

Traducción. Merleau-Ponty y el cine: documentando la imaginación, escrito por Sarah Cooper

Translation. Merleau-Ponty and Film: Documenting the Imagination, by Sarah Cooper

Leandro Sánchez Marín 

leandro.sanchez@udea.edu.co
Universidad de Antioquia, Colombia



Traducción

Recepción: 30/07/2022 – Aprobación 13/09/2022

eISSN: 2145-8529

<https://doi.org/10.18273/revfil.v23n2-2024002>

Desde mediados de la década de 1940, cuando Maurice Merleau-Ponty impartió una conferencia sobre cine en el Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC) de París, que posteriormente se publicó como “El cine y la nueva psicología” (Merleau-Ponty, 1977, pp. 89-105), los estudiosos del cine han mostrado un vivo interés por la relación entre la filosofía y el séptimo arte. Durante su vida, su pensamiento influyó en una serie de importantes teóricos del cine, desde Amédée Ayfre, que fue alumno suyo, pasando por André Bazin hasta Henri Agel. Más recientemente, en un contexto anglófono, y en gran parte gracias al trabajo pionero de Vivian Sobchack, su fenomenología ha sido fuente de inspiración para pensar la experiencia cinematográfica como una visión encarnada, que implica una exploración profunda de la percepción. Mi propio objetivo en este texto es fomentar un ligero pero

Información sobre el traductor: colombiano. Estudiante de posgrado y docente de la Universidad de Antioquia, Colombia.

Sobre la traducción: este texto corresponde al capítulo once del libro *Understanding Merleau-Ponty, Understanding Modernism*, editado por Ariane Mildenberg para la editorial *Bloomsbury Academic* en 2019, y fue escrito por Sarah Cooper. A la autora y a *Bloomsbury Academic* agradezco el permiso para la publicación de esta traducción. Siempre que ha sido posible he utilizado versiones en castellano de los textos referenciados (*N. del T.*)

Forma de referenciar (APA): Sánchez Marín, L. (2024). Traducción. Merleau-Ponty y el cine: documentando la imaginación, escrito por Sarah Cooper. *Revista Filosofía UIS*, 23(2), 265-281. <https://doi.org/10.18273/revfil.v23n2-2024002>

significativo cambio de enfoque a medida que exploro lo que se puede aprender de Merleau-Ponty sobre la imaginación¹, y me pregunto cómo esto podría mejorar la comprensión del cine, en particular del cine documental. Merleau-Ponty solo hace una referencia pasajera al trabajo de los movimientos cinematográficos modernistas de principios del siglo XX en sus propios escritos sobre cine, pero su fenomenología es pertinente para comprender las películas realizadas en una fecha posterior que se relacionan con el discurso modernista en un sentido más amplio.

No se trata aquí de elegir la imaginación sobre la percepción, ni de privilegiar lo imaginario sobre lo real, sino de reconocer la presencia continua de lo imaginario y la imaginación a lo largo de la obra de Merleau-Ponty tal como se definen frente a (o encajan con) la realidad y la percepción. Mi objetivo es mostrar cómo lo real está bordeado por lo imaginario, cómo la percepción tiene una profundidad imaginativa y cómo lo que él llama en un trabajo tardío “la textura imaginaria de lo real” es palpable en el cine. Me dirijo a los documentales de Wim Wenders para argumentar que este director de cine fenomenológico demuestra la relevancia continua de la filosofía de Merleau-Ponty para el cine actual a través de una sensibilidad hacia la imaginación y la dimensión imaginaria, especialmente cuando se relaciona con lo real. En las discusiones sobre la trayectoria de su carrera cinematográfica, el trabajo de Wenders se ha posicionado como modernista y posmoderno. Los debates en la revista cinematográfica británica *Screen* en la década de 1970 en particular entienden que el cine que anula y desmantela las nociones recibidas del propio filme es modernista y se alinea en términos ideológicos con el discurso brechtiano. Sin embargo, como señalan los estudiosos del cine alemán Martin Brady y Joanne Leal, hay una corriente cinematográfica modernista que desconfía de las construcciones ideológicas del modernismo político y que también es brechtiana, y ubican su propio estudio de la obra de Wenders entre estos brechtianos y los pos-brechtianos. Posiciones brechtianas: “una crítica del modernismo político dominante que no solo se manifiesta en un cambio generalizado hacia los discursos posmodernistas, sino que también ha sobrevivido a las batallas ideológicas que lo engendraron” (Brady y Leal, 2011, p. 18). Los documentales experimentales de Wenders, que a veces son muy autorreflexivos, encajan con el impulso modernista así definido, gesticulando más allá de su empuje ideológico hacia lo posmoderno. Los especialistas en Wenders, Robert Phillip Kolker y Peter Beicken, hablan de una empresa modernista en sus primeras películas en términos de “reconfigurar la historia a través de la estética de la percepción y el movimiento”, con un giro posterior a la “promesa posmoderna de redención fuera de la historia” (Kolker y Beicken, 1993, p. 162). Mi propio argumento

¹ En el contexto anglosajón, la teoría del cine inspirada por Vivian Sobchack se ha centrado predominantemente en la percepción, los sentidos y la encarnación, mientras que los estudios sobre Merleau-Ponty y el cine en el contexto francés han hecho conexiones con su trabajo sobre la relación entre lo imaginario y lo real (Sobchack, 1992; Carbone, 2011; Kristensen, 2010).

sobre el trabajo de Wenders que surgirá a través de los ejemplos documentales que se discutirán aquí es que el desmantelamiento de las nociones recibidas del cine y la reconfiguración de la historia están unidos, incluso en sus documentales más recientes, y que además de una estética de la percepción y el movimiento, la imaginación juega un papel crucial.

