

Notas sobre la nueva filosofía española: hacia una fenomenología de las imágenes del cine.

Lcdo. Sergio Aguilera Vita
Université Paris Sud

En 1982 se funda en Madrid el CEIF (Centro Español de Investigaciones Fenomenológicas) como respuesta al interés e importancia que ha adquirido la reflexión fenomenológica en el pensamiento contemporáneo y con dos objetivos principales:

- A) Promover estudios especializados y originales de Fenomenología, con especial atención al método de Husserl y a los ámbitos de aplicación de la Fenomenología.
- B) Promover la formación y perfeccionamiento de Investigadores en los distintos ámbitos de la fenomenología y, para ello, organizará congresos, cursos, coloquios, Seminarios y Ciclos de conferencias, así como otras actividades científicas y didácticas. (CEIF 1982-83, 275)

En los anales citados se advierte de que las investigaciones que se realizarán y promoverán no tendrán como único objetivo el pensamiento y obra de Edmund Husserl, autor al que por otro lado, siempre hay que volver de una u otra forma en toda investigación de fenomenología. El carácter abierto de la sociedad responde de esta manera a la forma de pensar de dicho autor y propicia desde el principio el tipo de estudios de los que este artículo quiere dar cuenta. Los cuatro campos de investigación que propone el centro en el inicio de su andadura son: Fenomenología y Filosofía, Fenomenología y Ciencias Humanas, Fenomenología y Arte y Fenomenología y Ciencias.

Con motivo de la presentación en sociedad del CEIF, el profesor Isidro Gómez Romero, en su disertación sobre el tema “La fenomenología y la crisis del hombre contemporáneo”, propuso la tesis de que la fenomenología encarna actualmente el intento más claro de elaboración de un pensamiento de corte radical y crítico (Ibidem 276). Por su parte la profesora A. T. Tymieniecka, fundadora y presidenta del Instituto Mundial de Fenomenología, en otra conferencia del mismo acto, resaltó el papel de la Imaginación Creadora (*imaginatio creatrix*) en la donación existencial de sentido, la cual definió como punto de confluencia entre la teoría y la praxis en la constitución creativa de la vida humana. (Ibidem 277). Los tres primeros días

de diciembre de 1983 el CEIF llevó a cabo su acto más reseñable, la organización del I Congreso Español de Fenomenología con el tema “La fenomenología hoy y la fenomenología en España”.

El CEIF será el precedente de la Sociedad Española de Fenomenología (SEFE) que empieza a funcionar en 1988 a partir del I Congreso Mundial de Fenomenología celebrado en Santiago de Compostela bajo el co-patrocinio de la *International Husserl and Phenomenological Research Society*. En sus estatutos se recoge un único y principal objetivo: promover los estudios de filosofía fenomenológica en diálogo con otras corrientes de pensamiento. La sociedad prosigue y amplía de esta manera el espíritu de apertura de la fenomenología a todos los campos del saber que ya animaba el Centro Español de Investigaciones Fenomenológicas.

Desde el comienzo de su andadura, por la sociedad han pasado personalidades de alta talla del mundo de la filosofía española como son Miguel García Baró, que ya formaba parte del CEIF; Javier San Martín, co-fundador, primer presidente y presidente honorífico actual; César Moreno Márquez, que tomó las riendas de la presidencia de la sociedad en 1998; o María del Carmen López Sáenz, actual presidenta. Consideramos que estas personas han desarrollado a partir de la fenomenología, sin dejar de lado las otras corrientes filosóficas que vertebraron el pensamiento del S.XX y que lo siguen haciéndolo hoy día, una filosofía propia que podría considerarse netamente española. En este artículo nos queremos centrar en el trabajo realizado por los dos últimos, en concreto en sus estudios llevados a cabo en el campo de la estética y la ontología, trabajos que abren infinitas posibilidades para la elaboración de un pensar novedoso desde la valoración de ámbitos culturales tradicionalmente difíciles de pensar para la filosofía. Como ejemplo, los trabajos de César Moreno sobre el arte de vanguardia o los de Carmen López Sáenz sobre la ontología carnal Merleau-pontyana que abren la puerta a la elaboración de un pensamiento de la Imaginación, instancia cuyos productos (las imágenes) se sitúan más allá (o más acá) de cualquier concepto, en un suelo pre-reflexivo donde se da su gestación y su deriva. Este pensamiento “de imágenes” está siendo retomado por la nueva generación de miembros de la SEFE y centrado en las imágenes del cine. Entre estos nuevos miembros encontramos la propuesta de Roberto Menéndez de una Fenomenología de la Experiencia Cinematográfica, o la propia que en colaboración con los dos últimos, a caballo entre las dos generaciones de la sociedad, estudia la corporeidad del cine como forma de expresión de lo sensible. Vamos a dar cuenta de todo ello, en la medida en que los tiempos y

