



## APUNTES PARA UNA FENOMENOLOGÍA DEL CINE

### NOTES FOR A PHENOMENOLOGY OF CINEMA

Diego Ulises Alonso Pérez

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

diego.alonsope@correo.buap.mx

<https://orcid.org/0009-0003-7865-3431>

### RESUMEN

El artículo ofrece nuestro primer esbozo hacia una fenomenología del cine desde una perspectiva que integra elementos de la tradición clásica (Husserl, Heidegger) con las denominadas heterodoxias (Merleau-Ponty, Lévinas, Richir). Tras establecer el marco metodológico que concibe la fenomenología como descripción eidética de la experiencia vivida en primera persona, siempre encarnada y situada, se procede al análisis concreto de la película *Los ausentes* (2014) de Nicolás Pereda. La descripción fenomenológica de esta experiencia revela cómo el cine no solo reproduce el mundo, sino que abre horizontes perceptivos, imaginativos y existenciales que amplían nuestra comprensión. Finalmente, el texto se confronta con cuatro autores fundamentales en fenomenología del cine —Sarah Cooper, Guillermo Pérez La Rota, Vivian Sobchack y Maurice Merleau-Ponty— identificando convergencias y divergencias que permiten reformular los hallazgos iniciales. El resultado es una propuesta de fenomenología-hermenéutica que subraya el carácter interpretativo de toda experiencia.

### ABSTRACT

115

### Palabras clave

Hermenéutica cinematográfica | Experiencia cinematográfica | Husserl | Merleau-Ponty | Sobchack

### Keywords

Film hermeneutics | Film experience | Husserl | Merleau-Ponty | Sobchack

## INTRODUCCIÓN

**E**mpezamos confesando que nos consideramos cinéfilos apasionados, principalmente del llamado cine de autor, pero no exclusivamente. A la par, nos hemos formado en la tradición fenomenológica, de la que nos sentimos parte, y ambas actividades las habíamos ejercido como algo casi paralelo. Hacía ya tiempo en que buscábamos la oportunidad de cambiar el curso de alguna de las líneas para que se cruzaran transversalmente. Así, recientemente empezamos a buscar las maneras de conectar ambas pasiones, lo que nos dio como resultado el presente texto, el cual está dividido de la siguiente manera: 1) Planteamiento del marco referencial general de lo que entendemos por fenomenología; 2) Aplicación a la descripción fenomenológica de la experiencia cinematográfica concreta de una película; 3) Esclarecimiento y reformulación de los resultados confrontándolos con otros autores y autoras que han trabajado el tema. Cerramos con los horizontes que se nos abren para futuras investigaciones.

116

## 2. MARCO FENOMENOLÓGICO DE PUNTO DE PARTIDA

Para nosotros fenomenología significa, primero, descripción de las propias vivencias (o de la propia experiencia) buscando la legalidad esencial de las mismas o, para decirlo de manera todavía más husserliana, ciencia eidética (Husserl, 1976: 73-75; trad. cast. 2013: 153-155). Segundo, la descripción siempre se vuelve insuficiente en dos direcciones: 2.1) En tanto que requerimos análisis genéticos para rastrear la constitución (Husserl, 1969: 73-75; trad. cast. 2002: 93-9) y devenir de aquello que describimos (Husserl, 2001: 5; 7-8; 10-13); 2.2) En tanto que lo que describimos implica ya cierta comprensión e interpretación, o sea, en tanto que la fenomenología también es hermenéutica, como nos enseña Heidegger (1979: 34-124; 2006: 46-119). Tercero, para nosotros cualquier fenomenología implica –ya sea de forma implícita o explícita– la ejecución de cierto tipo de *epojé* y de reducción, en tanto que lo que se pretende describir no son las cualidades primarias o secundarias o los atributos objetivos o subjetivos (en su sentido empírico), sino el modo en que son vividos por la subjetividad<sup>1</sup>. La única manera en que eso es posible, es poniendo entre paréntesis la objetividad de lo vivido para reconducirnos de eso objetivo –por ejemplo, en el cine los fotogramas o la iluminación de la escena o lo que sucede en mis neuronas cuando veo imágenes en movimiento– a las vivencias de cómo eso objetivo

<sup>1</sup> Nosotros nos hemos ocupado a detalle de todo esto respecto del problema del tiempo (Alonso, 2024).

es vivenciado<sup>2</sup> [*erlebt*] o experimentado (Husserl, 1969: 26-27; 2002: 48-49).

Y no es que lo objetivo no exista, de hecho, hay un sustrato material que hace posible mi experiencia y si en mi cerebro no funcionan ciertas conexiones, no hay percepción. Pero de ahí a confundir las conexiones con mi percepción y reducirla única y exclusivamente a ello, hay una enorme diferencia. La manera de salir de esos enredos es añadir a la *epojé* y reducción los estratos constitutivos: objetivo, fenomenológico y trascendental (Husserl, 1969: 73; 2002: 93); y Husserl, 2001: 181-191). Objetivamente hablando mi percepción puede ser lo que pasa en mi cerebro, pero no fenomenológicamente. Por ello, para cualquier análisis que trata de describir la propia experiencia lo importante no está en eso objetivo *per se*, sino en el cómo eso objetivo es vivido (o vivenciado [*erlebt*]) por alguien en primera persona<sup>3</sup>, o sea, lo fundamental no es la objetividad misma, sino la experiencia de esa objetividad. Lo que se gana con esta manera de tematización es la apertura a otras perspectivas, se recupera la riqueza y diversidad de la vida misma, pues lo objetivo en sentido naturalista y cientificista no es sino uno de los tantos perfiles que tiene la experiencia y, por ende, la realidad.