La voz *en off* al final del cortometraje *Reverse Angle* (1982) de Wenders es una cita de Paul Cézanne, el pintor a quien Merleau-Ponty más admiraba: “Las cosas están desapareciendo. Si quieres ver algo, tienes que darte prisa”. Exploremos ahora el año 1945, cuando se publicó la *magnum opus* de Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, el mismo año en que publicó su artículo “Le duda de Cézanne” (Merleau-Ponty, 1977, pp. 33-56), y el mismo año que ofreció su conferencia sobre cine en el IDHEC, para adelantarnos a esta desaparición y comenzar a intentar ver las cosas de otra manera, rastreando diversas asociaciones modernistas desde el mundo pictórico al fílmico, y moviéndonos entre la percepción y la imaginación.

1. Percepción de la pintura al cine

La percepción predomina en las discusiones de Merleau-Ponty a lo largo de sus textos en 1945, y las referencias pictóricas y literarias modernistas recorren su obra. En su artículo publicado sobre cine, Merleau-Ponty se basa en Cézanne para aclarar cómo la percepción es un asunto de todo el cuerpo. Los estudiosos de Merleau-Ponty, como Mauro Carbone (2011) y Stefan Kristensen conectan el trabajo del filósofo sobre la estética de la pintura y el cine, y Kristensen (2006) habla de hecho de la *cinépeinture* de Merleau-Ponty (pp. 142-145), pero vale la pena señalar que el objeto de la atención de Merleau-Ponty proviene de muy diferentes tendencias en cada campo estético. Las referencias fílmicas de Merleau-Ponty en su texto son selectas y eclécticas y, a diferencia de sus continuas vueltas al ejemplo pictórico de Cézanne, no se detiene en ejemplos cinematográficos modernistas. Los tres principales movimientos cinematográficos modernistas de la era del cine mudo, anteriores a este artículo, fueron el impresionismo francés, el modernismo cinematográfico de Weimar y el montaje soviético. Merleau-Ponty hace una importante referencia a este último, citando una famosa secuencia de montaje que atribuye a Vsévolod Pudovkin, pero que fue un experimento dirigido por Lev Kuleshov, para ejemplificar que el cine es una forma temporal caracterizada por su ritmo, más que una suma de imágenes (Merleau-Ponty, 1977, p. 97). Más allá de esto, sus principales ejemplos provienen del cine narrativo más que del cine modernista experimental y son de la era del sonido

más que del cine mudo². Se refiere al trabajo de otros críticos en un par de películas: el trabajo de Leenhardt en el primer musical de MGM *The Broadway Melody* (1929) y la lectura sartreana de Astruc de *Here Comes Mr. Jordan* (1941). Pero elabora sus propios puntos más estridentemente a través de la referencia a *On Borrowed Time* (1939), *Premier de cordée* de Louis Daquin (1944) y *Sierra de Teruel/L'Espoir* de André Malraux (1945), todos los cuales son adaptaciones de novelas u obras de teatro. Como señala concisamente: “un film no se piensa, se percibe” (Merleau-Ponty, 1977, p. 103). Y es la naturaleza de esta percepción y los medios por los cuales dar cuenta de ella lo que está en cuestión aquí.

En algunos aspectos, haciéndose eco de André Malraux, cuyo “Esbozo de una psicología del cine” se publicó por primera vez en 1940, Merleau-Ponty reflexiona sobre el cine en relación con la psicología. Recurre a la nueva psicología en lugar de titular su exploración “Cine y fenomenología” porque, para él, la percepción cinematográfica contrasta con la percepción ordinaria³. Aunque en otros lugares es crítico con la psicología de la Gestalt (Merleau-Ponty, 1976), se acerca más a describir la separación que él ve en el cine entre espectáculo y espectador que su fenomenología en la que el cuerpo está comprometido con el mundo. Contrariamente a lo que argumentará Vivian Sobchack en *The Address of the Eye*, el entrelazamiento de lo que siente y lo sentido, lo que toca y lo tocado, lo que ve y lo visto, tan importante para su filosofía, se altera en el cine para Merleau-Ponty, y el entrelazamiento de objetividad y subjetividad no es posible fuera del espacio cinematográfico.

En su texto sobre el cine, Merleau-Ponty hace solo una fugaz referencia a la imaginación. Hablando de la idea en *Here Comes Mr. Jordan*, afirma en la línea de Kant que en el arte, la comprensión trabaja al servicio de la imaginación (contrastando esto con el conocimiento en el que la imaginación trabaja al servicio de la comprensión). Para Merleau-Ponty, las ideas solo están ahí para que el creador de la obra de arte tenga la posibilidad de encontrarles emblemas sensibles y de rastrear su forma visible y sonora. Él escribe:

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 (Merleau-Ponty, 1977, p. 103).

² Cuando vuelve al tema del movimiento cinematográfico en sus conferencias en el Collège de France, conserva este enfoque cinematográfico narrativo, refiriéndose a *The Man in the White Suit* de Alexander Mackendrick (Merleau-Ponty, 2010a).

³ Clélia Zernik (2006) ha discutido este contraste en su artículo “‘Un film ne se pense pas, il se perçoit’ Merleau-Ponty et la perception cinématographique”.

Este sentido de ser legible en el gesto se amplía cuando habla de *Premier de cordée* y *Sierra de Teruel*, afirmando que sentimos mucho más vértigo viéndolo desde fuera, que mostrándonos el paisaje interior de lo que se siente sufrir de vértigo, que es lo que sucede en *Premier de cordée*. Merleau-Ponty (1977) concluye: “Para el cine, como para la psicología moderna, el vértigo, el placer, el dolor, el amor, el odio son conductas” (p. 104). Al orientar la atención hacia la percepción, aunque de una manera que se relaciona más fácilmente con la psicología de la *Gestalt* que con su propia fenomenología, estamos aquí en un territorio que se basa en su pintor favorito en la especificidad del cine. Lo que pintores como Cézanne siempre han sabido es lo que Merleau-Ponty desea extender a la filosofía y, de hecho, al cine: que ver no es pensar sino una forma de estar ausente del yo del pensamiento y la reflexión racionales. Ver da acceso a más que el campo perceptivo inmediato, y esto se vuelve cada vez más importante para el trabajo de Merleau-Ponty sobre la imaginación.

