

**MOVIMIENTO DE LA REPRESENTACIÓN:
MERLEAU-PONTY Y EL CINE COMO MODELO ONTOLÓGICO**

**MOVEMENT OF REPRESENTATION:
MERLEAU-PONTY AND CINEMA AS ONTOLOGICAL MODEL**

Jorge Nicolás Lucero

Universidad de Buenos Aires/ CONICET, Argentina
lucerojn@hotmail.com

Resumen: El artículo propone analizar los breves estudios que Merleau-Ponty ha hecho en torno al séptimo arte y evaluar la afinidad entre los mismos y su propuesta fenomenológica. Tematizando las nociones de temporalidad y movimiento junto con sus consideraciones sobre el cine, sostendremos que el filósofo encuentra en la experiencia fílmica no sólo una expresión mayor del hombre como ser en el mundo, sino también un modelo para redefinir el tiempo y el movimiento más allá de las condiciones dadas por el pensamiento objetivo. Asimismo, sostendremos, gracias al análisis del movimiento fenomenal, una primacía ontológica del movimiento de la que también da cuenta el cine.

Abstract: The article proposes to analyze the briefs studies Merleau-Ponty have done around the seventh art and to evaluate the affinity between them and his phenomenological proposal. Focusing attention on the notions of temporality and movement in conjunction with his cinema conception, we hold that the philosopher finds in film experience not only a main expression of the mankind as being in the world, but also a model for redefining time and movement beyond objective thought's conditions. Furthermore, we hold, thanks to the phenomenal movement's analysis, an ontological primacy of movement that is reported by cinema, too.

Palabras clave: Cine | Merleau-Ponty | Movimiento | Temporalidad

Key Words: Cinema | Merleau-Ponty | Movement | Temporality

En el capítulo IV de *La imagen-movimiento*, Deleuze escinde la naturaleza del cine de la teoría fenomenológica, pues, ésta última establece como norma la percepción natural y sus condiciones que operan como "coordenadas existenciales", mientras que el cine contraria la fórmula de la intencionalidad "toda conciencia es conciencia de algo", para hacer un mundo "que deviene su propia

imagen"¹. Esta extrapolación continúa siendo sostenida incluso por autores fenomenológicos como Daniel Giovannangeli, quien en *El retraso de la conciencia*, siguiendo las tesis deleuzeanas, pone al cine como una frontera al sostener que en el séptimo arte se manifiesta una coexistencia entre pasado y presente por encima de una sucesión o flujo del tiempo que defendería la concepción fenomenológica de la temporalidad, concluyendo, así, que "en efecto, el cine opone a la temporalidad fenomenológica —a la forma del *presente viviente* que la domina— una formidable resistencia"². Ciertamente, esta resistencia se pone de manifiesto en los escritos fenomenológicos de Sartre, cuyos análisis sobre la imagen omiten cualquier consideración sobre la imagen fílmica³. Empero, tanto Giovannangeli como Deleuze sostienen sus conclusiones tomando como punto de partida un pasaje que se encuentra al inicio de la Primera parte de *Fenomenología de la percepción*:

Cuando en una película la cámara apunta hacia un objeto y éste se acerca hacia nosotros apareciendo en primer plano, podemos recordar que se trata del cenicero o de la mano de un personaje, [pero] no lo identificamos efectivamente. Es que la pantalla no tiene horizonte. Al contrario, en la visión, yo apoyo mi mirada sobre un fragmento de paisaje, él se anima y se despliega, los otros objetos se alejan al margen y entran en sueño, pero ellos no dejan de estar allí. [...] El horizonte es, entonces, lo que asegura la identidad del objeto en el curso de la exploración⁴

El fragmento Merleau-Ponty enuncia una división contundente e inconciliable entre la visión natural y lo que aparece en una película, dado que una imagen en la pantalla carecería de horizontidad. Sin embargo, es desafortunado y precipitado afirmar que para la fenomenología, y en particular para Merleau-Ponty, el cine carezca sin más del horizonte espacial que permite dar identidad a lo percibido. Por el contrario, sería necesario sostener que este pasaje tiene fines heurísticos para introducir la relevancia del concepto de horizonte en el análisis fenomenológico que propone la obra. El hecho que el curso de un film

¹ Deleuze, Gilles. *L'image-mouvement. Cinéma 1*, Paris : Minuit, 1983, p. 84. Las traducciones de las citas son mías en todos los casos.

² Giovannangeli, Daniel. *Le retard de la conscience*, Bruxelles: Ousia, 2001, p. 95.

³ Cf. Sartre, Jean-Paul. *L'imagination*, Paris. P. U. F., 1936; *L'imaginaire : psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard, 1986 (1940). Debe advertirse que esta omisión sartreana corresponde a su etapa fenomenológica pero no a su pensamiento de juventud, donde ha dejado asentada una filosofía del cine, con ciertas intuiciones cercanas a la posterior propuesta de Deleuze, en su trabajo monográfico *Apología del cine*. Cf. Sartre, J-P. "Apologie du cinéma. Défense et illustration d'un art universel", en *Écrits de jeunesse, textes rassemblés, établis présentés et annotés par Michel Contat et Michel Rybalka*, Paris: Gallimard, 1990, pp. 388-404.

⁴ Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*, Paris. Gallimard, 1945, p. 82. Cit. en Giovannangeli, D., *op. cit.*, p. 81.

disponga de lo aparece o deja de aparecer en él no permite derivar de suyo una a-horizonticidad, sino que los elementos fácticos del cine —la cámara, la pantalla— son útiles para mostrar lo que la percepción supera. Como ha sostenido Benjamin Labé sobre este pasaje, la supuesta falta de horizonte en el primer plano aísla lo que se presenta en él del resto, pero ello no anula una continuidad y una remisión de lo percibido en el montaje⁵.

Otra razón igualmente importante para no tomar *à la lettre* este pasaje está en el seno de la obra merleau-pontiana: durante el mismo año de publicación de *Fenomenología de la percepción*, el filósofo realiza dos trabajos en torno al cine. En primer lugar, en marzo de 1945 dicta en el flamante IDHEC (Instituto de Altos Estudios Cinematográficos, que formó al director Alain Renais, entre otros) la conferencia “El cine y la nueva psicología”, la cual es publicada años después en *Los tiempos modernos* y posteriormente en *Sentido y sinsentido*⁶. Por otra parte, en octubre del mismo año aparece en la revista *La pantalla francesa* un breve artículo suyo titulado “Cine y psicología”, donde continúa algunas ideas de la conferencia, orientándose a un público más amplio⁷. Posteriormente, en *El mundo sensible y el mundo de la expresión*, las notas del primer curso dictado en el Collège de France durante 1953, se puede observar otro análisis sobre el cine que resignificará los trabajos mencionados.