En cuarto y último lugar, nosotros tratamos de sintetizar un horizonte más amplio del meramente husserliano o heideggeriano y esto es algo de lo que hemos venido apropiándonos; nos inspiran lo que Schnell llama fenomenologías heterodoxas<sup>4</sup>, principalmente Merleau-Ponty, Levinas y Richir. Desde luego no podemos detenernos en una exhaustiva exposición de ese trasfondo, pero baste señalar los lineamientos generales: con el primero ganamos la importancia del cuerpo y la corporeidad [*corporeité*] como parte fundamental de la experiencia y de los procesos constitutivos; nunca es una conciencia neutra, atemporal o una existencia [*Dasein*] sin cuerpo-propio la

<sup>2</sup> Nos gusta utilizar ambos neologismos más o menos comunes en fenomenología en nuestro idioma. Del primero, si tenemos vivencia, parece sencillo trasladar el famoso neologismo introducido a nuestra lengua por Ortega y Gasset al verbo vivenciar. Mientras que experimentar lo tomamos siguiendo la construcción de vivenciar, para subrayar el plano de la experiencia subjetiva en sentido fenomenológico.

<sup>3</sup> Queremos dejar constancia de que en Husserl está claro que esa primera persona no se reduce a los humanos (Cf. Husserl, 1952: 30-45; 55-93 [trad. cast. 2005: 59-76; 87-128]). Quizá somos los únicos que explícitamente hacemos fenomenología, pero no somos los únicos a los que se adecúa la legalidad de la experiencia. Así, por ejemplo, es evidente que nuestras mascotas, también viven su mundo primigeniamente como mundo-entorno (*Umwelt*), es decir, como aquello que les rodea, que eso que les rodea lo viven perceptivamente desde su cuerpo-propio, etc. Lo que es más, cuando vemos en familia, mi esposa y nuestra perrita, un filme cualquiera, es evidente que Canela también percibe la película y tiene experiencia de ella, aunque no de la misma manera que nosotros. Claramente pone atención a ciertas escenas, claramente en otras se duerme, a veces ladra con lo que pasa en la pantalla, a veces se emociona y sigue con atención, en otras ocasiones se aburre y se va a la terraza o por sus juguetes. Es evidente que también tiene una experiencia de ese fenómeno que llamamos cine. Para un texto donde se trabaja el mundo y la conciencia animal. Cf. Ziriñ Quijano, 2019.

<sup>4</sup> El término que utiliza es *nicht-orthodoxen* (Schnell, 2022).

que vive sus propias vivencias, sino siempre una subjetividad encarnada: “La presencia y la ausencia de objetos exteriores no son más que variaciones al interior de un campo de presencia primordial, de un dominio perceptivo sobre el cual mi cuerpo tiene potencia [*puissance*]” (Merleau-Ponty, 2001: 108). Del segundo –quien ciertamente también resalta la importancia de lo sensible y corpóreo, aunque por otras razones– rescatamos el hecho de que no sólo nos las tenemos que ver con fenómenos que se adecúan a la descripción, sino que hay otro tipo de «fenómenos» cuya particularidad es romper el esquema noesis-noema o, para decirlo como le gusta formularlo, *cogitum* que sobrepasa a su *cogitatio*, *ideatum* que desborda: “La idea del infinito tiene esto de excepcional: que su *ideatum* sobrepasa a su *idea*” (Levinas, 2006: 40). Del fenomenólogo belga, que precisamente eso que desborda la constitución, a lo que llama fenómeno-nada-más-que-fenómeno, nos remite al ámbito de lo previo, al ámbito de la preconstitución y la preconciencia. Al fondo de donde brotan los sentidos o, para decirlo en su lenguaje, el trasfondo salvaje desde donde se instituyen. Sintetizando con dos citas: “Lo que en Husserl permanece limitado al análisis intencional (es decir, a la descripción de las vivencias con base eidética) y en Heidegger al análisis de una ontología-fundamental de la existencia humana” (Schnell, 2022: 2), en las fenomenologías heterodoxas se transforma en análisis de lo presupuesto y no explicitado.

Pero lo que tienen en común esa diversidad de fenomenologías es que siguen compartiendo el impulso de su surgimiento: como una oposición a los reduccionismos, principalmente al reduccionismo naturalista, en donde todo se reduce a causalidad mecánica. ¿No es acaso evidente que lo verdaderamente importante se juega en la institución y apropiación de sentido, para usar lenguaje richiriano, de la experiencia y no en la experiencia como átomos, moléculas o partículas en movimiento o como si fuese algo que pasa en mi cerebro? Y, nuevamente, no es que se niegue el aspecto objetivo, pero se resalta que la experiencia no se reduce a ello. Asimismo, no es que las investigaciones de corte naturalista no puedan enseñarnos aspectos que de otra manera no veríamos y que en cierto sentido son fundamentales para enriquecer nuestra mirada de los fenómenos, sino que en fenomenología esos perfiles que nos pueden descubrir las ciencias siempre deben ser reconducidos a la experiencia en primera persona. Desde luego que esos otros aspectos también pertenecen a las cosas mismas, pero para un análisis fenomenológico no podemos quedarnos en una medición meramente objetiva y en una descripción en tercera persona. O, para decirlo en términos técnicos husserlianos, lo importante desde la perspectiva fenomenológica es la vivencia doliente o temporal (conciencia de) y no la sucesión cronométrica de momentos o las conexiones químicas o neuronales de mi cerebro que son la base material del dolor. Caracterizar de esta manera el proceder fenomenológico puede, sin embargo, confundir a las y los menos familiarizados y hacerles creer que, entonces, se busca investigar

lo subjetivo también *per se*. Pero justamente tampoco se trata de la subjetividad en su sentido empírico, a lo subjetivo también se le aplica lo dicho arriba: desde esta perspectiva lo que importa es la experiencia del cómo vivimos nuestra subjetividad.

