

ARTE Y VERDAD

Art and Truth

Guillermo Pérez La Rotta ¹

Resumo: Esta ponencia es una reflexión acerca de la relación problemática entre Arte y Verdad. Postula ideas sobre el sentido afirmativo de la experiencia estética, a partir de lecturas de Federico Nietzsche. A su vez, intenta iluminar nexos originales entre la experiencia estética y las valoraciones y verdades que nacen en el seno de aquella. Este doble desarrollo se hace en diálogo con aportes de Teodoro Adorno sobre el carácter enigmático de las obras de arte, y con ideas de la fenomenología de Maurice Merleau-Ponty acerca de la evidencia y su conexión con el nacimiento de verdades. El esfuerzo crítico culmina con la consideración del filme: “Secretos del corazón”, para proyectar y concretar los planteamientos filosóficos sobre Arte y Verdad.

Palavras-chave: Arte, Verdade, Nietzsche, Merleau-Ponty, Adorno, Filme.

Abstract: This paper deals with the tough relationship between art and truth. It postulates ideas about the positive meaning of aesthetic experience from Friedrich Nietzsche’s perspective. It also aims to highlight original nexus between the aesthetic experience and the evaluations and truths that emerge from it. This double development is worked out in dialogue with Theodor Adorno’s contributions concerning the enigmatic character of art works, and with ideas of Merleau-Ponty’s phenomenology concerning the evidence and its connection to the birth of truths. Our critical reflection ends up by analyzing the movie “Secretos del corazón” to project and realize the philosophical reflection about Art and Truth.

Keywords: Art, Truth, Nietzsche, Merleau-Ponty, Adorno, Film.



“.. una filosofía fenomenológica o existencial se propone no explicar el mundo o descubrir sus condiciones de posibilidad, sino formular una experiencia del mundo, un contacto con el mundo

¹ Profesor titular del Departamento de Filosofía de la Universidad del Cauca. Doctor en Filosofía de la Universidad Javeriana, con la tesis: “*Génesis y sentido de la ilusión fílmica*” (Editorial Universidad del Cauca y Siglo del Hombre Editores. 2003). Ha publicado ensayos de filosofía y crítica cinematográfica en diversas revistas nacionales. Realizó varios documentales sobre historia y cultura del Cauca. Recibió un premio de crítica cinematográfica otorgado por el periódico *La palabra*, de la Universidad del Valle.

que precede todo razonamiento sobre el mundo. De ahora en adelante lo que haya de metafísico en el hombre ya no puede ser referido a ningún más allá de su ser empírico - a Dios, a la conciencia - ; el hombre es metafísico en su ser mismo, en sus amores, en sus odios, en la historia individual o colectiva, y la metafísica ya no es, como decía Descartes, la ocupación de algunas horas al mes; la metafísica está presente, como pensaba Pascal, en el más pequeño de los movimientos del corazón". (Maurice Merleau-Ponty).

La confrontación entre Arte y Verdad desde la genealogía nietzscheana

En el Ensayo de autocritica, publicado en 1886, y donde evalúa su obra El nacimiento de la tragedia, Nietzsche aclara la significación de un asunto capital en su pensamiento: la confrontación con la metafísica de Occidente y la creación de una nueva filosofía. El texto indaga acerca de la posible motivación psicológica de aspectos cruciales de la cultura: la ciencia, la moral, la tragedia griega y el arte, con el objeto de investigar acerca de su valor para la existencia, es decir, de considerar qué motivos impulsan a los hombres a edificar ese universo cultural, y qué construyen como sentido humano¹. La reflexión acerca de esta problemática confronta la visión estética de la existencia, que se comprende a partir de la interpretación de la tragedia griega, con el interés del hombre teórico que asume un saber metafísico encaminado a construir verdades y a determinar la moral. La crítica de Nietzsche hace una consideración del valor de la ciencia, la moral y la tragedia, desde una óptica que pregunta por sus fuentes psicológicas y culturales. Pero determinar esas fuentes no es la búsqueda de un fundamento racional o ideal, sino a la inversa: investigar cómo, en el terreno de la dimensión pulsional y afectiva de la existencia, se generan creencias necesarias para vivir y edificar un Ethos². De este modo se pone en movimiento una crítica para confrontar a la ciencia, por primera vez vista como cuestionable. La ciencia ha sido naturalizada³ por una larga tradición, y al reconocer esto empezamos a interrogarla genealógicamente: la ciencia no puede ser comprendida como Ethos desde su propio terreno, pues aparece para la tradición como un fundamento incuestionable, mejor dicho, como un supuesto básico de la acción humana. Frente a esa naturalización Nietzsche va a proponer esta perspectiva: "ver la ciencia con la óptica del artista, y el arte, con la de la vida"⁴, con lo cual advertimos un nuevo supuesto para El pensar y la crítica: la vida, y junto con ella, la valoración del arte. ¿Por qué propone Nietzsche esto? Aportaremos al respecto algunas ideas para la discusión.

¹ NIETZSCHE, Federico. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid, Madrid, Alianza Editorial, 1990, p. 26

² Las preguntas que hace Nietzsche en el numeral 4 del *Ensayo de autocritica* son genealógicas, indagan por motivaciones del Ethos trágico o de aquel que es propio de la ciencia. Algunos interrogantes ilustran esta cuestión: "¿de dónde tendría que proceder el anhelo contrapuesto a éste -refiere al anhelo de belleza- y surgido antes en el tiempo, el anhelo de lo feo, la buena y rigurosa voluntad, propia del heleno primitivo, de pesimismo, de mito trágico, de dar imagen a todas las cosas terribles, malvadas, enigmáticas, aniquiladoras, funestas que hay en el fondo de la existencia, - ¿de dónde tendría que provenir entonces la tragedia? ¿ acaso del placer, de la fuerza, de una salud desbordante, de una plenitud demasiado grande?(...) ¿y que, por otro lado, y a la inversa, fue precisamente en los tiempos de su disolución y debilidad cuando los griegos se volvieron cada vez más optimistas, más superficiales, más comediantes, también más ansiosos de lógica y de logicización del mundo, es decir, a la vez "más joviales" y "más científicos?". Idem. p. 30

³ Esta cuestión es una de las problemáticas fundamentales que impulsan la meditación fenomenológica de Husserl. Pero el camino desarrollado por él es muy diferente del propuesto por Nietzsche. Aquel intentó otorgar al conocimiento una validez legítima y universal, y se inscribe por ello en la más selecta tradición inaugurada por el optimismo socrático. Más adelante intentaremos proponer algunas aproximaciones entre aportes fenomenológicos y una estética concebida desde una perspectiva nietzscheana.

⁴ *El nacimiento de la tragedia*, Op. Cit. p. 28

En la obra de Nietzsche, la vida aparece profundamente ligada con el arte. Vida, es por una parte, la designación de nuestra existencia en el mundo, a partir de su carácter de apariencia, como esta única realidad en la que estamos inmersos y en la que actuamos, conocemos y vivimos, por oposición a cualquier otra construcción trascendente – Dios, el ser en tanto mundo platónico de las Ideas, la cosa en sí, el espíritu – inventada por el filosofar⁵. La vida, como significado que reafirma urgentemente la realidad de este mundo, “se basa en la apariencia, en el arte, en el engaño, en la óptica, en la necesidad de lo perspectivístico y el error”⁶. Esta concepción cuestiona la tradición que consolidó a lo

