mundo” de la conciencia, en vez de explicarla conceptualmente:

This psychology shares with contemporary philosophies the common feature of presenting consciousness thrown into the World, subject to the gaze of others and learning from them what it is: it does not, in the manner of the classical philosophies, present mind and world, each particular consciousness and the others. Phenomenological or existential philosophy is largely an expression of surprise at this inherence of the self in the world and in others, a description of this paradox and permeation, and an attempt to make us see the bond between subject and world, between subject and others, rather than to explain it as the classical philosophies did by resorting to absolute spirit. Well, the movies are peculiarly suited to make manifest the union of mind and body, mind and world, and the expression of one in the other<sup>85</sup>.

Así, para un autor como Merleau-Ponty, el cine hace manifiestas las leyes de la Gestalt y se comprende por recurso a ellas. En la filosofía de Merleau-Ponty existe una continuidad explicativa entre la experiencia cinematográfica, la filosofía fenomenológica de corte existencialista (la experiencia de estar arrojado al mundo), la psicología de la Gestalt y la percepción básica de la realidad. En todos los casos se alcanza un principio orgánico de agrupación de las partes cuyo fundamento es la forma como estructura que rige la manera en que espontáneamente sentimos: “The perception of forms understood very broadly as structure, grouping, or configuration should be considered our spontaneous way of

---

<sup>84</sup> Maurice Merleau-Ponty, "The Film and the New Psychology", en *Sense and Non-Sense*, editado y traducido por Hubert L. Dreyfus y Patricia Allen Dreyfus (Evanston: Northwestern University Press, 1964), 48.

<sup>85</sup> *Ibíd.*, 58.



seeing”<sup>86</sup>. En segundo lugar, y debido a esta presencia de una estructura amplia y agrupadora los sentidos no proveen una información aislada o compartimentada, sino que la percepción se presenta integrando la información de los diversos sentidos en una unidad. La percepción no es una suma de datos visuales, táctiles y auditivos, sino que percibo de una forma total en todo el propio ser que captura la estructura única de la cosa que se presenta total y simultáneamente a los sentidos como realidad significativa. Dice Merleau-Ponty: “My perception is therefore not a sum of visual, tactile, and audible givens: I perceive in a total way with my whole being; I grasp a unique structure of the thing, a unique way of being, which speaks to all my senses at once”<sup>87</sup>. Aunque la psicología antecesora reconoce una unidad del campo visual, la remite a una construcción que refiere necesariamente a la memoria y la inteligencia. En el caso de la “nueva psicología” lo que se abandona es la idea de sensación como un mosaico de datos neutrales en su significación que sirven de base para la operación unificadora de la inteligencia:

Even when it takes the unity of the perceptual field into account, classical psychology remains loyal to the notion of sensation which was the starting point of the analysis. Its original conception of visual data as a mosaic of sensations forces it to base the unity of the perceptual field on an operation of the intelligence. What does gestalt theory tell us on this point? By resolutely rejecting the notion of sensation it teaches us to stop distinguishing between signs and their significance, between what is sensed and what is judged<sup>88</sup>.

En la filosofía precedente la forma geométrica se producía mediante un proceso de abstracción de la materia y las sensaciones. En “República”, Platón había propuesto la división de dos mundos mediante el símil de la línea y la alegoría de la caverna: el de la sensación y las imágenes que constituía el ámbito de la opinión; y el de lo inteligible y de las ideas que representaba el conocimiento científico y verdadero. El paso del uno al otro requería desprenderse de la particularidad de la materia y remontarse a lo inmaterial. El mundo de las causas estaba separado de sus imágenes imperfectas, tal como el conocimiento está dividido de manera discontinua. El umbral y primer estadio del mundo inteligible que sustentaba las esencias y la verdad ontológica y epistemológica de la

---

<sup>86</sup> *Ibíd.*, 49.

<sup>87</sup> *Ibíd.*, 50.

<sup>88</sup> *Ibíd.*, 50-51.

realidad era la geometría como pensamiento discursivo<sup>89</sup>. En cambio, para Merleau-Ponty la forma geométrica constituye el darse mismo de la percepción y no está fuera de este acto peculiar de conocimiento, porque no existe una verdadera separación entre cuerpo y mente:

just as a man's body and 'soul' are but two aspects of his way of being in the world, so the word and the thought it indicates should not be considered two externally related terms: the word bears its meaning in the same way that the body incarnates a manner of behavior<sup>90</sup>.

Por tanto, el mundo no es pensado en el acto de percepción, sino que “it organizes itself in front of me”. El percibir un cubo o una circunferencia en el espacio no se explica porque la razón “sets the perspectival appearances straight and thinks the geometrical definition of a cube with respect to them”. Es más, dice el autor, el percipiente no detecta las distorsiones de la perspectiva ni las corrige: “I am at the cube itself in its manifestness through what I see”<sup>91</sup>.

El cine —que en la interpretación de Merleau-Ponty supera el hiato entre la forma espontánea de percepción y la propia de una experiencia artística para revelarnos las condiciones básicas del ser en mundo— propone un retorno a la evidencia originaria que descubierta por la nueva psicología que revelaba a un ser humano que no era un entendimiento “which constructs the world”, sino un ser “thrown into the world and attached to it by a natural bond”. Tal como la nueva psicología de la Gestalt, el cine conlleva a un reconocimiento del mundo vivo que había sido abandonado por la psicología que Merleau-Ponty llama “clásica” para remontarse a un constructo científico de la inteligencia moderna<sup>92</sup>.

¿Qué visión de cine y, por extensión, de mundo ofrece esta visión filosófica y psicológica? Si se trata de la teoría cinematográfica, la visión fenomenológica conducirá a lo que se ha

---

<sup>89</sup> Platón "República", en *Diálogos IV*, traducido por Carlos Eggers Lan (Barcelona: Gredos, 1988), 336-337, 510c-511e.

<sup>90</sup> Merleau-Ponty, “The Film and the New Psychology, 1964”, 54.

<sup>91</sup> *Ibid.*, 51.

<sup>92</sup> *Ibid.*, 54.

calificado como realismo. Esta escuela realista tiene como principal expositor a André Bazin quien recibió influencias directas de la fenomenología y la psicología de la Gestalt propuesta por Merleau-Ponty. Lo peculiar de esta corriente es el concepto del filme como una obra orgánica que, por su integridad remite a la realidad perceptual. Para comprender los supuestos del realismo cinematográfico y el modelo fenomenológico y gestáltico que subyace en sus bases teóricas, será beneficioso concentrar la atención en el análisis del espacio en Bazin. Mediante este análisis, se revela una forma de concebir tanto la percepción, como la experiencia y el mundo que no son privativos del cine, sino que se extienden a la comprensión de la relación epistemológica entre el sujeto y el mundo.

### **2.3 Un cine orgánico. Los fundamentos de la teoría realista de André Bazin**

Bazin es uno de los autores cuya teoría muestra —si bien no explícitamente— una considerable raíz fenomenológica y ciertos supuestos psicológicos característicos. La vigencia de la fenomenología en su teoría filmica no es irrelevante, pues por mucho que sus postulados realistas hayan sido discutidos, es imposible negar su papel como uno de los autores más influyentes en la teoría, crítica y práctica filmica desde mediados del siglo XX. Bazin funda una tradición y configura la teoría cinematográfica ya sea como elemento de contraste o de inspiración positiva.

Resulta iluminador considerar que el ideal y los lineamientos generales de la teoría baziniana —que guían su ontología, su teleología histórica del cine y sus prescripciones formales sobre el medio— es comparable al de filósofos que le son contemporáneos, especialmente al de Maurice Merleau-Ponty. Es bien sabido que existe un vínculo efectivo entre la filosofía del cine Merleau-Ponty y la ontología del medio propuesta por Bazin<sup>93</sup>. Por lo mismo, se puede identificar una comunidad en la forma de concebir la obra de arte que está basada en ciertos supuestos epistemológicos que son propios de la fenomenología y que provienen de un modelo general de mundo, sujeto y obra artística.

---

<sup>93</sup> Annette Michelson, "What is Cinema?", *Performing Arts Journal* 17, n. 2/3 (1995): 26.

Es sintomático que el ensayo sobre cine de Merleau Ponty proponga un análisis que transita de forma inmediata entre las consideraciones sobre las leyes de la Psicología de la Gestalt y el medio cinematográfico. La aproximación de Merleau-Ponty al cine difiere de la que el mismo autor exhibe en su trabajo “La doute de Cézanne” en la que analiza la pintura de Cézanne apelando a detallados comentarios técnicos, además de sus referencias a la percepción. Se podría atribuir ello a un desconocimiento de la técnica cinematográfica por contraste con la pictórica.<sup>94</sup> Sin embargo, al explorar la obra de Vivian Sobchack, heredera confesada de la teoría cinematográfica de Merleau-Ponty, se replica una tesis sobre el cine que reafirma la consistencia del modo de proceder del filósofo francés a través de una amplificación sistemática y efectiva de su sucesora. La experiencia cinematográfica, señala Sobchack:

makes sense by virtue of its very ontology (...) It comes into being (becomes) as an ongoing and unified (if always self-displacing) situation of perception and expression that coheres in relation to the world of which it is a material part, but in which it is also materially and diacritically differentiated. As a medium that articulates the unified, if ever-changing, experience of existence, that expresses the original synonymy of existence and language, of perception and its expression, the cinema is a privileged form of communication. A film is given to us and taken up by us as perception turned literally inside out and toward us as expression.

Para Sobchack, el cine es vida expresando vida, es una percepción reflexiva y expresiva materializada, es ser-en el mundo y constituye un espacio en el que espectador y cine comparten una experiencia existencial de corporeidad encarnada.

La obra de Sobchack permite ponderar los supuestos y rendimiento de la perspectiva asumida por Merleau-Ponty, para quien el cine es el arte fenomenológico por excelencia y debe ser comprendido como presentación y no como re-presentación. El cine trasciende así los medios técnicos para mostrar o aparecer como comportamiento intencional y perspectivo<sup>95</sup>. Visto así, la postura de Merleau-Ponty deja de parecer ingenua y adquiere consistencia en cuanto el autor está abordando el medio de acuerdo con su especificidad

---

<sup>94</sup> Sobchack advierte que el ensayo de Merleau-Ponty fue infravalorado. Ver Vivian Sobchack, “The Active Eye (Revisited): Toward a Phenomenology of Cinematic Movement”, *Studia Phaenomenologica* 16 (2016): 63-90, y Vivian Sobchack, *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience* (Princeton: Princeton University Press, 1992), 12.

<sup>95</sup> Sobchack, *The Active Eye (Revisited)*, 88.

que es la de presentar el mundo perceptivamente como totalidad dada a un cuerpo autoconsciente, incluso antes del acto de articular inteligiblemente. A Merleau-Ponty le interesa la forma del aparecer del mundo cinematográfico y no sus supuestos técnicos en cuanto suponen un origen divergente respecto a la percepción natural. Esta tesis sobre el cine es manifestada del siguiente modo:

If we now consider the film as a perceptual object, we can apply what we have just said about perception in general to the perception of a film. We will see that this point of view illuminates the nature and significance of the movies and that the new psychology leads us straight to the best observations of the aestheticians of the cinema. Let us say right off that a film is not a sum total of images but a temporal gestalt<sup>96</sup>.

Dado que el cine opera sobre el espectador generando una percepción característica que es diferente a la de una pintura de Cézanne -cuya obra es un “estudio” del proceso y condición del aparecer<sup>97</sup> y hace patente la condición constructiva de éste-, resulta coherente que la experiencia cinematográfica no sea analizada siguiendo el mismo camino. El filme genera una totalidad o forma temporal mediante el ensamble. Ello vuelve la pieza irreductible a sus partes componentes. Por lo mismo, para ser fiel a la especificidad de la experiencia fílmica no es suficiente someter la obra o el medio a una división analítica de fragmentos y yuxtaposiciones implícita en el proceso técnico de *assemblage*. Aquello es una actividad intelectual posterior a la percepción inmediata que hace posible el efecto del cine. La técnica y trabajo productivo deben ocultarse a la percepción inmediata y solo así se

---

<sup>96</sup> Merleau-Ponty, *The Film and the New Psychology*, 54.