Por ello no se trata de caer en un subjetivismo ingenuo, sino de atenerse a las cosas mismas tal cual se nos dan y dentro de los límites en los que aparecen (Husserl, 1976: 51-52; 2013: 129-130) y ellas mismas se nos muestran siempre desde perfiles [*Abschattungen*] subjetivos cuasi-infinitos e inagotables, pero nunca desde cualquiera, en cualquier orden y sin una legalidad en su aparecer. Así, los colores no pueden aparecer como sonidos o los sonidos como imágenes (al menos no en la percepción normal y cotidiana)<sup>5</sup>. Nada aparece como dado de una vez para siempre, sino siempre en un campo perceptivo que implica también uno temporal, espacial, rememorativo, desiderativo, imaginativo, etc., y siempre en correlación con la subjetividad ante quien aparece en correspondencia con el modo en que ella está dirigida. El recuerdo necesita de alguien que recuerda para darse, por ejemplo, aunque eso no implica que el que recuerda cree al recuerdo, sólo lo constituye; de hecho, normalmente es el recuerdo el que nos atrapa y no nosotros los que conscientemente lo despertamos. Y nunca vivimos únicamente un recuerdo, sino que siempre al vivirlo lo experimentamos rodeado de un trasfondo, de un horizonte interno y externo, por ejemplo, la emoción que nos despierta, lo que escuchamos mientras rememoramos, lo que empezamos a imaginar motivados por ese recuerdo, etc.

Sirva lo anterior para tener la cartografía desde la que este primer esbozo investigativo sobre el tema pretende partir. Como señala Merleau-Ponty (1996): "la filosofía contemporánea no consiste en encadenar conceptos, sino en describir la fusión de la conciencia con el mundo, su implicación en un cuerpo, su coexistencia con los otros y este es el asunto cinematográfico por excelencia"(87). Pues bien, lo que queremos hacer es desarrollar una estética del cine de corte fenomenológico<sup>6</sup> teniendo como ruta los siguientes puntos: 1) Una descripción fenomenológica de la experiencia cinematográfica, tanto desde el polo noético como noemático (o sea, subjetivo y objetivo, pero en tanto vividos por una subjetividad); 2) Una deconstrucción y reconstrucción de los procesos constitutivos, institutivos, hermenéuticos e históricos en los que se funda esa experiencia. De la manera en que entendemos la fenomenología, no podemos decir más, pues nuestra

<sup>5</sup> E incluso si fuese posible una percepción alterada ya sea en sueños, ensoñaciones, alucinaciones u otros tipos de conciencia alterada (ya sea por el trance, el uso de psicodélicos y un largo etcétera), también en esas experiencias hay una legalidad esencial del aparecer-darse de las cosas que se corroboraría en la descripción fenomenológica de ese tipo de experiencias.

<sup>6</sup> Sabemos que Husserl utiliza el término de estética en un sentido más amplio, semejante a Kant, o sea, como *aisthesis*. Sin embargo, aquí nos referimos a un campo más estrecho que tiene que ver con la experiencia de lo bello, lo cómico, lo sublime, lo grotesco, etc.

comprensión debe irse corrigiendo a sí misma, ampliando sus horizontes, modificando sus perspectivas, aclarando sus presupuestos, esclareciendo sus conceptos, siempre como resultado de la descripción fenomenológica concreta. Nuestro punto de partida para lograr un primer acercamiento a ese objetivo tan ambicioso es, inevitablemente, la descripción de nuestras propias vivencias.

### 3. DESCRIPCIÓN DE LA EXPERIENCIA CINEMATOGRAFICA EN LOS AUSENTES (2014) DE NICOLÁS PEREDA.

Me dispuse a ver esta película y al leer la escueta sinopsis que decía: “Un hombre de setenta y cuatro años, un día siente que ya no puede mantener toda la propiedad, por lo que decide venderla, sin embargo, necesita la firma de todos sus hijos que no están a su lado. En el viaje de búsqueda descubre las razones por las cuales su familia se ha disgregado a lo largo de los años”<sup>7</sup>. Me esperaba una historia lineal y común. No conociendo los otros trabajos del director, quedé gratamente sorprendido, pues la sinopsis nos cuenta una historia que nunca vemos tal cual, en el filme, al menos no directamente, como si lo que sus escenas nos fuesen mostrando fuese más bien la ausencia que rodea lo que se presenta. Los ausentes están efectivamente ocultos, aunque su no-presencia se nota, se palpa, se respira. El cineasta nos lleva a la intimidad y cotidianidad de la vida sencilla de un anciano encariñado con su casa, su jardín, el mundo-ambiente que lo rodea, el mar que está en la cercanía; apegado a sus costumbres, al compás en la que transcurren sus días y noches, a sus quehaceres cotidianos. El ritmo lento nos sumerge en un ambiente que tiene algo de onírico y algunas escenas –en las que la ventana está muy presente– me hicieron recordar a Béla Tarr, como si se hiciera un guiño al director húngaro, gesto fino y apreciable, sea voluntario o involuntario. Y justo la ventana que más aparece nos muestra un adentro y un afuera que –desde una perspectiva– es de suyo comprensible, pero desde otra, completamente irreal y, a la vez, implica un lugar intermedio, un punto de entrecruzamiento, un umbral que puede transitarse para entrar o salir. Adentro de la casa fluye la vida del viejo, pero ese acontecer sólo es posible por el jardín selvático que la rodea. La casa está cobijada por una naturaleza apacible y generosa, aunque por momentos parece indiferente. Se nos ilustra, con una extraña claridad y con una belleza gráfica loable, que la casa no son los ladrillos –en este caso bloques– que la conforman, ni es el techo de lámina ni son los muebles ni los utensilios ni el refrigerador, lo que, es más, ni siquiera la suma meramente numérica y cósmica de todos ellos: “Me implico con mi cuerpo entre las cosas, ellas coexisten conmigo como sujeto encarnado y esta vida entre las cosas no tiene

<sup>7</sup> Cf. Nicolás Pereda (2014), *Los ausentes* [película]. Film Tank, Tornasol Films, Ciné-Sud Promotion.

nada en común con la construcción de objetos científicos” (Merleau-Ponty, 2001: 216). No obstante, sin este substrato material, propiamente hablando, no existe casa, cuando menos no hay un hogar.