⁵ En *El nacimiento de la tragedia*, el término apariencia tiene por lo menos tres significaciones complementarias: en primer lugar, apariencia, como universo de figuración propia de la actividad apolínea, que se presenta enfáticamente en el sueño. (conf. p 41 y stes. También, p. 57); esta concepción del término está influenciada por Kant, como hace notar el traductor Andrés Sánchez Pascual, en la nota 32. Se trata del soberano darse de las cosas ante nosotros, de una forma sensible. A propósito de la relación entre apariencia y onirismo, advertimos que para Nietzsche no resulta problemático vincular el sueño con el aparecer sensible, precisamente porque las formas oníricas son figuras insistentemente vivas que existen con entidad realísima, igual que la percepción de la realidad. Desde nuestra perspectiva, podemos decir que existe una cercanía estructural entre percibir e imaginar, como un proceso intuitivo. En un segundo sentido, encontramos que la discusión de Nietzsche con el optimismo teóricamente socrático, se apoya precisamente en Kant y Schopenhauer, en tanto considera que estos pensadores, mostraron que el hombre no puede conocer y determinar absolutamente el universo, que el conocimiento es condicionado dentro de los límites de nuestra experiencia sensible, aquella que tanto le interesa a Nietzsche desde la perspectiva estrictamente estética, es decir, como apariencia y nódulo de nuestra experiencia y pensamiento. Así, refiere a Kant, dentro de la órbita crítica del socratismo y el platonismo: “La valentía y sabiduría enormes de Kant y Schopenhauer consiguieron la victoria más difícil, la victoria sobre el optimismo que se esconde en la esencia de la lógica, y que es a su vez el substrato de nuestra cultura(...) Kant reveló que propiamente esas leyes - las leyes determinadas por nuestro entendimiento- servían tan sólo para elevar la mera apariencia, obra de Maya, a realidad única y suprema y para ponerla en lugar de la esencia más íntima y verdadera de las cosas”. (Confr, p. 148.) Un tercer sentido de apariencia estaría dado por la valoración íntegra del fenómeno de lo trágico, que hace Nietzsche en su *Ensayo de auto-crítica*: Lo dionisiaco, como símbolo de la vida, cambiante y sufriente, pero a la vez como núcleo afirmativo y placentero de la existencia, lo dionisiaco como la tonalidad de la vida misma, que, precisamente se redime como apariencia, y está más allá de la moral. Aquí tenemos una consideración de la existencia como fenómeno eminentemente estético, frente a aquella de la tradición, que enseñoreó estratégicamente la verdad y la moral. (conf. p. 31) En la *gaya ciencia* especifica esa distancia con la tradición de esta manera: “¿Qué es para mí al apariencia? Por supuesto que nada distinto a cualquier ser- y ¿qué puedo decir de cualquier ser como no sea enunciar los atributos de su apariencia? ¡Esta no es, ciertamente, una máscara inerte que se pueda poner y sin duda también quitar a un X desconocido! Para mí, la apariencia es la realidad misma actuando y viva que, en su ironía para consigo misma, había llegado a hacerme creer que aquí no hay más que apariencia, fuegos fatuos, danzas de duendes, y nada más(...) y que en este sentido figura entre los maestros de ceremonias de las fiestas de la existencia”. NIETZSCHE, Federico. *La gaya ciencia*. Barcelona. M.E. Editores, 1995, p. 86. A la luz de estas afirmaciones sobre la apariencia, presentes en los textos de Nietzsche, postulamos una aproximación entre las evidencias perceptivas del mundo, consideradas por la fenomenología de Husserl, y esas apariencias fenoménicas, en un sentido kantiano. En ambos casos estamos ante el surgimiento directo y realismo del mundo en nuestra sensibilidad, que se manifiesta como dato fundamental del asombro y el preguntar humanos, y por ende como fuente original de valoraciones y verdades. Desde ese punto de vista, vida, como apariencia, es un universo de evidencias que aparecen ligadas originalmente a todas nuestras experiencias humanas. Un pasaje de *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, nos permite ilustrar esta cercanía: “Aquí hay que observar siempre que lo que las cosas son, las cosas únicas sobre las cuales hacemos proposiciones, sobre cuyo ser o no ser, ser de un modo o ser de otro, y sólo sobre él, disputamos y podemos decidirnos racionalmente, lo son en cuanto cosas de la experiencia. Ésta, únicamente, es la que les impone su sentido, y como se trata de cosas fácticas, también se trata de experiencia actual con sus complejos sometidos a un orden determinado”. HUSSERL, Edmundo. *Ideas...México*. F. C. E. 1997. p. 109. También en el apartado 53 de esta obra, Husserl considera la relación entre los seres animados y la conciencia psicológica, como un aparecer en el mundo: “El mundo en su plenitud no es, en efecto, meramente físico, sino psicofísico. A él pertenecerían -quién puede negarlo- todas las corrientes de conciencia unidas a los cuerpos animados (...) Sólo por su relación empírica con el cuerpo se convierte la conciencia en realmente humana”. (p. 125). La unidad de cuerpo y conciencia constituye una intencionalidad referida al mundo, que es fundamentalmente un aparecer, y ello no se contradice con la inmanencia aperceptiva de la conciencia: “ aparece un estado de conciencia de un sujeto-yo idéntico, real en sentido estricto, que da a conocer en él sus propiedades individuales y reales en el mismo sentido y del que se tiene conciencia -en cuanto es esta unidad de propiedades que se dan a conocer en estados- como único en el cuerpo que aparece. Bajo la forma del aparecer se constituye así la unidad psicofísica natural del hombre o animal como una unidad fundada en el cuerpo, respondiendo a lo fundado en la percepción” p. 126 y 127.

⁶ *El nacimiento de la tragedia*. Op. Cit. p. 32

largo de los siglos el interés y la búsqueda de la verdad absoluta como el esfuerzo supremo y la dignidad mayor a la que puede aspirar el hombre del conocimiento. El carácter de la verdad, en el contexto de su naturalización y objetivación absoluta, y cualquiera que fuese su determinación, llegó a trascender las opiniones y perspectivas de los hombres, encerradas en mudanzas que responden a intereses particulares. Una verdad así concebida, era una hipóstasis del esfuerzo propiamente humano que la tejía y se alienaba en ella, sin advertir que ella nacía cabalmente como un interés profundamente condicionado, por valores, impulsos, y culturas. La tradición instituyó un criterio demarcador de la posible legitimidad de la verdad, a partir de la escisión platónica entre el mundo de la Ideas y el de las sombras.

En El nacimiento de la tragedia, el término vida tiene aún una atribución que se anuda con la significación de apariencia como manifestación que se expresa en el simbolismo de lo dionisiaco, en la unidad profunda del nacer y el perecer, en lo eternamente cambiante y sufriente, “que tanto en el construir como en el destruir, en el bien como en el mal, lo que quiere es darse cuenta de su placer y su soberanía idénticos”.⁷ Esta concepción resalta la afirmación del mundo y la existencia que, al encontrar su primer esbozo en la interpretación de lo dionisiaco, patentiza una metafísica de artista, interesada en aceptar en su totalidad, y sin ninguna restricción, el carácter soberano, problemático y placentero de la existencia, a través de la interpretación filosófica del ritual dionisiaco que desemboca en el arte trágico del teatro. Desde esta perspectiva estética podemos iluminar el papel del arte en la manifestación de la vida. ¿Cómo se puede comprender la máxima parcial que dice: “ver el arte con la óptica de la vida? De una parte, la vida es directamente arte, si reconocemos el aderezamiento y variedad con que se presenta la experiencia humana; estamos vitalmente en un juego de valoraciones e interpretaciones, de acuerdo con lo que la vida misma nos pide. El impulso hacia la verdad y la moral, viene a ser desvelado como forma de la necesidad de óptica que sobrepuja el poder inherente a la vida:

“Que se desconozca el carácter de la existencia- es esta la más profunda, la suprema intención secreta de la ciencia, de la religiosidad, del ser artista. Muchas cosas no verlas nunca; muchas cosas verlas sólo equivocadamente; muchas cosas verlas sólo al añadirlas. ¡Oh qué inteligentes se es en estados en los que se está lo más distante de tenerse uno por tal. El amor, el entusiasmo, “Dios” – ¿puras finezas del más extremo autoengaño, puras seducciones que invitan a vivir! En los momentos en que el hombre se convierte en engañado, en que vuelve a creer en la vida, en que se hace a sí mismo víctima de una artimaña: ¡Oh, como se infla! ¡qué encanto! ¡qué sentimiento de poder! ¡Cuanto triunfo de artista en la sensación de poder!...¡El hombre se ha hecho nuevamente dueño y señor del “material” – señor de la verdad!..⁸

La profundidad, la verdad, los valores, pueden ahora comprenderse y vivirse como una manifestación de impulsos propios del hombre. Pero el planteamiento sobre la vida como un poder y una óptica necesarios, comprende a todo el universo: “Alma, aliento y existencia, equiparados a ser. Lo viviente es el ser: ya no hay ningún otro ser”.⁹ Y las experiencias humanas son interpretaciones que, naciendo del ser, o de la vida, se dirigen a ellos, por medio del trabajo espontáneo del cuerpo, en su sensibilidad y pensamiento entrelazados. Podríamos preguntar ¿por qué?, ¿con qué intención las interpretaciones humanas se dirigen a la vida? Se trata ante todo de un querer que, como máxima

⁷ Idem. p. 31.

⁸ NIETZSCHE, Federico. *Fragments póstumos*. Bogotá, Norma, 1992, p. 154 y 155

⁹ Idem, p. 143

exhaltación de la propia existencia¹⁰, tensa nuestras posibilidades, como un poner en movimiento todas las facultades creadoras que la vida ha puesto en nosotros, como don y fuerza, como engaño e ilusión, como forma de poder. Se entrelaza de esta manera una nueva ontología, entrevista en la genealogía que indaga tras el esfuerzo metafísico en pos de la verdad. Pero ese novedoso mirar, ha de ser en cierto sentido solidario con aquello que crítica, porque se sabe afín, a través del descubrimiento de una verdad más honda aún: aquella que nos delata como hombres de las verdades, en tanto son ilusiones necesarias para vivir y trascender: “¿Voluntad de verdad?” llamáis vosotros sapientísimos, a lo que os impulsa y os pone ardorosos? Voluntad de volver pensable lo que existe: ¡así llamo yo a vuestra voluntad “(...) Esa es toda vuestra voluntad, sapientísimos, una voluntad de poder; y ello aunque habléis del bien y del mal y de las valoraciones¹¹.

