

VISIÓN PLÁSTICA.

MERLEAU-PONTY TRAS LAS HUELLAS DE LA PINTURA*

Bernhard Waldenfels

Ruhr-Universität Bochum, Alemania

Bernhard.waldenfels@rz.ruhr-uni-bochum.de

Es difícil encontrar otro filósofo que se haya introducido de manera tan generosa y tenaz en las imágenes de la pintura como lo ha hecho Maurice Merleau-Ponty. En el prólogo de *Signes*, volumen recopilatorio de artículos, en el que realiza una suerte de balance provisional, precisamente caracteriza a la filosofía como una pintura que pinta sin colores, en blanco y negro, como en un grabado, y da expresión así a la extrañeza del mundo (SG 31/31)¹. Es cierto, sin embargo, que ninguno de sus escritos tiene por tema

* Publicación original de este artículo: "Bilhaftes Sehen. Merleau-Ponty auf den Spuren der Malerei" en Antje Kapust / Bernhard Waldenfels (eds.), *Kunst und Bild, Wahrnehmung und Blick. Merleau-Ponty zum Hundertsten*, Munich, W. Fink, 2008. [N. del T.: A lo largo del artículo emplearemos el término castellano 'plástico, a' para traducir el alemán *bildhaft*, pues se corresponden en algunos matices importantes, si nos atenemos a estas acepciones recogidas por el DRAE: "1. adj. Perteneciente o relativo a la plástica*. 5. adj. Que forma o da forma. 6. adj. Dicho de un estilo o una frase: Que por su concisión, exactitud y fuerza expresiva da mucho realce a las ideas o imágenes mentales. 9. f. *Arte de plasmar, o formar cosas de barro, yeso, etc.". Para las citas de las obras de Merleau-Ponty ofrecemos nuestra propia versión atendiendo a los siguientes criterios: el texto original francés, la versión alemana del pasaje merleauPontiano que ofrece Waldenfels, en su caso, y las traducciones al castellano de las obras de Merleau-Ponty. En las referencias abreviadas que van en el texto principal, para facilitar la consulta de los pasajes de Merleau-Ponty citados por el autor, ofrecemos, a continuación de las referencias a los originales en francés, las referencias correspondientes de las traducciones al español (ver la bibliografía final), en lugar de las referencias de las traducciones al alemán que incluye Waldenfels. Similar estrategia procuramos seguir para el resto de citas y referencias de otras obras mencionadas por el autor. Para la traducción de términos husserlianos, es útil el Glosario-guía para traducir a Husserl: <http://www.filosoficas.unam.mx/~gth/dat-b.htm>]

¹ En ésta, como en las siguientes citas en medio del texto, las primeras páginas hacen referencia al texto francés de Merleau-Ponty y, las segundas, a su traducción castellana. La clave de todas las siglas usadas figura al final de este ensayo.

la imagen, ya sea como *image*, ya como *tableau*. Incluso aquel ensayo primero sobre Cézanne se centra en la duda que acompaña a la primera palabra, a la primera pincelada. La pintura le sirve precisamente de hilo conductor a través del laberinto de los fenómenos², aunque son temas clave sin excepción los que dominan, como la percepción, la expresión o la visión. Esta forma de tratar el tema tiene su punto fuerte y su punto débil. El punto fuerte radica en que la pintura, y con ella el arte en general, es colocada en una categoría más elevada. Como se afirma en el prólogo de la *Fenomenología de la percepción*, la pintura es, al igual que la filosofía, no el mero reflejo de una verdad previa, sino que más bien ella toma parte en la realización de la verdad³. Y el lema del ensayo tardío *El ojo y el espíritu*, en el que la pintura marca la pauta como nunca antes, habla a la vez, en palabras de Cézanne, de “la fuente inaprensible de las sensaciones” y de las “raíces del ser”. El punto débil, en cambio, radica en que la estructura específica de la imagen, la que convierte en imagen a la imagen, sale perdiendo frente al suelo en que se enraíza, al campo sensible y a la irradiación de las imágenes. Lo mismo es válido también para la pintura como institución, para su carácter técnico y mediador así como para la enorme variedad de formas de imágenes. El paso siguiente, a través de las etapas más importantes de este filosofar que se deja guiar por el motivo de una visión plástica, de una visión en imágenes y efigies, nos depara el brillo de un pensamiento inspirado por el arte, pero también tropezamos con *desiderata* y potenciales desaprovechados.

² Remito a mi artículo “Das Zerspringen des Seins. Ontologische Auslegung der Erfahrung am Leitfaden der Malerei” en Alexander Métraux / Bernhard Waldenfels (eds.), *Leibhaftige Vernunft. Spuren von Merleau-Pontys Denken*, Munich, 1986, reproducido en mi volumen *Deutsch-Französische Gendankengänge*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1995. En él, el motivo de la simultaneidad aparece en primer término.

³ Cfr., a este respecto, el artículo de Martin Heidegger, “El origen de la obra de arte”, en el que el arte es definido como “puesta en obra de la verdad” (*Holzwege*, Frankfurt am Main, 1980^o, p. 57; *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, p. 59 (trad. de Helena Cortés y Arturo Leyte), así como la recepción crítica de aquel realizada por Jacques Derrida en *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978; *La verdad en pintura*, Buenos Aires, Paidós, 2001 (trad. de M. C. González y D. Scavino).

1. La herencia de Husserl

Ante todo, se ha de recordar la pionera renovación de la conceptualización de la imagen llevada a cabo por Husserl, que afecta al ámbito estético, pero se aplica mucho más en general⁴. Dos motivos son decisivos para la teoría husserliana de la imagen: por una parte, la destrucción de una teoría epistemológica de las imágenes, en la que las cosas exteriores, reales, son duplicadas por cosas internas, con lo cual las imágenes desempeñan un mero papel sustitutorio; por otra parte, mostrar una conciencia de la imagen en la que la intencionalidad adopta una forma específica. Para Husserl, el carácter de imagen consiste en que concebimos una cosa-imagen *como imagen* (reproductora) —como objeto imagen— y de este modo vemos *en la imagen* (reproductora) algo reproducido en imagen (el tema de la imagen). El carácter de imagen no resulta, pues, de una reduplicación de la realidad exterior, sino de una *reduplicación* interna de la imagen en lo reproductor mediante imagen y lo reproducido en imagen, que se corresponde con la reduplicación del signo en lo que designa y lo designado. La “relativización de la frontalidad”⁵ no se introduce hasta después de Husserl. La imagen misma, que se basa en la representación en imagen, permanece invisible en sentido estricto. No vemos la imagen. Ésta se muestra indirectamente en el *carácter de imagen [plástico]* de las cosas y de la visión; con la elección de los adjetivos acentuamos este carácter indirecto, con el que nos encontramos a menudo. La imagen pertenece al cómo del aparecer, antes de que haga su aparición como un determinado qué⁶. Por eso la manera fenome-

⁴ Los textos husserlianos más importantes —citados según *Husserliana (Hua)*, La Haya / Dordrecht, M. Nijhoff, 1950 y posteriores— se encuentran en la Vª de las *Investigaciones lógicas (Hua XIX/1, Anexo a los párrafos 11 y 20)*, así como en *Ideas I (Hua III, §§ 90, 99)*. Con éstos estaba Merleau-Ponty tan familiarizado como Sartre. A ello se añaden análisis posteriores, en el volumen póstumo *Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung (Hua XXIII)*. Ver en detalle sobre esto: Iris Därmann, *Tod und Bild. Eine phänomenologische Mediengeschichte*, Munich, W. Fink, 1995; en especial, pp. 188-235.

⁵ Así Gottfried Boehm, “Der stumme Logos” en Alexander Métraux / Bernhard Waldenfels (eds.), *Leibhaftige Vernunft*, p. 293.

⁶ La cuestión fenomenológica de partida no expresa, como en Lambert Wiesing, “¿Qué se puede ver como *por una imagen?*”, sino “¿Qué se puede ver como *en una*

lógica de considerar la imagen participa de la *epoché* fenomenológica, que detiene la mirada normal, y de la reducción fenomenológica, que retrocede desde lo visto a la visión, del contenido de la visión y de la imagen al acontecer de la mirada. Repetidas veces he hablado, en este contexto, de una *epoché icónica*. Sin esta decisiva maniobra de cambio de vía, la fenomenología de la imagen amenaza con terminar siendo una mera fenomenología de libro de estampas o de libro de arte, que se queda en lo visible, sin tematizar ni la visibilidad ni el carácter de la imagen mismos.