Estos escritos cuestionan la segregación de la imagen cinematográfica que sugiere la lectura sesgada del pasaje citado. El cine, por el contrario, se mostrará como una expresión artística capaz de clarificar la naturaleza de la percepción, y por sobre todo, mostrarse como un aliado de la ontología fenomenológica. Con ello, es posible replantear la posición sobre el estatuto ontológico del cine: ¿se opone éste, en sentido estricto, a la temporalidad fenomenológica? ¿El cine es sólo un medio artificial para reproducir movimiento? Según Merleau-Ponty, un film escapa a su condición tecnológica como representación del movimiento para devenir “una nueva manera de simbolizar el pensamiento, un movimiento de la representación”⁸. Cuando el filósofo sentencia que “un film no

⁵ Labé, Benjamin. “Le cinéma selon et à l’insu de Merleau-Ponty”, en Carbone, Mauro (ed.), *L’empreinte du visuel: Merleau-Ponty et les images aujourd’hui*, Genève: Metis Presses, 2011, p. 147.

⁶ Merleau-Ponty, Maurice. “Le cinéma et la nouvelle psychologie”, en *Les temps modernes*, Vol 3, nro. 26, novembre, 1947, pp 930-943; *Sens et non-sens*, Paris, Gallimard, 1996 (1948), pp. 61-75. Me remito a esta última edición.

⁷ Merleau-Ponty, M. “Cinéma et psychologie”, en *L’écran français*, nro. 17, 24 octobre 1945, pp. 3-4; en Carbone, Mauro, Dalmaso, Anna C., Franzini, Elio (eds.) *Merleau-Ponty e l’estetica oggi*, Cahier du Chiasmi International, Milán: Mimesis, 2013, pp. 21-24. Me remito a esta última edición.

⁸ Merleau-Ponty, M. *Résumés de cours : Collège de France 1952-1960*, Paris: Gallimard, p. 20.

se piensa, se percibe”⁹, no sólo adjudica una legitimación a lo percibido en él, sino que a su vez propone un carácter percipiente para él, en cuanto un film posee un sentido autoemergente en su proceder. Así, cine y percepción obtendrían lo que inicialmente puede entenderse como un parentesco ontológico.

Por lo tanto, en lo que sigue se buscará probar que el cine no se polariza con la temporalidad fenomenológica. Vivian Sobchack ha analizado profundamente cómo el cine vuelve visible el propio acto de ver, cómo éste hace audible el propio acto de oír¹⁰. Este trabajo, en cambio, procurará indagar directamente sobre la naturaleza del tiempo y el movimiento en la pantalla, como los caracteres ontológicos que subtienden esa visibilidad, algo que el trabajo de Sobchack no desarrolla. En primer lugar, se mostrará cómo los estudios sobre el cine del '45 son sintónicos a la propuesta de *Fenomenología de la percepción*, afirmando que un film puede considerarse un caso particular de síntesis pasiva. A continuación, se evaluará la centralización del problema del movimiento en *El mundo sensible y el mundo de la expresión* y la implicancia que ésta tiene en la concepción del cine que confirma las condiciones genéticas del sentido aun cuando transgreda la percepción natural.

1. LA SÍNTESIS TEMPORAL DE LA IMAGEN FÍLMICA

En primer término, en los escritos sobre el cine se observa la necesidad de conciliar la experiencia fílmica con la de la percepción natural, para lo cual Merleau-Ponty se sirve de los resultados de la psicología gestáltica. Esta “nueva psicología” comprende el campo perceptual como un sistema de configuraciones donde lo que aparece es un todo precedente a una suma de elementos contruidos por la inteligencia o la memoria, sea en su dimensión espacial como prevalece en la visión, o sea en su dimensión temporal como se destaca en la audición. Así, la psicología de la Gestalt reniega de la noción clásica de sensación al proponer esta totalidad previa del campo perceptual donde los signos no

⁹ Merleau-Ponty, M. *Sens et non-sens*, op. cit., p. 74.

¹⁰ Sobchack, Vivian. *The address of the eye. A phenomenology of film experience*, New Jersey: Princeton University Press, 1992, p. 298: “En lugar de remplazar meramente la visión humana con la mecánica, lo cinemático funciona mecánicamente para llevar a la visibilidad a la estructura reversible y quiasmática de la visión humana – el sistema ‘visual/visible’ que supone necesariamente no sólo objetos mundanizados sino siempre también sujetos encarnados y percipientes”.

se distinguen de la significación¹¹. Al mismo tiempo, esta caracterización holista de la percepción deconstruye la distinción clásica entre introspección y observación exterior. De este modo el amor, la ira, o la decepción “ya no son un hecho ‘espiritual’ oculto en el fondo de un alma, son una cierta manera de tratar con el mundo y los otros, un comportamiento legible en los gestos, sobre un rostro, y aprehensible desde fuera”¹². Esta propuesta, entonces, desentraña al hombre y su ser-en-el-mundo como un estilo de comportamiento.

La concepción se hace carne en el cine, que expresa este ser-en-el-mundo explicado por la psicología moderna. A diferencia de la novela, el cine logra su objetivo prescindiendo de descripciones introspectivas. Para exponer el odio o el amor de un hombre, en lugar de describir figurativamente los sentimientos, el cine utiliza comportamientos que traducen esa vida interior al plano del fenómeno, pues, “nos muestra el pensamiento en los gestos, la persona en la conducta, el alma en el cuerpo”¹³. Esto no implica que el cine haya evitado la veta introspectiva, así como tampoco implica que la novela no se haya abocado a utilizar la conducta en sus descripciones —como lo hace la novela americana—, sino que el cine es la mejor expresión de esta condición humana¹⁴.

Ahora bien, existe otro punto fundamental en el cine que despliega la continuidad del pensamiento merleau-pontiano: la temporalidad. En “El cine y la nueva psicología”, luego de confrontar los mencionados resultados de la psicología de la Gestalt frente a la psicología clásica, Merleau-Ponty sostiene que puede aplicarse a la percepción de una película lo que se aplica a la percepción general, lo cual no quiere decir meramente que un film es un objeto frente al sujeto de la percepción; más aún, se considera que un film es una forma temporal que se caracteriza por una “unidad melódica”¹⁵. La noción de unidad melódica, además de remontar a la música como una forma temporal por excelencia, refiere a la concepción biológica de Jacob Von Uexküll, para quien las relaciones entre el organismo y su mundo circundante (*Umwelt*) se establecen a la manera de “una melodía que se canta a sí misma”¹⁶. La idea de la melodía vie-

¹¹ Merleau-Ponty, M. *Sens et non-sens*, op. cit., p. 64.

