



Ñawi: arte diseño comunicación

ISSN: 2528-7966

ISSN: 2588-0934

Escuela Superior Politécnica del Litoral

Aguilera Vita, Sergio

Aproximaciones al pensamiento del cine con Merleau-Ponty y Godard.

Ñawi: arte diseño comunicación, vol. 1, núm. 1, 2017, Enero-Julio, pp. 31-44

Escuela Superior Politécnica del Litoral

DOI: <https://doi.org/10.37785/nw.v1n1.a2>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=687972078002>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en [redalyc.org](https://www.redalyc.org)



Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Aproximaciones al pensamiento del cine con Merleau-Ponty y Godard.

Approaches to the cinema thinking with Merleau-Ponty and Godard.

Resumen

Este estudio se pregunta si es posible pensar con imágenes. Concretamente, si el cine puede ser una forma de pensamiento o no. El director francés de la Nouvelle Vague, Jean-Luc Godard, cree que sí. De hecho, sus películas están más cerca de la filosofía que de la narración de historias. Merleau-Ponty, interlocutor frecuente de la obra de Godard, también se ha preguntado por el cine. Para él, se trata de una forma indirecta de hacer ontología, al igual que la ciencia, la pintura o la literatura. El artículo defenderá que desde la fenomenología de la percepción propuesta por el filósofo puede entenderse mejor un pensamiento hecho a partir de imágenes en movimiento.

Palabras clave: Expresión; imagen; movimiento; ontología; percepción.
Approximations to cinema's thought with Merleau-Ponty and Godard

Abstract

This study asks if it is possible to think in pictures. Specifically, if the film can be a way of thinking or not. The French director of the Nouvelle Vague, Jean-Luc Godard, thinks so. In fact, his films are closer to the philosophy of storytelling. Merleau-Ponty, frequent interlocutor of Godard's work, has also been asked himself about the film. He believes it is an indirect way of doing ontology, like science, painting or literature. The article will argue that from the phenomenology of perception proposed by the philosopher may be better understood a thought made from motion pictures.

Keywords: Expression; image; movement; ontology; perception.

Sergio Aguilera Vita
Universidad Nacional de
Educación a Distancia. España
sergio.aguilera.vita@gmail.com

Enviado: 2016-05-31
Aceptado: 2016-06-13
Publicado: 2017-01-01

1. Introducción

Si hay un cineasta que pueda llamarse propiamente filósofo, ese es Godard. Para muestra, el premio que recibe en 1995 en la ciudad de Frankfurt, el Theodor-W.-Adorno-Preis, concedido a personalidades del mundo de la filosofía. No se trata sólo de que en sus películas se parafrasee a los pensadores o de que se toquen temas que inciten a la reflexión filosófica. Es más bien que su cine, con un estilo en constante transformación, pero igualmente reconocible, parece querer transmitir pensamientos más que contar historias (Cerf, 2005: 45).

De hecho, en Godard no es procedente la separación entre forma y contenido tan discutida por Cahiers du Cinéma en torno a la política de los autores. El origen de esta política lo tenemos en el artículo publicado por Truffaut en la revista Arts en 1954. Titulado “Sir Abel Gance”, el artículo lamentaba que la crítica elogiara las películas mudas del director denostado en cambio las pertenecientes a la época sonora. La conclusión, el cine de un autor es reconocible por su forma de hacer, de dirigir, independientemente de los temas que trate y de las condiciones de realización de las películas. Luc Moullet, cineasta y crítico perteneciente al movimiento de la Nouvelle Vague, resumirá el asunto con la sentencia “La morale est affaire de travellings (la moral es asunto de travellings)”.

Sin embargo, esta forma de valorar autores por filmografías completas será polémica desde su inicio pues implica que una mala película de cualquier autor reconocido sea más valorada que la mejor de un desconocido. Godard va a darle la vuelta a la sentencia sosteniendo que “les travellings sont affaire de morale”. El defenderá que la planificación, la puesta en escena y el montaje forman parte del contenido que se quiere expresar (Baecque, 2001: 6-8). De esta manera, Godard pretende conseguir que su cine piense. Es esto precisamente lo que queremos sostener aquí, que el cine piensa y que en ocasiones hace filosofía, como es el caso de algunas películas de Godard. Así lo afirma también Dominique Chateau, para quien el cine está claramente más inclinado a pensar, y a hacerlo además a la manera de la filosofía, que a ser un mero divertimento (Chateau, 2003: 25). Sin embargo, la relación cine y filosofía, la manera en que en la conjunción de ambos ámbitos puedan suscitar el pensamiento, no es una cuestión sencilla. ¿Es el cine en sí terreno fecundo para el ejercicio de la filosofía o es que las películas ofrecen ciertos aspectos de los que la filosofía se puede alimentar? ¿Será el cine

un medio apto para filosofar o es que posee ciertas particularidades que podemos calificar como filosóficas? ¿Es acaso sólo un medio de ejemplificar el pensamiento (filosófico)? (Chateau, 2003: 26-27).

