

EL VER QUE EXCEDE LA VISTA EN MAURICE MERLEAU-PONTY Y JEAN-LUC GODARD

ANTONI GONZALO CARBÓ
Universitat de Barcelona

RESUMEN

Merleau-Ponty decía que nuestra relación con el mundo se sitúa en el orden del «misterio insoluble». Es la invisibilidad de los dioses lo que garantiza la visibilidad del mundo. Este *verso* invisible –«le Dieu caché», «Dieu insondable», «Être muet», «arrière-silence», «membrure cachée», en términos merleau-pontianos– es la textura misma del *recto* visible. En el cine *extremo* o visionario este lenguaje aparentemente antitético no está menos presente para expresar eso que *excede* a toda visibilidad. *Voyance* (Merleau-Ponty) que emerge de los légamos de lo invisible pero que no es lo contrario de la vista: «vision [est] ek-stase...», una *visión* en la que el mudo *Ser* revela su propio sentido. Así pues, lo invisible no es lo opuesto absoluto de lo visible sino más bien, como dice Merleau-Ponty, su «contrapartida secreta» sin la cual no podría existir la visibilidad. Asimismo, según Derrida, la imagen cinematográfica tiene una estructura fantasmática, está suspendida entre la presencia y la ausencia, pues la invisibilidad determina la lógica de las imágenes. El cine es un ojo, pero sólo ve bien cuando también se relaciona con ese ojo interior que es el de la «visión» de los visionarios. Igualmente, para Jean-Luc Godard, uno de los cineastas más relevantes del cine contemporáneo, la imagen real es la que no vemos. Lo que se ve en el filme tiene menos importancia que lo invisible. Violencia del mirar, desvelamiento de otra luz, que restituye la imagen de lo sagrado.

Palabras clave: Merleau-Ponty, Godard, visión, sagrado, cine.

ABSTRACT

Merleau-Ponty said that our relation to the world is situated in the order of the «insoluble mystery». It is the invisibility of the gods that guarantees the visibility of the world. This invisible *verso* –«le Dieu caché», «Dieu insondable», «Être muet», «arrière-silence»,

«membrure cachée», in Merleau-Ponty's terms— is the very texture of the visible *recto*. In *extreme* or visionary cinema this apparently antithetical language is no less present for expressing what *exceeds* all visibility. It is a vision that surpasses sight; it is *voyance* (Merleau-Ponty), which emerges from invisible but is not the opposite of sight: «vision [est] ek-stase...». So the invisible is not the absolute opposite of the visible but, as Merleau-Ponty says, its «secret counterpart» without which visibility cannot exist. Similarly, according to Derrida, the cinema image has a fantasmatic structure; it is suspended between presence and absence, since invisibility determines the logic of the images. Cinema is an eye; but we only see well when we relate with this inner eye, the «vision» of the visionaries. Equally, for Jean-Luc Godard, one of the leading film-makers of contemporary cinema, the real image is the one we do not see. What we see in the film is of less importance than what we do not see. The violence of the act of looking, the unveiling of another light, which reinstates the image of the sacred.

Keywords: Merleau-Ponty, Godard, Vision, Sacred, Cinema.

«El ojo no se contenta con lo que ve.»

«Impossible de ver.» «Ver lo invisible agota.»

JEAN-LUC GODARD, *Hélas pour moi* (1993)

1. La experiencia radical de la visión: asistir «al paso de lo invisible a lo visible»

El pensamiento de Merleau-Ponty confiere un privilegio incontestable a la visión. La importancia de la visión en su obra no se inscribe en el marco de la mitología y no se refiere tampoco a la iconografía de la visión, a pesar del privilegio que le atribuye a la pintura.¹ El ciego (*ab oculis*) simboliza el vidente,² el ver en su pureza y su exceso,³ de tal manera que es, en las dos grandes

1. Sobre el problema de la visión en el pensamiento de Merleau-Ponty, véanse Alloa, E., *La résistance du sensible: Merleau-Ponty, critique de la transparence*, París, Éditions Kimé, 2008, pp. 69-104; Cariou, M., Barbaras, R., y Bimbenet, É. (comps.), *Merleau-Ponty aux frontières de l'invisible*, París, Milán. Vrin, Mimesis, 2003, pp. 209-273; Low, D., *Merleau-Ponty's Last Vision: A Proposal for the Completion of The Visible and the Invisible*, Evanston, Northwestern University Press, 2000; Madison, G. B., *La Phénoménologie de Merleau-Ponty: une recherche des limites de la conscience*, París, Klincksieck, 1973, «La vision voyante», pp. 116-119; Slatman, J., *L'expression au-delà de la représentation: Sur l'aisthèsis et l'esthétique chez Merleau-Ponty*, Lovaina, París, Peeters, Vrin, 2003, pp. 181-224.

2. Cf. Guindani, S., «Le voyant et l'aveugle. Pittura e letteratura come direttrici per una nuova ontologia negli ultimi scritti di Maurice Merleau-Ponty», *Chiasmi international*, 5 (2003), pp. 223-234.

3. «Le fond sur lequel se lève le royaume sans frontière du visible échappe à la vue; ce n'est pas une chose non vue encore, mais cela qui ne sera jamais vu. Merleau-Ponty l'appelle

vertientes de la cultura occidental (la tradición griega y la tradición judeocristiana), un visionario, un iluminado. Los referentes pictóricos (Cézanne, Ernst, Klee, Michaux) le revelan la verdadera importancia de la mirada interior,⁴ siguiendo el conocido lema de Paul Klee: «El arte no reproduce lo visible, vuelve visible».⁵ En verdad, Merleau-Ponty inscribe la visión en un contexto ontológico, siendo la mirada humana la expresión de la dinámica ontogenética de toda la realidad, y no en el marco de la antropología:⁶ «Voir, c'est précisément n'avoir pas besoin de définir, de penser [...] –Présence d'une absence si l'on veut– (le Dieu caché). [...] Prénance de l'invisible dans le visible».⁷ Pues lo que permite la visión es lo que recibirá precisamente el nombre de *invisible*. El poder ontológico de la pintura aparece vinculado al alcance ontológico de la visión misma,⁸ de manera que así como la percepción misma estiliza, podría decirse que es la mirada misma la que inicia la interrogación metafísica: «Puesto que aquello que *hay que ver* y también *que pintar*, nunca queda absorbido en lo visto y lo representado, siempre permanece algo invisible en lo visible, algo irrepresentable en lo representado, de tal modo que el acontecer de la expresión no descansa».⁹ La visión, tanto para Merleau-Ponty como para Go-

l'être sauvage, vertical, une sorte d'abîme qui devient le comble de l'extériorité, qu'on n'imagine pas ou qu'on oublie», Petitdemange, G., ««Extase blanche», un texte de Michel de Certeau», *Études*, 398:3 (2003), pp. 292-296.

4. «Le rôle du peintre est de cerner et de projeter ce qui se voit en lui» (M. Ernst). Cf. Charbonnier, G., *Le monologue du peintre*, París, Julliard, 1959, «Entretien avec M. Ernst», p. 34. Cit. Merleau-Ponty, M., *Notes des cours au Collège de France. 1958-1959 et 1960-1961*, ed. S. Ménasé, París, Gallimard, 1996, p. 171; ídem, *El ojo y el espíritu*, Buenos Aires, Paidós, 1977, p. 24.

5. Klee, P., *Schöpferische Konfession (Confesión creadora)*, en *Das bildnerische Denken*, ed. J. Spiller, Basilea, Stuttgart, Schwabe Verlag, 1964, p. 76. Cit. Merleau-Ponty, *Notes des cours au Collège de France*, op. cit., pp. 57 n. 2, 171. Cf. Maldiney, H., *Ouvrir le rien: l'art nu*, Fougères, Encre Marine, 2000, p. 57. Asimismo, Klee, un referente destacado tanto para Merleau-Ponty como para Godard, escribe de forma significativa en sus *Diarios*: «Lo único esencial es echar una larga y plena mirada hacia el interior». «La verdad auténtica está en el fondo, por lo pronto invisible. [...] Sólo quedaba la abstracción de lo perecedero. El objeto era el mundo, aunque no fuese este mundo visible», Klee, P., *Diarios 1898/1918*, México, Ediciones Era, 1970, p. 433 (20 de junio de 1917), pp. 435-436 (julio). Hans-Georg Gadamer escribe a partir del propio Klee: «El artista moderno es mucho menos creador que descubridor de lo todavía no visto», Gadamer, H.-G., «Del enmudecer del cuadro», en *Estética y hermenéutica*, Madrid, Tecnos, 1996, p. 243.

6. Cf. Matos Dias, I., *Merleau-Ponty: une poétique du sensible*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2001, cap. III: «Metamorphoses de la vision», en concreto, p. 101, n. 3.

7. Merleau-Ponty, *Notes des cours au Collège de France*, op. cit., p. 173.

8. Sobre la relación intrínseca, a partir del último Merleau-Ponty, entre la estructura de la visión y la de la escritura, entre la prosa del mundo y el silencio que la funda, es decir, entre la ontología de la visión y la escritura filosófica metafórica que gira en torno al Ser, su «centro» incomprensible e inexpressable, véase Certeau, M. de, «La folie de la vision», *Esprit*, 66 (junio de 1982), pp. 89-99.

