

Experiencia de lo inefable y rigor político de la mirada en el cine _____

Juan Manuel Cuartas Restrepo

«Un film no es una suma de imágenes
sino una *forma* temporal»
(Maurice Merleau-Ponty).

I

Algo diré de lo inefable sin importar de momento si al declararlo de esta manera una sombra de sin razón se haga presente. ¿Cómo decir algo de lo que nada se dice, precisamente? Sin embargo, en el decir hay siempre una audacia que alcanza, que salva obstáculos, como cuando hacemos relato de aquellas situaciones de terror que nos han dejado sin habla y sin nervios —entonces recuperamos en la palabra algo que fue torturantemente inefable—. Con el lenguaje se vuelve siempre, siempre, como insistiendo en liberar algo que ha quedado atrapado, sólo así es posible que al menos algo sea dicho para que no corra la idea de que nada se dijo, de que con todo el recurso del lenguaje con que contamos hayamos quedado sin remedio en lo inefable. Cuando la experiencia corre en un silencio de muerte y la boca no es ya boca para declarar, ni el aire movimiento de sonidos articulados que consiga delinear una idea, cifrar un mensaje, es en lo inefable donde nos encontramos. Pasión muda de la vida vivida como deslumbramiento.

He llegado a esta situación de querer decir algo acerca de lo inefable porque una frase de Hans Georg Gadamer¹ ha quedado en entredicho al leer y discutir *Verdad y método*, y puede ser que aún él, el filósofo del optimismo de lo humano en el lenguaje, no haya querido dejar sin opciones al lenguaje cuando alude precisamente al: «fracaso del lenguaje...». ¿Cuántas veces vivimos este «fracaso del lenguaje»? ¿cómo se nos representa? —aunque resultaría absurdo hablar en tal caso de ‘representación’—. No es con el lenguaje como resolveremos ciertos asuntos, ni con razones ni con frases hechas; ambas parecen sobrevolar la situación sin conseguir afectarla, sin darle una salida, sin fluir ni comprender, como no encontrando recurso que decida finalmente lo que hemos alcanzado en la experiencia. Pareciera entonces que no sólo es el lenguaje sino también uno mismo y la cultura que nos asiste lo que fracasa; son momentos que podrían confundirse con una versión acerca de los hechos, pero para los que no alcanza la palabra, como si algo vivo se nos apagara en las manos. ¿Entonces para qué la palabra que crea mundos y traza puentes, si no podemos salvar ese momento y esa forma viva?

Nuestro esfuerzo se mide reiteradamente en el despliegue del lenguaje, que es desproporcionadamente lingüístico, con descripciones, evaluaciones, prospecciones y demás. Pero que Gadamer considere en la misma proporción el «fracaso del lenguaje», no parece tolerable cuando nos han enseñado, que es en el lenguaje donde habitamos y es en él donde damos forma al tiempo. Enmarcados en el optimismo de la razón, consideramos haber dado con la fórmula fundante de las cosas, cuando el lenguaje nos lleva de la mano hasta las cosas mismas para enseñarnos que son así o así. Gadamer agrega a su frase la siguiente primicia: «[...] el fracaso del lenguaje demuestra su *capacidad* para buscar expresión para *todo* [...]»². El filósofo pone así de precedente que sí es lícito decir algo de lo inefable, o intentar decirlo, no contentarse con la

suspensión de la experiencia como poniéndose en presencia de un vacío que desfigura la misma realidad. En tanto que somos en el lenguaje, este representa un instinto de vida que consigue sobrellevar absolutamente *todo*; no obstante, ¿cómo entender que haya espacios para lo inefable? —fracasa el lenguaje sin fracasar por ello el ser que lo sustenta; el mismo ser que no consigue representarse en la experiencia de lo inefable, buscará en un tiempo alterno de restitución la expresión apropiada para apuntalar dicha experiencia—.