Las cuestiones en torno a la relación se multiplican. En cualquier caso, se trataría de “artes” separadas por lo que sería suyo encontrar la especificidad de cada una. Esto es precisamente lo que ha tratado de hacer Godard¹, pensar con el cine de una manera autónoma, sin querer “traducir” en imágenes lo que está dicho con conceptos sino intentando siempre llegar más lejos. Pensar entonces con imágenes en movimiento, algo que Epstein ya avanzaba que era capaz de hacer el cine antes de que nos lo confirmara Deleuze:

Los grandes autores del cine nos parecen comparables no sólo a pintores, arquitectos, músicos, sino también a pensadores. Ellos piensan con imágenes [...], en lugar de conceptos. [...] El cine no forma menos parte de la historia del arte y del pensamiento, bajo las formas autónomas irremplazables que estos autores han sabido inventar y hacer valer pese a todo. (Deleuze, 1983: 7-8)².

Nos quedamos entonces con este punto de vista, el de un pensamiento (filosófico) elaborado mediante imágenes de cine. Y para (de)mostrarlo, y a diferencia de lo realizado por Deleuze en su reflexión sobre el cine, nos apoyaremos en la obra fenomenológica y ontológica de Maurice Merleau-Ponty y no en el “materialismo” de las imágenes de Bergson. Pues es Merleau-Ponty interlocutor constante en el cine de Godard, aunque no sea el único filósofo al que nombra, cita o alude en sus artículos y películas. A través de esta fenomenología, algo diferente de la del maestro Husserl, trataremos de ver qué tipo de pensamiento es ese del cine, hecho no de conceptos sino de imágenes.

2. Objeciones a la fenomenología³

Sin embargo, Deleuze advierte de que la fenomenología no es apta para dar cuenta del cine porque:

1 El pensamiento de Godard sobre el cine, al igual que su estilo al hacer películas, es cambiante.

2 Todas las citas de textos y audios franceses han sido traducidas libremente al español por el autor.

3 Una exposición más detallada de este tema se encuentra Aguilera Vita, 2014.

Lo que la fenomenología erige en norma es la “percepción natural” y sus condiciones. Si bien, sus condiciones son las coordenadas existenciales que definen un “anclaje” del sujeto perceptor en el mundo. [...] El cine en cambio, tiene por bueno aproximarnos o alejarnos de las cosas y girar en torno a ellas suprimiendo el anclaje del sujeto en tanto que horizonte del mundo [...], es el mundo que se convierte en su propia imagen y no una imagen que se convierte en mundo”. (Deleuze, 1983: 84). No obstante, pensamos que Deleuze no hace justicia al tratamiento de la imagen que se da en Merleau-Ponty. La imagen, según este, no es percepción debilitada, sino que comporta un elemento creativo que completa lo inacabado de la percepción. Esta, producto del punto de vista proporcionado por el anclaje del cuerpo al mundo, se enriquece mediante la producción de imágenes. Gracias a sus poderes de irrealización, la imaginación se mueve en lo absoluto, mientras que la percepción se sabe parcial. Es lo que sostiene la profesora Carmen López Sáenz cuando habla de la carnalidad de la imaginación en Merleau-Ponty que permite el acceso al Ser vertical desvelando lo que permanece oculto a la mayoría de miradas (López Sáenz, 2003: 162). Percepción e imagen, en todo caso, no van por separado para el fenomenólogo, sino que en todo acto perceptivo hay algo imaginado.