Si pensamos entonces en el papel del arte dentro de este contexto filosófico, diremos que en tanto es mimesis y punto de vista, en tanto se desprende de la naturaleza propia de la vida, el arte es una diáspora que la revela y exhalta. El arte es apariencia de la apariencia, desdoblamiento de la vida que se recrea y afirma en el acto de desdoblarse, ya no para descubrir un fondo último, sino para potenciar con novedosas significaciones su propio misterio: “la voluntad de apariencia, de ilusión, de engaño, de devenir, de cambiar, cuenta como más profunda, más “metafísica” que la voluntad de verdad, de realidad, de ser: -- esta última es ella misma tan sólo una forma de la voluntad de ilusión¹². La estética nietzscheana es una apertura creadora hacia la vida, que se configura ontológicamente a través del juego infinito de formas, saberes, valores y acciones. Ahora, podemos asumir con ligereza y libertad, que todas las creaciones humanas – morales, científicas, religiosas, metafísicas – constituyen un interpretar y un juego de miradas.

El carácter enigmático de la vida y su manifestación en la obra de arte

Procuraremos ahora relacionar estas apreciaciones sobre Arte y Verdad desde la perspectiva nietzscheana, con la idea de enigma propuesta en la Teoría Estética de Teodoro Adorno. En un pasaje del Zarathustra, titulado La canción del baile, aquel personaje conversa con la vida. Nietzsche compara allí a la sabiduría con la vida y las considera con atributos semejantes que giran en torno a la condición enigmática y al amor que se guardan una y otra, a la pasión que las entremezcla; vida y sabiduría se implican y buscan entre sí, en su terquedad, en su condición femenina, en su aspirar sublime:

“Y una vez, cuando la vida me preguntó: ¿Quién es, pues, esa, la sabiduría? - Yo me apresuré a responder: “¡Ah sí! ¡la sabiduría! Tenemos sed de ella y no nos saciamos, la miramos a través de velos, la intentamos apresar con redes. ¿Es hermosa? ¡Qué se yo! Pero hasta las carpas más viejas continúan picando en su cebo. Mudable y terca es; a menudo la he visto morderse los labios y peinarse a contrapelo. acaso es malvada y falsa, y una mujer en todo; pero cabalmente cuando habla mal de sí es cuando más seduce. Cuando dije esto a la vida ella rió malignamente y cerró los ojos. “¿De quién estás hablando?, dijo; ¿Sin duda de mí?(...)¡Ay, y entonces volviste a abrir los ojos, oh vida amada! Y en lo insondable me pareció hundirme allí de nuevo¹³”

¹⁰ “El querer hace libres: esta es la verdadera doctrina acerca de la voluntad y la libertad... ¡No-querer-ya y no-estimar-ya y no-crear-ya! ¡Ay, que ese gran cansancio permanezca siempre alejado de mí! NIETZSCHE, Federico. *Así habló Zarathustra*. Madrid, Alianza Editorial, 1993, p. 133

¹¹ Idem. p. 169

¹² Idem. p. 158

¹³ *Así habló Zarathustra*, Op. Cit. ps. 163 y 164

La afinidad presentida entre vida y sabiduría es de implicación hermenéutica, pues en el seno de la afirmación de aquella, sobresalen los saberes que la descifran indefinidamente a partir de su condición insondable, en un caprichoso movimiento que se parece en sus atribuciones a la vida misma; pero la vida requiere a la sabiduría en ese empeño de conocimiento, sólo porque en su relación con ella el amor es la motivación principal frente a su propia condición enigmática. Este don de existir que nos ha sido dado, es a la vez misterio y exaltación que reclama ser pensado, en una medida ciertamente existencial: “Y cuando hablé a solas con mi sabiduría salvaje, me dijo encolerizada: “Tú quieres, tú deseas, tú amas, ¡sólo por eso alabas tú a la vida...Y el que yo sea bueno con la sabiduría, y a menudo demasiado bueno: ¡esto se debe a que ella me recuerda totalmente la vida!”¹⁴. Desde esta perspectiva existencial, la vida es un enigma que tanto como revela, oculta. Y cuando la obra de arte la expresa en sus figuraciones, centraliza como integridad que es, ese misterio de la vida como intensidad del vivir y el preguntar, como requerimiento que mana de la enorme dificultad implicada en el vivir. Es por ello que podemos entrever una relación con la idea expuesta por Teodoro Adorno en su *Teoría Estética*, sobre la obra de arte como enigma, porque en tanto la obra es mimesis de la existencia, refleja con singular esplendor la estructura enigmática de la existencia:

“Todas las obras de arte, y el arte mismo, son enigmas; hecho que ha vuelto irritantes desde antiguo sus teorías. El carácter enigmático, bajo su aspecto lingüístico, consiste en que las obras dicen algo y a la vez lo ocultan. Ese carácter tiene algo de las imitaciones de un payaso; si se está adentro de las obras, si se las acompaña internamente en su despliegue, se hace invisible, pero si se sale fuera, si se rompe el pacto con su inmanencia, entonces vuelve y se aparece como un espíritu”¹⁵.

La apreciación de la obra de arte es un juego entre su vivencia y el preguntar que ella induce, como tensión de la mimesis hacia la formación de verdades. Adorno hace estos planteamientos en un pasaje de su *Teoría Estética*, donde reflexiona acerca de la posible vinculación entre verdad filosófica y arte. Pero ya no comprenderá, como su maestro Hegel, a la obra de arte como una manifestación sensible de la Idea, sino como un universo autónomo y crítico frente a la realidad. El sentido de la verdad, está propuesto a partir de un proceso crítico y continuado que es consciente de sus determinaciones históricas y dialécticas, y por tanto no se absolutiza metafísicamente. Por eso, la obra de arte se concibe de cara a su tiempo, como conciencia crítica de los hombres de una sociedad y de la humanidad. Es esa posición estratégica la que le confiere a la obra de arte su entrañable relación con la crítica filosófica: su condición enigmática, firmemente entrabada en su autonomía estética y formal, pulsa hacia el desciframiento de interrogantes constantes que se le plantean al hombre en su existencia histórica. Pensamos que la consideración sobre la obra de arte como enigma enriquece el planteamiento nietzscheano que abre la perspectiva propia de la obra de arte hacia el juego hermenéutico de las valoraciones y verdades: en la medida en que la obra de arte descubre y encubre al mundo, urge los cuestionamientos; al entregarnos su cerrazón de formas asombrosas y extasiantes, nos otorga como antaño, una celebración afirmativa y compenetrada con el misterio del existir, pero precisamente en la misma medida, es universo cuestionado. Sus preguntas interrogan radicalmente a la realidad. Quizás ese sentido crítico que se plantea desde la perspectiva de Adorno, pueda ser comprendido desde la óptica nietzscheana como la creación soberana inherente al arte, que en la misma medida que afirma el mundo, lo trasciende con libertad al otorgarle nuevas posibilidades de valoración y existencia; el arte es una selecta manera de expresar y asumir

¹⁴ Idem. p. 163

¹⁵ ADORNO, Teodoro. *Teoría Estética*. Madrid. Taurus. 1980. p 162

directamente el devenir, como un impulso que al hacerse forma, nos entrega un crisol de asombros y reclama la interpretación que nos abre nuevas visiones de la realidad.

El surgimiento de las verdades en el seno de las evidencias propias de la vida

El hecho de que las verdades se formen a partir del desconocimiento fundamental de la realidad, y sean invenciones a través de las cuales hacemos pensable el mundo, de que respondan a intereses vitales, y germinen en el juego de enigmas donde algo se revela pero a la vez algo se oculta, nos lleva a considerarlas como ilusiones necesarias. Pero esos contextos de las verdades, tienen una forma de manifestarse que no es casual, sino inherente a la manera como nos constituimos en seres-en-el-mundo, a la manera como las perspectivas de la vida intervienen y responden en nuestra condición humana. Suponemos que este planteamiento del problema nos permite aproximar el perspectivismo nietzscheano y la cuestión fenomenológica de las evidencias. A partir de la crítica que Edmundo Husserl hace a la objetividad cosificante de las ciencias, se plantea el problema de la relación originaria que tenemos los hombres con el mundo:

“..la ciencia es una realización espiritual humana que -históricamente y también para todo aquel que aprende- presupone tomar como punto de partida el mundo de la vida circundante intuitivo, dado previamente como siendo para todos en común; (...) Si la ciencia plantea cuestiones y las responde, entonces se trata desde el comienzo, y del mismo modo necesariamente con posteridad, de preguntas planteadas a partir del suelo y de la consistencia de este mundo previamente dado, mundo al que se atiene su praxis vital, al igual que se atiene toda otra praxis vital¹⁶.

