

**LA NORMA DEL PRESENTE EN EL CINE:  
ASPECTOS DE UNA DISCUSIÓN EN TORNO AL APARECER.**

ESTEBAN CARDONE  
(UNMDP/UNLa)

**Resumen**

El propósito de la siguiente colaboración es ofrecer un recorrido por el pensamiento del filósofo alemán Martin Seel, con especial interés en su propuesta estética y en su reflexión en torno al cine. El concepto de *aparecer*, que da nombre a su estética, deja en claro que la contemplación y el goce estético se concentran en su atención al presente de la propia percepción. Claro está que todo el quehacer humano se inscribe en el horizonte temporal de su propia existencia, sin embargo la experiencia estética comporta una modalidad de nuestra sensibilidad atenta con exclusividad al momento de su propio ocurrir. Seel también entiende la experiencia estética como un “derramamiento” sobre el presente capaz de nutrirse con recuerdos y expectativas; por consiguiente habilita una ampliación del horizonte temporal de la experiencia. El énfasis en el presente, distintivo entonces del simple *aparecer*, se anuda en su modalidad artística y atmosférica con la *posibilidad* de extenderse más allá del mismo, y con ello cumple en volverse una modalidad de la experiencia inserta en el vasto horizonte de la historia. Por su parte, el cine se inscribe dentro del denominado *aparecer artístico*, lo cual supone una ampliación del marco que constituye dicha experiencia, con una particularidad especial: no somos enteramente nosotros quienes extendemos, con nuestra participación, los alcances de dicha experiencia, sino que nos entregamos a un juego que pautará un espacio y un

tiempo particulares, del cual participamos activamente sin tener control. El cine nos envuelve en un ámbito que dispone nuestra atención al interior de una temporalidad *otra*, sobre la cual cabe indagar cuán compatible o no resulta con aquella permanencia estética en el presente.

**Palabras clave:** estética, aparecer, presente, cine

### **Abstract**

The purpose of the following collaboration is to offer a journey through the thought of the German philosopher Martin Seel, with special interest in his aesthetic proposal and his reflection on cinema. The concept of appearing, which gives its aesthetics its name, makes it clear that contemplation and aesthetic enjoyment are concentrated in its attention to the present of one's own perception. It is clear that all human activity is part of the time horizon of its own existence, however the aesthetic experience involves a modality of our sensibility attentive exclusively to the moment of its own occurrence. Seel also understands the aesthetic experience as a "shedding" on the present capable of nourishing itself with memories and expectations; consequently, it enables an extension of the temporal horizon of the experience. The emphasis on the present, then distinctive of simple appearance, is tied in its artistic and atmospheric modality with the possibility of extending beyond it, and with this it fulfills in becoming a modality of experience inserted in the vast horizon of history. For its part, cinema is part of the so-called artistic appearance, which entails an expansion of the framework that constitutes that experience, with a special peculiarity: it is not entirely we who extend, with our participation, the scope of that experience, but rather we give ourselves over to a game that rules a particular space and time, in which we actively participate without having control. Cinema surrounds us in an environment that disposes our attention within another temporality, about which it is worth investigating how compatible or not it is with that aesthetic permanence in the present.

**Keywords:** aesthetic, appearing, present, cinema

## Permanencias en el presente. Un presente improductivo

Me invade, muchas veces, inexplicablemente, la hipnosis del patrón Vasques. ¿Qué es para mí ese hombre, salvo el obstáculo ocasional de ser el dueño de mis horas, en un tiempo diurno de mi vida?<sup>1</sup>

