

Gestalt, espacio y obra orgánica

Por Bernardita M. Cubillos

La psicología de la Gestalt tuvo desde sus inicios un parentesco con las artes⁵⁴. 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 agrupación⁵⁵, 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 arte⁵⁶.

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

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

⁵⁵ 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.

⁵⁶ 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 confluír 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 parts⁵⁷.

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

⁵⁷ 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 diferir⁵⁸. 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 otro⁵⁹. 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 disposiciones⁶⁰.

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

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

⁵⁹ *Ibíd.*, 87.

⁶⁰ 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.

naturaleza⁶¹. 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”⁶².

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 general⁶³.

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

⁶¹ 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.

⁶² Schiller, "Sobre la educación estética del hombre", 98-99.

⁶³ 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 superior⁶⁴. 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”⁶⁵. 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 sentidos⁶⁶.

Del mismo modo Spinoza caracteriza la “esencia de la razón” como “nuestra alma, en cuanto que entiende con claridad y distinción”⁶⁷. 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

⁶⁴ Arnheim, "A Plea for Visual Thinking", 135.

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

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

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

completamente diversa: pensamiento y extensión o cuerpo⁶⁸, 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 causal⁶⁹. 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 other⁷⁰.

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

⁶⁸ 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.

⁶⁹ Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico*, 61.

⁷⁰ 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 deducción⁷¹.

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”⁷².

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

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

⁷² *Ibid.*, 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”⁷³. 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”⁷⁴. 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]⁷⁵.

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

⁷³ (Merleau-Ponty, Fenomenología de la percepción, 1994, p. 82)

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

⁷⁵ Arnheim, “Max Wertheimer and Gestalt Psychology”, 34.

afirma: “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 cumulativa (...) no reúno las partes de mi cuerpo una por una (...)”⁷⁶.

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 world⁷⁷.

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”⁷⁸. 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

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

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

⁷⁸ 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 mismo⁷⁹.

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

⁷⁹ 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”⁸⁰. 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”⁸¹. 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.

⁸⁰ 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).

⁸¹ 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 singulares⁸². 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 understanding⁸³.

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

⁸² Kul-Want, *Philosophers on Film from Bergson to Badiou*, 98.

⁸³ *Ibid.*, 100.

mosaic but as a system of configurations. Groups rather than juxtaposed elements are principal and primary in our perception⁸⁴.

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 other⁸⁵.

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

⁸⁴ 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.

⁸⁵ *Ibid.*, 58.

seeing”⁸⁶. 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”⁸⁷. 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 judged⁸⁸.

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

⁸⁶ *Ibíd.*, 49.

⁸⁷ *Ibíd.*, 50.

⁸⁸ *Ibíd.*, 50-51.

realidad era la geometría como pensamiento discursivo⁸⁹. 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 behavior⁹⁰.

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”⁹¹.

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 moderna⁹².

¿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

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

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

⁹¹ *Ibid.*, 51.

⁹² *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 fílmica 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 fílmica 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 Bazin⁹³. 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.

⁹³ 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.⁹⁴ 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 perspectivo⁹⁵. 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

⁹⁴ 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.

⁹⁵ 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 gestalt⁹⁶.

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 aparecer⁹⁷ 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

⁹⁶ Merleau-Ponty, *The Film and the New Psychology*, 54.

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

produce el movimiento fílmico⁹⁸. 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 percepción⁹⁹. 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 elements¹⁰⁰.

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

⁹⁸ 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.

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

¹⁰⁰ 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”¹⁰¹. 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”¹⁰², 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”¹⁰³ 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 reales¹⁰⁴, de que no contemplamos solo fantasmas y figuras que nos dan una “ilusión de realidad”¹⁰⁵. 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

¹⁰¹ *Ibíd.*, 57.

¹⁰² *Ibíd.*, 59.

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

¹⁰⁴ Ingarden, *Ontology of the Work of Art*, 318.

¹⁰⁵ *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 reality¹⁰⁶.

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”¹⁰⁷ 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 teorías¹⁰⁸, 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

¹⁰⁶ *Ibíd.*, 326.

¹⁰⁷ *Ibíd.*, 322.

¹⁰⁸ 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 artística¹⁰⁹. Bazin destaca que el cine logra un realismo sui generis, no porque replique

¹⁰⁹ 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 mix¹¹⁰.

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.

¹¹⁰ 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 cine¹¹¹:

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 phenomenology¹¹².

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 mundo¹¹³. 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

¹¹¹ 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.

¹¹² Morgan, “Rethinking Bazin”, 456.