los espacios nos lo permitan, tratando de dar cuerpo a algo que podría ser o llegar a ser una nueva fenomenología de de las imágenes de cine que, como dijimos, sería netamente española.

Imaginación y carnalidad

En su artículo de 2003 titulado “Imaginación carnal en M. Merleau-Ponty”, Carmen López Sáenz rastrea el papel de la imaginación en la ontología merleau-pontyana, reganándola junto con la percepción como instancia también principal, pese a la primacía que parece tener esta última en los primeros trabajos del fenomenólogo francés, en la fenomenología y, en general en la filosofía de la época.

Se acostumbra a pensar que la fenomenología privilegia de tal modo la percepción que la imaginación queda reducida a una debilitación de la misma, mientras que sus productos, las imágenes, se interpretan como meras copias de percepciones previas. [...] esto no es así por lo que a la fenomenología existencial de Merleau-Ponty se refiere. [...] este filósofo jamás redujo las cosas a meros objetos de percepción, sino que las consideró realidades en sí que participaban de la Chair (carne) que invadía también nuestros cuerpos. En tanto visibilidad de lo invisible, la carne incorpora la reversibilidad del perceptor y de lo percibido y bien puede entenderse como horizonte de manifestabilidad de lo imaginario. (López Sáenz 2002, 158).

217

DICIEMBRE
2015

Percepción e imaginación proceden del cuerpo propio en contacto ya con el mundo y a partir del cual (y de las cuales) ambos, mundo y cuerpo, se diferencian y cobran un sentido. En la ontología de la carne la reversibilidad apuntada se refiere al hecho de que el cuerpo propio, como núcleo o centro de toda significación, es “mundalizado” y, a la vez, el mundo “corporeizado” en un momento que siendo pre-reflexivo no tiene porqué escapar a toda racionalidad, es por eso que puede ser pensado. Con su intencionalidad operante, puesto el cuerpo el movimiento hacia la adquisición de sus hábitos, las cosas se le dan o aparecen como mezcla o síntesis de transición entre percepciones e imágenes. Las primeras en principio, parecen promover la intersubjetividad acercándose más a la objetividad, mientras que las segundas parecen quedar aisladas en la esfera subjetiva. Sin embargo esa objetividad de la percepción está ya preñada de imágenes que provocan el movimiento de los horizontes perceptivos, aportando nuevos sentidos. Se establece una suerte de dialéctica entre objetividad y subjetividad, entre percepción e imagen en el establecimiento de las hábitos y significados. Porque la percepción siempre es parcial, está inacabada, y es por la imaginación

que se completa el resto que falta. La carnalidad del mundo que aparece o se muestra ante el cuerpo es de hecho previa a la distinción objetivo-subjetivo y a la diferenciación entre facultades cognitivas. Todo es cuerpo, carne o tejido que nunca deja de hacerse y deshacerse y que va constituyendo el tejido del Ser o lo que hay.

Es en el movimiento, en la operatividad del propio cuerpo, por su tendencia hacia las cosas y su manera de tratarlas, su actitud habitual ante ellas, en dónde se inicia esta dinámica. Se reconoce entonces un estilo corporal que se presenta ante el mundo y ante los otros. Un ejemplo, tal vez vanal, del estilo corporal es el reconocimiento que desde lejos hacemos de los seres queridos pese a no estar al alcance de nuestra vista, simplemente por su forma de moverse, de ser presencia. El cuerpo es entonces institución de sentido pero, y precisamente por eso, no se reduce a la persona. Cuerpo es también una obra de arte donde el juego entre percepción e imaginación cristaliza en una propuesta creativa llena de significado, en estilo.