Resulta ostensible el hecho de que la cotidianidad se ordena según la medida del tiempo. O quizá deba hablarse en plural, de tiempos. Al trabajo consagramos escrupulosamente una parte considerable de nuestras jornadas. En el mejor de los casos hay lugar para el ocio y el debido descanso. Pero sea cual fueren nuestras obligaciones restantes, siempre se encuentran regidas, de alguna manera, según un orden de plazos y duraciones. El tiempo así considerado resulta ser una suerte de fuerza social que impone su presión en todos los ámbitos del quehacer común. No parece haber actividad que escape a la regulación impuesta por él. En oposición, la experiencia estética se ofrece como una modalidad de la conducta que rehuye a las regulaciones antes mencionadas, es decir, constituye otra forma de habitar el tiempo que, ya por su canónico desinterés, comporta un desajuste con el orden de fines y urgencias diarias. Al prescindir de expectativas con relación a objetivos o fines, la atención estética se ciñe a su ocasión y nada más. Ésta última consideración, hija de la caracterización de la experiencia estética, que Martin Seel realiza en su obra *Estética del aparecer*, articula el recorrido del presente texto.

El concepto de *aparecer* estético que Martin Seel acuña, y da nombre a su obra homónima, constituye un rudimento valioso de su reflexión estética, puesto que alcanza para describir la enorme variedad de circunstancias en las que ponemos en juego un trato particular con el mundo. El concepto de *aparecer* se aplica a la ocasión que privilegia el concentrarse en el presente de la percepción sin más y en ese sentido se afirma sobre el antecedente que sentara Kant al

---

1 Pessoa, Fernando. *Libro del desasosiego*. Acantilado. Barcelona. 2013. p.23

calificar como *reflexivo* al juicio estético. Así, “lo estético es el estado en el que el conocimiento más común, en el acto de dirigirse a su objeto, se vuelve sobre sí mismo, se olvida de su referente durante un momento y atiende al modo en el que su estructura parece adaptarse a la comprensión de lo real”<sup>2</sup>. El *aparecer* es ocasión de una vuelta sobre sí y como tal refiere a nuestra apreciación estética del mundo, a un modo de percibir que se concentra en la disponibilidad de aquello que se muestra a los sentidos, sin percatarse más que de sí misma, sin arreglo a otro fin que el brindarse a lo sensible. “Su propósito es dejar que los objetos estén no como son bajo tal o cual aspecto, sino como aparecen aquí y ahora, en cada caso, ante nuestros sentidos”<sup>3</sup> Seel remarca desde temprano la decidida clave temporal de la atención estética y su indiferencia frente a finalidad teórica y práctica alguna (en otra clara deuda del planteo kantiano). Precisamente, la demora improductiva en el presente comporta una instancia imprescindible de nuestra autopercepción, opacada por la premura de las tareas diarias. La idea misma de *fin* trae asociado cierto régimen temporal; sea porque el objetivo que se estipula es práctico y postula un futuro resultado, bien porque en clave predictiva se analizan datos presentes a los efectos de anticipar consecuencias ulteriores. Al comportar un fin en sí mismo la experiencia estética no tiene necesidad alguna de extender su interés al futuro, sino que agota su sentido en el presente de su eventualidad.

Ésta es una de las razones por las cuales la atención estética representa una forma de conciencia sin la cual resultaría inconcebible la existencia humana, pues sin la posibilidad de esta conciencia los seres humanos tendrían un sentido mucho más estrecho del presente de sus vidas<sup>4</sup>

El aquí y ahora en el que se concentra la atención estética es considerado, como se sugirió, un momento de *quiebre normativo* en la organización social del