Podríamos jugar con las palabras y decir que la casa –en tanto suma de materiales que realmente la componen– es más que una simple adición de cualidades objetivas medibles y manejables; pero se transforma en un hogar gracias a que es habitada (vivida) por alguien, gracias a los sentidos que el anciano le da, gracias a que nuestro protagonista al habitarla, la llena de significados múltiples. Aunque resulta que ese hogar no sólo está vivificado por él, pues también está habitada por los ausentes, por aquellos que en algún momento compartieron los mismos cuartos, el mismo mundo-ambiente, por los que corrieron en el jardín, lloraron en el porche, se sentaron bajo la sombra de un árbol. Y esos que ahora están ausentes también dotaron de sentido al hogar, sus huellas están a la vista, aunque sea difícil descifrar hacia dónde conducen, pues justamente parecen huellas apenas perceptibles y que no nos dicen a dónde van. Rastros que lo único que nos sugieren son horizontes externos e internos de la experiencia que dejaron huella y que quedan abiertos, que nos hacen un guiño. En virtud de la manera en que está filmada, muchas escenas no se enfocan en algo preciso, sino en el mundo-ambiente en general, con los ruidos de los insectos, de las plantas, del viento que las agita, del murmullo lejano del mar (quizá ni siquiera se escuche realmente, pero las imágenes nos lo hacen sentir): “El problema es comprender estas relaciones singulares que se tejen entre las partes del paisaje o de él a mí como sujeto encarnado y mediante las cuales un objeto percibido puede concentrar en él mismo toda la escena o convertirse en la *imago* de todo un segmento de vida” (Merleau-Ponty, 2001: 64) y para patentar esto nada mejor que la descripción fenomenológica experiencia cinematográfica. Nuestros análisis nos muestran la vida de un anciano apacible que no podría ser contada desde meras legalidades causales materiales objetivas o subjetivas empíricas (procesos neuronales), sin perder toda la belleza de lo que le rodea, sin que le quitáramos los significados que convierten a la casa en su hogar, o sea, sin que perdiéramos la importancia del cómo y no sólo del qué. Lo que justamente las imágenes-movimiento nos muestran en cómo vive su mundo-entorno, su mundo-propio y su mundo-compartido, que está lleno de las huellas de los otros, de los ausentes.

De pronto el lugar del anciano es tomado por un joven, la casa pasa a ser habitada con una nueva capa de sentido, sin que las anteriores se pierdan, como si se traslaparan. Ahora él hace de la casa su hogar, mora en sus cuartos, cocina en sus ollas, se mira en sus espejos. Cual si repentinamente la casa hubiera cambiado de dueño y uno se preguntará ¿sigue siendo la misma casa? ¿Sigue siendo el mismo hogar? Desde una perspectiva no, pues quien la habita ya no es la misma persona; pero desde otra sí, pues su sentido lo cobra justamente por el hecho de que sea habitada por alguien y, desde luego, por los otros, *los siempre ausentes y paradójicamente presentes en*

*su ausencia*. Así se nos hace patente que los sentidos con los que son vividas las experiencias no se agotan en una persona y su singularidad, aunque la experiencia –la vida misma– requiera siempre alguien concreto y en primera persona que la vive de cierta manera. ¿Qué sería de las habitaciones, de los muebles, del más mínimo detalle, sin aquellos que los posibilitaron? Con esto también se nos abre la sospecha de que hay distintos tipos de ausencias y presencias, pues estas no son únicamente directas —aquellos hijos que menciona la sinopsis— sino los otros ausentes, aquéllos de los que sólo nos queda su trabajo cosificado, por ejemplo, en el ventilador que hace más soportable las tardes o mañanas calurosas. Y también nos insinúa otro tipo de ausencia, la de los demás animales no-humanos que escuchamos siempre entorno de la casa, que son parte de ella como aquello que la rodea y que habitan el «afuera». Todo ante la mirada de una pantalla objetivamente plana: “y la textura imaginaria de lo real está ahí dondequiera que miremos, como el revestimiento de la vista” (Cooper, 2024: 273).

122

Repentinamente, hay una escena en la que la casa es derrumbada y las conmovedoras imágenes nos presentan una máquina haciendo añicos las paredes, los techos, el sustrato material que posibilitaba el hogar. Pero la casa –como señalé arriba– había creado un adentro-afuera superficial, sólo perceptible para aquellos que la habitaban porque al ser derrumbada, da paso nuevamente a la naturaleza que siempre estuvo habitando el exuberante jardín y que, por ende, también habitaba esa casa, los alrededores, la cobijaba en sus sombras, en sus movimientos, en sus interacciones, en sus ruidos y silencios; ese umbral que servía de tránsito se ha roto y se han fusionado adentro y afuera. Así miramos cómo la naturaleza también habita las casas, los bichos, los reptiles, las bacterias, los caracoles, las plantas también la habitan a su manera, dándole su propio sentido y, de forma análoga a la diferencia casa-hogar, la naturaleza no es la mera suma de aquello vivo en sentido orgánico, fisiológico y mecánico, sino algo más, algo que remite a un mundo-entorno más amplio y más allá de lo humano, en el cual ese mundo-entorno está lleno de otros significados que depende del modo en que es vivido esa naturaleza (medioambiente) por los demás vivientes. Termino señalando la enorme tristeza que provocó en mí la cinta al hacerme visible lo desolador que son nuestras ciudades en comparación con lo acogedor de esa sencilla casa. Un ciego y demoledor urbanismo en México se ha impuesto en todas las manchas urbanas, las llena de concreto, destruye todo rastro de vegetación, destruye los demás sentidos que le dan al mundo-ambiente los demás vivientes. ¡Qué desconsuelo que los jardines –cuando acaso existen– no asemejen aquella pequeña jungla del patio trasero! Pero, ¡que desgracia que nuestros parques no se parezcan a un bosque nativo y tengan esas horribles formas de pasto y alguna que otra planta por aquí y por allá, en lugar de plantas en todos los estratos mezclándose para permitir que la naturaleza sea el hogar de infinidad de vivientes! Como si hubiese una torpe obsesión por volver todo un adentro –de la ciu-

dad, en este caso— y no nos diéramos cuenta de que es un falso adentro, ya que sólo es posible por aquel afuera que lo cobija, lo rodea, lo posibilita, le da vida y, en cualquier momento, puede aniquilar.