9. Waldenfels, B., «Bilhaftes Sehen. Merleau-Ponty auf den Spuren der Malerei» en Kapust, A., y Waldenfels, B. (eds.), *Kunst und Bild, Wahrnehmung und Blick. Merleau-Ponty zum*

dard,¹⁰ es el poder fundamental de mostrar más que ella misma: «La visión es el reencuentro, como en una encrucijada, de todos los aspectos del Ser»;¹¹ «donde no se ve ninguna orilla».¹²

Asimismo, volver la visibilidad visible, tal sería la belleza cinematográfica, pero esta exhibición de lo visible no es posible más que en tanto esta aparición es también la de lo invisible. Tal como ha señalado Jacques Aumont: «En la teoría de los cineastas prácticamente no hay elección; o bien uno afronta abiertamente la relación entre cine, pintura y la historia común a ambos, o bien uno adopta más o menos francamente una de las versiones esencialistas que hacen de la Imagen un sinónimo de la Idea. En el primer caso, el cine remite a lo visible, busca, tras la pintura y de su mano, soluciones representativas; en el segundo, remite a lo invisible, con la esperanza de poder dar cuenta, mediante la imagen o contra ella, de *eso que excede a toda visibilidad*. Tarkovski, Brakhage, Gance, Godard, son los paladines de esa Imagen casi religiosa».¹³

Por lo tanto esta mirada ausente y a la vez presente es el signo de una presencia divina a la vez visible e invisible de la cual el cine reconduce el quiasmo. Es este invisible mismo el que garantiza la visibilidad. Es la invisibilidad de los dioses lo que garantiza la visibilidad del mundo. Esta invisibilidad es la textura misma de lo visible.¹⁴ Pues la percepción nunca es percepción sólo de lo visible, sino también y al mismo tiempo de lo invisible, cuya necesaria anticipación lo constituye, tanto si no es aún algo dado para la percepción, como ocurre con todo lo que no es actualmente visible pero puede serlo más adelante, como si no puede llegar a serlo nunca, como en la experiencia del otro, cuyas experiencias vividas nunca serán accesibles a la vista. En ambos casos, lo invisible no es lo opuesto absoluto de lo visible sino más bien, como dice Merleau-Ponty, lector atento de Husserl, su «contrapartida secreta»¹⁵ sin la cual no

Hundertsten, Múnich, W. Fink, 2008 («Visión plástica. Merleau-Ponty tras las huellas de la pintura», www.uned.es/dpto_fim).

10. Las ideas de Merleau-Ponty sobre cine inspiraron los filmes de Godard de los años sesenta. Cf. Witt, M., «Montage, My Beautiful Care, or Histoires of the Cinematograph», en Temple, M., y Williams, J. S. (eds.), *The Cinema Alone. Essays on the Work of Jean-Luc Godard, 1985-2000*, Ámsterdam, Amsterdam University Press, 2000, p. 39.

11. Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu*, op. cit., p. 64.

12. Godard, J.-L., *Nouvelle vague*, edición digital: 16:32.

13. Aumont, J., *Las teorías de los cineastas. La concepción del cine de los grandes directores*, Barcelona, Paidós, 2004, pp. 74-75. (La cursiva es mía.)

14. Cf. Ayme, S., ««Répète un peu pour voir»: Jean-Luc Godard et la catégorie de la répétition», en Cerisuelo, M. (comp. y pres.) et al., *Jean-Luc Godard, 2: Au-delà de l'image, Études cinématographiques*, 194-202 (1993), pp. 89, 91.

15. Merleau-Ponty, M., *Le visible et l'invisible, suivi de notes de travail*, París, Gallimard, 1964, p. 269 [*Lo visible y lo invisible, seguido de notas de trabajo*, Barcelona, Seix Barral, 1970, p. 261]: «Lo invisible no es lo contrario de lo visible: lo visible tiene una contextura invisible, y lo in-visible es la contrapartida secreta de lo visible [...] se inscribe allí (en filigrana)». La visibi-

podría existir la visibilidad. Si en la primera etapa de su pensamiento consideraba Merleau-Ponty que toda percepción está subordinada a un horizonte soberano, y por tanto excede a la propia experiencia de lo percibido al presentarse como una abertura a la «cosa misma», su posterior centramiento intraontológico en la «visión»¹⁶ remite a la profundidad secreta e inagotable de todo «visible» que Merleau-Ponty designa como «invisible».¹⁷ En los últimos años de su producción filosófica la inmanencia es en cierto modo «devuelta» a la trascendencia¹⁸ y la noción de «invisible absoluto» adquiere cada vez más relieve. Merleau-Ponty viene a restaurar la experiencia antepredicativa del sentido humano, lo «oculto» como ausencia positiva que irremisiblemente forma parte del mundo, en la medida en que «lo sostiene y lo hace visible»: «la peinture vise en tout cas cette genèse secrète».¹⁹ Todo el asunto está ahí: en el envés opaco e inasible que anida en los límites de lo expresable y que nos impide poseer y cercar completamente lo real. De ahí que Merleau-Ponty, al final de *El ojo y el espíritu*, recoja las palabras que Klee escribía a los treinta y siete años y que se han grabado en su tumba: «Soy inaprensible en la inmanencia».²⁰ En este periodo sostiene que la finalidad común de la pintura y la literatura es «hacer ver».²¹ Cada experiencia perceptiva conlleva unos perfiles potencialmente

lidad no es posible más que si el visible mismo se redobra en una visión. La visión es este hueco, esta ausencia (la visión es ausencia del visible pues ella, como tal, no es visible), este forro invisible del visible que lo hace visible.

16. Sobre la significativa preferencia de Merleau-Ponty del término «visión» al de «percepción», véase Derossi, G., «Dalla percezione alla visione. L'ontologia negativa dell'ultimo Merleau-Ponty», *Filosofía*, 16:2 (abril de 1965), pp. 333-57, en concreto, pp. 343-344. Puesto que frente al viejo «primado de la percepción» se sustituye ahora el «privilegio de la vista». Cf. Waelhens, A. de, «Merleau-Ponty philosophe de la peinture», *Revue de Métaphysique et de Morale*, 4 (1962), pp. 431-449.

17. Cf. Bech, J. M., *Merleau-Ponty: una aproximación a su pensamiento*, Barcelona, Anthropos, 2005, cap. 14, pp. 230-252.

18. Cf. Dillon, M. C., *Merleau-Ponty's Ontology*, Evanston, Northwestern University Press, 1998, «The Paradox of Immanence and Transcendence», pp. 35-50.

19. Merleau-Ponty, M., *L'oeil et l'esprit*, París, Gallimard, 1964, p. 30.

20. «Soy inaprensible en la inmanencia, pues residó tanto entre los muertos como entre los seres que aún no han nacido», Klee, P., *Journal*, trad. fr. P. Klossowski, París, Bernard Grasset, 1959. Cit. Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu*, op. cit., p. 65; ídem, *Notes des cours au Collège de France*, op. cit., pp. 57 n. 1, 59. Cf. Klee, P., *Tagebücher von Paul Klee 1898-1918*, Colonia, Dumont Schauberg, 1957. Véase a su vez Lisciani-Petrini, E., «Moduler "l'insaisissable dans l'immanence"». Autour de quelques "notes" de Merleau-Ponty sur la musique», *Chiasmi International*, 3 (2001), pp. 33, 43 n. 18.

21. La pintura podría así mostrar lo invisible de lo visible, y esto mejor que la visión ordinaria olvidadiza de su procedencia *esthésiologique*. La mirada del pintor, opuesta a la visión profana, está adiestrada en desprenderse de lo que no es realmente visible, los fantasmas de lo visible, como la luz, el alumbrado, las sombras, los reflejos, el color y la profundidad. Es a través de estos fantasmas como se puede reconocer la visibilidad plena, es decir, a la vez el visible y el

perceptibles pero que sin embargo se sustraen a nuestra percepción efectiva. Y en general todo cuanto vemos incluye una «cara oculta» que escapa a nuestra mirada, pero que podríamos ver si se dieran las circunstancias apropiadas. Toda visión conlleva su propia visibilidad (el vidente tiene que ser visible para poder ver), con la salvedad de que esta visibilidad es invisible para el propio vidente, circunstancia que conduce a concebir toda visibilidad como la cara oculta de un principio de invisibilidad. Con el advenimiento de la visión, en suma, «la inmanencia es devuelta a la trascendencia».²² No obstante, aun cuando «el visible da acceso a un invisible que es su relieve y estructura»,²³ al mismo tiempo el invisible debe ser pensado como «el principio del visible». Así pues, el invisible, en realidad, hace posible «la visión misma». A su vez, la intervención del invisible en el visible («el invisible es el *principio* del visible») resulta esclarecida por la central intuición merleau-pontiana según la cual «el invisible de la visión [es] un invisible *de jure*, su *punctum caecum*».²⁴ Esta visión, de la que tanto el pintor como el poeta dan testimonio, es para Merleau-Ponty *voyance*. El pensador francés emplea este término numerosas veces en sus últimos trabajos: designa un ver que excede la vista pero que no es lo contrario de la vista, un ver en el cual actividad y pasividad, presente y pasado, percepción e imaginación, mantienen una relación de familiaridad recíproca. Una visión realmente binocular en la cual lo visible sale de los puntos de vista comunes óptico-representativos para recibir relieve y profundidad del fondo de lo invisible, que redobra lo visible y ello con necesidad; una visión en la cual el poeta y el pintor se vuelven *voyants* únicamente al aceptar el desafío de la ceguera.²⁵

La problemática merleau-pontiana en torno a la ausencia, tan presente en el pensamiento posterior de Derrida y Nancy, se prolonga en la doctrina del «invisible» en su vínculo con el «visible».²⁶ El «invisible», precisa Merleau-

invisible de la que está constituida. Cf. Slatman, *L'expression au-delà de la représentation: Sur l'aisthêsis et l'esthétique chez Merleau-Ponty*, op. cit., p. 195.

22. Peillon, V., *La tradition de l'esprit. Itinéraire de Maurice Merleau-Ponty*, París, Bernard Grasset, 1994, p. 238.

23. Merleau-Ponty, *Notes des cours au Collège de France*, op. cit., p. 195.

24. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, op. cit., pp. 308-309. Cf. Froman, W. J., «At the Limits of Phenomenology: Merleau-Ponty and Derrida», en Fóti, V. M. (ed.), *Merleau-Ponty: Difference, Materiality, Painting*, Nueva York, Humanity Books, 2000, pp. 20-21; ídem, «The Blind Spot», en Flynn, B., Froman, W. J., y Vallier, R. (eds.), *Merleau-Ponty and the Possibilities of Philosophy: Transforming the Tradition*, Albany, State University of New York Press, 2009, pp. 155-164; Madison, *La Phénoménologie de Merleau-Ponty: une recherche des limites de la conscience*, op. cit., p. 207.

25. Cf. Guindani, «*Le voyant et l'aveugle*. Pittura e letteratura come direttrici per una nuova ontologia negli ultimi scritti di Maurice Merleau-Ponty», p. 229.

26. Cf. Fóti, V. M., *Vision's Invisibles: Philosophical Explorations*, Albany, State University of New York Press, 2003, cap. 5: «The Gravity and (In)visibility of Flesh: Merleau-Ponty, Nancy, Derrida», pp. 69-80.