¹² Merleau-Ponty, M. “Cinéma et psychologie”, op. cit., p. 22.

¹³ *Ibid.*, p. 23.

¹⁴ Cf. *Ibid.*, p. 24.

¹⁵ Merleau-Ponty, M. *Sens et non-sens*, op. cit., p. 69.

¹⁶ Cit. en Merleau-Ponty, M. *Le structure du comportement*, Paris, P. U. F., 1942, p. 172. Merleau-Ponty aclara que dicha cita es tomada de un artículo de Buytendijk, la cual no posee referencia (Cf. Buytendijk, F. J. J. “Les différences essentielles des fonctions psychiques chez l’homme et les animaux, en Cahiers de Philosophie de la Nature, vol. IV, Paris: J. Vrin, 1930, p. 131). Asimismo, esta cita aparece modifica-

ne a interpretar la estructura relacional de lo viviente. Así como el estilo de lo viviente se define por su relación con el medio, con su capacidad de afectar y ser afectado, en una melodía la primer nota carece de sentido sin las siguientes; las notas, su duración, su ejecución, están coordinadas, es decir, "constituyen, por su misma reunión, un todo que tiene su ley propia"¹⁷.

Esta asociación directa entre el cine y la melodía otorga indicios de la similitud en la estructura temporal que existe entre el cine, lo viviente y la percepción natural¹⁸. Una de las preguntas directrices del capítulo "La temporalidad" de *Fenomenología de la percepción* es aquella por la aprehensión del paso del tiempo en cuanto pasaje, dado que la concepción clásica como "serie de ahora", o "serie de relaciones según el antes y el después", acaba por ser una reconstrucción del resultado y no una descripción de la vivencia temporal. Según el filósofo, el lugar de esta experiencia originaria del tiempo apareciendo se halla en lo que Husserl llamaba "campo de presencia" (*Präzenfeld*) donde "yo no me represento mi día, él se carga sobre mí con todo su peso, todavía está allí, no evoco ningún detalle de él, pero tengo el poder próximo de hacerlo, aún lo tengo «a mano»"¹⁹. Puede advertirse aquí una paradoja implicada en este campo de presencia: el aparecer de la sucesión, o la sucesión tal como es vivida, sólo puede darse bajo el marco de la simultaneidad, bajo el marco del tener aún *a mano*. Es decir, del mismo modo que en la percepción de un objeto cualquiera coexisten escorzos que no están efectivamente presentados, el presente de una situación coexiste con su pasado, aunque éste último existe de modo apresentado.

Para entender esta coexistencia, es preciso pensar en el modelo de la simultaneidad por excelencia: el espacio. Lo simultáneo alude a lo que originariamente no está separado y acecha como lo latente en cuanto tal, aparece co-

da en los cursos sobre la naturaleza, también sin una referencia (Cf. Merleau-Ponty, M. *La Nature*, Paris: Seuil, 1995, p. 228). La misma no aparece en *Mundos animales y mundo humano*, ni en *Mundo circundante y mundo interior del animal*, los textos citados en dicho curso (Cf. Von Uexküll, J. *Mondes animaux et monde humain*, trad. Pierre Müller, Paris: Denöel, 1965; *Umwelt und Innerwelt der Tieren*, Berlin: Springer, 1909). De ello se podría inferir que la frase, consistente con la teoría uexkülleana, proviene de las clases o reuniones a las que Buytendijk, alumno del biólogo, asistió.

¹⁷ Merleau-Ponty, M. *La structure du comportement*, op. cit., p. 96.

¹⁸ Sobre el vínculo entre la melodía y la noción de lo viviente, cf. Umbelino, L. "The melody of Life. Merleau-Ponty reader of Jacob von Uexküll", en *Investigaciones Fenomenológicas*, vol. Monográfico 4/I: *Razón y vida*, 2013, pp. 351-360.

¹⁹ Merleau-Ponty, M. *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 476. Husserl ilustraba la idea del *Präzensfeld* como un cometa, donde el núcleo conforma el ahora y su cola las retenciones ligadas. Cf. Husserl, Edmund. *Lecciones sobre la fenomenología de la conciencia interna del tiempo*, trad. Agustín Serrano de Haro, Madrid: Trotta, 2002, pp. 51 ss.

mo aquello que se Merleau-Ponty luego llamará *totum simul*. Así, la simultaneidad refiere directamente a la noción de la profundidad, y por lo tanto, ella no consiste simplemente en una sincronía. Autores como Fabrice Colonna comprenden que el pensamiento de lo simultáneo es una herencia directa del bergsonismo y de las ideas de Paul Claudel que toman relevancia en última etapa de la obra merleau-pontiana a la hora de pensar el tiempo²⁰. Ciertamente, Merleau-Ponty se separa de Husserl al no comprender que la constitución de la simultaneidad arraigada al presente, en cuanto identidad del ahora para dos o más contenidos constituidos de la conciencia²¹. Sin embargo, ya puede encontrarse en *Fenomenología de la percepción* a lo simultáneo como la condición de la sucesión bajo la matriz de una espacialización del tiempo, como lo ha señalado Esteban García²². En primer lugar, la espacialización está explícita en la crítica a la duración bergsoniana. Aunque Bergson sostenga la coexistencia esencial entre pasado y presente en la duración pura, ésta reclama una desespacialización del tiempo²³. y especialmente en una nota a pie de página, en la que se considera que la propuesta de Bergson de abandonar los términos espaciales para pensar la temporalidad no atañe, por un lado, a la espacialidad vivida; y por otro lado, una desespacialización del tiempo, como propondría la idea de duración pura, tampoco permite aprehender el tiempo tal como es vivido sino bajo una lógica no muy diferente a la objetivista: "Cuando dice que la duración hace 'bola de nieve consigo misma', cuando acumula en el inconsciente unos recuerdos en sí, él construye el tiempo con el presente conservado, la evolución con lo evolucionado"²⁴.

En segundo lugar, existe una ininterrumpida utilización de metáforas espaciales para referirse al tiempo vivido: el "campo de presencia", la "capa" del tiempo, el "espesor". En ello, el punto más fuerte aparece en la importancia que la profundidad. La caracterización del fluir temporal en esa simultaneidad de las dimensiones está elucidada en el concepto de transparencia. Cuando Merleau-Ponty analiza el esquema de red husserliano utiliza la idea de transpa-

²⁰ Colonna, Fabrice. "Merleau-Ponty et la simultanéité", en *Chiasmi International*, vol. 4, Paris: J. Vrin/Mimesis, 2002, pp. 211-237.

²¹ Husserl, E. *Lecciones sobre la fenomenología de la conciencia del tiempo inmanente*, op. cit., p.137ss.