En lo que respecta a la implementación de esta teoría de las imágenes, en Husserl ésta se mantiene dentro del marco, a todas luces demasiado estrecho, de una *conciencia de la imagen*. De donde resultan tres importantes presupuestos: 1. La conciencia de la imagen es considerada como mera *modificación* de una conciencia originaria de la percepción, puesto que, en último término, tanto por parte de lo que ha de ser reproducido en imagen, como por parte de lo que reproduce en imagen, se presupone una realidad sin imagen. Lo que llega a imagen, ya no tiene carácter plástico [de imagen]. El objeto real —supongamos la Torre Eiffel— puedo inspeccionarlo también sin imagen, del mismo modo que puedo considerar como una mera miniatura sobre papel *El caballero, la muerte y el diablo* de Dürero, que colgaba de la pared del cuarto de Husserl. Las imágenes son como islas en el mar de la realidad efectiva. Precisamente por eso la imagen es concebida con total evidencia como *imagen copia*. 2. La duplicidad *en algo y como algo*, en la que consiste el carácter de imagen, no se da ni en una realidad efectiva externa ni en una interna; no puede darse ahí en absoluto, puesto que el carácter de imagen no se cuenta entre los predicados reales. La semejanza entre dos seres, incluso si son gemelos, no hace a uno copia del otro. Por eso precisamente el devenir imagen requiere de un especial *rendimiento de la conciencia*. Dicho sencillamente, las imágenes son objetos-

imagen?" (Cfr. *Phänomene im Bild*, Munich, W. Fink, 2000, p. 61). Lo más notable del capítulo sobre Merleau-Ponty incluido en esa obra es que "la imagen sirve a la mera visibilidad misma" y el estilo se convierte en "una técnica artificial de generación de visibilidad" (p. 76); esto podría corresponderse con las "formas de visibilidad" de Konrad Fiedler, pero en comparación con la ontología de la imagen de Merleau-Ponty se queda muy corto.

imagen para un sujeto donante de imágenes. 3. La invisibilidad de la imagen en activo se puede superar mediante la *reflexión* sobre la conciencia de la imagen, que transmuta todos los componentes de la imagen en objetos temáticos. Como forma de aparición prerreflexiva, la invisibilidad es provisional.

Hasta aquí, pues, los rasgos fundamentales de esta teoría de las imágenes, tal como se les presentó tanto a Merleau-Ponty como a Sartre. Ante ella, cada uno de estos dos fenomenólogos franceses reacciona de una manera diferente. Mientras Sartre potencia la concepción subjetiva de la imagen hasta una imaginaria negación de lo real y abre una *brecha* entre lo real y lo imaginario, entre inercia objetual y libre espontaneidad⁷, Merleau-Ponty traslada lo plástico al corazón mismo del ámbito de la percepción. “Lo imaginario se esconde en la percepción”, se afirma en un pasaje tardío (PM 67/84). El “Logos del mundo estético” de Husserl no se entiende ya sólo en el sentido de la *aisthesis*, sino también en el sentido de lo estético. Queda, sin embargo, un problema. Si se borrara por completo la diferencia icónica o pictórica entre lo que viene a imagen y aquello que la imagen lleva a imagen, desaparecería entonces la imagen misma⁸. Al final sería lo mismo, que declarásemos todo lo real como imagen o todo lo que tiene carácter de imagen [plástico] como realidad. Toda la trayectoria de éxitos de la imagen no podría diferenciarse de su derrota. No se trata sólo de diferenciar, sino de cómo lo hacemos.

2. Percepción, cuerpo y figura (Gestalt)

En las dos obras primeras de Merleau-Ponty, *La estructura del comportamiento*, de 1942, y *Fenomenología de la percepción*, de 1945, lo plástico está presente, de manera clara, como signo de la percepción, e incluso lo

⁷ Respecto al extraordinario peso de lo imaginario en Sartre, ver una monografía recientemente aparecida de Jens Bornemann, *Der Spielraum der Imagination. Sartres Theorie der Imagination und ihre Bedeutung für seine phänomenologische Ontologie, Ästhetik und Intersubjektivitätstheorie*, Hamburg, F. Meiner, 2007.

⁸ Respecto a la comprensión de la diferencia icónica (G. Boehm) o pictórica (B. Waldenfels), ver Gottfried Boehm (ed.), *Was ist ein Bild?*, Munich, W. Fink, 1994, pp. 29-36, 238 y 245.

percibido es pensado por completo en tanto plástico o —como expresa el término central— en tanto figurativo. El hermanamiento entre fenomenología de la percepción y teoría de la *Gestalt*, que Merleau-Ponty tomó de Aron Gurwitsch⁹, se acrecienta en él hasta una afinidad electiva entre fenomenología y pintura, que encuentra un cierto paralelismo en las aportaciones a la psicología del arte de Rudolf Arnheim y Ernst H. Gombrich. No obstante, queda una fisura entre la *visión plástica*, que se basa en un carácter de imagen de las cosas, y una *visión en imágenes*, que se lleva a cabo en el medio de las efigies pintadas; pero dicha fisura no se ahonda hasta el punto de convertirse en ruptura. Cosas e imágenes están en un intercambio constante. Los árboles que hay frente a mi ventana y las filas de árboles de las pinturas de Cezánne no pertenecen a dos mundos —uno, el mundo objetivo de las cosas reales y el otro, el mundo de las impresiones subjetivas; uno, el mundo de las fuerzas reales, el otro, un mundo de la bella apariencia— sino que pertenecen a un único mundo, que se presenta de diferentes maneras, entre ellas también incluso en una figura plástica, que toca a las cosas como una piel, y en efigies que se desprenden de ellas. Esto significa que el modo de ver pictórico se remonta a la contemplación natural y que, a la inversa, la mirada del pintor y la del espectador de arte entran en la experiencia natural, la penetran como una levadura que hace crecer la masa. De este modo se llega a que Swann encuentre que la Séfora de Botticelli se encarna en la figura de su amiga Odette, al igual que, viceversa, la Séfora del Antiguo Testamento adquiere los rasgos de Odette. Entre figuras plásticas e imágenes elaboradas tiene lugar un dar y tomar recíproco.

Todo esto, sin embargo, sólo es posible porque el estatus advenedizo de la percepción se ha transformado considerablemente como consecuencia de la teoría de la *Gestalt* y su interpretación fenomenológica. Que las cosas no

⁹ Merleau-Ponty trabó conocimiento de la Teoría de la Forma (o *Gestalt*) a partir de los primeros escritos y las lecciones parisinas del emigrante Aron Gurwitsch; Wolfgang Köhler, David Katz, Kurt Lewin y Max Wertheimer eran citados por él constantemente. Sobre el origen de una teoría de la percepción como un *perceptual turn*, ver el epílogo de Lambert Wiesing a M. Merleau-Ponty, *Das Primat der Wahrnehmung*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003, que es la traducción al alemán de M. Merleau-Ponty, *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, Grenoble, Cynara, 1989.

nos son dadas ya hechas, sea en forma de datos sensibles atomizados o de totalidades moleculares, que ellas más bien se configuran en el curso de la experiencia y se componen con sentido, que, por lo tanto, no solamente hay manzanas o mesas, sino que algo aparece *como manzana sobre una mesa*, es algo que ya mostró Husserl con toda minuciosidad. Pero, al margen de ciertos intentos de revisión tardíos, perseveraré en que nuestra experiencia presupone la capa básica de los datos materiales, a partir de los cuales son formados los objetos como de una materia prima. En caso contrario, vería cómo degenera la constitución de la experiencia en una pura creación que no trabaja sobre el suelo de la realidad, sino que lo origina. Kant ya argumentó de manera similar en su refutación del idealismo. Nos las tenemos que ver con un hilemorfismo trascendental, que se hace notar hasta en la Estética, como cuando Kant, en la *Crítica del juicio* (§ 14), da precedencia al contorno formal del dibujo frente al encanto del color, que aún es retenido por un cierto resto terrenal. Algo parecido cabe decir respecto de la esquematización incolora de la experiencia. El cómo del darse, que se constituye en nuestra conciencia, depende siempre de un material previamente dado que recibe su forma como la plastilina. La teoría de la *Gestalt* acabó con este planteamiento tradicional. No hay ninguna materia prima neutral, no hay nada que esté ya formado de esta o de aquella manera. La mínima diferencia, sin la cual nada veríamos, ni podríamos ver siquiera, se compone de una figura sobre un fondo. La diferenciación posterior nos conduce a escalas de color y de tono, a campos táctiles, niveles de color, modelos, copias y formas de organización similares. Esta *sintaxis perceptiva* (PP 45/58) contiene ya elementos importantes de una *sintaxis pictórica*, esto es, manchas de color que se extienden, líneas que buscan su camino, contrastes de color que producen una vibración, figuras que se superponen o se traslucen, movimientos que inquietan el campo de visión, vistas perspectivistas que se complementan o se desplazan unas a otras, efectos de luz y juegos de sombras, superficialidad, profundidad espacial, densidad de volumen y similares. Así como hay prefiguraciones de la geometría, pongamos la forma circunferencial de la rueda o la esfericidad del balón, de modo similar podemos hablar también de *prefiguraciones de la pintura*. El "lenguaje-cosa"

(*langage-chose*) o “pre-lenguaje” (*pré-langage*) que Merleau-Ponty ve actuar en el lenguaje hablante (VI 168/159), encontraría su correspondencia en un determinado tipo de imágenes-objeto o pre-imágenes, que se contienen en la visión que ve, vidente¹⁰. El mismo Husserl se acerca a una sensibilidad elemental semejante, cuando en sus *Análisis sobre las síntesis pasivas* se retrotrae más acá del orden dado y explica: “Un fenómeno originario es el caos en forma de un montón de manchas en un campo visual que de otro modo sería uniforme” (Hua XI 134); o cuando describe, de manera preobjetiva, cómo durante un paseo vespertino en la cercana colina de Loreto “de repente una fila de luces brilló en el valle del Rin” (Hua XI 154). En unas conferencias radiadas del año 1948, recientemente publicadas, en las que acerca a los oyentes a los motivos fundamentales de su fenomenología, Merleau-Ponty le imprime al pensamiento nuclear de esta revisión *aisthético-estética* una forma simple pero mucho más enérgica. De la misma manera que, en sentido estricto, no se pueden *saber* impresiones sensibles, como el aroma del tabaco, el sabor de las uvas, el brillo del sol o el ruido del tranvía, como si la relación perceptiva fuese sustituible por indicaciones de signos o por instrucciones de uso, tampoco puede alguien representarse los *Nenúfares* de Monet o el *Carlos V* de Tiziano sin ver, o haber visto, la imagen, ni puede representarse el leitmotiv de *Fígaro* de Mozart, sin escucharlo o haberlo escuchado. Si hay algo equivalente a ello, sería únicamente un equivalente sensible-corporal, como acaso la vibración. Ni siquiera una mirada al modelo neuronal de la excitación nos ofrece un sustituto de eso. Cuando dibuja los procesos cerebrales del espectador de arte, el neurólogo no ve un Cézanne. Por eso lo decisivo es que forma y materia, figura y fondo, aquello que se ve y se dice y el modo y manera en que se lo ve y se lo dice no puedan desprenderse una de otro. En esa medida, la pintura, sea o no figurativa, al igual que la música o la poesía, no tiene un tema externo (CA 55-57/61-63).