Vivir no es un mero suceder cronológico de acontecimientos que me pasan, sino justamente un saberse viviendo, un ser afectado por aquello que fluye, no en tanto mero espectador, sino en tanto que actor del entrelazamiento temporal de las vivencias, precisamente como el fenomenólogo francolituano nos enseñó: todo vivir es un vivirse: “Ella [la conciencia], que nos hace presentes los objetos, está presente a sí misma, *se siente, se vive*. El término «vivir» designa la relación prerreflexiva de un contenido consigo mismo. Puede convertirse en transitivo (vivir una primavera), pero es, antes que nada, reflexivo (...) la conciencia que es conciencia del objeto, es conciencia no-objetivante de sí, *se vive*, es vivencia [*Erlebnis*]” (Levinas, 1967: 206)<sup>8</sup>. A esto quisiéramos agregar que nuestra descripción fenomenológica de la experiencia cinematográfica nos lleva a afirmar que el cine es como un espejo de otro espejo, como una reflexión sobre la reflexión, como un dirigir la mirada sobre el hecho de dirigir la mirada a... Gracias a la experiencia cinematográfica, la o el espectador puede experimentar esos sentidos, ese mundo-propio, mundo-compartido, mundo-ambiente; ese adentro-umbral-tránsito-afuera que hemos descrito. E incluso las o los más convencidos mecanicistas, naturalistas y fisicalistas —si es que quieren disfrutar de cualquier película— no puede reducir su experiencia a meras leyes mecánicas, sino que tienen que aceptar dejar de lado sus presupuestos y adquirir la postura corporal y existencia adecuada para poder asistir a un espectáculo conmovedor, nostálgico, trágico, alegre o cómico. Al ver una película ni se están viendo ondas visuales, ni procesos mentales y claramente lo importante no son las conexiones neuronales —aunque sean el sustrato material que hacen posible mi experiencia— que explican cómo percibo y qué pasa en mi cerebro. Todas las leyes físicas, ópticas y neurológicas —si bien no ausentes porque son el estrato objetivo del fenómeno— pasan a un segundo plano, para dejar espacio al acontecimiento del cine. Quien pretende reducir la vida a procesos mecánicos o neuronales es incapaz de asistir al milagro de una escena de Tarkovsky.

#### 4. ESCLARECIMIENTO DE LA DESCRIPCIÓN Y REFORMULACIÓN DE LOS HORIZONTES ABIERTOS

¿Qué ganamos con este ejercicio que acabamos de hacer? ¿Cómo interpretarlo y ordenarlo de manera que nos ofrezca un sentido coherente y útil para nuestro propósito de un esbozo de una fenomenología del cine? ¿No nos hemos perdido en una descripción demasiado personal que nos aleja de las estructuras esenciales (o invariables) que hacen posible

<sup>8</sup> Cursivas nuestras.

la experiencia? ¿Cómo podemos afirmar que efectivamente vemos eso al ver la película? ¿Cómo conciliamos esta descripción con alguna otra? Probablemente si le pidiéramos a alguien más hacer una descripción de sus vivencias al ver la misma película, nos daría una narración completamente diferente y no plenamente coincidente con la nuestra. ¿Pero acaso no estaríamos hablando del mismo film? ¿Cómo son posibles esas variaciones? Hasta aquí, confesamos que no habíamos leído textos que fueran explícitamente sobre fenomenología del cine y nos pareció que se volvía una tarea imprescindible para poder hacer el esclarecimiento de nuestra propia descripción fenomenológica. Nos centramos en cuatro artículos que consideramos los más relevantes de lo que consultamos<sup>9</sup>, uno de Sarah Cooper (2024), otro de Guillermo Pérez la Rotta (2005), uno más de Vivan Sobchack (2016) y, por último, el clásico de Merleau-Ponty (1996: 70-88). Gratamente nos sorprendieron las coincidencias e igualmente nos asombramos de todos los puntos ciegos de nuestro ejercicio. Así, primero exponemos la parte en la que sentimos hay coincidencias o convergencias, aunque éstas sean enunciadas de manera distinta. Después, señalamos las divergencias que también se nos hicieron patentes.

#### 4.1 CONVERGENCIAS

Nuestra confrontación-apropiación<sup>10</sup> con esos textos nos corrobora, en primer lugar, que la descripción de la experiencia cinematográfica nos enseña mucho de la percepción en general y de cómo en ella se hace particularmente patente que nuestra experiencia no podemos reducirla a meros contenidos objetivos, medibles y cuantificables, sino que implica toda una serie de horizontes, empezando por el hecho de que siempre es una subjetividad encarnada y fácticamente situada la que vive sus propias vivencias. Para decirlo con Merleau-Ponty (1996) —y en esto coinciden los demás—: “es por la percepción que podemos comprender la significación del cine: el *film* no se piensa, se percibe” (86). Así, factualmente —en sentido fenomenológico de evidencia en persona— se nos comprueba que la percepción siempre se da en perfiles, rodeada de ensombrecimientos de esos perfiles (en ambos casos una manera distinta de traducir *Abschattung*) y que nunca tenemos experiencia de las cosas desde todos los perfiles, perspectivas y ángulos al mismo tiempo. Nuestra percepción está egocentrada y corporeocentrada —justo en primera persona— porque es desde el modo en cómo vivimos nuestro mundo-entorno que tenemos experiencia y

<sup>9</sup> Reconocemos que para nuestro propósito nos falta un estudio, confrontación y apropiación mucho más amplios de la bibliografía que hay sobre el tema. Pero siendo un boceto, nos parece suficiente para permitir ubicarnos y posicionarnos.

<sup>10</sup> No queremos marcar punto por punto con citas textuales de alguno de esos autores o autoras, pero cualquiera que los lea y los confronte con nuestro escrito, creemos los identificará sin problema.

vamos describiendo eso que nos aparece como lo que nos rodea y eso que nos rodea lo vamos confirmando y rechazando según los horizontes desde donde nos aparece. En segundo lugar, la percepción nunca se da de manera aislada, entre un objeto y un sujeto que flotan sobre la nada y que están uno frente a otro, sino siempre se da entramada en horizontes internos y externos, en un primer plano veo las escenas que describo, las cuales llevan implícitas sus horizontes internos y externos de su entorno, pero estos también se fusionan con mis horizontes internos y externos que acompañan mi experiencia cinematográfica y que no forma parte propiamente del filme, pero sí de la vivencia.