A decir verdad, ni el ser ni lo imaginario son susceptibles de ser objetivados porque no son objetos, sino campos que incluyen componentes objetivos y subjetivo, figuras que van destacando sobre un fondo y así adquieren significado dando lugar a diferentes configuraciones. El sujeto es redefinido también como campo, o sistema jerarquizado de estructuras abiertas por el “hay” inaugural de la corporeidad (López Sáenz 2002, 164)

218

DICIEMBRE
2015

El arte como revelador metafísico

Otro artículo anterior de la profesora López Sáenz nos ayuda a aclarar esta noción de estilo corporal aplicado a la obra de arte. Allí afirma que «el cuerpo humano puede entenderse como simbolismo natural que anuncia siempre su continuación, como obra de arte desveladora del ser, porque no es un objeto físico, sino un sujeto-objeto, un sintiente-sentido, una expresión». (López Sáenz 1998, 146). La institución de la obra de arte, del estilo que deja entrever, es en definitiva un revelador metafísico. Al contrario que la ciencia objetiva que opera con conceptos cerrados que aseguran una verdad matemática, el arte (y la filosofía) son capaces de asomarse al Ser desvelándolo en toda su profundidad y dejándolo aparecer. Centrándose en el lado variable de la realidad, en su vertiente más tangencial e inaprensible, en el mismo devenir, posibilita el arte la visión de aspectos de las cosas que escapan a la mirada horizontal del objetivismo científico. En verdad, el artista opera simplemente limpiando su mirada, en un acto de *epojé* fenomenológica, de las pre-concepciones en las que se ve envuelta. No se trata entonces de renunciar a la razón en aras de una sensibilidad, ya apuntamos que no hay

diferenciación entre facultades cuando lo que se quiere es atender a cómo las cosas mismas se expresan. El artista busca la expresión de lo sensible y para ello pondrá en marcha todas sus capacidades y facultades, llámense imaginación, razón, deseo o percepción.

Sin embargo la obra no nace del cero absoluto sino que está enraizada en una tradición que reinterpreta. «El estilo- del arte (también de la institución, del cuerpo)- no acaba de conquistarse jamás, no es una realidad acabada y objetivable, sino un conjunto de ensayos y errores cuya meta es la “deformación coherente” de los signos sedimentados en nuestra tradición». (López Sáenz 1998, 148). Por ello la verdad a la que accede nunca estará acabada sino propuesta, es lo que da al arte su potencial transformador de realidades. Porque el arte, en su búsqueda y propuestas, promueve la emancipación de una realidad tremendamente encorsetada por un tipo de racionalidad mecanicista sustentada en un modelo de verdad matemático. La verdad del arte está en continua formación, no deja de hacerse.

La profesora López Sáenz pone como ejemplo de todo esto en el artículo citado la obra de Cézanne, tratada igualmente por Merleau-Ponty en su escrito “La duda de Cézanne”. Con su modo de pintar que renunciaba al contorno y buscaba los volúmenes a partir de la luz y el color, Cezanne conseguía hacernos ver la parte invisible que permanece oculta y a la vez vertebraba nuestra visibilidad. La visión del pintor moderno no es entonces la del geómetra que impone las nociones de perspectiva a lo real. No es eso lo que verdaderamente aparece ante nuestra visión natural, las líneas que marcan la carretera recta no tienden a juntarse en nuestra pura visión ni los objetos varían realmente de tamaño según su proximidad a nosotros. Todo depende de la focalización de nuestra atención, del interés que la cosa nos suscita, son múltiples los factores que nos hacen ver de una determinada manera y no sólo los derivados de una supuesta representación objetiva de las cosas. Deshacerse del obstáculo de la objetivización es lo que pretendía Cezanne eliminando los contornos. En realidad es el posicionamiento corporal, su habitud ante las cosas, la familiaridad con la que se mueve ante ellas de modo implícito el que determina nuestra manera natural de verlas. Sólo que esa “manera natural” ha quedado sepultada por las imposiciones de nuestra cultura racionalista y rescatarla es trabajo del artista, del pintor. Este y su arte pueden reeducar nuestra visión acercándonos a otros aspectos de lo real ocultos a la mirada común. «El arte es -por ello- ontología, significación primordial que puede contener en sí todas las figuras del ser». (López Sáenz 1998, 155)

