

tido por el existencialismo. Pero aquellos que le creen dogmático le conocen mal. Incluso cuando se entrega a los trabajos que la suerte le propone, lo hace con una sonrisa. Uno puede desear que esta libertad se realice en imágenes literarias más sólidas, pero no puede decir nada mejor acerca de ella, es efectivamente la sal de la tierra. No existe apariencia alguna que perezosos y secuaces renuncien a tener. Es bueno que exista, de cuando en cuando, un hombre libre.

Historia de la Psicología - Cát. 2 Maurice Merleu-Ponty "El cine y la nueva psicología" Del libro: "Sentido y Sinsentido" Ed. Península

La psicología clásica considera nuestro campo visual como una suma o un mosaico de sensaciones que dependerían, cada una, estrictamente de la excitación retiniana local que le corresponde. La nueva psicología nos muestra, antes que nada, que, incluso si consideramos nuestras sensaciones más simples y más inmediatas, no podemos admitir este paralelismo entre ellas y el fenómeno nervioso que las condiciona. Nuestra retina está lejos de ser homogénea; en algunas de sus partes es ciega, por ejemplo para el azul o para el rojo, y, sin embargo, cuando miramos una superficie azul o roja no vemos ninguna zona decolorada. Ocurre que, desde el nivel de la simple visión de los colores, mi percepción no se limita a registrar aquello que le es prescrito por las excitaciones retinianas, sino que las reorganiza de manera tal que reorganiza la homogeneidad del campo. De una manera general, debemos concebirla, no como un mosaico, sino como un sistema de configuraciones. Lo que primero acude a nuestra percepción no son elementos yuxtapuestos sino conjuntos. Agrupamos las estrellas en constelaciones, como lo hacían los antiguos, y, sin embargo, muchos otros esquemas del mapa celeste podrían establecerse; son, a priori, posibles. Si se nos presenta la serie:

a b c d e f g h i j

acoplamos siempre los puntos según la fórmula a-b, c-d, e-f, etc., cuando el agrupamiento b-c, d-e, e-f, etc., es en principio igualmente probable. El enfermo que con-

1. Conferencia dada el 13 de marzo de 1945 en el Institut des Hautes Etudes Cinématographiques.

templa el empapelado de su habitación lo ve transformarse si el dibujo y las figuras se convierten en fondo, y lo que ordinariamente es visto como fondo se transforma en dibujo. El aspecto del mundo sería turbador si consiguiéramos ver como cosas los intervalos entre las cosas —por ejemplo, el espacio entre los árboles del bulevar— y recíprocamente como fondo las cosas —los árboles del bulevar. Es lo que ocurre en los acertijos: el conejo o el cazador no eran visibles, ya que los elementos de sus figuras estaban dislocados e integrados a otras formas: por ejemplo, lo que será la oreja del conejo no era más que el intervalo vacío entre dos árboles del bosque. El conejo y el cazador aparecen gracias a una nueva segregación del campo, gracias a una nueva organización del todo. El camuflaje es el arte de enmascarar una forma introduciendo las líneas principales que la definen en otras formas más imperiosas.

También podemos aplicar el mismo tipo de análisis a las percepciones del oído. Simplemente, ya no se tratará ahora de formas en el espacio sino de formas temporales. Por ejemplo, una melodía es una figura sonora, no se mezcla a los ruidos de fondo que puedan acompañarla, como el ruido de un claxon que se oye a lo lejos durante un concierto. La melodía no es una suma de notas: cada nota no cuenta más que por la función que ejerce en el conjunto, y es por esto que la melodía no cambia sensiblemente si se transporta, es decir, si se cambian todas las notas que la componen, respetando las relaciones y la estructura del conjunto. En cambio, si se produce una sola variación en estas relaciones, hay suficiente para modificar la fisonomía total de la melodía. Esta percepción del conjunto es más natural y más primitiva que la de los elementos aislados: en las experiencias sobre los reflejos condicionados en las que se obliga a los perros a responder con una secreción salival a una luz o a un sonido, asociando frecuentemente esta luz o este sonido a la presentación de un pedazo de carne, se constata que la costumbre adquirida con una cierta secuencia de notas queda adquirida también frente a toda

melodía de la misma estructura. La percepción analítica, que nos da el valor absoluto de los elementos aislados, corresponde, pues, a una actitud tardía y excepcional: la del sabio que observa o la del filósofo que reflexiona; la percepción de las formas en el sentido general de estructura, conjunto y configuración, debe ser considerada como nuestro modo de percepción espontáneo.