En nuestro lugar cotidiano, por ejemplo, en nuestro escritorio, mientras escribimos en el ordenador, reconocemos los objetos que tenemos fuera del alcance de nuestra vista. Ellos se presentan a nuestra percepción en forma de imagen. De hecho, nos volvemos y los tenemos ahí, dónde los “imaginábamos”, a nuestra mano. Cuando miramos el papel pintado de la pared, con sus rayas verticales, sabemos que estas se continúan detrás del sofá, aunque efectivamente no las veamos. La imaginación vuelve a completar aquí nuestro campo perceptivo. En la percepción, siempre incompleta, la imagen “rellena” las partes ocultas de la realidad ayudando a completar el sentido. El arte viene a ser la plasmación en el objeto-obra de esa percepción completada con la imaginación que, en este caso, ofrece el sentido del artista.

La corporeidad de este, su estilo o forma de concebir las cosas, pero también su forma de moverse y estar, está presente y se hace autónoma en la obra de arte. Por todo, se puede decir que, en el cine entendido desde la perspectiva de Merleau-Ponty, el mundo deviene también su propia imagen. De hecho, al tratarse de un arte acabado, forma temporal

y monograma visible/sonoro, reconocible además intersubjetivamente, puede identificarse en esta filosofía con la realidad misma, pues se muestra a la manera de esta. La visión o percepción artística, por su naturaleza, accede a mostrar parcelas invisibles de lo real en las que se sustenta la visibilidad misma.

Ella (la visión) hace otra cosa, casi lo contrario: da existencia visible a lo que la visión profana cree invisible, hace que no tengamos necesidad de «sentidos musculares» para alcanzar lo voluminoso del mundo. Esta visión devorante, más allá de los «datos visuales», nos abre una textura del Ser en la que los mensajes sensoriales discretos no son sino puntuaciones o cesuras, que el ojo habita como el hombre su casa. (Merleau-Ponty, 1964: 17)

El fenomenólogo se refiere aquí a la obra pictórica, pero puede valer igualmente para el cine. Da así a la fenomenología un giro ontológico que Deleuze no ha tenido en cuenta al considerar las condiciones de la percepción natural. Desde este punto de vista, que concibe percepción/imagen como revelador metafísico (López Sáenz, 1998: 148), se hace posible cualquier movimiento, alargamiento o descentramiento de las imágenes de cine, pues el anclaje necesario deja de ser necesariamente una subjetividad, al menos a la manera como se entiende en la tradición filosófica. Se comprende entonces mejor la posibilidad que tienen las imágenes de pensar, posibilidad que Godard lleva a la práctica.

3. El cineasta y el filósofo

El interés de Godard por Merleau-Ponty lo vemos en los fragmentos de las obras del filósofo que literales o modificados, han sido citados en varias de sus películas. Así, por ejemplo, en *Masculin, Féminin* (1966), podemos ver intercalado entre las escenas, un rótulo en el que se lee una de las frases de la conclusión de la conferencia que dio el filósofo en el IDHEC (Institut d'hautes études cinématographiques) en 1945: “[...] le philosophe et le cinéaste ont en commun une certaine manière d’être, une certaine vue du monde qui est celle d’une génération” (Merleau-Ponty, 1966: 106). Las películas de Godard son demostración empírica de la verdad de la sentencia pues ciertamente enseñan u obligan a mirar de otra manera. Con la frase, el filósofo inicia la habilitación de aquello que más tarde llamará la no-filosofía (ciencia, pintura, literatura, cine) para hacer ontología⁴.

4 Nos referimos a sus últimos cursos impartidos en el Collège de France entre 1959 y 1961 titulados *L'ontologie cartésienne et l'ontologie d'aujourd'hui* y *Philosophie et non-philosophie depuis Hegel*, publicados en



Imagen: Diego Espinoza.

Merleau-Ponty se distingue en esto de Heidegger, para el que no había que atender al ente si se quería dar cuenta del Ser (Kristensen, 2014: 13). El fenomenólogo francés entiende que la diferencia ontológica del alemán no hace justicia a las derivas culturales del siglo XX, que la filosofía actual debería tener en cuenta. *En Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1967), oímos un discurso que recuerda a Merleau-Ponty, pero también a Baudelaire o incluso a Wittgenstein (Kristensen, 2006: 138). Es en la famosa escena de la taza de café, comentada hasta la saciedad en la amplia bibliografía que toca el tema, cuando el propio Godard en off recita:

Quizá un objeto es lo que permite unir, pasar de un sujeto al otro, por tanto, vivir en sociedad, estar juntos. Pero entonces, puesto que la relación social es siempre ambigua, puesto que mi pensamiento divide mientras que ella une, puesto que mi palabra acerca por lo que ella expresa y aísla por lo que calla, puesto que una fosa inmensa separa la certeza subjetiva que tengo de mí mismo y la verdad objetiva que soy para los otros, puesto que no paro de encontrarme culpable mientras que me siento inocente, puesto que cada acontecimiento transforma mi vida cotidiana, puesto que fracaso sin cesar al comunicar, quiero decir al comprender, al amar, al hacerme amar, y que cada fracaso me prueba mi soledad, puesto que no puedo arrancarme a la objetividad que me aplasta y a la subjetividad que me exilia, puesto que no me está permitido elevarme hasta el ser, no caer en la nada, hace falta que escuche, que mire, más que nunca, al mundo alrededor mío, a mi semejante, a mi hermano. El mundo sólo, donde hoy las revoluciones son imposibles, al que las sangrantes guerras amenazan, en el que el capitalismo no está seguro de sus derechos y la clase obrera retrocede, en el que los progresos fulminantes de la ciencia dan a los siglos futuros una presencia obsesiva, en el que el futuro está más presente que el presente, en el que las lejanas galaxias son parte de mí, mi semejante, mi hermano...

Se pueden señalar, a partir de este texto, los temas que se expresan en la obra de Godard. La naturaleza de la subjetividad, la soledad del individuo, la posibilidad de salir de uno mismo y conocer las cosas, la comunicación con los demás, el tiempo, el devenir. Temas estos que, cuando se concretan en lo mundano, dan lugar al compromiso político que se ve en este cine, sobre todo a partir de *Masculin, Féminin*, donde dicho compromiso adquiere la forma de crítica a un capitalismo que aísla

Gallimard (Merleau-Ponty, 1996)

y desgarrar al ser humano. En un rótulo intercalado entre sus escenas leemos que bien podría haberse llamado “Los hijos de Marx y de la Coca-cola”.

Así es, en ella asistimos a las aventuras de unos jóvenes comprometidos que luchan contra el imperialismo norteamericano y protestan contra la guerra del Vietnam, pero que luego beben la bebida del enemigo, juegan a los bolos y bailan rock and roll, mientras se comportan con el desenfado de niños despreocupados. Quitando al personaje protagonista, interpretado por un jovencísimo Jean Pierre Léaud y a su compañero, el resto de los personajes adolece de la feliz estupidez de nuestra época liberal que no nos deja “ver más allá de nuestras narices”. Para Stefan Kristensen, los primeros films de Godard, este incluido, siguen más de Sartre. A partir de *Deux ou trois choses* encontramos a un Godard más Merleau-Pontyano, en cuyas películas cobra fuerza la reflexión sobre los temas antes citados.

La prostitución es otro de los temas recurrentes de este cine. Tiene que ver en él con el extrañamiento y el desgarrar de uno mismo que producen los tiempos que corren. *Vivre sa vie* (1962) constituye una suerte de tratado sobre ella en doce capítulos. Tampoco falta aquí la filosofía. Comienza de hecho con una cita de Montaigne: *Il faut se prêter aux autres et se donner a soi-même*, (Hay que prestarse a los otros y darse a sí mismo) que funciona como declaración de intenciones. Narra la historia de Nana, una jovencísima y bellísima Anna Karina, que apenas puede pagarse el alquiler y que, para salir de sus apuros económicos, decide prostituirse.

Entre sus muchas aventuras está la del encuentro con Brice Parain en un bar. Se trata de un filósofo francés que pese a haber publicado varias obras, entre ellas *Sur la dialectique* o *Petite métaphysique de la parole*, es más conocido por su corta intervención en esta película. En su conversación con Nana habla de cosas que preocupan tanto al fenomenólogo como al director: la posibilidad de expresar los pensamientos con la palabra, la manera en que esta puede traicionarnos. Brice Parain cuenta la historia de la muerte de Porthos, uno de los tres mosqueteros, que parece hacer referencia al fondo pre-reflexivo y pre-objetivo donde se gesta el sentido para Merleau-Ponty. Mosquetero hábil y rápido, murió cuando al tratar de huir de una bomba que él mismo había puesto, en vez de simplemente correr, se puso a reflexionar sobre cómo se hace para poner un pie detrás del otro en la carrera.