«La acogida de la conciencia en lo sensible»¹

La idea de que las cosas han quedado sepultadas bajo el peso de la conciencia moderna que olvida la armonía primigenia entre el mundo y la percepción abre el artículo que el catedrático César Moreno dedicó a la ontología merleau-pontyana en *La sombra de lo invisible*. El empeño del fenomenólogo francés, coherente con el combate contra el psicologismo del maestro Husserl, es el de «sacar a la conciencia de sí sin que se abandone a sí misma, situándola en medio de los caminos» (Moreno Márquez 2011, 286). Los caminos referidos son los de la sensibilidad que el *cogito* cartesiano se empeñó en rechazar en su acuartelamiento y que terminó abocando a la conciencia al error y a la impostura. Al error porque desde la soledad del *cogito* el pensamiento no es de nada finalmente e impostura para con la experiencia misma de las cosas que se nos dan previamente. Esos caminos llevan al suelo pre-reflexivo, único lugar desde el que es posible «alcanzar un pensar que [puede] acreditar que nuestro ser se desenvuelve no ante todo como escisión, corte o desgarró, sino en inmersión, entrelazamiento, participación entre y en la no-coincidencia» (Ibídem 291). La constatación de que la realidad perceptiva excede al pensamiento lógico no autoriza a negar a aquella en aras de este ni tampoco a lo contrario. En la percepción también hay una regulación que están por descubrir. Se trata de aceptar la pluralidad y variabilidad de lo real-experiencial desarrollando una suerte de empirismo radical que piense las cosas tal y como se dan por sí mismas pues «estamos condenados al mundo sensible». Se trata de poner en práctica una fe perceptiva radical que haga concebir lo real como *tejido sólido*, no como trama medible y objetivable sino como entrelazamiento de horizontes en el que ni lo verosímil ni lo inverosímil son aceptados o rechazados respectivamente como reales por el simple hecho de serlo, fe que pase por encima de cualquier criterología apresurada (Ibídem 294) que provoque la escisión, el corte o el desgarró. Esta fe «nunca se libra de la posibilidad del error y de lo falso. Más bien conserva su relevancia metafísica en la medida en que es masiva, global, antepredicativa, prelógica» (Ibídem 300).

En la película de Victor Erice “El sol del membrillo” a la que hace referencia el artículo de César Moreno, vemos a Antonio López en el proceso de pintar un membrillo de su jardín. Quiere captar precisamente el sol incidiendo en el fruto que por otro lado no cesa de cambiar en el trascurso lento de su pintura. Hay días nublados, días en los que el viento mueve las

¹ Moreno Márquez 2011, 282

ramas del árbol que lo sustenta, el propio fruto crece, madura, refleja la incidencia de las diferentes luces que lo bañan a veces desvelándolo, a veces ocultándolo. La fidelidad del pintor al hiperrealismo con el que comulga lo lleva a fracasar en su intento de pintar el objeto tal-y-como-se-da-realmente y el lienzo acaba guardado en el sótano. Sin embargo para el pintor es el proceso lo que cuenta, no el resultado final, no la “objetivización” del membrillo en la tela, sino la experiencia que de él ha tenido mientras trataba de pintarlo y esta no la vive como fracaso. Esa serenidad del pintor, al que no se le exige ser activista de la verdad, que no tiene que tomar postura ante la realidad, es el ejemplo más cercano, dice el autor del artículo, del compromiso carnal con lo sensible. Seguramente podamos decir lo mismo del realizador que pacientemente ha situado su cámara durante todo el proceso apenas incidiendo en lo que ella captaba y que sólo al final ha otorgado mediante un mínimo montaje un ritmo a la visibilidad para que tuviera formato de película. Lo mismo que el arte pictórico expresa el ser bruto también lo hace el cine. El cine cuenta además con el movimiento del que carece la pintura y puede realizar por ello una descripción precisa de los procesos, cumpliendo así con uno de los requisitos principales de la práctica fenomenológica. Por todo, el éxito en la captación del membrillo podemos ciertamente atribuírselo a la película.

Vanguardias

En su artículo de 2008 “Sin objeto. Epojé, vanguardia y fenomenología” César Moreno se para y diserta ante el cuadro de Malevich, *Cuadrado negro sobre fondo blanco*. Se trata exactamente de eso, de lo que su título describe, y sin embargo para el arte y el pensar contemporáneo puede suponer un hito o punto de inflexión. Puede verse el cuadro como una suerte de epojé fenomenológica que trataría de romper con un mundo pleno de realidades objetivas, una suerte de culmen de la abstracción o abstracción minimalista o suprema (suprematismo) que pone entre paréntesis el mundo objetivo.