2. Entre la percepción y la imaginación

Lo imaginario es, a la vez, una dimensión de lo real y una vía de escape de lo real en la filosofía de Merleau-Ponty. Es a través del diálogo con Husserl, Sartre, Freud y Marx, así como del arte moderno, la obra de los surrealistas, Bachelard y Proust, que Merleau-Ponty trabajó para definir una ontología de lo imaginario. Precisamente en su estudio sobre este ámbito en sus escritos, la estudiosa de Merleau-Ponty, Annabelle Dufourcq, identifica tres etapas: 1933-1951, en la que lo imaginario invade todas las áreas de la existencia; 1951-1955, en el que su deseo de completar una fenomenología de la percepción con una fenomenología de la expresión le lleva a una nueva definición de lo imaginario que contrasta notablemente con la de Sartre; y 1955-1961, en el que eleva el estatus de lo imaginario a modelo ontológico y primer principio, derivando de él lo real (Dufourcq, 2012, pp. 13-14). La dimensión de lo imaginario y el funcionamiento de la imaginación son así evidentes en todas partes en la obra de Merleau-Ponty, y las referencias a la filosofía de Sartre sirven para registrar el desarrollo de su pensamiento.

En contraste con la diferencia posterior por motivos políticos, la cual provocará la ruptura de su relación, Merleau-Ponty inicialmente se acerca bastante a las opiniones de Sartre cuando escribe sobre la imaginación. Escribió una reseña favorable de *La imaginación* de Sartre (Merleau-Ponty, 1936), tras su publicación en 1936, para el *Journal de Psychologie Normale et Pathologique*. Para Sartre, la concepción clásica de la imaginación implicaba identificar imaginación y percepción antes de intentar distinguirlas. Sartre piensa en la imaginación, en cambio, no en términos de la percepción de imágenes mentales, sino como reveladora de algunos de los trabajos de la conciencia. Con la ayuda de la fenomenología husserliana, Sartre

piensa en la imagen como una estructura intencional. Escribe: “La imagen de mi amigo Pedro no es una vaga fosforescencia, una huella dejada en mi conciencia por la percepción de Pedro [...] es una de las maneras posibles de apuntar al ser real de Pedro” (Sartre, 1967, p. 118). La imagen se define como acto más que como cosa interior, como conciencia de algo. En su obra posterior, *Lo imaginario*, de 1940, Sartre habla precisamente de la “conciencia imaginante” (“*conscience imageante*”) para alejarse de cualquier noción de que hay una imagen en la conciencia (Sartre, 1964, p. 17). Sin embargo, es a través del contenido psíquico que se produce este acceso (Sartre, 1964, p. 48). La imaginación, tal como la configura Sartre, carece de la vivacidad de la vida, y es una imitación fantasmagórica del mundo; nos lleva a la función “irrealizante” de la conciencia (el “*irréel*”), la zona de penumbra que no es ni real ni irreal (Sartre, 1964, p. 11). En la *Fenomenología de la percepción*, Merleau-Ponty desarrolla un sentido sartreano de la imaginación en sus propios términos, ya que él también la distingue de la percepción.

Hacia el comienzo de este texto, Merleau-Ponty (1994) declara que la percepción es opuesta a la imaginación (p. 56)⁴. Imaginar se entiende como algo similar a liberarse uno mismo del cuerpo real y de la situación de vida de uno, al igual que lo hacen los actores (Merleau-Ponty, 1994, p. 121). De acuerdo con Sartre imaginando a su amigo Pedro, Merleau-Ponty escribe: “Decir que imagino a Pedro es decir que me procuro una pseudo-presencia de Pedro a base de desencadenar la ‘conducta de Pedro’” (Merleau-Ponty, 1994, p. 198). La imaginación proporciona una pseudo-presencia en lugar de una presencia y se considera que falta en relación con la percepción también de otras maneras, como señala más tarde Merleau-Ponty (1994): “Lo imaginario carece de profundidad, no responde a nuestros esfuerzos por variar nuestros puntos de vista, no se presta a nuestra observación. Nunca hacemos presa en él” (p. 337). Merleau-Ponty reconoce la importancia de la imaginación como una de las modalidades del ser-en-el-mundo del que la percepción ofrece el punto de partida, pero es claro que al distinguir la imaginación de la percepción no solo se señala una diferencia sino también una jerarquía similar a la que aparece dentro de la obra de Sartre en la que el mundo imaginado palidece frente al real. Sin embargo, sus puntos de vista comienzan a diferir de los de Sartre en aspectos importantes, como se evidencia de manera más pronunciada en sus textos posteriores. El más relevante aquí es *Lo visible y lo invisible*, publicado póstumamente, y un texto tardío sobre arte, *El ojo y el espíritu*, ya que implícitamente invitan a establecer un vínculo entre el cine y el público que Merleau-Ponty no previó.

⁴ Para James B. Steeves (2004), Merleau-Ponty no siempre tiene claro el tipo de imaginación que está discutiendo en la *Fenomenología de la percepción*.

En lugar de sentir que su trabajo anterior se había ocupado de cómo accedemos al mundo, en *Lo visible y lo invisible* confirma que no es así. Merleau-Ponty (2010b) señala:

falta saber cómo podemos tener la ilusión de ver lo que no vemos, cómo los jirones del sueño pueden, para el que sueña, valer por la trama cerrada del mundo verdadero, cómo la inconciencia de no haber observado puede, en el hombre fascinado, hacerse pasar por la conciencia de haber observado (p. 19).

Los sueños pueden ser jirones de tela, continuando la cualidad fragmentada de una parte del mundo imaginario esbozado en el trabajo anterior, pero aquí es su ser tomado y de hecho confundido con la estructura completa del mundo lo que le interesa al filósofo. Ofrece una descripción de lo imaginario que no busca prueba ni plenitud:

De tal modo, lo real deviene correlativo del pensamiento y el imaginario es, dentro del mismo ámbito, el círculo estrecho de los objetos de pensamiento a medio pensar, de semiobjetos o fantasías que no tienen ninguna consistencia, ningún lugar propio, que desaparecen a la luz del pensamiento como los vapores del amanecer y no son, entre el pensamiento y lo que éste piensa, más que una fina capa de impensado (Merleau-Ponty, 2010b, p. 39).