Un poeta místico español que todos conocemos, si no por haberlo leído, si por la diseminación de su nombre, curiosamente traducido a otras lenguas: Saint Jean de la Croix, San Giovanni della Croce, Saint John of the Cross, nos entrega en sus tres poemas principales: “Noche oscura del alma”, “Cántico espiritual” y “Llama de amor viva” una profundidad de paisajes interiores que bien pueden lindar con lo inefable. San Juan de la Cruz consiguió resolver en lo inefable místico la honda conmoción de su espíritu, la retención de su ser vivo; vivió el tormento de las visiones y acaso, como lo anunciaron ayer las noticias en la radio, vivió como un 60% de la población, la experiencia de escuchar voces mientras sostenía su *diálogo íntimo del alma consigo misma*, que en su momento también lo vivió Platón, sólo que este último hizo de su experiencia objeto de análisis, fundando el problema de la verdad y la apariencia.

«Entréme donde no supe, / y quedéme no sabiendo, / toda ciencia trascendiendo.

Yo no supe dónde entraba, / pero cuando allí me vi, / sin saber dónde me estaba, / grandes cosas entendí; / no diré lo que sentí, / que me quedé no sabiendo, / toda ciencia trascendiendo. [...]

Estaba tan embebido, / tan absorto y ajonado, / que se quedó mi sentido / de todo sentir privado, / y el espíritu dotado / de un entender no entendiendo, / todas ciencia trascendiendo»³.

¿Qué estaba ocurriendo a San Juan de la Cruz que no tengamos la inclinación de atribuir a un trastorno mental? Algo de la pura experiencia se estaba poniendo en evidencia, y sin embargo era inefable, inenarrable, el padre carmelita descalzo adolecía de una fórmula de lenguaje para entroncarla en el devenir de sus acciones. Cualquiera de nosotros puede hacer hoy el ascenso a la gruta donde se sucedían las visiones y las voces de San Juan de la Cruz, donde la luz que embadurnaba tenuemente el lugar cobraba forma en las piedras, donde el monje hundía la cabeza entre las manos para apaciguar la algarabía de las representaciones; sin embargo al entrar en aquel lugar que ya no es ni místico ni humano, no hay más movimiento que el paso de las tropillas de turistas y el resonar exterior de un megáfono que anuncia la hora de la partida. ¿A dónde ha ido lo inefable?, o quizá no sea esta la pregunta adecuada, una vez que advertimos que se trata de nosotros mismos, que no somos en la misma proporción seres de lo inefable. Acaso resida la diferencia en que para San Juan de la Cruz no hubo hora de partida, que cuanto contenía su alma, se hizo realidad allí, en el silencio de la gruta, en la elocuencia muda de la rugosidad de las piedras, en el misterio.

Volvemos entonces a Gadamer, que anuncia enfáticamente ante el «fracaso del lenguaje», la «*capacidad* de buscar expresión para *todo*», lo que puede significar en la escala poética de San Juan de la Cruz la escritura de su declaración en prosa de los poemas mayores; el primero de ellos inmensamente célebre, la “Subida del monte Carmelo”, que «trata de cómo podrá una alma disponerse para llegar en breve a la divina unión, da avisos y doctrina, así a los principiantes como a los aprovechados, muy provechosa para que sepan desembarazarse de todo lo temporal y no embarazarse con lo

espiritual y quedar en la suma desnudez y libertad de espíritu, cual se requiere para la divina unión»⁴. San Juan de la Cruz va revelando lo inefable, lo va alzando del misterio a la palabra, de la palabra al sentido y a la comprensión de su experiencia mística; no de otra manera llegamos a las cosas por él nombradas.