<sup>97</sup> Maurice Merleau-Ponty, "Le doute de Cézanne", en *Sens et Non-Sens* (París: Les Editions Nagel, 1966), 18.

produce el movimiento fílmico<sup>98</sup>. En este sentido, el montaje como fragmentación desaparece o al menos se relativiza en cuanto existe en función de la preeminencia de una unidad de la forma que sostiene la experiencia fílmica y se da así cohesionada como una Gestalt a la percepción<sup>99</sup>. La percepción inmediata del cine puede ser descrita según los términos de la Psicología de la Gestalt ya que está fundamentada en estas leyes que integran la sensación de acuerdo al criterio de las partes que solo aparecen dada la presencia de una forma total. La integración se produce ya en la dimensión de la forma intuitiva. De modo similar a lo que propone Kant, el surgimiento de los objetos fílmicos y de la significación emerge de la coexistencia de las partes en una organización espacio temporal:

the film does not mean anything but itself. The idea is presented in a nascent state and emerges from the temporal structure of the film as it does from the coexistence of the parts of a painting. The joy of art lies in its showing how something takes on meaning-not by referring to already established and acquired ideas but by the temporal or spatial arrangement of elements<sup>100</sup>.

Afirmada esta Gestalt fílmica, Merleau-Ponty añadirá la significación como elemento fundamental de aquella y dirá que el cine cuenta una historia, con personajes. En este contexto, es que se comprende su “prescripción” de realismo que incluye el diálogo para mantener completa la “ilusión”: “What supports this ambiguity is the fact that movies do

---

<sup>98</sup> Esta idea del movimiento que es generado mediante una ilusión, pero que no es ilusorio, sino que al reproducirse se constituye efectivamente como movimiento en la percepción está formulada por Deleuze en *L'Image Mouvement*: “Et d'abord la reproduction de l'illusion n'est-elle pas aussi sa correction, d'une certaine manière? Peut-on conclure de l'artificialité des moyens à l'artificialité du résultat? Le cinéma procède avec des photogrammes, c'est-à-dire avec des coupes immobiles, vingt-quatre images/seconde (ou dix-huit au début). Mais ce qu'il nous donne, on l'a souvent remarqué, ce n'est pas le photogramme, c'est une image moyenne à laquelle le mouvement ne s'ajoute pas, ne s'additionne pas: le mouvement appartient au contraire à l'image moyenne comme donnée immédiate. On dira qu'il en est de même pour la perception naturelle. Mais, là, l'illusion est corrigée en amont de la perception, par les conditions qui rendent la perception possible dans le sujet. Tandis qu'au cinéma elle est corrigée en même temps que l'image apparaît, pour un spectateur hors conditions (à cet égard, nous le verrons, la phénoménologie a raison de supposer une différence de nature entre la perception naturelle et la perception cinématographique). Bref, le cinéma ne nous donne pas une image à laquelle il ajouterait du mouvement, il nous donne immédiatement une image-mouvement”. Gilles Deleuze, *Cinéma 1: L'Image-Mouvement* (París: Les Éditions de Minuit, 1983), 10-11.

<sup>99</sup> Merleau-Ponty, “Le cinéma et la nouvelle psychologie”, 68-69.

<sup>100</sup> Merleau-Ponty, “The Film and the New Psychology”, 57-58.

have a basic realism: the actors should be natural, the set should be as realistic as possible”<sup>101</sup>. La idea que transmite el cine no es puramente intelectual o conceptual, para Merleau-Ponty, sino que su tema por excelencia es: “the mingling of consciousness with the world, its involvement in a body, and its coexistence with others; and because this is movie material par excellence”<sup>102</sup>, tema y encarnación de un modelo que coincide con los intereses de la fenomenología.

La apreciación de la cinematografía de Merleau-Ponty comparte aspectos comunes con los de Roman Ingarden. En el apartado “The Film” de su obra *Ontology of the Work of Art*, Ingarden destaca, como Merleau-Ponty y como el mismo Bazin, el apelativo “realismo” para describir la experiencia cinematográfica. Ingarden es explícito al decir que el espectador no trata con cosas o personas, sino con “semejanzas” de estas. Al hacerlo, “he involuntarily directs his attention to the originals of these likenesses”<sup>103</sup> olvidando que son solo semejanzas. Sin embargo, esta redirección de la atención no es una necesidad de recolección y referencia histórica al darse de aquellos semejantes en un acontecimiento pasado de encuentro con la cámara o la percepción. Ciertamente, para Ingarden el efecto cinematográfico no pertenece únicamente al género documental. La ficción fílmica cuenta asimismo con la impresión de que tratamos con personas y eventos reales<sup>104</sup>, de que no contemplamos solo fantasmas y figuras que nos dan una “ilusión de realidad”<sup>105</sup>. Lo que sostiene el sistema explicativo de Ingarden es lo llamado habitus de realidad que no es de ningún modo una inconsciencia absoluta de la ilusión fílmica respecto a la “verdadera realidad”, sino el aspecto de casi-realidad de la obra fílmica que emana de un acto espontáneo de transfusión en el nivel del aparecer por parte del espectador:

With justification one could say, then, that the things and people presented in the film are not simply imagined, but rather really seen by the spectator, although it is not a matter of straightforward perceptual seeing. In consequence of the distortions to which the aspects reconstructed in the film are subjected, the character of the immediate, ‘personal’ own presence of the object —as it occurs in

---

<sup>101</sup> *Ibíd.*, 57.

<sup>102</sup> *Ibíd.*, 59.

<sup>103</sup> Roman Ingarden, *Ontology of the Work of Art* (Athens: Ohio University Press, 1989), 317.

<sup>104</sup> Ingarden, *Ontology of the Work of Art*, 318.

<sup>105</sup> *Ibíd.*, 319.



perception— is only apparent in the film, and thus the objects presented in the film are only phantoms, that merely feign to be ‘personally’ themselves present. However, the reconstructed aspects’ foundation of sense data has the effect that what in point of fact is only a pure illusion appears to the spectator almost in its own selfhood and takes on the character or the phenomenal habitus of reality<sup>106</sup>.

Para Ingarden, el cine basa su efecto sobre el espectador en la similitud y en el aparecer del dato sensible que es recibido casi como si fuese él mismo —investido del hábito de realidad— y no una réplica. Es el objeto mismo el que se manifiesta en el aparecer como presencia “personal” e inmediata en la reconstrucción, lo cual evoca el efecto psicológico baziniano de realismo y de transferencia propio de la imagen producida mecánicamente. En ambos casos el objeto adquiere una consistencia debido a cierta actitud pre-reflexiva del espectador que le confiere un estatus a la apariencia que reconoce a la vez que supera su ser de ilusión fantasmática y con ello su referencia a una “objetividad” otra respecto a la cual se comporte como mera imitación. Este efecto se relaciona con la vocación artística del filme a conformarse como una totalidad: “an artistic, organically structured whole”<sup>107</sup> que no puede sino recordar la Gestalt citada por Merleau-Ponty y el ideal de integridad y del cine como imagen de la naturaleza que recorre los trabajos críticos de Bazin. Ello se explica porque los objetos se presentan fenoménicamente como ellos mismos “in its own selfhood” o como reales solo en cuanto son parte de una totalidad o un entramado que conecta las percepciones aisladas con un ideal de completitud que nunca es totalmente determinable, sino abierto. Lo inverosímil, por contraposición, se caracteriza por estar dislocado o no lograr la completa integración en un entramado unificado.

Ciertamente se pueden introducir matices y diferenciaciones en estas teorías<sup>108</sup>, pero lo que se resaltaré por el momento es la afinidad entre ellas en cuanto todos los autores expuestos se aproximan al fenómeno de la imagen privilegiando la percepción unificadora del espectador por sobre la una visión analítica y técnica del medio que hace posible poéticamente el fenómeno. El origen mecánico del cine no es negado. Más aún, la

---

<sup>106</sup> *Ibíd.*, 326.

<sup>107</sup> *Ibíd.*, 322.

<sup>108</sup> Hay que notar, como hecho básico, que mientras Ingarden sostiene un realismo fenomenológico, Merleau-Ponty pertenece a una tendencia fenomenológica de corte existencialista a la que también es más próximo Bazin.

referencia a esta forma peculiar de producción de imágenes será fundamental para Bazin. Pero, el efecto del cine o la fotografía no se explica simplemente por una acción indexical que remonte a este sentido específico y temporal de acción causal para hacer surgir la significación. El reconocimiento de la actividad productora de la cámara como ente mediador funda un sentimiento condicionante, pero no se aprecia la imagen como mera huella que requiere del pasado para adquirir sentido. Por el efecto psicológico de la mecanicidad y la semejanza se despliega un mundo que nos conduce a trascender o a no fijar la atención en el origen para transitar a un habitual sentido de realidad que no es, como bien apunta Ingarden, confusión de la ilusión con la “verdadera” realidad. No se nos exige conocer el funcionamiento interno del artificio y el contexto de producción para exponernos satisfactoriamente al flujo móvil de la película, por oposición a cómo pensamos en el fuego cuando vemos el humo como signo de éste. Para ver y apreciar el cine basta con disponernos con nuestra actitud natural ante el mundo frente a la pantalla. Por consiguiente, cualquier análisis técnico es secundario, en cuanto debe ser posterior y ordenado a fundamentar una experiencia o el fenómeno sensible, inmediato y preconceptual realista que es lo específicamente cinematográfico y la condición de posibilidad de su efecto esencial.

Es por esta admisión de un aparecer realista que en el cine la imagen adquiere un potencial de independencia y vida propia inmediata. De acuerdo con lo que dice Morgan de “Ontología de la imagen fotográfica”, la imagen fotográfica no se limita a repetir antiguas asociaciones de un objeto en una regresión hacia la cosa misma, sino que liberada de la contingencia que rodea el momento y situación de la toma, la nueva objetividad recibe una transfusión de realidad y con ella reclama un sistema renovado de asociaciones y, si se quiere ir más lejos, la generación de un mundo original y abierto a la creatividad artística<sup>109</sup>. Bazin destaca que el cine logra un realismo sui generis, no porque replique

---

<sup>109</sup> Daniel Morgan, "Rethinking Bazin: Ontology and Realist Aesthetics", *Critical Inquiry* 32, n. 3 (2006): 454. En esta línea, Casetti, otro fenomenólogo del cine, ve el cine como una refundación del mundo en cuanto experiencia fílmica y lo real se compenetran en una relación de equivalencia y no de copia, sino de mutua determinación: "There are at least three good reasons why we should examine the filmic experience with great attention. The first is that the experiencing of a film, in the different ways that this may occur, while, on one hand it may constitute a particular experience, on the other hand, it impresses and reorients our experience in general. Consider how cinema allows us to see anew that which habit or indifference has

miméticamente colecciones de objetos ya conocidos o circunstancias y acontecimientos pasados, sino en cuanto que a partir de sus componentes parciales es capaz de producir múltiples mundos. Mundos son totalidades integradas y coherentes en las que los elementos se vuelven parte de nuevos entramados de sentido provistos de sus propias leyes. Así, dice Morgan sobre los axiomas de la teoría realista de Bazin:

that a film creates its own coherent world, one that is separate from and which substitutes for our own world. Though it's a more complex subject than I can treat here, the axiom appears throughout his writings and generally undergirds his theory of realism. In 'The Ontology of the Photographic Image', Bazin talks about 'the creation of an ideal world in the likeness of the real, with its own autonomous temporal destiny', a claim echoed in 'The Myth of Total Cinema', which describes 'a recreation of the world in its own image'. (My suspicion is that the category of 'world' is what ties the theoretical projects of these two essays together.) The idea is that the world of a film has its own coherence and integrity: it may be related to our world, but it is not identified with it. In 'Theater and Cinema', Bazin writes, 'The world of the screen and our world cannot be juxtaposed. The screen of necessity substitutes for it since the very concept of universe is spatially exclusive. For a time, a film is the Universe, the world, or if you like, Nature'. A film, that is, 'substitutes' or 'replaces' our world with a new one; they do not mix<sup>110</sup>.