¹¹³ 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 percepción¹¹⁴.

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”¹¹⁵.

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

¹¹⁴ 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.

¹¹⁵ 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 aparato¹¹⁶. 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 ser¹¹⁷.

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 espacio¹¹⁸. No se trata de que Bazin

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

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

¹¹⁸ 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”¹¹⁹ 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”¹²⁰.

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 verosimilitud¹²¹. 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”¹²². 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 autonomía¹²³. 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 espectador¹²⁴.

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

¹²⁰ *Ibíd.*, 186.

¹²¹ *Ibíd.*, 185.

¹²² *Ibíd.*, 188.

¹²³ Bazin, “Montaje prohibido”, 73.

¹²⁴ *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”¹²⁵ 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.¹²⁶ El hábito opera haciendo la imagen comparezca en una

¹²⁵ Bazin, “Cine y teatro”, 188.

¹²⁶ 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 imagen¹²⁷. 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...”¹²⁸.

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

¹²⁷ 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” .

¹²⁸ 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 elipsis¹²⁹ por su parcialidad intrínseca, la formación del espacio cinematográfico depende de una proyección imaginativa y de ciertas condiciones de “llenado”¹³⁰ 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

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

¹³⁰ 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 imagen¹³¹.

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”¹³².

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-Ponty¹³³. El cuerpo del cine cumple el

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

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

¹³³ 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 filósofo¹³⁴. 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”¹³⁵.

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.

¹³⁴ 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.

¹³⁵ 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”¹³⁶. 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.¹³⁷ 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*¹³⁸. 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.¹³⁹ El plano, como unidad básica del filme, es la manifestación más

¹³⁶ Aumont et al., *Estética del cine*, 21.

¹³⁷ 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.

¹³⁸ Bazin, “Montaje prohibido”, 80.

¹³⁹ 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 mundo¹⁴⁰. 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.

¹⁴⁰ 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 montaje¹⁴¹. 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 triangulación¹⁴². 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”¹⁴³.

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.

¹⁴¹ Bazin, “Montaje prohibido”, 77, nota 3.

¹⁴² Aitken, “Introduction”, 33.

¹⁴³ 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 Husserl¹⁴⁴. 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 toda¹⁴⁵.

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

¹⁴⁴ Aitken, “Introduction”, 37.

¹⁴⁵ 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 campo¹⁴⁶.

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”¹⁴⁷. Ello explica la insistencia de Bazin en afirmar que el cine de Lamorisse nos “devuelve” la realidad¹⁴⁸ o el western americano nos devuelve la plenitud espacial¹⁴⁹.

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”¹⁵⁰. 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

¹⁴⁶ 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.

¹⁴⁷ Aitken, “Introduction”, 37.

¹⁴⁸ Bazin, “Montaje prohibido”, 71.

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

¹⁵⁰ 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 muestra¹⁵¹.

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”¹⁵². 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, centrífuga¹⁵³.

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.

¹⁵¹ Bazin, “Cine y teatro”, 185.

¹⁵² Bazin, “Cine y teatro”, 188.

¹⁵³ 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 representation¹⁵⁴.

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”¹⁵⁵.

¹⁵⁴ Gurwitsch, *The Field of Consciousness*, 500.

¹⁵⁵ *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.¹⁵⁶ 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 conceptualización¹⁵⁷. 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.¹⁵⁸ El cine no es estático y por tanto, desde el

¹⁵⁶ 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.

¹⁵⁷ Aitken, “Introduction”, 36.

¹⁵⁸ 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 horzónica. 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”¹⁵⁹. 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.¹⁶⁰ 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.

¹⁵⁹ Bazin, "Cine y Pintura", 212.

¹⁶⁰ 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 hombres¹⁶¹.

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.¹⁶²

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”¹⁶³.

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

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

¹⁶² 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.

¹⁶³ 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”¹⁶⁴.

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”¹⁶⁵, 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”¹⁶⁶. 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

¹⁶⁴ Casetti, *Filmic Experience*, 11.

¹⁶⁵ Bazin, “Montaje prohibido”, 71.

¹⁶⁶ Casetti, *Filmic Experience*, 11.

espacio a una realidad diferente, pero que está provista con “(almost) all the characteristics of the former”¹⁶⁷. 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 spectacle¹⁶⁸.

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:

¹⁶⁷ *Ibíd.*, 11-12.

¹⁶⁸ *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.¹⁶⁹

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 realidad¹⁷⁰.

¹⁶⁹ 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.

¹⁷⁰ 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 pintura¹⁷¹. 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.

¹⁷¹ “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.