En lo tocante a otro aspecto, la psicología moderna también destruye los prejuicios de la fisiología y de la psicología clásicas. Es un lugar común decir que tenemos cinco sentidos y, a primera vista, cada uno de ellos es como un mundo sin comunicación con los demás. La luz o los colores que actúan sobre el ojo no actúan sobre el oído ni sobre el tacto. Y, sin embargo, se sabe desde hace tiempo que ciertos ciegos llegan a representarse los colores que no ven por medio de sonidos que oyen. Por ejemplo, un ciego decía que el rojo debía ser algo así como un trompetazo. Con todo, durante mucho tiempo se ha venido pensando que todo esto no eran más que fenómenos excepcionales. En realidad el fenómeno es general. En la intoxicación por la mescalina, los sonidos están regularmente acompañados por manchas de color, cuyo matiz, forma e intensidad varían con el timbre, el tono y el volumen. Incluso los tipos normales hablan de colores cálidos, fríos, chillones o duros, de sonidos claros, agudos, brillantes, rugosos o suaves, de ruidos opacos, de perfumes penetrantes. Cézanne decía que lo aterciopelado, lo duro, lo suave e incluso el olor de los objetos se ve. Mi percepción no es, pues, una suma de datos visuales, táctiles, auditivos; yo percibo de una manera indivisa con mi ser total, me apodero de una estructura única de la cosa, de una única manera de existir que habla a la vez a todos mis sentidos.

Naturalmente la psicología clásica sabía muy bien que existen relaciones entre las diferentes partes de mi campo visual como también entre los datos de mis diferentes sentidos. Pero para ella esta unidad era construida, ella la atribuía a la inteligencia y a la memoria. Digo que veo hombres que pasan por la calle, escribe Descartes en un

célebre pasaje de las *Méditations*, pero, en realidad, ¿qué veo exactamente? No veo más que sombreros y abrigos que podrían estar cubriendo perfectamente a unos muñecos que funcionarán a base de resortes, y, si yo digo que veo hombres, es porque me apodero, «por una inspección del espíritu, de aquello que yo creía ver con mis ojos». Estoy persuadido de que los objetos siguen existiendo cuando no los veo, por ejemplo a mi espalda. Pero para el pensamiento clásico, estos objetos invisibles no subsisten para mí más que a causa de que mi juicio los mantiene presentes. Incluso los objetos que tengo delante no son propiamente vistos, sino sólo pensados. Así, yo no podría ver un cubo, es decir, un sólido formado por seis caras y doce aristas iguales; yo no veo más que una figura en perspectiva en la cual las caras laterales están deformadas y la cara dorsal absolutamente escondida. Si yo hablo de cubos es porque mi espíritu completa estas apariencias, suplente la cara oculta. Nunca podré ver el cubo según su definición geométrica, sólo puedo pensarlo. La percepción del movimiento muestra todavía mejor hasta qué punto la inteligencia interviene en la pretendida visión. En el momento en que mi tren, detenido en la estación, se pone en marcha, sucede a menudo que el tren que parece empezar a moverse es el que está parado al lado del mío. Los datos sensoriales por sí mismos son, pues, neutros y capaces de recibir diferentes interpretaciones según la hipótesis en la cual mi espíritu se detendrá. De un modo general, la psicología clásica convierte a la percepción en un verdadero descifrado de los datos sensibles por obra de la inteligencia, es decir, en un comienzo de ciencia. Me han sido dados unos signos y debo descubrir su significación, me ha sido propuesto un texto y tengo que leerlo o interpretarlo. Incluso cuando tiene en cuenta la unidad del campo perceptivo, la psicología clásica permanece todavía fiel a la noción de sensación, que proporciona el punto de partida del análisis. Esto es así porque ha concebido los datos visuales como un mosaico de sensaciones y por lo tanto necesita fundamentar la unidad del campo perceptivo en una ope-