El mundo de la vida ostenta una implicación decisiva para comprender el movimiento de las verdades: éstas sólo puede ser determinadas como surgimiento de valores o ideas en el seno de las evidencias que nos aportan las relaciones intencionales entre los hombres y el mundo. Esas relaciones tienen un piso elemental constituido por la percepción del cuerpo. Maurice Merleau-Ponty plantea la cuestión de la relación original con el mundo en los siguientes términos que confrontan críticamente a idealistas y empiristas:

“En efecto, si puedo hablar de “sueños” y de “realidad”, interrogarme a propósito de lo imaginario y lo real, poner en duda la “realidad”, significa que esta distinción ya ha sido hecha por mí antes del análisis, que tengo una experiencia de lo real, así como de lo imaginario, en cuyo caso el problema no consiste en indagar cómo el pensamiento crítico puede ofrecerse unos equivalentes secundarios de esta distinción, sino en explicar nuestro saber primordial de la realidad, en describir la percepción del mundo como aquello que funda para siempre nuestra idea de la verdad.(...) La evidencia de la percepción no es el pensamiento adecuado, o la evidencia apodictica. El mundo no es lo que yo pienso, sino lo que yo vivo, estoy abierto al mundo, comunico indudablemente con él, pero no lo poseo; es inagotable¹⁷.

Encontramos ahora, bajo una nueva óptica, el anterior problema de la manifestación apariencial de la vida, así como el hecho de que dicho núcleo de experiencia es inagotable para el conocimiento. Es frente a las evidencias del mundo que enraízan

¹⁶ HUSSERL, Edmundo. *Crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*. Barcelona. Crítica. 1991. Citado por Cecilia Monteagudo en su ponencia: “Mundo de la vida y autorreflexión de las ciencias del espíritu”, aparecida en el libro: *La fenomenología en América Latina*. Bogotá. Universidad de San Buenaventura. 2000. p. 172.

¹⁷ *Fenomenología de la percepción*. Op. Cit. p. 16.

intencionalmente por medio de la corporeidad para actualizarnos como seres-del-mundo, como inauguramos un preguntar indefinido, el cual afina en la existencia a través de las construcciones de sentido que surgen vitalmente. La interminable relación entre las verdades y las evidencias implica un rodeo permanente para descubrir y expresar lo que nos importa y se convierte en valor vital en un momento dado de la existencia. La evidencia impele a preguntar y a crear un sentido, pero en el devenir que conlleva, es también el índice de experiencia que nos lleva a descubrir un valor o una verdad que ya no tienen sentido para nosotros. Por eso la evidencia consiste en una originalidad de nuestra relación con el mundo, pero dicha relación no quiere indicar un comienzo absoluto en el tiempo, sino la génesis perpetua de nuestros asombros, indagaciones y valoraciones porque el mundo está siempre dado e impenetrable, y a la vez abierto y acuciante, porque ser-del-mundo es una urgencia vital y no un problema intelectual. Esta cuestión puede ser vista a través de lo que Merleau-Ponty considera como la compenetración entre el cogito, y su eminente carácter existencial y situado en el mundo. En un pasaje de su Fenomenología de la percepción nos proporciona un contexto explicativo para entender el juego permanente entre verdades como perspectivas y evidencias. Nuestro autor cita a Max Scheler en su argumentación:

“La muchacha amada no proyecta sus sentimientos en Isolda o Julieta, experimenta los sentimientos de estos fantasmas poéticos y los introduce subrepticamente en su vida. Es más tarde, quizá, que un sentimiento personal y auténtico romperá la trama de los fantasmas sentimentales”. Y continúa Merleau Ponty: “pero mientras no haya nacido este sentimiento, la muchacha no dispone de ningún medio para descubrir lo que hay de ilusorio y literario en su amor. Es la verdad de sus sentimientos futuros, lo que hará aparecer la falsedad de sus sentimientos presentes(...). Así, no nos poseemos en cada momento en toda nuestra realidad, y uno tiene el derecho a hablar de una percepción interior, de un sentido íntimo, de un “analizador” entre nosotros y nosotros mismos, que, en cada momento, va más o menos lejos en el conocimiento de nuestra vida(...).” mi vida”, mi “ser total”, no son, como el “yo profundo” de Bergson”, construcciones contestables, sino fenómenos que se dan con evidencia a la reflexión.”¹⁸

Para resumir nuestra argumentación, diremos que asumimos la apreciación ontológica de vida como apariencia y de las verdades como perspectivísticas. Este núcleo o fenómeno artístico, orienta el carácter y el sentido de la obra de arte, en tanto esta es afirmación y indagación permanente del misterio de la vida. Si consideramos el fenómeno artístico bajo un nuevo aporte, podemos precisar que vida y obra de arte son enigmas, y que la obra, en su autarquía, cuestiona y ostenta al mundo, precisamente porque ordena su aparecer como entrañable enigma. Pero la manera como se manifiestan la vida y el arte, en tanto son enigmas, es a través de evidencias propias de nuestra percepción, que orientan originalmente el preguntar y el valorar, en un proceso que necesariamente es devenir de nuestras verdades, como devenir que se confunde con el movimiento de nuestro ser. Se trata ahora, para ser consecuentes con los planteamientos aquí esbozados, de hacer asible, desde la vivencia y la reflexión de la obra de arte, esta consideración sobre la vida y el arte. Podríamos plantear un talante ontológico a nuestras ideas, al decir que la presente valoración de la obra de arte exige apreciar precisamente a la vida como obra de arte, y ver el arte como apariencia de la apariencia, que penetra en el suceder de la vida para afirmarla y cuestionarla. Se entiende en este contexto el epígrafe de Merleau-Ponty que inicia esta ponencia. Procuraremos proyectar los planteamientos que hemos hecho sobre, vida,

¹⁸ Idem. p. 389.

verdad, arte, enigma y evidencia, a luz de una interpretación del filme español *Secretos del corazón* (1997), de Monxto Armendáriz.

Enigma y verdad en el filme: “Secretos del corazón”

Este filme narra la historia de un niño llamado Javier, quien es alejado, junto con su hermano, del hogar en que vivía con su madre, su tío y el abuelo paterno, para vivir en casa de sus tías, que residen en otra ciudad. Durante las vacaciones de Semana Santa, los jóvenes visitan a su madre; allí en esa casa hay una habitación clausurada donde los niños no pueden entrar. Frente a la tabuización de la habitación por obra de los adultos, la curiosidad de Javier investiga sobre los motivos de la clausura, la cual obedece a que allí murió el padre trágicamente. El asombro ante este enigma coincide con el despertar de la sexualidad del joven y su interés por las niñas. La sexualidad y la muerte del padre son los índices existenciales de una curiosidad más amplia por el mundo y sus misterios.

Primero entraremos a precisar algunas características estéticas del relato, que anudan singularmente los enigmas y otorgan un valor especial a las apariencias y evidencias, pues se manifiestan con un enfático carácter narrativo y filmico. La construcción narrativa del filme nos pone en la mira de las preguntas de Javier y en el proceso de sus descubrimientos. De esta forma hace patente para nosotros, una serie de asombros que vivimos en la textura misma como se presentan al saber y la experiencia infantiles. Estamos primero, y siempre, ante lo que llamamos anteriormente la vivencia de la obra de arte, que necesariamente ha de extasiarnos, tal y como lo podría hacer, un payaso. Pero procuramos salir del encantamiento para razonar con él y formar una réplica filosófica del relato. El filme nos encauza fenomenológicamente como espectadores al mostrar en persona las vivencias infantiles en el mundo. Nos intrigamos junto con el niño, cuando violando la prohibición de entrar al cuarto, se sienta en la silla manchada con sangre y oye unas voces. La perplejidad se intensifica por cuanto su hermano le había dicho fantasiosamente que al sentarse en la silla se oyen voces, de modo que ese dato caprichoso de la imaginación infantil, se confirma realmente, para abrir interrogaciones sobre sus causas. Sentimos lo sobrecogedor de los ruidos que los niños escuchan por los ductos de ventilación de una casa abandonada que despierta su curiosidad y fabulación acerca de crímenes cometidos allí. Repetidas veces volverán a la casa para hacer importantes descubrimientos allí. Compartimos el miedo de Javier a pasar el río por un puente de piedras enterradas en su lecho, para descifrar después la novedad de volver a intentar el paso en dos ocasiones más: cuando ve a su hermano que marcha detrás de una niña, y cuando en una situación límite se despierta de la tía, y vence el miedo para alcanzarla en la mitad del río. Admiramos su extasiarse ante una telaraña oculta en el cuarto de los vinos, en casa de la madre.