Hay que resaltar aquí dos aspectos: primero, que «fracaso» no es un término absoluto, y segundo, que en su resolución el lenguaje busca, traza un horizonte, disuelve el fracaso y de lo inefable dice algo. La experiencia es por tanto filosófica, cuando del asombro que nos produce nuestra percepción de la realidad se va derivando el conocimiento en un ejercicio de penetración, indagación, elucubración y comunicación; sin ese primer momento, sin ese sentirse en un vacío sin nombre en el que están ocurriendo cosas nunca antes nombradas, no hay experiencia de lo inefable, como no hay tampoco búsqueda de una expresión en el lenguaje. De esta manera nos cuenta el niño sus tormentos nocturnos y a su turno la poesía revela la belleza, tirana universal, como hablándonos desde lo alto.

II

Lo inefable en el cine podría ser un gran tema, no necesariamente como evocación del cine mudo o a riesgo de los buenos oficios que presta el sonido a la edición cinematográfica, sino como experiencia de mundos en la “gruta” donde la luz cobra forma, contraste, movimiento. En el ingreso en el espacio-mundo de la sala de cine, la retención de la continuidad del lenguaje es la primera disposición de cara a lo que podrá considerarse como una experiencia contemporánea de lo inefable. Fijación del cuerpo, anulación de la luz y la transparencia que nos enseña como desaparecidos el lugar en donde estamos y las cosas que nos rodean; y de pronto: banquete visual y auditivo del que no declaramos nada en el momento, que vivimos como en un paréntesis del tiempo. Inefable la condición de sujeto mínimo ante la desproporción de los cuerpos, los rostros, las escenas expuestos; inefable igualmente el ingreso en otras realidades sin tocar a la puerta ni avanzar un paso, como habitantes invisibles. En la primera escena del filme *Caravaggio* (1986), del inglés Derek Jarman, en el extremo de una rústica habitación un hombre enfermo en una cama divaga con sus recuerdos; si preguntáramos ¿quién más está allí?, los lógicos responderían: —el criado fiel que lo acompaña—. Pero la realidad es otra, porque los habitantes invisibles que viven aquella escena como inefable también están presentes.

Para ir al punto, lo inefable contiene la experiencia estética que se rompe en la palabra. En esa lucha entre la palabra y su silencio, corresponde aún al cine delimitar lo uno y lo otro, como si no tuviera el cine otro destino diferente a reproducir formas y animarlas, disponerlas en un tiempo propio que asombra. Lo que consigue el cine es proporcionar espacios para que ingresen a escena sentidos más puros que derivan precisamente de lo inefable, de lo simplemente expuesto y nunca modificable; el esguince visual que declara sin palabras, que capta la mirada, la suspende, la hunde en lo profundo.

Aunque resulte duro decirlo, el uso de la palabra humaniza, pero también cosifica; con su hostigante logicismo, en el cine la palabra tiende un asalto a lo inefable, y quien ha sido retenido en el espacio-mundo de la sala puede no considerar la suspensión y deslumbramiento del que ha sido objeto, redundando en la palabra y en la

trama como un crítico avieso que no considera su retención en la «gruta» ni el paréntesis del propio cuerpo y el propio mundo, sino que entabla una discusión desde los nombres comunes: actores, directores, efectos, temas. No obstante, lo que ha ocurrido es lo siguiente: la condición de mundo que nos ofrece el cine es global y suficiente; se percibe en toda su dimensión, al punto que la palabra es allí sólo conducción narrativa, no experiencia de comunicación con los caracteres de la pantalla. Ante el cine, ofrecido en la plenitud de un «aludir», el observador guarda silencio; de momento es suficiente guardar silencio y percibir como un objeto grandioso el regalo de la luz, algo que, como en San Juan de la Cruz, habla desde lo inefable. Mientras se permanece con asombro e interés ante un filme, parece resolverse la pregunta: ¿por qué tendríamos que decir algo? la experiencia del cine bien puede decirse a gritos, como puede restituirse en un análisis o derivar en una crítica; en los dos últimos casos, una pedagogía de lectura y análisis rodea de instrumentos lingüísticos la observación del cine, bombardea la pura vivencia de lo inefable, ignorando que enfrentados al objeto somos en silencio una experiencia muda que se construye.