ración de la inteligencia. ¿Qué nos aporta sobre esta cuestión la teoría de la Forma? Refutando completamente la noción de sensación, nos enseña a no distinguir ya más entre los signos y su significación, entre lo que se ha sentido y lo que se ha juzgado. ¿Cómo podríamos definir exactamente el color de un objeto sin mencionar la sustancia con que está hecho, por ejemplo el color azul de esta alfombra sin decir que es un «azul lanoso»? Cézanne había planteado la cuestión: ¿Cómo distinguir en las cosas su color y su dibujo? No se trata de comprender la percepción como la imposición de una cierta significación a ciertos signos sensibles, ya que estos signos no podrían ser descritos en su textura sensible más inmediata sin referencia al objeto que significan. Si bajo una iluminación cambiante reconocemos un objeto definido por propiedades constantes, no es porque la inteligencia haga entrar en juego la naturaleza de la luz incidente y deduzca de ella el color real del objeto, es porque la luz dominante del medio, actuando como iluminación, asigna inmediatamente al objeto su verdadero color. Si miramos dos platos desigualmente iluminados, nos parecen igualmente blancos y desigualmente iluminados mientras el haz de luz que proviene de la ventana figure en nuestro campo visual. Si, por el contrario, observamos los mismos platos a través de una pantalla horadada con un agujero, al instante uno de ellos nos parece gris y el otro blanco, e incluso si sabemos que es debido a un efecto de iluminación, ningún análisis intelectual de las apariencias nos mostrará el verdadero color de los dos platos. La permanencia de los colores y de los objetos no es, pues, construida por la inteligencia, sino apropiada por la mirada en tanto adopta la organización del campo visual. Cuando, a la caída de la tarde, damos la luz, la iluminación eléctrica nos parece en principio amarilla, un momento después tiende a perder todo color definido y correlativamente los objetos, que en principio eran sensiblemente modificados en su color, toman de nuevo un aspecto comparable al que tienen durante el día. Los objetos y la iluminación forman un sistema que

Cólera, vergüenza, odio, amor no son hechos psíquicos escondidos en lo más profundo de las conciencias de los demás, son tipos de comportamiento o estilos de conducta visibles desde fuera. Existen sobre este rostro o en estos gestos y no escondidos detrás de ellos. La psicología sólo ha empezado a desarrollarse cuando ha renunciado a distinguir entre el cuerpo y el espíritu, cuando ha abandonado los dos métodos correlativos de la observación interior y de la psicología fisiológica. Nada nos enseñaba sobre la emoción limitándose a medir la velocidad de la respiración o la de los latidos del corazón en los accesos de cólera, y tampoco nada nos enseñaba sobre la cólera cuando intentaba acertar el matiz cualitativo e indecible de la cólera vivida. Trazar la psicología de la cólera es buscar fijar el sentido de la cólera, es preguntarse cuál es su función en una vida humana y, en algún modo, para qué sirve. Nos encontramos, así, con que la emoción es, como dice Janet, una reacción de desorganización que interviene cuando nos hallamos en un callejón sin salida, o más profundamente, como ha demostrado Sartre, que la cólera es una conducta mágica por la cual, renunciando a la acción eficaz en el mundo, nos proporcionamos en lo imaginario una satisfacción del todo simbólica, como aquel que, en una conversación, no pudiendo convencer a su interlocutor, ataca con una serie de injurias que nada demuestran, o como aquel que, no atreviéndose a pegar a su enemigo, se contenta con mostrarle el puño desde lejos. Dado que la emoción no es un hecho psíquico e interno, sino una variación de nuestras relaciones con los demás y con el mundo legible en nuestra actitud corporal, no hay que decir que sólo los signos de la cólera o del amor son dados al espectador y que éste es alcanzado indirectamente y mediante una interpretación de estos signos; lo que hay que decir es que el otro se me da con evidencia como comportamiento. Nuestra ciencia del comportamiento va bastante más lejos de lo que creemos. Si presentamos a varias personas no prevenidas la fotografía de varios rostros, de varias siluetas, la reproducción de varias escrituras, la grabación de va-