El joven permanece encantado mirando la telaraña y el insecto que acoge en su tela a las víctimas que lo alimentan. Y ese extasiarse se combina con el miedo que siente de bajar sólo a buscar una botella de vino. Compartimos la turbación de Javier cuando sin comprender lo que ocurre, ve que su perra copula con el perro de otro chico que se burla de él. Todas estas vivencias, junto con otras, se instalan en la participación del espectador, desde la relación inquietante que lanza al ser infantil en el mundo, para hilarse con sutileza filmica, como unidad entre la búsqueda del sentido de las evidencias y el misterio que exhalan en el seno de la experiencia infantil. Este proceso hace parte de un encuentro con la realidad que ha de ser integrado en un comportamiento creciente de autoafirmación y sentido tejidos por el alma infantil. Resulta un privilegio lúdico poder estar allí con él, envueltos por la magia de la inmanencia del relato, y por tanto, abrumados también por los enigmas, para anticipar e interpretar junto con él. Esta experiencia de interpretación es doble, por un lado disfruta la fruición de la obra de arte con perplejidad congraciante; resulta siempre acogedora una narración en tanto nos instala en una ficción tan completa

como la vida, pero al mismo tiempo, con esa ambigüedad que toma cuerpo como realidad enigmática. De otra parte, el congraciarse tiene su proyección hacia adelante en la necesidad de descifrar, como un movimiento filosófico hacia los sentidos y posibles verdades de la obra.

La vinculación entre las evidencias y las fuerzas pulsionales

Ese movimiento de los enigmas se verbaliza encadenado en la corporeidad referida al mundo. Así, Javier pregunta a su tío qué significa "chingar", porque oyó la palabra de boca del joven dueño del perro, cuando su animal copulaba con la perra de Javier, entonces el tío lanza un velo sobre la cuestión remitiéndolo a los curas, ilustrativa dimensión del tabú que una sociedad extiende sobre la sexualidad. De otro lado, su hermano hace alusiones aproximativas que Javier completa bajo su experiencia: Chingar es cuando a dos personas les gusta estar juntas, le dice su hermano. El sentido de la palabra lucirá corporalmente ante Javier progresivamente y en variaciones que la asedian, como evidencia de los seres en el mundo: verá a su tía chingar con aquel señor que llegó a la casa misteriosa, y encontrará, por incitación de su hermano, que resulta "especial" mirar-y sólo mirar-el pubis de una niña, aunque dicha experiencia aún le resulte vedada, debido a un graciosísimo timo promovido por la niña. Y aunque no comprenda el sentido oscuro de la evidencia, escuchará en el cuarto misterioso, sentado en la poltrona donde murió el padre, los quejidos de unos amantes confundidos, como voces fusionadas desde lo imaginario hacia lo real. Pero el misterio crucial es la pregunta por la causa de la muerte del padre y la conexión de ello con el cuarto que los adultos mantienen en clausura. Por ello se explica la situación de mantener a los muchachos distanciados del pueblo, lejos de lo que aqueja a los adultos y ellos inútilmente buscan guardar de acuerdo a un moralismo que los abruma. El cuarto ha sido tabuizado por los adultos, quienes al clausurarlo, incitan las preguntas del niño; el hermano se encarga de darle indicios que atizan las preguntas, porque tiene, por ser mayor, adicionales elementos: entrar al cuarto implica "descubrir los secretos que tenían papá y mamá".

En su despliegue, el relato hace coincidir el preguntar de Javier con el descubrimiento de una sexualidad vivida por los adultos que también está latiendo discreta en su corazón. Dicha sexualidad ostenta un carácter social, constituye una trama de relaciones afectivas entre los hombres, es un drama marcado por los moralismos sociales, a través del cual se aprende y orienta la existencia. Cabalmente, el misterio del cuarto se abre hacia variadas cuestiones pulsionales de la vida: el drama amoroso del padre, la madre y el tío, la sabiduría y resignación del abuelo acerca de todo ello y la cercana relación entre el anciano y el niño que establece balances vitales, pero más allá, el "conocimiento" de las niñas por parte de Javier y los fracasos amorosos de las tías. Sobre estos aspectos insistiremos posteriormente. Precisemos por ahora que las preguntas de Javier esconden una motivación pulsional, tanto porque se originan en la fuerza instintiva, como porque igualmente intentan realizar el propio misterio que las origina¹⁹. Aunque no podemos decir

¹⁹ En esto, como en muchos otros tópicos, el pensamiento de Nietzsche es cercano al de Freud. De acuerdo a estos pensadores, el trasfondo pulsional alcanza un movimiento *sublime*, por cuanto "trasciende" como experiencia humana. La Voluntad de Poder es definida por Nietzsche, entre un espectro complejo de aproximaciones, como una forma de "afecto primitiva". Tal caracterización apunta a *un ir más allá que le es esencial*. Heidegger hace unas precisiones al respecto, especificando la conjunción de la Voluntad de Poder, en el sentimiento, la pasión y el afecto. Sobre este último aspecto afirma: "Porque dice que querer es querer más allá de sí, Nietzsche puede decir, teniendo en cuenta ese estar-más-allá-de-sí en el afecto: La voluntad de Poder es la forma originaria del afecto. Pero evidentemente también quiere integrar en la caracterización esencial de la voluntad el otro momento del afecto, ese asaltar y caer sobre nosotros que le es propio. También esto, y precisamente esto, pertenece a la voluntad, si bien en un sentido que sufre una transformación múltiple. HEIDEGGER, Martín. *Nietzsche, T 1*. Barcelona, Destino, 2000, PS. 54 Y 55. Merleau-Ponty resalta en favor de esa "trascendencia" uno de los aportes cruciales del psicoanálisis: "La sexualidad no es, pues, un ciclo autónomo. Está interiormente vinculada a todo el

que este círculo sea enteramente consciente y transparente para el niño, ni para nadie, es sólo el movimiento ascendente e ilustrativo de la recíproca implicación entre el preguntar y el desear como fuerza placentera, celebrante, torturante, que constituye el vivir²⁰. Podemos decir con Nietzsche, que el preguntar depende de la corporeidad y se establece en un juego múltiple de tendencias o fuerzas actuales y dirigidas a cruzar nuestras relaciones mundanas. Y el filme, en correspondencia, produce sus revelaciones desde ese centro constituido por las urgencias de un saber vital para el ser infantil: ¿Por qué murió el padre y qué cosas secretas se esconden en la antigua relación de los padres que nos trajeron al mundo? Los misterios o verdades que le atañen a los padres, conciernen a la identidad en movimiento de sus descendientes.

Junto con el misterio central se entrelazan otros, que son un amplio rodeo en torno a la sexualidad escondida en el seno del primer gran enigma, pues explican qué es lo que ocurre contextualmente al niño, al entrar con interés en esa primera gran interrogación: el descubrimiento de la sexualidad, la fatalidad de que eso esté velado social, moral y humanamente. La manera como se entrelaza el primer misterio con los otros es heurística y progresiva, a través de preguntas que obtienen parciales respuestas y que conducen a su vez a otras revelaciones. Así, se determina el valor de la casa abandonada como "casa del misterio", donde la vivencia infantil ha oído voces que suenan y asustan; pero esas voces están conectadas heurísticamente con otras, que escuchará el niño después, en la silla donde murió el padre. Lo que finalmente revelan es al eros, velado por la cultura y la moral, pero a su vez presente con singular fuerza en medio de su halo de misterio y turbación. La casa misteriosa es otro cubículo -semejante al cuarto clausurado – donde se decide el eros y se expresa con abrumadora fuerza que deja anonadado a Javier. Allí una de sus tías hace el amor con su amigo y resuelve de una vez por todas la posibilidad de definir algo en su vida. El niño advierte el coito y se turba ante la evidencia, mientras corre asustado. Pero antes, Javier fue introducido en aquella escena erótica, en una suerte de ritual donde se exalta el cuestionamiento ante la naturaleza de lo enigmático; En el antejardín de la casa, una pequeña estatuilla que representa un león alado y descansa sobre una columna, intriga la imaginación infantil; Javier coge la estatuilla y debajo se esconde un corazón junto con una llave y una ranura. La estatuilla exhibe una forma en sí enigmática porque conjuga atributos de dos animales con un corazón, una llave y una hendidura; hace preciso el desciframiento, lo vuelve una realidad que exige buscar y encontrar claves frente a la incitación general que promueve. Pero justo cuando los niños están ante esa evidencia misteriosa, se encuentran con la realidad erótica, que no aparecerá entonces como algo indiferente sino como lo escondido que abruma e incita preguntas. Los secretos del corazón se manifiestan como

ser cognoscente y agente, estos tres sectores del comportamiento manifiestan una sola estructura típica, están en una relación de expresión recíproca. Aquí tocamos las adquisiciones más duraderas del psicoanálisis. Cualesquiera que hayan podido ser las declaraciones de principio de Freud, las investigaciones psicoanalíticas desembocan de hecho no en explicar al hombre por la infraestructura sexual, sino en volver a encontrar en la sexualidad las relaciones y las actitudes que antes pasaban por relaciones y actitudes de *consciencia*; y la significación del psicoanálisis no está tanto en hacer biológica a la psicología como en descubrir en las funciones que se tenían por "puramente corpóreas" un movimiento dialéctico y reintegrar la sexualidad al ser humano". MERLEAU-PONTY. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona. Península. 1975. p. 174