En tercer lugar, eso que vemos, eso que atrapa nuestra atención al mirar una película cualquiera, también está en relación con otros perfiles y horizontes no meramente perceptivos, aunque formen parte de ellos, sino que son horizontes simbólicos, culturales, emocionales, imaginativos, de la fantasía; es decir, al experimentar una cinta no sólo vivenciamos lo que nos narra mediante imágenes en movimiento y sonidos, sino que a través de ella vivimos eso que vemos de tal manera que se nos hacen también presentes, si es que ponemos atención, las sedimentaciones, habitualidades, valoraciones, convicciones de nuestra propia vida. Se despiertan algunos recuerdos, se fusionan con la imaginación que empieza a variar las escenas y hasta se abre nuestra fantasía a nuevas posibilidades nunca hechas expresas. Por ejemplo, cuando una escena me hizo pensar en Béla Tarr, ¿no es evidente que eso tiene que ver más bien con la huella que dejó en mí su cine y que ahora me hace encontrarla presente en otras películas? Con esto se confirman nuestras sospechas de que una fenomenología del cine abarca tanto la descripción como el rastreo de la génesis de la constitución de eso que nos permite describir así y asá, pues tanto estamos describiendo nuestra experiencia, como reconstruyendo la génesis e historia de esa descripción. No se trata sólo del filme, la historia que me narra y nosotros como espectadores; sino de dirigir la mirada fenomenologizante a nuestra experiencia que abarca la vivencia en su totalidad.

En cuarto lugar, nos parece que nos topamos con una curiosa paradoja –al menos en apariencia– que es la siguiente: la cinta tiene que, de alguna manera, ser la misma y, a la vez, de alguna otra, varias, múltiples; es decir, tiene que haber un núcleo experiencial que sea lo suficientemente amplio para que nos permita toda esa diversidad de maneras de ser vivido, pero tampoco puede ser tan ancho, pues entonces el cine se convertiría en la vida misma. Es decir, debe permitir un adentro-umbral-tránsito-afuera que no están fijados de antemano y de una vez para siempre, sino que son móviles y relativos a la mirada fenomenologizante. A esto se nos ocurre llamarle realismo perspectivista fenomenológico<sup>11</sup> –de bote pronto– y nos conduce a la quinta y última constatación que hacemos: la experiencia cinematográ-

<sup>11</sup> Como están de moda los realismos especulativos, quizá también podríamos llamarle realismo-fenomenológico especulativo.

fica nos enseña perfiles –y horizontes externos e internos de esos perfiles– que de otro modo habrían pasado desapercibidos. Lo que, es más: nos hace darnos cuenta de aspectos de experiencias que hemos vivido, que de otra manera no habríamos podido descubrir y nos hace también vivenciar otros perfiles que nos permanecían escondidos: “Mi percepción no es, entonces, una suma de datos visuales, táctiles, auditivos, percibo, con todo mi ser, de una manera indivisa; aprehendo [*saisir*] una estructura única de las cosas, una única manera de existir que habla, a la vez, a todos mis sentidos” (Merleau-Ponty, 1996: 73). La experiencia cinematográfica nos hace darnos cuenta del devenir de nuestra propia vida y de que somos nosotros los que vivimos ese devenir. No sólo vemos reflejada nuestra vida en la cinta, sino que la experiencia de ella nos hace ampliar nuestros horizontes, enriquece nuestra percepción y amplía el campo de nuestra experiencia.

¿Habríamos visto nuestros propios anhelos, sueños, recuerdos como algo que en cierto sentido se entrelaza con el mundo-entorno [*Umwelt*], el mundo-propio y el mundo-compartido, desde distintos perfiles según desde donde es vivido? Precisamente por eso decíamos que el cine tiene algo de un espejo frente a otro espejo, pues multiplica los perfiles y los horizontes que rodean nuestra propia experiencia y nuestra existencia encarnada. Hace posible que nos compadezcamos de algo que ni siquiera formaba parte del horizonte lejano que nos rodea, puede hacer que simpaticemos con algo, nos sensibilicemos con otra cosa, nos encolericemos respecto de algo más y un largo etcétera. Es decir, nos hace posible vivir infinidad de perfiles de la experiencia que de otra manera nos habrían pasado desapercibidos o no podríamos haber vivido.

#### 4.2 DIVERGENCIAS:

La primera gran diferencia –la cual consideramos sería nuestra aportación– para nosotros se corrobora que en la manera en la que describimos nuestras vivencias cinematográficas ya va implícito el modo en que comprendemos e interpretamos nuestra propia existencia, las concepciones que tenemos del amor, de lo bello, de lo desagradable, de lo terrible. Es decir, se corrobora que tanto nuestra experiencia como la descripción que hacemos de ella ya es siempre hermenéutica y nunca la realiza un sujeto neutro, atemporal, ahistórico y desencarnado ante el cual la película fuese un espectáculo que le deja completamente indiferente. Si bien las autoras y autores que tomamos como referencia específica para nuestra fenomenología del cine resaltan que efectivamente no sólo vemos fotogramas, sino que nos vivimos a nosotros mismos en lo que esos fotogramas nos provocan, nos enseñan, nos ocultan, esto lo hacen más bien resaltando la parte de la existencia encarnada y situada; pero casi sin hacer referencia a ese trasfondo hermenéutico (con excepción de Guillermo Pérez La Rota). Así que nuestra sugerencia para complementar esta tarea va en esa dirección: una fenomenología-hermenéutica de la experiencia cinematográfica.

De este modo podemos ampliar el marco explicativo y referencial del por qué la manera en que cada quién contaría lo visto y vivido por sí, no coincide plenamente, ni puede coincidir a plenitud, con la descripción de otra persona, pero a la vez coincide (justamente, necesitaríamos hablar de grados de plenificación y, además, de fusión de horizontes tanto perceptivos como hermenéuticos).