LV 70
debe abandonar
la psicología
por la
psicología

rias voces, y si les pedimos que agrupen un rostro, una silueta, una voz, una escritura, constatamos que, de un modo general, lo hacen correctamente o, en todo caso, el número de agrupamientos correctos es muy superior al de los erróneos. La escritura de Miguel Angel es atribuida a Rafael en 36 casos, pero ha sido correctamente identificada en 221 casos. Ocurre, pues, que reconocemos cierta estructura común a la voz, a la fisonomía, a los gestos y al tipo de cada persona; cada persona no es otra cosa, para nosotros, que esta manera de estar en el mundo. Es posible entrever cómo estas consideraciones podrían aplicarse a la psicología del lenguaje: de la misma manera que el cuerpo y el «alma» de un hombre no son más que dos aspectos de su manera de estar en el mundo, del mismo modo la palabra y el pensamiento que ella designa no deben ser considerados como dos términos exteriores. La palabra comporta su significación como el cuerpo es la encarnación de un comportamiento.

De una manera general, la nueva psicología nos muestra en el hombre no un entendimiento que construye el mundo, sino un ser que está arrojado a él y que a él se siente ligado como por un lazo natural. Por lo tanto, la nueva psicología nos enseña a ver este mundo con el cual estamos en contacto a través de toda la superficie de nuestro ser, mientras que la psicología clásica despreciaba el mundo vivido por aquel que la inteligencia científica conseguía construir.

* *

Si ahora consideramos el film como un objeto a percibir, podremos aplicar a la percepción del film todo lo que acabamos de decir de la percepción en general. Y vamos a ver que, desde este punto de vista, la naturaleza y la significación del film se iluminan y que la nueva psicología nos conduce precisamente a las observaciones mejores de los estetas del cine.

Digamos para empezar que un film no es una suma de imágenes sino una forma temporal. Es el momento de recordar la famosa experiencia de Pudovkin que pone en

evidencia la unidad melódica del film. Pudovkin tomó un día un primer plano de Mosjukin impasible y lo proyectó precedido primeramente de un plato de sopa, seguidamente de una joven muerta en su ataúd y finalmente de un niño jugando con un osito de peluche. Lo primero que percibió el público fue que Mosjukin parecía mirar el plato, la joven y el niño y en seguida que miraba el plato de una manera pensativa, la mujer con dolor, el niño con una luminosa sonrisa, y el público quedó maravillado por la variedad de sus expresiones, cuando en realidad el mismo plano había servido tres veces y era completamente inexpresivo. El sentido de una imagen depende pues de aquellas que la preceden en el film, y su sucesión crea una nueva unidad que no es la simple suma de los elementos empleados. R. Leenhardt añadía, en un excelente artículo,² que era menester jugar con la duración de cada imagen: una duración corta da una sonrisa divertida, una duración media un rostro indiferente, una larga duración una expresión dolorosa. De esto Leenhardt sacaba esta definición del ritmo cinematográfico: «Un cierto orden de planos y para cada uno de estos planos una duración tal que el conjunto produzca la impresión buscada con el máximo efecto.» Existe pues una verdadera métrica cinematográfica que debe ser observada precisa e imperiosamente. «Mirando un film, probad a adivinar el instante en que una imagen, habiendo ya dado todo lo posible, va a terminar, debe terminar, ser reemplazada (aunque sea sólo un cambio de ángulo, de distancia o de campo). Aprenderéis a conocer este malestar en el pecho que produce una toma demasiado larga que frena el movimiento o esta deliciosa aquiescencia íntima que se produce cuando un plano pasa con exactitud...» (Leenhardt). Como en el film existe una selección de vistas (o planos), de su orden y de su duración (el montaje), una selección de escenas o secuencias, de su orden y de su duración, la película aparece como una forma muy compleja dentro de la cual se ejercen acciones y

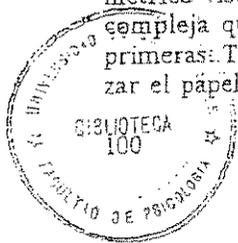
2. «Esprit», año 1936.

reacciones extremadamente numerosas en cada momento, cuyas leyes están todavía por descubrir y que hasta ahora no han sido más que adivinadas por el olfato o el tacto del director de cine que maneja el lenguaje cinematográfico como el hombre, hablando, maneja la sintaxis, sin pensar expresamente en ella y sin ser siempre capaz de formular las reglas que espontáneamente observa.