²⁰ A propósito del deseo de conocer, y de sus posibles resultados, insiste Nietzsche cuando refiere a la naturaleza del filósofo: "El enmascaramiento inconsciente de necesidades fisiológicas bajo las máscara de la objetividad, de la idea, de la intelectualidad pura, es capaz de cobrar proporciones asombrosas - y con frecuencia me he preguntado si, a fin de cuentas, la filosofía no habrá sido hasta hoy únicamente una exégesis del cuerpo y un *malentendido con el cuerpo*". *Gaya Ciencia*. Op. Cit. p. 38. Y en un sentido más amplio, no restringido al filosofar, escribe Nietzsche acerca de la experiencia: "Así como se ha de reconocer a la sensación, en cuanto sentir de múltiples formas, como ingrediente de la voluntad, del mismo modo se ha de reconocer, en segundo lugar, al *pensar*: en todo acto de la voluntad manda un pensamiento, - y no se debe creer que es posible disociar este pensamiento de la volición misma como si entonces quedara restando aún volición alguna. En tercer lugar, la voluntad no es solamente un complejo de sentir y pensar sino, ante todo, además un afecto: aquel afecto del mando. *Fragmentos póstumos*. Op. Cit. p. 136

clausura y signo que han de ser descifrados, pero igualmente la interrogación de la estatuilla *abre* al descubrimiento del eros. Como enigma que es, la estatuilla testifica la presencia de otro, cercano: el coito realizado allí en la casa.

El descubrimiento del eros es inquietante, se mece como agua en el ser infantil, hace eco emocional en su ser, de modo que aquello que Javier ve, resuena originalmente en él, al vivir y elaborar su relación con lo femenino, como un proceso donde fulgura una inexperiencia que progresivamente se anula parcialmente a sí misma. De esta manera se desgrana la imposibilidad de pasar el puente de piedras sobre el río para ir en pos del hermano hacia el encuentro con la niña que muestra su pubis. Pero es un puente que se alza desde el inicio del filme como un obstáculo conectado a sus miedos internos y tiene por ello una significación muy amplia en el ser infantil. El miedo a pasar es una suerte de impotencia que habrá de madurar con el afianzamiento en la vida cumplido a través del acercamiento al sexo femenino. En la medida en que va en pos de las mujeres, va en pos de sí mismo, pero ello significa literalmente pasar aguas turbulentas que abrazan las precarias piedras prefiguradoras de los pasos propios de las piernas infantiles. En ese movimiento hay varios momentos plenos en su riqueza significativa: la admiración de cómo ese puente es cruzado por su hermano junto con sus amigos, para ir tras la niña, situación intrigante y llamativa para Javier, pero igualmente aplazada. Desde la mirada interrogadora de lo que ocurre al otro lado del río, se lanzará después a la posibilidad de imitar el flirteo y la revelación erótica con la chica que muestra su pubis a los jóvenes. Pero el cruce del puente podrá ser una realidad luego de un acontecimiento que turba y lanza el ser de Javier a la acción: ve, con sus escrutadores ojos, pelear a sus tías; entonces, después de la turbación en la que reconoce el motivo de la despedida -que la tía se marcha con el amante y deja a su otra tía atada y sola, puede igualmente expresar con urgencia el afecto hacia esas mujeres. Se abraza a la solitaria que se queda en la casa, y corre luego a alcanzar a la otra tía que se marcha y ya cruzó el puente. Necesita pasar, salta desde su miedo hacia su determinación, signado por *el amor* que lo impulsa a despedirse y afloró pleno en un momento conflictivo y límite, por un amor que es también amor hacia lo femenino, por una suerte de educación sentimental enseñoreada en él; entonces se resuelve algo en Javier y se transforma hacia una nueva aurora de su ser, oscilando entre la comprensión balbuciente y oscura de una tía que no se casó con nadie, y por ello se amarga, y otra que decide jugársela en su madurez para estar al lado de un hombre. En medio de ese conflicto que lo roza y conmueve, se destaca él, como expresión de afecto encarada hacia lo femenino: son mis tías, que tienen sus cosas con hombres, y soy yo en medio de ese drama, que me abro a tientas a las mujeres. Esa es mi verdad, aún si no la comprendo enteramente con mi razón, pero me basta vivirla y sentir su oleada en mí. Tal podría ser el discurso de un Javier en la dimensión de autoconciencia de su designio interno.

El filme demuestra desde variadas dimensiones definidas en los caracteres de todos los personajes, el drama de la sexualidad como tabú necesitado de penetración por obra del niño que, en la misma medida que descubre los misterios de los adultos, construye su propia integridad abierta al mundo y a los otros, como una relación atravesada por la sexualidad humana: amar a otro en la carne que se entrega, en el gesto sexual que se espiritualiza como mutuo reconocimiento, se relaciona con los secretos de los padres que a través de su unión nos traen al mundo.

El entrelazo entre las evidencias y la imaginación razonada

La entrada de Javier al cuarto misterioso descubrirá escondidas claves del destino anterior de los padres, abrirá nuevos interrogantes en el tiempo, de tal modo que lo que aconteció ayer aún permanece escondido y latente como secreto en el corazón de los adultos. El cuarto clausurado de los padres evoca la aparición de un más allá retrotraído

con urgencia a la actualidad: al sentarse en la silla del padre, durante la noche, por azar se escuchan las voces de los amantes que siguen siendo el tío y la madre. Sin embargo el niño no comprende esto en ese instante, sólo lo vive como evidencia y lo tiene disponible para posteriormente avanzar en sus descubrimientos. Pronto verá salir al tío del cuarto de la madre. Los cuestionamientos que el niño hace son curiosidad que va desde lo soñado hacia las preguntas de la razón, en natural entremezcla. Hace falta imaginar para comprender; su hermano le dice que al sentarse en la silla donde el padre murió, se escucharán voces. Es una actitud mágica transmitida desprevenidamente de un joven al otro, y Javier la asume con fuerza al sentarse a hurtadillas en la silla por la noche. Entonces escucha las voces que vienen de un más allá que dice Algo. La actitud mágica del niño concuerda con la evidencia de los hechos, sólo que allí anida un misterio. La evidencia se sobrepone en cadena hacia otras, que la imaginación infantil teje para descifrar los enigmas. La coincidencia entre las voces y el gesto de sentarse en la silla manchada de sangre es un testimonio verídico de que los muertos hablan para decir lo que les atormenta, manifestación mágica que se relaciona también con las matracas descubridoras de cosas, en el seno del ritual cristiano de la pasión de Jesucristo, al que el joven asiste durante la Semana Santa. Pero la expresión de los muertos ocurre porque los vivos están colmados y atragantados con la vida que otrora los muertos compartieron con ellos, como secreto o vivencia. Los gestos y clausuras de los vivos aportan signos que tejen los hilos escondidos con los muertos: los quejidos de los amantes tienen que ver con la silla de la agonía del padre. El núcleo de las significaciones ocurridas en el cuarto se expresa cinematográficamente, como relación de los hombres en el mundo: cuarto del suicidio, al cual se penetra literalmente para retrotraer el recuerdo de la situación original que lo motivó; revelación de ello por los quejidos de los amantes e instalación del niño interrogador en la silla manchada de sangre, en el seno mismo de esa situación. Todo el teatro que el director determinó se simboliza desde la posibilidad fenomenológica del cine. Casi al final veremos una elaboración exorcizadora y serena del misterio, encauzada en el mismo cuarto donde, después del matrimonio de la madre y el tío, Javier vuelve a escuchar sus voces que provienen del cuarto contigüo, mientras contempla la antigua foto de sus padres recién casados. A través de su mirada de la foto penetra en el sentido de la unión conyugal, pero ahora alienta una tranquilidad en su alma infantil, ambientada con sutileza por la voz maternal en el otro cuarto, cuando comenta al tío que Javier es igual a él: lucha hasta conseguir lo que quiere. Su conocimiento se enraíza en los deseos y se dirige hacia los deseos.