Ponty, «no es sólo el no-visible, [ya que] su ausencia “cuenta” en el mundo, está “detrás” del visible, es visibilidad inmanente o eminente». Por esta causa afirma que el «invisible» consiste en «transcendencia pura, sin máscara óptica». Expresando sucintamente esta complementariedad de horizontes, Merleau-Ponty concluye que «la visión está habitada por una no-visión irreductible».²⁷ Desde luego no se contempla la posibilidad de que la no-visión o la no-coincidencia o la «divergencia» o *écart* puedan llegar a ser totales. No es posible, por ejemplo, que la «no-visión» llegue a prevalecer, porque en todo proceso perceptivo, a fin de cuentas, siempre hay alguna realidad que solicita nuestra capacidad de percibir.²⁸ «Si en la primera etapa de su pensamiento consideraba Merleau-Ponty que toda percepción está subordinada a un horizonte soberano, y por tanto excede la propia experiencia de lo percibido al presentarse como una abertura a la “cosa misma”, el posterior centramiento de nuestro autor en la “visión” remite a la profundidad secreta e inagotable de todo “visible” que Merleau-Ponty designa como “invisible”. Efectivamente: en esta orientación postrera la experiencia de la “visión” ya no es presentada como la experiencia de una abertura a la “cosa misma”. Ahora la “visión” aparece desvinculada de la experiencia perceptiva por un motivo doble: prescinde de la “cosa-objeto” a la vez que se desentiende de su correlato, o sea el “cuerpo-sujeto”. En el fondo se trata de que Merleau-Ponty, en esta fase de su pensamiento, concentra tan intensamente su escrutinio en la transcendencia que deja de prestar atención a la “subjetividad entendida en el sentido de ‘contratranscendencia’ y de ‘inmanencia’”. Ahora la inmanencia es en cierto modo “devuelta” a la transcendencia. Con lo cual, habiendo partido “de una transcendencia en la inmanencia, característica de la fenomenología”, puede decirse que Merleau-Ponty aborda en esta etapa postrera “una inmanencia en la transcendencia, característica de la ontología”.^{29,30}

Esta idea parece recorrer la filmografía de Jean-Luc Godard (París, 1930), uno de los cineastas capitales del cine contemporáneo, esencialmente a partir de la década de los ochenta.³¹ El gran cineasta franco-suizo propone a su vez:

27. Barbaras, R., *De l'être du phénomène. Sur l'ontologie de Merleau-Ponty*, Grenoble, Jérôme Millon, 1991, p. 185.

28. Bech, J. M., «El pensamiento de la no-coincidencia», *Convivium*, 16 (2003), pp. 57-94, 64.

29. Peillon, *La tradition de l'esprit: itinéraire de Maurice Merleau-Ponty*, op. cit., p. 198.

30. Bech, «El pensamiento de la no-coincidencia», op. cit., p. 72.

31. Entre la numerosa bibliografía sobre el cine de Godard, véanse Aumont, J., *Amnésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, París, POL, 1999; Bellour, R., y Bandy, M. L. (eds.), *Jean-Luc Godard: son + image, 1974-1991*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1992; Bergala, A., *Nadie como Godard*, Barcelona, Paidós, 2003; Bergala, A., Gérin, M. (colab.), y Aidelman, N. (part.), *Godard au travail: les années 60*, París, Cahiers du cinéma, 2006; Cerisuelo (comp. y pres.) et al., *Jean-Luc Godard, 2: Au-delà de l'image*, op. cit.; Douin, J.-L., *Jean-Luc*

«Oser “voir l’invisible, si l’invisible était visible”». ³² Asimismo, en el episodio 4A de sus emblemáticas *Histoire(s) du cinéma* (1987-1997) se dice: «El cine es el único arte que sumerge el pensamiento en el invisible a través de la luz». En palabras de Merleau-Ponty: «membrure invisible du visible». Jacques Derrida, que toma como referencia el pensamiento merleau-pontiano, desarrolla estas ideas aplicadas al campo cinematográfico que nos ocupa:

«Lo que cuenta en la imagen no es simplemente aquello que es inmediatamente visible, sino también las palabras que habitan las imágenes, la invisibilidad que determina la lógica de las imágenes, es decir, la interrupción, la elipsis, toda esta *zona de invisibilidad que hace violencia y activa la visibilidad*. [...] En consecuencia, *la imagen en tanto que imagen, es trabajada materialmente por la invisibilidad*. No forzosamente la invisibilidad sonora de las palabras, sino otra distinta, y creo que el anacoluto, la elipsis, la interrupción, forman quizás aquello que el filme guarda en sí. Lo que se ve en el filme tiene sin duda menos importancia que lo no-dicho, lo invisible». ³³

«El espectro –escribe Derrida haciendo referencia de nuevo a la teología negativa–, como su nombre indica, es la *frecuencia* de cierta visibilidad. Pero la visibilidad de lo invisible. Y la visibilidad, por esencia, no se ve, por eso permanece *epekeina tes ousias*, más allá del fenómeno o del ente. El espectro también es, entre otras cosas, aquello que uno imagina, aquello que uno cree ver y que proyecta: en una pantalla imaginaria, allí donde no hay nada que ver. Ni siquiera la pantalla, a veces; y una pantalla siempre tiene, en el fondo, en el fondo que ella es, una estructura de aparición desapareciente. [...] Una vez más, hay que invertir la perspectiva: fantasma o (re)aparecido, sensible insensible, visible invisible, el espectro primero *nos* ve. Del otro lado del ojo, cual *efecto visera*, nos mira antes incluso de que *le* veamos o de que veamos sin más. Nos sentimos observados, a veces vigilados, por él, incluso antes de cualquier aparición. Sobre todo –y éste es el acontecimiento–, porque el espectro es acontecimiento, nos ve durante una *visita*. Nos hace visitas. Visita tras visita, puesto que vuelve a vernos y que *visitare*, frecuentativo de *visere* (ver, examinar, con-

Godard, París, Rivages, 1989; Estève, M. (comp. y pres.) et al., *Jean-Luc Godard: Au-delà du récit*, París, Lettres modernes; Minard, 1967 (Études cinématographiques, 57-61); Liandrat-Guigues, S., y Leutrat, J.-L., *Jean-Luc Godard*, Madrid, Cátedra, 1994; MacCabe, C., *Godard: retrato de un artista de los setenta*, Barcelona, Seix Barral, 2005; Morrey, D., *Jean-Luc Godard*, Manchester, Manchester University Press, 2005; Sterritt, D., *The Films of Jean-Luc Godard: Seeing the Invisible*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999; Temple, M., Williams, J. S., y Witt, M. (eds.), *For Ever Godard*, Londres, Black Dog Publishing, 2004.

32. En Douin, *Jean-Luc Godard*, op. cit., p. 67.

33. Entrevistas con Derrida: una fue realizada en París el 10 de julio de 1998, por Antoine de Baecque y Thierry Jousse, la otra, el 6 de noviembre de 2000, por Thierry Jousse, trans. y ed. S. Delorme, *Cahiers du cinéma* 556 (abril de 2001), pp. 74-85, 83.

templar), traduce perfectamente la recurrencia o re(aparición), la frecuencia de una “visitación”.³⁴ Esta antinomia aparente entre desvelamiento y ocultamiento es la que fundamenta la *estética del límite* del arte contemporáneo, que se sitúa en la frontera entre lo oculto y lo manifiesto, lo visible y lo invisible, en lo que Jean-Luc Marion denomina el territorio de lo «invisto»:

«La mirada insufla lo invisible en lo visible, no para hacerlo menos visible sino, al contrario, para hacerlo *más* visible: en lugar de experimentar impresiones caóticamente informes, vemos así la visibilidad misma de las cosas. Lo invisible pues, y sólo lo invisible, hace lo visible real».

«Sin duda, no basta con ver, con fijar la mirada [...], puesto que entonces todos los no-ciegos conocerían el poder del pintor. Si el pintor regula el acceso de lo invisto a lo visible, ello no lo debe a su visión de lo visible, sino a la adivinación de lo invisto. El pintor ve más que lo visible, como el ciego, pintor y vidente por excelencia. El pintor deja que su mirada yerre oscuramente más acá de lo visible.»

«Toda la maestría consiste, precisamente, en dejar finalmente surgir por sorpresa lo invisto en lo visible, imprevisiblemente. El instante en que lo invisto aparece, penetrando la superficie de la visibilidad desde el abismo oscuro.»³⁵

El cine, afirma Manoel de Oliveira (Oporto, 1908), el referente por excelencia del cine portugués, erige «una saturación de signos magníficos que se bañan en la luz de su ausencia de explicación».³⁶ Tal como reconoce el cineasta —que, como Bresson o Godard, sitúa la palabra en los límites de lo representado—, se trata de ver lo invisible: «El cine para mí tiene que ver con aquello que —más que ver u oír— sugiere. Lo que se ve y lo que se oye es un estímulo para *aquello que no se ve y no se oye* y, por lo tanto, es más rico».³⁷ «Pintar —afirma Michel Henry— es un hacer-ver, pero ese hacer-ver tiene por objetivo hacernos ver lo que no se ve y no puede ser visto. Por otra parte, los recursos de que dispone ese hacer-ver y que pone en marcha para darnos acceso a lo Invisible, los medios de la pintura, pues, se hunden también en la Noche de esa subjetividad abisal en la que ningún rayo de luz puede deslizarse y que ninguna aurora disipa jamás.»³⁸ «Mal vu, mal dit» (invisible, inexpresable), escribe el propio Godard

34. Derrida, J., *Espectros de Marx. El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*, Madrid, Trotta, 1995, p. 117.

35. Marion, J.-L., *El cruce de lo visible*, Castellón, Ellago Ediciones, 2006, pp. 22, 56-57, 65.

36. «Godard et Oliveira sortent ensemble», en Godard, J.-L., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, ed. A. Bergala, 2 vols., Tomo 2: 1984-1998, París, Cahiers du cinéma, 1998, p. 270.

37. Cit. Zunzunegui, S., «Viaje al principio del mito», *Cahiers du cinéma. España*, 18 (diciembre de 2008), p. 69. (La cursiva es mía.) Véase a su vez Lucas, G. de «De lo sagrado en Oliveira», *ibídem*, pp. 48-49.