Lo que acabamos de decir del film en su aspecto visual se aplica también a su aspecto sonoro, que no se reduce de ningún modo a una suma de palabras o de ruidos sino que es, también, una forma. Existe un ritmo del sonido como existe el de la imagen. Existe un montaje de los ruidos y de los sonidos del que Leenhardt nos da un ejemplo: en el viejo film sonoro *Broadway Melody*, «dos actores están en escena. Desde lo alto de los palcos se les oye declamar. Después, inmediatamente, primer plano, tono de susurro, se oye una palabra que inter-cambian en voz baja...». La fuerza expresiva de este montaje consiste en que nos hace sentir la coexistencia y la simultaneidad de vidas en un mismo mundo, las de los actores en su ambiente y en el nuestro, de la misma manera que el montaje de Pudovkin ligaba el hombre y su mirada a los espectáculos que tenía a su alrededor. Del mismo modo que el film visual no es la simple fotografía en movimiento de un drama, y del mismo modo que la elección y la unión de las imágenes constituyen para el cine un medio de expresión original, igualmente el sonido en el cine no es la mera reproducción fonográfica de los ruidos y de las palabras, sino que comporta una cierta organización interna que el creador del film tiene que inventar. El verdadero antepasado del sonido cinematográfico no es el fonógrafo sino el montaje radiofónico.

Esto no es todo. Acabamos de considerar la imagen y el sonido cada uno por su cuenta. Pero, en realidad, su unión constituye una totalidad nueva e irreductible a los elementos que entran en su composición. Un film sonoro no es un film mudo amenizado con sonidos y palabras solamente destinados a completar la ilusión cinematográfica. La unión del sonido y de la imagen es mucho

más estrecha, y la imagen queda transformada por la proximidad del sonido. Nos damos cuenta de ello en la proyección de un film doblado donde se hace hablar a los delgados con la voz de los gordos, a los jóvenes con voces de viejos, a los altos con voces de enanos, lo cual es absurdo si, tal como hemos dicho, la voz, la silueta y el carácter forman un todo inseparable. Pero la unión del sonido y de la imagen no se efectúa sólo en cada personaje, se realiza en la totalidad del film. No es por casualidad que en un momento dado los personajes se callen y que en otro momento hablen. La alternancia de palabras y de silencio viene impuesta por el mayor efecto de la imagen. Como decía Malraux (*Verve*, 1940), hay tres clases de diálogos. Primero el diálogo de exposición, destinado a hacer saber las circunstancias de la acción dramática. La novela y el cine lo evitan de común acuerdo. Después, el diálogo de *tono* que nos da el acento de cada personaje y que domina, por ejemplo, en la obra de Proust, donde los personajes se ven muy mal y, en cambio, se reconocen admirablemente en cuanto empiezan a hablar. La prodigalidad o la avaricia de palabras, la plenitud o la nimiedad de los vocablos, su exactitud o su afectación comunican la esencia de un personaje con mucha más fuerza que una descripción. Casi no hay diálogo de tono en el cine, la presencia visible del actor y su comportamiento lo hacen habitualmente innecesario. Finalmente, existe un diálogo de escena que nos presenta el debate y la confrontación de los personajes; es el más importante modo de diálogo en el cine. Sin embargo, está lejos de ser constante. En el teatro se habla sin cesar, en el cine no. «En los últimos films —decía Malraux— el director *pasa al diálogo* después de grandes fragmentos de mudo, como el novelista pasa el diálogo también después de largos fragmentos de narración.» El reparto de los silencios y del diálogo constituye, pues, más allá de la métrica visual y de la métrica sonora, una métrica más compleja que superpone sus exigencias a las de las dos primeras. Todavía nos faltaría, para ser completos, analizar el papel de la música en el interior de este conjunto.