---

2 Castro, Sixto J. *Filosofía del arte. El arte pensado*. Herder. México. 2017.p.27

3 Seel, Martin. *Estética del aparecer*. Katz. Buenos Aires. 2010. p.35

4 *Ibid*, pp.40-41

tiempo que estipula orden a las actividades. La conducta ordenada según plazos, más o menos estrictos, configura en mayor medida nuestra vida cotidiana, excepto en aquel momento dedicado a la contemplación estética. Ello nos convida a pensarla “al margen”, temporalmente hablando, del horizonte en el que se despliegan obligaciones y términos, es decir, ajena a la presión que impone el tiempo. Seel describe el momento estético como un *paréntesis* en el trazado de nuestros planes. Para decirlo de otra manera, los presentes que inaugura la apreciación estética del mundo suponen un distanciamiento de aquellos momentos anudados al cálculo de fines, comprendidos como mero *tránsito a*. Desde luego, la discontinuidad que supone la percepción estética se halla paradójicamente embebida en nuestra cotidianidad, pero cabe reiterar que, por su propio carácter excusa su interés por finalidad alguna “para estar por un momento al margen de la continuidad de nuestra vida”<sup>5</sup> De modo que el concepto de *aparecer* designa la propia atención a una modalidad de nuestra percepción sensible que desdeña cualquier otro interés. El *presente productivo*, aquel entendido como tránsito hacia un fin, oficia para Seel como la referencia temporal dominante a la que se opone, según su caracterización, el presente germinal de la contemplación estética. En éste último algo sucede en la propia demora, sin atención a una estricta finalidad posterior. Y aquello que sucede no es sólo del orden de la percepción sensible, sino que es capaz de extenderse también al orden de la representación. En suma, así como existen horas que parecen tener dueños, hay demoras que no. Vale insistir con que sea que nos demoremos a contemplar el detalle particular de un objeto o la plenitud de aspectos de una determinada situación, la atención estética comporta una modalidad de trato con el mundo que se excusa de respetar la continuidad de los asuntos que de ordinario nos ocupan.

El presente es un horizonte abierto – y por lo tanto inabarcable, inconcebible e indomeñable- del encuentro sensible, actuante y pensante con lo que está dado. Ese encuentro no es estético por sí mismo, la atención estética representa más bien un modo de

---

<sup>5</sup> *Ibid*, p. 35

confrontar el mundo (...) lo que importa allí, por encima de todo, es de qué modo esto y aquello – o todo ello en su conjunto – es perceptible aquí y ahora, y solamente aquí y ahora, en su particularidad fenoménica; lo que importa es el modo como se presenta a los sentidos lo que está dado.<sup>6</sup>

Dada la primera caracterización del concepto de *aparecer*, que el propio Seel califica de “mínimo”, el llamado *aparecer simple* podría interpretarse como la modalidad de percepción estética más habitual, y sin embargo en virtud de la definición que ofrece el autor, se entiende como un caso de la percepción muy puntual, que se concentra exclusivamente en la presencia sensible del objeto sin importar nada más que el presente mismo de su recepción. Para esa forma de la percepción estética Seel guarda el nombre de *contemplación* en ostensible afinidad terminológica con el planteo kantiano que sentara la costumbre de llamar *contemplativo* al juicio del gusto, indiferente al conocimiento del objeto de su atención.

Sin embargo, en contraposición con el *aparecer simple* el *aparecer atmosférico* constituye una noción ampliatoria en la reflexión de Seel, dado que involucra una temporalidad que desborda su propio presente. Deja en claro que la percepción estética “a secas”, la que denomina contemplativa, cierra su alcance a su propio presente y se sugiere que dicha modalidad del *aparecer* es particular, o menos habitual. En tal sentido, el *aparecer atmosférico* se antoja más frecuente, por configurar una *situación* de la percepción. Seel reconoce el contrapunto que se genera entre ambas modalidades, dado que el *aparecer atmosférico* involucra la situación existencial del individuo y con ello el horizonte más vasto de su propia temporalidad.

La atmósfera es una configuración sensible y afectiva de posibilidades de la existencia realizadas o sin realizar, perceptibles mediante los sentidos, y por lo tanto es significativa existencialmente para quienes están inmersos en ella (...) La

---

<sup>6</sup> Ibid, pp.56-57

conciencia de las atmósferas moviliza un saber en torno a referencias culturales, en las cuales se inserta su percepción. A veces incluye además actos de la imaginación, a través de los cuales fantaseamos o rememoramos al mismo tiempo otro presente<sup>7</sup>