A través de su ideal de realismo, Bazin se está abriendo a la multiplicidad de totalidades o entramados que el cine puede llegar a constituir mediante un trabajo creativo que reconozca esta potencialidad del medio. Realismo es, en este contexto, un sensación de totalidad en la que la parcialidad está verosímilmente integrada como un aspecto de una experiencia inagotable, pero unificada que es proyectada en cada percepción particular y en el vínculo de los datos visuales y auditivos que se presentan en cada plano sucesivo. De ahí que resulte apropiado y convincente reemplazar la tesis del realismo ingenuo

---

obscured, as Béla Balázs rightly pointed out in 1924. Or consider how cinema not only allows us to "see anew," but also "as if for the first time" in a refounding of our relationship with the world. Or, finally, how cinema highlights unprecedented aspects, previously ignored, which sanction the reinterpretation of reality in light of what appears on the screen. In sum, everyday vision often finds itself following the example of filmic vision, to the point of becoming a "cinematographic" vision, and of demanding of the real to become a bit "cinematographic" in order to be truly apprehended. Cinema therefore is the site of an experience which has reshaped the meaning of experience". Francesco Casetti, "The Filmic Experience: An Introduction." (Seminario presentado en 2007). <https://francescocasetti.files.wordpress.com/2011/03/filmicexperience1.pdf> (consultado el 23 de octubre de 2023), 2.

<sup>110</sup> Daniel Morgan, "Bazin's Modernism", *Paragraph* 36, n. 1 (2013): 22-23.

usualmente atribuido a Bazin por la de un realismo perceptivo de corte fenomenológico tal como se ha venido haciendo desde hace un tiempo en la discusión académica. La relación entre la teoría baziniana del cine y la fenomenología permite una lectura más plausible de su cuerpo crítico y supera un poco favorecedor ideal de “realismo directo”, resolviendo paradojas y simplificaciones que han quedado incrustadas históricamente en la teoría del cine<sup>111</sup>:

Such analyses lead to the most compelling version of the standard reading, what we can call the perceptual or psychological model of realism. Because it holds that the relation of a film's world to our world has less to do with visual resemblance than with experience, it is able to account for the problems of direct realism. Perceptual realism involves a reading of Bazin heavily indebted to a tradition of phenomenology<sup>112</sup>.

Más aún, la idea de un realismo perceptivo y fenomenológico permite reconciliar los polos que inicialmente parecían conflictivos en la caracterización típica de Bazin. Realismo e idealismo no son opuestos, sino confluyentes en el acto sensible de percepción que implica siempre 1) una conciencia a la que 2) se da algo de un modo y como escorzo de objeto y 3) una totalidad mayor que opera como horizonte y condición de posibilidad de la experiencia. Este sistema remite a una continuidad espacio-temporal básica como territorio sensible que hace posible la relación entre un sujeto y un mundo<sup>113</sup>. Esta continuidad espacio-temporal fluida está indeleblemente ligada a los principios objetivo y subjetivo que comparecen inseparables en el acto perceptivo y se presenta como el fundamento sobre el cual se levanta la obra cinematográfica orgánica. La ley y parámetros de corrección formal de los mundos fílmicos son abiertos, pero están determinados por el esquema fenomenológico.

En este escenario, hay problemas de la teoría baziniana que se diluyen, por ejemplo, el de la duplicación del mundo, nuestro posible acceso directo a él o la limitación mimética de

---

<sup>111</sup> El realismo directo en Bazin ha sido discutido por Morgan por las paradojas que conlleva (“Rethinking Bazin”). Ello, en oposición a autores como Wollen. Por otra parte, Ian Aitken dedica su introducción a *The Major Film Theories* (Edimburgo: Edinburgh University Press, 2016) a considerar qué es el realismo cinematográfico y cómo éste no puede ser comprendido como un realismo directo.

<sup>112</sup> Morgan, “Rethinking Bazin”, 456.

<sup>113</sup> Hay, sin embargo, que diferenciar entre una fenomenología del cine husserliana y una existencial que enfatiza el ser-en-el mundo como lo hace Merleau Ponty.

los estilos. Por otra parte, postulados como los valores psicológicos y metafísicos que Bazin propone en “La evolución...” resaltan en cuanto responden a la estructura fenomenológica de la imagen-mundo. Estos valores promueven a un espectador que dirige activamente su acto de atención a un horizonte abierto y ambiguo para hacer surgir con relativa libertad ciertos objetos que siempre aparecen en un flujo y en una tensión relacional con otros objetos. Ello sucede a través del trabajo creativo en el nivel de la proyección de la espacio-temporalidad que resulta imposible sin la introducción de mecanismos técnicos como los *wide-lens* de Welles y Toland. Estos dispositivos son tratados atentamente por Bazin como acontecimientos históricos, pero su efectividad técnica reside en su capacidad de trascender el aparecer del artificio, desaparecer como mediadores y responder así con mayor perfección al ideal de totalidad, realismo y autonomía que moviliza la evolución de la imagen cinematográfica hacia una completitud cada vez mayor de la percepción<sup>114</sup>.

Para Bazin, existe un progreso orgánico de la historia del cine que es dirigido por una finalidad natural del medio a realizar con creciente perfección la dirección a la cohesión e integridad de su propia forma. Lo que traspasa esta evolución como ideal es el mito del cine total o logro integral de una imagen de la naturaleza en la forma filmica, un ideal que no es nunca alcanzable, sino rector y causalmente explicativo del desarrollo técnico y estilístico del cine como medio. Se ha visto que este ideal se dirige a configurar totalidades autónomas cohesionadas y no imitaciones parciales de cosas o circunstancias externas al cine. Así, la propuesta de Bazin puede comprenderse a la luz de la tesis de la idealidad de la unidad de lo real que propone Dufrenne: “la idea de una República de los fines, de una unidad de lo real, no es más que una idea. Todo esfuerzo por la objetivación, y ya en la percepción, desde que la representación sustituye a la presencia, tiende a realizar esta unidad, pero sin alcanzarla nunca”<sup>115</sup>.

El análisis del espacio en Bazin arranca del reconocimiento de esta prescripción de realismo como ideal nunca alcanzable que es factor común entre el autor y los ensayos

---

<sup>114</sup> En este punto habría, asimismo, que agregar la influencia que recibió Bazin de la teoría de Sartre y particularmente se su teoría de la imaginación. Sin embargo, no es posible desarrollar la relación en este ensayo y solo me limito a mencionarla como una arista que permanecerá aún abierta en este planteamiento.

<sup>115</sup> Mikel Dufrenne, *Fenomenología de la experiencia estética* (Valencia: Universitat de València, 2017), 884.

sobre cine de fenomenólogos como Ingarden y Merleau-Ponty. La tesis del realismo espontáneo que surge en el espectador como evidencia inmediata es testimonio de la herencia fenomenológica de estos autores.

Desde un punto de vista crítico, el realismo baziniano orientado a cierta finalidad ideal se configura de acuerdo con una topología peculiar de la realidad inseparable de esta herencia fenomenológica. Un modelo de realidad es reconocido y encarnado por el cine que, mediante la imagen, pone de manifiesto sus estructuras profundas en una tradición de obras que hacen un uso restringido del artificio propio del aparato<sup>116</sup>. Esta topología responde a una imagen o estructura de mundo compartida cuya manifestación primaria es un procedimiento de vinculación sensible característico que es figurado por las obras artísticas mediante el estilo. La observación aplicada al lenguaje poético por parte de Andrés Claro, es extensible a las imágenes cinematográficas:

los hábitos figurales de la imagen verbal determinan no solo el modo en que las culturas conceptualizan aspectos ideales básicos, sino también la manera en que proyectan las configuraciones metafísicas características mediante las cuales responden a la pregunta de cómo y por qué el mundo es como se lo representa ser<sup>117</sup>.

La imagen de mundo no es un concepto puro y abstracto, sino que se construye y manifiesta en la sensibilidad, es decir, en el entramado espacio-tiempo como forma unificadora o sintética de los fenómenos. Y este entramado sensible se manifiesta en la producción de imágenes artísticas de cada cultura.

### ***a. El espacio como fundamento del realismo***

En el caso de Bazin, el realismo cinematográfico se aplica primariamente a la forma espacial del medio, pues es en ella en la que se materializa la totalidad utópica a la que aspira la forma del cine. De ahí que Bazin asegure que la especificidad cinematográfica se resume en el respeto fotográfico de la unidad de espacio<sup>118</sup>. No se trata de que Bazin

<sup>116</sup> André Bazin, "La evolución del lenguaje cinematográfico", en *¿Qué es el cine?* (Madrid: Rialp, 2008), 85.

<sup>117</sup> Andrés Claro, *Imágenes de mundo* (Santiago de Chile: Bastante, 2016), 70.

<sup>118</sup> André Bazin, "Montaje prohibido" en *¿Qué es el cine?* (Madrid: Rialp, 2008.), 73.

pretenda limitar la producción fílmica ni temáticamente ni respecto a su posibilidad de crear mundos artificiales a través de su ideal de realismo. En cambio, cuando el autor habla del realismo está refiriéndose ante todo al espacio y a las características de esta forma básica del mundo sensible. Más aún, es posible afirmar que el realismo cinematográfico de Bazin se sostiene esencialmente en la forma de la espacialidad fílmica. Dice Bazin: “nuestra experiencia del espacio constituye la infraestructura de nuestra concepción del universo”<sup>119</sup> y, luego afirma con más fuerza apoyado en una cita de Henri Gouhier: “La imagen cinematográfica puede vaciarse de todas las realidades excepto una: la del espacio”<sup>120</sup>.

Ello significa que por mucho que se construya un universo artificial en el filme, siempre tendrá que existir en el nivel de la espacialidad un “común denominador entre la imagen cinematográfica y el mundo en que vivimos” que asegure la verosimilitud<sup>121</sup>. Esto explica que las prescripciones críticas de Bazin no se apliquen tanto a la uniformidad de estilo o tema, sino más bien sean principios que refieren directamente a la forma del espacio. La finalidad del espacio cinematográfico es que “creamos” en él y así ese espacio “sustituye al universo en lugar de incluirse en él”<sup>122</sup>. Esta sustitución —en vez de una mera inclusión, imitación o convergencia— se explica porque, aunque el registro documental es incorporado como factor de la imagen, el espacio fílmico no es una réplica o huella que reconstituya un espacio pasado para ejercer su validez estética, sino que “renace de la misma realidad” para volverse verdad ante la imaginación con relativa autonomía<sup>123</sup>. El renacer autónomo de la realidad ante la percepción a través de la imagen es la causa de que el cine ejerza una suerte de poder mágico sobre el espectador<sup>124</sup>.

---

<sup>119</sup> André Bazin, “Cine y teatro” en *¿Qué es el cine?*, 185.

<sup>120</sup> *Ibíd.*, 186.

<sup>121</sup> *Ibíd.*, 185.

<sup>122</sup> *Ibíd.*, 188.

<sup>123</sup> Bazin, “Montaje prohibido”, 73.

<sup>124</sup> *Ibíd.*, 71.