¹⁰ La conocida distinción de Merleau-Ponty entre *parole parlante* y *parole parlée* puede parangonarse posiblemente con la distinción de Max Imdahl entre visión vidente y visión reconociente.

Pero este comienzo nos lleva aún más lejos. Si no hay un objeto de percepción que podamos recibir como un producto acabado, no hay tampoco un sujeto de percepción que construya el mundo perceptivo con los actos perceptivos ni que dirija el acontecer de la percepción como un empresario. Donde no hay aún un *algo*, tampoco hay todavía un *alguien*. El perceptor se pone en movimiento con el percepto, incluso aquél tan sólo se convierte en perceptor en el proceso del hacerse visible. En sentido estricto, se debería decir: "No percibo yo, sino que se percibe (o bien, *es percibido*) en mí" (PP 249/231). En todo caso este "en mí" no puede extenderse aún sin saltar a un punto de partida del observador, con la consecuencia de que los procesos y operaciones pisan en el lugar de la experiencia y se establecen involuntariamente como un subjetivismo de segundo orden. El "sí mismo" de la auto-organización no sería entonces sino un formulismo neutro, que se aplica de manera indiferenciada al cuerpo, al cerebro, al mecanismo hormonal o al ecosistema. El "se" o "lo impersonal" que percibe en mí, tan sólo se ajustará al carácter fundamental de la percepción, si es pensado como un *sí mismo corporal*, que de maneras diversas pertenece al mundo que toma forma en él. La reflexión que es inherente a este ser sí mismo no es, en principio, un acto separado, sino una retrorreferencia de la corporalidad a sí misma, como ya la formulara Husserl en las *Meditaciones cartesianas* (Hua I 128). De ahí resultará en Merleau-Ponty una "reflexividad de lo sensible" (OE 33/26). El encuentro con los pintores va de suyo. En su obra primeriza *La estructura del comportamiento*, llega a hablar Merleau-Ponty de la percepción iniciadora. A la hipótesis de un animismo infantil, replica él con la advertencia, similar a la que ya hiciera Max Scheler¹¹, de que no hay cosas neutrales, sino *fisonomías*. En este contexto cita la observación de Goya de que "en la naturaleza hay tan pocos colores, como líneas" (SC 182/236s). Lo que hay son figuras, contrastes de color, configuraciones, que dan a cada mancha de color su impronta especial. La falta de fisonomía no es la situación elemental, sino consecuencia tardía de un empobrecimiento de la

¹¹ Cfr. *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik*, Berna, Francke, 1966, p. 404. [*El formalismo en la ética y la ética material de los valores*, Madrid, Caparrós Editores, 2001, trad. de Hilario Rodríguez Sanz].

experiencia (PP 153/148s). Las referencias a la pintura se incrementan más tarde. En el capítulo de la *Fenomenología de la percepción* dedicado a la sensación, encontramos una *conducta del color* que, como la conducta del azul y la conducta del rojo, va acompañada de actitudes de deslizamiento o de corte, de doblar y extender. Merleau-Ponty no sólo remite a estudios neurofisiológicos de la escuela de Kurt Goldstein, sino también a las teorías de los colores de Goethe y de Kandinsky. Los colores se apropian de una fisonomía motora, una rítmica y un significado vital, que proporcionan a la pintura una infraestructura somática. Más allá de su vínculo con las cosas, el azul es “lo que solicita de mí una cierta manera de ver, lo que se deja palpar por un movimiento bien definido de mi mirada” (PP 243/226). Más tarde, un color, como el amarillo, se convierte en una parte total sensible, que sobrepasándose a sí misma funda una dimensión del mundo (VI 271/263s).

Las excursiones posteriores al paisaje de la pintura, que le prestan a la *Fenomenología de la percepción* un especial calado, siguen las huellas de Cézanne. Se repiten, además, casi literalmente algunas cosas que ya conocíamos por el ensayo sobre Cézanne, escrito en 1942 y publicado en 1947¹². Suena casi como si Cézanne hubiese pintado lo que el filósofo tiene delante. A menudo Cézanne aparece aquí como *el* pintor, de forma parecida a como Hölderlin actúa ocasionalmente para Heidegger como *el* poeta. Es el pintor que “quería pintar el mundo, transmutarlo por completo en una vista, y hacer *visible* cómo nos *afecta*” (SNS 25/47). La coincidencia de visión y afección, de *eidos* y *pathos*, que ahí se insinúa, viene de lejos¹³. Para Cézanne se trata de capturar el “mundo primordial”, la “naturaleza en su estado originario” en su transición a la forma, y esto como un “orden espontáneo de las cosas percibidas” que no es aún el “orden humano de las ideas y

¹² La datación del ensayo sobre Cézanne la tomo de una información oral de Claude Lefort. La interpretación de Merleau-Ponty se apoya especialmente en las anotaciones de Émile Bernard y de Joachim Gasquet, así como en el escrito de Paul Novotny “El problema de la persona Cézanne en relación con su arte”.

¹³ Sobre esto, cfr. la minuciosa y paradójicamente aguda investigación de Antje Kapust, que ilumina muchos rincones de la teoría tradicional de la percepción, *Berührung ohne Berührung. Ethik und Ontologie bei Merleau-Ponty und Levinas*, Munich, Wilhelm Fink, 1999.

de las ciencias" (SNS 18/39). Del mismo modo, Merleau-Ponty intenta atrapar el sentido del mundo y de la historia *in statu nascendi* (PP XVI/21) y se puede suponer que la duda de Cézanne, acerca de la posibilidad de exponer el mundo prehumano con los medios del mundo humano, tampoco tuvo consideración con él.

Decisiva es, desde luego, la manera en que Merleau-Ponty menciona las artes pictóricas en sus descripciones fenomenológicas. Si la idea de una imagen, o de una pieza musical, no puede encontrarse de otro modo que en el despliegue mismo de los colores y los sonidos, entonces el cuerpo, que como "nudo de significaciones vivientes" imprime un estilo de conducta propio, puede compararse con la obra de arte (PP 176s/167s). Desde ahí tan sólo hay un pequeño paso hasta el "milagro de la expresión", que consiste en que el cuerpo encarna lo que sus intenciones significan, sin que detrás aparezca la instancia separada de un espíritu, un alma o una conciencia dadora de sentido. Esta encarnación corporal alcanza a las cosas con las que tratamos corporalmente. En la medida en que equilibra las cosas y matiza los colores, Cézanne se propone pintar del natural (*sur nature*) aquel "mantel" de Balzac, "blanco como la nieve recién caída, sobre la que se alzaban simétricamente los servicios, coronados de rubios panecillos" (PP 230/214; SNS 21/42s). De este modo, la naturaleza actúa, no como un modelo terminado, sino como un movimiento viviente que se continúa en el ojo y en la mano del pintor.

En las técnicas pictóricas, en las que la pintura de Cézanne es verdaderamente rica, se llega a un ejercitarse de la visión que se aventura en lo visible. Se trata de una variante pictórica de la reducción fenomenológica, cuyas exigencias eran precisamente la cuestión. Esta reducción es cualquier cosa menos una operación formal. Se retrotrae desde lo visto a la visión, desde el contenido de lo visible al acontecer del volverse visible que encuentra su expresión en el hacer visible. Todo esto concierne también a la dimensión de la profundidad, a la que Merleau-Ponty atribuye especial interés, puesto que aquí la existencia de quien percibe y la del pintor entran inmediatamente en el espectáculo (cfr. PP 300s/274-276). Lo que la teoría de la *Gestalt* se esfuerza en explicar, se lo debe la pintura a su "confianza

con los fenómenos". Ésta descubre lo que, antes de la perspectiva geométrica y la fotográfica, ofrece ya una perspectiva vivida. De este modo la circunferencia de un plato contemplada desde un lado no aparece como una elipse, más bien oscila alrededor de una elipse, sin llegar a serlo. Hablar de una deformación de la perspectiva significa aplicar un esquema adecuado al habitual ojo de la cámara, pero no al ojo corporal¹⁴. La mirada descubre cómo un plato se inclina hacia un lado y no se sorprende cuando el friso que aparece a derecha e izquierda de la retratada Madame Cézanne, no continúa en línea recta, como si la mirada siguiese una mira sin cambiar el ángulo de visión.