Digamos solamente que a él debe incorporarse y no simplemente yuxtaponerse. La música no deberá servir, por tanto, para llenar los vacíos sonoros, ni para comentar de una manera exterior los sentimientos y las imágenes, como sucede en tantos films en que la tempestad de la cólera desencadena una verdadera tempestad en la orquesta y en que la música imita trabajosamente un ruido de pasos o la caída de una moneda al suelo. La música deberá intervenir para marcar un cambio de estilo del film, por ejemplo el paso de una escena de acción al «interior» del personaje, para recordar escenas anteriores o en la descripción de un paisaje; de un modo general la música acompaña y contribuye a realizar, como decía Jaubert,³ una «ruptura de equilibrio sensorial». Finalmente, es necesario que la música no sea otro modo de expresión yuxtapuesto a la expresión visual, sino que «por medios rigurosamente musicales —ritmo, forma, instrumentación— recree, bajo la materia plástica de la imagen, una materia sonora, por una misteriosa alquimia de correspondencias que debería ser el fundamento mismo del oficio de compositor cinematográfico; que nos proporcione, en fin, el ritmo interno de la imagen de una manera físicamente sensible, sin esforzarse por ello en traducir el contenido sentimental, dramático o poético» (Jaubert). La palabra, en el cine, no está encargada de añadir ideas a las imágenes, ni la música sentimientos. El conjunto nos dice algo muy preciso que no es ni un pensamiento ni una llamada a los sentimientos de la vida.

¿Qué significa, qué quiere decir, pues, un film? Cada film cuenta una *historia*, es decir, cierto número de acontecimientos que ocurren a los personajes y que pueden ser contados también en prosa, como efectivamente lo son en el guión que sirve de base al film. El cine hablado, con su diálogo a menudo agobiante, completa nuestra ilusión. A menudo, pues, se concibe el cine como la representación visual y sonora, la reproducción tan fiel como sea posible de un drama que la literatura no podría evo-

3. «Esprit», año 1936.

car más que con palabras y que el cine tiene la suerte de poder fotografiar. Lo que mantiene el equívoco es que existe, en efecto, un realismo fundamental del cine: los actores deben interpretar de una manera natural, la puesta en escena debe ser tan verosímil como sea posible ya que «el poder de realidad que se desprende de la pantalla —dice Leenhardt— es tal que la menor estilización resultaría detonante». Pero esto no quiere decir que el film esté destinado a hacernos ver y oír lo que veríamos y oíríamos si asistiéramos en realidad a la historia que nos cuenta, ni tampoco a sugerirnos como una historia edificante alguna concepción general de la vida. El problema con que nos encontramos aquí, la estética lo ha encontrado ya a propósito de la novela y de la poesía. Existe siempre en una novela una idea que puede resumirse en pocas palabras, unos hechos que caben en pocas líneas. Existe siempre en un poema alusión a cosas o a ideas. Y, sin embargo, la novela pura, la poesía pura no tienen por función significarnos estos hechos, estas ideas o estas cosas, ya que entonces el poema podría traducirse exactamente en prosa y la novela nada perdería de ser resumida. Las ideas y los hechos no son más que materiales del arte, y el arte de la novela consiste en la elección de aquello que se dice y aquello que se calla, en la elección de las perspectivas (tal capítulo estará escrito desde el punto de vista de tal personaje, tal otro desde el punto de vista de otro), en el *tempo* variable de la narración; el arte de la poesía no consiste en describir didácticamente las cosas o en exponer unas ideas, sino en crear una máquina de lenguaje que, de una manera casi infalible, sitúe al lector en un cierto estado poético. De la misma manera, en un film existe siempre una historia, y a menudo una idea (por ejemplo, en *Etrange sursis*: la muerte sólo es terrible para quien no ha consentido en ella); pero la función del film no es la de hacernos conocer los hechos o la idea. Kant dice con profundidad que en el conocimiento la imaginación trabaja para provecho del entendimiento, mientras que en el arte el entendimiento trabaja para provecho de la

imaginación. Es decir: la idea o los hechos prosaicos no están más que para dar al creador la ocasión de buscar sus emblemas sensibles y trazar el monograma visible y sonoro de ellos. El sentido de un film está incorporado a su ritmo como el sentido de un gesto es inmediatamente legible en el gesto, y el film no quiere decir nada más que lo que expone. La idea queda así reducida a su estado nativo, emerge de la estructura del film como en un cuadro de la coexistencia de sus partes. Lo maravilloso del arte es mostrar cómo alguna cosa se pone a significar algo, no por alusión a ideas ya formadas o adquiridas, sino por una disposición temporal o espacial de los elementos. Un film no significa más de lo que pueda significar una cosa: uno y otra no hablan a un entendimiento separado, sino que se dirigen a nuestro poder de descifrar tácitamente el mundo o los hombres y a nuestro poder de coexistir con ellos. Es verdad que en nuestra vida ordinaria perdemos de vista este valor estético de la menor cosa apercebida. Es verdad también que en la realidad la forma apercebida nunca es perfecta, siempre hay en ella algo cambiante, rebabas y como un exceso de materia. El drama cinematográfico tiene, por así decirlo, un grano más fino que los dramas de la vida real, sucede en un mundo más exacto que el mundo real. Sólo a través de la percepción podemos comprender la significación del cine: un film no se piensa, se percibe.