Sólo el hecho de pensar sobre un movimiento que normalmente se realiza de forma habitual, impide efectuarlo correctamente. Luego hay un saber implícito al propio cuerpo que proporciona un contacto primero con el mundo, que es del mundo ciertamente, y que tiene que ver con la percepción y la motricidad más que con el pensamiento. Siguiendo con el tema de la prostitución y la desposesión de sí que produce, Stefan Kristensen llama la atención sobre una escena del principio de *Deux et trois choses en la* que Juliette (Marina Vlady) explica a su hijo, hablando de sus sueños: “Antes, cuando soñaba, tenía la impresión de ser aspirada, de desaparecer en un gran agujero; ahora, cuando sueño, tengo la impresión de esparcirme en mil pedazos [...], entonces, cuando despierto, tengo miedo de que me falten los trozos” (Kristensen, 2010: 137).

Godard se sirve de esta historia, por un lado para explorar los avatares de la subjetividad, no sólo de la protagonista sino de otros personajes, alguno de los cuales habla directamente a la cámara presentándose al espectador en un acto de intimidad⁵. En “*Ma démarche en quatre mouvements*”, texto escrito justo tras el estreno de la película, Godard mismo se explica: “[...] si la película lo ha conseguido (y puede que lo haya hecho, si no todo el tiempo durante algunos instantes, algunas imágenes, algunos ruidos) quizá entonces se revele eso que Merleau-Ponty llamaba la existencia singular de una persona, en Juliette en particular” (Godard, 1985: 170). Por otro lado, decíamos, el film también investiga la objetividad, representada en este caso por la Región Parisina.

Vemos entonces avenidas en obras, carreteras en construcción, moles de edificios de viviendas donde se hacían las vidas despersonalizadas de los ciudadanos. La recurrencia de Godard a Merleau-Ponty sirve al propósito de evidenciar, en definitiva, la dimensión intersubjetiva y relacional de nuestra percepción que no sólo consigue mostrar una singularidad, sino que trata de desentrañar la naturaleza misma de las relaciones (Kristensen, 2006: 137). El cine como tal serviría a este propósito.

4. El cine como percepción

En 1966, a propósito del estreno de la película de Robert Bresson, *Au hasard Balthazar*, Godard y el propio Merleau-Ponty firman el artículo titulado “*Le testament de Balthazar*” aparecido en el número 177 de

5 Procedimiento que se repite en *Pierrot le fou* (1965).

Cahiers du cinéma. Extraña resurrección, esta del filósofo, para venir a poner letra a las reflexiones del asno Balthazar, protagonista de la cinta. El artículo está compuesto de fragmentos de la Fenomenología de la Percepción que expresan las inquietudes del animal precisamente en torno al solipsismo, la posibilidad de comunicación con los otros y con la naturaleza o el paso del tiempo. La obra que sirve de fuente a estas reflexiones es tal vez la más importante del filósofo. Trata en ella de superar los dualismos en los que se debate la filosofía de su tiempo, incluida la fenomenología, proponiendo que la génesis del sentido está en el acto perceptivo mismo, donde no ha lugar establecer la separación entre materia y espíritu o sujeto y objeto. Precisamente el año en que se publica, 1945, el fenomenólogo da la famosa conferencia del IDHEC que se convertirá en texto de referencia de su concepción del cine.

La conferencia se llama “El cine y la nueva psicología”. Su primera parte se centra en el estudio de la percepción desde el punto de vista de la psicología de la forma o de la Gestalt, recogiendo de una forma muy resumida las propuestas de su obra mayor. A diferencia de la psicología de corte analítico, que entiende la percepción como una síntesis de átomos sensitivos, la Gestalt sostiene que percibimos formas completas, totalidades estructuradas que poseen ya un sentido.

Su descomposición en las supuestas sensaciones que les darían lugar es un ejercicio de reflexión posterior que no tendría que ver con la aprehensión perceptiva misma⁶. No hay entonces síntesis de sensaciones a modo kantiano sino, en todo caso, síntesis temporales que van depositando en hábitos el sentido de las cosas. Porque la percepción no es recepción pasiva, sino adecuación o habituación del cuerpo, con su actividad o motricidad, a la naturaleza que le rodea. El cuerpo es entonces el centro de significación primordial que da sentido a toda experiencia y no una instancia separada del pensamiento o del mundo que funcionaría según otras leyes. Esta unión primordial del cuerpo con las cosas a través de la percepción, siempre dinámica o motriz, hace posible que las conozcamos. Del mismo modo, siempre perceptivo, tenemos la posibilidad de conocer a los otros que no soy yo.