En *Caravaggio* hay una singular sucesión de situaciones anacrónicas que no necesitarían resolverse: la vida del pintor italiano Michelangelo Merisi, *Caravaggio*, transcurrió entre 1571 y 1610, lo que significa que difícilmente objetos como una bicicleta, una calculadora, un bombillo, una máquina de escribir, o ruidos como el paso de los carros, un vapor, una transmisión radial podrían estar presentes, y sin embargo lo están; emplazados en la cotidianidad del pintor, coexisten allí como traídos del futuro. Al desenvolverse las imágenes, no va quedando duda de la vida tumultuosa del pintor, la recurrencia en su pintura a fuertes contrastes de luz y sombra, el realismo dramático, la indagación del desnudo masculino, pero el film quiere declarar muchas cosas más que desde la modernidad ingresan en los espacios del pintor, disponiéndose sin ordenamiento lógico, por el sencillo hecho de que el cine puede hacer este tipo de cosas. Que sea este un gesto de postmodernidad, precisamente en el cine, donde confluyen todas las estéticas, donde la redefinición de mundo es finalmente posible, quedaría del lado del análisis, pero es allí donde lo inefable pone sus huevos.

«El mundo percibido —afirma Maurice Merleau-Ponty— comporta relaciones, y de una manera general un tipo de organización, que no son clásicamente reconocidos por el psicólogo o el filósofo»⁵. Dichos ordenamientos son asaltados en el cine al punto que la percepción no halla la pregunta adecuada por el ser de las cosas. Sobreviene entonces lo inefable, y lo que pudo ser un juego estético para Derek Jarman, será para el receptor de su film un ofrecimiento matizado de formas en el tiempo límite del cine.

III

En su primera consideración lingüística, la palabra ‘mirar’, latín *mirāri*, aludía a: ‘admirarse’, ‘quedarse suspenso’, ‘maravillarse’; aquella consideración hacía vislumbrar experiencias de lo inefable que fueron adelgazándose hasta la valoración contemporánea de la *mirada*, en la que se privilegia la ‘fijación de la vista’, el ‘prestar atención’, pero ante todo ‘atender’ y ‘considerar’, situaciones todas en las que el ‘maravillarse’, el ‘quedarse en suspenso’ han cedido su lugar al pensamiento y al «rigor político de la mirada». Sin dejarse llevar por la fascinación de quien advierte en la percepción la retención de la mirada como primera corporización entre sujeto y mundo, Merleau-Ponty identifica esta última opción política de la mirada: «No hay mirada sin

pensamiento —escribe en su ensayo “El ojo y el espíritu”—. Pero no *basta* pensar para ver: la mirada es un pensamiento condicionado, nace ‘con motivo de’ lo que sucede en el cuerpo, por él es ‘excitada’ a pensar [...]. El pensamiento de la mirada funciona según un programa y una ley que ella no se ha impuesto [...]. La situación es por tanto esta: todo lo que decimos y pensamos de la mirada la convierte en pensamiento»⁶.

La ‘mirada’ vuelve en el cine a su consideración primera, en tanto que el cine es estética de luz y movimiento, percepción instantánea de mundos, soledad del receptor, siendo tanto y más: acumulación de la imagen, libertad de ofrecimiento y de contraste, violencia, transparencia. No obstante, en la raíz de estas movilizaciones, la estética en el cine confecciona formas diversas de dominación que queremos nombrar como: «rigor político de la mirada» y que necesitamos indagar:

a) De muchas maneras se ha venido planteando la separación de los dominios ético y estético; aquella frase admirable de Ludwig Wittgenstein en el *Tractatus lógico-philosophicus*, «Ética y estética son una y la misma cosa (*Ethik und Aesthetik sind Eins*)»⁷, podría dejar de ser cierta, en tanto que la estética ha cobrado una autonomía tal que parece desprendida del hombre, sin afán de restituir al arte su condición ética. Lo visual en el arte contemporáneo aparece como desarraigado de la objetividad debida a quienes prestan la mirada; dicho así, la elección es definitivamente postmoderna, y sentencia en la fragmentación la imposibilidad de conferir una ética al acto estético. Las formas que sustentan el ser nos han enseñado que éste tiene plenitudes y fronteras —su constitución ética, su condición política—; sin embargo, de la mano del arte vamos aprendiendo que también hablan en él su corteza o su perfil, su desfiguración o su aparecer efímero. Lo visual, que restituye sus ofrecimientos en el cine, construye episodios de percepción como una explosión de premisas que intenta borrar la prescripción ética de la mirada, en la que acaso reconocía Wittgenstein que aquello a lo que se da forma, es asimismo forma ética del ser.

b) La circularidad de la estructura ha hecho enfático en el cine, desde sus comienzos, un control de la temporalidad; el «rigor político de la mirada» indaga aquí por el estado final de los personajes, los eventos y las cosas. Dicha circularidad construye a la audición cinematográfica un marco de exposición que se infiere y acepta, en el que cada elemento rinde un provecho, que lo que se ha de romper se rompa, lo que se ha de unir se una. No cuesta trabajo identificar en esta descripción una estética en la que la mirada aplica su máximo rigor; ver una película es ver esa circularidad de la estructura que se cierra y se abre, o que también puede atraparse en un relato sobre la película misma. En *Kill Bill* (2003), como en los filmes de animación y de artes marciales que recrea, una estela de resentimiento encarnado en la heroína traza la ruta que el espectador construye sin dificultad; la singular escena en la que a mujer vuelve del estado de coma y dialoga con el dedo grande de su pie, es el primer deslizamiento de una espiral en la que la patada mortal de la protagonista sentenciará muchas cosas. Todas aquellas circularidades a las que el rigor político de la mirada les ha impuesto unos parámetros, sacrifican su libertad estética para en círculos concéntricos reconocer un desenvolvimiento del que se puede dar cuenta.

c) La novedad y readaptación de antiguos fragmentos ha hecho del cine el territorio postmoderno por excelencia. La sola condición del *remake*, que favorece la vuelta atrás a fuentes diversas de la cultura y de la historia misma del cine y la literatura, pone en evidencia un ejercicio político de la mirada que saca provecho de objetos,

lugares, lenguajes, caracteres humanos extraídos adrede, como en un gesto imperialista se hace abuso de las formas culturales desapropiándolas y transponiéndolas. Para nadie es un secreto que la yuxtaposición trae lo cómico, lo insólito, lo desafiante, lo necio, procedimientos que cultivan en la mirada valoraciones reducidas de los objetos y sus fuentes culturales. Este rigor cruel de la mirada ha roto todos los espacios penetrándolos y disolviéndolos; la plena ficción no consigue inventar mundos sin recurrir a la yuxtaposición, sin balancear nociones fijas de bien y de mal, de lo corriente y de lo exótico. En *Babel* (2006), diferentes estéticas cinematográficas se acoplan para reproducir un tema único que podemos denominar «irresponsabilidad»; un rifle en manos de un niño pastor de cabras que hace puntería con un bus de turistas, dos niños norteamericano cruzando de manera ilegal la frontera entre México y Estados Unidos, una adolescente sordomuda trastabillando entre drogas y peligros por las calles de Tokio, un matrimonio norteamericano que deja dos hijos pequeños mientras malpasan de turistas en un país del Medio oriente. En cada uno de estos casos el espectador participa en el evento de reposición cultural que practica el cine, reproduciendo en la mirada la fragmentación estética, la yuxtaposición cultural, rigores políticos que cobran a su vez un nuevo espacio en la cultura global.