38. Cf. Henry, M., *Ver lo invisible*, Madrid, Siruela, 2008, p. 23.

con una máquina de escribir en la habitación del hospital (*Prénom Carmen*, 1982). Aquí reverbera la «transposición del visible en invisible» (*die Umwandlung des Sichtbaren in Unsichtbares*) que, como es notorio, ensalzó Rainer Maria Rilke al final de su vida.³⁹ Godard, en términos similares a los de Paul Klee —un pintor que, como para Merleau-Ponty, constituye un referente especial—, se interroga acerca de qué se puede ver en lo visible «cuando lo invisible se ha hecho visible». Él también cree, como el propio Merleau-Ponty, en algo espiritual en el arte:⁴⁰ «[las realidades del arte] no reproducen lo visible con mayor o menor temperamento, sino que hacen visible una visión secreta»; lo interior y lo exterior aparecen juntos, coexistiendo en su poética, en una armonía en la que parecen fundirse todos los contrarios.⁴¹ «El objetivo de Godard es “ver las fronteras”, es decir, hacer visible lo imperceptible.»⁴² Lezama Lima hace referencia asimismo al «anillo que une lo visible con lo invisible».⁴³ Iluminar la oscuridad, u oscurecer la luz, negar las evidencias para sumergirse en el interior de las cosas. Para hablar del sentido último de la imagen Godard, en sus *Histoire(s) du cinéma*, recurre a Maurice Blanchot: «Quizá haya que añadir que la imagen, capaz de negar la nada, es también la mirada de la nada sobre nosotros».⁴⁴

Lo que Godard quiere, su desafío, es representar la gracia, el milagro, lo invisible:⁴⁵ volver visual lo impalpable. El cine extremo de Godard asume el misterio⁴⁶ por medio del lenguaje paradójico característico de la poesía y la

39. R. M. Rilke, carta a Witold Hulewicz, sin fecha pero sellada el 13 de noviembre de 1925, en *Briefe*, ed. R. Sieber-Rilke y K. Altheim, Wiesbaden, Insel, 1980, p. 899.

40. Cf. Johnson, G. A., «Desire and Invisibility in “Eye and Mind”: Some Remarks on Merleau-Ponty’s Spirituality» (1993), en Burke, P., y Van der Veken, J. (eds.), *Merleau-Ponty in Contemporary Perspective*, Dordrecht, Kluwer Academic Publishers, 1993, pp. 85-96.

41. Sobre la imagen en la obra de Godard, véase Witt, M., «L’image selon Godard: théorie et pratique de l’image dans l’oeuvre de Godard des années 70 à 90», en Esquenazi, J.-P., Delavaud, G., y Grange, M.-F. (eds.), *Godard et le métier d’artiste*, Actes du colloque de Cerisy, París, L’Harmattan, 2001, pp. 19-32.

42. Deleuze, G., «A propósito de, sobre y bajo la comunicación (Tres preguntas sobre *Six fois deux, sur et sous la communication*)», *Cahiers du cinéma*, 271 (noviembre de 1976), incluido en Baeque, A. de (comp.), *Teoría y crítica del cine. Avatares de una cinefilia*, Barcelona, Paidós, 2005, p. 82.

43. Lezama Lima, J., *Correspondencia entre José Lezama Lima y María Zambrano y entre María Zambrano y María Luisa Bautista*, ed. J. Fornieles Ten, Sevilla, Espuela de Plata, 2006, p. 123.

44. J.-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, cap. 4b, Los signos entre nosotros (*Les Signes parmi nous*), 35:17. La cita de Maurice Blanchot pertenece a *La risa de los dioses*, Madrid, Taurus, 1976, p. 40. «La imagen —añade Blanchot— es el intersticio, la mancha de ese sol negro, desgarradura que nos da, bajo la apariencia de resplandor deslumbrante, el negativo de la inagotable profundidad negativa», *ibídem*.

45. Douin, Jean-Luc Godard, op. cit., p. 73.

46. Cf. Bergala, *Nadie como Godard*, op. cit., p. 64. El cine, dice Godard en *Histoire(s) du cinéma*, «Pas un art ni une technique... un mystère (ni un arte ni una técnica... un misterio)».

mística. En el pensamiento de Merleau-Ponty el enigma, el milagro, la maravilla, que él deja intactos, es precisamente que cuerpo y alma, visible e invisible, sinsentido y sentido o razón y sinrazón, estén tan singularmente unidos, y que esta unión, que uno no puede sino experimentar, sentir o constatar, escapa a toda conceptualización por el entendimiento.⁴⁷ Lo sagrado es lo que se sitúa del otro lado de la imagen.⁴⁸ «Le cinéma est ce qui ne se voit pas... dans un christianisme honnête et laïc.»⁴⁹ Así, en las alturas cegadoras de *Scénario du film «Passion»* (1982), el propio Godard, sentado de espaldas ante una pantalla blanca vacía (la «página blanca», Mallarmé), intenta con su mano palpar lo impalpable, asistir «al paso de lo invisible a lo visible»; así como en las profundidades sombrías del mar de *Prénom Carmen* (1982), sobre el que se dibujan líneas blancas fugaces de olas que rápidamente se disuelven en la oscuridad abisal, la luz que abreva en lo oscuro, el cineasta se propone grabar el silencio del misterio, lo imperceptible, acompañado de los últimos cuartetos (9, 10, 14, 15 y 16) de Beethoven.⁵⁰ A través del mar opaco del filme podemos imaginar que, cuando el músico alemán compuso estos cuartetos, ya era completamente sordo, música totalmente pensada, proyectada ya hacia otro universo, lo inaudible. Es, pues, que se ha mantenido en esta noche, por una exaltación mística, la luz pura de más allá de los hatos humanos y de sus combates. El espíritu cae embargado ante esta evocación. Experimenta la impresión mística de abandono a la divinidad. El recurso en Godard al fundido en negro o la pantalla a oscuras, sobre fondo de silencio, constituyen el contrapunto visual a la oscura melancolía sonora de estos cuartetos (*adagios*) que el cineasta tanto ama. En *Passion* estaba el cielo, en *Prénom Carmen* el mar. Godard cierra los ojos en lugar de abrirlos: «au moment où il n'y a plus besoin de voir l'image»; «La musique peut m'aider, je suis aveugle, je ne vois rien».⁵¹

Sólo el cine puede mostrar ciertas cosas, ése es su *Mystère*. Rancière, J., *Le destin des images*, París, La Fabrique éditions, 2003, p. 70.

47. Silva-Charrak, C. da, «Néant et invisible. L'interprétation merleau-pontienne de la notion d'évidence», en Cariou, Barbaras y Bimbenet (comps.), *Merleau-Ponty aux frontières de l'invisible*, op. cit., pp. 228-229.

48. Sobre lo sagrado en el cine de Godard, véanse Bergala, *Nadie como Godard*, op. cit., pp. 263-297, en concreto pp. 283-284; Callahan, V., «“Gravity and Grace”. On the “Sacred” and Cinematic Vision in the Films of Jean-Luc Godard», en Temple, Williams y Witt (eds.), *For Ever Godard*, op. cit., pp. 188-199; Fieschi-Vivet, L., «Investigation of a Mystery: Cinema and the Sacred in *Hélas pour moi*», en Temple y Williams (eds.), *The Cinema Alone. Essays on the Work of Jean-Luc Godard*, op. cit., pp. 189-206.

49. «L'image viendra... Oh temps de la résurrection», *Histoire(s) du cinéma*. Cf. Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Tomo 2: 1984-1998, op. cit., p. 444.

50. Cf. Leutrat, J.-L., *Kaléidoscope. Analyses de films*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1988, pp. 104-107.

51. J.-L. Godard, *Introduction à une véritable Histoire du Cinéma; Scénario du film «Passion»*. Cit. ibidem, pp. 101, 107.

La teología negativa, la ausencia que ciega del *deus absconditus*, está en parte presente en el pensamiento de Merleau-Ponty,⁵² Derrida⁵³ y Nancy,⁵⁴ como el recurso de la sobreexposición de la luz en el cine de Manoel de Oliveira (*Amor de perdição*, 1979), los cuerpos deslumbrados en medio de la noche de Philippe Garrel (*Le révélateur*, 1968), o el rostro quemado primero a la claridad (sobreexpuesto) y luego a la oscuridad (subexpuesto) (*Hélas pour moi*, 1993), son el parpadeo que genera la extrañeza del misterio: «el ojo atraviesa así el umbral del ser hacia el no ser para ver aquello que no se presenta».⁵⁵ Se trata de un cine que no puede ir sino hacia una necesaria ocultación, un cine del secreto. «Para el hombre –anota Wittgenstein–, lo eterno, importante, está cubierto a menudo con un velo opaco. Sabe que debajo hay algo, pero no lo ve.»⁵⁶ Puesto que el Ser –para Merleau-Ponty– es justamente *el invisible* del invisible, lo que está presente en todo visible pero que él mismo no es un visible, ni siquiera oculto, no puede ser el objeto de la conciencia más que «negativamente», es decir, indirectamente. No puede ser *visto*, pero debe ser *interpretado*, descifrado; no está pues *presente* y no es aprehensible más que en su *ausencia*. Para él el Ser no es otra cosa que esta trascendencia en la immanencia.

La tensión entre la materia visible y la materia fantasma tiene por fin representar lo irrepresentable.⁵⁷ Es la «materia oscura», la del mundo invisible, a la que hace referencia la voz en off de *Hélas pour moi*: «Había nacido la materia oscura, omnipresente, pero invisible» (59:54). El hombre de cine se oculta

52. Cf. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, op. cit., p. 233. El propio Merleau-Ponty define la «interrogación radical» que lleva a cabo «la filosofía de la no-filosofía» esclarecedoramente como «una filosofía negativa (en el sentido de “la teología negativa”) que abre para sí misma un acceso al absoluto». Merleau-Ponty, *Notes des cours au Collège de France*, op. cit., p. 275. Esta filosofía del Ser, que se realiza bajo la forma de una filosofía negativa, se parece a una «teología negativa». La conciencia no puede pensar el Ser más que pensando su propia ceguera, y ella no puede ver puesto que es lo que hace que ella vea. «La nuit de la pensée –dice Merleau-Ponty– est habitée par une lueur de l'Être», Merleau-Ponty, M., *Signes*, París, Gallimard, 1960, p. 21. La «déflagration de l'Être» (*L'oeil et l'esprit*, 65), el fundamento último, no es *nada*: se trata del «Ser abisal», el «Dios insondable», pues «el ser de Dios es para nosotros un abismo» (ibídem, 56, 57), «l'Être abyssal», «l'Être muet» (ídem, 58, 87). En las tinieblas de la conciencia brilla una luz y viene al día un *lógos* salvaje. Cf. Johnson, «Desire and Invisibility in “Eye and Mind”: Some Remarks on Merleau-Ponty's Spirituality», op. cit., pp. 91, 95; Madison, *La Phénoménologie de Merleau-Ponty: une recherche des limites de la conscience*, op. cit., pp. 120-121, 209.