El aparecer atmosférico convoca en ocasiones la imaginación y la memoria para componer una experiencia de la percepción con tono emotivo. Al carácter sinestésico de la percepción estética lo “completa” el haber dado al recuerdo y la conjetura acerca del porvenir. La representación contribuye a aportar espesor a la experiencia en sí. Con todo, el presente puesto en juego en el *aparecer atmosférico* recibe su aporte pasado y futuro, dando como resultado la configuración de un presente *sui generis*. La atención a la plenitud de lo presente se nutre de elementos que subrayan el carácter existencial de la experiencia. Respecto de las atmósferas dice Seel que “son un aparecer compuesto de temperaturas y de olores, de sonidos y transparencias, de gestos y de símbolos que tocan y afectan de un modo u otro a quienes están inmersos en esa situación”<sup>8</sup> Con el *aparecer atmosférico* la experiencia estética se ajusta a una situación de la existencia que trasciende la mera recepción de datos sensoriales y se descubre envuelta por emociones, recuerdos y deseos, es decir, termina por configurar un tipo de vivencia situada.

Al extenderse sobre cómo concibe Seel la imaginación se hace patente la declamada *oscuridad constitutiva* de lo estético, dado que el motor de la representación se sirve de elementos eclécticos, sinestésicos en la construcción de una imagen.

La libre imaginación, puede emanciparse de aquella realidad peculiar de la apariencia (...) La fuerza de la representación sensible puede liberarse en cualquier momento de toda apariencia y de todo aparecer concretos, incluso cuando se despliega a partir de un suceso sensible (...) la libre imaginación

---

<sup>7</sup> *Ibid*, 143-145

<sup>8</sup> *Ibid*, pp.144

es capaz de una infinidad de variaciones que se extienden más allá de todo lo que es posible y está dado en situaciones reales<sup>9</sup>

El análisis de cómo inside la representación en la configuración de la experiencia estética abre la discusión en torno al carácter social de la materia que conforma. De otra manera, la atención puesta sobre los modos de representación estética excede el marco de la experiencia individual, obligando a que la reflexión corra provisoriamente su interés de la percepción que registran los órganos sensibles, y se dirija a revisar los ingredientes sociales que intervienen en la construcción de una situación estética. Al respecto Seel sostiene que las representaciones estéticas están regidas de alguna forma por convenciones. La imaginación, la capacidad de representar estético, trasciende los límites de lo que nos es, o fue dado, y en ese sentido, no se encuentra acotada como la “simple” percepción, que no puede más que concentrarse en el presente de aquello que se le ofrece, todo lo cual lleva al filósofo alemán a decir que:

Los objetos de la imaginación se comportan de otro modo (...) En ese escenario se encuentran los dos movimientos opuestos de la conciencia estética. En ese escenario acontecen tanto la atención a la realidad de lo que aparece en el instante como la transgresión de toda realidad inmediata. Allí los objetos despliegan un juego de apariciones, un juego que transporta la representación mucho más allá del juego de las apariciones presentes<sup>10</sup>

El *aparecer atmosférico* es entonces un modo de la percepción compuesto, no solamente por lo dado a la percepción, sino también por variaciones capaces de trascender lo efectivamente dado. Hay *atmósfera* porque hay un percibir abierto a conjugarse con experiencias pasadas y deseos futuros, a posibilidades concretas o remotas. Así la imaginación, por no encontrarse ceñida a la

---

<sup>9</sup> *Ibid*, p.120

<sup>10</sup> *Ibid*, p.124



inmediatez del acto perceptivo, puede construir representaciones más ricas, capaces de extender el sentido de lo dado, e incluso de rechazarlo. Hay involucrado en ello un potencial crítico de la conciencia estética, al menos en su capacidad de imaginar escenarios posibles. Al respecto Seel menciona sutilmente un grado de interferencia social en los márgenes de posibilidad de la representación individual, señalando incluso a agentes concretos en la formación de una suerte de “haber común” de representaciones, cuando dice:

La libre imaginación es libre en cuanto a la elección de los tiempos y de las ocasiones en que tiene lugar; también goza de libertad para variar y combinar los modelos en lo que se apoya tácitamente; pero es guiada por modelos acústicos, visuales y narrativos, que se deben predominantemente a la imaginación artística, ya sea creada por artistas o por agentes de publicidad<sup>11</sup>