En efecto, el “cuadrado negro” no es una abstracción más, sino una abstracción radical, y no sólo como fruto de una muy buscada *despedida de los objetos*, sino también como desconexión del propio pluralismo, la diversidad y la diversión de las distancias, diferencias y referencias que pudiesen provocar y exigir que en el acto perceptivo debieran aparecer objetos, producirse movimiento, activarse intenciones de atención particular y minuciosa, operaciones de búsqueda, interrogaciones con vistas a la localización de identidades. (César Moreno 2008, 396)

Su forma cuadrada, no responde a una tendencia racional de geometrizar formas para que sean cuantificables, sino más bien a un impulso primitivo agorafóbico de clausurar el objeto natural y presente, nunca cuadrangular sino curvo (Ibídem 398). Podría leerse entonces como punto cero (borrón y cuenta nueva) de esa armonización entre mundo y percepción a la que antes nos referíamos. Ante el negro del cuadro cualquier localización sea espacial o temporal desaparece, al igual que toda identidad que permita un reconocimiento. Sólo resta dejarse llevar por la contemplación de esa nada/todo y, a partir de ella retomar el ejercicio del pensar, de la descripción de lo que se da. «Para devolver a sí misma a la existencia, o a la Vida, hay que practicar esa *khenosis* ascética ante el Cuadrado Negro» (Ibídem 415). Porque también en su ausencia las cosas aparecen, mostrando que nuestra condición existencial es la de una «vida que experiencia mundo» (Ibídem 416). César Moreno hace referencia a *El objeto invisible* de Giacometti (1934-35) en el que una figura sentada de reminiscencias africanas parece sostener entre sus manos algo que no vemos, que está ausente. Por otro lado, en 1952, John Cage compone la pieza musical *4,33* en la que lo único que oímos es el silencio. En 1994, en las montañas del sureste mexicano personas sin rostro, nadies, se revelan contra el poder establecido. Y es gracias a su ausencia que el objeto de Giacometti, la melodía de Cage y los rostros de los indígenas se hacen perceptibles para el mundo entero. La potencia ontológica del cuadro está precisamente en lo que muestra no mostrándolo.

Los silencios del diálogo, el espacio entre líneas, el silencio entre las notas de la sinfonía, forman también parte, son todo, se dan. Es lo invisible de lo visible que nos enseña la reversibilidad del tejido pre-objetivo de las cosas del que nos hablaba la profesora López Sáenz. Esta invisibilidad no pasa inadvertida a aquella fe perceptiva de la que hablaba César Moreno. «¿Acaso no hizo eso Malevich? [...] mantuvo muy bien abiertos los ojos con la intención de ver incluso eso: no la no-Imagen, sino el Sin-Objeto, para rescatar un Pre-Mundo[...]» (Ibídem 414).

El cine lo ha comprendido desde el principio con sus elipsis y espacios off. Lo que no se muestra se revela con fuerza, se hace patente. Cuantos negros, cuadrados como el cuadro de Malevich, como la pantalla en la sala, pueblan las películas desde el principio. Son el borrado necesario para que la imagen aparezca, para que la historia continúe, aunque sólo sea para que en letras blancas superpuestas podamos leer “fin”.

El cine como lupa

Saltamos ahora a la nueva generación de fenomenólogos que recogen las inquietudes estéticas y ontológicas de la anterior canalizando sus esfuerzos hacia el estudio del séptimo arte.

Si el autor de este texto trata de recoger las escasas notas que Merleau-Ponty hizo de este arte para, tomando en cuenta las reflexiones estético-ontológicas expuestas hasta aquí (nociones sobre la percepción, la corporeidad, el estilo, la carnalidad), desarrollar una teoría sobre la corporeidad en el cine², Roberto Menéndez se propone un ejercicio teórico que, se nos antoja, tanto más difícil. Partir del propio Husserl, que no menciona el cine en su obra, y establecer paralelismos entre su concepción de la conciencia y del método fenomenológico y el funcionamiento de este arte, sin olvidar igualmente la noción de cuerpo. Su objetivo es constituir el corpus de una disciplina que se llama Fenomenología de la Experiencia Cinematográfica. Es lo que lleva a cabo, a nuestro juicio con éxito, en el artículo titulado “Husserl y la lupa del tiempo” y lo que lleva proponiendo desde hace mucho en los diversos simposios y congresos en los que hemos coincidido.