Así, gracias a la descripción de la experiencia fílmica se vuelve posible no sólo ampliar nuestros horizontes vivenciales y existenciales, sino también hermenéuticos, pues la vivencia cinematográfica nos hace reafirmar, rechazar, poner en duda, reestructurar, nuestras propias creencias, nuestras propias convicciones, nuestras valoraciones, no sólo desde los horizontes perceptivos, sino desde el trasfondo hermenéutico de la comprensión que tengo del ser de mi propia existencia. Nos hace tener que ocuparnos, preocuparnos y cuidar de la comprensión e interpretación que tenemos tanto de nosotros mismos, como de los otros y del mundo-ambiente; nos hace visible que estamos viendo e interpretando desde una concepción y cosmovisión específica. “La historia, en realidad, se hace cuerpo en la apreciación del espectador, es allí donde se vuelve positivamente un universo imaginario que tiene las propiedades de la vida real, es allí donde se totaliza y es fecundada por el espíritu de quien la contempla” (Pérez La Rotta, 2005: 84).

La otra gran divergencia, hay aspectos que nosotros no logramos vislumbrar y que nos habían pasado completamente desapercibidos sin los artículos citados y nos parece debemos buscar cómo integrar en un segundo intento por hacer un boceto más completo de esta fenomenología-hermenéutica –sería mejor llamarla así– del cine. Lo que se nos reveló como una gran carencia, fue que nuestra descripción se enfoca demasiado en el polo noético de la experiencia, aunque resaltemos todos los matices aquí expuestos, y deja de lado casi como inexistente –más bien, como presupuesto ni siquiera mencionado– el polo noemático, es decir, la cinta propiamente hablando y los mecanismos que se utilizan para despertar en el espectador ciertas respuestas emocionales, corporales y quizá hasta hermenéuticas. Ya sea por el montaje, la cámara, el desfase del sonido e imágenes, la iluminación, etc. En otras palabras, nos falta el análisis de lo que Vivian Sobchack (2016) “[p]ropone llamar ‘cuerpo del filme’, es decir, el otro lado material y existencial de la visión que ve/visión vista” (70). En nuestra terminología: el cuerpo del filme es el noema de la experiencia cinematográfica<sup>12</sup>. Y si no fuimos si quiera capaces de notar estos matices es porque desconocemos del tema y nos obliga a comprometernos a resarcir esa carencia. De igual manera, Merleau-Ponty (1996) hace esto, aunque de manera más indirecta, confrontándose con el estudio de críticos de cine y las coincidencias y puntos de encuentro con la fenomenología. Por último, queremos ofrecer una mención especial para Vivian Sobchack, en quien encontramos una te-

<sup>12</sup> También Cooper (2024) y Pérez La Rotta (2005) lo hacen al resaltar algún aspecto técnico en específico.

oría ya mucho más terminada de una fenomenología del cine e incluso nos abrió los ojos a otros horizontes que nos parecen fundamentales a seguir, principalmente, la tematización, análisis, descripción, reflexión de las funciones operativas que tiene la cámara en la experiencia cinematográfica. ¿No tendríamos que atribuirle funciones subjetivas ya propiamente no-humanas o más allá de lo humano o, cuando menos, transhumanas?

##### 5. CONCLUSIONES. HACIA UNA FENOMENOLOGÍA-HERMENÉUTICA DEL CINE

Para finalizar, quisiéramos cerrar poniendo una duda sobre nuestro propio ejercicio descriptivo y el de los autores y autoras con las que nos confrontamos, pues lo que a nuestros ojos se confirma, tiene que ver con la manera particular en la que cada quien ha comprendido y se ha apropiado de la fenomenología. ¿No nos enseñaría otra cosa si es que la hubiésemos entendido de otra manera? ¿No más bien lo que corrobora nuestra descripción son las convicciones que tenemos de la fenomenología, lo que consideramos que es, la manera en que debe realizarse, etc? ¿No tendríamos también que hacer un trabajo de desmontaje o deconstrucción, para decirlo con Derrida, de nuestros propios conceptos operantes y de los conceptos operantes de los demás? ¿Qué es lo que hay detrás de esa manera de tematizar? Esto, por un lado, nos sorprendió y, por otro, nos tranquilizó, pues al parecer es inevitable a cualquier intento de hacer una fenomenología del cine. En todo caso, si de algo estamos convencidos es que todas estas aristas que aquí empiezan a divisarse y a tomar forma, no se hubieran hecho presentes de no ser porque intentamos hacer fenomenología desde nuestra propia experiencia cinematográfica: por ello sostenemos que la manera apropiada de ir perfeccionando y delimitando de mejor manera estas ideas que aquí solamente esbozamos, sería mediante el ejercicio descriptivo guiado por cada vez más películas y la confrontación con más textos sobre el tema, para en ese ejercicio confirmar, reformular, desestimar, verificar y estructurar una posible fenomenología-hermenéutica de la experiencia cinematográfica.

Pero, ¿no al hablar de esta manera estamos diluyendo casi por completo la diferencia entre descripción fenomenológica de cualquier experiencia y experiencia cinematográfica? ¿Cómo delimitarla y evitar que termine por fusionarse con la propia vida? ¿Acaso no con esta manera de proceder la fenomenología misma terminaría siendo equivalente a una fenomenología del cine? ¿No acaso por esta vía acabaríamos percibiendo, comprendiendo e interpretando la vida desde el cine y no al revés? ¿Por qué nos parece que existe este riesgo? En esto último hay algo de verdadero, pues nosotros mismos, por ejemplo, nunca habíamos vivido una puesta de sol hasta que vimos *Luz silenciosa* de Carlos Reygadas (2007). Después de esa experiencia, cuando asistimos a una puesta de sol, estamos haciéndolo desde el trasfondo de esa primera experiencia que reinterpretemos y re-

significamos. O sea, la experiencia fílmica enriqueció nuestra experiencia en los términos más amplios posibles. Para decirlo con otras palabras: "El juego entre la transparencia y la opacidad es el devenir de un sujeto que nunca está quieto, y es el que es, en el dinamismo de unas figuras que le vuelven a renovar como presencia los misterios de su existencia" (Pérez La Rotta, 2005: 85).