Vale decir entonces que conforme la experiencia estética se “ensancha”, según Seel, con el concurso de la imaginación, se abre a ser determinada con aportes intuitivos. Nuestra capacidad de representar sensible construye una situación de la percepción que se nutre de elementos con origen y circulación social. Así, los vaivenes de la imaginación se encuentran en buena medida constreñidos a ciertos patrones de producción de representaciones socialmente constituidos. Seel nos presenta las modalidades del *aparecer* como una suerte de juego de mamushkas, en donde el *aparecer simple* se presenta como núcleo interno, con notas mínimas, y los modos *atmosférico* y *artístico* se ofrecen más amplios merced a la incorporación de un orden representacional que encuentra su encarnadura en el marco de las referencias culturales que lo asisten.

Mi tesis sólo sostiene que la imaginación estética que se aleja del presente histórico en el que acontece su realización, y que emprende la búsqueda de un tiempo perdido o de un tiempo que acaso nunca ha existido, también toma sus energías a partir de

---

<sup>11</sup> *Ibid*, pp.132-133

una concentración en el presente<sup>12</sup>

Hablar de la experiencia estética es hacerlo respecto de circunstancias, constelaciones, acontecimientos, eventos, y procesos, antes que de objetos aislados de un contexto significativo, lo cual extiende el vocabulario con el que nos referimos a tales ocasiones del percibir. Sea como fuere, los *objetos* estéticos son complejos, y no puede imaginárselos como algo legitimamente exento de las circunstancias históricas en las que son apreciados. Al contrario “el infinitivo sustantivado *aparecer* procura expresar precisamente esto: la percepción estética es atención al *acontecimiento* de sus objetos”<sup>13</sup> Todo lo cual no hace sino reforzar el carácter temporalmente situado de los procesos involucrados en la situación estética.

Seel ubica los instantes de demora y contemplación como revocatoria de aquellos presentes extenuantes, dentro del vasto horizonte de comprensión de la temporalidad humana. Y si bien no aporta una exégesis de las antinomias temporales que rasgan la existencia, refiere el *aparecer* estético como un momento particularmente rico en términos de nuestra consciencia del *aquí y ahora*. La atención despreocupada en las cosas opera un quiebre con aquel presente cautivo dentro de un ciclo productivo. Derroca la certidumbre, por provisoria que fuere, que sostiene el presente consagrado a cumplir un objetivo determinado. Por el contrario, la captación estética desnuda la precariedad de nuestras determinaciones actuales.

Deviene consciente de que lo radicalmente indeterminable no es el futuro, sino el presente. El futuro es, desde luego, en un cierto sentido, aun menos determinable que todo lo que acontece en el presente y todo lo que aconteció en el pasado. Pero el futuro es demasiado indeterminado como para que pueda experimentarse en la plenitud de su indeterminabilidad. Esta posibilidad es el

---

12 *Ibid*, p.62

13 *Ibid*, p.92

privilegio del presente efímero.<sup>14</sup>

### **Música para los ojos**

La reflexión de Martin Seel acerca del cine reviste interés en nuestra discusión sobre el carácter improductivo del presente estético. El arte, particularmente el cine, se nos ofrece como una creación que intersecta el presente de la percepción con una construcción espacio-temporal especial. El parentesco entre arquitectura y cine se entiende a partir de la creación de espacios: según Seel, ambas son artes que construyen y articulan el espacio de modo diverso. Pero además, son artes que se ocupan del movimiento, sea al trazar el espacio de su posibilidad, en el caso de la arquitectura, como el de articular el flujo visual de imágenes en el tiempo, como es el caso del cine. La delimitación del espacio en el cine encuentra su procedimiento más evidente en el dentro (*on-screen*) y fuera (*off-screen*) de cuadro, ocasión en donde se establecen los márgenes visuales de nuestra visión como espectadores. La delimitación entre un adentro y un afuera de cuadro establece los límites de lo representable en pantalla, y por consiguiente de aquello que podemos ver. De manera que no sólo existen límites materiales en la imagen cinematográfica, entendidos en términos de dimensiones definidas, sino que también se crean coordenadas espaciales al interior del propio cuadro que determinan las posibilidades de situar algo al alcance de la mirada. El cine pone en pantalla un mundo al que tenemos acceso gracias a la variedad de planos (primer plano, general, americano, entero, detalle, primerísimo, medio, picado, contrapicado, cenital, secuencia, etc) y movimientos de cámara (zoom-in, zoom-out, travelling, panorámico, etc) organizados de forma secuencial a través del montaje. Pero no es sólo la imagen-movimiento la responsable en la construcción de espacios, sino que la dimensión acústica juega un papel excluyente en ello. La película crea y organiza el espacio visible según coordenadas sonoras “por medio de la música, el lenguaje y otros efectos sonoros, se acentúa de múltiples maneras lo que se puede ver como también lo