Su artículo parte de los primeros análisis de la conciencia en Husserl en las que el yo no sería en principio sino la unidad sintética de sus propias vivencias reduciéndose la conciencia a aquello a lo que está referida. Exactamente lo mismo sucede en el cine donde el yo se sumerge en la corriente de imágenes cuasi-desapareciendo. «En la experiencia cinematográfica encontramos una estructura análoga a la que la reflexión fenomenológica pone de manifiesto: toda vivencia cinematográfica monta percepción, retención y recuerdo, encubiertos por lo que podríamos denominar tecnología artificial de la conciencia» (Ibídem 250). Retenciones y protenciones impregnan cada percepción situándonos en el flujo temporal en el que estamos inmersos, pero a la vez una intencionalidad de fondo permite la generación de recuerdos. Síntesis pasiva aquella y activa esta, el cine las pone en marcha en cada película, en cada experiencia que de él tenemos de manera que asistimos a una historia que ha pasado y, a la vez, está pasando.

2 Pueden seguirse estos desarrollos en: “Merleau-Ponty en Marienbad” en Fco Salvador Ventura (Ed), *Cine y representación*, Université Paris-Sud, París, 2014, 95-110 o en “La noche americana y la fenomenología” Revista Metakinema, n°15, octubre 2014, http://www.metakinema.es/metakineman15s1a1_Sergio_Aguilera_Vita_La_Nuit_Americaine.html

Tanto en fenomenología como en la experiencia cinematográfica es cuestión la posibilidad de poner ante los ojos estas estructuras de la conciencia. Vivimos en un constante ir y venir del presente al pasado y del pasado al futuro, tanto al nivel pasivo de las retenciones y las protenciones como al nivel activo de las rememoraciones y las premeditaciones. [...] La experiencia cinematográfica, por su parte, nos pone ante estas operaciones de una manera intuitiva, mediante el uso de técnicas como la cámara lenta, el *flashback*, el *zoom*, el montaje paralelo, etc.

En eso consiste la lupa del cine, en producir una suerte de ampliación/intensificación de la experiencia. La lupa del tiempo se da en la posibilidad que tiene el cine de ralentizar la acción o de acelerarla, de marcar un ritmo, mediante el uso de la cámara lenta o rápida, o la superposición más o menos acelerada de los planos. Mientras que la lupa del espacio consistiría en el acercamiento y alejamiento que proporciona el uso del zoom y, por qué no, también en las posibilidades de posicionamiento y movimiento de la cámara. El cine constituye entonces algo así como un laboratorio privilegiado que puede mostrar los entresijos de la práctica fenomenológica y las estructura que ella saca a la luz.

En cuanto a la vinculación entre la experiencia cinematográfica el método fenomenológico:

El tipo de lupa que utiliza el fenomenólogo es aquella que consiste en destacar, aumentándolos, los hilos intencionales que hacen que las cosas aparezcan como algo vivido por mí. La cosa aparece, entonces, como fenómeno de sentido, y lo mismo ocurre en el cine. (Ibídem 257)

224

DICIEMBRE
2015

Se puede decir que el cine opera con sus medios una suerte de reducción enfocando precisamente aquello que quiere destacar y sólo eso. El peculiar estatus de creencia practicada por el espectador ante las imágenes de cine, que las sabe ficción pero que no deja de vivirlas y de sentirse afectado por ellas, esa suerte de distanciamiento/acercamiento a la realidad presentada, junto con la posibilidad que tiene el cine de dar rienda a la fantasía e imaginar múltiples escenarios posibles, lo pone muy cerca de la práctica fenomenológica más precisa.

Un *Frankenstein* trascendental

En las *2eme Journées Internationales du Cinéma* celebradas en abril de 2014 en la Université Paris-Sud y dedicadas a la relación entre el cine y la ciencia, Roberto Menéndez presentó la ponencia titulada “El cine y la ciencia fenomenológica”. En ella, a diferencia del artículo reseñado, sí rastreaba el estatuto de la corporeidad en la experiencia cinematográfica. Partiendo del sujeto trascendental fenomenológico que constituye el mundo desde fuera de él,