He aquí por qué la expresión del hombre puede ser en el cine tan sobrecogedora: el cine no nos da, como la novela ha hecho durante largo tiempo, los *pensamientos* del hombre; nos da su conducta o su comportamiento, nos ofrece directamente esta manera especial de estar en el mundo, de tratar a las cosas y a los demás, que es para nosotros visible en los gestos, la mirada, la mímica, y que define, con evidencia, a todas las personas que conocemos. Si el cine quiere mostrarnos un personaje que tiene vértigo, no deberá intentar mostrarnos el paisaje interior del vértigo, como Daquin en *Premier de Cordée* o Malraux en *Sierra de Teruel* han querido hacerlo. Sentiremos mucho mejor el vértigo viéndolo desde el exterior,

contemplando este cuerpo desequilibrado que se retuerce sobre una roca o este andar vacilante que intenta adaptarse a no se sabe qué trastorno del espacio. Para el cine, como para la psicología moderna, el vértigo, el placer, el dolor, el amor, el odio son conductas.

* *

Esta psicología y las filosofías contemporáneas tienen por común denominador el presentarnos, no como hacían las filosofías clásicas, el espíritu y el mundo, cada conciencia y los demás, sino la conciencia arrojada al mundo, sometida a la mirada de los demás y aprendiendo de ellos lo que ella es. Buena parte de la filosofía fenomenológica o existencial consiste en asombrarse de esta inherencia del yo en el mundo y del yo en los demás, en describir esta paradoja y esta confusión, en hacer ver la unión del sujeto con el mundo, del sujeto con los demás, en lugar de explicarlo, como hacían los clásicos, recurriendo al espíritu absoluto. Ahora bien, el cine es particularmente apto para mostrar la unión del cuerpo y el espíritu, del espíritu y el mundo y para expresar uno en otro. He aquí por qué no debe sorprender que la crítica pueda, a propósito de un film, evocar la filosofía. En una recensión de *Défunt récalcitrant*, Astruc cuenta el film en términos sartrianos: este muerto que sobrevive a su cuerpo y se ve obligado a habitar en otro permanece él mismo en-sí, pero es otro para-los-demás y no sabría permanecer en reposo hasta que el amor de una muchacha le reconozca a través de su nueva envoltura y que se restablezca la concordancia del en-sí y del para-los-demás. Después de esto, «Le Canard Enchaîné» se burla y quiere confinar a Astruc a sus investigaciones filosóficas. La verdad es que los dos tienen razón: uno porque el arte no está hecho para exponer ideas, y el otro porque la filosofía contemporánea no consiste en encadenar conceptos, sino en describir la mezcla de la conciencia y el mundo, su compromiso en un cuerpo, su coexistencia con los demás, y porque todo esto es cinematográfico por excelencia.

Si finalmente nos preguntamos por qué esta filosofía se ha desarrollado justamente en la época del cine, es evidente que no podemos responder que el cine proviene de ella. El cine es ante todo una invención técnica en la que la filosofía no cuenta para nada. Pero tampoco deberemos decir que esta filosofía proviene del cine y que es su traducción en el plano de las ideas. Ya que es posible utilizar mal el cine, el instrumento técnico una vez inventado debe ser reinventado por una voluntad artística antes que puedan hacerse verdaderos films. Si la filosofía y el cine están de acuerdo, si la reflexión y el trabajo técnico van en la misma dirección, es porque el filósofo y el cineasta tienen en común una cierta manera de ser, una cierta visión del mundo que es la de una generación. Una ocasión más de verificar que pensamiento y técnica se corresponden y que, como decía Goethe, «lo que está dentro también está fuera».