---

<sup>14</sup> *Ibid*, pp.208-209

que no se puede ver en la pantalla grande”<sup>15</sup>. El sonido aporta a la configuración de un interior y de un afuera. El cine de terror ilustra como ningún otro la amplitud del espacio constituido más allá del cuadro. Apenas por citar un ejemplo ilustrativo: en *The Blair Witch Project* (1999) un grito lejano en el bosque anuncia la inminencia de un peligro que acecha más allá de lo visible en pantalla.

La película sólo es capaz de ofrecer aspectos del espacio que representa; nunca pone a nuestro alcance la totalidad del mundo que construye. Contempla nuestra participación en tanto completamos de forma más o menos coherente aquello que dispone a la percepción. En el anterior ejemplo, las escenas de pánico nocturno nos obligan a suponer que afuera de las carpas asedia el mismo bosque que vimos en horas diurnas. Sucede que nuestra atención no puede dirigirse más allá de aquello que vemos y oímos, todo lo cual define un espacio permanentemente variable que reclama nuestra participación constante. Sobre éste último punto Seel cifra la capacidad del cine, como ningún otro arte, para movilizarnos (tanto emotiva como virtualmente). Su llegada, su capacidad de conmovernos, está dada justamente por nuestra participación activa en el soporte de un mundo que se muestra y oculta a los ojos. Nuestra actividad no se reduce a completar la información que no se suministra, sino a involucrarnos en un movimiento virtual que nos arrebatara, nos anima a anticipar y es capaz de transportarnos a situaciones que no se condicen con nuestra experiencia real concreta.

Pero además de entender la película como un arte de construcción espacial, Martin Seel la considera según las coordenadas temporales que definen su transcurso, motivo por el cual la música ofrece el modelo homologable por autonomía. Al respecto resulta atinada la consideración que realiza Susan Buck-Morss cuando describe cómo los estudios musicales incidieron en el interés de Adorno por el concepto de historia.

La música, que muchas veces ha sido considerada la más abstracta de las artes, es en el sentido histórico la más concreta, ya que ningún arte está más integralmente referido a la dimensión

---

15 Seel, Martin. *El balance de la autonomía. Cinco ensayos*. Anthropos. Barcelona. 2010. p.40

temporal. La composición es en sí misma historia, el sentido de cada efímera nota determina y es determinado por aquella que ha sido y aquella que vendrá.<sup>16</sup>

Al compromiso de Seel por entender el largometraje en términos espaciales se suma el interpretarlo según la temporalidad que inaugura. En ese sentido, sostiene que, como la música, “nos mantiene fuera de la marcha de las cosas”, como si inaugurase un curso de tiempo propio, que se despega de otras trayectorias vigentes en simultáneo. La película nos arrebató, al igual que la música, de la plena atención a un presente productivo, dando origen a un hilo temporal propio que prescinde de toda finalidad ulterior. El cine narrativo propone un tipo de experiencia comparable con aquella que ofrece la música. El continuo movimiento de las imágenes compone ritmos diversos, sostiene pulsos y retardos visuales, y crea tensiones según lo exija la narración en curso. Como la música “crea un tiempo articulado: un presente, tejido con las agujas del recuerdo y la espera, que el proceso musical hace perceptible en un permanente transcurrir”<sup>17</sup> la película ofrece una aparecer en fuga permanente a la percepción, compuesto de tonos e intensidades que registran su cambio en el tiempo. Las películas son, según Seel, música para los ojos.