Por todo, la fenomenología perceptiva de Merleau-Ponty es a la vez una

6 El error de Porthos que narra Brice Parain en *Vivre sa vie* es haber confiado en esta reflexión segunda.

epistemología, que promueve el conocimiento de las cosas por una suerte de identidad de la materia del cuerpo con ellas, y una ética, pues funciona igual respecto a los otros. Merleau-Ponty concluye esta primera parte de la conferencia afirmando: “De forma general, la nueva psicología nos hace ver en el hombre, no un entendimiento que construye el mundo, sino un ser que está arrojado en él y que está a él atado como por un vínculo natural. En consecuencia, ella nos re-enseña a ver este mundo con el que estamos en contacto con toda la superficie de nuestro ser” (Merleau-Ponty, 1966: 67).

La segunda mitad de la conferencia propone aplicar todo lo visto sobre la nueva psicología a la película. Precisamente el cine funciona como la percepción y eso le permite mostrar las cosas como se dan antes de que sobre ellas actúe la reflexión. Empieza describiendo el cine como forma temporal. Puesta en escena y montaje componen un monograma visible y sonoro que tiene sentido como totalidad. Así el volumen, el color, la luz, el sonido, la textura, el movimiento, el espacio y el tiempo en el film adoptan la configuración del campo visual en el que se muestran y en el que forman sistema. Cuando estos elementos son percibidos definiendo las imágenes del film no se piensa en absoluto en ellos aisladamente y en su organización para comprenderlo, sino que aparecen ya organizados y aportando un sentido. La película muestra el mundo casi igual a como se muestra fuera de la sala de cine sólo que, puntualiza Merleau-Ponty, no se viven los acontecimientos que en ella suceden como si los viviéramos en la vida normal. En la película no hay tanto ruido y confusión como en la realidad pues tiene un grano más fino.

Lo que plantea aquí el filósofo, habilita la intención última del cine de Godard. Es precisamente porque lo percibimos tal y cómo percibimos la realidad, pero, se puede decir, en condiciones de laboratorio, que el cine aparece ante sus ojos como una forma de experimentación de las nuevas formas de ver, vertiente descriptiva, y permite entonces tomar posición ante los acontecimientos, vertiente política. A este respecto, Kristensen afirma que :

El gesto fundador de la fenomenología, la suspensión de la creencia en la existencia en sí de las cosas (la epojé), encuentra su equivalente cinematográfico en diferentes formas y técnicas, enfocadas todas a crear las condiciones de una (des)ocultación de las cosas, y el cine de Godard

puede ser considerado como una serie de intentos de desplazar nuestros hábitos perceptivos trayendo a la luz nuestra manera de ver las cosas (Kriestensen, 2014: 12).

5. Conclusiones. El cine como máquina de pensamiento

“Godard concibe el cine como un dispositivo de pensamiento, a saber, como sistema de organización de imágenes y palabras que pone cosas en relación, de suerte que las hace aparecer de manera inesperada” (Kristensen 2014: 31). Él usa la puesta en escena y el montaje en dosis iguales⁷ dejando de este modo hablar a la película. Por eso, en ocasiones planifica sobre la marcha o corta azarosamente en medio de las escenas.

Esta fragmentación cubista de las tomas que deja surgir lo inesperado, pretende ofrecer nuevos sentidos. Siguiendo las reflexiones de Kristensen sobre el cine de Godard, se podría identificar la película con una suerte de corporeidad. El propio Merleau-Ponty, en su curso de 1953, donde hace referencia explícita al séptimo arte, habla del cuerpo como máquina de pensamiento (Merleau-Ponty, 1968: 14). En el acto perceptivo el cuerpo propio, ya lo vimos, está ya cerca del sentido real de las cosas pues está hecho del mismo tejido. Conforme evoluciona el pensamiento de Merleau-Ponty asistimos a una despersonalización de la noción de cuerpo hasta llegar a la noción de Chair (carne), que aparece en sus últimos textos. El punto de inflexión es, tal vez, el texto citado dónde el fenomenólogo apunta que es por el movimiento por el que se expresa esa realidad primordial y enseguida nos habla de su representación tanto en la pintura como en el cine.

Apenas un par de años más tarde define la noción de institución como “aquellos acontecimientos de una experiencia que la dotan de dimensiones duraderas, en relación a los cuales toda una serie de otras experiencias tendrán sentido, formarán una continuidad pensable o una historia” (Merleau-Ponty, 1968: 61).