d) El cine manifiesta, finalmente, un generalizado procedimiento de sustitución política; lo que en la realidad es un estado, en el cine puede ser un personaje, no necesariamente oficial. Es este el campo para la ironía que expone al receptor las acciones más desafiantes en individuos que difícilmente podrían llevarlas a cabo: en el esquema del bien y del mal, un perro, una anciana, un bebé, consiguen liquidar el mal y salvar a una familia, a un pueblo, al planeta mundo. Este juego político es desafiante como representación, intentando construir en la mirada la evidencia de que basta distinguir entre bien y mal para sobreponer la adversidad. Obstinadamente el cine ha querido manifestar que el individuo es síntesis del imperio, que su voluntad es la empresa común aunque su noción del bien se imponga con la misma crueldad y temeridad de quien representa el mal. Ejemplo evidente de esta situación es el filme *La vida de los otros* (2006), donde se reconstruye el momento sin libertades que vivieron los alemanes del Este, o para ser más precisos, traduce a imágenes de precariedad y acoso los raptos de escritura de un intelectual que ha advertido en el suicidio recurrente de personas de todas las edades, la única opción de libertad. El espectador se halla igualmente atrapado, el mundo entorno es desolado y desabrido; al terminar la audición aplaude o grita ¡libertad!

En el ensayo de Merleau-Ponty “El cine y la nueva psicología”, recogido en *Sentido y sinsentido* (1948), se resalta cómo la estética del cine de los años 30 distinguía ya la progresión de las emociones de un personaje con sólo sostener la cámara y fijar su rostro por 5, 10, 20 o más segundos; de esta manera lo que podía ser una misma expresión adquiriría en la percepción del receptor de la sala de cine diversas lecturas que iban de la admiración al asombro, la emoción, la confusión, el espanto. Esta nueva semántica localizada en el rostro puso en plano de discusión diversas tesis de disciplinas como la psicología, la filosofía y la estética cinematográfica. «Para el cine, como para la psicología moderna, el vértigo, el placer, el dolor, el amor, el odio —expone Merleau-Ponty— 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»⁸. El papel del cine será indagar, en términos de edición, lo que vienen a significar estas y otras emociones; revelar la vida como un hecho singular y fragmentario que puede sumarse a través de imágenes, como dibujando una forma temporal próxima a la nuestra

pero a la vez diversa. En otros términos, puede considerarse el proceso y el producto del cine como la experiencia de la tensión y distensión entre la identidad de las partes. La percepción analítica, necesaria tanto en el creador de las secuencias como en el lector, aplica un altísimo grado de interés a cada elemento. Lo anterior queda infinitamente ilustrado en la filmografía reciente de Quentin Tarantino, él en sí mismo una enciclopedia práctica del cine que sabe usar y disponer de los géneros cinematográficos, de la música, los modos de actuación, los planos, los fundidos y todo cuanto implique construir una secuencia sin descuidar el menor detalle por el sencillo hecho de que *todo* es evocación y significado. De esta manera el cine construye la realidad postmoderna y nos la entrega, como comenta Merleau-Ponty, «como nuestro modo de percepción espontáneo»⁹.

¹ Cfr. Hans Georg Gadamer, *Verdad y método. Vol. I*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1994.

² *Ibid.*

³ San Juan de la Cruz, “Coplas de él mismo, hechas sobre un éxtasis de hasta contemplación”, en *Poesías completas*, Bogotá, Editorial oveja negra, 1983, pp. 19-21.

⁴ *Ibid.*

⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, Paris, Éditions Verdier, 2004, p. 44.

⁶ Maurice Merleau-Ponty, “El ojo y el espíritu”, en *Eco*, n° 52/54, tomo IX 4-5-6, agosto-septiembre-octubre 1964. Bogotá, pp. 365-411.

⁷ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus lógico-philosophicus*, Madrid, Alianza editorial, 1993, p. 177.

⁸ Maurice Merleau-Ponty, “El cine y la nueva psicología», en *Sentido y sinsentido*, Barcelona, Ediciones Península, 2000, p. 98.

⁹ *Ibid.*