Something is always slipping away that is already irretrievable; something is always emerging that cannot yet be grasped. This visual rhythm is a formal privilege of the filmic image for which the still image has no equivalent. Films are music for the eye (...) all music follows a process of suspense: the buildup, relief, and conversion of tensions within the experience of time. Music creates ordered time: a present shot through with memory and expectation that, over the course of the musical event, makes itself felt in a lasting transience. Making something of finite time:

---

16 Buck-Morss, Susan. *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. Eterna Cadencia Editora. Buenos Aires. 2011. p.122

17 Seel, Martin. *El balance de la autonomía*. Cinco ensayos. Anthropos. Barcelona. 2010.p.46

this is what music shows us. The cinema audience has a similar experience.<sup>18</sup>

Como consecuencia, el cine genera una situación perceptiva particular, en cierto modo semejante a la música por dos aspectos: comporta un tipo de experiencia que se sustrae en su propia ejecución a la vez que ordena nuestra expectativa futura en relación al pulso de lo acontecido. “In the here and now, the cinematic film invites us on a journey through time in shifting constellations of the here and there, as well as the still, the not yet , and the no longer”<sup>19</sup> El presente del cine siempre es un presente “al borde” de una temporalidad organizada.

### Minutos con dueño

Disfrutar (o no) del cine implica, para Seel, la decisión voluntaria de entregarse a su capacidad de movilizarnos, es decir, a dejarnos determinar por él. Ello supone la apertura a una instancia del presente que, como en la experiencia estética, se declara improductiva, o mejor, se enfrenta a la temporalidad que oficia como referencia para la reflexión del autor alemán. Es que el *aquí y ahora* de la percepción estética ostenta matices, según se aplique a la mera percepción de un objeto, al tono de una situación que se amalgama a la existencia del individuo, o a la contemplación del arte, y se opone a presentes en tránsito hacia un fin definido, propio de lo que podríamos denominar una suerte de racionalidad instrumental. Es decir que el *aquí y ahora* de la experiencia estética, en todas sus modalidades, propone una ruptura con el orden teleológico que domina el presente con arreglo a pautas u objetivos futuros. Como se sugirió, el presente de referencia es el del

---

18 “...toda la música sigue un proceso de suspenso: la acumulación, el alivio y la conversión de tensiones dentro de la experiencia del tiempo. La música crea un tiempo ordenado: un presente atravesado por memoria y expectativa que, en el transcurso del evento musical, hace se sintió en una fugacidad duradera. Hacer algo de tiempo finito: esto es lo que nos muestra la música. (...) Algo se esta escapando siempre que ya es irrecuperable; algo siempre está emergiendo que aún no se puede captar. Este ritmo visual es un privilegio formal de la imagen fílmica para el que la imagen fija no tiene equivalente. Las películas son música para el ojo” Seel, Martin. *The arts of cinema*. Cornell University Press. Estados Unidos. 2018. p.20

19 “En el *aquí y ahora*, la película cinematográfica nos invita a un viaje a través del tiempo en las constelaciones cambiantes del *aquí y allá*, así como del *todavía*, el *todavía no*, y el *ya no*.” Seel, Martin. *The arts of cinema*. Cornell University Press. Estados Unidos. 2018. p.21

tiempo de la productividad, al que se opondría el presente de la experiencia estética en tanto ruptura en la continuidad antes mencionada.

A partir de este planteo, cabe preguntarse si la temporalidad que inaugura el largometraje cinematográfico es congruente o no con los presentes que delinean el contorno de la experiencia estética según Seel, si se separa del “presente productivo” como presente “con inclinación a” o si es solidario de él. Dicho de otro modo: ¿Qué tipo de *permanencia en el presente* supone la experiencia ordinaria del mundo, la experiencia estética y la experiencia del cine? ¿Existen vínculos, contrapuntos, contradicciones entre ellas? ¿Es el cine un ejemplo que atenta contra cierta autonomía de la experiencia estética?