53. Cf. Derrida, J., «Cómo no hablar. Denegaciones» (1986), en *Cómo no hablar y otros textos*, 2ª ed., Barcelona, Proyecto A, 1997 [1989], pp. 13-58.

54. Cf. Nancy, J.-L., «Deconstrucción del monoteísmo» (2001), incluido en *La deconstrucción (deconstrucción del cristianismo, I)*, Buenos Aires, Ediciones La Cebra, 2008, p. 61.

55. Derrida, «Cómo no hablar. Denegaciones», op. cit., p. 51.

56. Wittgenstein, L., *Vermischte Bemerkungen (Observaciones)*, 1949, § 151.

57. Cf. Rancière, *Le destin des images*, op. cit., V: «S'íl y a de l'irreprésentable», pp. 123-153.

en la pureza de su propia ausencia. Se trata, pues, de una Oscuridad original de orientación común: el Dios que se oculta. Dios *más allá* del ser o Dios *sin* el ser.⁵⁸ La orilla del lago, el lindero entre el agua y la tierra, es ese lugar aparte en el que, desde hace años, Godard está a la búsqueda de lo sagrado «que falta, que se desvanece, que se ha retirado», el lugar en el que «el pensamiento llega al extremo, al límite, a la verdad, a la prueba».⁵⁹ En este sentido, Wittgenstein, para referirse a lo inexplicable de que el mundo sea, empleaba el término «enigma», y en la misma perspectiva, Merleau-Ponty decía que nuestra relación con el mundo se sitúa en el orden del «misterio insoluble». Pero para que el secreto sea secreto debe ser desvelado, y así por naturaleza el secreto es algo que no puede guardarse. La luz desgarrando las nubes de *Je vous salue, Marie* muestra una sabiduría oculta que se preserva precisamente manifestándose.⁶⁰ En *Je vous salue, Marie*, las nubes, los rayos del sol poniente, el ligero temblor del viento sobre las flores de los prados, muestran menos y quieren dejar ver más.⁶¹ En *Nouvelle vague* (1990), el cineasta salió al encuentro de los misterios del mundo filmando las ramas de los árboles, el movimiento de una ola, el paso de las nubes que ocultan el sol. Incluso en *Hélas pour moi* (1993), película que parte de la poesía sombría de Leopardi, experimentó sobre el rostro de una mujer oscureciendo su imagen, subexponiéndola respecto a la luz del fondo (al contrario que Kiarostami en *Five*, donde gradualmente el blanco se apodera de la pantalla). En este filme de Godard la dialéctica visible/invisible se vuelve a hacer manifiesta por medio del recurso habitual a la pantalla en negro: «“La ausencia de imagen”, la pantalla negra o la pantalla blanca, tienen una importancia decisiva en el cine contemporáneo. Es que, como demostró Noël Burch, ya no cumplen una simple función de puntuación, a la manera del encadenado, sino que entran en una relación dialéctica entre la imagen y su ausencia, y cobran un valor propiamente estructural (como en el cine experimental, *Reflexions on black* de Brakhage)⁶²». ⁶³ Por medio del uso recurrente en el cine de Godard al fundido en negro o la panta-

58. Sobre esta idea véase Marion, J.-L., *Dios sin el ser*, Pontevedra, Ellago Ediciones, 2010.

59. Cf. Bergala, *Nadie como Godard*, op. cit., p. 284.

60. Cf. Stroumsa, G. G., *Hidden Wisdom: Esoteric Traditions and the Roots of Christian Mysticism*, Leiden, Nueva York, E. J. Brill, 1995.

61. «El cine no muestra, pre-ve», como Godard le dice a Noël Simsolo en una entrevista. Cit. Aumont, *Las teorías de los cineastas. La concepción del cine de los grandes directores*, op. cit., p. 141. «Para el Godard de los años ochenta, esta búsqueda de lo visual ha tomado en más de una ocasión el camino de una resistencia, no sólo a lo legible sino a lo visible mismo, como si obedeciera secretamente a una prescripción interior [...]. Sus *Histoire(s) du Cinéma* se abrían con otra prescripción de resistencia a lo visible, tomada de Bresson: “No muestres todos los lados de las cosas”. (*Notes sur le Cinématographe*)», Bergala, *Nadie como Godard*, op. cit., p. 150.

62. Burch, N., *Praxis du cinéma*, París, Gallimard, pp. 85-86.

63. Deleuze, G., *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1987, p. 265.

lla negra (como en el de Bresson, Garrel, Hou Hsiao-hsien, Kiarostami), la luz que se apaga, la imagen se ensombrece ante lo que no puede ser mostrado, pero la oscuridad, en vez de suponer una limitación, alumbra lo invisible. En *Hélas pour moi* el problema de la apercepción del misterio, de la vista que no alcanza la visión, aparece con frecuencia en el guión del filme en forma de voz en off:

«El ojo no se contenta con lo que ve». «Debería saber si hay cosas imposibles de ver.» «Imposible de ver.» «Esta profundidad, que excede todo color, surgirá al final del azul.» [Imagen subexpuesta, oscureciéndose.] «El menor paso basta para cegarnos.» «Lo dice usted muy bien: “No lo veo”. Y, sin embargo, lo vi.» «Las visiones no se ven.» «Yo no veo.» [Pantalla en negro.] «Ver lo invisible agota.» «Ahora es de día, supongo.» «Había nacido la materia oscura, omnipresente, pero invisible.» «El hombre solemne, en su muerte, al ver con vista cegadora, que ojos ciegos podrían flamear como meteoros.» «El resto se desarrolla más allá de las imágenes y las historias.» «Presente, pero no está ahí. Ausente, pero en ninguna otra parte.» [Pantalla a oscuras.]

La paradoja del pintor sigue siendo la misma a veinte años de distancia: lo que nuestro sólo existe a través de la mirada que fijo, pero yo querría que se viese así sin que yo tuviera que mostrarlo...⁶⁴ En la línea de Bresson, Godard se sitúa asimismo «tan cerca del secreto»: en el filme *Je vous salue, Marie* de este último, Marie «aceptó de entrada asumir el misterio».⁶⁵ En la tensión paradójica entre la necesidad de guardar el secreto para que sea impartido, por una parte, y la necesidad de impartir el secreto para que sea guardado, por otra, radica la dialéctica del esoterismo. «Con esta película [*Yo te saludo, María*], Godard ha querido remontarse hasta las raíces más mágicas, más inefables de la imagen, y casi a una metafísica de la imagen: la imagen es aparición o no es imagen. Y, a pesar de la violencia suscitada por la película, aún se mide mal la radicalidad y la provocación del retorno a la representación y a su misterio que propone si sólo se le refiere a la pintura y a lo sagrado.»⁶⁶ La dinámica de ausencia y presencia, la paradoja de representar la figura de lo ausente, la evocación y la apertura del cerco hermético, esto es, simbólico, obliga a liberar a la mirada de la opresión del propio acto de ver. Hundimiento en la noche de lo visible, en su reverso oscuro. La luminiscencia opaca ilumina desde su fondo oscuro. Este cine extremo, expresión de la violencia originaria, como proceso violento de enunciación para expresar lo completamente otro, el vacío irre-

64. Cf. Aumont, J., *El ojo interminable. Cine y pintura*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 178.

65. Bergala, *Nadie como Godard*, op. cit., «Tan cerca del secreto (*Yo te saludo, María*)», p. 64.

66. Aumont, *El ojo interminable*, op. cit., p. 169.

presentable,⁶⁷ requiere un sacrificio, la sustracción de la imagen (A. Kiarostami)⁶⁸ o del color (A. Resnais),⁶⁹ incluso «perder por completo la noción de imagen» (R. Bresson).⁷⁰ Estremecimiento de la representación que surge de la confrontación entre dos vistas, semejantes y diferentes a la vez, la mirada gana, en efecto, una nueva posibilidad: la de encontrarse *entre* las dos, allí donde nada hay –nada visible.

2. El «reverso invisible» (Merleau-Ponty) y la «materia oscura invisible» (Godard)

En el pensamiento de Merleau-Ponty la «nueva vinculación entre el ser humano y el mundo» enlaza dos ámbitos.⁷¹ Por un lado, el ámbito de las «esencias operantes» acepta perfilaciones como «el invisible» (más precisamente: «el reverso invisible de las cosas»), el silencio primordial «indecible», la dimensión «propriadamente emocional» de la realidad, lo «incomprensible en la inmanencia» (Klee),⁷² el vacío inaprehensible «en torno al cual gira todo lenguaje», «la emoción del mundo, silenciosa e invisible», el «*arrière-silence*» o el «entramado oculto» de la realidad, el «ser salvaje».⁷³ Por otro lado, el reverso maniqueísta de esta «tierra prometida» para el pensamiento es descrito diversamente por Merleau-Ponty como «el mundo de las ideas y del pensamiento», «los esquemas del lenguaje», «el visible» o mejor todavía: «el anverso visible de las cosas», y por último el «lenguaje», desde luego entendido meramente como «el sistema de las palabras, de los signos y de los sonidos». El arte y la filosofía de nuestro tiempo, por consiguiente, anhelan una «nueva vinculación» entre estos dos ámbitos.

Nuestro autor sostiene que en la práctica y en la técnica artísticas (literatura, música, pintura) aparece «desvelada la ambigüedad paradójica y proble-

67. Cf. Wunenburger, J.-J., *La vida de las imágenes*, Buenos Aires, Jorge Baudino Ediciones, Universidad Nacional de San Martín, 2005, pp. 198-200.

68. Cf. Mottahedeh, N., *Displaced Allegories: Post-Revolutionary Iranian Cinema*, Durham, Duke University Press, 2009, cap. 2, pp. 89-139, en concreto, «Principle of Substraction», p. 91.

69. Cf. Liandrat-Guigues, S., «Les couleurs du noir-et-blanc», en Aumont, J. (dir.), *La couleur en cinéma*, París, Milán, Cinémathèque française, Gabriele Mazzotta, 1995, pp. 53-62, en concreto, pp. 55-56.