²² García, Esteban. "El primado del espacio en la fenomenología del cuerpo de Maurice Merleau-Ponty", en *Eikaisia*, nº. 48, marzo 2013, pp. 21-46.

²³ Basta con revisar el Prólogo de Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia para observar esta exigencia. Cf. Bergson, Henri. *Œuvres*, Édition du Centenaire, Paris: P. U. F, 1970, p. 3.

²⁴ Merleau-Ponty, M. *Phénoménologie de la perception*, Op. cit., p. 474 note.

rencia con el fin de analogar el fluir temporal con la profundidad espacial: "Lo que se me da es A visto por transparencia a través de A', y este conjunto a través de A'' y así sucesivamente, *como veo el guijarro a través de las masas de agua que se deslizan sobre él*"²⁵. De allí que García sostenga que el tiempo "no es otra cosa más que el despliegue de la profundidad espacial misma"²⁶, algo que no sólo se evidenciaría en lo visual, sino que es plenamente sinestésico: la música, el olfato, el sabor, también están arraigados a este tiempo vivido de modo tal que nos permiten rehabilitar los espacios que nuestro cuerpo ha habitado, así como proyectarnos hacia próximos espacios. Esa transparencia del tiempo sería lo que, por un lado, nos salva de caer en la indiscernibilidad de las dimensiones temporales que negaría al tiempo mismo —como lo haría Bergson—, y por otro, permite no confundir la sucesión con una suma de instantes, sino que muestra "un único tiempo que se confirma a sí mismo"²⁷ y con el cual se genera la imagen de la eternidad.



Efecto Kouleshov

Para explicar la noción de forma temporal como unidad melódica Merleau-Ponty utiliza como ilustración el experimento de Poudovkine, más comúnmente

²⁵ *Ibíd.* p. 478., cit en García, E., *op. cit.*, p. 26.

²⁶ García, E. *Op. cit.*, p. 27.

²⁷ Merleau-Ponty, M. *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 481.

conocido como efecto Kouleshov (maestro de Poudovkine). Este experimento consta de tres montajes donde se involucra el fotograma de un rostro con tres fotogramas diferentes. Un ejemplo del experimento es el siguiente: en el primer montaje aparece el primer plano del rostro impasible de un hombre y posteriormente el cuadro de una niña muerta en un ataúd; en segundo lugar, al mismo cuadro del rostro le sigue el cuadro de un plato de sopa; y por último, el mismo primer plano del hombre se combina con el de una mujer sentada provocativamente en un diván. Este primer plano del rostro, así, acaba por presentar una variedad de expresiones a pesar de ser uno y el mismo, pues, lo que da sentido a cada montaje es la combinación, su sucesión y la duración de cada plano donde se “crea una realidad nueva”²⁸ irreductible a una suma de elementos: sin la imagen del plato de sopa, el rostro del hombre no expresaría el hambre; sin la imagen de la niña muerta, el mismo rostro no expresaría el horror; y asimismo, sin la imagen de la mujer, no expresaría el deseo. A este entrelazamiento de las imágenes se debe sumar el entrelazamiento con el sonido. El sonido, como decía el compositor Maurice Jaubert, contribuye a “una ruptura del equilibrio sensorial”²⁹ que también integra la creación o recreación del sentido de lo que aparece en la pantalla —la inclusión de música en una escena crucial, y hasta la inclusión o exclusión de las voces de los personajes puede intensificar, aminorar o modificar el sentido de lo visto³⁰. En este punto, el cine permite observar una articulación de las imágenes y los sonidos que no implica una fundición.

En la unidad melódica del séptimo arte también se encuentra la mencionada noción de transparencia. Merleau-Ponty compara las escenas de un film a una pintura: “la idea [de una escena] es devuelta a su estado naciente, emerge de la estructura temporal del film como en un cuadro [emerge] de la coexistencia de sus partes”³¹. Así, se destaca la presencia de una profundidad gracias a

²⁸ Merleau-Ponty, M. *Sens et non-sens, op. cit.*, p. 69.

²⁹ Cit. en *Ibíd.*, p. 72.

³⁰ Esta cuestión ya aparecía en un pasaje de *Fenomenología de la percepción*: “Cuando asisto a la proyección de un film doblado, no constato solamente un desacuerdo entre la palabra y la imagen, pero de repente me parece se dice otra cosa por debajo y, mientras que la sala y mis orejas están cubiertas por el texto doblado, este ni siquiera tiene para mí una existencia acústica, no tengo oídos más que para esta otra palabra silenciosa que de la pantalla viene. Cuando una avería del sonido deja de pronto sin voz al personaje que continúa gesticulando, no es solamente el sentido de su discurso lo que de pronto se me escapa: también el espectáculo cambia. El rostro, hace un instante animado, se espesa y se tesa como el de un hombre aturdido, y la interrupción del sonido invade la pantalla bajo la forma de una especie de estupor” (Merleau-Ponty, M. *Phénoménologie de la perception, op. cit.*, p. 271).

³¹ *Ibíd.*, p. 73.

la disposición de las imágenes, sus acciones y sus reacciones. El sentido de una película no aparece sino por la transparencia, es decir, gracias a la facultad que tiene la propia imagen patente de exponer su sentido mediante su remisión a lo latente de las imágenes anteriores: el rostro del hombre en el efecto Kuleshov es un rostro lujurioso y adquiere su sentido como tal en su relación con el fotograma de la mujer en el diván; es allí donde la imagen cobra espesor.

Por ende, lo que aparece en la pantalla posee un horizonte. El movimiento del film dispone de un cuadro de acción posible y articula lo presente en la pantalla mediante el montaje, a partir del cual la imagen presente cobra profundidad. El cine, entonces, funciona a modo de una contra-prueba de la naturaleza de la percepción: aun siendo la película una construcción mediante diversas técnicas que superan ciertas condiciones de la percepción natural, aún en ella se revela la naturaleza del tiempo vivido. Tal característica toma un cariz más fuerte si se considera en el film la estructura de una síntesis pasiva por excelencia. Al final del capítulo de la temporalidad, Merleau-Ponty introduce una respuesta a la naturaleza de esta síntesis, algo que al comienzo del mismo capítulo sólo veía como la rúbrica para un problema. La síntesis pasiva no implica la unificación de representaciones, pero asimismo tampoco implica que ella, por ser pasiva, no concierna a la subjetividad y sea sólo el advenimiento de algo extraño; más bien, ella significa que "lo múltiple es penetrado por nosotros y, sin embargo, no somos quienes efectuamos la síntesis en él"³². El tiempo alberga nuestro ser en situación a partir del cual se despliegan el cúmulo de posibilidades y decisiones, es decir, a partir de la cual la subjetividad se exhibe como el entrecruzamiento del afectado con el afectante, de la actividad con la pasividad. Así, el cine coincide con esta consecuencia del tiempo en cuanto síntesis pasiva, pues los elementos del film, los montajes, las panorámicas, los encuadres, los personajes y los diálogos "se dirigen a nuestro poder de descifrar tácitamente el mundo o los hombres y a coexistir con ellos"³³. El cine, entonces, propone esa autoafección y autoconfirmación constante del tiempo y la subjetividad, pues, devuelve el asombro ante lo percibido, ya que lo que ocurre en la pantalla "ocurre en un mundo más exacto que el mundo real"³⁴. El espectador no se encuentra como el agente que sintetiza las imágenes en la pantalla; se

³² Merleau-Ponty, M. *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 488.