Merleau-Ponty continúa así distinguiendo entre percibir e imaginar, entre lo real y lo imaginario, y este último puede seguir siendo más débil, pero hay una sensación creciente de ver algo más fuerte en lo imaginario y en el acto de imaginar de lo que hasta ahora era aparente. Es a través de la discusión de las categorías sartreanas que Merleau-Ponty desarrolla una concepción diferente de lo imaginario. Él escribe:

La apertura a un mundo natural e histórico no es una ilusión y no es un *a priori*, es nuestra implicación en el ser. Sartre la expresaba diciendo que el para-sí está necesariamente acosado por un en-sí-para-sí imaginario. Nosotros decimos solamente que el en-sí-para-sí es más que un imaginario. El imaginario es sin consistencia, inobservable, se desvanece cuando uno pasa a la visión [...] Nos parece que, a la inversa, debe reconocérsele la solidez del mito, es decir, de un imaginario operante, que forma parte de nuestra institución, y que es indispensable para la definición del ser mismo (Merleau-Ponty, 2010b, pp. 82-83).

De acuerdo con lo que ya ha comenzado a exponer en este texto, lo imaginario se figura primero en este pasaje como sin consistencia e imposible de observar, desvaneciéndose, como los mencionados vapores del amanecer, a medida que la

visión lo reemplaza. Sin embargo, ahora se le quiere darle más peso a lo imaginario, y lo imaginario operativo que entra en juego es crucial. Manteniendo la categoría sartreana del en-sí-para-sí, pero prestándole una consistencia que no se deshaga y se desvanezca, el imaginario operativo se convierte en una especie de revestimiento del ser. Esto permite a Merleau-Ponty marcar su especificidad: no está diciendo “el ser es” o “la nada no es” sino que hay un ser, hay un mundo, hay algo (Merleau-Ponty, 2010b, p. 85). Está dedicado en todo momento a señalar conexiones que la obra de Sartre no sanciona⁵.

En sus notas de trabajo para este texto, al esbozar su sentido de un visible que en realidad no se ve, Merleau-Ponty (2010b) subraya que no es lo imaginario sartreano, lo que describe como la “presencia en lo ausente o de lo ausente” (p. 216). Más bien, es la presencia de lo inminente, lo latente o lo oculto lo que pretende transmitir, y lo compara con la observación de Bachelard de que cada uno de los sentidos tiene su propio imaginario. Continúa esto en una entrada posterior en sus notas: “El ser y lo imaginario son para Sartre ‘objetos’, ‘siendos’. Para mí, son ‘elementos’ (en el sentido de Bachelard), es decir, no objetos, sino campos” (Merleau-Ponty, 2010b, p. 235). El elemento o campo de la esfera imaginaria debe entenderse a través de la esfera imaginaria del cuerpo. Y ya sea en el sueño o en la imaginación consciente, esto siempre se relaciona de alguna manera con la visión. Lo visible y lo invisible se entrelazan y se cuestiona la separación sartreana entre lo imaginario y lo real a través del entrelazamiento y cruce que implica la figura del quiasmo de Merleau-Ponty⁶. La discusión de Merleau-Ponty en este texto sobre cómo nuestra carne está entrelazada con la carne del mundo lleva su caracterización de lo imaginario a la relación entre lo visible y lo invisible, la carne y la idea. Le da crédito a Proust por ser el mejor en describir una idea que no es lo contrario de lo sensible sino, más bien, su revestimiento y profundidad. Escribe:

‘la gran noche impenetrable y desalentadora de nuestra alma’ no es un vacío, no es una ‘nada’; pero esas entidades, esos ámbitos, esos mundos que la tapizan y la pueblan, y de los que ella siente la presencia como la de alguien en la obscuridad, ella los ha adquirido por su intercambio con el visible al que están sujetos (Merleau-Ponty, 2010b, p. 135).

Este comercio con lo visible es clave para el funcionamiento de la imaginación, y la conexión entre carne e idea, visión e imaginación relaciona esta obra con *El ojo y el espíritu*. La relación entre el ojo y el espíritu se articula en este breve texto a través

⁵ Richard Kearney (1998) clasifica el enfoque de la imaginación de Merleau-Ponty como dialéctico y relaciona su trabajo sobre estética con su trabajo sobre política basándose en esta clasificación.

⁶ El quiasmo es uno de los conceptos centrales desarrollado por Merleau-Ponty. Formalmente, quiasmo se refiere a una figura retórica de construcción que consiste en una repetición e inversión del orden de palabras (*N. del T.*)

de la referencia a la pintura y es también aquí donde la descripción de lo imaginario de Merleau-Ponty es más evocadora. Él escribe:

Lo imaginario está mucho más cerca y mucho más lejos de lo actual: más cerca porque es el diagrama de su vida en mi cuerpo, su pulpa o su reverso carnal [*son envers charnel*] expuestos por primera vez a las miradas [...] Mucho más lejos, porque el cuadro no es un análogo más que según el cuerpo, porque no ofrece al espíritu una ocasión de repensar las relaciones constitutivas de las cosas, sino que ofrece a la mirada [*regard*], para que los despose, los rasgos de la visión del interior, y a la visión lo que la tapiza interiormente, la textura imaginaria de lo real (Merleau-Ponty, 2013, p. 25).

Cuando caracteriza lo imaginario como los tapices internos de la visión, está poniendo énfasis en el ojo y en la visión. Hacia el final del texto, vuelve a enfatizar la importancia de la visión para la imaginación:

incluso nuestro poder de imaginarnos en otra parte —‘Estoy en San Petersburgo en mi cama, en París, mis ojos ven el sol’—, de dirigir [*viser*] la vista libremente, estén donde estén, a seres reales, es todavía un préstamo de la visión, emplea medios que le debemos a ella (Merleau-Ponty, 2013, p. 62).