Ella se aplica igual a una persona, a un sentimiento o a las obras de la cultura y, por supuesto, al cine. Lo que se propone aquí es que la película, compuesta de imágenes que se mueven, que son en definitiva percepción, pues funcionan de acuerdo a las reglas en parte explicitadas

7 Ver en este sentido la conferencia titulada Jean-Luc Godard, “Montage, mon beau souci”, ofrecida durante los cursos de cine de Bamchade Pourvali en el Forum des Images de París el 15 de enero de 2010. Recuperado el 30 de mayo de 2016. http://www.dailymotion.com/video/xbzjto_jean-luc-godard-montage-mon-beau-so_shortfilms

por la psicología de la forma; que es también institución, pues se trata de una experiencia de acontecimientos con sentido e historia; la película entonces, en su movimiento expresivo, procede como una corporeidad más compuesta de subjetividades múltiples y cruzadas. Pues lo que llamábamos sujeto, tal y como lo entendía la filosofía de corte cartesiano, ha demostrado ser un constructo múltiple.

Deleuze habla de procesos de subjetivación que tienen lugar en virtud de un plegamiento de fuerzas. Él reconoce a Merleau-Ponty el mérito de haber mostrado cómo se puede pensar lo sensible según la estructura del pliegue (Kristensen, 2006: 143). Esta corporeidad es una máquina que piensa que, haciéndolo, accede a una forma de pensar pre-reflexiva y pre-objetiva que muestra lo invisible de lo visible (revelador metafísico). Queda entonces resuelta la oposición de Deleuze a la fenomenología para el tratamiento del cine.

Esa percepción natural a la que la disciplina está sujeta no es algo que prescriba de suyo el anclaje de un sujeto centrado al mundo, sino que permite anclajes múltiples, tantos como perspectivas pueda adoptar la escena en movimiento. Luego la película es percepción, sí, que expresa una multiplicidad en relación a múltiples centros, sean estos los personajes, sean los ángulos de la cámara, sean los aceleramientos o retardos de la velocidad de exposición de las imágenes. Con todo, mediante los procedimientos del cine, se consigue efectuar la epojé fenomenológica, la puesta entre paréntesis del mundo, de modo que salen a la luz otras formas de percibir y de pensar tan reales como la vida misma.

Referencias bibliográficas

- Aguilera Vita, S. (2014). Merleau-Ponty en Marienbad : una ontología cinematográfica. En Salvador Ventura, F. (ed.), *Cine y representación*. París: France, Université Paris-Sud, 95-110.
- Baecque de, A. (2001). Présentation. En VV.AA, *La politique des auteurs*. Paris : France, Cahiers du cinéma.
- Cerf, J (2009). *Cinéma et philosophie*. París: Cahiers du cinéma.
- Château, D. (2003). *Cinéma et philosophie*. Avon: Nathan cinéma.
- Deleuze, G. (1983). *L'image mouvement*. Paris: Les editions de minuit.
- Godard, J.L. (1985). Ma démarche en quatre mouvements. En *Godard par Godard : les années Karina (1960-1967)*. Paris : Editions de l'étoile-Cahiers du cinéma, (167-170).
- Kristensen, S. (2006). Maurice Merleau-Ponty, une esthétique du mouvement, *Archives de Philosophie*, Tome 69, 123-146.
- Kristensen, S. (2010). L'œil et l'esprit de Jean-Luc Godard, *Chiasmi International* 12, (129-143).
- Kristensen, S. (2014). *Jean-Luc Godard philosophe*, Lausanne, Suisse, Editions L'Age d'Homme.
- López Sáenz, Mª C. (1998). Merleau-Ponty y el arte de la visibilidad. *Ágora, Papeles de Filosofía*, 17(2), 145-165.
- López Sáenz, Mª C. (2003). La imaginación carnal en Merleau-Ponty. *Revista de filosofía*, 28(1), 157-169.
- Merleau-Ponty, M. (1966). Le cinéma et la nouvelle psychologie. En *Sens et non-sens*, Paris : Les éditions Naguel, 85-106.
- Merleau-Ponty, M (1968). *Résumés des cours*. Collège de France. 1952-1960 Paris : Gallimard.
- Merleau-Ponty, M (1996). *Notes des cours au Collège de France. (1958-1959/1960-1961)*, Paris : Gallimard.



Imagen: Bellkis Cedeño.