De esta manera, también podemos sospechar de la potencia que tiene el cine para transmitir cosmovisiones y moldear nuestra propia experiencia, sensibilizarnos a ciertas cosas y no a otras, empujar nuestra comprensión e interpretación hacia ciertos matices y no otros junto con todo lo que les rodea, a saber, valoraciones, convicciones, sentimientos, emociones y un largo etcétera. Esto es algo que no debiéramos menospreciar y que es tarea de la filosofía tematizar. Aquí nos parece, por un lado, que debemos que regresar al principio de todos los principios (Husserl, 1976: 51-52; 2013: 129-130), atenernos a las cosas mismas dentro de los límites en los que se dan, o sea, los conceptos que priorizamos y la manera misma de describir debe tener sustento en las descripciones fenomenológico-hermenéuticas fílmicas. Por otro lado, nos hace preguntarnos si no valdrían la pena incluir análisis complementarios a los fenomenológicos para desentrañar lo que está en disputa en ese amplio campo que el cine trastoca de nuestra experiencia y nuestra comprensión, de ahí que sea una poderosa herramienta propagandística para imponer ciertas ideas y hacerlas dominantes. ¿Habríamos podido hacernos visible todo esto sin la descripción fenomenológica concreta? Creemos que no y por ello no pensamos que sean actividades opuestas, sino complementarias, descripción fenomenológico-hermenéutica y deconstrucción de los presupuestos y los trasfondos de esta.

REFERENCIAS

- ALONSO PÉREZ, Diego Ulises (2024), "Diacronía y sincronía del tiempo" en *Husserl, Heidegger y Levinas*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, SB.
- COOPER, Sarah (2024), "Merleau-Ponty y el cine: documentando la imaginación.", trad. Leandro Marín Sánchez, en *Revista Filosofía*, UIS 23 (2): 265–281. <https://doi.org/10.18273/revfil.v23n2-2024002>
- HEIDEGGER, Martin (1979), *Prolegomena zur Geschichte des Zeitbegriffs* (Sommersemester 1925), Gesamtausgabe 20, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann. (Trad. cast. 2006, *Prolegómenos para la historia del concepto de tiempo*, trad. Jaime Aspiunza, Madrid, Alianza Editorial).
- HEIDEGGER, Martin (1977), *Sein und Zeit* (1927), ed. Friedrich Wilhelm von Herrmann, Gesamtausgabe 2, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann. (Trad. cast. 2003, *Ser y tiempo*, trad. Eduardo Rivera, Madrid, Editorial Trotta).
- HUSSERL, Edmund (2001), *Die 'Bernauer Manuskripte' über das Zeitbewußtsein* (1917/18), ed. Rudolf Bernet y Dieter Lohmar, Hua. XXXIII, Dordrecht, Kluwer Academic Publishers.
- HUSSERL, Edmund (1976), *Ideen zur einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*. Erstes Buch: *Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*, ed. Karl Schuhmann, Hua. III, La Haya, Martinus Nijhoff. (Trad. cast. 2013, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. Libro primero: *Introducción general a la fenomenología pura*, trad. Antonio Ziri6n Quijano, México, FCE).
- HUSSERL, Edmund (1969), *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstesens* (1893-1917), ed. Rudolf Boehm, Hua. X, La Haya, Martinus Nijhoff. (Trad. cast. 2002, *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*, trad. Serrano de Haro, Madrid, Editorial Trotta).
- HUSSERL, Edmund (1952), *Ideen zur einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*. Zweites Buch: *Phänomenologische Untersuchungen zur Konstitution*, ed. Marly Biemel, Hua. IV, La Haya, Martinus Nijhoff. (Trad. cast. 2005, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. Libro segundo: *Investigaciones fenomenológicas sobre la constitución*, trad. Antonio Ziri6n, México: FCE).
- LÉVINAS, Emmanuel (2006), *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Paris, Librairie Générale Française. (Trad. cast. 1977, *Totalidad e infinito: Ensayo sobre la exterioridad*, trad. Daniel Guillot, Salamanca, Editorial Sígueme).
- LÉVINAS, Emmanuel (1967), "Intentionalité et sensation", en *Découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Paris, éditions J. Vrin. (Trad. cast. 2009, *Descubriendo la existencia con Husserl y Heidegger*, trad. Manuel E. Vázquez, Madrid, Editorial Síntesis).
- MERLEAU-PONTY, Maurice (2001), *Phénoménologie de la perception*, Paris, Éditions Gallimard. (Trad. cast. 1993, *Fenomenología de la Percepción*, trad. Jem Cabanes, Barcelona, Planeta-Agostini).
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1996), "Le cinéma et la nouvelle psychologie", en *Sens et non-sens*, Paris, Éditions Gallimard.
- PEREDA, Nicolás (2014), *Los ausentes* [película]. Film Tank, Tornasol Films, Ciné-Sud Promotion.

- PÉREZ LA ROTA, Guillermo (2005), "Cine y fenomenología", en *Acta Fenomenológica Latinoamericana* 2: 76–88.
- REYGADAS, Carlos (2007), *Luz silenciosa* [película], Mantarraya Producciones, No Dream Cinema, Bac Films, Estudios Churubusco, arte France Cinéma, FOPRO-CINE, Motel Films, IMCINE, Ticoman
- SCHNELL, Alexander (2013), "Temporalidad y afectividad en la fenomenología de Marc Richir.", trad. Pablo Posada Varela, en *Eikasia. Revista de Filosofía* 47: 449–466.
- SCHNELL, Alexander (2022), *Marc Richir und die spekulative Phänomenologie*, Wuppertal, Bergische Universität Wuppertal. <https://aschnell.eu/wp-content/uploads/sites/7/2022/10/Richir-und-die-spekulative-Phaenomenologie.pdf>
- SOBCHACK, Vivian (2016), "The Active Eye (Revisited): Toward a Phenomenology of Cinematic Movement", en *Studia Phænomenologica* 16: 63–90.
- ZIRIÓN QUIJANO, Antonio (2019), "Cuerpo animal y mundo animal. Fenomenología en el borde de la empatía", en *Devenires*, XX, 40, pp., 137-156.