Al final, el fenomenólogo que, con Francis Ponge, toma partido por las cosas¹⁵ también encuentra en Cézanne un aliado (PP 368s/332s). La unidad y consistencia de las cosas no consiste en un substrato fijo que subyaga a todas las propiedades de la cosa, sino en un acento singular, único, en un simbolismo que se comunica a todos los aspectos de la cosa, como la fragilidad, rigidez y transparencia de un vaso. "Si un enfermo ve al diablo, ve también su olor, sus llamas y su humo, puesto que la unidad significativa diablo es esa esencia acre, sulfurosa y ardiente". Algo parecido tiene en mente Cézanne cuando él mismo busca capturar en imágenes incluso el olor de un paisaje. Merleau-Ponty cita a Hedwig Conrad-Martius, una fenomenó-

¹⁴ A este respecto se ha de señalar, en efecto, que también el ojo de la cámara es capaz de un extrañamiento artificial, de tal modo que —como en Gerhard Richter— los efectos fotográficos y pictóricos se refuerzan recíprocamente y el propio arte de la fotografía —como en su tiempo el de los impresionistas— adquiere cualidades pictóricas. La observación de Merleau-Ponty se limita al realismo fotográfico. Desde luego en su artículo sobre el cine, pone los descubrimientos del arte cinematográfico expresamente al lado de los de la pintura. "El sentido de la película está incorporado a su ritmo, como el sentido de un gesto es inmediatamente legible en ese gesto, y la película no quiere decir nada más que ella misma". (SNS, 73 / trad. cast., 103).

¹⁵ Cfr. Francis Ponge *Le Parti pris des choses* (original francés, 1942; *De parte de las cosas*, Caracas, Monte Ávila / Ministerio de Relaciones Exteriores de Francia, 1971, trad. de Alfredo Silva Estrada; y una edición bilingüe, con el título *Tomar partido por las cosas*, en *La soñadora materia*, edición de Miguel Casado, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2007, que incluye también *La rabia de la expresión* y *La fábrica del prado*); Merleau-Ponty lo cita en *Causeries*, las conferencias radiadas de 1948 (CA, 29s / trad. cast. 31-33).

loga de la primera generación, que habla en su ontología de la naturaleza, de una "automanifestación" del objeto: un color es como el "desprenderse de la cosa respecto de sí misma". Se insinúa ya aquí la mirada que es iniciada por las cosas. No se salta impunemente estas rigurosas descripciones primeras de la experiencia del sentido.

La familiaridad de las cosas da paso a un extrañamiento tan pronto como interrumpimos el trato con ellas y les deparamos una atención desinteresada, verdaderamente metafísica, una atención que no permite que el ser real de las cosas quede absorbido por su significación cultural (cfr. PP 372-374/335-338). "Así pues, [la cosa] se muestra hostil y extraña, deja de ser nuestro interlocutor, para convertirse en un Otro decididamente silencioso, un Sí mismo que se nos sustrae como la intimidad de una conciencia extraña". La "comunicación perceptiva" se aproxima a la comunicación interhumana, en la medida en que, aquí como allí, un momento de extrañeza interrumpe el contacto directo. Una vez más, la pintura de Cézanne se revela instructiva, en tanto en cuanto permite que la fisonomía de las cosas, igual que la de los rostros, ascienda *a partir de los colores*, con el bien conocido efecto de que sus retratos adquieren los rasgos de un bodegón. "Su pintura es un intento de ganar la fisonomía de una cosa o de un rostro mediante la restitución integral de su configuración sensible". A partir de ahí se origina, como apunta Novotny, el estilo característico de los paisajes de Cézanne, como el de "un mundo previo en el que aún no hubiese seres humanos". Pero, este mundo previo, como el pre-yo husserliano, no pertenece una historia anterior pasada, pertenece a este mundo nuestro en el que nunca nos encontraremos del todo en casa. Esta realidad nos recuerda lejanamente a lo real en Lacan, que atraviesa todas las imaginaciones y simbolismos. Por ello será cuestionada una personificación parcial de lo extraño que corra por cuenta de la extrañeza de las cosas. En cualquier caso, la radicalidad de la extrañeza se debilita si la cosa es concebida como "núcleo de la realidad" y como "plenitud irrebasable". La concepción tardía de un *être brut* y un *être sauvage* se expresa ya en otro lenguaje. No obstante, igualmente decidido es el rechazo a separar dibujo y color y a enfrentar al uno con el otro. La forma alcanza su plenitud en la riqueza del color y no cercándolo. Así se lle-

ga a que, para Cézanne, cada pincelada contiene “el aire, la luz, el objeto, la superficie, el carácter, el dibujo, el estilo”. En cada percepción todo forma la materia misma, como corresponde a la visión de la teoría de la *Gestalt*. En cualquier caso, a la imagen, en el sentido del *tableau* [cuadro], se le concede exclusivamente un modo de ser debilitado; en ella se encarna, ciertamente, un mundo en pequeño, aunque sin alcanzar la solidez de las cosas. A diferencia de lo que ocurre con las cosas, en las que el sentido depende de la existencia, en la elaboración de la imagen se presupone el sentido de la existencia. Resuena en ello, no sólo la clasificación husserliana de la experiencia de la imagen como una modificación de la percepción, sino también la tosca contraposición de Sartre entre lo real y lo imaginario, que lleva a prescribirle a la *image*, en el sentido de la representación como imagen, una “pobreza esencial”¹⁶. Aquí se hace notar el estatus insuficientemente aclarado tanto del sujeto que percibe como del que pinta. El verde resplandeciente de un jarrón de Cézanne, en el que la cerámica se hace presente en toda su materialidad, no se corresponde, en última instancia, con el verde del paisaje percibido, que se abre a la infinitud abierta del mundo natural (PP 380/343).

3. Expresión, estructura y estilo

A comienzos de los años cincuenta, Merleau-Ponty toma un nuevo impulso. La pintura se encuentra en el punto central, junto con la literatura, en *La prosa del mundo*, escrito que quedó en estado fragmentario y que tiene su origen por esa época —aunque no sale a la luz hasta 1969 de manera póstuma—, así como en el artículo dedicado a Sartre “El lenguaje indirecto y las voces del silencio”, un extracto del mencionado escrito, que aparece en 1952 y será incorporado más tarde al volumen *Signes*. Lo decisivo es, por una parte, la obstinada recepción del estructuralismo lingüístico de Ferdinand de Saussure, y por otra, la confrontación con la estética de André Malraux, fundada en la historia de la cultura. El motivo dominante ahora es el de la expresión creativa, que toma de Malraux, pero reinterpretándolo.

¹⁶ Cfr. *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940, p. 20. [*Lo imaginario*, Buenos Aires, Losada, 1976].

Mientras que Malraux traza una clara cesura entre un arte clásico, que se compromete a la reproducción objetiva, cada vez más perfecta, de un mundo dado por naturaleza, y un arte moderno, que se abandona a la subjetividad de una expresión individual, Merleau-Ponty insiste en que la pintura fue creativa desde siempre y en que el espejismo de un mundo acabado se muestra ya desde siempre como cuestionable.

La creatividad de la expresión no es nada nuevo para Merleau-Ponty. Ya la *Fenomenología de la percepción* contiene un largo capítulo sobre la expresión corporal, que, sin embargo, queda reducido en gran parte al lenguaje. La consideración renovada del "lenguaje mudo" de la pintura significa algo más que una mera ampliación, pues se producen nuevos acentos. En general, creatividad de la expresión significa una *transmutación* (*transmutation*), la migración de un sentido disperso en la experiencia a un nuevo cuerpo, en el que encuentra su significación expresa (PM 67/84). La paradoja de la expresión responde a una traducción sin texto original previo; lo que encuentra expresión no se puede atrapar en ninguna otra parte que en la propia actividad de expresión. De este modo, la propia percepción es ya expresión, pero para mostrar esto no es necesaria una "tercera filosofía" que se mueva entre la expresión "natural" y la cultural (RC 14 y 21/111 y 117)¹⁷. Puesto que ninguna actividad expresiva comienza en el punto cero de una primera palabra, toda transmutación significa una deformación de los sistemas de expresión existentes, una *déformation cohérente*, como se la denomina enlazando con Malraux y los formalistas rusos (PM 83-90/98-106). A partir del desorden se origina un nuevo sistema de equivalencias, comparable a un sistema de fonemas (VI 265/257). Se construye así un estilo que le da impronta a un mundo. Esto concierne tanto a las artes literarias como a las artes plásticas. Al igual que las artes plásticas se apoyaron primero en los procesos de configuración de la percepción, del mismo modo se apoyan ahora en los procesos de expresión.