La visión, entonces, es el punto de partida para imaginar, y la textura imaginaria de lo real está ahí dondequiera que miremos, como el revestimiento de la vista. Es con esta idea en mente que vuelvo al cine.

3. Documentando la imaginación

El teórico del cine Christian Metz, deudor del psicoanálisis y la semiótica en su conceptualización de las relaciones entre lo imaginario y lo simbólico lacaniano al teorizar sobre el séptimo arte, escribe que todas las películas son de ficción, subrayando su capacidad para hacer presente una ausencia (Metz, 1985). Es en un sentido diferente que sigo la comprensión de Merleau-Ponty del reino de lo imaginario y la imaginación en relación con los documentales de Wenders, no para borrar la diferencia entre el documental y la ficción, sino para mostrar cómo involucra el reino de lo imaginario y la imaginación simultáneamente a su compromiso con lo real y la percepción, revelando cómo lo imaginario y la imaginación son vitales en lugar de incidentales o secundarios en importancia. El propio Wenders comenta lo totalmente engañosas que son las categorías de documental y ficción, señalando: “Un documental musical aparentemente directo como *Buena Vista Social Club* es al mismo tiempo un cuento de hadas. Y *Room 666* un estudio de psicología” (Wenders, 2008,

p. 21). Si bien la erudición documental ha cuestionado durante mucho tiempo la estabilidad de la categoría de no ficción, habla menos sobre la imaginación y lo imaginario que sobre la categoría más amplia de ficción cuando cuestiona sus límites (Renov, 1993; Nichols, 1995). Al escribir sobre las películas de Wenders, Alexander Graf (2002), afirma:

Wenders intenta hacer transparente la realidad en sí misma, traer el secreto dentro de las cosas a la superficie de la imagen y espera que, a través de una observación cuidadosa, el espectador pueda vislumbrar la singularidad de la existencia. Este es un enfoque puramente fenomenológico de la realización cinematográfica (p. 70).

Es precisamente este enfoque fenomenológico de sus documentales el que sintoniza con la textura imaginaria de lo real de la que habla Merleau-Ponty.

Desde sus ficciones hasta sus documentales, este avezado director de *road movies* es un viajero que no se aleja demasiado de sus personajes ni de los temas que elige en su andar. Aunque el cine de Jean-Luc Godard tiene rasgos modernistas deconstructivos brechtianos más clásicos, y los documentales de Wenders nunca despliegan el distanciamiento en el mismo grado, incluso en su forma más formalmente experimental, este último proviene del mismo país que su compañero de viaje cineasta suizo, conectando lo histórico y el mundo perceptivo al de la imaginación a través del movimiento de sus películas⁷. Al responder a las preguntas planteadas por Wenders a quince directores internacionales sobre el futuro del cine en *Room 666* (1982), Godard, el primero en aparecer en pantalla, solo en una sala con un televisor encendido de fondo, declara: “de hecho, aquí estoy frente a la cámara y de hecho en mi cuerpo y mente estoy detrás de ella. Mi hogar [*pays*] es lo imaginario y en lo imaginario viajo entre estar delante y detrás, y como Wim soy un gran viajero”. De hecho, Wenders comenta al comienzo de *Tokyo-Ga* (1985), en voz superpuesta sobre una pantalla negra, la cual sigue la secuencia inicial de *Tokyo Story* (1953) de Yasujiro Ozu, que su viaje a Japón no es una peregrinación, ya que las películas de Ozu —un “tesoro sagrado del cine” que inspiró este viaje para ver qué quedaba, si es que quedaba algo, del tiempo que retrataron— a su juicio solo pueden residir en la imaginación.

En el sentido más directo, en los documentales de Wenders, las formas en que ficcionaliza ocasionalmente sobre la base de los hechos lo conectan con una larga

⁷ Godard, como Wenders, también ha citado directamente a Merleau-Ponty en su realización cinematográfica, modificando un pasaje de *Lo visible y lo invisible* en su documental *JLG/JLG, autoportrait de décembre* de 1994. Para una discusión de su realización cinematográfica como respuesta a *El ojo y el espíritu* de Merleau-Ponty, sugiero revisar el artículo “L’Œil et l’esprit de Jean-Luc Godard” (Kristensen, 2010).

tradición de realización de documentales en los que contar historias y actuar son tan importantes como en la ficción. En su reflexividad, junto con la creación de una *mise en abîme*, tienen puntos de contacto con la tradición modernista que dismantela las nociones preconcebidas de lo que es el cine, en particular el documental. Aunque nunca divorciados de la ideología, los documentales privilegian una preocupación por la realidad histórica tal como la viven, experimentan e imaginan las figuras y los lugares que filma. *Nick's Film: Lightning Over Water* (1980), por ejemplo, que filma los últimos meses del legendario director Nick Ray viviendo y sufriendo con cáncer mientras continúa dando conferencias y trabajando, incluye una discusión sobre la película que están haciendo, y Nick se presenta a sí mismo como un actor, un pintor en primera instancia, antes de que Wenders le pida que se interprete a sí mismo. Como señala la estudiosa del documental Susan Scheibler (1993): "Al representar su propia vida y muerte en la película de Wenders, Ray está tratando de verse completo de nuevo, de recuperar su propio imaginario perdido" (p. 137). Filmado en 35 mm y en video, Nick se anima a saquear su imaginación y, al final, su actuación muestra cómo la representación y la imaginación se moldean inseparablemente en los contornos del otro. Jugando diferente con la imaginación, *Die Gebrüder Skladanowsky* (*Los hermanos Skladanowsky*, 1995), realizado con estudiantes de la Academia de Cine de Múnich, es un homenaje a los muchos pioneros olvidados del cine, que se centra en el bioscopio de los hermanos Skladanowsky. La película se hizo con una cámara manual de la década de 1920 junto con equipos actuales. Combina una entrevista en color con Lucie, la hija de noventa y un años de Max Skladanowsky, con un retrato creativo en blanco y negro del invento de los hermanos. La película conserva un vínculo con la imaginación incluso en las secuencias de las entrevistas, ya que un hombre a quien nadie más parece ver, espía las entrevistas desde afuera de la ventana, y Gertrud, la hermana mayor de Lucie, también invisible para el equipo de filmación, emerge como una joven chica de uno de los libros de fotogramas de la película, ya que toda la imagen en el presente se transforma en blanco y negro. Su padre también entra más tarde en la sala contemporánea, teniendo el mismo efecto en la imagen. La película reúne así figuras del pasado y del presente en un mismo espacio, de modo que la realidad histórica contemporánea del espacio de la entrevista lleva consigo esa capa normalmente invisible de la imaginación, aquí sacada a la luz en figuras encarnadas que el espectador percibe incluso cuando los que están en la habitación no pueden verlas.