### ***b. Reconducción de la percepción filmica y percepción natural***

Es pertinente preguntarse entonces: ¿cuál es este modelo de espacio y mundo que está implícito en la idea de cine de Bazin? Para reconstituirlo hay que comenzar desde la consideración de que la fenomenología del cine concibe la percepción filmica a través de una analogía con la percepción natural. Esta comparación no es una simple identificación, pues, los autores revisados no postulan un espectador que confunda la ilusión cinematográfica con el mundo físico o natural. En “Ontología...”, Bazin se refiere a un espectador que, alentado por una creencia en la semejanza que procede de la confianza en la génesis mecánica, asiente automáticamente a asumir una actitud psicológica respecto al medio, disposición que le permite interpretar lo que éste le ofrece. solo entonces se produce la ilusión filmica, que no es copia de realidad, sino —como se ha dicho— un renacer o una recreación. Esto implica que existe una necesidad de internalizar el funcionamiento de la cámara como registro mecánico y objetivo para el surgimiento del mundo filmico. A la vez, Bazin propone que el espacio verosímil del cine solo puede ser dado si se recurre a “garantías naturales”<sup>125</sup> que se enraízan en las condiciones de la percepción.

El realismo actúa como una disposición inicial inmediata ante el cine, no es una tesis teórica, ni reflexiva, sino un sentimiento que dirige el acto perceptivo y permite la necesaria continuidad entre las imágenes y, con ello, el movimiento a pesar de la fragmentariedad del medio. La apariencia cinematográfica se vivencia en una experiencia que diverge de una estructura material causante artificiosa y discontinua que subyace a la imagen proyectada y, así, el fenómeno cinematográfico aparece con un sentido de unidad simultánea en la conciencia que es recorrida sucesivamente en la percepción.

En este sentido, la idea ingardiana de hábito de realidad como principio de recepción es muy iluminadora. Se puede pensar este hábito activo como condición para el surgimiento de la experiencia y la objetividad cinematográfica a partir del material filmico que es trascendido por la forma.<sup>126</sup> El hábito opera haciendo la imagen comparezca en una

---

<sup>125</sup> Bazin, “Cine y teatro”, 188.

<sup>126</sup> Dufrenne, *Fenomenología de la experiencia estética*.

aparente inmediatez que reprime el trabajo técnico generativo y lo invisibiliza, salvo respecto al reconocimiento de acción de la cámara frente al mundo que es el medio que permite afirmar una objetividad real en la que la totalidad se presenta como preexistente al acto perceptivo de la imagen<sup>127</sup>. Como consecuencia, para percibir el cine o para que éste aparezca ante la percepción no es necesario conocer el funcionamiento del aparato, sino simplemente experimentar el fenómeno espacializado que se presenta ante la mirada mediante los presupuestos o condiciones de la percepción natural mediada por la presencia del encuadre o *frame*. Por lo mismo, apreciación fenomenológica del cine se configurará desde este momento de privilegiado percepción finalizada en el que se realiza o alcanza su culminación la experiencia cinematográfica y no desde el punto de vista del sistema productivo que pasa a valorarse en función de esta realización tal como se aprecia en ensayos como “Montaje...” y “La evolución...”<sup>128</sup>.

### ***c. Los elementos constitutivos del espacio cinematográfico: montaje y mise-en-scène***

Aceptada la analogía entre percepción cinematográfica y natural, es posible describir el modelo topológico del cine baziniano a través de la relación de continuidad con la descripción de la percepción y la idea de mundo y conciencia que propone la fenomenología. Pero, es necesario reconstruir la analogía reconduciéndola a los recursos

---

<sup>127</sup> Bazin, “Montaje prohibido”, 70. Lo que Bazin critica al filme de Tourane es que “la acción aparente y el sentido que la película adquiere prácticamente nunca han preexistido al film, ni siquiera en cuanto fragmentos de escena, es decir, en la unidad mínima del plano”.

<sup>128</sup> Es sintomático que Casetti comience su ensayo sobre la experiencia fílmica advirtiéndolo: “Let us try to consider cinema not for the technology it has developed, nor for the productive systems that have characterized it, nor for the films that have appeared within it, nor even in terms of the effects they have created. Let us try instead to rethink the type of experience that spectators have lived in front of a cinematic screen” (Francesco Casetti, “Filmic Experience”, *Screen* 50, n. 1 (2009): 56-66). Ello concuerda con un modelo que refiere directamente al ámbito del aparecer ante la conciencia: “There is, therefore, no division between the subject and the world, and both are the ‘givens of concrete experience which can only be separated by a process of abstraction’. Husserlian phenomenology does not deny the existence of a reality external to the world of appearance but merely leaves the question aside in order to focus on the world of appearance” (Aitken, Introduction, 2016, p. 36).

cinematográficos que la conforman. Para ello, se debe atender a que el espacio del cine está constituido por una serie de fotogramas dispuestos sucesivamente que, para lograr su efecto, deben avanzar a cierto ritmo. El fotograma presenta una imagen fija, plana, delimitada por un cuadro que, en muchos casos y en todos los que describe Bazin, genera una ilusión de profundidad a través de un mecanismo fotográfico. Ello se proyecta al espectador en sucesión a través de dos operaciones condicionantes: encuadre (potencialmente móvil) y montaje. La primera enfatiza el límite de la imagen y la segunda la forma de síntesis.

Dado que el cine es un arte de la elipsis<sup>129</sup> por su parcialidad intrínseca, la formación del espacio cinematográfico depende de una proyección imaginativa y de ciertas condiciones de “llenado”<sup>130</sup> de lo que no está siendo mostrado y lo indeterminado a partir de lo que aparece en el plano, sea visible o audible. La síntesis espacial cinematográfica se concibe básicamente mediante dos conceptos: el de *mise-en-scène* y el de yuxtaposición que es el montaje. Los autores que enfatizan el *mise-en-scène* tenderán a valorar la aprehensión espacial como un continuo imaginativo simultáneo o total proyectado a partir del encuadre. Los autores y directores “del montaje” se inclinarán más bien por acentuar la diferenciación de los materiales discretos (encuadres, planos, sonidos), el efecto separador de la temporalidad en el espacio y la operación de juntar lo heterogéneo sin anular la multiplicidad. No existen autores “puros”, ni del montaje ni del *mise-en-scène*, pues todo cine incluye ambos. En consecuencia, solo se detectarán realces diversos respecto a lo que sea esencial para comprender el medio.

De acuerdo con estos postulados básicos, Bazin será un autor del *mise-en-scène* que prioriza el espacio filmico o la reconducción a una totalidad simultánea por sobre el tiempo para

---

<sup>129</sup> Marcel Martin, *El lenguaje del cine* (Barcelona: Gedisa, 2002), 83.

<sup>130</sup> Tomo aquí la idea de “llenado” de Ingarden que está vinculada a la indeterminación o imposibilidad de determinación completa de la obra literaria, además de la forma en que se concibe el espacio suponiendo esta indeterminación para generar un continuo a través de la actividad de la imaginación. Ingarden, *La obra de arte literaria*, 264-272 y 280-282.

proyectar mediante la imagen una “impresión de analogía con el espacio real” tan fuerte que “nos hace olvidar el carácter plano de la imagen” y su condición de imagen<sup>131</sup>.

#### ***d. Reconstitución del espacio filmico a través de una analogía con la percepción natural: el perspectivismo cinematográfico***

A través de la consideración del modelo fenomenológico y la analogía con los elementos constitutivos de la imagen filmica, se puede relacionar ciertas condiciones espaciales propuestas por Husserl para describir el espacio cinematográfico en Bazin. Para comenzar, se propone la necesidad de un polo de unidad subjetiva, lo cual genera un modelo espacial que se conduce a una perspectiva como origen de la proyección exterior. Walton propone, refiriéndose a la obra de Husserl, que el espacio debe ser concebido de modo perspectivista en cuanto se proyecta con un cuerpo como punto cero respecto al cual se constituye el mundo: “En virtud de esta relación con un aquí absoluto, toda objetividad con las características de una cosa espacial se encuentra necesariamente cerca o lejos y ocupa un sitio en las tres dimensiones indicadas de profundidad, anchura y altura”<sup>132</sup>.

Este aquí o punto cero en el cine se identifica con la cámara como punto de captura. Siendo ella una entidad cuyo dinamismo es inmanente a la imagen, la abstracción estática que constituye el yo de Husserl como principio de las posibilidades kinestésicas del cuerpo resulta menos apropiada que la propuesta de cuerpo consciente, y conciencia corpórea como existencia materializada de Merleau-Ponty<sup>133</sup>. El cuerpo del cine cumple el

<sup>131</sup> Jacques Aumont et al., *Estética del cine: Espacio filmico, montaje, narración y lenguaje* (Buenos Aires: Paidós, 2008), 21.

<sup>132</sup> Richard Walton, *Intencionalidad y horizonticidad* (Bogotá: Editorial Aula de Humanidades, 2015), 200.

<sup>133</sup> Autores como Merleau-Ponty y Langrebe le harán una crítica a Husserl incorporando la prerreflexividad de la kinestesia corporal como origen de la experiencia: “El movimiento corporal no solo fundamenta la conciencia del mundo, sino que implica una relación prerreflexiva consigo mismo. No hay curso de vivencias o experiencias que no tenga su punto de referencia en esta relación prerreflexiva por la cual la subjetividad que se mueve a sí misma tiene una cierta autopercatación de sí misma previa a la reflexión. Esta conciencia práctica de la corporalidad precede genéticamente a la conciencia desarrollada del yo”. Walton, *Intencionalidad y horizonticidad*, 209. Merleau Ponty difiere de Husserl porque Husserl supone la presencia de un yo latente y que dispone del cuerpo en el automovimiento como principio de individuación. Sintomáticamente, el espacio se constituye en referencia a un sistema oculomotor estático. Para Merleau

“entrelazado de visión y movimiento” que ya estaba propuesto en la teoría de la pintura del filósofo<sup>134</sup>. La cámara está en el espacio cinematográfico y recorre activamente este espacio a la vez que lo conforma como punto de vista con el que el espectador se identifica. En el movimiento y selección inmanente al encuadre se encuentra realizado el acto intencional del cuerpo respecto al mundo. A ello hay que agregar que el ojo mecánico de la cámara no opera generando una experiencia sin una conciencia unificadora que lo vivifique. Por tanto, el perspectivismo cinematográfico implica que no hay espacio sin una conciencia ante la cual se presenta el espacio, conciencia que en Merleau-Ponty es corporeizada y que en el cine está encarnada en la cámara. En este sentido, la cámara como mirada intencional es mediadora que inserta al sujeto espectador en el espacio fílmico. El perspectivismo de la teoría de Bazin es la razón del rol esencial de la cámara como mediadora y condición para que se produzca la percepción, la actitud del espectador y el surgimiento del mundo fílmico, tal como se aprecia en “Ontología...”.

Ello se puede llevar más lejos si se considera que no hay exterioridad sin espacialidad y, por tanto, en el modelo fenomenológico —siguiendo la tradición del idealismo kantiano— no hay mundo fenoménico sin sujeto que disponga la extensión a través de una forma o síntesis sensible. Así, en un modelo fenomenológico de la realidad, la conciencia está inseparablemente entreverada con el espacio, tal como en el cine no hay espacio sin encuadre como punto de registro. En este entramado, la perspectiva propone una cosa que se exhibe por medio de escorzos que dependen de una posición relativa. La presentación de los escorzos en el espacio responde a la variable distancia con respecto al cuerpo que sirve de referente. Así, la espacialidad “se constituye según perspectivas cambiantes en una multiplicidad de modos de aparición”<sup>135</sup>.

---

Ponty ello supondría que hay un sujeto “debajo de mí” o un espíritu cautivo en el cuerpo. El cuerpo es la subjetividad y no está antes o separado de ningún modo del yo. El cuerpo es la conciencia y no hay una duplicación del sujeto.

<sup>134</sup> Dice Merleau-Ponty refiriéndose al cuerpo que es “aportado” por el pintor para cambiar el mundo de la pintura: “hay que reencontrar el cuerpo operante y actual, que no es un pedazo de espacio, un fascículo de funciones, sino un entrelazado de visión y movimiento”. Maurice Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu* (Buenos Aires: Paidós, 1986), 15.