³³ Merleau-Ponty, M. *Sens et non-sens*, op. cit., p. 73.

³⁴ *Ibid.*, pp. 73-74.

inmiscuye en la película pero no compone su sentido, éste se va entregando en el proceder de la misma, en la unidad melódica, su *tempo*. Al entregar la conducta de los personajes y no sus pensamientos, el cine invoca un tiempo extático en lugar de un movimiento de introspección.

2. EL MOVIMIENTO FÍLMICO EN LA FUNDACIÓN DEL SENTIDO

El cine constituye una forma temporal. A su vez, esta forma temporal no es pensada como una temporalidad pura no-espacial a la manera bergsoniana; al contrario, Merleau-Ponty ya comienza a referirse al tiempo como “una propiedad del espacio, no solamente de la conciencia”³⁵. Sin embargo, para tematizar correctamente este modo de ser del tiempo vivido y vinculación con el cine, es necesario detenerse en el concepto de movimiento, pues, es el aparecer del movimiento el que manifiesta tanto la no-separación entre el espacio y el tiempo, como la no-separación entre las dimensiones temporales. Esta cuestión interpela a Merleau-Ponty, quien en el primer curso del Collège de France durante 1953 dedica dos lecciones enteras al problema del movimiento, cuyas notas dejan constancia de la centralidad del concepto y su reflejo en la relectura de la experiencia fílmica.

La perspectiva esbozada en estas notas de curso y de trabajo tiene un punto de partida que sería totalmente nuevo, pues, es el propio Merleau-Ponty quien reniega de las nociones clásicas de percepción (posición de un objeto), conciencia (donación de sentido hacia el objeto), y síntesis (exigencia de unidad de lo múltiple), utilizadas tanto en *Fenomenología de la percepción* como en *El primado de la percepción*, las cuales obturarían la búsqueda por la especificidad del mundo percibido, no pudiendo enmarcarlo más que negativamente³⁶. Para deslindar el mundo percibido y refundar estos conceptos, se procede a considerar las nociones de expresión y movimiento como clave de bóveda para asumir las paradojas que trae el fenómeno de la percepción —nociones que, sin embargo, estaban presentes en sus obras anteriores. La expresión modifica de manera definitiva el monadismo de la conciencia por el cual ella sólo aprehende

³⁵ Merleau-Ponty, M. *Notes de cours au Collège de France 1958-1959 et 1960-1961*, Paris : Gallimard, 1996, pp. 207-208.

³⁶ Cf. Merleau-Ponty, M. *Le monde sensible et le monde de l'expression. Cours au Collège de France. Notes, 1953*, Genève : Metis Presses, 2011, pp. 48-50.

aquello a lo que le ha dado sentido. Si la expresión es el rasgo capital de la percepción, la conciencia manifiesta en sí misma la existencia de algo que la supera y que ella no coloca ni unifica. Esta expresión no consiste en un proceso unilateral de remisión: un útil no sólo expresa al hombre, sino también al mundo y al vínculo entre ellos. En este sentido, considerar la expresión como sinónimo de remisión intencional, parece insuficiente para determinar la noción de expresión. Por el contrario, la expresión consiste en un agenciamiento interno, y por ello no hay ni unilateralidad ni "puro despliegue de un en-sí ante un para-sí"³⁷.

El modo más trabajado en el curso para clarificar la naturaleza de la expresión es la experiencia del movimiento. Si bien la búsqueda por determinar la percepción del movimiento tal como es vivida ya aparece en el capítulo "El espacio" de *Fenomenología de la percepción*, en este curso el problema toma protagonismo. Retomando las críticas realizadas en la obra del '45, el filósofo cuestiona tanto una visión objetivista del movimiento, como una subjetivista. Respecto de la primera posición, que considera el movimiento como una característica externa al móvil, no se hace más que confundir el acto de moverse con el espacio recorrido, supuesto que guía las célebres paradojas eleáticas. Esta conjunción de localizaciones y momentos es consecuencia de un análisis reflexivo. Aunque se entienda que esta serie de localizaciones corresponde o bien a un realismo —en cuanto mi conciencia sólo tiene una representación externa de ella—, o bien a un idealismo —en cuanto esta serie se compone de una intervención de la conciencia sobre las representaciones que la afectan—, este análisis no puede aprehender el movimiento como acción, sino como una cualidad accidental del móvil adherida a él retrospectiva o prospectivamente. El moviente, *stricto sensu*, no se mueve. A diferencia de *Fenomenología de la percepción*, en este curso Merleau-Ponty logra aclarar en la crítica al objetivismo las condiciones del movimiento en cuanto vivido: además de la necesidad que el movimiento sea interno al móvil, esta internalidad debe mostrarse como una *empiètement* (intromisión) tanto en los caracteres internos del móvil como en la relación entre la conciencia expresiva y su mundo³⁸.

³⁷ *Ibid.*, p. 51.

³⁸ Es notable que la noción de *empiètement* aparezca en este curso, debido a que la misma está en el núcleo de la ontología posterior: "Más allá de la alternativa de la exterioridad corporal y la interioridad espiritual, el Ser es inmiscusión de todo sobre todo" (Merleau-Ponty, M. *Le visible et l'invisible*, Paris: Gallimard, 2001 [1964], p. 287).