aspecto problemático de la fenomenología husserliana, analizaba el cine en tanto que sujeto constitutivo de realidades o mundos. La pantalla muestra lo que la cámara ha captado sin mostrarla jamás e igualmente proyecta sonidos sin mostrar el artificio que los registró, que el espectador ni tan siquiera intuye. Solamente en algunas películas de peor calidad, o en las reconvertidas en películas de TV por la técnica del telecinado, se desvelan en ocasiones los instrumentos de la tramoya cinematográfica. El espectador sólo percibe un mundo que ciertamente le emociona, le mueve, pero que sabe constituido de antemano, que le afecta y en el que no puede intervenir por más que se vea instado a ello. Sin embargo, eso que se nos da y que es vivenciado como mirada, como percepción mundana en la soledad de la sala de cine, parece pertenecer a nosotros mismos, estar ahí por nosotros. ¿En qué consiste entonces esa conciencia *sui generis* que tras esas imágenes insta una legalidad en forma de mundo que percibimos? ¿A quién pertenece? ¿Por qué o quién está formada y a qué instancias responde? «Ni mi cuerpo ni el cuerpo de esa conciencia o mirada, decía Roberto Menéndez en su ponencia, aparecen en la pantalla y sin embargo hay movimiento, distancia, acercamientos y alejamientos, hay una corporeidad mínima, un cuerpo trascendental, en tanto condición de posibilidad viva de tener experiencia»³. Esa corporeidad mínima, fruto del impacto del movimiento de las imágenes sobre el espectador, es lo que Roberto llamaba *Frankenstein* trascendental. Criatura no enteramente perteneciente al mundo pero cuyo cuerpo artificial puede experimentar un mundo alrededor por el que se ve ciertamente afectado. La experiencia de la película en la sala tampoco pertenece a este mundo, no al menos al mundo de la experiencia de fuera de la sala de cine y, sin embargo, en cuanto que se percibe y afecta, dibuja cierta corporeidad que podría llamarse trascendental, como condición de posibilidad de esas percepciones y afectos. Rastrear esa corporeidad más acá y más allá del espectador, o en la relación establecida entre el espectador en la sala, la película como producto y el director, los técnicos y los actores en el estudio, puede ser tarea, por qué no, de una Fenomenología de la Experiencia Cinematográfica.

Creemos que un estudio de este tipo sobre el cine considerado como institución, que aúne sus múltiples aspectos, es susceptible de ser realizado desde un punto de vista fenomenológico. Un estudio de este tipo ayudaría a desvelar la potencia ontológica de este arte.

³ El escrito de esta ponencia está aún por publicar, transcribo aquí algunos apuntes de ella tomados a mano

BIBLIOGRAFÍA

(1982-83). “Centro Español de Investigaciones Fenomenológicas” en *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, vol, III, Madrid, UCM.
<http://revistas.ucm.es/index.php/ASHF/article/view/ASHF8283110275A/5166> [10/05/2015]

Aguilera Vita, Sergio (2014), “Merleau-Ponty en Marienbad” en *Cine y representación*, Fco Salvador Ventura (Ed), París, Université Paris-Sud, 95-110

Aguilera Vita, Sergio (2014), “La noche americana y la fenomenología” *Revista Metakinema*, 15,
http://www.metakinema.es/metakineman15s1a1_Sergio_Aguilera_Vita_La_Nuit_Americaine.html

López Sáenz, M^a Carmen (1998), “Merleau-Ponty o el arte de la visibilidad”, en *Agora: papeles de filosofía*, 17/2, Santiago de Compostela, USC, 145-165.

López Sáenz, M^a Carmen (2003), “Imaginación Carnal en M. Merleau-Ponty”, en *Revista de Filosofía*, 28/1, Madrid, UCM, 157-169.

Menéndez Obarri, Roberto (2013), “Husserl y la lupa del tiempo”, en *Sesión no numerada*, 3, Madrid, UCM, 247-265.
<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/sesionnonumerada/index.php/revista/article/viewFile/53/53> [10/05/2015]

Moreno Márquez, César (2008), “Sin objeto. Epojé, vanguardia y fenomenología”, *Investigaciones fenomenológicas*, 6, Madrid, SEFE, 395-418.
http://www.uned.es/dpto_fim/InvFen/InvFen06/pdf/20_MORENO.pdf [10/05/2015]

Moreno Márquez, César (2011), “Fe perceptiva y armonía de lo sensible” en *La sombra de lo invisible: Merleau-Ponty 1961-2011 (siete lecciones)*, Luis Álvarez Falcón (Coord.), Madrid, Eutelequia, 281-310