<sup>135</sup> Walton, *Intencionalidad y horizonticidad*, 200.

En el caso del cine, el escorzo se adecúa al encuadre que es limitado y selectivo y propone un campo que es la “porción del espacio imaginario contenida en el interior del cuadro”<sup>136</sup>. No cabe aquí la primacía del objeto sobre la imagen que provoca la anulación del mundo fílmico y la pasividad del mundo natural en desmedro de la actividad de la conciencia.<sup>137</sup> El objeto fílmico aparece como plano o acto de percepción de la cámara, que es inseparable de la determinación de factores como la angulación o los valores de ese plano. Así, el plano de un globo rojo no es nunca un mero globo rojo, sino un plano-detalle en ángulo picado de un globo rojo. Ello manifiesta una presencia activa y constitutiva del objeto. Asimismo, el plano adquiere su identidad por su duración, la posición que ocupa en una totalidad fílmica. La imputación de una supuesta pasividad hecha por Wollen al realismo baziniano, se encuentra con obstáculos en los postulados espaciales de Bazin que no permiten pensar en que el autor refiera últimamente a una cosa en sí que subsista fuera de la actividad de la conciencia y deba ser copiada por el acto de captura fílmica. Bazin no piensa el filme como un conjunto discreto de cuadros asimilables a cosas de una realidad física, sino que como un entramado de relaciones que incluyen la presencia de la cámara en el espacio y que logran una integración entre realidad e imaginación incluso en un documental como *Nanouk el Esquimal*<sup>138</sup>. El espacio fílmico de Bazin no se conforma con un conjunto de escorzos-copia, sino que requiere de la proyección de una totalidad objetiva que refiere a un desarrollo en una realidad física y espacial que siempre incluye la actividad recolectora, sintética y perspectivista de la conciencia, además de la actividad decisiva e intencional de la cámara y del montaje.<sup>139</sup> El plano, como unidad básica del filme, es la manifestación más

---

<sup>136</sup> Aumont et al., *Estética del cine*, 21.

<sup>137</sup> Aunque sí se podría hablar de una primacía de la naturaleza respecto de los signos que también es propuesta por Wollen, si con naturaleza no supone una renuncia a la conciencia y a la actividad de la imaginación como condición de la formación de una totalidad espacial. Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema* (Londres: British Film Institute, 2013), 191.

<sup>138</sup> Bazin, “Montaje prohibido”, 80.

<sup>139</sup> Dice Wollen: “Thus the film could obtain radical purity only through its own annihilation. The mystical tone of this kind of argument (...) develops logically from an aesthetic which stresses the passivity of the natural world rather than the agency of the human mind” (*Signs and Meaning in the Cinema*, 196). Se pueden proponer varias objeciones al argumento de Wollen. Un ejemplo se encuentra en un ensayo sobre erotismo en el cine, en el que Bazin propone la interioridad del espacio cinematográfico y el modo en que éste provoca la participación del espectador: “a diferencia del teatro -lugar concreto de un juego que está fundado en la

pura de esta objetividad que surge en referencia necesaria a la actividad de un sujeto que percibe y se desplaza. La naturaleza del plano contiene la relación entre un observador intencional y un mundo con el cuál se encuentra integrado mediante una superficie espacial común. Mundo fílmico y actividad de la cámara emergen por mutua relación en el plano cinematográfico.

### *e. La estructura horizontal del espacio fílmico*

Asentada la presencia de una conciencia o cuerpo-conciencia como origen de la proyección espacial del mundo, el espacio se constituye como el horizonte de la exterioridad respectiva a un sujeto y fundamento de la apertura a la realidad. Esta apertura es, en el cine, el simple acto de encuadre que ya trae consigo la parcialidad y la potencialidad de extensión de lo que está siendo exhibido actualmente mediante el movimiento de la cámara. No se debe concebir la conciencia como anterior al mundo, tal como no tiene sentido representarse la presencia activa de la cámara sin encuadre y proyección del plano. Existe una dirección de condicionalidad biyectiva, es decir, conciencia y mundo surgen en una relación orgánica de dependencia mutua como el objeto fílmico no subsiste previo a la actividad significativa del encuadre que origina el plano. El mundo de la fenomenología se caracteriza por la inseparabilidad de la conciencia percipiente que lo unifica de modo que “todas las apercepciones convergen en la unidad de una apercepción universal que es nuestra conciencia del mundo”.

La conciencia es, para Husserl, una conciencia experienciante total en la que el mundo aparece de maneras cambiantes como continuidad de la experiencia. El mundo aparece, por tanto, en su multiplicidad junto a la certeza de ser un único y mismo mundo<sup>140</sup>. La

---

conciencia y en la oposición-, el cine se desarrolla en un espacio imaginario que provoca una participación y una identificación”. Bazin, "Al margen de 'El erotismo en el cine'", en *¿Qué es el cine?*, 281.

<sup>140</sup> Walton, *Intencionalidad y horizonticidad*, 323. Respecto a la experiencia fílmica, Casetti subraya los dos momentos que la constituyen: el de multiplicidad que se nos da y nos sorprende, y el de reconocimiento de nuestro acto de ver y comprender reflexivamente que puede conducirse al aspecto de convergencia y totalidad en cuanto supone poseer aquello experimentado: “The term experience has a specific (and binding) meaning here. On the one hand, it refers to the act of exposing ourselves to something that surprises and



manifestación espacial de esta unidad horizontal en Bazin es la homogeneidad y continuidad espacial como valor cinematográfico que debe ser preservado, además del fomento de relaciones complejas de simultaneidad en el plano por contraposición al efecto de corte o trucaje que impone el montaje<sup>141</sup>. La homogeneidad espacial concibe un cine como mundo que se da al espectador en una experiencia cuyo fundamento es la unidad, la cohesión, la continuidad y la coherencia que permiten constituir una totalidad imaginativa a partir de datos sensibles múltiples. El espacio como fundamento de la realidad fenomenológica en el cine no es una mimesis de cosas o de estados externos que son pasivamente recepcionados, sino la activa aplicación de una triangulación de condiciones de posibilidad que sirven como fondo de continuidad respecto del aparecer temporal y parcial de los fragmentos en la sucesión de los encuadres. El realismo fílmico no problematiza la relación de una realidad exterior independiente de la aprehensión sensible con la experiencia subjetiva, sino que se focaliza en el realismo de la experiencia misma que contiene esta triangulación<sup>142</sup>. Es la triangulación transferida desde la percepción natural al cine la que asegura la homogeneidad.

De este modo, en Bazin espacio fílmico incluye al espectador representado por la cámara y actúa como una superficie que sustenta la cohesión de sujeto corpóreo y mundo y así se presenta como posibilitante de relaciones continuas y complejas que no deben ser interrumpidas mediante el montaje. Tal como formula Sobchack siguiendo a Merleau-Ponty, el espacio es lo que separa y reúne objetos y cuerpos vivos: “that unique space is both the lived-body and the experienced world”<sup>143</sup>.

---

captures us (‘to experience’). On the other hand, it relates to the act of re-elaborating this exposition into a knowledge and a competence, so that we are then richer in the face of things, since we are able to master them (‘to have experience’). Indeed, filmic experience is arguably both that moment when images (and sounds) on a screen arrogantly engage our senses and also that moment when they trigger a comprehension that concerns, reflexively, what we are viewing and the very fact of viewing it. We have, then, a stretching of attention while facing something that strikes us, whilst we also have a ‘knowing-how’ to look and a ‘knowing-that’ we are looking, which make us protagonists of what is happening to us”. Casetti, *Filmic Experience*, 56.

<sup>141</sup> Bazin, “Montaje prohibido”, 77, nota 3.

<sup>142</sup> Aitken, “Introduction”, 33.

<sup>143</sup> Sobchack, *The Address of the Eye*, 4.

Los supuestos que el cine solicita como condiciones de su aparecer coinciden con los supuestos básicos que son reconocidos en todo acto de conciencia de acuerdo con Husserl<sup>144</sup>. Dice Husserl:

su aislamiento [de las cosas consideradas aisladamente en la conciencia] es el aislamiento dentro de un universo unitario, que nos está de continuo presente en su unidad, aun allí donde nosotros estamos dirigidos con nuestro acto aprehensor a la cosa aislada. En otras palabras: el universo está constantemente incluido en la unidad de una conciencia que puede convertirse en aprehensora, y en tal se convierte con bastante frecuencia. En esta conciencia está incluido en la forma de la infinitud espacio-temporal que le es propia. En medio de toda la mudanza de la conciencia, el universo, también mudable en sus particularidades, así aquellas de que se tiene experiencia, como las puestas de manifiesto por otra asunción cualquiera, mas a pesar de ello uno y único, perdura como fondo real de la vida natural toda<sup>145</sup>.

Análogamente, el cine no presenta objetos aislados, por más que los planos estén limitados por el encuadre. Tampoco refiere al mundo en el sentido de que al mostrar algo parecido a los objetos que nos rodean, nos fuerce a referir a ellos y al contexto empírico de la filmación para acceder al sentido de la obra. Lo que hace el cine es presentar el plano o encuadre como escorzo que solo subsiste supuesta una totalidad mayor que debe ser puesta por la conciencia en su relación con lo dado. El plano aparece como un encuentro contingente o presente que refiere, mediante la expectativa, a la necesidad de un objeto de la que el escorzo es solo una cara perceptible.

La cámara, en este sentido, es el ojo mediador que solo “ve” supuesta su unidad con una conciencia totalizante. El objeto es una totalidad ideal infinitamente determinable que rige la percepción y se localiza en el espacio como horizonte que permite la relación entre los objetos y el sujeto. De esta forma, el espacio cinematográfico es una apertura que nunca queda determinada por los escorzos o planos, pues está estructurada horizontalmente en la imaginación. Es esta proyección de la estructura horizontal del espacio lo que Bazin está considerando como realismo cinematográfico y lo que está mentando al proponer el “mito del cine total” y el ideal cinematográfico como orientado a un fin de totalidad. Es conveniente, así, concebir el espacio fílmico baziniano como un

---

<sup>144</sup> Aitken, “Introduction”, 37.

<sup>145</sup> Husserl, *Meditaciones cartesianas*, 84.

horizonte que se extiende más allá de lo que está siendo actualmente percibido en la pantalla y que contiene indeterminación, además de la conciencia de que hay seres más allá del campo de la percepción actual que concuerdan y armonizan con las cosas que están dentro del campo<sup>146</sup>.

En el centro del realismo fenomenológico, señala Aitken, está la idea de que la imagen funcione como un lente que establezca un horizonte de fenómenos y que conduzca al espectador —a través de esta estructura— a regresar a la evidencia de un mundo que es pre-dado: “That pregiveness also encompasses the fundamental unity of consciousness and the ‘world’, and this also entails a source of utopian fulfillment which film might facilitate”<sup>147</sup>. Ello explica la insistencia de Bazin en afirmar que el cine de Lamorisse nos “devuelve” la realidad<sup>148</sup> o el western americano nos devuelve la plenitud espacial<sup>149</sup>.