El encuentro entre la imaginación y la razón se explaya a lo largo del filme en la medida en que las preguntas sobre la muerte del padre y sus posibles respuestas se reconstruyen en la imaginación infantil. Si en verdad el padre era tan buen cazador, le dice a su tío, entonces ¿porqué se hirió con la escopeta? Posteriormente el niño encauza esta pregunta en el contexto del matrimonio de su madre con el tío y de la escopeta que el amigo del abuelo dispara para celebrar la unión. El arma se convierte en un signo doble de tragedia y celebración. Aquello que hoy celebran su tío y su madre es el resarcimiento y la evolución de algo que en otro momento fue la trágica muerte del padre. Son los hilos de una comprensión progresiva que va surgiendo en las relaciones entre el niño y el mundo, pero que ha de afianzarse siempre a través de un esfuerzo que imagina la realidad a partir del reconocimiento de unas evidencias interrogadoras. En la medida en que penetra en el trasfondo infinito de las evidencias, avanza y se recrea su propio ego. Mientras peina al abuelo, como si exhalara la esencia del tiempo, el niño afirma que su padre se mató, sin obtener una respuesta redundante del viejo. "El que calla otorga", responde sugerente el abuelo. Pero igualmente, ante la pregunta por las razones del suicidio, el abuelo le responde que hay cosas en la vida que no tienen explicación. Apreciación de un viejo que ya lo vivió todo, a un niño que insaciable se inicia en la vida. Confirmación de los desvelamientos y ocultamientos que se han postulado en el filme y configuran una parábola de la existencia

humana, siempre en camino, abierta, descifrando el mundo propio, y al mismo tiempo, destinada a respetar ciertos misterios. Es decisivo que ello sea transmitido por un viejo a un niño, pues se dimensiona así, tanto el tránsito en el que aprendemos a vivir, como el ciclo que se renueva entre la muerte y la vida, en tanto son luz que se proyecta hacia la sombra que nunca la deja. El viejo vive plenamente entre las sombras porque aparece en plenitud de sabiduría, en cambio el niño necesita insistentemente iluminar un camino que apenas inicia. Por eso el abuelo le insiste para que no prenda las luces del cuarto donde se ha resignado a vivir sus últimos días.

La naturaleza enigmática de la existencia

La telaraña del sótano donde guardan los vinos y la obra de teatro que ensayan en el colegio, son símbolos que reenvían el filme hacia la comprensión de ciertas claves más secretas: la escena teatral indica que es preciso salir al bosque a conocer bestias terribles, salir de la escuela normatizada por los curas para ver el mundo en su complejidad de bosque, pero ello entranña misterios y temores conectados a la araña cuando teje su tela, cuando devana su vida en el hecho mismo de comerse a otros insectos; ello, más allá de cualquier explicación científica, es un enigma que penetra en la conciencia del niño, es una vivencia cargada de virtualidad, una evidencia preñada de enigma. Al final, aunque Javier rompe la araña porque se ha liberado del miedo a bajar en busca de un vino que le recomienda la madre, y se siente feliz en medio del matrimonio de su tío y su madre, porque ha encontrado un relativo punto de equilibrio en sus indagaciones, de todas formas la araña sigue conservando vivo el símbolo del enigma, como realidad que atraviesa a los hombres cuando se abren al universo y descubren en la misma medida, el abismo de su ser y la infinita variedad de enigmas que se ocultan y presentan a sus ojos; una araña que coge a sus víctimas y se abre en su red, quién sabe qué más cosas teje en su insistencia, en la constante refiguración de la vida.

Toda la cuestión del enigma conduce al problema de las verdades y de los sentidos de la vida. Las verdades son provisionales, están en relación con preguntas vitales del ser del niño, pero también dependen de ocultamientos, están mezcladas con lo tabú, que no es dilucidable absolutamente. Ante la acción escrutadora de Javier se desvelarán cosas convertidas en prácticas certezas, pero habrá otras que permanecen en la penumbra. El camino del comprender fluye entre lo mágico y lo racional, entre lo oscuro y lo claro, entre la conjetura y la certeza, precisamente porque el mundo no está simplemente dado al niño, sino abierto a sus interpretaciones incesantes²¹. Al asistir a una celebración religiosa en la iglesia, Javier pregunta a su hermano por qué las velas se consumen tan rápidamente, entonces el joven le responde que si las personas han pecado, las velas se consumen con prisa. Javier relaciona esta explicación mágica con el pecado de la madre y el tío, que chingan en la noche. Al decirlo en medio de una cena familiar, desnuda a los adultos para que algo salga a la luz desde la clausura de los secretos. Las conjeturas se fabrican en relación con "lo que se dice de oídas" y es traído por las habladurías, pero a la postre dichas

²¹ En su explicación del concepto husserliano del "mundo de la vida" (*Lebenswelt*), el cual advertimos en movimiento al interior de los rasgos narrativos de *Secretos del corazón*, Lyotard describe el problema de la verdad en estos términos: " es siempre y exclusivamente en la experiencia actual donde me aparece como ilusoria la experiencia anterior. Así, no hay una "experiencia verdadera" hacia la cual hubiere que retornar como al índice de la verdad y del error; la verdad se experimenta siempre y exclusivamente en una experiencia actual, la corriente de las vivencias no se remonta, sólo puede decirse que si tal vivencia se me da actualmente como una vivencia pasada y errónea, esta misma actualidad constituye una "experiencia" nueva que expresa, en el presente vivo, tanto el error pasado como la verdad presente que es corrección de ese error. No existe, pues, una verdad absoluta, postulado común del dogmatismo y del escepticismo; la verdad se define en devenir como revisión, corrección y superación de sí misma, y esta operación dialéctica se realiza siempre en el seno del presente vivo". LYOTARD, Jean Francois. *La Fenomenología*. Paidós, Barcelona, 1989, p 51

fantasías se insertan hermenéuticamente dentro de los hechos interpretados por Javier. La casa donde asustan está conectada con el hecho de que allí ocurrieron cosas terribles: un hombre mató a su esposa y a un amigo porque descubrieron su secreto. Estos datos permanecen oscuros y latentes, apuntando misteriosamente al hecho de que en esa misma casa copulan su tía y un hombre. ¿será ese hombre el que mató? ¿habrá una relación secreta entre la relación erótica y el crimen? y por ende ¿ tendrá que ver el suicidio del padre con la traición del tío y la madre? Son cadenas de sugerencias que apenas quedan allí para la conciencia infantil, en reserva porque trascienden las posibilidades explicativas del niño, pero también porque son pliegues de la trama enigmática de la existencia. Exhiben ese lugar donde no hay certezas y sólo resaltan las vivencias impregnadas de un sentido oculto. Se confunden con el curso de la experiencia que suspende sobre el alma infantil un cúmulo de presagios para interpretar. El filme insiste en ello de varias maneras. Así vemos que el señor de la trompeta, el padre de la niña rubia en cuyo hogar Javier recibe clases de baile, permanece semioculto para el niño, - y para el espectador - quien sólo lo escucha en el cuarto contigüo y baila junto con sus amigos al son de la tonada que el hombre toca, recibiendo un fragmento de algo más amplio perdido en el tiempo y confundido con el ser amargo del trompetista. Pero esa penumbra del hombre de la trompeta actúa como una presencia que promueve el baile de los jóvenes y se prolonga hacia el final como la música que lanza el filme hacia lo porvenir en una danza, mientras la rubia regala un discreto beso a Javier. Es una música nostálgica, que nos induce a sentir la realidad misma del misterio envolviendo la vida.

Igualmente permanece como enigma, por qué sus tías no se casaron. La sugerencia del misterio surge de cara a la pregunta desnudadora de Javier a su tía mayor, acerca de si no se casó para no tener que chingar; la "respuesta" de la mujer es un llanto evocador de su fracaso, remite a un tiempo indefinido y rumiado en sus pensamientos; los espectadores tenemos claves -el radio con sus boleros y noticias de Londres, que comunica un sentido mundano a las tías recluidas, la solitaria costura, el desencanto- que nos inducen a imaginar, pero más allá de esto, es muy bello cómo el filme le vela ese mundo al niño, cómo las respuestas de las tías son parciales y esconden un abismo de existencia trasegada que él no puede comprender, y nosotros, espectadores, podemos sólo imaginar. Permanece como misterio el timo de la niña que finalmente no muestra su pubis, es una hermosa forma de dejar intacta la inocencia del niño, insistiendo en la majestad enigmática de la sexualidad, pero también en el poder femenino que controla dicho misterio; la experimentada niña lo deja silente junto a su amigo, sentado en una banca, allí surge la presentación de una delicadeza infantil abierta a la pubertad que en su acción, hace el ridículo; pero todo ello brilla con el halo de un misterio reflejado en el gesto de los niños, en actitud de no comprender, de no saber qué es lo que pasa aquí. Lo mismo podríamos decir del niño mirando al muñeco que se quema, en un ritual de Semana Santa, y del contexto general que lo rodea: los ritos, la misa, ostentan un mundo envolvente de símbolos que sólo precariamente se revelan en sus significados. Su hermano le explica porqué se apagan las velas en la muerte de Cristo y porqué suenan las matracas. Sin embargo las respuestas son testigos del tabú que a su vez expresan: se apagan las luces porque la tierra se quedó a oscuras cuando mataron a Jesucristo. Y las matracas sacan las verdades a la luz pública. La religión esta presente de una manera penetrante en el desarrollo del filme, en la moral de las tías, en lo secreto de la historia pasada que ocultan su mamá y su tío, en la normatividad de la escuela regida por los curas; de este modo las revelaciones se enfrentan con la necesidad de desvelar un mundo tabuizado y sobreentendido por esa moral que traspasa y enraíza las costumbres y no es absolutamente racionalizable. Frente a ello, lo que importa sobretodo es cómo el niño puede dominar ese mundo para construir su alma y realidad, es decir, cómo se le abre sentido, pero a la vez, como ese es un proceso indefinido. Hay vivencias que son conmovedoras, se abren a la

conjetura y la interrogación para labrar algo en el alma infantil. Ver un león alado de piedra en la casa donde asustan, admirar que hay una llave y un corazón debajo del animal, caminar con temor por el sótano de la casa paterna, extasiarse ante la telaraña, sentarse en la silla donde murió el padre, oír aquellas voces de unos amantes, mirar a una niña que lo engaña, no poder pasar por las piedras del río y finalmente lograrlo en una situación límite, asustarse frente al copular de los perros, constituyen vivencias que primero son evidencias donde late enigmático el sentido y después, desarrollos donde se construye experiencia a través de interrogaciones que provienen del asombro infantil.