Algo de la textura imaginaria de lo real histórico se desarrolla más, tanto en términos formales como temáticos, en *Notebook on Cities and Clothes* (1989). Yohji Yamamoto, el diseñador de moda a quien Wenders sigue en esta película, dice que las figuras que le gustan en las fotografías de las que se rodea mientras trabaja están "vestidas de realidad". Wenders vincula la naturaleza efímera de la industria de la moda en la que trabaja Yamamoto con la industria del cine en la estela de las imágenes

electrónicas, pero el peso de la historia está escrito en la ropa de la temporada, al igual que Wenders encuentra algo de lo antiguo en la nueva imagen. A través del entretreído de la industria de la moda y la industria del cine, las cuales tienen la figura inadaptada ligeramente disyuntiva del autor presente en la forma de Yamamoto y Wenders, la ropa da forma al cuerpo como lo hacen viejos amigos y familiares cercanos, y provoca los mismos sentimientos de comodidad. En “Yamamoto: 12 años después”, con las características especiales del DVD de Axiom Films, Yamamoto continúa esta analogía en términos personales, diciendo que Wenders es como un cojín o un sofá muy cómodo para él. Al comparar la ropa de Yamamoto con un guion en su voz *en off* final, Wenders refuerza cómo el cine y la moda recrean infinitamente las imágenes que forman un sentido de identidad, mientras habla del equipo que llevó el último desfile de Yamamoto al escenario de la moda:

Así que los miré como si fueran una especie de equipo de filmación y Yohji entre ellos era un director filmando una película interminable. Sus imágenes no debían mostrarse en una pantalla. Si te sentabas a ver su película, te encontrabas en cambio frente a esa pantalla tan privada en la que puede convertirse cualquier espejo que refleje tu imagen. Poder mirar tu propio reflejo de tal manera que puedas reconocer y aceptar más fácilmente tu cuerpo, tu apariencia, tu historia, en fin, tú mismo: eso, me parece, es el guion continuo de la película amistosa de Yohji Yamamoto⁸.

La realidad y la historia personal aquí están revestidas de película, y su tejido tiene la calidad imaginativa de la que habla Merleau-Ponty, tomando forma metafórica a lo largo de todo el cuerpo de la película, y también volviéndose legible en términos literales, como fotográfico, 35mm, y las imágenes de video-8 dan forma e identidad a la profundidad y la complejidad del atuendo de la realidad. A medida que Wenders adopta tecnologías antiguas y nuevas en su realización documental, también profundiza en la experiencia del espectador del espacio imaginario que encaja con el ámbito de la percepción. La profundidad de este encuentro se hace evidente en *Pina* (2011).

Pina es una película que nació de una pérdida repentina cuando la coreógrafa Pina Bausch murió inesperadamente, dentro de los cinco días posteriores al diagnóstico de cáncer, con poco tiempo para decir adiós y sin tiempo para seguir adelante con los planes para la película colaborativa sobre ella, trabajo que ella y Wenders habían querido hacer. El elemento modernista del trabajo de Wenders que

⁸ Para explorar un comentario más amplio sobre este punto, sugiero revisar el artículo en línea “Yohji Yamamoto's Continuing Screenplay (Last Call for Yohji Yamamoto @ the V&A)” en *Irenebrination: Notes on Architecture, Art, Fashion, Fashion Law, Science & Technology*. https://irenebrination.typepad.com/irenebrination_notes_on_a/2011/07/yohji-yamamoto-vanda.html#:~:text=I%20looked%20at%20them%20like,reflects%20your%20image%20can%20become (N. del T.).

deconstruye la comprensión convencional del cine aquí se une con la tendencia modernista del innovador teatro de danza de Pina Bausch. Las sinergias entre los dos visionarios a través de sus diferentes medios se hacen evidentes a medida que Wenders lleva su trabajo en una nueva dirección tecnológica. Para empezar, al enterarse de su muerte, Wenders señala que pensó que el proyecto debería abandonarse, pero después de hablar con sus bailarines y pensar en lo que aún era posible, trabajaron juntos para hacer la película como un homenaje a ella. Está claro que para Wenders, la mera grabación de una actuación de danza-teatro no habría hecho justicia al arte de Pina. La respuesta a la pregunta de cómo no traicionar a Pina le llegó al ver *U2* en 3D. Escribe: “La pantalla desapareció y se convirtió en una gran ventana a través de la cual se podía mirar en profundidad, o frente a la cual aparecían cosas. ¡El espacio realmente se abrió!” (Wenders y Wenders, 2012, p. 247). Una película tridimensional capturaría mejor su teatro de danza.