La posición subjetivista es criticada de diferentes maneras en ambos textos. En *Fenomenología*, se la deduce de los resultados de los experimentos estroboscópicos de Wertheimer, gracias a los cuales el móvil y el movimiento estarían tan íntimamente ligados que se diluiría el móvil, y por tanto, no habría movimiento de algo³⁹. En *El mundo sensible y el mundo de la expresión*, el blanco expreso del subjetivismo es Bergson. En *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, Bergson se refiere al movimiento real como el “símbolo viviente de una duración”⁴⁰, entendiendo a la duración como una especie de modalidad irreflexiva por la cual la sucesión no implica reemplazo, sino que deja unificadas las dimensiones temporales. Al igual que la duración, el movimiento debe ser entendido como un acontecimiento en sí mismo indivisible. La subsunción del movimiento a la homogeneidad del espacio, dada por la imaginación y la inteligencia, impediría comprender el movimiento real como acto indivisible, pues la identificación de aquél con la sucesión de posiciones lo torna indefinidamente divisible —como expresa, por ejemplo, el argumento eleático de la dicotomía—⁴¹. Si bien la posición subjetivista logra escindir movimiento del espacio recorrido, integrando a la duración indivisa de la conciencia, éste se quedaría a mitad camino: aun entrelazando movimiento y temporalidad, se continúa con una concepción objetivista del espacio, lo que impide la aprehensión del movimiento como fenómeno. Aun cuando Bergson haya tomado al cuerpo como referente en el análisis del movimiento, Merleau-Ponty observa que no se profundiza auténticamente la importancia del movimiento corporal para esa unidad:

al no ser esto tematizado [el cuerpo] por él, su teoría del movimiento permanece “conciencial”, él advirtió la condición sin la cual no habría movimiento (participación de mi duración) sin proporcionar la condición por la cual hay movimiento (extensión de mi duración), él no se instaló en el orden de los fenómenos, i. e., en las cosas en tanto ellas me son presentadas como cosas⁴².

La exigencia de participación de la duración de la conciencia en el movimiento no conduce en el análisis de Bergson hacia un auténtico *empiètement* entre lo espacial y lo temporal. Aunque la condición necesaria del movimiento haya sido elucidada, no la ha sido del mismo modo la condición suficiente,

³⁹ Cf. Merleau-Ponty, M. *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 312 ss.

⁴⁰ Bergson, H. *Œuvres*, op. cit., p. 74.

⁴¹ *Ibíd.*, p. 325: “obra de la imaginación, que tiene por función justamente fijar las imágenes móviles de nuestra experiencia ordinaria, como el relámpago instantáneo que ilumina durante la noche una escena de tormenta”.

⁴² Merleau-Ponty, M. *Le monde sensible et le monde de l’expression*, op. cit., p. 92.

pues, no puede aprehenderse la intromisión inherente al mover sosteniendo una concepción objetiva de la espacialidad, algo ya criticado por Merleau-Ponty, como mencionamos más arriba. Por tanto, no hay una superación del objetivismo, sino una recaída en él.

El concepto de movimiento fenomenal, en contra de ambas posiciones, impone un entrelazamiento o *empiètement* entre lo espacial y lo temporal. El aparecer del movimiento supone, antes que una traslación, una autoconformación del sentido de lo que aparece. Aunque no se establece expresamente una definición del movimiento como fenómeno, existe una caracterización que podría ser tomada como la quiddidad del movimiento: pensar el movimiento como una "tensión al interior de mi nivel"⁴³. El término nivel es seguramente tomado de los *Estudios experimentales sobre la visión del movimiento* de Max Wertheimer, el cual refiere a un cuadro universal de acción, es decir, a un suelo u horizonte de base del aparecer⁴⁴. Esta tensión intrínseca dentro del nivel es elucidada a partir del par figura-fondo que proponen los experimentos gestálticos. Incluso en un movimiento artificial y sin móvil como el movimiento estroboscópico, criticado en *Fenomenología de la percepción*, se exhibe este carácter figural del aparecer del movimiento que coincide con la naturaleza de la expresión: por el agenciamiento interno de sus elementos, se da un fenómeno (figura) que a su vez remite a otro que no puede ser dado pero que condiciona al mismo fenómeno (fondo). Sin embargo, esta organización interna del movimiento va más allá de un artificio de laboratorio, pues en el movimiento fenomenal también se suscribe el concepto de institución que afirma la situacionalidad fundamental del percipiente:

es necesario, de hecho, que reintroduzcamos, además de los momentos figurales, en efecto abstractos y operantes solamente en caso de formaciones lábiles y poco centradas en nuestra vida, otros momentos, históricos, que definan nuestra situación no sólo como situación de laboratorio sino como momento de un cierto drama personal⁴⁵.

Los aportes de los experimentos gestálticos sólo pueden tener un carácter heurístico, ellos están despegados de una temporalidad sedimentada. Si se tomara la situación de laboratorio como la real, se caería nuevamente en las difi-

⁴³ *Ibíd.*, p. 99.

⁴⁴ Wertheimer, Max. (1912) "Experimentelle Studien über das Sehen von Bewegung", in *Zeitschrift für Psychologie*, Abteilung I, Leipzig: Verlag von Johann Ambrosius Barth, p. 253 ss.

⁴⁵ Merleau-Ponty, M. *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 103.

cultades del subjetivismo, i. e., se extraería la movilidad del móvil, dejando una dicotomía indisoluble entre el mundo y el percipiente. Sólo un movimiento que deja inmiscuida la situacionalidad del percipiente en el mundo puede revelar esa "mezcla" entre percipiente y percibido, mezcla que no es una imposición categorial, sino la modulación de una situación dada desde una historia, desde una sedimentación, no *ex nihilo*.

Esta naturaleza del movimiento es la que será puesta a prueba por el cine. Merleau-Ponty propone un pasaje del problema del movimiento hacia la expresión inspeccionando modos prelingüísticos de ella: la pintura y el cine. Estos modos son utilizados como contra-pruebas de la percepción del movimiento. Mientras que en la pintura el filósofo argumenta que aún en lo inmóvil se expresa la movilidad (algo que toma como punto de partida las ideas de Auguste Rodin⁴⁶), en el cine el argumento pasará por diferenciar lo que entrega la pantalla más allá de las condiciones técnicas por las que se produce. Ciertamente, el cine surge como un dispositivo técnico que reproduce movimiento, pero lo que otorga la percepción de un film "pone en marcha una dialéctica donde el movimiento se transforma"⁴⁷, es decir, donde pasa de ser una mera reproducción de traslaciones a exponer la emergencia del sentido. Para ello, el filósofo retoma algunas ideas del historiador del arte Pierre Francastel. Francastel entiende la función imprescindible que tiene el contexto de comportamiento para distinguir la espacialidad de la pantalla de una mera ilusión: "leemos el gesto fílmico tanto porque seguimos el impulso de los actores, como porque percibimos exactamente los desplazamientos de sus miembros"⁴⁸. En la pantalla, no hay sólo sucesiones de imágenes, acaecen a su vez ritmos, intenciones, duraciones y distintas articulaciones dadas por las técnicas cinematográficas. De esta forma, el cine muestra que su movimiento implica una "relación de *Fundierung* [fundación] con la expresión: sin duda él [el movimiento] la carga, le da existencia, pero él está interiormente animado por ella, el desplazamiento local sólo es visto a través de una red de signos cuyo sentido es ultraespacial"⁴⁹. En primer término, esto significa que, a pesar que el cine posea un

⁴⁶ Rodin, Auguste. *L'art. Entretiens réunis par Paul Gsell*, Paris : Grasset, 1911, 76ss. Sobre el problema del movimiento en la pintura según la perspectiva merleau-pontiana, cf. Angelino, Lucia. *Entre voir et tracer, Merleau-Ponty et le mouvement vécu dans l'expérience esthétique*, Milano, Mimesis, 2014.