Con esto, sin embargo, nada se ha hecho. El carácter creativo de la percepción pertenece a las presuposiciones de todas las teorías de la percep-

¹⁷ Sobre esto, cfr. del autor *Deutsch-Französische Gendankengänge*, Capítulo 7. "Das Paradox des Ausdrucks" ["La paradoja de la expresión"].

ción que se toman en serio la contingencia del orden del mundo. Así, ya en la *Fenomenología de la percepción* distingue Merleau-Ponty entre una forma primaria de percepción y de atención, que descubre lo nuevo, y una forma secundaria, que redescubre lo conocido (cfr. PP 53s/65). Pero la transformación de la percepción en imagen, que responde no sólo a la transformación en lenguaje sino también a la transformación en escritura, conduce a una intensificación de la experiencia. "La expresión pictórica asume aquella configuración del mundo que ha comenzado en la experiencia y la excede" (PM 86/101). Lo mismo puede decirse del estilo, pues "ya la percepción estiliza". Así, una mujer que pasa representa algo más que un contorno corpóreo, que un maniquí coloreado, es, como nota Malraux, una "expresión individual, sentimental, sexual" (PM 83s/99).

Cabe preguntarse en qué consiste ese asumir y exceder la percepción. Si pensamos en una superación, no se la puede entender, por cierto, como un progresivo enriquecimiento, pues lo mismo que el dar imagen en la pintura no puede recuperar sus inicios tampoco el dar forma en la percepción; incluso por eso mismo no puede aquella prescindir por completo de repeticiones. Tomemos un ejemplo. Sobre *Las lavanderas* de Renoir, se manifiesta Malraux como sigue: "El azul del mar se había convertido en el del arroyo de *Las lavanderas*... Su mirada era menos un determinado modo de contemplar el mar que la elaboración secreta de un mundo, al que precisamente pertenecía ese azul profundo que él elevaba hasta la inmensidad." (PM 88/103). La sublimación del azul cotidiano presupone una cierta medida de continuidad. Así se dice en el párrafo siguiente: el mundo de la pintura es "el mismo mundo que ve el pintor, un mundo que habla su propio lenguaje, pero liberado de aquel peso anónimo que lo mantiene retenido y abandonado a la ambigüedad". Esto vale también para la así llamada pintura abstracta, cuyas imágenes, como todas las imágenes, son imágenes *de algo*, lo mismo que cada discurso, como *lógos tinós*, es discurso *de algo*, lo que no quiere decir, desde luego, que ese algo esté ya ahí de antemano. El mundo de la percepción y el mundo de la pintura se comportan uno respecto a otro como la prosa y la poesía, que hablan el mismo idioma, pero cada uno a su manera. El ver productivo es un ver, pero precisamente como un ver de

otra manera¹⁸. Esto también vale para el amarillo lleno de espanto del cielo del Gólgota, o para los cuervos negros sobre el campo de grano. Las esencias pintadas en las que cristaliza la experiencia siguen las advertencias de una "lógica alusiva del mundo" (PM 91/107), que está tan lejos del caos como de la infrangibilidad de un mundo terminado.

La continuidad, sin embargo, tiene sus límites. La visión figurativa y la visión en imágenes no se convierten una en otra sin solución de continuidad, como si las esforzadas tareas de las lavanderas coincidiesen con las preocupaciones del pintor. Entretanto, la *imagen transmutada*, que no pertenece ni a un mundo ni al otro, se desplaza y, precisamente por eso, la imagen que actúa pictóricamente permanece tan *invisible* para el pintor como lo está para quien percibe, la figura que actúa. "El pintor no es más capaz de ver sus propios cuadros de lo que el escritor lo es de leerse a sí mismo" (PM 80/96). ¿Cómo no recordar aquí las *Memorias de ciego*, de Derrida, aparecidas una década más tarde?¹⁹ Así pues, cuando espectador y pintor, pintor y espectador, pertenecen a un único mundo, es tan sólo en la medida en que la imagen pintada —al igual que el cuerpo en Husserl— actúa como lugar de transbordo, en el que el miedo se transmuta en un color amarillo y éste se transmuta a su vez en miedo, pero tan sólo como una pasión que ha encontrado en la pintura su expresión indirecta.

Con un atrevido, tremendamente atrevido, impulso, se podría trasladar, en definitiva, la totalidad de la pintura, desde las primeras representaciones de animales de la pintura rupestre hasta la modernidad experimental, a un único "diálogo de la pintura", al que unifica una "mutua pertenencia fraterna" (PM 101/115). Así se defiende Merleau-Ponty, decididamente, de la po-

¹⁸ Cfr. del autor *Sinnesschwellen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1999, capítulo 7: "Anderssehen".

¹⁹ Se encuentra aquí uno de los muy pocos lugares en que Derrida hace referencia a Merleau-Ponty y, más concretamente, a su teoría de una radical invisibilidad, que introduce, con una impercepción en la percepción un punto ciego de la conciencia. *Memoires d'aveugle*, Paris, RMN, 1990, p. 56s/ trad. alemana: *Aufzeichnungen eines Blinden*, Munich, W. Fink, 1997, p. xxx (trad. de A. Knop y M. Wetzel). La tesis de que cada percepción implica una *imperception* relativa y de que toda conciencia perceptiva es "indirecta" se encuentra ya en el Curso de 1952-1953 sobre "El mundo sensible y el mundo de la expresión" (RC, 12 / trad. cast., 111).

sibilidad de que las obras de arte queden absorbidas por una "pintura secundaria" o un "discurso secundario", en suma, por "lo que se entiende en general por cultura" (SNS 24/46) y, de ese modo, se previene Merleau-Ponty del museo imaginario de Malraux con un oportuno escepticismo. Quedan todavía, no obstante, una serie de preguntas que ya se refieren a las fuerzas impulsoras del acontecimiento expresivo universal. No sólo en el tratamiento de la percepción, sino también en la expresión creadora, nos tropezamos una y otra vez con llamamientos, requerimientos y pretensiones a los que tiene que responder tanto el pintor como quien percibe. Más allá de toda comprensión y todo entendimiento, hay algo *que decir* y algo *que hacer*²⁰. Una simplificación histórico-cultural o científico-cultural de la fenomenología de Merleau-Ponty tropieza, por consiguiente, con límites claros. Además, el estatus incierto del sujeto y la historia es un obstáculo para tomar una opción decidida. Ésta puede ser la razón por la que el autor dejó *La prosa del mundo* a medio terminar.

4. Visión y mirada en el horizonte del Ser

Los últimos escritos de Merleau-Ponty, es decir, el ensayo redactado en Le Tholonet y aparecido el año de su muerte, *El ojo y el espíritu*, junto con la gran obra póstuma fragmentaria, *Lo visible y lo invisible*, hablan, una vez más, otro lenguaje, un lenguaje ontológico. El trasfondo de la pintura lo forma ahora un acontecer del hacerse visible, una *visión*, en la que el mudo *Ser* revela su propio sentido. Aparte de la alusión a Arthur Rimbaud, autor de las *Cartas del vidente*, es manifiesta la cercanía a Heidegger, también en el mencionado ensayo, por más que su nombre no aparezca. Del campo de la pintura, el testigo principal es, sobre todo, Paul Klee, de quien proviene la conocida afirmación "El arte no reproduce lo visible, hace visible" y cuyo epitafio reza "De este lado no podréis atraparme". La pintura persiste continuamente en el umbral de lo invisible. El modo de pintar de Klee representa una "pintura indirecta" (OE 75/56). Esta posibilidad resuena ya en el

²⁰ Cfr. del autor *Idiome des Denkens. Deutsch-Französische Gedankengänge II*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005, Capítulo 5: "Responsivität des Leibes", donde se encuentran cantidad de pruebas particulares.

título de un escrito temprano en el que se habla de un "lenguaje indirecto" y se corresponde, del mismo modo, con el esbozo de una "ontología indirecta", con el que Merleau-Ponty se distancia de una "ontología directa" al estilo del último Heidegger²¹. Este giro ontológico, que respalda al giro icónico y pictórico, no se ha de entender en el sentido de añadir una nueva disciplina, sino como un viraje hacia un nuevo modo de ver y de pensar. Éste no se detiene en el hecho de que hay imágenes y, como hemos experimentado entretanto, una marea de imágenes; sino que, como consecuencia de una "génesis de lo visible" (*idem*), avanza hacia una génesis de las imágenes, fiel a aquella "genealogía del Ser" que ya se anunciaba en la *Fenomenología de la percepción* (cfr. PP 67/75). La imagen recibe su potencia no sólo de las figuras de la percepción y de la creatividad de la expresión, sino de un *Ser-imagen* que se ha de leer en ambas direcciones: como ser en imágenes y como carácter icónico del Ser. De este modo, lo "fundamental de la pintura" gana una significación metafísica (OE 15 y 61/13 y 47). La pintura tiene que ver, como ya se muestra en las tentativas pictóricas de Cézanne, con el Ser mismo, un Ser eminente, que desde luego sólo se abre al ser humano, pero al mismo tiempo sobrepasa sus propias posibilidades de expresión. La extrañeza del mundo, que Cézanne se propone como tema, crece hasta convertirse en extrañeza y lejanía del Ser. Lo visible encuentra su doble en un invisible "que lo hace presente como una cierta ausencia" (OE 85/63). Esto significa que la ontogénesis de la pintura provoca una suerte de ontología pictórica. Si el vínculo entre Ser e imagen no se lleva a cabo de modo fenoménico, estas sendas de pensamiento terminan inevitablemente, sin embargo, en una exaltación especulativa.