Pina incluye extractos de diferentes piezas de su coreografía, junto con algunos de los homenajes individuales de sus bailarines a ella, interpretados y complementados con palabras sentidas y música conmovedora, y es así una mezcla de las artes del sonido y el silencio, que permite pensamientos contemplativos y sentimientos a surgir y persistir sin ser ahogados. Es algo quiásmico, para usar los términos de Merleau-Ponty (2010b), todo se entrelaza en esta “intersección de las avenidas” (p. 146), mientras la película se mueve entre el espacio interior y exterior de aquellos a quienes retrata. En algunos aspectos, esto recuerda a *Der Himmel über Berlin* (*Las alas del deseo*, 1987) de Wenders, en la que los pensamientos y los deseos de los personajes que la cámara sigue y rodea desde la posición de los ángeles observadores son audibles en voz superpuesta mientras la gente se sienta en silencio. Sin embargo, el ruido de fondo del pensamiento de las personas, que un ángel bloquea ocasionalmente porque es ensordecedor, no está presente en *Pina*, y la música y la voz *en off* se combinan para realzar la belleza del movimiento corporal. La película respeta su apelación a lo que sienten y experimentan sus bailarines y, por tanto, es fiel al espíritu del enfoque de danza de Pina. Aunque traducidas a palabras, además de ser representadas, las palabras que describen y rinden homenaje a Pina están fuera de la pantalla, en lugar de surgir de cabezas parlantes, lo que hace que este documental permita a los espectadores imaginar y sentir su camino a través de la experiencia de lo que era trabajar con ella y bailar para ella.

Cada bailarín que le rinde homenaje es filmado en un plano fijo; algunos miran directamente a la cámara, mientras que otros dirigen su mirada a otra parte, mientras describen desde su propia perspectiva personal las cosas que les dijo, lo que les pidió, cómo piensan en ella ahora y cómo los inspiró. En muchos casos las imágenes que siguen su mirada pensativa a cámara dan forma a lo que describe su voz *en off*; por ejemplo, una integrante más joven del teatro de danza explica cómo estaba perdida

cuando se unió por primera vez a la compañía hasta que se dio cuenta de que tenía que levantarse sola el cabello, y en la siguiente secuencia realiza precisamente este gesto, bailando en un vestido largo en el suelo de baldosas junto a un baño público lleno de bañistas. Las traducciones que se producen en la película en ese momento, de palabra a imagen, abren al espectador el espacio de la imaginación de los bailarines y la hacen visible, perceptible, ya que se plasma en movimientos incitados tanto por lo que Pina les ha dicho como por lo que no les dijo. Los pensamientos de la conciencia encarnada de los bailarines nos son dados antes de que se desarrollen en movimientos físicos. Sin embargo, todavía hay algo alojado en el silencio de la mirada, la invisibilidad de la palabra, que provoca la imaginación del espectador sin una imagen fílmica correspondiente, como cuando un bailarín piensa en Pina ahora saltando de nube en nube con Kazuo Ōno, el bailarín japonés pionero, quien también había muerto recientemente, y otro dice que siempre pensó en Pina como un gran desván lleno de tesoros. Se invita a los espectadores a imaginar a Pina de esta manera mientras continúan viendo un conjunto diferente de imágenes. Oír y ver envían a los espectadores por diferentes caminos aquí, como en la cita de Merleau-Ponty de Delaunay simultáneamente en Petersburgo y París, ya que la percepción y la imaginación se acompañan mutuamente para dar profundidad a la película más allá de la dimensión espacial de su encarnación en 3D. El encuentro con *Pina* depende, por tanto, no solo de la dimensión perceptiva sino también de la imaginativa, y es de esta manera que se vincula con el otro trabajo de Wenders, dando cuerpo a la estratificación de la experiencia.

Esta pista imaginativa que corre así junto a la percepción, pero que es diferente de ella, también se replica en una película más reciente: *Cathedrals of Culture* (2014), una obra colaborativa en la que invita a otros cinco directores a realizar películas sobre impactantes edificios culturales, que tiene como subtítulo “un proyecto cinematográfico en 3D sobre el alma de los edificios”. Al igual que Merleau-Ponty, Wenders nunca ha rehuído hablar del alma⁹. Los ladrillos y la argamasa, el acero, el vidrio y el mármol cobran vida a través de una voz *en off*, mientras los edificios hablan, principalmente en femenino, revelando sus pensamientos. El espacio tridimensional abre sus entrañas, y una subjetividad se refleja en cada caso como si fueran humanos. En la contribución de Wenders, la primera película de las seis, el hogar de la Filarmónica de Berlín habla, con una voz *en off* suave y mesurada de Meret Becker, de sus cincuenta años de existencia como el corazón de lo que ahora es el centro cultural de Berlín. Se dirige directamente al espectador y habla en primera persona mientras las imágenes que presenta se mueven entre el presente y el pasado, el color

⁹ Esto es evidente en *The Soul of a Man* (2003), la contribución de Wenders a una serie de películas sobre el blues producida por Martin Scorsese, que explora los límites entre este género musical y el evangelio. El alma aquí abarca contextos sagrados y profanos, y también se conecta con el cosmos. Para una discusión sobre la influencia de Merleau-Ponty en la discusión del alma en la teoría del cine, se puede explorar *The Soul of Film Theory* (Cooper, 2013).

y el blanco y negro. La cámara, etérea e ingrávida, parece deslizarse y flotar por el interior y el exterior del edificio. Ella sugiere que su caparazón puede parecerse misterioso, pero nos pide que “imaginemos que la complejidad de [su] espacio interior simplemente se volteó”. También presenta a su padre espiritual, el arquitecto Hans Scharoun, pidiéndonos que perdonemos que haga esto tan vívidamente. El busto de Scharoun se transforma en una cabeza humana y el arquitecto cobra vida, paseando por el espacio interior en blanco y negro, desapareciendo y reapareciendo por todas partes, mientras la película se abre paso entre el pasado y el presente. Él es un producto de su imaginación, además de ser la figura histórica responsable de su existencia. Dentro de la pantalla principal que muestra el espacio interior del edificio aparecen pantallas que muestran imágenes de archivo en blanco y negro cuando se relatan hechos históricos relacionados con su construcción e inauguración en 1963, haciéndose eco de las pantallas dentro de la pantalla de la sala de conciertos digital, que transmite las actuaciones de la Filarmónica de Berlín en todo el mundo.