70. Bresson, R., *Notas sobre el cinematógrafo*, Madrid, Árdora, 1997, p. 57.

71. Cf. Bech, *Merleau-Ponty: Una aproximación a su pensamiento*, op. cit., «Arte y filosofía anhelan concertadamente una “nueva vinculación” entre visible e invisible», pp. 222-225.

72. Cf. Lisciani-Petrini, «Moduler “l’insaisissable dans l’immanence”. Autour de quelques “notes” de Merleau-Ponty sur la musique», op. cit., pp. 21-47.

73. Ibídem, p. 34. «Le passage de la philosophie à l’absolu, au champ transcendantal, à l’être sauvage et “vertical” est par définition progressif, incomplet», Merleau-Ponty, *Le visible et l’invisible*, op. cit., p. 232.

mática, por y para la cual vive todo lenguaje». ⁷⁴ Esta mutación dio lugar a que algunos artistas y filósofos acometieran «la tarea de repensar el lenguaje, *exactamente a partir de esta ausencia de fundamento*». ⁷⁵ Bien miradas las cosas, el lenguaje sólo alcanza a «hablar» precisamente a partir de su inerradicable impotencia manifestativa. «El lenguaje vive de su propia imposibilidad de decir aquello que quisiera decir.» ⁷⁶ Intenta decir el reverso invisible de las cosas, o sea su «indecible silencio primordial». ⁷⁷ «Ahora bien: precisamente el entramado interno del lenguaje, el denso sistema de relaciones que habita en él, utilizado por el propio lenguaje para decir aquello que *no* es el lenguaje, pone de manifiesto que aquello que el lenguaje quería decir *nunca alcanza a ser dicho*. El reverso invisible de las cosas permanece sin objetivar, en una perpetua condición de latencia o inminencia. Y al mismo tiempo, colmo de las paradojas, la práctica del arte da lugar a que este mismo “invisible” (este mismo “silencio primordial e indecible”) irrumpa en los entresijos de las palabras (o de los sonidos o de los colores), dejando de pasada bien patente su carácter inasible e inobjetivable. El arte sólo es arte por la multiplicación y la complicación de sus autorreferencias internas. De ahí que las “esencias operantes” estén “veladas por la obscuridad” y sean celosas guardianas del mismo “silencio impenetrable” del cual provienen.» ⁷⁸

En el conjunto de la filmografía de Godard se evidencia la concepción merleau-pontiana del paradójico funcionamiento de todo lenguaje, y en especial del lenguaje artístico, hecho posible por su propia imposibilidad de decir aquello que se había propuesto decir. Para el Godard de los años ochenta, esta búsqueda de lo visual ha tomado en más de una ocasión el camino de una resistencia, no sólo a lo legible sino a lo visible mismo. ⁷⁹ Godard busca el reverso

74. Lisciani-Petrini, op. cit., p. 34.

75. Ibídem, p. 38. La cursiva es de E. Lisciani-Petrini.

76. Ídem, p. 36.

77. Sobre el silencio en Merleau-Ponty como «la voz del espíritu», cf. Johnson, G. A., «Structures and Painting: “Indirect Language and the Voices of Silence”», en Johnson, G. A., y Smith, M. B. (eds.), *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*, Evanston, Northwestern University Press, 1993, pp. 14-34, en concreto pp. 33-34.

78. Bech, *Merleau-Ponty: Una aproximación a su pensamiento*, op. cit., pp. 224-225.

79. La ambigüedad paradójica y problemática que, según Merleau-Ponty, es constitutiva de todo lenguaje, resulta esclarecida en el cine de Godard por la manipulación «artística» de los signos. Godard será, sin duda, el cineasta moderno que va a llegar más lejos en la búsqueda de un vocabulario propio en la conjunción entre espontaneidad y experimentación. Pulverizando todas las fronteras de la sintaxis fílmica –*raccords*, plano-contraplano, culto de la elipsis brusca, miradas a cámara– violando la continuidad diegética de los relatos, la exploración sistemática de los poderes de la cita, experimentando con las imágenes –el encadenamiento causal, el salto imprevisible y la sorpresa–, el color y el sonido –su manipulación, recorte, escalamiento–, y fundamentalmente en el hallazgo de nuevas relaciones entre ellas, esto es, el montaje... Todo ello, en el curso de su larga trayectoria vital como creador, parece desembocar en una misma idea: hacer visible lo invisible. Cf. Aumont, *El ojo interminable*, op. cit., p. 181; Douin, *Jean-Luc Godard*, op. cit., p. 73.

deslumbrado de la imagen, como Mallarmé el de la palabra: «Así pues –afirma Foucault en términos merleau-pontianos–, la ficción consiste no en hacer ver lo invisible sino en hacer ver hasta qué punto es invisible la invisibilidad de lo visible», «palabras sobre la vertiente invisible de las palabras».⁸⁰ El filme *Je vous salue, Marie* es todo un repertorio de imágenes que intentan representar lo irrepresentable, la noche engendrada por la luz. «En cuanto al entramado de ramas que se interpone entre nuestra mirada y la luz angelical, su función no está muy alejada de la del lis que en esas mismas Anunciaciones del Renacimiento separa ritualmente al Ángel de la Virgen: *lo que impide ver es también lo que permite mirar lo sagrado* o la belleza de frente (la belleza absoluta, la del ángel).»⁸¹ No obstante, el místico no temerá esta pérdida de la imagen en cuya deserción o perdición halla el rescoldo de la Ausencia. El negro abisal de la imagen subexpuesta (Garrel, Godard) pone de manifiesto el desbordamiento del significante por el significado que se oculta en él, la mirada *abismada*, el espacio de lo irrepresentable.⁸² ¿No se convertiría, visto a esta luz, el tópico de la inefabilidad en tópico de la eficacia radical del decir? En efecto, la coriedad del decir, la *sobrecarga del sentido* del significante es lo que hace, por virtud de éste, que quede en él alojado lo indecible o lo no explícitamente dicho. Un ejemplo emblemático de inversión metafórica de la luz, la luz negra, es el gran plano vacío del cine moderno, el «negro sobre negro» de la taza de café que Godard ideó en *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1966). Ambientada en un bar, la escena se concentra en el juego visual del café y sus pequeñas burbujas, mientras asistimos a una reflexión en off sobre el universo, la comunicación y la revuelta, pero también sobre lo místico según se desprende de la parte final del *Tractatus* de Wittgenstein. El carácter hipnótico de este plano supone un revulsivo para la sensibilidad moderna: progresando por medio de bruscas iluminaciones, dejando en la sombra lo que pertenece a lo efímero y lo indecible, el horizonte es cosmogónico y el paisaje abstracto se vuelve definitivamente interior. Cine contemplativo que se propone mostrar «el enigma de lo visible».⁸³ La voz en off se lamenta: «ya que no se me permite ni elevarme hasta el ser ni caer en el vacío», como si para elevarse hacia él antes fuera necesario bajar al abismo que el propio remolino oscuro del café dibuja.⁸⁴ «un ojo negro»,

80. Foucault, M., *El pensamiento del afuera*, Valencia, Pre-Textos, 1988, pp. 27-28, 30.

81. Bergala, *Nadie como Godard*, op. cit., p. 115. (La cursiva es mía.)

82. Cf. Brenez, N., «Le film abymé – Jean-Luc Godard et les philosophies byzantines de l'image», en Cerisuelo (comp. y pres.) et al., *Jean-Luc Godard, 2: Au-delà de l'image*, op. cit., pp. 135-163, especialmente pp. 153-154, 160.

83. Cf. Aumont, *Amnésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, op. cit., p. 68.

84. El propio cineasta, a propósito de este plano de la taza de café, comenta: «es posible hacer un film con nada, porque en nada se puede mostrar todo», Godard, J.-L., *Introducción a una verdadera historia del cine*, Madrid, Alphaville, 1980, p. 268. (La cursiva es nuestra.)

el «agujero negro» de la percepción, el «misterio fundador» en el que «no hay necesidad de ver».⁸⁵ Resulta significativo que Godard repita varias veces la palabra *nada*, con la misma frecuencia que aparece, por ejemplo, en la poesía de Mallarmé. Pero justamente a partir de un silencio, de una ausencia, de una negatividad invisible sobre la cual estos elementos se suspenden realizando cada vez «un espaciamento visible», tal como lo decía Merleau-Ponty a propósito de la pintura de Cézanne. Por eso el desierto y la soledad que le acompaña se presentan a la manera de una zambullida en el vacío, de una experiencia de vastedad que provoca un gemido: «Desde el fondo del abismo, he gritado hacia ti» (Salmos 130:1). Y el abismo del fondo del hombre clama hacia el abismo divino: *abyssus abyssum invocat* (Salmos 42 [41]:8). El propio Verbo debe nacer en el vacío que lo atiende. Ésta era la teología de los renanos de los siglos XIII y XIV.⁸⁶ «El presunto *Grund* es *Abgrund*»;⁸⁷ «el *Sein* como “abismo”, “fondo abisal”», «el ser oculto (en el sentido del Dios oculto)».⁸⁸ El término *Abgrund* (abismo) es uno de los más importantes de la tradición mística alemana. Por ejemplo, en Eckhart, indica el «abismo sin fondo (*grunt ohne grunt*) de la nuda divinidad» (sin necesidades, sin atributos, sin imágenes), al que corresponde el abismo sin fondo del alma humana.⁸⁹ En una entrevista con Hans-Georg Gadamer, un año antes de su muerte, el gran pensador alemán afirmaba: «No es lo religioso que se expresa mediante conceptos, sino precisamente eso que a uno lo hace enmudecer.» Silvio Vietta añade: «El arte moderno sigue siendo un lugar de la trascendencia, en donde lo religioso encuentra su sitio bajo la forma de una teología negativa.»⁹⁰ En este plano godardiano vemos reflejados dos fenómenos inextricables en la conciencia de Mallarmé: el hallazgo del «abismo» de la Nada y la idea de la «ausencia de Dios». Es, se diría, un abismo situado más allá de aquel que, en el interior del lenguaje, se abre entre lenguaje y realidad. Es un lenguaje que señala un no-lenguaje. En un mundo que se supone completamente escrito y hablado, y por lo tanto lexicalizable, abre el vacío de un innombrable, apunta una ausencia de correspondencia entre las cosas y las palabras. Nos interesa la expresión visual de esta voz en off que hace referencia a la no-percepción para hablar de lo indecible (los límites –según Wittgenstein– del lenguaje): «Todo será borroso» (28:56).