Entendemos la visión, que toma ahora el lugar central, como un acontecer del hacerse visible y el hacer visible, en el que la pintura participa de manera intensiva. Pero, ¿cómo venimos a parar desde el carácter de visible al carácter de imagen? Un punto de anclaje de la interpretación ontológica es el *cuerpo* en todas sus facetas²². En palabras de Valéry: "El pintor aporta su cuerpo", sólo así transmuta el mundo en pintura. Merleau-Ponty no se

²¹ Cfr. VI, 233 / trad. cast., 221; RC, 156 / trad. cast., 215.

²² Cfr. para lo que sigue, el epígrafe de introducción: OE, 16-35/ trad. cast., 15-28.

avergüenza de aplicar en este contexto el término transustanciación, conocido por la doctrina católica de la eucaristía. La transmutación de la que aquí se trata significa algo más que una interpretación simbólica de realidades sensibles. De forma similar, ya se entendía hace tiempo la sensación como una suerte de comunión corporal-sensible, cuya encarnación va más allá de una mera asignación de significado (PP 245/227s).

Pero, ¿por qué desempeña precisamente el cuerpo este papel decisivo? La respuesta que se desarrollará *in extenso* en *Lo visible y lo invisible*, dice así: porque el cuerpo es, a un tiempo, *el que ve y visible*, al mismo tiempo tocante y tocado, el que se mueve y lo movido. No hay todavía aquí un sujeto que conciba al cuerpo como cuerpo propio y como objeto corpóreo extraño, que dirija hacia él sus intenciones, que lo nombre; más bien, el que ve y el que es visto coinciden. Pues si cuerpo que ve y cuerpo visto fuesen totalmente uno, como alma y cuerpo en Spinoza, entonces la fisura de la que nace el ver viviente estaría ya completamente cerrada por principio. En vez de eso, Merleau-Ponty habla de un entrecruzamiento que ya es conocido, por la obra ontológica tardía, como quiasma, quiasmo, entrelazamiento o reduplicación²³. En sentido estricto, esto no quiere decir que dos entidades sean parcialmente idénticas como círculos que se intersecan, sino que movimientos de distinto tipo se encuentran en un lugar común o se cruzan, más exactamente, que forman un lugar común. El cruce mismo no se puede localizar nuevamente, como la glándula pineal cartesiana, que, como parte de la naturaleza, pierde su papel mediador. Expresiones como descubrimiento y no-descubrimiento, coincidencia y no-coincidencia, tan sólo pueden ser referidas en sentido propio a lo visto, a *algo*, que parcial o potencialmente es visible, no *al hecho de que* se hace visible, pues ver y ser visto pertenecen a dos dimensiones distintas, como decir y ser dicho.

²³ Dejo fuera de consideración la cuestión de si “la reversibilidad entre el que ve y lo visible, el tocante y lo tocado” (VI, 194/trad. cast., 183) hace justicia por completo a la extrañeza del propio cuerpo y los aspectos en un cuerpo extraño; y me remito a mis reflexiones sobre “la experiencia corporal entre mismidad y otredad”, en *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2006.

Cuando el acontecimiento de ver se hace visible, lo hace sólo indirectamente, esto es, en el espejo, sea una superficie reflectora, un aparato reflector o en la mirada ajena. Vemos la mirada *en el espejo*, que actúa en esto como un tercero mediador. Se repite aquí la autorreduplicación del cuerpo. La mirada que sale del espejo no es idéntica con el ojo visto, lo mismo que no es igual que si se ven los ojos del otro o se mira al otro a los ojos. Puesto que Merleau-Ponty parte de una textura de lo visible, que él denomina carne (*chair*), este tejido muestra desgarrones que no se pueden remendar como la media rasgada de Hegel. El punto ciego del campo visual encuentra su correspondencia en un fallo del tejido. Si hay un camino que conduzca ahora desde la visibilidad que ve y desde la visión visible del cuerpo hasta la imagen, éste se abrirá en el sitio en que la imagen salta en la brecha. Habría que considerar, pues, al espejo como *imagen prototípica*. En verdad éste no es la causa de que el hacerse visible coincida con el hacerse imagen, pero sí que se cuida bien de que se lleve a cabo *en el hacerse imagen*. La diferencia icónica o pictórica no desaparece con ello, pues quien se ve reflejado en la imagen, no ve ni un objeto ni una imagen. Así responde Merleau-Ponty a la pregunta por el dónde se encuentra la imagen, el cuadro que yo contemplo: "...no lo miro como se mira una cosa, no lo fijo en su lugar; mi mirada vaga por él como por los nimbos del Ser²⁴; veo conforme a él, o con él, más que verlo a él" (OE 23/19). Este *conforme a* o *con*, en el que la visión husserliana *sobre la imagen* ha dejado sus huellas, apunta a una esfera intermedia mediadora, a la que tendremos que volver al final.

Merleau-Ponty no se queda parado, sin embargo, en la autorreduplicación corporal. Mi cuerpo, en tanto que no sólo ve sino que también es visto, pertenece a las cosas visibles, que forman una prolongación del cuerpo²⁵ y

²⁴ En francés, "les nimbes de l'Être". 'Nimbo', emparentado con 'niebla', designa el velo nebuloso en el que los antiguos dioses aparecían en el Tierra. La 'gloria' que aparece en la traducción alemana me parece excesiva, por su proximidad con el 'halo de santidad' de los santos. Ya Husserl habla, de manera totalmente prosaica, de "nebulosos", es decir, horizontes de percepción nunca determinables por completo (*Ideen I*, Hua III, p. 59/trad. cast., p. 65).

²⁵ Como es sabido, ésta es una vieja definición de instrumento.

se graban en la carne del cuerpo. Carne, *chair*, responde aquí a una textura ininterrumpida que ocasiona que nuestro cuerpo y las cosas se inserten en un único tejido del mundo (*tissu du monde*). Merleau-Ponty llega a esta opinión mediante una voltereta sorprendente. Si nuestro cuerpo es al mismo tiempo *el que ve y visible*, ¿por qué las cosas, como anexo del cuerpo, no pueden ser también, a la inversa, *visibles y veyentes*? Lo que es correcto para el cuerpo, parece para las cosas. Con ello llegamos a una *reversión de la mirada*, un *renversement*, como se puede extraer de los testimonios de cierto pintor. Así Max Ernst, en referencia a Rimbaud, prescribe al pintor la tarea de “comprender y mostrar lo que en él se ve”; y con Paul Klee se puede hablar del sentimiento de que las cosas, acaso los árboles del bosque, me miran (*me regardent*) (OE 31/25; cfr. también VI 183/173). Al hilo de este narcisismo visual, acción y pasión juegan una con otra. Lo que ve y lo visto cambian sus papeles en una suerte de “inspiración y espiración del Ser” tal, “que no se sabe quién ve y quién es visto, quién pinta y quién es pintado”. A este respecto, Merleau-Ponty piensa en las posibilidades extremas de una seducción, un cautiverio y una alienación de la mirada, en una fascinación, en la que la iniciativa realmente “emigra” y se transmite a la pieza expuesta. Y si el que ve agota por completo sus fuerzas y se transmuta en lo visto, entonces tampoco lo visto sería ya lo que ve; el cambio de papeles tropieza con sus límites internos. Como en un columpio, el vaivén llegaría a un equilibrio cuando el ver y el ser visto se escindiesen, como en la dicotomía de Descartes entre *res cogitans* y *res extensa*.

Ahora es, sin embargo, cuando comienzan las preguntas. Qué se quiere decir cuando decimos “Las cosas me miran” o, dicho a la manera de Didi-Huberman, “Lo que vemos, lo que nos mira”.²⁶ Con seguridad no quiere

²⁶ Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 1997. Orig.: *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Editions du Minuit, 1992. Esta investigación está completamente centrada en la escisión del ver entre lo visto y la vista, entre ojo y mirada, como Lacan la desarrolló en el Seminario IX, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1964), Paris, Seuil, 1973, con una constante mirada de soslayo a Merleau-Ponty. Remitimos también a una investigación más reciente de Kathrin Busch, *Geschicktes Geben. Aporien der Gabe bei Jacques Derrida*, Munich, W. Fink, 2004. En el capítulo “Gabe der Sichtbarkeit” expone la autora los temas de la

decir que el tradicional sujeto de la visión cambie de lado, o que las cosas se animen y asuman sus propios papeles, como en un moderno panóptico o en una forma arcaica de magia²⁷. Paráfrasis tan simples como “When [...] that visible which is the body sees itself, it is the visible world which is seeing itself” [“cuando (...) ese visible que es el cuerpo, ve él mismo, es el mundo visible el que se ve a sí mismo”], sólo se las puede permitir, en sentido estricto, un hegeliano, para quien la sustancia es sujeto y la naturaleza, espíritu exteriorizado, de tal modo que una enigmática identidad de fondo mantiene unido lo separado²⁸. Considerado desde el punto de vista de la experiencia, ‘vista’ significa que algo llega, que algo nos sale al encuentro. Una vista, en tanto que llegada, es un acontecimiento visual que nos afecta, nos toca, nos contagia. Su carácter indispensable se muestra en el hecho de que siempre partimos de un acontecimiento semejante, cuando preguntamos, qué vemos, quién ve y qué significa ese ver. La mencionada fascinación significa, igual que el *shock*, sólo una forma acrecentada de experiencia, en la que lo visto nos subyuga. Las citadas declaraciones del pintor serían cosa de mera psicología del arte, si su acción de pintar no partiese ella misma de la vista de las cosas. Esto no significa que la pintura tenga como objeto la vista, como si pintase un rostro, sino que se realiza en la vista de las cosas. El pintor lograría, entonces, *llevar a imagen* experiencias, al igual que el hablar y el escribir *llevar a expresión* experiencias. La ya menciona-

mirada, la imagen y la alteridad visual en un amplio frente, en el que junto a Merleau-Ponty introduce sobre todo a Derrida, Heidegger, Lacan y Sartre.