En esta película, los espectadores están dentro del cuerpo del edificio, escuchando lo que se tiene que decir sobre su pasado y presente, y la imaginación de la película y del espectador en realidad sacan a relucir la vida de lo que se puede pensar que es materia inerte, al mismo tiempo que revive la historia. El entrecruzamiento de la percepción y la imaginación es crucial para el relato histórico que cuenta esta película, revelando un revestimiento imaginario de lo real a medida que proporciona conocimiento e información. La conexión con la vertiente modernista del trabajo de Wenders que reconfigura la historia a través de la percepción y el movimiento, como la definen Kolker y Beicken, se mantiene así hasta este trabajo más reciente con la revelación de la imaginación como siempre ya implicada en el esfuerzo fílmico. La voz *en off* siempre dice más de lo que se puede mostrar, y este exceso de visión lo proporciona la imaginación del espectador que acompaña a la percepción incluso cuando imagina de manera más amplia y diferente que la pista audiovisual de las imágenes en 3D.

Decir que Wenders documenta la imaginación en esta selección de sus películas es describir en términos bastante prosaicos una actividad creativa ricamente poética. Lo que los espectadores hacen mentalmente cuando miran cualquiera de las películas es, como sugiere Merleau-Ponty, inseparable del compromiso corporal con ellos, y el entretejido gradual de lo imaginado y lo percibido como actividades intencionales que trabajan en diálogo con su filosofía y alcanzan un punto final, el entrelazamiento definitivo que la propia película continúa encarnando hoy en día. El hilo modernista que atraviesa el trabajo de Wenders conecta sus exploraciones experimentales de la forma documental con una reconfiguración de la relación con la realidad histórica. En cada paso del camino en estos ejemplos, aunque de una manera única para cada documental, la imaginación alinea la visión, desarrollando una

densidad de textura dentro de cada película, al mismo tiempo que invita a los espectadores a imaginar mientras perciben, a veces de formas divergentes. Es posible volver ahora a los primeros escritos de Merleau-Ponty sobre el cine y abrirlos aún más utilizando su filosofía en lugar de la teoría de la *Gestalt*: la percepción se convierte en una puerta tanto para lo invisible como para lo visible, y el cine mismo nos muestra a través de la percepción cómo se imagina también de maneras que no siempre son reconocidas en la teoría cinematográfica influenciada por su trabajo. He tratado de arrojar una luz aquí sobre el interior consciente de la percepción para revelar su revestimiento, que no siempre se hace visible en la pantalla para el ojo, pero que, sin embargo, es palpable en su invisibilidad y parte tangible de la rica actividad comprometida dentro de la experiencia cinematográfica.

Referencias

- Brady M. y Leal, J. (2011). *Wim Wenders and Peter Handke: Collaboration, Adaptation, Recomposition*. Rodopi.
- Carbone, M. (2011). Le Philosophe et le cinéaste: Merleau-Ponty et la pensée du cinéma. En *La Chair des images: Merleau-Ponty entre peinture et cinéma* (pp. 85-128). Vrin.
- Cooper, S. (2013). *The Soul of Film Theory*. Palgrave Macmillan.
- Dufourcq, A. (2012). *Merleau-Ponty: une ontologie de l'imaginaire*. Springer.
- Graf, A. (2002). *The Cinema of Wim Wenders: The Celluloid Highway*. Wallflower.
- Kearney, R. (1998). *Poetics of Imagining: Modern to Post-modern*. University of Edinburgh Press.
- Kolker, R. P. y Beicken, P. (1993). *The Films of Wim Wenders: Cinema as Vision and Desire*. Cambridge University Press.
- Kristensen, S. (2006). Maurice Merleau-Ponty, une esthétique du mouvement. *Archives de la philosophie* 69, 142-145.
- Kristensen, S. (2010). L'Œil et l'esprit de Jean-Luc Godard. *Chiasmi International* 12, 129-143.
- Merleau-Ponty, M. (1936). J.-P. Sartre, L'Imagination. *Journal de psychologie normale et pathologique* 33, 756-761.
- Merleau-Ponty, M. (1976). *La estructura del comportamiento*. Librería Hachette.
- Merleau-Ponty, M. (1977). *Sentido y sinsentido*. Ediciones Península.
- Merleau-Ponty, M. (1994). *Fenomenología de la percepción*. Ediciones Península.
- Merleau-Ponty, M. (2010a). Le Monde sensible et le monde de l'expression. *Chiasmi International* 12, 25-30.

- Merleau-Ponty, M. (2010b). *Lo visible y lo invisible*. Ediciones Nueva Visión.
- Merleau-Ponty, M. (2013). *El ojo y el espíritu*. Editorial Trotta.
- Metz, C. (1985). *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*. Palgrave Macmillan.
- Nichols, B. (1995). *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Indiana University Press.
- Renov, M. (Ed.). (1993). *Theorizing Documentary*. Routledge.
- Sartre, J-P. (1964). *Lo imaginario*. Editorial Losada.
- Sartre, J-P. (1967). *La imaginación*. Editorial Sudamericana.
- Scheibler, S. (1993). Constantly Performing the Documentary: The Seductive Promise of Lightning Over Water. En Renov, M. (Ed.). *Theorizing Documentary* (pp. 135-150). Routledge.
- Sobchack, V. (1992). *The Address of the Eye: A Phenomenology of the Film Experience*. Princeton University Press.
- Steeves, J. B. (2004). *Imagining Bodies: Merleau-Ponty's Philosophy of Imagination*. Duquesne University Press.
- Wenders, W. (2008). *Documentaries*. Axiom Films.
- Wenders, D. y Wenders, W. (2012). *Pina: The Film and the Dancers*. Schirmer/Mosel.
- Zernik, C. (2006) 'Un film ne se pense pas, il se perçoit' Merleau-Ponty et la perception cinématographique. *Rue Descartes* 53, 102-109.