85. Arasse, D., *On n'y voit rien. Descriptions*, París, Éditions Denoël, 2000, pp. 66, 83.

86. Certeau, M. de, *La fábula mística*, siglos XVI-XVII, Madrid, Siruela, 2006, p. 15.

87. Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, op. cit., p. 301. Cf. Heidegger, M., *Unterwegs zur Sprache*, Tübinga, Neske, 1959, p. 13.

88. Merleau-Ponty, *Notes des cours au Collège de France*, op. cit., pp. 109-110, 118.

89. Este término también se encuentra en la obra de Tauler, Herp Ruusbroec, Angelus Silesius, etc. Cf. Silesius, A., *El peregrino querúbico*, ed. Ll. Duch Álvarez, Madrid, Siruela, 2005, p. 282, n. 44.

90. Gadamer, H.-G., *Hermenéutica de la Modernidad. Conversaciones con Silvio Vietta*, Madrid, Trotta, 2004, p. 85-86.

Godard reivindica el patronazgo de Paul Klee, cuyas obras se citan en varias películas.⁹¹ Los dibujos del pintor de los años treinta acceden a una *nada* esencial. Hundimiento en la noche de lo visible, en su reverso oscuro, tal como confirman las palabras de Klee, citadas por Merleau-Ponty: «En cuanto a nosotros, nuestro corazón bate por llevarnos hacia las profundidades... Estas extrañezas llegarán a ser... realidades... Porque en lugar de limitarse a la restitución diversamente intensa de lo visible, con ellas se anexa todavía la parte de *lo invisible apercebido ocultamente*».⁹² Se podría interpretar que el «negro sobre negro» de la taza de café es la expresión cinematográfica de los dibujos sobre vidrio ahumado del pintor suizo.⁹³ Este plano de oscuridad cósmica nos hace rememorar las palabras de Klee: «Entonces podré esperar con toda calma el momento de negro vacío».⁹⁴ La imagen cumple el doble movimiento heideggeriano de desvelamiento y ocultamiento (*Unverborgenheit/Verborgenheit*), «un au-delà de ce que nous voyons, un Être, i.e. une *Verborgenheit* dans le dévoilement»,⁹⁵ la fuente impalpable, lo que está «más allá, en la raíz, en la fuente, oculto-revelado»:⁹⁶ «On ne trouve dans l'image que ce qui y était déjà: le même mystère de l'Être encore que habite l'image comme l'«expression directe»».⁹⁷ El sentido del ser es entonces pensado como la «verdad» del ser, es decir, como

91. Aumont, *El ojo interminable*, op. cit., p. 171.

92. P. Klee, *Conférence d'Iéna*, 1924, según Grohmann, W., *Paul Klee*, trad. fr., París, Flinker, 1954, p. 365. (La cursiva es mía.) Cit. Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu*, op. cit., pp. 63-64; ídem, *Notes des cours au Collège de France*, op. cit., p. 57.

93. Siguiendo a Paul Klee para mostrar la génesis de la visibilidad por el color, Merleau-Ponty afirma que el color nos acerca al mismo corazón de las cosas. «Mais, la couleur est-elle recette du visible? Non», Merleau-Ponty, *Notes des cours au Collège de France*, op. cit., p. 169. En el cine de Godard, en consonancia con la pintura de Klee, el color tipifica –en términos merleau-pontianos– el «cerco del ser», la «segregación del Ser», *Ibidem*. Sobre la importancia ontológica del color en su pensamiento, véanse Fóti, V. M., «The Dimension of Color», *International Studies in Philosophy*, 22:3 (1990), pp. 13-28 [incluido en Johnson; Smith (eds.), *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*, op. cit., pp. 293-308]; Johnson, G. A., «Thinking in Color: Merleau-Ponty and Paul Klee», en Fóti (ed.), *Merleau-Ponty: Difference, Materiality, Painting*, op. cit., pp. 169-176; ídem, «The Colors of Fire: Depth and Desire in Merleau-Ponty's *Eye and Mind*», *The Journal of the British Society for Phenomenology*, 25 (1994), pp. 53-63; Wunenburger, J.-J., «La "chair" des couleurs: perception et imaginal», en Cariou, Barbaras y Bimbenet (comps.), *Merleau-Ponty aux frontières de l'invisible*, op. cit., pp. 43-50. A su vez, sobre el sentido visionario del color en el cine de Godard, véanse J. Aumont, «Godard pintor, o el penúltimo artista», en *El ojo interminable*, op. cit., pp. 167-184; Leutrat, *Kaléidoscope. Analyses de films*, op. cit., pp. 85-100.

94. Klee, *Diarios 1898/1918*, op. cit., 21 de abril de 1918, p. 455.

95. Merleau-Ponty, *Notes des cours au Collège de France*, op. cit., p. 99, y también p. 69.

96. *Ibidem*, p. 167. Cf. Dastur, F., «L'in-visible et le négatif chez le dernier Merleau-Ponty», en Cariou, Barbaras y Bimbenet (comps.), *Merleau-Ponty aux frontières de l'invisible*, op. cit., p. 218.

97. Merleau-Ponty, *Notes des cours au Collège de France*, op. cit., p. 124.

el desocultamiento (*Unverborgenheit*) que es al mismo tiempo un acontecer de desvelamiento (*Enbergung*) y ocultamiento (*Verbergung*). «Las fórmulas del “secreto” (*Geheimnis*), las fórmulas “místicas” no son otras que las fórmulas fenomenológicas.»⁹⁸ El color es el color del Ser que aparece.⁹⁹

El cielo abierto de *Je vous salue, Marie* constituye también una experiencia de enceguecimiento-alumbramiento de la gracia,¹⁰⁰ donde todo se hace visible, donde lo «invisto» halla su intersticio. El fuera de campo en el cine es un espacio vacío –blancura, silencio– en donde habla lo que carece de palabras, donde lo *no visible* (que no es lo invisible sino lo «invisto», lo que *puede* volverse visible) se deja ver como *luz*, inminencia y condición de toda manifestación.¹⁰¹ En Godard cobra su expresión extrema en formato de vídeo en el *Scénario du film «Passion»* (1982), donde la sombra de la mano del propio Godard, frente a la «página blanca» (Mallarmé) de la pantalla sobreiluminada, intenta palpar lo impalpable, apereibir lo invisible.¹⁰² La misión del poeta es imaginar lo invisible en lo visible.¹⁰³ Este ensayo filmado termina con un plano que tiene varias correspondencias con *Je vous salue, Marie*: un rayo de sol atravesando las nubes y un «agujero en el cielo»: descendimiento visible de la gracia sin duda. El sentido se ciñe incesantemente alrededor de esta línea: el blanco de la pantalla/la página blanca/el sol cegador sobre la p(laya)ágina/los ojos quemados por ver mejor –la línea de la creación dolorosa–.¹⁰⁴ Situado ante una pantalla blanca, Godard exclama: «Te encuentras frente a lo invisible, la blanca y vasta superficie como la famosa página blanca de Mallarmé». La imagen es aquí objeto de visión, pero también en el sentido visionario del término. Según explica su «guión», todo *Passion* consiste en partir del blanco (la *nada* visible) para hacer existir *algo*, una imagen, una cadena de imágenes. Godard refleja muy bien en esta obra la perspectiva de Merleau-Ponty de «referir el reverso invisible»¹⁰⁵ de las cosas y «decir su indecible silencio primordial». Para Godard, en la línea

98. Ibídem, p. 119.

99. Cf. Slatman, *L'expression au-delà de la représentation: Sur l'aisthêsis et l'esthétique chez Merleau-Ponty*, op. cit., p. 204.

100. Sobre el sentido de lo «visual» en Godard, véase Bergala, *Nadie como Godard*, op. cit., pp. 126-150.

101. Cf. Aumont, *El ojo interminable*, op. cit., p. 25.

102. «Créer ce probable, voir, voir l'invisible [...]. Si l'invisible était visible, qu'est-ce qu'on pourrait voir?» (*Scénario du film «Passion»*, 8ème). (La cursiva es mía.) Cf. Bellour, R., «(Not) Just an Other Filmmaker», en Bellour y Bandy (eds.), *Jean-Luc Godard: son + image*, op. cit., pp. 224-225.

103. Cf. Dupuy, B., «Heidegger et le Dieu inconnu», en Kearney, R., y O'Leary, J. S. (dirs.), *Heidegger et la question de Dieu*, París, B. Grasset, 1980, p. 107.

104. Aumont, *El ojo interminable*, op. cit., pp. 169, 183.

105. Merleau-Ponty, *L'oeil et l'esprit*, op. cit., p. 27. Cf. Slatman, J., «L'invisible dans le visible: vers une phénoménologie de l'eikôn», en Cariou, Barbaras y Bimbenet (comps.), *Merleau-Ponty aux frontières de l'invisible*, op. cit., pp. 231-245, en concreto p. 241.

del pensamiento de Merleau-Ponty, más allá de la mera percepción exterior, la «visión» conduce al encuentro con lo inagotable, con aquello que nunca nos será totalmente dado, y en definitiva con la culminación de los «horizontes» soberanos que Merleau-Ponty denomina *el* «invisible».¹⁰⁶ Si en la percepción estaba centrado el interés inicial de Merleau-Ponty, el compromiso con la «visión» protagoniza la etapa final de su pensamiento.¹⁰⁷ La «visión» es un invisible que sostiene al visible al tiempo que se insinúa en él en forma de «algo así como una ausencia». Según Merleau-Ponty, la pintura es la puesta en acción de la reducción trascendental, pues ella pone en suspenso lo visible común; ella rompe nuestra relación de ordinario con el mundo para mostrarlo bajo un nuevo día. La pintura (Klee), como el cine (Godard, a partir de Klee),¹⁰⁸ «da existencia visible a lo que la visión profana cree invisible».¹⁰⁹ En el campo cinematográfico que nos ocupa, el problema, tal como apunta Jacques Aumont a partir de la obra visionaria de Stanley Brakhage, es que: «El cine es un ojo, pero sólo ve bien cuando también se relaciona con ese ojo interior que es el de la “visión” de los visionarios. [...] El cine no se ha entregado lo bastante a la *visión* y sí demasiado a la *vista*, ratificando una vieja tendencia de todas las artes de la imagen en Occidente, aferradas a lo visible exterior».¹¹⁰ Godard ha deseado durante toda su vida emplear el cine para «dar a ver».¹¹¹ Iluminar la oscuridad, u oscurecer la luz, negar las evidencias para sumergirse en el interior de las cosas.