²⁷ Ernst H. Gombrich fundamenta el sentimiento inquietante de que las imágenes nos miran, en una magia que sobrevive subterráneamente. Cfr. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982², pp. 107-111.

²⁸ Cfr. el comentario, comprensivo en exceso, de estos pasajes, en Gary B. Madison (*The Phenomenology of Merleau-Ponty*, Ohio, Ohio University Press, 1973, p. 99). En el mismo pasaje se dice: “Vision takes place among things, and here there is a single flesh which, paradoxically, is subject and object” [La visión tiene lugar entre las cosas y hay aquí una carne singular que, paradójicamente, es sujeto y objeto]. La paradoja desaparece cuando se cambian los papeles de quien ve y de quien es visto se cambian, o se igualan. También explicaciones vagas, como que en la medida que el cuerpo es veyente y visible, “pertenece a la naturaleza, regresa a ella, porque de ella procede” (G. Boehm, *Was ist ein Bild*, p. 20), plantean más problemas de los que solucionan.

da paradoja de la expresión, como traducción sin texto original, podría transformarse en un pintar sin imagen original. Algo llega a imagen sin que se lo pueda agarrar de otro modo que en imagen. Algo completamente distinto correspondería a una forma secundaria de pintura que reproduce lo que ya conocemos. La mencionada inspiración se comprende, en consecuencia, no como un dicho de otro mundo, sino como un aliento que vivifica el ojo y el oído y sólo aflora en la espiración. Cuando Merleau-Ponty se refiere a un acontecer en el que no se puede decir *quién* ve y pinta y *quién* es visto y pintado, esto no significa que nadie vea ni pinte. La muerte del sujeto pertenece a la mitología.

No obstante, la vista con la que se eleva nuestra visión se expresa en una variedad de formas icónicas. Así, hay una vista de las cosas, que invitan al disfrute o al uso. Hay, además, una vista de escenas que animan a la participación, y una vista de espacios y paisajes que nos requieren para entrar y pasear, o encerrarse²⁹. Hay, finalmente, una vista de animales y personas que, unas veces se absorben en sí mismos y nos incitan a contemplar, otras salen de la imagen y pueden devolvernos la mirada o intimidarnos. Un bodegón barroco, como el estrasburgués *Grande Vanité* de Sebastián Stoskopff, presenta toda una lista de invitaciones. Encontramos ahí, en abigarrada mezcla, una hoja de dibujo con una figura, una calavera, un león saltando como una constelación sobre una bola del mundo, la espada y el arnés de un noble ausente, lomos de libros y partituras abiertas cerca de una mandolina, un armarito empotrado, abierto, copas relucientes y otras cosas más. La inscripción simbólica que declara vano todo lo perecedero no puede por menos que atizar antes el brillo de lo perecedero. Sólo la mirada, que queda colgada de la vista de las cosas, puede sucumbir a la seducción. Conducción de la mirada y seducción de la mirada no pueden separarse. La vista ofrece, por tanto, toda una escala de visibilidades. Y esto no sólo es cierto de la pintura figurativa, sino también, en menor medida, de una pintura como el arte minimalista en el que se centra la mencionada investiga-

²⁹ Cfr. a este respecto la enérgica interpretación del motivo de la puerta en Didi-Huberman, *op. cit.*, capítulo final.

ción de Didi-Huberman. El dicho de que las "cosas" nos miran hay que tomarlo *cum grano salis*.

En el Palacio Rohan de Estrasburgo se encuentra un letrero con una cita de Roger de Piles, de su *Course de peinture par principes*, de 1676: "La véritable peinture doit appeler son spectateur...et le spectateur, surpris, doit aller à elle comme pour entrer en conversation". [La verdadera pintura debe apelar a su espectador...y el espectador, sorprendido, debe ir hacia ella como para entrar en conversación]. Con ello venimos a parar a una comunicación entre productor y receptor, en la que la hermenéutica produce sus ondulaciones de lenguaje. Pero no debemos pasar por alto que la llamada de la imagen y la sorpresa ocurren a este lado del umbral de la comunicación y no se pueden intercambiar como las posiciones en el diálogo. Una contra-sorpresa no sería una respuesta. Hay que tener en cuenta que Merleau-Ponty no deriva la vista de las cosas, junto con el entrecruzamiento de ver y ser visto, del intercambio de miradas en el que alguien nos mira como en su correspondiente retrato. Se guarda Merleau-Ponty de personalizar simplemente el acontecimiento de la vista. Lo cual no excluye que la *mirada intercambiada* desempeñe un papel propio en las exploraciones tardías de lo visible y lo invisible, pero no se deja inocular sin más la mirada del pintor. En la mirada intercambiada, el acontecer de la mirada se divide en una *mirada propia* y una *mirada ajena* y, de tal modo, además, que ambas miradas se circunscriben sin convergir hacia un tercero. A esto pertenece el sentirse mirado. En contraposición al punto de *vista*, que nos garantiza una cosa, la vista ajena presupone a un alguien que se refiere a mí y no solamente algo que me importa. Lacan y, después que él, Didi-Huberman juegan con el doble sentido de la locución *me regarde*, que puede ser entendido como 'me miran' o como 'me importa'. Esto nos tienta a imputarle a la imagen una forma enfática de alteridad, como si la imagen misma fuese una especie de rostro, *visage*. La mosca de Pascal, que me molesta mientras reflexiono, me importa, pero no me mira, lo mismo que el lápiz sobre mi mesa. La mirada ajena implica una *autorreduplicación en el otro*, una suerte de condición de doble, como acentuaron enérgicamente Merleau-Ponty y, antes

que él, Paul Valéry (cfr. PM 186/194s)³⁰. Esta duplicación específica de la mirada comienza con el espejo, que me confronta con la alteridad de mí mismo y de mi mundo, de tal modo que me veo a mí mismo y a las cosas con ojos ajenos; se continúa en el pintor, que se mete a sí mismo en la imagen como en los famosos lienzos de Vermeer y de Velázquez. También la mirada intercambiada puede ser designada como plástica, en la medida en que me descubro a mí mismo como mí mismo *en la imagen y conforme a la imagen*.

Esto nos lleva a una última cuestión, que se refiere exactamente a aquello que hemos designado como *Ser-imagen*. En la coda que cierra el paseo a través del mundo de las imágenes (OE 86/64), Merleau-Ponty presenta la visión, el ver, como un encuentro en el que todos los aspectos del Ser confluyen como en un cruce. En el ciclo que une al ojo con las cosas, parece no haber “ninguna fractura”, pues es imposible decir dónde termina la naturaleza y dónde comienza el hombre con su expresión. “Así es el Ser mudo, el que viene él mismo a expresar su propio sentido”. Una autoexpresión de este tipo remueve la suposición de un *ipsum esse* que se revela a sí mismo. La pintura se ve implicada en un torbellino de la expresión. El Ser se pone en juego de tal manera, que el racimo de uvas de Caravaggio es el racimo mismo. Se podría objetar que es, pero que también no es, como los pájaros de Zeuxis llegaron a experimentar. La búsqueda de una “fórmula ontológica de la pintura” termina realmente en una mera circunscripción del Ser y del ver: el “preceder de aquello que es, por delante de aquello que se ve y se puede ver, y de aquello que se ve y se puede ver por delante de lo que es —justamente eso es ver”. *Ens et visum convertuntur*, una confusión que, sin embargo, a diferencia de la unidad de *ens, verum, bonum y pulchrum* en la teoría clásica de los trascendentales, está sujeta a un desplaza-

³⁰ Sobre la problemática del doble, cfr. mis interpretaciones en *Bruchlinien der Erfahrung*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002, pp. 207-215. Didi-Huberman atenúa la diferencia entre la vista de las cosas y la vista de otro, en tanto que, en relación con los grupos de figuras de Tony Smith, habla de un “cuasi-sujeto” (*op. cit.*, 94) y en el siguiente capítulo recurre a un antropomorfismo. Esto no nos descarga de la tarea de mostrar de qué modo el desde dónde del ser alcanzado se diferencia en un qué y un quién y cómo una afección se convierte en una apelación. Cfr. *Bruchlinien der Erfahrung*, l. c., capítulo III.

miento temporal. Con la procesualidad se abre una fisura, que, no obstante, con la forma recíproca y recursiva de esta procesualidad amenaza con cerrarse, de manera parecida al caso del tocarse a sí mismo, que en último término no se puede diferenciar del ser tocado por otro. A partir de esta inversión de la mirada se origina la tendencia de que las imágenes se vean arrastradas lejos por las ondulaciones del Ser. Un “ver que nosotros no causamos, sino que se efectúa en nosotros” le quita de las manos al pintor el pincel, “sus acciones más originalmente propias, así le parece, [...] emanan de las cosas mismas, como el dibujo de las constelaciones” (OE 30s./24s). ¿Por qué le “parece” al pintor así (*il lui semble*)? ¿Por qué la mirada que arrojamamos a las cosas “parece” provenir de ellas y los colores visibles se nos imponen como con una fuerza mágica (VI 173/164)?³¹ ¿De dónde procede ese valor de lo que se aparece a los ojos?