Es importante aclarar que, para Bazin, lo que diferencia al cine de otros médiums no es su realismo en sentido absoluto, sino la perfección inigualable o el grado con la que este realismo es evocado y activado en espectador como si fuese percepción natural. Dice Bazin: “La imagen, su estructura plástica, su organización en el tiempo, precisamente porque se apoya en un realismo mucho mayor, dispone así de muchos más medios para dar inflexiones y modificar desde dentro la realidad”<sup>150</sup>. De acuerdo con Bazin, el realismo cinematográfico emerge automáticamente por motivos “irracionales”, psicológicos y se presenta como un sentimiento a diferencia del caso de otras artes que deben establecerla por convención. Ello sucede aun cuando la ilusión cinematográfica crea mundos de fantasía:

De la naturaleza fotográfica del cine resulta efectivamente fácil concluir su realismo. Y la existencia de lo maravilloso o de lo fantástico en el cine, lejos de venir a debilitar el realismo de la imagen, resulta ser la más conveniente de las contrapruebas. La ilusión en el cine no se funda como en el teatro en las

---

<sup>146</sup> Aron Gurwitsch, *The Field of Consciousness: Phenomenology of Theme, Thematic Field, and Marginal Consciousness*. Vol. 3, *The Collected Works of Aron Gurwitsch (1901–1973)*, editado por Richard M. Zaner y Lester Embree (Nueva York: Springer, 2010), 496.

<sup>147</sup> Aitken, “Introduction”, 37.

<sup>148</sup> Bazin, “Montaje prohibido”, 71.

<sup>149</sup> Bazin, “El western o el cine americano por excelencia”, en *¿Qué es el cine?*, 252.

<sup>150</sup> Bazin, “La evolución del lenguaje cinematográfico”, 100.

convenciones tácitamente admitidas por el público, sino, por el contrario, en el realismo innegable de lo que se le muestra<sup>151</sup>.

Así el sentimiento de realismo cinematográfico opera de modo análogo a la experiencia de la percepción natural de la realidad física, porque se establece o se activa en su estructura abierta y horizontal pre-reflexivamente y antes de toda convención estética o artística.

### *f. El encuadre o límite móvil del cine*

En línea con la tradición fenomenológica, para Bazin no hay cine sin “espacio abierto”<sup>152</sup>. La forma en que Bazin plantea la diferencia entre el espacio cinematográfico y el pictórico es muy reveladora de esta apertura, especialmente respecto al efecto del marco de una pintura con el efecto del encuadre cinematográfico:

(...) el marco [de la pintura] constituye una zona de desorientación del espacio: al de la naturaleza y al de nuestra experiencia activa que marca sus límites exteriores, le opone el espacio orientado hacia adentro, el espacio contemplativo, abierto solamente sobre el interior del cuadro. Los límites de la pantalla no son, como el vocabulario técnico podría a veces hacer creer, el marco de la imagen, sino una mirilla que solo deja al descubierto una parte de la realidad. El marco polariza el espacio hacia dentro; todo lo que la pantalla nos muestra hay que considerarlo, por el contrario, como indefinidamente prolongado en el universo. El marco es centrípeto, la pantalla, centrífuga<sup>153</sup>.

Lo que Bazin propone es que lo que diferencia cine y pintura es una distinción respecto a la forma de articular la totalidad que se puede reconducir al límite del encuadre. Si la pintura se presenta, mediante su marco, como un mundo limitado, cerrado y volcado al interior, el cine actúa como “mirilla” que al mostrar una parcialidad evoca que ella está en una totalidad infinita o al menos “indefinidamente” prolongada en el universo. Esta posibilidad se basa en la tesis de que el espacio realista del cine lo es por la condición formal de no estar cerrado, sino horizontalmente abierto, aún antes de cualquier manipulación o distorsión técnica. La constitución espacial se apoya sobre una síntesis amplia en la que todo se relaciona con todo con cierta pretendida homogeneidad por oposición a una mera colección de múltiples o una heterogeneidad fragmentaria.

---

<sup>151</sup> Bazin, “Cine y teatro”, 185.

<sup>152</sup> Bazin, “Cine y teatro”, 188.

<sup>153</sup> Bazin, “Cine y Pintura”, 212-213.

Sin embargo, no basta con la mera apertura. Es necesario preguntarse cuál es el principio de unificación del horizonte fílmico. En el caso de la pintura, el universo cerrado por el marco puede presentarse de acuerdo a una legalidad o función de síntesis marcada por el límite. Se podría pensar que el espacio del cine, como sucesor de la fotografía y la cámara oscura, también responde a una función de síntesis delimitada por el encuadre y en particular a la de la construcción en perspectiva lineal con fundamento geométrico. Pero, en Bazin el espacio del cine (esto se aplica también a la fotografía) no es un espacio abstracto y matemático, sino un espacio imaginario y originario que se constituye como inseparable de la vida de la conciencia que está en flujo. La forma de la síntesis es la forma de la relación unificante entre conciencia y mundo que se ajusta plausiblemente a la descripción que hace Gurwitsch del horizonte fenomenológico:

We become aware of the infinite openness of the horizon and of the ‘world’ as the all-embracing horizon which extends infinitely in the performance of the process of clarification. In being performed, the process of either explicatory or exploratory clarification reveals itself as an infinite task; obviously, what is true of actual ‘moving along’ also holds for moving in imagination and representation<sup>154</sup>.

La reconstitución de la unidad se realiza por prolongación unificada de una expectativa que se va confirmando o falseando con el movimiento exploratorio. El distanciamiento y especificación del medio cinematográfico no depende solo de la existencia de un encuadre —que podría pensarse como compartido con la pintura— sino en las características de ese encuadre que implican una proyección absolutamente diversa de la espacialidad como soporte y principio determinante del medio fílmico.

El encuadre cinematográfico propone una tensión constante entre lo que está dentro y lo que está fuera del campo visual, lo cual impulsa el movimiento que responde a la esencia centrífuga de la que habla Bazin. La relación entre encuadre cinematográfico y el espacio fuera de campo coincide con la siguiente descripción: “the horizon is experienced as an extension of the perceived sector along the lines of, and in conformance with, the typical structure of this sector. It is then with regard to what is given in actual sense perception that the surrounding horizon is delineated as to its general form and typical structure”<sup>155</sup>.

---

<sup>154</sup> Gurwitsch, *The Field of Consciousness*, 500.

<sup>155</sup> *Ibíd.*, 496.

Por la potencialidad de movilidad del encuadre, la forma de la síntesis o ley no está formulada conceptual y dogmáticamente de modo previo al desplegarse del enlace sucesivo. solo hay —en cambio— una estructura horizóntica abierta y ambigua a la individualidad del fenómeno perceptivo que asegura la relación general de todo con todo. Esto conduce a la diferenciación de la teoría baziniana de una posición simbólica de la imagen como la de Panofsky.<sup>156</sup> Sería un error pensar el espacio baziniano de acuerdo a una noción completamente determinada por un sistema geométrico como la de “La perspectiva como forma simbólica”. Aunque “perspectivista”, el espacio fenomenológico al que apela el crítico no es una homogeneidad geométrica, convencional y estática, sino una unidad vivificada que se da como *Lebenswelt*: “the *Lebenswelt*, the phenomenal horizon of the perceiving consciousness is, therefore, a basic ‘given’” y es un “dado” anterior a toda conceptualización<sup>157</sup>. Se trata de un espacio experiencial que se presenta a la sensibilidad antes de la conceptualización científica a través de un sentimiento o una intuición psicológica irracional. No es, en cambio, un espacio que se proyecte como una extensión geométrica infinita procedente de una matematización del mundo como sistema de mediación simbólica que asegure la identidad del aparecer total.

Para distanciarse de una simbolización abstracta, los autores de herencia fenomenológica, y Bazin peculiarmente, remarcarán la fluidez del movimiento de la cámara y los figurantes que remarca la continuidad del espacio.<sup>158</sup> El cine no es estático y por tanto, desde el

---

<sup>156</sup> El distanciamiento del espacio abstracto de la ciencia para replegarse a un espacio preconceptual que es condición de él se encuentra en Husserl y también en la obra de Merleau-Ponty. Éste último señala: “Yo no soy el resultado o encrucijada de las múltiples causalidades que determinan mi cuerpo o mi ‘psiquismo’; no puedo pensarme como una parte del mundo, como simple objeto de la biología, de la psicología y la sociología, ni encerrarme en el universo de la ciencia. Todo cuanto sé del mundo, incluso lo sabido por ciencia, lo sé a partir de una visión más o de una experiencia del mundo sin la cual nada significarían los símbolos de la ciencia. Todo el universo de la ciencia está construido sobre el mundo vivido y, si queremos pensar rigurosamente la ciencia, apreciar exactamente su sentido y alcance, tendremos, primero, que despertar esta experiencia del mundo del que ésta es expresión segunda. La ciencia no tiene, no tendrá nunca, el mismo sentido de ser que el mundo percibido, por la razón de que solo es una determinación o explicación del mismo”. Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, (Barcelona: Planeta-Agostini, 1994), 8.

<sup>157</sup> Aitken, “Introduction”, 36.

<sup>158</sup> Dice Aitken respecto a esta idea de flujo propia de los autores realistas: “This conception of human experience as characterized by flux has a lineage within Western philosophy and emphasizes becoming

modelo fenomenológico, es preferible hablar de horizonte que de centro. El escorzo solo está provisionalmente centrado respecto al marco-mirilla que guarda siempre la potencialidad de movilizarse en el infinito. Así el centro es relativizado por la libertad del movimiento perceptivo y la apertura hori-zontica. Ello explica que Bazin sostenga que el espacio de la pantalla “destruye radicalmente el espacio pictórico”, pues al igual que “el teatro mediante las candilejas y la arquitectura escénica, la pintura se opone a la realidad misma y sobre todo a la realidad que representa, gracias al marco que la rodea”<sup>159</sup>. Lo que permanece de lo céntrico en el caso de la pantalla es la referencia a una conciencia intencional comprensiva cuyo modo de atención es dinámico y constituye objetividades diversas. El espacio fenomenológico de Bazin se propone como antecesor a una teorización o simbolización científica o académica como la descrita por Panofsky, un sistema que solo recrea convencionalmente la infinitud.<sup>160</sup> El cine ofrece un espacio imaginativo. Como espacio que se constituye según las leyes originarias del fenómeno de la conciencia se nos aparece permitiendo el movimiento “libre” de la imaginación a través de él. Se puede comparar la noción baziniana con la de Berger, quien diferencia expresamente la visión que provee la cámara de la visión en pictórica en perspectiva:

La cámara aislaba apariencias instantáneas y, al hacerlo, destruía la idea de que las imágenes eran atemporales. O, dicho de otro modo, la cámara mostraba que la noción de tiempo que pasa era inseparable de la experiencia visual (salvo en las pinturas). Lo que veíamos dependía de dónde estábamos cuando lo observábamos. Lo que veíamos era relativo a nuestra posición en el tiempo y el espacio. Ya no era posible imaginar que todo convergía en el ojo humano como punto de fuga del infinito. Esto no quiere decir que antes de inventarse la cámara la gente creyera que cada cual podía verlo todo. Pero la perspectiva organizaba el campo visual como si eso fuera lo ideal. Todo dibujo o pintura que utilizaba la perspectiva proponía al espectador como el centro único del mundo. La cámara

---

rather than being, process rather than conclusion, change rather than stasis; and is summed up in a phrase attributed to the Greek philosopher Heraclitus: ‘nothing ever is, everything is becoming’. This notion of becoming was later taken up by Hegel, Nietzsche and others and went on to influence classical realist film theory”. *Ibíd.*, 15.

<sup>159</sup> Bazin, "Cine y Pintura", 212.

<sup>160</sup> No es que Bazin niegue la herencia de la tradición realista de la perspectiva en el cine. En realidad, esta herencia es afirmada en “Ontología...”, sin embargo, el tema de Bazin es concretamente el efecto que produce el cine como fenómeno y este efecto es anterior a un reconocimiento de la técnica y la simbolización convencional por parte del espectador.



—sobre todo la de cine— demostraba que no había tal centro. La invención de la cámara cambió el modo de ver de los hombres<sup>161</sup>.