La obra de arte como enigma de cara a la interpretación

Precisemos para terminar, cuál es la intención hermenéutica que encuentran en nuestra reflexión sobre el filme, los filosofemas postulados al inicio. Intentamos involucrar la implicación existencial y dinámica de enigma, evidencia, verdad y pulsiones afectivas, en la interpretación de Secretos del corazón. Ejercitamos aquella máxima adorniana que comprende a la obra de arte como enigma, y por tanto, como exigencia de desciframiento de unas verdades en el trasfondo infinito del enigma. Podríamos decir con Nietzsche que la vida enigmática nos abraza como celebración que no cesa de preguntar, por sobreabundancia de amor y fuerza. Igualmente encontramos en esta apropiación del planteamiento adorniano una aproximación entre el perspectivismo nietzscheano y la cuestión fenomenológica de la relación progresiva entre evidencias y verdades. Advertimos unas verdades en movimiento, propias de los hombres, como invenciones que se superan a sí mismas en el curso vital. Desde esa aproximación es posible avizorar el carácter pulsional de la experiencia y el conocimiento, pues, la autosuperación de las verdades ¿a que respondería, si no es a que necesitamos crear ciertas ilusiones porque nuestra existencia pulsional así lo requiere para ser y trascender? Lo inconsciente -es decir, aquello que de muchas maneras, no está disponible para la conciencia racional, las fuerzas biológicas, corporales, pasionales, que obran como forma igualmente decisiva de lo humano- puede considerarse entonces como una forma de intencionalidad, en tanto conecta nuestras pulsiones en el medio contextual de nuestro ser-del-mundo²², es decir, en las relaciones afectivas entre los hombres, que no son la pura afectividad sino que comprometen igualmente el deseo de conocer y la comunicabilidad. Pero, ¿Quién hace todo eso?

²² Acerca de esta cuestión Merleau-Ponty hizo importantes desarrollos en su *Fenomenología de la percepción*. Toda la sección dedicada al cuerpo, se entromete, bajo la mirada fenomenológica, con el cuestionamiento a una fisiología o una psicología, que objetualizan al cuerpo, perdiendo el trasfondo que nace del ser corporal. El texto despeja progresivamente la corporeidad como dimensión de sentido propia del *ser-del-mundo*. El capítulo sobre la sexualidad adopta para la fenomenología los descubrimientos del psicoanálisis y posibilita una singular comprensión acerca del carácter de la sexualidad humana, como una dimensión que envuelve el espíritu y que a su vez es envuelta por él, como una forma crucial de intencionalidad. De acuerdo a Merleau-Ponty, la sexualidad humana tiene un carácter que se implica integralmente junto con todas las determinaciones del cuerpo - percepción, sentidos, emociones- y se convierte en una dimensión de sentido existencial para la conciencia y el espíritu: "La sexualidad no es, pues, un ciclo autónomo. Está interiormente vinculada a todo el ser cognoscente y agente, estos tres sectores del comportamiento manifiestan una sola estructura típica, están en una relación de expresión recíproca". Op. Cit. p 174...."La sexualidad, sin ser el objeto de un acto de conciencia expreso, puede motivar las formas privilegiadas de mi experiencia. Así tomada, eso es, como atmósfera ambigua, la sexualidad es coextensiva con la vida." Op. Cit. p 185

²³ Merleau-Ponty compara al cuerpo con las obras de arte: "Una novela, un poema, un cuadro, una pieza musical son individuos, eso es, seres en los que puede distinguirse la expresión de lo expresado, cuyo sentido sólo es accesible por un contacto directo y que irradian su significación sin abandonar su lugar temporal y espacial. Es en este sentido que nuestro cuerpo es comparable a la obra de arte. Es un mundo de significaciones vivientes, y no una ley de un cierto número de términos covariantes". *Fenomenología de la percepción*. Op. Cit. ps 167 y 168. De acuerdo con ello, podríamos decir que en ambos casos hay una integridad trascendente de elementos que significan y se instalan en el corazón del mundo. De este modo es que podríamos concebir las intencionalidades más originales, propias del cuerpo y de la obra de arte. Son entidades que abren sentido en y para el mundo y por ello mismo son un trascender permanente. Pero precisamente dicho trascender es enigmático.

Diremos que ello ocurre desde el asombro infantil, que actualiza esas determinaciones filosóficas como muestra de la vitalidad del filosofar, es decir, de que el hecho del filosofar ocurre urgentemente en la vida. Es la metafísica de la que habla nuestro epígrafe de Merleau-Ponty: está encarnada en el mundo para descubrir la dignidad de lo filosófico en lo minúsculo, en el cuerpo, en lo inconsciente, en lo personal, o el recuerdo no recuperable estrictamente por la razón. En otro sentido siempre estuvo encarnada pero bajo el tortuoso disfraz del conocimiento y la verdad absolutos. En nuestros días se sabe más de los intereses que alientan a los filósofos, y aquellos se han patentizado y abierto a una serie infinita de posibilidades abiertas al horizonte de la interpretación.

Pero aún nos restaría preguntar si a partir de lo expuesto es posible hacer una generalización acerca de la obra de arte. Partimos de una conceptualización de Adorno acerca del carácter enigmático de las obras de arte y tratamos de constatar ello en un filme donde la cuestión se presenta álgidamente. Quizás podamos retomar el planteamiento adorniano bajo una perspectiva que asume otros postulados estéticos trabajados en el presente texto. En su condición de fábula y juego, las obras de arte interpretan a la vida en la misma medida que la afirman. He ahí una forma de intencionalidad de los enigmas de la obra hacia la existencia misma. Las obras de arte se parecen a la vida en que son interpretación y existencia cuestionada, movimiento que constituye verdades relativas y útiles, son, al igual que la vida, sólo torsos que nos inducen a indagar de qué manera se prolongan en un cuerpo completo y en movimiento perpetuo. Por ello podemos volver incesantemente sobre ellas, para una vez más descifrar sus enigmas. Tal movimiento conjuga en su posibilidad a la vida afectiva y pulsional, pues el arte es un motivo de celebración de la existencia; y la expresión artística promueve y afirma el desvelamiento de la corporeidad como fuente de intenciones humanas²³. En cualquier caso, Dioniso despierta para que Apolo lo cincele, y esa posibilidad se extiende desde los medios a través de los cuales se ostenta a la vida en la sustancia estética. La obra tiene unas propiedades internas, formales, expresivas, que dibujan secretamente un universo en movimiento, y orientan la urgencia del desciframiento. Resulta revelador un texto que encanta pero al mismo tiempo nos lanza a la interpretación. Todo esto depende en el cine, de una factura que puede retomar con sutileza la presencia significativa de los hombres en el mundo.

Popayán, Junio de 2003

Referencias

- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenología de la Percepción*. Península. Barcelona. 1975.
 _____. *Sentido y sinsentido*. Península. Barcelona, 1977
 ADORNO, Teodoro. *Teoría Estética*. Taurus. Madrid, 1980.
 LYOTARD, Jean Francois. *La fenomenología*. Paidós. Barcelona, 1989.
 NIETZSCHE, Federico. *La gaya ciencia*. M.E. Editores. Madrid, 1995.
 _____. *Fragmentos póstumos*. Norma. Bogotá, 1997.
 _____. *Así habló Zaratustra*. Alianza. Madrid.1993.
 _____. *El nacimiento de la tragedia*. Alianza Madrid, 1990
 HUSSERL, Edmundo. *Invitación a la fenomenología*. Paidós. Barcelona, 1992
 _____. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. México. F. C. E. 1997.
 MONTEAGUDO, Cecilia. *Mundo de la vida y autorreflexión de las ciencias del espíritu*. En *Fenomenología en América Latina*. Bogotá. Universidad de San Buenaventura. 2000.

Recebido em 04/10/2011

Aceito para publicação em 11/10/2011