⁴⁷ Merleau-Ponty, M. *Le monde sensible et le monde de l'expression*, op. cit., p. 168.

⁴⁸ Francastel, Pierre. *L'image, la vision et l'imagination*, Paris, Denoël-Gonthier, 1983, p. 183. Cit. en *Ibíd.*, p. 169.

⁴⁹ *Ibíd.*

mecanismo técnico por el cual genera una ilusión de movimiento mediante cortes estáticos, no debe inferirse la artificialidad del resultado de la de los medios⁵⁰. No obstante, llama la atención la utilización del concepto de *Fundierung*, proveniente de la tercera de las *Investigaciones Lógicas*, y el cual determina la dependencia entre entidades⁵¹, y más específicamente, en este pasaje se alude a una fundación recíproca, como la que sucede entre el color y la superficie⁵². El concepto es utilizado en la filosofía merleau-pontiana es sintonía con el de institución (*Stiftung*), y a diferencia de *Investigaciones Lógicas*, es dinámico en lugar de estático, y expone la génesis misma del sentido: "los contenidos visuales son retomados, utilizados, sublimados al nivel del pensamiento por una potencia simbólica que los supera, pero es sobre la base de esta visión que esta potencia puede constituirse"⁵³.

El cine se vuelve una contraprueba porque no es un caso de movimiento objetivo, sino de movimiento fenomenal, en cuanto lo que ocurre en la pantalla pasa a tener carácter instituyente, es decir, deviene una "interrogación de mi ser en el mundo, natural y social, mediante brechas (*écarts*)"⁵⁴. La brecha no es sino la rúbrica para nombrar ese pliegue que resalta producto del movimiento, es decir, de la tensión respecto de un el nivel. La brecha, entonces, es lo resultante de fundación, aquella potencia simbólica que eclosiona de lo sensible.

Para poner de manifiesto esta naturaleza del film, Merleau-Ponty se refiere particularmente a una escena del conocido medimetroraje de Jean Vigo *Cero en conducta*⁵⁵. Esta película trata sobre la opresión que padecen unos niños dentro un instituto pupilo que, no sin cierta impronta libertaria, acaban por rebelarse fuertemente contra las autoridades escolares. En la escena mencionada por Merleau-Ponty, donde se inicia la revuelta y la guerra de almohadas, Vigo utiliza dos recursos para contrastar la situación de libertad de la situación de opre-

⁵⁰ Aquí sigo directamente a Deleuze. Cf. *L'image-mouvement*, op. cit., p. 10.

⁵¹ « Un contenido de la especie α está fundado en un contenido de la especie β cuando un α , por esencia (es decir por una ley en virtud de su carácter específico) no puede existir sin que también lo haga un β » (Husserl, E. *Recherches logiques, tome II*, tr. fr. H. Elie, L. Kelkel et R. Schérer, Paris: PUF, 1959, 275).

⁵² *Ibid.*, p. 265

⁵³ Merleau-Ponty, M. *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 147. Sobre el papel del concepto de *Fundierung* y su relación con la génesis de la idealidad, cf. Robert, Franck. "Fondement et fondation", en *Chiasmi International*, vol. 2, Milán: Vrin, 2000, pp. 351-372.

⁵⁴ Merleau-Ponty, M. *Le monde sensible et le monde de l'expression*, op. cit., p. 170.

⁵⁵ *Zéro de conduite: Jeunes diables au collège*, dir. Jean Vigo, 1933.

sión: la cámara lenta y la música invertida. Estos recursos hacen de dicha escena un lugar de fundación:

Impresión de irrealidad — Ahora bien, es precisamente [lo que ocurre con] la música de la escena en cámara lenta de *Cero en conducta*: impresión de irrealidad. Tanto la cámara lenta como la música invertida disocian la fisonomía o la dinámica del movimiento en tanto que está ligado a un cierto tempo perceptivo (imagen) y a una cierta línea de intensidad (sonido). Se percibe entonces el movimiento, su sentido, su velocidad característica, por las posibilidades motrices del cuerpo propio. La huella es reveladora del movimiento como el sonido lo es del soplo, en su esencia misma⁵⁶.



Escena ralenti de *Zéro de conduite* (1933), dir. Jean Vigo.

Podrían hacerse dos observaciones a partir de lo citado. Primeramente, el ejemplo expone la idea central que aparece en el resumen del curso: el cine no es una representación del movimiento, sino un movimiento de la representación sostiene la apertura al mundo⁵⁷. El movimiento puede manifestar otra cosa que sí mismo, es decir, expresar, gracias a este gozne existencial entre el percipiente y lo percibido, y esto no ocurre meramente por una especie de identificación; al contrario, la propia disociación entre los movimientos de la escena y nuestras posibilidades motrices es lo que permite mostrar el sentido propio del film. Del mismo modo que lo hacía la pintura de Cézanne, para Merleau-Ponty las técnicas cinematográficas pueden brindar un mundo de naturaleza inhumana, es

⁵⁶ Merleau-Ponty, M. *Le monde sensible et le monde de l'expression*, op. cit., p. 119.

⁵⁷ Merleau-Ponty, M. *Résumés de cours : Collège de France 1952-1960*, op. cit., p. 20.

decir, un estado de cosas desprovisto de familiaridad⁵⁸. La escena del film de Vigo no omite el contexto de comportamiento y utiliza la desviación, la tensión dentro del nivel de normalidad en el que se desarrollaba la trama: frente al movimiento normal del clima represivo en el instituto, surge una nueva posibilidad motriz en la cámara lenta, donde no hay meramente traslación, sino un cambio cualitativo al interior de ese cuadro de acción posible.

En segundo lugar, este contrapunto de la escena anticipa las preocupaciones de lo que Merleau-Ponty denominará lo invisible. De acuerdo con Anna Caterina Dalmasso, el análisis de la imagen fílmica propone "una inversión de los términos de la relación intencional, con la cual el propósito específico de Merleau-Ponty es mostrar que el mundo que percibimos *se pone a significar*"⁵⁹. Como puede observarse en la escena, el cine logra poner en juego un descenramiento constante de la percepción. En este sentido, el cine es un "espejo-esquema"⁶⁰ que abre paso a lo invisible: con sus diferentes técnicas (montaje, travellings, panorámicas, etc.) espeja la manera por la cual emerge el sentido en la percepción natural, aun cuando lo que surja en la pantalla se desvíe de lo que podemos percibir o hacer —es decir, aun cuando se instituya algo nuevo—, y es esquemático en cuanto constituye un sistema de equivalencias intersensorial (la conjugación entre música y visión) cuya totalidad prescribe el sentido a sus partes, y no al revés⁶¹.