Comprendiendo esta diferenciación y especificación del medio, Bazin valora los recursos filmicos que promueven este sentimiento de fluidez, de movilidad y de libertad de la atención del espectador.<sup>162</sup>

De acuerdo a lo visto hasta ahora espacio cinematográfico de Bazin se propone idealmente y en plenitud como una totalidad de estructura horizontal, cohesionada, total e integral que permite la fluidez del movimiento de la conciencia. Este concepto explica que el autor celebre el género western en cuanto que lleva el espacio a su plenitud al crear un mundo caracterizado por la ilimitación: “el western ignora prácticamente el primer plano, casi totalmente el plano americano y, por el contrario, es muy aficionado al travelling y a la panorámica, que niegan sus límites a la pantalla y le devuelven la plenitud del espacio”<sup>163</sup>.

### **g. Los valores de la conciencia**

Se ha observado que el realismo fenomenológico del que es heredero Bazin considera la noción de realidad como inseparable de la unidad de la experiencia que incluye una conciencia viva.

Si se observa el realismo desde el lado de la actividad de la conciencia, habrá que considerar los valores psicológicos y metafísicos que promueve el uso de técnicas como el plano secuencia y la agudización de la puesta en escena con profundidad de campo que Bazin trata en “La evolución...”. Ellas modifican la relación intelectual entre el espectador y la obra mediante el planteamiento de la estructura formal de la obra que solicita de un modo específico la intervención del espectador. Bazin propone idealmente obras en las

---

<sup>161</sup> John Berger, *Modos de ver*, (Barcelona: GG, 2016) 24.

<sup>162</sup> Berger observa a continuación que el cine modificó la misma pintura: “Lo visible llegó a significar algo muy distinto para ellos, y esto se reflejó inmediatamente en la pintura. Para los impresionistas, lo visible ya no se presentaba al hombre para que este lo viera. Al contrario, lo visible, en un fluir continuo, se volvía fugaz. Para los cubistas, lo visible ya no era lo que había frente a un solo ojo, sino todas las vistas posibles tomadas desde puntos situados alrededor del objeto (o de la persona) representado”. *Ibíd.*, 24.

<sup>163</sup> Bazin, *El western o el cine americano por excelencia*, 252.

cuales los objetos se presentan en relaciones complejas y continuas, y no aislados como partes o componentes simbólicos de un discurso unívoco como sucedía con el cine propagandístico soviético que se valía del montaje para generar su efecto persuasivo.

En el cine que avanza hacia el realismo espectador se sumerge en un mundo fílmico y se moviliza a través de él con una especial intensidad perceptiva. La imagen no es solo un objeto, sino que genera un ambiente y, de acuerdo con lo que dice Casetti, reconecta al espectador con el mundo:

“With regard to vision, the film aims to ‘fill the eyes’ of the spectator, to solicit him sensually: the filmic experience mobilizes a perceptive intensity that allows the spectator to ‘immerse’ him or herself in that which he or she is watching. In this sense we can say that filmic images, more than objects to be seen, constitute a visual environment. But film seems to do other things, as well: it seems to want to ‘restitute’ to the spectator that reality which on the screen is not present if not in its appearance; and it seems to want to do so through an illusion”<sup>164</sup>.

Las prescripciones del realismo fenomenológico que se aprecian en tanto en Bazin como en Casetti están encaminadas a suscitar un despertar del espectador, una devolución “a la realidad”<sup>165</sup>, una reconstitución de la unidad de la experiencia disgregada, y una conexión con el mundo a través del potencial de verosimilitud de la imagen fílmica. En el visionado de un filme logrado se realiza una experiencia en la que “the world seems to ‘extend’ itself into that which we see on the screen, and can therefore ‘meet’ us, just as it does in daily experience”. A la vez, el mundo es sustituido por una simulación significativa que mediante signos y discursos ofrece una magnificación: “a ‘new version’, or a ‘model’ of the world”<sup>166</sup>. La sustitución es posible porque el mundo fílmico “is exactly like the world in which I live when I experience it”. Ello hace que la realidad fáctica retroceda para hacer

---

<sup>164</sup> Casetti, *Filmic Experience*, 11.

<sup>165</sup> Bazin, “Montaje prohibido”, 71.

<sup>166</sup> Casetti, *Filmic Experience*, 11.

espacio a una realidad diferente, pero que está provista con “(almost) all the characteristics of the former”<sup>167</sup>. Lo que emerge, dice Casetti es:

a representation that maintains a link with the represented reality (the image on the screen is its trace or its copy), while simultaneously highlighting its structure and its possibilities (the image on the screen emphasizes some aspects of effective reality, while also highlighting a hypothetical reality). At the movies, the world in which we live dissolves into thin air, only to reappear in its structural components and in its possible variations. The cinema unfolds the loss of reality and its recuperation in the form of a spectacle<sup>168</sup>.

Es este vínculo lo que explica la activación propia del espectador filmico que responde a aquella realidad hipotética que sale a su encuentro con la actitud que tiene ante la realidad efectiva. Bazin destacará esta actividad inmersiva promoviendo un cine que, aparentemente sin imposición forzada, se dirige a una conciencia que mediante su actividad intencional y un acto de atención libre hace emerger los objetos y sus relaciones desde una continuidad espacial y temporal infinita e indiferenciada. El espacio baziniano se caracteriza positivamente por su ambigüedad y por no imponer un sentido preciso que agote la posibilidad de interpretaciones diversas. Se trata de un espacio con potencial de sentido abierto. Por su realismo y verosimilitud, ese espacio hace posible un tránsito desde la unidad de la forma filmica a la recuperación de la unidad de la experiencia real por parte del espectador. Por ello, para Bazin, la experiencia del cine tiene un efecto directo en el mundo efectivo y nuestra posibilidad de abordarlo de forma significativa. El caso más representativo de este logro es el cine de los neorrealistas que para Bazin constituye él mismo una “fenomenología”. Mediante su estilo casi-documental, sin abandonar la inmanencia y el puro aparecer de la experiencia cotidiana, los cineastas neorrealistas condujeron a un despertar de la conciencia adormecida por el trauma de la posguerra después del '45. Dice Bazin:

---

<sup>167</sup> *Ibíd.*, 11-12.

<sup>168</sup> *Ibíd.*, 12.

El neorrealismo no conoce más que la inmanencia. Es tan solo de su aspecto, de la apariencia de los seres y del mundo, de donde pretende deducir a posteriori las enseñanzas que encierran. El neorrealismo es una fenomenología.<sup>169</sup>

En esta senda, Bazin busca que, mediante el planteamiento espacial, el cine active una actitud peculiar del espectador y lo involucre conducido por la estructura de la imagen a ser su contraparte y recrear su disposición ante el mundo de sentido abierto que reclama que el sujeto asuma el peso de la libertad de formular una postura y constituir un sentido. Es decir, tal como la conciencia es requerida para que el espacio o *mise-en-scène* se haga presente, ella debe levantar en el aparecer el sentido inmanente de la realidad mediante un trabajo interpretativo requerido por la percepción que permanece abierto y requiere un esfuerzo, pues no está dado externamente.

Lo que se activa al concebir un espacio que aparece inseparable de la actividad intencional de la conciencia subjetiva es la direccionalidad o intencionalidad, y con ello la significatividad del mundo que es conformado por un sujeto. Así, el descubrimiento de una realidad significativa está en los mismos supuestos sensibles del mundo fílmico que no es concebible como una totalidad ajena a la actividad intencional de la conciencia subjetiva. Es imperativo, en este punto, enfatizar que Bazin es más afín a una segunda línea fenomenológica que a diferencia de Husserl propondrá no solo la relación cognoscitiva y ontológica entre una conciencia y un mundo, sino que hará énfasis en el ser-en-el-mundo o en el ser arrojado al mundo. La significatividad del espacio cinematográfica en Bazin no es solo un concepto o una teoría, sino la de un cine que muestra la estructura profunda de lo real y con ello pone al espectador ante el problema del sentido de la realidad<sup>170</sup>.

---

<sup>169</sup> Bazin, "De Sica, director", en *¿Qué es el cine?*, 347. Dice Deleuze: "Contre ceux qui définissaient le néo-réalisme italien par son contenu social, Bazin invoquait la nécessité de critères formels esthétiques. Il s'agissait selon lui d'une nouvelle forme de la réalité, supposée dispersive, elliptique, errante ou ballante, opérant par blocs, avec des liaisons délibérément faibles et des événements flottants. Le réel n'était plus représenté ou reproduit, mais visé. Au lieu de représenter un réel déjà déchiffré, le néo-réalisme visait un réel à déchiffrer, toujours ambigu; c'est pourquoi le plan-séquence tendait à remplacer le montage des représentations". Gilles Deleuze, *Cinéma 2: L'Image-Temps*, (París: Les Éditions de Minuit, 1985), 7.

<sup>170</sup> Aitken, "Introduction", 37.

Decíamos al inicio de este apartado que el modelo espacial de Bazin responde a una topología que revela una imagen de la realidad con sus objetos y vínculos característicos. Esta idea se ve acentuada porque Bazin propone, como potencialidad exclusiva del cine y como especificidad del medio, un realismo que se concreta primeramente en el espacio y que revela la estructura profunda de la realidad a través de la obra. La realidad es el medio para Bazin tal como como la planitud es la cualidad esencial de la pintura<sup>171</sup>. Ello significa que el cine es tal porque reconstituye la triangulación sujeto-conciencia, percepción-escorzo, mundo-horizonte como condición de posibilidad de la experiencia. El cine es concebido como una forma que se constituye sobre un presupuesto de totalidad que es gatillado por un sentimiento de realidad evocado por la imagen mecánicamente producida. El espacio surge de la relación entre un sujeto y un mundo estructurado horizontalmente como un continuo que se presenta por medio de escorzos en el fluir de la percepción. El filme aparece realista en cuanto constituye una totalidad coherente, integrada y total que se articula de acuerdo con las condiciones de la percepción natural emulando esta relación del fluir y de la totalidad mediante sus componentes básicos: el encuadre, el movimiento de cámara, y un montaje restringido y ordenado al *mise-en-scène*. Así, el cine logra su efecto al conducir a la evidencia del mundo fenoménicamente dado a la conciencia antes de toda mediación convencional o conceptual. El realismo del cine hace que éste opere como si fuese naturaleza viva a través de ciertos procedimientos técnicos que permiten la construcción de un *mise-en-scène* que se caracteriza por progresar históricamente hacia una perfección de la forma, culminación que se concreta en una invisibilización de su andamiaje técnico. La técnica opera invisibilizándose para robustecer la creencia psicológica en la realidad de la imagen o la ilusión cinematográfica de un espacio que sustituye al real, sin que esta creencia implique una confusión de la imagen o la referencia contingente a la realidad física.

---

<sup>171</sup> “What I want to draw attention to is the similar structure of their arguments. Both posit an essential fact of the medium—reality for Bazin, flatness for Greenberg—and then argue that successful artworks respond in some way to this fact; that is, both understand a basic, physical feature of the medium as a condition that needs to be taken up and dealt with as part of the work itself”. Morgan, “Bazin’s Modernism”, 17.

## 2.4 Conclusión

El objetivo de la investigación desarrollada fue relacionar la psicología de la Gestalt con ciertos sistemas y supuestos filosóficos que permiten comprender esta teoría de la percepción surgida a inicios del siglo XX. A partir del vínculo con corrientes filosóficas precedentes y contemporáneas, especialmente la fenomenología, se hizo especial énfasis en la idea de una intuición sensible que sustenta las condiciones de posibilidad de la constitución de un mundo total e integrado en el que las partes son concebidas según un modelo orgánico.

Reconociendo la experiencia artística como privilegiada respecto al concepto de experiencia perceptiva de la Gestalt, se buscó reconstruir el modelo de sujeto, conocimiento y mundo a través de la teoría fílmica de Merleau-Ponty y de André Bazin. Esta teoría fílmica descansa en una tendencia psicológica espontánea que opera en el visionado cinematográfico para establecer una continuidad con la percepción natural. Así, aunque el filme se elabora mediante elementos fragmentarios, solo aparece cuando la percepción naturalmente recoge y sintetiza aquellos eliminando la discontinuidad para hacer surgir el movimiento ante el espectador por su propia acción de vinculación sensible. Dado que el filme es un constructo, el análisis de esta experiencia permitió plantear o hacer explícitos los supuestos de unidad e integridad que se explican y condicionan la experiencia sensible.