La pantalla en blanco (*Scénario du film «Passion»*) o el entramado de ramas (*Je vous salue, Marie*), respectivamente la luz y el velo, son la expresión

106. Insiste nuestro autor en que el término «horizonte» designa la «transcendencia pura, sin máscara óptica, aquello que está ahí sin ser objeto», Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, op. cit., p. 277.

107. Si en la primera etapa de su pensamiento consideraba Merleau-Ponty que toda percepción está subordinada a un horizonte soberano, y por tanto excede a la propia experiencia de lo percibido al presentarse como una abertura a la «cosa misma», su posterior centramiento intraontológico en la «visión» remite a la profundidad secreta e inagotable de todo «visible» que Merleau-Ponty designa como «invisible».

108. Cf. Aumont, *Amnésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, op. cit., pp. 200-201: «Aprender a amar ciegamente y por medio del corazón, sin jamás verlo [...]. Pues, ¿qué está más cerca de lo invisible, de lo que *por esencia* no puede verse, sino el dios de una religión que para hacerlo visible no ha sabido sino encarnarlo, dotarle de un cuerpo? El cine invisto en tanto que invisible», «Pero hay también, y sobre todo, esta profunda y definitiva separación que nos vuelve definitivamente incapaces de ver, de tener por medio de la vista (por la visión) directamente acceso a lo inefable».

109. Merleau-Ponty, *L'oeil et l'esprit*, op. cit., p. 27. Cf. Slatman, J., «L'invisible dans le visible: vers une phénoménologie de l'eikôn», en Cariou, Barbaras y Bimbenet (comps.), *Merleau-Ponty aux frontières de l'invisible*, op. cit., pp. 231-245, en concreto p. 241.

110. Aumont, *Las teorías de los cineastas. La concepción del cine de los grandes directores*, op. cit., p. 71.

111. Cf. Bergala, *Nadie como Godard*, op. cit., pp. 267-268.

de una presencia *in absentia*, presentan la presencia en cuanto ausente, deserción, el retiro en el que esa presencia se mantiene, la región de la presencia ausente que en otro tiempo llamaban lo sagrado: la invisibilidad del dios retirado en su unicidad. Los dos planos mencionados, el de la taza de café (vórtice circular insondable, fondo sin fondo) y el del propio Godard frente a la pantalla sobreiluminada (luz impalpable) son los dos polos extremos (luz negra/luz blanca) de una dialéctica luz/tinieblas de corte gnóstico, oscura luz (*Urgrund* y *Ungrund* tienen unas claras resonancias gnósticas). El cineasta desarrolla así sus preocupaciones metafísicas por medio de asedios al cerco hermético del secreto. Godard, cineasta visionario, a través de los ojos cerrados de Olga (*Nôtre musique*, 2004), la joven mártir de mirada beatífica, hace de la contramirada la visión que escapa a la vista. El último plano de Olga, el que cierra el filme, es el primer plano de sus ojos cerrados.¹¹² En el mismo momento en el que Olga, mujer de luz, entre en escena corriendo por las calles de Sarajevo, escuchamos en voz en off (la de Juan Goytisolo) el conocido verso de Lezama Lima citado por José Ángel Valente: «La luz es el primer animal visible de lo invisible».¹¹³ El fundido en negro es la imagen en el cine que mejor refleja el misterio inescrutable. «Tu película –anota Robert Bresson– tiene que parecerse a lo que ves cuando cierras los ojos.»¹¹⁴ A lo que Godard responde situando la imagen en el límite entre la videncia y la ceguera: «Cerrar los ojos o no cerrar los ojos».¹¹⁵ Godard nos alecciona a la visión interior.

«Ver lo invisible agota», afirma la voz del ángel: la de una joven apoyando su rostro ingrátido, mensajera de lo invisible, sobre el hombro firme de un hombre oscuro, el peso de lo terrenal (*Hélas pour moi*). El maelstrom negro de la taza de café (*Deux ou trois choses que je sais d'elle*), la pantalla en blanco, luminosa deserción de lo que está por ver (*Scénario du film «Passion»*), las sábanas sobreiluminadas del lecho vacío de Marie, incandescencia de lo invisible (*Je vous salue, Marie*), el rostro quemado a la oscuridad, luz calcinada del misterio (*Hélas pour moi*), el icono de la Virgen de Cambrai en el que apenas

112. En este sentido, la imagen final de Olga con los ojos cerrados nos recuerda que el término *mysterion* («lo que está oculto»), esto es, lo secreto, proviene del verbo *myô*, que significa «cerrarse», «mantener los labios y los ojos cerrados», «ser silencioso». La certeza mística es pues, etimológicamente hablando, una certeza «con los ojos cerrados». (La Virgen, en las Anunciaciones, baja los ojos en presencia del ángel, del que está casi siempre separada por las columnas de un pórtico.) En *Prénom Carmen*, Godard explicaba que hay que cerrar los ojos antes de abrirlos. «Cierro los ojos, soy responsable», confiesa Nana, una humilde prostituta ingenua e idealista que «da su cuerpo, pero preserva su alma» (*Vivre sa vie*, 1962).

113. Lezama Lima, J., «Las siete alegorías», *Fragmentos a su imán*, Barcelona, Lumen, 1978, p. 114.

114. Bresson, *Notas sobre el cinematógrafo*, op. cit., p. 50.

115. Godard, J.-L., *Introducción a una verdadera historia del cine*, Madrid, Alphaville, 1980, p. 156.

vemos Nada (*Nôtre musique*):¹¹⁶ imágenes del «silencio primordial» –«insaisissable», «imperceptible»–, según los términos de Merleau-Ponty a partir de la expresión lapidaria de Klee.¹¹⁷ Tanto para Merleau-Ponty como para Godard el icono insta lo «imaginario» de la pintura, es una forma de visible que comporta su invisible.¹¹⁸ También Jean-Luc Marion se remite a la pintura para explicar lo invisible en lo visible del icono: el icono se abre a la invisibilidad, a lo que no puede ser contemplado –lo «invisible»–.¹¹⁹ El icono es la imagen que asocia a lo visible su invisible:¹²⁰ «C'est le double interne des choses descendant en elles, la vision retournée, ce qui la tapisse intérieurement descendant dans le visible. [...] Vision [est] ek-stase...».¹²¹ El icono es el lugar donde las miradas se cruzan, el sitio del chiasma, del ver y del ser visto, del visible y del invisible. Merleau-Ponty utiliza algunas veces el término «icono» para indicar el estatuto ontológico de la imagen en el arte. El icono como cruce del visible y el invisible equivale a lo visible pictórico: «Esto quiere decir finalmente –afirma Merleau-Ponty– que lo característico de lo visible es tener una duplicación invisible en sentido estricto, que lo vuelve presente como una cierta ausencia.»¹²² Se trata de una iconografía de la visión entendida como ontología del invisible en el visible oponiéndose a la ontología de la representación. «Voir, est ne pas voir. [...] La vérité n'est vérité que voilée.»¹²³ Es asimismo la fórmula de los

116. Plano de una niña sentada en una escalera hojeando un libro con imágenes. Voz en off: «Una campesina del Segundo Imperio afirmaba haber visto a la Virgen. Le preguntaron cómo era y Bernadette respondió: “No sabría decir”. La madre superiora y el obispo le enseñaron láminas de importantes cuadros religiosos: la Virgen de Rafael, la de Murillo, etc. Bernadette repetía cada vez: “No es”. De repente, llegó la Virgen de Cambrai. Un icono. Bernadette se arrodilló: “Es ella, monseñor”. Sin movimiento, ni profundidad ni artificio. Sólo lo sagrado», *Nôtre musique*, 42:07.

117. Si, según la célebre expresión de Klee, «el arte no reproduce lo visible, vuelve visible», es que lo visible nunca se da del todo; la pintura entera, por contra, «se presenta pues como un esfuerzo por decir algo que permanece siempre por decir», Merleau-Ponty, *Signes*, op. cit., p. 128. Cf. Alloa, *La résistance du sensible: Merleau-Ponty, critique de la transparence*, op. cit., p. 104.

118. Además de los libros de Marion mencionados, véanse Duborgel, B., *L'icône: art et pensée de l'invisible*, Saint-Étienne, Centre interdisciplinaire d'études et de recherche, Université Jean Monnet, Saint-Étienne, 1991; Mondzain, M.-J., *Image, icône, économie: les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, París, Seuil, 1996.

119. «El reenvío de lo visible percibido hacia la persona invisible invita a atravesar el espejo (invisible) y a entrar, por así decir, en los ojos del icono –si aceptamos que los ojos tienen esa extraña particularidad de transformar lo visible y lo invisible lo uno en lo otro», Marion, *Dios sin el ser*, op. cit., p. 40.

120. Slatman, *L'expression au-delà de la représentation: Sur l'aisthêsis et l'esthétique chez Merleau-Ponty*, op. cit., p. 185.

121. Merleau-Ponty, *Notes des cours au Collège de France*, op. cit., p. 174. Cf. Alloa, *La résistance du sensible: Merleau-Ponty, critique de la transparence*, op. cit., p. 43.

122. Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu*, op. cit., p. 63. Cf. Slatman, *L'expression au-delà de la représentation: Sur l'aisthêsis et l'esthétique chez Merleau-Ponty*, op. cit., p. 189.

123. Merleau-Ponty, *Notes des cours au Collège de France*, op. cit., pp. 268, 278.

dos extremos aparentemente opuestos (*oxímoron*) de la visión, según Godard: «*Ô doux miracle de nos yeux aveugles*». ¹²⁴ Paradoja de la imagen como huella de lo invisible, pues, tal como se pregunta el cineasta Sharunas Bartas: «¿Qué se puede decir más allá de las imágenes?», cuestión a la que podemos responder con las palabras que escuchamos al final de *Je vous salue, Marie*: «En el amor no se ve nada: ni mirada, ni rasgos, ni parecido. No, nuestros corazones temblarán sólo a la luz».

124. Cit. Rancière, *Le destin des images*, op. cit., p. 57.