Como hemos visto, la dedicación que dispensamos a las cosas varía, en función de los fines que los acompañan. La captación estética del mundo construye instancias improductivas, aún situadas en medio de tareas auspiciadas por intereses definidos con anticipación. Ese carácter desdeñoso coexiste en cada una de las modalidades del *aparecer*, siendo la modalidad *simple* aquella de mayor concentración en el presente mismo del acto perceptivo. En tal instancia la atención sensible resulta lo suficientemente abundante para prescindir de indicios y expectativas. No obstante, el instante estético, pese a su ociosidad, se ofrece como una instancia capaz de enriquecer el registro de nuestra experiencia, sin la necesidad de encontrar su sentido, como se dijo, en un objetivo posterior y sobre todo, sin hallarse sometido al dictado de duraciones ni plazos previos. El goce estético es lisa y llanamente indisciplinado.

Ahora bien, la concentración en el aquí y ahora del *aparecer simple* contrasta con las modalidades *atmosféricas* y *artísticas*, cuya eventualidad atiende a un horizonte temporal que contempla pasado y futuro. Como resultado, el presente estético reúne indicios de temporalidades que lo trascienden y le aportan sentido. El *aparecer atmosférico* desobedece, por su definición mínima, a una organización del tiempo definida. Pero el arte, y el cine sobre todo, demuestra que la experiencia estética puede ser conducida en función del diseño de un espacio-tiempo organizado anticipadamente. El *aparecer* asociado al cine se ajusta a una duración lo cual habla, de mínima, de una cierta presión del tiempo condicionando el curso de la experiencia. Dicho de otra manera, la configuración

particular de la imagen-movimiento se sostiene en cierto grado merced a la presión que el tiempo ejerce sobre ella. Y si bien no constituye una novedad en sí mismo, impone la necesidad de subrayar el carácter social que oficia de trasfondo.

La percepción estética abordada por Seel a partir de un “discurso de las facultades” es mayormente comprendida como una experiencia individual. La atención al cine vendría a reconfigurar el énfasis individual de la misma y dar lugar a las aristas sociales capaces de determinarla. No es casual que parte de la preocupación de Seel por el cine se empeñe en analizar su posibilidad como agente capaz de determinar nuestra participación. En suma, el aquí y ahora del aparecer *simple* es un presente que se comprende como una instancia de auto determinación de nuestra sensibilidad, pero conforme adosa representaciones a la experiencia, o simplemente hace del arte objeto de la misma, permite que ingresen elementos capaces de determinarla. En el caso del cine, además de construir su propuesta a partir de un lenguaje consolidado, convenciones y representaciones varias, organiza un *aparecer* que, al margen del orden teleológico que domina la racionalidad cotidiana, no escapa suficientemente a la presión del tiempo, como sí parece hacerlo la experiencia estética en su definición simple. La estancia en el presente que inaugura el cine comparte hasta cierto punto la autonomía del puro *aparecer*, pero dado el carácter social de su origen, no escapa de cierto apego por la organización del tiempo.

En rigor el aparecer simple se ve libre de toda imposición, dando lugar a un demorarse en el presente sin más. En él cobra verdadero relieve el contraste entre presentes. En cambio, la experiencia estética que comporta la recepción del largometraje no sólo se haya circunscripta a una duración determinada, que no alcanza nunca a poner en crisis, sino a una configuración interna deudora, en cierta medida, de convenciones relativas a su lenguaje y producción. Dicho de otro modo, Seel le reconoce al cine la capacidad para determinarnos, para movilizar nuestras emociones y reacciones, y dicho efecto es el producto de una construcción, diagramada con arreglo a cierto ordenamiento de ritmos y tiempos, que podría leerse como un caso más de la llamada presión social del tiempo. Sea que se considere al montaje como procedimiento determinante del cine, sea que,



como defiende Tarkovski, sea el plano aquel que hace a la imagen cinematográfica, en cualquier caso presupone un grado de organización ajeno al libre goce del presente.-