Así, a partir de una consideración de la experiencia cinematográfica, se reconstituyó una topología o modelo de mundo subyacente al realismo cinematográfico en una analogía con la percepción natural. Esta topología, según se vio, es común a la fenomenología, a la Gestalt y permite, asimismo, fundamentar las prescripciones de la crítica fílmica de Bazin. El modelo de conocimiento y de mundo reconstituido implican la presencia de un sujeto consciente ante el que se presenta un horizonte en una experiencia unificada y continua. En ella, los objetos se distinguen como partes de un flujo total y formalizado, y nunca aparecen aislados.

Esta triangulación básica que constituye la experiencia fenoménica se manifiesta en la percepción y fundamenta la posterior reconstrucción de las leyes formales que constituyen tanto el fenómeno como la actividad sensible que siempre está implicada en el surgimiento de un mundo. El modelo de la Gestalt no es meramente una escuela psicológica, sino que se constituirá como una crítica más general al método científico analítico al defender un concepto de realidad que reclama el regreso a una experiencia originaria que es sensible y no conceptualizada, y que antecede a la abstracción y sistematización del intelecto que depende de la forma de recepción sensible.



## 2.5 Bibliografía

Aitken, Ian. "Introduction". En *The Major Realist Film Theorists: A Critical Anthology*, 1-41. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2016.

Aitken, Ian, ed. *The Major Realist Film Theorists: A Critical Anthology*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2016.

Arnheim, Rudolf. "A Plea for Visual Thinking." En *New Essays on the Psychology of Art*, 135-152. Berkeley: University of California Press, 1986.

Arnheim, Rudolf. "Max Wertheimer and Gestalt Psychology." En *New Essays on the Psychology of Art*, 31-38. Berkeley: University of California Press, 1986.

Arnheim, Rudolf. "The Double-Edged Mind: Intuition and the Intellect." En *New Essays on the Psychology of Art*, 13-30. Berkeley: University of California Press, 1986.

Arnheim, Rudolf. "¿Qué es la psicología de la Gestalt?" En *¿Qué es la psicología de la Gestalt?*, 202-207. Madrid: Cátedra, 1992.

Arnheim, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza, 2006.

Aumont, Jacques, André Bergala, Michel Marie y Marc Vernet. *Estética del cine: Espacio fílmico, montaje, narración y lenguaje*. Buenos Aires: Paidós, 2008.

Bazin, André. "Al margen de 'El erotismo en el cine'." En *¿Qué es el cine?*, 275-283. Madrid: Rialp, 2008.

Bazin, André. "Cine y Pintura." En *¿Qué es el cine?*, 211-216. Madrid: Rialp, 2008.

Bazin, André. "Cine y teatro." En *¿Qué es el cine?*, 151-209. Madrid: Rialp, 2008.

Bazin, André. "De Sica, director." En *¿Qué es el cine?*, 343-363. Madrid: Rialp, 2008.

Bazin, André. "El western o el cine americano por excelencia." En *¿Qué es el cine?*, 243-254. Madrid: Rialp, 2008.

Bazin, André. "La evolución del lenguaje cinematográfico." En *¿Qué es el cine?*, 81-100. Madrid: Rialp, 2008.

Bazin, André. "Montaje prohibido." En *¿Qué es el cine?*, 67-80. Madrid: Rialp, 2008.

Berger, John. *Modos de ver*. Barcelona: GG, 2016.

Casetti, Francesco. "The Filmic Experience: An Introduction." (Seminario presentado en 2007). <https://francescocasetti.files.wordpress.com/2011/03/filmicexperience1.pdf> (consultado el 23 de octubre de 2023).

Casetti, Francesco. "Filmic Experience." *Screen* 50, n. 1 (2009): 56-66.

Claro, Andrés. *Imágenes de mundo*. Santiago de Chile: Bastante, 2016.

Deleuze, Gilles. *Cinéma 1: L'Image-Mouvement*. París: Les Éditions de Minuit, 1983.

Deleuze, Gilles. *Cinéma 2: L'Image-Temps*. París: Les Éditions de Minuit, 1985.

Descartes, René. *Meditations on First Philosophy*. Editado por John Cottingham. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Descartes, René. *Reglas para la dirección del Espíritu*. Traducido por Juan Manuel Navarro Cordón. Madrid: Alianza, 1996.

Descartes, René. *Discurso del método*. Traducido por Miguel Caimi. Buenos Aires: Colihue, 2004.

Dufrenne, Mikel. *Fenomenología de la experiencia estética*. Valencia: Universitat de València, 2017.

Fechner, Gustav. *Elemente der Psychophysik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1860.

Ferencz, Charlotte and Johannes Hanich. "What is Film Phenomenology?" *Studia Phaenomenologica* 16 (2016): s.p.

Gurwitsch, Aron. *The Field of Consciousness: Phenomenology of Theme, Thematic Field, and Marginal Consciousness*. Vol. 3 de *The Collected Works of Aron Gurwitsch (1901–1973)*. Editado por Richard M. Zaner y Lester Embree. Nueva York: Springer, 2010.

Husserl, Edmund. *Meditaciones Cartesianas*. Traducido por José Gaos. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

Ingarden, Roman. *Ontology of the Work of Art*. Athens: Ohio University Press, 1989.

Ingarden, Roman. *La obra de arte literaria*. Madrid: Taurus, 1998.

Jonas, Hans. "El problema de la vida y el cuerpo en la doctrina del ser." En *El principio vida*, 21-42. Madrid: Trotta, 2000.

Kant, Immanuel. *Crítica de la facultad de juzgar*. Traducido por Pedro Oyarzún. Monte Ávila Editores, 2006.

Kant, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. Traducido por Miguel Caimi. Buenos Aires: Colihue, 2007.

Kant, Immanuel. *Crítica de la razón práctica*. Traducido por Diego M. Granja Castro. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

Kul-Want, Christopher, ed. *Philosophers on Film from Bergson to Badiou: A Critical Reader*. Editado y traducido por Jamie Owen Daniel y Christopher Kul-Want. Nueva York: Columbia University Press, 2019.

Koffka, Kurt. "Principles of Gestalt Psychology." *Philosophy* 11, n. 44 (1936): 502-504.

Leibniz, Gottfried Wilhelm. *Nuevos ensayos sobre el entendimiento*. Editado y traducido por José Goberna Falque. Madrid: Akal, 2016.

Martin, Marcel. *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa, 2002.

Merleau-Ponty, Maurice. "The Film and the New Psychology." En *Sense and Non-Sense*, editado y traducido por Hubert L. Dreyfus y Patricia Allen Dreyfus, 48-59. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

Merleau-Ponty, Maurice. "Le cinéma et la nouvelle psychologie." En *Sens et Non-Sens*, 60-73. París: Les Editions Nagel, 1966.

Merleau-Ponty, Maurice. "Le doute de Cézanne." En *Sens et Non-Sens*, 15-33. París: Les Editions Nagel, 1966.

Merleau-Ponty, Maurice. *El ojo y el espíritu*. Buenos Aires: Paidós, 1986.

Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1994.

Merleau-Ponty, Maurice. "The Film and the New Psychology." En *Philosophers on Film from Bergson to Badiou: A Critical Reader*, editado por Christopher Kul-Want y traducido por Jamie Owen Daniel y Christopher Kul-Want, 97-112. Nueva York: Columbia University Press, 2019.

Michelson, Annette. "What is Cinema?" *Performing Arts Journal* 17, n. 2/3 (1995): 20-29.

Morgan, Daniel. "Bazin's Modernism". *Paragraph* 36, n.1 (2013): 10-30.

Morgan, Daniel. "Rethinking Bazin: Ontology and Realist Aesthetics." *Critical Inquiry* 32, n. 3 (2006): 443-481.

Platón. "República." En *Diálogos IV*, traducido por Carlos Eggers Lan. Barcelona: Gredos, 1988.

Schiller, Friedrich. "Sobre la educación estética del hombre." En *Escritos sobre estética*, editado por Friedrich Schiller y Juan Manuel Navarro Cordón, 97-217. Madrid: Tecnos, 1991.

Sobchack, Vivian. *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

Sobchack, Vivian. "The Active Eye (Revisited): Toward a Phenomenology of Cinematic Movement." *Studia Phaenomenologica* 16 (2016): 63-90.

Spinoza, Baruch. *Ética demostrada según el orden geométrico*. Editado por Aurelio Domínguez. Madrid: Trotta, 2000.

Torretti, Roberto. *Manuel Kant: Estudios sobre los fundamentos de la filosofía crítica*. Buenos Aires: Charcas, 1980.

Walton, Richard. *Intencionalidad y horizonticidad*. Bogotá: Editorial Aula de Humanidades, 2015.

Wollen, Peter. *Signs and Meaning in the Cinema*. Londres: British Film Institute, 2013.

## Aplicación pedagógica

Si este material se utiliza como parte integral de una cátedra, se sugieren las siguientes preguntas y actividades.

I. A partir de la lectura del capítulo sobre el desarrollo científico de la psicología, realice las siguientes actividades:

1. Confeccione una línea de tiempo o mapa conceptual que ilustre el camino recorrido por la psicología para convertirse en ciencia. Debe incluir las raíces de la psicología, la Psicofísica, la Psicología Fisiológica, la Psicología Fenomenológica y la Psicología de la Gestalt.
2. ¿Por qué la psicología intenta convertirse en ciencia recién en el siglo XIX si sus raíces se hunden en la antigüedad? Refiérase a la importancia del contexto histórico para la comprensión de los procesos y a la vinculación de la psicología con la filosofía, la medicina y la biología.
3. Explique los distintos intentos de la psicología por convertirse en ciencia, detallando el aporte de sus principales exponentes al desarrollo de la psicología.
4. Compare (semejanzas y diferencias) la Psicología Fisiológica de Wilhelm Wundt y la Psicología Fenomenológica de Franz Brentano. Algunos aspectos que puede comparar son los siguientes: contexto en que surgen ambas propuestas, objeto de estudio, metodología utilizada, ciencia que tienen a la base.
5. ¿Por qué se puede afirmar que la Psicología de la Gestalt tiene sus bases en la Psicología Fenomenológica de Franz Brentano?
6. Explique los principales conceptos de la Psicología Gestáltica y sus leyes. ¿Cuál puede ser su aplicación en el campo de la psicología actual?

II. A partir de la lectura del capítulo sobre Gestalt y obra orgánica realice las siguientes actividades:

1. Identifique los supuestos de la filosofía de la percepción de Merleau-Ponty. Diferencie este modelo de los supuestos de la filosofía platónica y cartesiana.

2. ¿Qué relación tiene una visión orgánica de la obra de arte con los supuestos filosóficos de la fenomenología y la teoría psicológica de la Gestalt?
3. Describa el concepto de intuición de acuerdo con la filosofía de Descartes y de Kant. Diferencie estos dos modelos de la idea de intuición que sustenta filosóficamente la teoría de la Gestalt.
4. ¿Cómo contribuye el análisis de la obra cinematográfica a la comprensión de los supuestos filosóficos de la percepción de acuerdo a los modelos de la fenomenología y de la Gestalt?
5. Reconstruya la crítica al modelo científico que se encuentra presente en la teoría de la Gestalt. ¿Qué alternativa propone este modelo y qué papel tiene la percepción en la generación de una propuesta científica alternativa?
6. Articule los supuestos de la experiencia originaria del mundo en el modelo de filosofía fenomenológico y relaciónelos con la teoría psicológica de la Gestalt.
7. Relacione la experiencia cinematográfica con la descripción de la percepción de acuerdo a la psicología de la Gestalt.