3. CONCLUSIÓN: UN MODELO DE ONTOLOGÍA FENOMENOLÓGICA

El cine pone de manifiesto que el problema del movimiento no es un problema secundario. Superando las visiones objetivista y subjetivista del movimiento, se abandona cualquier regulación externa del movimiento. Éste no está condicionado por el espacio, la prioridad del espacio sobre el movimiento es una ilusión del pensamiento objetivo; tampoco está condicionado por la duración, no es un símbolo de ella, sino que la duración integra las dimensiones del

⁵⁸ De hecho, en *El ojo y el espíritu* compara el ralentí de un cuerpo con el estilo de un alga bajo el agua. Cf. Merleau-Ponty, M. *L'œil et l'esprit*, Paris : Gallimard, 1964, p. 78.

⁵⁹ Dalmasso, Anna Caterina. «Il rilievo della visione: movimento, profondità, cinema ne *Le monde sensible et le monde de l'expression*», in *Chiasmi International*, nro. 12, Paris/Milán: J. Vrin, 2010, p. 93.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 98.

⁶¹ Al respecto, Merleau-Ponty desarrolla en el curso del '53 un extenso comentario de los trabajos de Schilder sobre el esquema corporal, el cual no se podrá analizar en este trabajo. Cf. *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, pp. 128-162.

movimiento. ¿Hay oposición, entonces, entre el tiempo fílmico y el tiempo fenomenológico? Si se sigue a Merleau-Ponty, el movimiento fenomenal inscribe la huella del tiempo, pero ello no conlleva una *Fundierung* unilateral, sino recíproca: "el movimiento es a la huella lo que el soplo es al sonido, y se lee en ella como el soplo en el sonido"⁶². Esta fundación mutua queda señalada mediante el concepto musical de *tempo*, tradicionalmente definido como la velocidad por la que una pieza ha de ser ejecutada, expresión que aparece en la conferencia del '45 pero que en estas notas toma más protagonismo. El sentido, así, no sólo requiere de la distribución del movimiento; también reclama que haya un cierto *tempo* a realizar. El *tempo* afirma el cómo del aparecer del movimiento, como la cadencia fundamental para que el movimiento produzca sentido. Ni velocidad ni la lentitud del movimiento van ligadas a la traslación sino que se presentan como las formas de temporalización al constituir cierto campo temporal. Y particularmente a propósito de la cámara lenta, Merleau-Ponty invoca uno de los ensayos de Jean Epstein, quien observaba una degradación de las formas en dicho efecto: "cuando ya no hay movimiento visible en un tiempo lo suficientemente estirado, el hombre se vuelve estatua, lo viviente se confunde con lo inerte, el universo involucre en un desierto de materia pura, sin rastros de espíritu"⁶³.

El sentido, para la conciencia expresiva, no es meramente un resultado en torno a un anclaje espacial, sino un acontecimiento que abre el tiempo, que lo franquea. Ahora bien, este tiempo vivido no es el presente viviente. Sostener el presente como la forma del tiempo es, precisamente, de lo que el filósofo busca escapar: del ensimismamiento de la conciencia pura y del atomismo del sentido. Dicho de otro modo, como el sentido del esquema corporal es sostener el sentido de las partes en el todo, el sentido del tiempo está en la simultaneidad y coexistencia de las dimensiones temporales, y no en la sucesión. Hay fundación recíproca porque ni el presente es pura positividad, ni el pasado pura negatividad⁶⁴. Esta coexistencia en las dimensiones temporales no es, a la manera bergsoniana, la de una duración pura, sino que involucra a la institución. De hecho, en las notas de trabajo afirma: "el tiempo bergsoniano es realidad cultu-

⁶² Merleau-Ponty, M. *Le monde sensible et le monde de l'expression*, *op. cit.*, p. 113.

⁶³ Epstein, Jean. *Écrits sur le cinéma 1921-1953*, Tome 1, Paris, Seghers, 1974, p. 288. Cit. en Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 116-117.

⁶⁴ Cf. Robert, Franck. "Fondement et fondation", *op. cit.*, pp. 367-368.

ral⁶⁵. Es la institucionalidad inherente al tiempo, es decir, la adopción variante del sentido que ha sido sedimentado, lo que vuelve al tiempo un tiempo del fenómeno y no de la conciencia. El ralenti de *Cero en conducta* propone un *tempo* donde la velocidad del estado de opresión escolar se encuentra reasumida por la revuelta, cuyo modo de aparecer hay, no una sucesión de hechos, sino dos modos de habitar el mundo que coexisten mediante esas brechas o *écarts* (la velocidad "humana" y la opresión, el ralenti y la libertad). O más precisamente, esta imagen desdobra dos *tempos*, de los cuales el presente (el ralenti) sólo cobra su sentido a partir de un pasado con el que paradójicamente coexiste. Con él aparece un movimiento aberrante, una *écart*. Por ende, aquella resistencia formidable que propone la imagen cinematográfica no es, en realidad, una oposición. En cambio, ese presente viviente está condicionado por la simultaneidad, lo que años más tarde, en una nota de trabajo de 1960, Merleau-Ponty comprenderá como "pasado arquitectónico"⁶⁶.

El cine comprende un modelo para pensar los problemas ontológicos fundamentales, muestra que el camino para comprender la espacialidad y la temporalidad no ha de iniciarse en una estética trascendental que aisle las formas puras de la exterioridad y la sucesión, sino que debe iniciarse por una evaluación de la significación ontológica del movimiento y cómo este se vuelve prácticamente sinónimo del sentido⁶⁷, ilustrando el nacimiento mismo de la reversibilidad. Por ello, como dice el propio Merleau-Ponty, está lejos de haber dado todo lo que podemos esperar de él⁶⁸.

⁶⁵ *Le monde sensible et le monde de l'expression, op. cit.*, p. 190.

⁶⁶ Merleau-Ponty, M. *Le visible et l'invisible, op. cit.*, p. 291.

⁶⁷ Cf. Merleau-Ponty, M. *Le monde sensible et le monde de l'expression, op. cit.*, p. 116.

⁶⁸ Cf. Merleau-Ponty, M. *Résumés de cours : Collège de France 1952-1960, op. cit.*, p. 20.