Una emanación ilimitada de las imágenes, que evoca especulaciones neoplatónicas, no sólo contradiría el hecho de que la pintura se remonta a acontecimientos fundacionales contingentes, en lo que no se diferencia de la geometría o el derecho, sino que también contradiría el carácter responsivo del pintar, que Merleau-Ponty acentúa a menudo, aunque también lo suaviza. En el encuentro de la pintura con el Ser, él considera el acto del pintor como una *respuesta* constante. “En el fondo inmemorial de lo visible se ha movido algo, se ha encendido algo, que invade su cuerpo, y todo lo que él pinta es una respuesta a esta suscitación; su mano, ‘nada más que el instrumento de una voluntad lejana’ ” (OE 86/64). Con las últimas palabras, que toma de Paul Klee, el filósofo dispara otra vez más allá del objetivo. Responder es algo distinto a la ejecución de una voluntad ajena, algo distinto también a ese escribir bajo dictado, que Max Ernst reitera con el autor de la *Carta del vidente* (OE 30/24) y que —en sentido literal— adquiere unos rasgos fundamentalistas, que para Merleau-Ponty serían tan poco bienvenidos como para Rimbaud. Lo que precede a la respuesta no es una voluntad ajena, sino inquietud, suceso, *páthos* o llamada, y todo eso en ningún lugar

³¹ En este pasaje Merleau-Ponty habla literalmente de un “talisman del color”, esto es, de una defensa mágica con la que este se defiende de la impertinencia de nuestra mirada.

tiene efecto sino en la respuesta posterior. La mirada inquietante no es una mirada invertida, sino una mirada que procede de otra parte³².

Esto no son tecnicismos filosóficos, que nada importen al pintor. Responder a algo que nos afecta, o a alguien que nos reclama, significa comenzar en otra parte, en una ausencia experimentable, como el mismo Merleau-Ponty acentúa (OE 85/63) Una extrañeza tan radical excluye mediante la reversibilidad cualquier estrabismo. Las imágenes con las que el pintor responde a lo que está mirando no brotan de las cosas como de una fuente escondida, "las acciones más originalmente propias" son y permanecen acciones, pero, en tanto que acciones responsivas, muestran un carácter de acontecimiento. Entre lo que afecta al pintor y lo que él responde, no sólo existe una asimetría insuperable, sino que se abre un hiato. Por un lado, el pintor, o la pintora, comienza *en otra parte*, por otro lado comienza él mismo, o ella misma, y no alguien distinto, o algo distinto, en su lugar. Se necesitan siempre de nuevo respuestas creativas, que no estén fundadas en el Ser³³. Lo que se han de inventar son respuestas en las que resplandezca lo invisible y resuene lo inaudible. En el responder creativo, la importancia puede descansar más en el *hacerse visible* o más en el *hacer visible*, pero una cosa no se convierte en la otra de manera continua.

Las imágenes que hacen visible lo que está mirando encuentran su lugar en la ya mencionada *esfera intermedia* que nos permite *ser en la imagen*. Contiene aquélla todo un despliegue de maneras de ver, prácticas visuales, técnicas visuales y medios visuales, que no son imputables ni al que ve ni a lo que es visto. Guarda esa esfera aquella enorme cantidad de invenciones en que consiste nuestra cultura, y hay sitio aquí también para la variedad

³² Cfr. sobre esto, del autor, *Sinnesschwellen*, I. c., capítulo 6, "Der beunruhigte Blick", así como *Spiegel Spur und Blick*, Köln, 2003. Considero la mirada ajena como el móvil de la propia visión, no como su contraparte. A partir de aquí se puede desarrollar una teoría de efecto de la imagen, hacia la que se dirige Merleau-Ponty. Para ello, de lo que primero se trataría no es del efecto *de las imágenes*, sino de un efecto *a través de las imágenes*.

³³ En este sentido restringido, que excluye cualquier clase de creacionismo, yo daría la razón a Cornelius Castoriadis, cuando intenta liberar a Merleau-Ponty de la "carga de la herencia ontológica". Cfr. su aportación en Métraux / Waldenfels, *Leibhaftige Vernunft*, I. c.

de tipos de imágenes y procesos icónicos, que Merleau-Ponty deja en blanco en sus reflexiones fundamentales³⁴. 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. Si tuviese que haber, en el juego de lo visible y lo invisible, algo así como una “verdad última”³⁵, ésta no me parecería estar en la reversibilidad, sino en una responsividad, que no necesita de ningún giro.

Textos de Maurice Merleau-Ponty y siglas utilizadas

[ediciones originales citadas por el autor y algunas traducciones castellanas disponibles]

- AVD: *Les aventures de la dialectique*, Paris, Gallimard, 1968 / *Las aventuras de la dialéctica*, Buenos Aires, Editorial La Pléyade, 1974 (trad. de León Rozitchner).
- CA: *Causeries 1948*, Paris, Senil, 2002 (edición de Stéphanie Ménasé) / *El mundo de la percepción. Siete conferencias*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003 (trad. de Víctor Goldstein).
- EP: *Eloge de la philosophie*, Paris, 1953 / *Elogio de la Filosofía, seguido de El lenguaje indirecto y las voces del silencio*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1970 (trad. de Amalia Letellier). [Nueva traducción en prensa con el título *Elogio de la filosofía y otros escritos*, Almería, Universidad de Almería, 2008, en edición de Eduardo Bello Reguera.]
- NC: *Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumé de cours 1949-1952*, Paris, 2002 (edición de Claude Lefort).
- NP: “Philosophy and non-philosophy since Hegel”, *Silverman* (1988), 9-83.
- NT: *La nature. Notes. Cours de Collège de France*, Paris, Seuil, 1995 (edición de Dominique Séglard).
- OE: *L'œil et l'esprit* (1961), Paris, Gallimard, 1964 / *El ojo y el espíritu*, Buenos Aires, Paidós, 1977 (trad. de Jorge Romero Brest).
- PD: *Parcours deux 1951-1961*, Lagrasse, Verdier, 2001.
- PM: *La prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969 / *La prosa del mundo*, Madrid, Taurus, 1971 (trad. de Francisco Pérez Gutiérrez).
- PP: *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945 / *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Península, 1975 (trad. de Jem Cabanes).

³⁴ Remito a mis declaraciones en *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*, Frankfurt am Main, 2004, especialmente al capítulo V, “Mediatisierte Erfahrung: Zwischeninstanzen”, y al capítulo VIII, “Verkörperung im Bild”.

³⁵ Véanse las líneas conclusivas del texto principal de *Lo visible y lo invisible* (VI, 204 / trad. cast., 192).

- PR: *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, precedido de "Projet de travail sur la nature de la Perception" y "La Nature de la Perception", Grenoble, Cynara, 1989.
- RC: *Résumés de cours. Collège de France 1952-1960*, Paris, Gallimard, 1968 / *Posibilidad de la filosofía. Collège de France 1952-1960*, Madrid, Narcea, 1979 (trad. e introducción de Eduardo Bello Reguera).
- SB: *Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumé de cours 1949-1952*, Dijon, Cynara, 1988.
- SC: *La structure du comportement* (1942), Paris, 1949² / *La estructura del comportamiento*, Buenos Aires, Hachette, 1957 (trad. de Enrique Alonso).
- SG: *Signes*, Paris, Gallimard, 1960 / *Signos*, Barcelona, Seix Barral, 1964 (trad. de Caridad Martínez y Gabriel Oliver).
- SNS: *Sens et non-sens*, Paris, Nagel, 1996 / *Sentido y sinsentido*, Barcelona, Península, 1977 (trad. de Narcís Comadira).
- TG: *Texts and Dialogues. M. Merleau-Ponty*, New Jersey / London, 1992 (edición de Hugh Silverman y otros).
- VI: *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964 / *Lo visible y lo invisible. Seguido de Notas de Trabajo*, Barcelona, Seix Barral, 1970 (trad. de José Escudé).
- 1962: "Un inédit de Merleau-Ponty", en *Revue de Métaphysique et de Morale* 4 (1962) 401-409, escrito de candidatura para el ingreso en el Collège de France; en (PD) / "El inédito de Merleau-Ponty", *Pensamiento. Revista de investigación e información filosófica* 213 (1999) 467-481 (trad. y estudio de M^a del Carmen Paredes Martín).

Husserl es citado por *Husserliana* (Hua), Den Haag/Dordrecht, M. Nijhoff, 1950 y siguientes.

Traducción desde el alemán por José María Muñoz Terrón*

* Revisión de la traducción: Cayetano Aranda Torres, María Trinidad Plaza García. Corrección del texto castellano: Julia M^a Conde del Castillo, Roberto Frías Lezcano, María Teresa Martín-Palomo.